



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS

VICTOR HUGO, UM TRADUTOR INTERARTÍSTICO NO SÉCULO XIX

DENNYS DA SILVA REIS

**Brasília/DF
2019**

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS

DENNYS DA SILVA REIS

VICTOR HUGO, UM TRADUTOR INTERARTÍSTICO NO SÉCULO XIX

Tese de doutorado apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Literatura, desenvolvida sob a orientação do Prof. Dr. Sidney Barbosa.

**Brasília/DF
2019**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Sidney Barbosa
(Orientador) – PósLit/TEL/UnB – Presidente

Profa. Dra. Miriam de Paiva Vieira
UFSJ – Membro externo

Prof. Dra. Luísa Günther Rosa
IDA/UnB – Membro externo

Prof. Dr. Nelson Fernando Inocência da Silva
IDA/UnB – Membro externo

Profa. Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis
PósLit/TEL/UnB – Suplente

Ficha catalográfica

da Silva Reis, Dennys
dv Victor Hugo, Tradutor interartístico no século XIX /
Dennys da Silva Reis; orientador Sidney Barbosa. --
Brasília, 2019.
446 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2019.

1. Victor Hugo. 2. (Auto)tradução interartística. 3.
Intermedialidade. 4. Cromacia. 5. Arquétipos artísticos. I.
Barbosa, Sidney, orient. II. Título.

A todos os ditos incapazes e tolos,
aos colegas professores de francês,
à universidade pública no Brasil,
aos hugoanos como eu.

AGRADECIMENTOS

*Muito pessoais
& à hugoana*

Gostaria de primeiramente agradecer ao professor Sidney Barbosa por aceitar me orientar no trajeto deste doutorado. Sou muito grato pela paciência, amizade e humanidade em todos os momentos que vivenciamos nestes quatro anos de *Les Rayons et les ombres*.

Agradeço à Capes pela bolsa que recebi durante os quatro anos de meu doutorado. Sem esta bolsa seria impossível a escrita da presente tese. *Les Feuilles d'automne* aqui dispostas são apenas a superfície de como este auxílio financeiro foi importante para minha ida a congressos, aquisição de bibliografia e visitas aos museus hugoanos.

Ao POSLIT, minha reverência e meu respeito aos professores, coordenadores, secretários e colegas discentes com quem aprendi muito durante *Les Chants du crépuscule*.

Agradeço aos professores John Milton e Luísa Günther por terem participado de minha qualificação e dado contribuições significativas para essas pequenas *Proses philosophiques* presentes na tese.

Muito obrigado à professora Glória Magalhães – que também esteve na minha banca de aprovação do doutorado –, à professora Miriam Vieira – com quem troquei mensagens e telefonemas com minhas dúvidas – e ao professor Nelson Inocêncio por aceitarem fazer parte da banca. Espero que as *Odes et Ballades* desta tese lhes permitam lançar um novo olhar sobre Victor Hugo.

Sou devedor ao *Groupe Hugo* da Université de Paris-Diderot pela manutenção de seu site com textos importantes para esta tese. Também à Biblioteca Nacional da França (BnF) que mantém o site *Gallica*, importante instrumento de trabalho para mim durante os anos de pesquisa. Meu reconhecimento também se dirige à Université de Rennes II por manter e disponibilizar gratuitamente um site de divulgação popular sobre a obra de Hugo – lugar onde pude desfrutar de entrevistas, textos e imagens presentes na tese. Contar com o material destas três entidades disponibilizados gratuitamente na internet me fez de fato um *Han d'Islande*.

Uma parte significativa da bibliografia presente nesta tese contou com uma extensa rede de amigos, além-mar, além das fronteiras geográficas de Brasília e do Brasil. Eis *Les Travailleurs de la mer*.

Gratidão a Roch Duval que procurou, escaneou e me enviou inúmeros textos diretamente do Canadá durante quatro anos.

Muito obrigado a James Cisneros (Universidade de Montreal), Roberto Mulinacci (Universidade de Bolonha), Thorkil Damsgaard (Universidade de Copenhague), Delphine Gleizes (Universidade de Lyon), Fernanda Conciane (Universidade de Montreal) e Marcelo Moreira (Universidade de São Paulo). O tempo de vocês para me enviarem textos que contribuíram significativamente com esta tese trazem para mim *Les Quatre vents de l'esprit*.

Alain Baille, meu grande amigo de Grenoble. Pelo tráfico de livros realizados durante esses quatro anos da França para o Brasil, não tenho nem palavras para descrever sua generosidade. Entre *Les Châtiments* e *Les Contemplations* que todos esses livros me causaram, só tenho imensa gratidão.

A Marcos Bagno, *Mille francs de récompense* é pouco para te agradecer e demonstrar todo meu amor, afeto e quanto você foi e é importante para mim em toda essa trajetória. Meu *Ruy Blas*, te admiro cada vez mais! Esse eterno *Théâtre en liberté* que é minha vida não seria o mesmo sem você.

Aos meus pais: saibam que sempre vocês estiveram comigo, mesmo nas minhas ausências. Se existem de fato *Les Choses de l'infini*, entre elas estão vocês. Muito obrigado por tudo, e por todo amor. A minha irmã, que meu deus sobrinhos lindos, obrigado por todo amor, todas as orações e todos os doces: *Mangeront-ils?*

Ao grupo LiterArtes da UnB, *Les Burgraves*, apesar de nossas diferenças, aprendi demais com vocês: Juliana Mantovani (*Marie Tudor*), Beatriz Braz (*Lucrece Borgia*), Ana Paula Câmara (*Marion Delorme*), Beatriz Campos (*Irtamène*), Rosana Campos (*Inez de Castro*), Alessandra Querido (*La Grand'Mère*), Sidnei Costa (*Bug-Jargal*), Maria Aline Correa (*Cosette*) e Wandick Costa (*Han d'Islande*).

Durante quatro anos, fiz amigos diversos que me acolheram ou me acompanharam em congressos e em parcerias diversas no Brasil e no exterior. Tenho muita estima por vocês, queridos e queridas: John Milton (USP), Luciana Carvalho (USP), Edgar Rosa (USP), Lauro Amorim (UNESP), Liliam Ramos (UFRGS), Daniele Nolasco (UFAC), Viviane Veras (UNICAMP), Fabíola Reis (UNIFAP), Marcelo Moreira (USP), Rosalina Chianca (UFPB), Karina Chianca (UFPB), Cibele Araújo (IFG), Luciana Mesquita (CEFETRJ), Daniel Costa (UFU), Manoel Corrêa (USP), Adélia Mathias (Universidade de Mannheim), Carla Guimarães

(UnB), Graciane Celestino (UnB), Mislainy Andrade (UFG), Ezilda Maciel (UFAC), Hervé Sanson (Sorbonne Nouvelle – Paris 3), Ana Lúcia Silva Souza (UFBA). Juntos fazemos uma bela *Histoire d'un crime*. Muito obrigado por serem *Les Djinnns*.

Em tempos de *Religions et Religion*, assim como Victor Hugo, acredito em *Dieu*. Há com certeza uma força divina que me impulsiona ao *Océan-vers* da vida. A escrita e a defesa desta tese é um ato pessoal de superação, esforço e perseverança. De quem escutou aos 18 anos de idade “Você será um bobo para o resto de sua vida”, devido a um problema de perda de memória por dois dias aos 17 anos e a forte medicação que tomava desde então para recuperar a memória, bem como todos os movimentos sinestésicos. Hoje, por meio desta tese e desta defesa, me sinto impulsionado a continuar no mundo do conhecimento e da pesquisa, bem como sinto que é uma forma de dizer que é possível sim enfrentar qualquer *Légende des Siècles* falsa e declarar *La Fin de Satan* – aquilo que não nos impulsiona a acreditar em nós mesmos.

2019 tem sido *L'Année terrible* porque *L'Âne* governa nosso país. Entretanto, cabe a nós decidirmos ser *Les Chants du crépuscule* ou *Les Chansons des rues et des bois*. Ainda não é *Le dernier jour d'un condamné*. E nós, da educação, não somos *Les misérables*. Não seremos a *Dernière Gerbe!* *A quelque chose hasard est bon* quando um doutor se forma para nossa sociedade. Muito obrigado, Universidade de Brasília!

Os teimosos são os sublimes. Quem é apenas bravo tem só um assomo, quem é apenas valente tem só um temperamento, quem é apenas corajoso tem só uma virtude; o obstinado na verdade tem a grandeza. Quase todo o segredo dos grandes corações está nesta palavra: perseverando. A perseverança está para a coragem como a roda para a alavanca; é a renovação perpétua do ponto de apoio. Esteja na terra ou no céu o alvo da vontade, a questão é ir a esse alvo [...]. Não deixar discutir a consciência, nem desarmar a vontade, é assim que se obtém o sofrimento e o triunfo. Na ordem dos fatos morais o cair não exclui o pairar. Da queda sai a ascensão. Os mediocres deixam-se perder pelo obstáculo especioso; não assim os fortes.

Parecer é o talvez dos fortes, conquistar é a certeza deles.

*(HUGO, 2013, 461-462)
Tradução de Machado de Assis*

RESUMO

A presente tese expõe como hipótese de trabalho a de que Victor Hugo (1802-1885) é um tradutor e autotradutor interartístico. Para comprovar tal assertiva, elabora-se uma metodologia de análise para verificar como o autor pode traduzir uma arte em outra. Elencam-se as técnicas de tradução usadas por ele, a saber: descrição, intermedialidade, cromacia e arquétipos artísticos. A partir desta metodologia, segue-se para dois estudos de caso: (1) a tradução da Arquitetura em Literatura, notadamente com o cotejo entre a catedral de Paris e seu romance homônimo (*Notre-Dame de Paris*, 1832); e (2) a tradução da Literatura em Pintura, designadamente no confronto entre o romance *Les Travailleurs de la mer* (1866) e o conjunto de trinta e seis pinturas que dele "derivam". Após mostrar e analisar como a tradução interartística acontece nesses dois casos, esta tese conclui-se afirmando que existem razões estético-literárias, estético-políticas, estético-antropológicas e estético-poéticas do porquê o autor realizar a tradução interartística e do porquê ser classificado como um tradutor interartístico. Para além da hipótese defendida, a presente tese empenha-se igualmente em mostrar a relação de Victor Hugo com as outras artes e como estes aspectos são fontes ainda pouco exploradas nos estudos sobre o autor no Brasil. Almeja-se que o presente estudo sirva de inventário sobre Hugo artista, mas também como ponto de aprofundamento para as noções de (auto)tradução e de (auto)tradutor interartísticos no campo teórico dos Estudos Literários e dos Estudos de Tradução.

Palavras-chave: Victor Hugo; autotradução interartística; cromacia; descrição, arquétipos artísticos; intermedialidade.

RÉSUMÉ

Cette thèse avance l'hypothèse que Victor Hugo (1802-1885) est un traducteur et autotraducteur interartistique. Afin de la corroborer, nous avons élaboré une méthodologie d'analyse cherchant à démontrer comment l'auteur peut traduire d'un art vers un autre. Pour ce, nous partons des techniques de traduction dont il s'est servi, à savoir : description, intermédialité, chromatie et archétypes artistiques. À l'appui de cette méthodologie, nous avons effectué deux études de cas : (1) la traduction de l'architecture vers la littérature, notamment avec le rapprochement entre la cathédrale Notre-Dame de Paris et le roman homonyme de 1832 ; et (2) la traduction de la littérature vers la peinture en comparant le roman *Les Travailleurs de la mer* (1866) et l'ensemble de trente-six peintures qui en "dérivent". Après avoir montré et analysé comment la traduction interartistique se fait dans ces deux cas, la thèse s'achève en affirmant qu'il existe des raisons esthético-littéraires, esthético-politiques, esthético-anthropologiques et esthético-poétiques concernant *pourquoi* l'auteur entreprend la traduction interartistique et *pourquoi* il peut être considéré comme un traducteur interartistique. Au-delà de l'hypothèse soutenue, notre recherche essaie également de montrer les rapports de Victor Hugo avec les autres arts et comment ces aspects constituent toujours des sources peu exploitées dans les études sur cet auteur au Brésil. Nous souhaitons que notre thèse serve d'inventaire sur Hugo artiste, mais aussi de point d'approfondissement pour les notions de (auto)traduction et de (auto)traducteur interartistiques dans le champ théorique des études littéraires et de la traductologie.

Mots-clés : Victor Hugo ; autotraduction interartistique ; chromatie ; description ; archétypes artistiques ; intermédialité.

RESUMEN

La presente tesis sostiene la hipótesis de trabajo de que Victor Hugo (1802-1885) es un traductor y autotraductor interartístico. Para corroborarla, se elabora una metodología de análisis para averiguar cómo el autor puede traducir un arte en outro. Para ello, se parte de la técnicas de traducción de las que se sirvió el autor, saber: descripción, intermedialidad, cromacía y arquetipos interartísticos. Con el apoyo de esa metodología, se emprendieron dos estudios de caso: (1) la traducción de la arquitectura en literatura, sobre todo con el cotejo entre la catedral Nuestra Señora de París y la novela homónima (*Notre-Dame de Paris*, 1832); y (2) la traducción de la literatura en pintura con la comparación entre la novela *Les Travailleurs de la mer* (1866) y el conjunto de treinta y seis pinturas que “derivan” de ella. Después de haber mostrado y analizado cómo la traducción interartística se hace en ambos casos, la tesis concluye con la afirmación de que existen razones estético-literarias, estético-políticas, estético-antropológicas y estético-poéticas respecto a *porqué* el autor realiza la traducción interartística y *porqué* puede ser considerado un traductor interartístico. Además de la hipótesis sostenida, el trabajo también se empeña en apuntar las relaciones de Victor Hugo con las otras artes y cómo tales aspectos constituyen todavía fuentes poco explotadas en los estudios sobre el autor francés en Brasil. Se pretende que la tesis sirva no sólo de inventario sobre Hugo artista sino también de punto de profundización para las nociones de (auto)traducción y de (auto)traductor interartísticos en el campo teórico de los estudios literarios y de la traductología.

Palabras claves: Victor Hugo; autotraducción interartística; cromacía; descripción; arquetipos artísticos; intermedialidad.

ABSTRACT

This thesis presents a working hypothesis that Victor Hugo (1802-1885) was an translator and an interartistic self-translator. To prove this assertion, an analytical methodology is developed to verify how the author was able to translate one art into another. The translation techniques Hugo used are: description, intermediality, chromatics, and artistic archetypes. This methodology leads us to two case studies: (1) the translation of Architecture into Literature, especially with the comparison between the Nôtre Dame cathedral and the novel of the same name (*Nôtre Dame de Paris*, 1832); and (2) the translation of Literature into Painting, namely in the confrontation between the novel *Les Travailleurs de la mer* (1866) and the set of thirty-six paintings that derive from it. After showing and analyzing how the interartistic translation takes place in these two cases, the thesis concludes by stating that there are aesthetic-literary, aesthetic-political, aesthetic-anthropological and aesthetic-poetic reasons why the author makes interartistic translation and why he can be classified as an interartistic translator. In addition to this hypothesis, the present thesis also attempts to show the relation of Victor Hugo with other arts and how this fact is still little explored in research on Hugo in Brazil. It is hoped that this study will serve as an inventory on Hugo the artist and also as a way of deepening for the notions of interartistic (self) translation and (self) translator in the theoretical field of Literary Studies and Translation Studies.

Keywords: Victor Hugo; interartistic self-translation; chromaticity; description, artistic archetypes; intermediality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Vieux pont à Vianden, 14 juillet 1871	55
Figura 2	Effet de l'éloquence	55
Figura 3	Carnet oblong, 15 mars – 18 avril 1856	57
Figura 4	[Dessin dans un album spirite], 1854	57
Figura 5	Pista, 1835	59
Figura 6	Marine Terrace aux initiales, 1855	61
Figura 7	A tower at dusk	62
Figura 8	Carte d'étrennes, 1er janvier 1857	62
Figura 9	Les deux châteaux (1850)	63
Figura 10	Champignon, 1860	64
Figura 11	“Ecce” (1854)	65
Figura 12	Le rocher Ortach	66
Figura 13	Heraldic eagle, 1855	68
Figura 14	Study of an eagle for a coat of arms, 1855	68
Figura 15	Victor Hugo dans le rocher des Proscrits	70
Figura 16	Victor Hugo accoudé à un muret	71
Figura 17	Victor Hugo assis dans l'herbe devant un mur de pierre	71
Figura 18	Frontispice pour <i>Torquemada</i>	72
Figura 19	Le Dicq	73
Figura 20	La cheminée au double H, salle à manger de Hauteville House, Guernesey	77
Figura 21	Hauteville House, le <i>look-out</i>	80
Figura 22	Panneaux de la chambre de Victor Hugo	84
Figura 23	Cheminée de la salle à manger de Juliette Drouet	85
Figura 24	Le Chinois Shu-Zan	86
Figura 25	L'ange musicien Harmonia	86

Figura 26	La salle à manger de Hauteville House, Guernesey	87
Figura 27	Cheminée de la salle à manger	88
Figura 28	Cheminée de la salle à manger, 1857	89
Figura 29	Les fauteuils de Victor, Charles et Adèle Hugo – <i>Pater, Filius, Mater</i>	90
Figura 30	Maquette de décor pour le premier acte des Bugraves	96
Figura 31	Maquette de décor pour <i>Ruy Blas</i> (acte II) et la reine	97
Figura 32	Os elementos fundamentais do estilo gótico	127
Figura 33	Nave central da catedral Notre-Dame de Paris	128
Figura 34	Rosácea Norte de Notre-Dame de Paris (vista interna)	129
Figura 35	Rosácea Norte de Notre-Dame de Paris (vista externa)	130
Figura 36	p. 404 do manuscrito de <i>Notre-Dame de Paris</i>	201
Figura 37	Detalhe da página 404 do manuscrito de <i>Notre-Dame de Paris</i>	202
Figura 38	p. 785 do manuscrito de <i>Notre-Dame de Paris</i>	203
Figura 39	Detalhe da página 785 do manuscrito de <i>Notre-Dame de Paris</i>	204
Figura 40	p. 775 do manuscrito de <i>Notre-Dame de Paris</i>	205
Figura 41	Pensamento filosófico de Hugo segundo Yves Gobins (1985a, 749)	219
Figura 42	Guernesey, le bouge de la Saleria, 1865	252
Figura 43	Champfleury, <i>Histoire de la caricature antique</i> , Paris, 1865, 32	256
Figura 44	Portrait de Gilliatt	259
Figura 45	BnF, NaF 13 460, 1º 82 vº Carnet de Victor Hugo	276
Figura 46	BnF, NaF 13 460, 1º 10 Carnet de Victor Hugo	277
Figura 47	Les Douvres	293
Figura 48	La Durande après le naufrage	294
Figura 49	La Pieuvre	295
Figura 50	Vieux St. Malo	301
Figura 51	Etapas do desenvolvimento da escrita	306

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Esquema das artes plásticas	53
Quadro 2	Esquema das artes cênicas	91
Quadro 3	Técnicas de tradução interartística	105
Quadro 4	Esquema da tradução interartística da cor	117
Quadro 5	Lista de obras iniciais da Literatura Gótica	131
Quadro 6	Esquema dos personagens principais de Notre-Dame de Paris	145
Quadro 7	Exemplos da poética do romance <i>Les Travailleurs de la mer</i>	233
Quadro 8	Partes, Livros e Capítulos de <i>Les Travailleurs de la mer</i>	235
Quadro 9	Títulos das pinturas ilustrativas de Victor Hugo para <i>Le Travailleurs de la mer</i>	255
Quadro 10	Classificação temática das pinturas ilustrativas de Victor Hugo para <i>Les Travailleurs de la mer</i>	258
Quadro 11	Exemplo de refinamento composicional I dentro do conjunto de pinturas <i>Les Travailleurs de la mer</i>	269
Quadro 12	Exemplo de refinamento composicional II dentro do conjunto de pinturas <i>Les Travailleurs de la mer</i>	270
Quadro 13	Exemplo de refinamento composicional III dentro do conjunto de pinturas <i>Les Travailleurs de la mer</i>	272
Quadro 14	Exemplo de descrição figurativa traçada dentro do conjunto de pinturas <i>Les Travailleurs de la mer</i>	281
Quadro 15	Exemplo de descrição figurativa colorida dentro do conjunto de pinturas <i>Les Travailleurs de la mer</i>	285
Quadro 16	Exemplo de petrificação de movimento dentro do conjunto de pinturas <i>Les Travailleurs de la mer</i>	291
Quadro 17	Figura de Déruchette e fotos de Adèle Hugo	297
Quadro 18	Cotejo de pinturas de <i>Les Travailleurs de la mer</i> e fotografias de Charles Hugo	299
Quadro 19	Exemplo de uso da cor branca dentro do conjunto de pinturas de <i>Les Travailleurs de la mer</i>	302
Quadro 20	Exemplo de “técnicas naturais” dentro do conjunto de pinturas de <i>Les Travailleurs de la mer</i>	308
Quadro 21	“Machine de l’Edinburgh Castle” – pintura e desenho	315
Quadro 22	Pinturas que evocam Guernesey	316
Quadro 23	Pinturas e anotações de <i>Les Travailleurs de la mer</i> – repetido!	317
Quadro 24	Carnets de Hugo	319

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	20
<i>Definição do problema de pesquisa</i>	21
<i>Objetivos</i>	22
<i>Justificativa</i>	23
<i>Victor Hugo tradutor?</i>	24
<i>Do corpus</i>	25
<i>Das imagens</i>	27
<i>Do arcabouço teórico</i>	28
<i>Dos capítulos</i>	29
CAPÍTULO 1: VICTOR HUGO E AS ARTES	30
1 A estruturação de um saber artístico	31
2 Das opiniões sobre arte em geral	37
i) <i>L'art et la science</i>	38
ii) <i>Le goût</i>	42
iii) <i>Utilité du Beau</i>	46
iv) <i>Manuscrit 13416 [Poésie-Art-Théâtre]</i>	49
3 As artes de um artista	52
a) <i>Artes plásticas pictóricas</i>	54
i) Desenhos	54
ii) Pinturas	60
iii) Gravuras	67
iv) Fotografias	69
b) <i>Artes plásticas escultóricas</i>	73
c) <i>Artes plásticas construtivas</i>	78
d) <i>Artes plásticas aplicadas</i>	81
e) <i>As artes cênicas</i>	91
i) Teatro	92
ii) Ópera	98
4 Traduzir artisticamente	102
i) <i>Descrição</i>	106
ii) <i>Intermedialidade</i>	108
iii) <i>Cromacia</i>	111
iv) <i>Arquétipos artísticos</i>	118
CAPÍTULO 2: A CATEDRAL NARRATIVIZADA	121
1 A arte gótica	122
a) Arquitetura gótica	125
b) Literatura gótica	131
2 Catedral Notre-Dame de Paris, o monumento	136
a) História do monumento	137
b) A catedral como palco histórico	138

c)	A catedral como museu	139
3	Catedral Notre-Dame de Paris, o romance	141
a)	Enredo	143
b)	Personagens	145
c)	Tipologia romanesca	149
4	Construir com palavras: traduzir a arquitetura	156
a)	Descrição arquitetônica	161
b)	(Inter)Midialidade arquitetônica	172
i)	<i>Écfrase arquitetônica simbólica</i>	175
ii)	<i>Écfrase arquitetônica técnica</i>	178
iii)	<i>Écfrase arquitetônica contemplativa</i>	180
iv)	<i>Écfrase arquitetônica performática</i>	183
c)	Cromacia verbal (arquitetônica)	188
d)	Arquétipos artísticos <i>de e para Notre-Dame</i> (romance e monumento)	194
i)	<i>O a priori</i>	196
ii)	Arquivos	198
(a)	<i>Arquétipo artístico mental</i>	199
(b)	<i>Arquétipo artístico material</i>	200
CAPÍTULO 3: A FIGURAÇÃO DA LETRA		208
1	A “arte sobrenaturalista”	209
a)	O Sobrenaturalismo na obra de Hugo	218
2	Les Travailleurs de la mer, o romance	225
a)	Enredo	233
i)	Tomo ou Parte 1 – <i>Sieur Clubin</i>	236
ii)	Tomo ou Parte 2 – <i>Gilliatt le Malin</i>	238
iii)	Tomo ou Parte 3 – <i>Déruchette</i>	239
b)	Personagens	241
c)	Tipologia romanesca	246
3	Les Travailleurs de la mer, o conjunto de pinturas	251
a)	As pinturas como prolongamento dos sentidos	253
b)	Classificação das pinturas	258
4	Pintar com palavras: traduzir a literatura	264
a)	Descrição figurativa	273
i)	<i>Descrição figurativa traçada</i>	280
ii)	<i>Descrição figurativa colorida</i>	284
b)	(Inter)Midialidade pictórica	287
i)	<i>(Inter)Midialidade escultural</i>	288
ii)	<i>(Inter)Midialidade caligráfica</i>	292
iii)	<i>(Inter)Midialidade fotográfica</i>	296
c)	A cromacia pictórica	300
d)	Arquétipos <i>de e para Les Travailleurs de la mer</i> (romance e pinturas)	311
i)	Arquétipo artístico mental	312
ii)	Arquétipo artístico material	315

CONCLUSÃO: VÍCTOR HUGO, TRADUTOR INTERARTÍSTICO – POR QUÊ?	321
<i>Conclusão estético-literária</i>	322
<i>Conclusão estético-política</i>	326
<i>Conclusão estético-antropológica</i>	330
<i>Conclusão poético-estética</i>	337
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	341
<i>Referências primárias</i>	341
<i>Referências gerais</i>	342
<i>Sitografia</i>	355
ANEXOS	356
<i>Anexo I – Desenhos do Manuscrito Notre-Dame de Paris</i>	357
<i>Anexo II – 36 pinturas de Les Travailleurs de la Mer</i>	382

INTRODUÇÃO



[Cosette, François Pompon, 1887]

Victor Hugo foi um homem de seu século. Não se pode falar em Literatura do século XIX sem mencionar seu nome. Celebrado como artista, mas também como ativista político, é dono de uma obra monumental que abrange poesia e prosa, ficção e realidade, texto verbal e não-verbal.

No Brasil oitocentista, Hugo foi lido, traduzido, absorvido e imitado por muitos de nossos intelectuais, sejam eles escritores ou políticos, como se comprova pela tradução feita por Machado de Assis de *Les travailleurs de la mer*, publicada em 1866. Encontramos na Biblioteca Nacional¹ inúmeros jornais que comprovam isso com traduções, críticas e pastiches da obra hugoana.

Todavia, o escritor francês é majoritariamente conhecido por sua prosa, especialmente seus romances. Seus poemas ainda permanecem velados para o grande público brasileiro e sua obra não-verbal é quase totalmente desconhecida em solo nacional.

Enquanto em países francófonos multiplicam-se pesquisas com o objetivo de mostrar Hugo como dialogador com outras artes, ou apresentar de que modo obras artísticas dialogam com a prosa e poesia hugoanas², no Brasil ainda são escassas as pesquisas neste campo. A maioria das pesquisas hugoanas realizadas no Brasil analisam criticamente sua obra ou a comparam com autores nacionais³.

Diante deste contexto brasileiro, propomos trabalhar com os textos não-verbais de Victor Hugo imbricados com seu fazer literário e seu ato de traduzir a realidade, porém sempre em relação com os textos romanescos do autor.

Definição do problema de pesquisa

Os textos não-verbais de Hugo são predominantemente visuais (fotografias, desenhos e pinturas), mas é possível também encontrar textos sonoros (músicas e óperas). Estes últimos são difíceis de analisar porque o que se encontra disponível sobre eles são somente as partituras e alguns relatos, visto que à época ainda não existiam mecanismos de gravação sonora. Em contrapartida, os textos visuais são cada vez mais reproduzidos em estudos de especialistas ou

¹ Dados disponíveis em < <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx> >.

² Dados analisados e observados anualmente graças à *Société des Amis de Victor Hugo* desde 2000 (<<http://www.victor-hugo.org>>).

³ Dados observados graças à Plataforma Lattes especialmente na busca de currículos por assuntos e diretório dos grupos de pesquisa no Brasil (<<http://lattes.cnpq.br>>).

em livros de belas-artes, portanto mais acessíveis no mercado livreiro, em bibliotecas ou na internet para consulta.

A maioria dos desenhos e pinturas realizados por Hugo eram conjugados a sua prosa e a sua poesia, bem como a seu contexto filosófico e existencial. Por vezes, encontramos desenhos de personagens e situações referentes aos seus romances e poemas. Em outras ocasiões, pinturas de paisagens ou acontecimentos de alguma circunstância de sua vida social ou pessoal. Assim, pode-se dizer que existia em Hugo o ímpeto de reexpressar sua vida, sua arte e seu contexto de múltiplas maneiras em múltiplos meios, o que designamos neste trabalho, em sentido amplo, como *tradução*.

Embora a tradução em sentido amplo na vida de Victor Hugo seja uma forma de expressar seu pensamento a respeito de tudo, o ato de traduzir multifacetado o levava a se engajar em várias artes e causas que, apesar de gerar diversos produtos de diferentes modalidades artísticas, era o feito de um mesmo ser, uma mesma cabeça pensante.

Logo, para nós, interessa investigar como um mesmo agente pôde produzir diferentes traduções, diferentes textos; se é possível uma análise de um conjunto de obras de distintas linguagens de um mesmo autor; se o Victor Hugo pintor/desenhista é o mesmo Victor Hugo prosador/poeta; e se a mesma poética está presente em todas as obras hugoanas.

Objetivos

Este trabalho visa evidenciar e comprovar a vertente de Victor Hugo como tradutor interartístico, como transmutador de uma arte em outra com a manutenção de uma mesma poética, uma mesma marca autoral. Além disso, buscamos clarificar as consequências do legado tradutório (do texto verbal ao não-verbal e vice-versa) de Hugo para a França e seus leitores no mundo da época e nosso contemporâneo; e detalhamos o aporte teórico do que vem a ser um tradutor interartístico e do que vem a ser a poética hugoana referente a esse aspecto.

Pormenorizando esses objetivos mais amplos, nosso estudo pretende explicitar:

- a relação entre Victor Hugo e a tradução interartística;
- o trabalho de Victor Hugo como artista plástico;
- as relações tradutórias entre Arquitetura (a catedral de Nossa Senhora de Paris) e Literatura (o romance *Notre-Dame de Paris*, 1831);
- as relações autotradutórias entre pintura/desenho e literatura (romance *Les Travailleurs de la mer*, 1866);

- os conceitos de tradutor interartístico e poética do relevo e sua pertinência para o caso estudado;
- a poética de Victor Hugo verbal e não-verbal;
- as contribuições do legado de Victor Hugo para o patrimônio artístico francês e mundial.

Justificativa

Sabemos que já existem trabalhos que revelam o entrelaçamento de obras hugoanas (verbais e não-verbais), mas tais pesquisas se mostram ainda com recorte apenas de objetos binômicos (Literatura e Pintura; Literatura e Música; Literatura e Arquitetura), e de concepções artísticas e sociais esperadas a respeito de um determinado autor (Victor Hugo: escritor, pintor, desenhista, político). Entretanto, visamos trabalhar com uma visão holística da arte hugoana com ao menos três objetos diferentes (Arquitetura, Pintura e Literatura) e a concepção de Hugo como tradutor (como vimos, trata-se de concepção ainda não tão explorada pelos estudiosos de Hugo).

No Brasil, até o presente momento, não existem pesquisas que tratem de Victor Hugo como tradutor verbal e não-verbal: as existentes são sobre sua obra traduzida em solo nacional. Na França, há poucas investigações da teoria hugoana da tradução assim como de Victor Hugo como agente da tradução, campos pouco explorados⁴. Desse modo, a presente pesquisa estuda em língua vernácula este assunto e expõe ao público brasileiro com maior lucidez esta vertente hugoana.

Para além disso, do ponto de vista teórico, muito se escreve e se produz sobre tradução intersemiótica (nos Estudos Literários, Linguísticos e Tradutológicos), ou tradução interartística, mas até agora não se reflete sobre a pessoa/agente tradutor intertístico: quem é, sua formação, de onde vem, para onde vai, suas contribuições e seu legado. É o tema que procuramos esmiuçar, teorizando-o e esperamos, desta maneira, contribuir para os estudos hugoanos no Brasil.

⁴ Duas pesquisas podem ser mencionadas aqui: os artigos “Hugo et la Traduction” (1999) de Marie-Claire Pasquier e “Mots contre mots, corps à corps : “[Les Traducteurs]” de Victor Hugo” de Myriam Roman; e a obra *Victor Hugo et les poètes latins* (2011) de Romain Vignest.

Victor Hugo tradutor?

Afirmar que Victor Hugo foi tradutor ou traduziu algo ainda é novidade nos estudos literários realizados sobre o autor. Sabe-se da existência de suas reflexões sobre o legado de obras literárias traduzidas por outros e igualmente do papel que Hugo atribuía à figura do tradutor⁵. Entretanto, análises mais recentes da obra hugoana confirmam que Hugo sabia latim, grego e espanhol e que na sua juventude exerceu o ofício de tradutor efemeramente, tendo realizado traduções de autores clássicos como Horácio, Virgílio, Lucrecio e Juvenal (VIGNEST, 2011).

Vale aqui lembrar que as três categorias de tradução definidas por R. Jakobson são:

- [...] 1) A tradução intralingual ou *reformulação* (rewording) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
 2) A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
 3) A tradução intersemiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais [...] (2003, 64-65).

Podemos encontrar as três categorias de tradução na obra de Victor Hugo, mais especificamente de maneira híbrida (a primeira com a segunda)⁶. No entanto, o que nos interessa aqui é a terceira categoria: o processo hugoano da passagem do signo verbal ao não-verbal e não somente isso. Nosso trabalho compreende igualmente a tradução do signo não-verbal para o verbal. Logo, o conceito de tradução intersemiótica usado, inicialmente, nesta pesquisa é: “processo tradutivo que tem um prototexto pertencente a um tipo de código e um metatexto pertencente a um outro tipo de código” (OSIMO, 2011, 324)⁷. Desta forma, o texto de partida e o texto de chegada podem ser tanto verbais quanto não-verbais, diferentemente do conceito de Roman Jakobson que define o texto de partida sempre como sendo o texto verbal, o que não é necessariamente uma unanimidade entre os estudiosos.

Para além da ideia de texto não-verbal, nos deteremos na tradução de uma arte para outra arte, tomando tradução intersemiótica como sinônimo de tradução interartística, dado que Hugo, ao realizar o ato tradutório, na maioria dos casos, transitava de uma arte a outra e “*as*

⁵ Nos referimos aos textos “Prologues à la traduction des Oeuvres de William Shakespeare par François-Victor Hugo”; “Les Traducteurs” e “À un traducteur d’Homère”.

⁶ Para maiores informações consultar a obra *Victor Hugo et la langue* (2005) de Florence Naugrette.

⁷ Lembramos aqui que código para Bruno Osimo é “sistema de signos que podem ser de vários tipos – verbais, visuais, auditivos, olfativos... - junto com regras para uso de tais signos. Linguagem.” (2011, 208).

differentes artes são como línguas diferentes, entre as quais a imitação exige a tradução, o pensar num material expressivo totalmente diferente, a invenção de efeitos artísticos paralelos de preferência aos literalmente semelhantes” (SOURIAU, 1983, 24).

E a similitude de duas obras artísticas hugoanas não está somente no fato de pertencerem ao mesmo autor, mas também de estarem ligadas a uma mesma poética que percorre as diferentes artes. Mesmo considerando que “[...] o tradutor se situa diante de uma história de preferências e diferenças de variados tipos de eleição entre determinadas alternativas de suportes, de códigos, de formas e convenções” (PLAZA, 2001, 10), há uma singularidade expressa neste fazer e que se conserva na obra artística.

Assim, entende-se tradutor interartístico como aquele que tem a habilidade de executar a tradução intersemiótica ou interartística por meio das artes e das mídias⁸. Todavia, cabe lembrar que como este processo é subjetivo, singular e histórico, nele sempre haverá marcas autorais. Enquanto nas análises de traduções interartísticas geralmente se concebem dois sujeitos com duas obras de artes diferentes, estudar Hugo – um único sujeito – com múltiplas obras de arte é um caso particular do que vem a ser um tradutor interartístico, pois estamos também diante de uma ocorrência de autotradução⁹ interartística.

Do corpus

A fim de compreendermos o processo de tradução e autotradução interartística realizado por Hugo, elegemos para estudo duas de suas obras literárias: *Notre-Dame de Paris* (1831) e *Les Travailleurs de la mer* (1866). A primeira, uma tradução, é oriunda da obra arquitetônica homônima e conjunta dos arquitetos Jehan de Chelles, Pierre de Montreuil e Jean-Baptiste-Antoine Lassus. Já a segunda, uma autotradução, deu origem a 36 pinturas/desenhos feitas/os pelo próprio Hugo.

Esses dois romances não são uma escolha aleatória. O próprio Hugo nos diz o seguinte no prefácio de *Les Travailleurs de la mer* (1866):

La religion, la société, la nature ; telles sont les trois luttes de l’homme. Ces trois luttes sont en même temps ses trois besoins ; il faut qu’il croie, de là le temple ; il faut qu’il crée, de là la cité ; il faut qu’il vive, de là la charrue et le navire. Mais ces trois solutions contiennent trois guerres. La mystérieuse

⁸ Entende-se aqui que a mídia pode ser um suporte para a arte e também considerada como arte. Logo, a teoria da intermedialidade (RAJEWSKY, 2005) faz parte da tradução intersemiótica/interartística podendo ser útil em caso de cotejo de mídias e de artes.

⁹ Autotradução é definido como o ato ou o produto de traduzir um texto em que autor e tradutor sejam o mesmo autor tanto do texto de partida quanto do texto de chegada. (ANTUNES; UOTTAWA; 2014)

difficulté de la vie sort de toutes les trois. L’homme a affaire à l’obstacle sous la forme superstition, sous la forme préjugé, et sous la forme élément. Un triple anankè pèse sur nous, l’anankè des dogmes, l’anankè des lois, l’anankè des choses. Dans *Notre-Dame de Paris*, l’auteur a dénoncé le premier ; dans *les Misérables*, il a signalé le second ; dans ce livre, il indique le troisième.

À ces trois fatalités qui enveloppent l’homme se mêle la fatalité intérieure, l’anankè suprême, le cœur humain¹⁰ (HUGO, 1985, 45).

Vemos que, na concepção do próprio Hugo, *Notre-Dame de Paris* (1831), *Les Misérables* (1862) e *Les Travailleurs de la Mer* (1866) formam uma trilogia. Nossa escolha por abordar apenas a primeira e a última obras desta trilogia se deu pelo fato de que ambas estão explicitamente ligadas a outras artes que não a Literatura. Sabe-se que *Les Misérables* foi transmutado para ilustração à época de Hugo; porém, o romance não se enquadra no tipo de análise e na tese que defendemos aqui: Hugo tradutor interartístico de outras artes e de sua própria arte.

No que tange às edições brasileiras dos romances que são *corpus* de nossa tese, optamos por utilizar a tradução de Ana de Alencar e Marcelo Diniz para *Notre-Dame de Paris* publicada em 2011 pela editora Estação Liberdade – editora brasileira que vem republicando atualmente grande parte da obra hugoana no Brasil e para a qual contribuímos igualmente com uma tradução que ainda se encontra no prelo. Já para a tradução de *Les Travailleurs de la mer* optamos pela tradução de Machado de Assis republicada em 2013 pela editora Cosac Naify.

Salientamos que ambas as traduções apresentam problemas graves que vão desde erros de tradução em si até saltos da tradução. Ao longo de nossas análises, fomos chamando a atenção para tais problemas a fim de, por um lado, o leitor desta tese ter uma edição brasileira do romance na qual se basear, e, por outro lado, chamando atenção para o horizonte de interpretações que o texto em francês deixa em aberto e que em língua portuguesa os tradutores nem sempre deram soluções satisfatórias.

Por outro lado, também vale a pena atentar para a tradução de Machado de Assis, que foi totalmente revisada por Marília Garcia e que na edição que usamos indica os saltos de tradução, as imprecisões de alguns termos e também a falta de homogeneidade que, por vezes, confunde o leitor e desqualifica significativamente o texto de Hugo no que concerne ao seu

¹⁰ A religião, a sociedade, a natureza: tais são as três lutas do homem. Estas três lutas são ao mesmo tempo as suas três necessidades; precisa crer, daí o templo; precisa criar, daí a cidade; precisa viver, daí a charrua e o navio. Mas há três guerras nestas três soluções. Sai de todas a misteriosa dificuldade da vida. O homem tem de lutar com o obstáculo sob a forma superstição, sob a forma preconceito e sob a forma elemento. Tríplice *ananke* pesa sobre nós, o *ananke* dos dogmas, o *ananke* das leis, o *ananke* das coisas. Na *Notre-Dame de Paris*, o autor denunciou o primeiro; nos *Miseráveis*, mostrou o segundo; neste livro indica o terceiro. A estas três fatalidades que envolvem o homem, junta-se a fatalidade interior, o *ananke* supremo, o coração humano (HUGO, 2013, 113).

estilo em francês e suas possíveis intenções elencadas por inúmeros estudiosos da obra em francês.

Quanto aos textos hugoanos em língua francesa, tomamos como fundamento a publicação das *Oeuvres Complètes de Victor Hugo* dirigida por Guy Schoeller durante os anos de 1985 a 1989, publicadas pela editora Robert Laffont. Muitos dos textos citados, sem serem os romances propriamente ditos, foram traduzidos por nós a fim de auxiliar a leitura desta tese para todos os interessados no tema. Além disso, partes integrais dos textos de Hugo não disponibilizados até então em português foram citados em nossa tese e com respectiva tradução a fim de também ser um inventário destes textos no Brasil para os futuros pesquisadores brasileiros, seja da literatura francesa, seja de literatura comparada, bem como de domínios afins como, por exemplo, o estudiosos de Artes.

Das imagens

A presente tese tem um número significativo da obra hugoana pictórica, fotográfica e imagética. A maioria das imagens estão disponíveis em sites da *web*, ora com maior, ora com menor qualidade gráfica. Nossa fonte foram sobretudo os cadernos de Victor Hugo disponíveis na BnF (*Bibliothèque nationale de France*) e digitalizados em seu site (<gallica.bnf.fr>). Além disso, durante os quatro anos de escrita desta tese, inúmeros catálogos foram consultados e reproduzidas as imagens deles que comungam com a presente pesquisa.

As indicações, bem com os nomes das imagens ora estão em inglês, ora estão em francês (sem tradução) a fim de nortear os futuros leitores de onde é possível encontrar tais imagens, bem como por qual nomenclatura elas são conhecidas originalmente nos catálogos, nos museus e pelos pesquisadores da obra hugoana. Os dois anexos de imagens que esta tese oferece foram igualmente elaborados por nós a partir dos manuscritos dos dois romances, bem como pela leitura, análise e sumarização de informações de diferentes materiais aos quais tivemos acesso sobre essas imagens.

Desta forma, esta tese se apresenta igualmente como um inventário original e, até agora, único no Brasil sobre a obra gráfica de Hugo no qual os pesquisadores brasileiros podem ter acesso em língua portuguesa às pequenas análises, comentários e explicações dessas imagens. A tese traz muitas imagens, que não representam nem 10% do acervo hugoano, e nossa intenção não é saturar a pesquisa com imagens hugoanas, mas sim chamar a atenção dos pesquisadores brasileiros para este terreno ainda virgem dos estudos literários franceses na América Latina.

Do arcabouço teórico

Esta tese não segue de fato uma corrente teórica única. Deixamo-nos guiar pelo que exigiam o texto e as imagens hugoanas, além de nossa visão de tradução interartística. A complexidade de nossa pesquisa está no alçar de um método de análise e ao mesmo tempo de fundamentação teórica que nos deu respaldo para compreender, analisar, sumarizar e avaliar o trânsito permanente de Victor Hugo entre as artes.

Se, de um lado, a *Intermedialidade* nos ajudou a compreender o manuseio hugoano das materialidades artísticas, de outro, a *Teoria da Descrição* nos auxiliou a analisar e a relatar a manipulação dos procedimentos psico-imagético-linguísticos entre as artes hugoanas. De igual maneira, a *Teoria da Cores* nos aproximou da análise perceptiva, cultural e linguística da cromacia verbal e pictural ainda tão pouco discutida nos estudos literários fora do âmbito simbólico e analógico. Somada a isso, a questão dos *arquétipos artísticos* nos revela a genética das artes e do pensamento artístico que não é somente material, perceptivo ou verbal. Logo, a soma desses olhares teóricos que estão intimamente ligados e, por vezes, interseccionados e amalgamados forma a rede conceitual desta tese.

Consciente disso, nossa opção foi tentar analisar separadamente aspectos interartísticos dos procedimentos de tradução interartística utilizados por Hugo e que acreditamos ser os mais relevantes para a pesquisa. Para cumprir tal tarefa, unimos diferentes vertentes oriundas dos Estudos Interartísticos, Estudos Literários, Estudos Semióticos, Estudos da Tradução, Estudos Visuais, Estudos Arquitetônicos, Estudos Comparados, História da Arte, Antropologia da Imagem e da Linguagem, Filosofia e Sociologia da Arte, Linguística Textual e Estudos Culturais. Tal arcabouço teórico nos revelou a complexidade da arte hugoana, bem como do próprio Hugo como artista. Conjuntamente, nos trouxe um novo olhar diacrônico para o interartístico no século XIX em que muitas dessas vertentes teóricas ainda não existiam.

A multiplicidade de vieses teóricos que fomos estimulados a buscar e unir está diretamente acoplada a uma postura ética de nossa pesquisa de tentar olhar a obra hugoana dentro de seu tempo e de seu contexto, o que, para nós, significa não encaixá-la necessariamente em um só plano teórico ou metodológico da contemporaneidade. Desse modo, nos capítulos de cotejo das análises de obras, tivemos o cuidado de trazer uma possível ideologia reinante (ou visão artística) para a manipulação hugoana das artes ali envolvidas, descritas, sumarizadas e avaliadas na tese.

Dos capítulos

A tese está dividida em três capítulos: (1) “Victor Hugo e as artes”, (2) “A catedral narrativizada” e (3) “A figuração da letra”. O percurso desses três capítulos coloca em evidência *quem é* o tradutor interartístico sobre o qual dissertamos e *como* ele traduz artisticamente. Esse caminho da tese almeja direcionar para as considerações finais que respondem ao *porquê* de ser tradutor interartístico e da tradução interartística.

O capítulo 1 discorre sobre a estruturação do saber artístico de Hugo, seu modo de pensar as artes, seus conceitos sobre estética e suas múltiplas relações com as outras artes para além da Literatura. Faz-se um verdadeiro inventário de todas as artes que Hugo de alguma forma praticou ou sobre as quais produziu reflexões explícitas. Para além disso, este capítulo termina com as bases metodológicas de nossa investigação sobre como Hugo traduzia artisticamente, a saber, por meio de técnicas de tradução.

O capítulo 2 explicita o modo de traduzir de Hugo de uma dada arte para a Literatura. Neste caso específico, nos detemos da tradução da arte arquitetônica em arte Literária. Definimos o romance *Notre-Dame de Paris* como a tradução verbal da catedral homônima. Aprofundamo-nos no saber gótico enquanto corrente artística arquitetônica e literária e estudamos em pormenor como as técnicas de tradução interartísticas foram manuseadas por Hugo a fim de traduzir Arquitetura em Literatura.

O capítulo 3 norteia uma outra face hugoana de como traduzir da Literatura para a Pintura. Para isso, nos detemos no caso específico de *Les travailleurs de la mer* e seu conjunto de pinturas (36 no total). Uma vez mais aprofundamos as técnicas de tradução interartísticas da Literatura para a Pintura e esmiuçamos um caso particular de tradução interartística: a autotradução interartística. Ademais, examinamos com maior apreço a questão da corrente artística chamada Sobrenaturalismo e como ela se impõe para Hugo como ideologia de seu fazer artístico tradutório.

Por fim, na conclusão, ditamos nossas razões para alguém ser tradutor interartístico e para se realizar a tradução interartística. Centramo-nos em Hugo e defendemos que existem motivações estético-literárias, estético-políticas, estético-antropológicas e poético-estéticas. Por fim, encerramos o percurso afirmando que há um projeto hugoano de ver na relação das artes não a simples adaptação, mas a tradução em si.

Capítulo 1:

VICTOR HUGO E AS ARTES



[*Victor Hugo et les muses*, Auguste Rodin, 1890]

O presente capítulo visa apresentar um panorama da relação de Victor Hugo com as artes em geral. Abordamos a constituição de seus saberes artísticos, seu conceito de estética ou pensamento geral sobre a arte, as principais artes praticadas pelo escritor e suas principais técnicas de passagem de uma arte a outra.

1. A estruturação de um saber artístico

O envolvimento de Victor Hugo com as artes vem desde muito cedo. Pouca coisa se sabe sobre sua formação artística na infância. Entretanto, os biógrafos de Hugo (HOVASSE, 2001; THOMPSON, 1970) são unânimes em afirmar que ele recebeu a devida educação da época para alguém de sua classe social.

Segundo Marie-Jeanne Brondeau-Four e Martine Colboc-Terville (s/d), a educação artística francesa do século XIX herdou o desenho como arte primeira ensinada na escola. O desenho era tanto para um ensino intelectualizado enquanto pintura parisiense e acadêmica como também para um ensino mecanicista que se aplicava às necessidades técnicas de imitação e de decoração nos ofícios “mecânicos”. As autoras também afirmam que, na virada do século XVIII para o XIX, o governo francês tomou a decisão de investir em museus como fundamento cultural de inventário da cultura francesa. Tal empreitada tinha como objetivo a valorização do patrimônio público, que passaria necessariamente pelo reconhecimento, aprendizagem e transmissão do que seriam os objetos culturais franceses.

Foi por esse viés pedagógico e ideológico que Victor Hugo começou ainda na escola a fazer seus primeiros desenhos. Tal prática o acompanhará em todas as viagens que realizou quando criança. O que alunos como Victor Hugo apreendiam como desenho? Brondeau-Four e Colboc-Terville (s/d, p. 4) respondem:

Une idéologie commune, issue de la Renaissance, associe l'ensemble des formations dans le respect de valeurs uniques, fondatrices de l'unité de l'art ; ces valeurs sont d'abord le savoir-faire et le contrôle de la représentation avec les techniques graphiques usuelles, du niveau élémentaire (le tracé géométrique) à la représentation à l'identique (la copie) ; puis c'est l'apprentissage de la beauté par la saisie des « belles proportions » du corps humain, à toutes fins utiles, des plus prosaïques (contrôler l'adaptation d'un ornement) aux plus ambitieuses (établir une représentation des actions humaines)¹.

¹ Uma ideologia comum, oriunda do Renascimento, associa o conjunto de formações no respeito de valores únicos, fundadores da unidade da arte ; estes valores são inicialmente o saber-fazer e o controle da representação com as técnicas gráficas usuais, do nível elementar (o traço geométrico) à representação idêntica (a cópia), depois é a

Tais características do desenho ensinadas no século XIX explicam em boa medida as primeiras séries de desenhos e pinturas de Hugo: paisagens, construções, montanhas, pessoas caricaturadas, formas figurativas aprendidas na escola, dentre outros. Somado a isso, suas viagens e as constantes visitas a museus agregavam ainda mais conhecimento visual ao artista. C. W. Thompson (1970) menciona a aprendizagem escolar artística de Hugo como uma primeira tendência que o levou à experiência prática do desenho, mas igualmente ao *know-how* desta arte. De acordo com Thompson (1970), essa experiência foi tão importante para Victor Hugo como artista que na juventude ele já contava em descrevê-las em suas memórias de infância.

Interessante notar que o *know-how* do desenho auxiliava muitíssimo Victor Hugo a recontar por imagem figurativa, descritiva ou narrativa sua cultura visual² criativa ou mesmo memorial. Um exemplo disso se encontra no trecho abaixo de uma das reminiscências sobre o autor, escrito por sua esposa Adèle Foucher (1863, p. 109):

A Angoulême, Victor remarqua de vieilles tours. Il avait déjà un tel sentiment de l'architecture qu'elles lui sont restées dans la mémoire, et avec assez de précision pour les dessiner sans les avoir revues depuis³.

Como se pode ver, a memória de Hugo tinha um poder retentivo muito grande e isso influenciava muito diretamente suas pinturas e suas criações literárias. Esse arquivo de imagens memorizadas emergia de forma natural e era ressignificado pelo mundo imaginário hugoano. C. W. Thompson (1970) para exemplificar esse aspecto cita a pintura do General Lejeune intitulada *Vue de l'attaque du grand convoi, près de Salinas* (1825) que auxiliou Victor Hugo em escritos e a rememorar um ataque que ele presenciou na Espanha com a mãe durante a infância. Nas palavras do teórico:

[...] This tendency to detach a visual image such as the memory of this Picture from its context and to superimpose it on an associated image from his own experiences is a characteristic feature of Hugo's imagination we shall later observe at work in front of other paintings.

It is not surprising, in view of this early talent for drawing and gift of visual memorization, that the art criticism of *Le Conservateur Littéraire*

aprendizagem da beleza pela apropriação das “belas proporções” do corpo humano, para todos os fins úteis, dos mais prosaicos (controlar a adaptação de um ornamento) aos mais ambiciosos (estabelecer uma representação das ações humanas). (Tradução nossa)

² Entende-se “cultura visual” nesta tese como o inventário individual de imagens (mentais, materiais e sensoriais) que um indivíduo tem ou teve acesso em uma cultura em um dado contexto temporal e espacial.

³ Em Angoulême, Victor notou as velhas torres. Ele tinha já um tal sentimento da arquitetura que elas permaneceram em sua memória e com precisão suficiente para desenhá-las sem tê-las visto de novo. (Tradução nossa)

should have been left to Hugo. But although certain of his more idiosyncratic visual preferences and habits which we have stressed will prove to be revealing in the light of his later work – the taste for highly dramatic action and geometrical shapes in painting and the tendency to blend memories of pictures with memories of personal experiences – one must remember that before 1820 these features of Hugo’s visual imagination were still at an embryonic stage of development. At that time, they hardly constituted a definitive original vision; they were at most pointers to possible ways in which his interests might later develop⁴ (THOMPSON, 1970, p.18).

Mesmo com uma excelente memória, cabe destacar que outro hábito que favoreceu enormemente a cultura visual de Victor Hugo foi a prática da leitura de catálogos de arte. No século XIX, com a invenção da água-forte, uma técnica de gravura a entalhe, revistas como *L’Artiste* publicavam a reprodução de quadros e mantinham gravuristas permanentes em sua equipe de colaboradores. Jean-Bertrand Barrière (1956) considera que foi através da leitura de catálogos e revistas de arte que Victor Hugo teve acesso aos grandes desenhistas e pintores não contemporâneos seus. No artigo “Victor Hugo et les arts plastiques”, Barrière (1956) discorre minuciosamente sobre como aquele hábito auxiliou na estruturação do imaginário hugoano, bem como em sua criação artística. Dentre os artistas a que o escritor teve acesso via periódicos constam pinturas, gravuras e desenhos de Nicolas Lancret (1690-1743), Frans Pourbus (1569 – 1622), Hans Holein (1497-1543), Peter Paul Rubens (1577-1640), Albert Dürer (1471-1528), Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), Jacques Callot (1592-1635), Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), Francisco de Goya (1746-1828), Rafael Sanzio (1483-1520), Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475-1564), Jean-Louis André Théodore Géricault (1791-1824), Paolo Caliari Veronese (? – 1588), Antoine Coypel (1661-1722), Jean-Antoine Watteau (1684-1721), François Boucher (1703-1770), David Teniers (1610-1690), Frans van Mieris (1635-1681), Paulus Potter (1625-1654), Mestre de Frankfurt (1480- 1520), Gerard Dow (1613-1675), Salomon van Ruysdael (1602-1670), Marten de Vos (1532-1603), Otto Venius (1556 -1629), Antoon van Dyck (1599-1641), Jan van Eyck (?-1441), Giotto di Bondone (1276-1337), Nicolas Poussin (1594-1665), Claude Lorrain (1600-1682), Jean-Baptiste-Joseph Pater (1695-1736), Nicolas Lancret (1690-1743). Como se pode ver por uma

⁴ Essa tendência a deslocar uma imagem visual, como a lembrança deste quadro, de seu contexto e sobrepô-la a uma imagem associada vinda de suas próprias experiências é um traço característico da imaginação de Hugo que observaremos mais adiante em ação diante de outras pinturas. Não surpreende, diante deste talento precoce para desenhar e seu dom para a memorização visual, que a crítica de arte de *Le Conservateur Littéraire* tivesse sido deixada para Hugo. Mas embora algumas de suas preferências e hábitos visuais idiossincráticos, que sublinhamos, se revelarão à luz de sua obra posterior – o gosto pela ação altamente dramática e formas geométricas na pintura e a tendência a mesclar lembranças de pinturas com lembranças de experiências pessoais –, é preciso recordar que antes de 1820 essas características da imaginação visual de Hugo ainda estavam numa fase embrionária de desenvolvimento. Àquela época, dificilmente constituiriam uma visão original definitiva; eram, quando muito, sinalizadores de rumos possíveis em que seus interesses se desenvolveriam mais tarde. (Tradução nossa)

parte dos nomes aqui elencados, o imaginário pictural de Hugo recebia influências principalmente holandesas e italianas, com algumas francesas. Jean-Bertrand Barrière (1956) ainda menciona como um dos hábitos de Hugo frequentar os museus franceses para contemplar um quadro por dia. Quando isso não era possível, continuava seu hábito de colecionismo e leitura de catálogos e de revistas de arte.

No que tange aos artistas contemporâneos seus, Hugo frequentava sempre exposições ou *ateliers*. As exposições, na maioria das vezes, serviam para apreciar e julgar as obras e os artistas, visto que Hugo também contribuiu com periódicos de arte, como *Le Conservatoire Littéraire*, como crítico de arte ainda na juventude. Quanto aos *ateliers* de artistas, eram visitados por Hugo como lugar de trocas e conversas amistosas sobre arte, já que frequentava ateliers de amigos. Não se pode esquecer que Victor Hugo também teve a oportunidade de participar por três vezes (1855, 1867 e 1878) das Exposições Universais, que eram dedicadas às “artes industriais” (escultura, arquitetura e gravura).

Vale a pena destacar a importância dos ateliers para a cultura artística de Victor Hugo. A pesquisadora libanesa Thérèse Francis (2013) informa que a frequência dos ateliers era hábito corrente de artistas no século XIX e que o encontro desses artistas era chamado *cenáculo*. Faziam parte do cenáculo hugoano Achille e Eugène Devéria, Louis Boulanger, Eugène Delacroix, entre outros. Era uma espécie de associação de artistas. O cenáculo era um momento importante de intercomunicação entre as artes e os artistas, onde havia a ocasião de discutir dados gerais sobre arte, mas também sobre a arte específica de cada um, desde técnicas até estilos pessoais.

No *atelier* de Achille Devéria, Hugo medita e trabalha sobre a questão do desenho e do desenhar. Será este ato artístico o grande trunfo do cenáculo, designado “*la touche*” (o toque/o contato). De fato, participar e estar em um atelier não somente propicia a Hugo um ambiente do ver e do sentir, mas o influencia também quanto ao aprendizado de novas técnicas e ao uso dos materiais ali disponíveis. Devéria o corrigia ou o aconselhava, além de inspirá-lo na sua formação como desenhista. Decerto o que Hugo recebia como ensinamento estava dentro da linha do Academicismo pictural (técnicas de desenho e pinturas ditas universais). Nesta linha, a escola inglesa influenciou de forma significativa o escritor francês e os demais seguidores do romantismo. Dentre essas influências constam os contemporâneos Richard Parkes Bonington (1802-1828) e John Constable (1776-1837), especialmente no que diz respeito ao paisagismo e aos temas marítimos. Da escola francesa, há influências, sobretudo, dos trabalhos de Célestin Nanteuil (1813-1873), Paul Huet (1803-1869) e Louis Boulanger (1806-1867), além dos próprios irmãos Devéria.

Louis Boulanger era muito amigo de Victor Hugo e muito frequente no círculo familiar do escritor. Será ele o gravurista preferido e oficial das edições originais de Victor Hugo. Thérèse Francis (2013) afirma que a familiaridade entre os dois era tamanha que entre eles existia uma certa complementaridade. Com efeito, os dois discutiam muito sobre arte através de cartas ou em viagens conjuntas. Para mostrar toda essa amizade e o quanto Hugo tinha apreço por Boulanger, cabe citar um trecho da seguinte carta:

À Louis Boulanger

Saint-Malo (24 juin 1836)

J'ai revu aujourd'hui la mer, mon cher Louis ; une pente me ramène là tous les ans. Elle m'est apparue à l'extrême horizon faisant sur les collines une ligne mince et verte comme la cassure d'un carreau de vitre. C'était entre Dol et Saint-Malo. Maintenant je suis à Saint-Malo ; j'ai couru en arrivant me jeter à la mer ; je m'y suis baigné, et je reviens vite vous écrire tout trempé de la salive du vieil océan.

Il faudra absolument que j'aie un jour vous arracher à votre belle et puissante œuvre, et que nous nous en venions tous deux voir toutes les grandes choses que je vois tout seul et que je verrais doubles avec vous. Vous savez comme nous étions heureux autrefois dans nos promenades du soir à travers la plaine de Montrouge ! que serait-ce avec cette plaine de flots sous les yeux ?⁵ (HUGO, 1987, p. 571-572)

Percebe-se pelo trecho acima o quanto Hugo admirava os conhecimentos de Boulanger a ponto de afirmar que o pintor o fazia ver duplicado. De fato, o trabalho de Boulanger como gravurista e ilustrador influenciou muitíssimo Hugo, especialmente quanto ao uso do branco e do preto. A gradação dessas cores foi algo que certamente o escritor francês aprendeu com Boulanger (e também com Devéria). O claro-escuro usado nas litogravuras feitas pelos artistas do cenáculo que Hugo frequentava pesaram muito no seu gosto pelo gótico pictural e pelo uso continuado do branco e do preto em seus desenhos, pinturas e outras obras.

O contato com Eugène Delacroix, pai da pintura romântica, é evocado por Thérèse Francis (2013) como essencial para um novo aprendizado artístico de Victor Hugo. Segundo a autora:

⁵ A Louis Boulanger. Saint-Malo (24 de junho de 1836). Hoje revi o mar, meu caro Louis; uma inclinação me reconduz para lá todos os anos. Ele me apareceu no extremo horizonte fazendo sobre as colinas uma linha fina e verde como um caco de vidro. Foi entre Dol e Saint-Malo. Agora estou em Saint-Malo; ao chegar, corri para me jogar no mar; nele me banhei e volto depressa para lhe escrever todo molhado da saliva do velho oceano. É absolutamente necessário que vá um dia arrancar você de sua bela e poderosa obra, e que venhamos os dois ver todas as grandes coisas que vejo sozinho e que veria em dobro com você. Sabe como éramos felizes outrora em nossos passeios à tarde através da planície de Montrouge! O que seria desta planície de ondas sob os olhos? (Tradução nossa).

Visiter l'atelier d'un peintre coloriste qui s'intéresse aux couleurs et qui est poète coloriste, pourrait ouvrir bien les yeux sur les couleurs utilisées et surtout sur leur mélange. Être dans un atelier c'est voir ou plutôt examiner une palette avec un regard curieux. Et si Delacroix peint selon la théorie de Chevreul, Hugo doit l'avoir remarqué⁶ (FRANCIS, 2013, p.73).

Hugo teve pouco contato com Delacroix devido a desentendimentos pessoais entre os dois. Entretanto, a visita ao atelier do pintor romântico, bem como as trocas feitas ora por discussões, ora por cartas, ora por textos públicos, motivaram Hugo ao uso das cores, ou melhor, a expandir sua paleta de cores para além do preto e do branco, que ele dominava. A presença da obra de Delacroix na formação artística de Hugo é perceptível em diversas partes de sua criação, mas é o conhecimento sobre o Oriente que será mais acentuado e inspirador para Hugo, seja em suas artes visuais, seja em suas artes verbais.

Como se observa pelo que se disse até aqui sobre a formação artística de Hugo, apenas uma arte não era muito apreciada pelo autor: a música. Inúmeros estudiosos de Hugo atuais ou não (GLACHANT, 1902; LASTER, 2002; FOUQUET, 2002) afirmam que o escritor não se contentava com um lugar subalterno para a poesia e, por conta disso, seguia uma tradição de escritores franceses que consideravam que só se cantava o que não merecia ser dito. Apesar disso, não é difícil encontrar passagens da obra de Hugo (mesmo que bem raras) que fazem referências a alguns músicos com quem Victor Hugo teve contato. Entre eles estão: Christoph Willibald Gluck (1714-1787), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Giovanni Battista Draghi (Pergolesi) (1710-1736), Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) e André Ernest Modeste Grétry (1741-1813).

A musicalidade das poesias de Hugo era reconhecida por inúmeros compositores, o que levou muitos de seus textos rimados (em particular, poesias e peças de teatro) a serem musicados. Paul Glachant ao escrever sobre a relação do poeta francês com a música, arremata:

Ne serait-ce pas faire tort au poète que d'insister sur de telles gamineries et de se confiner dans le domaine de l'anecdote ? Il convient d'élargir la question. Dans la constitution même du génie de Victor Hugo, ne trouverions-nous pas aisément l'explication de cette froideur, pour ne pas dire plus, de cette incuriosité ou de cette hostilité vis-à-vis de la musique ?

On connaît la thèse soutenue par M. Léopold Mabilleau, d'après laquelle, chez Victor Hugo, le sens de la vue serait développé au détriment des autres sens. Il sut voir le monde extérieur. Les trois quarts des images évoquées dans ses vers sont des images visuelles. Il avait besoin de *voir* ses personnages, de fixer, *plastiquement*, à mesure qu'il les faisait vivre, leurs traits, leurs attitudes, leurs costumes. C'est pourquoi il dessinait volontiers et

⁶ Visitar o atelier de um pintor colorista que se interessa pelas cores e que é poeta colorista poderia abrir os olhos para as cores utilizadas e sobretudo para sua mistura. Estar num atelier é ver ou, antes, examinar uma paleta com um olhar curioso. E se Delacroix pinta segundo a teoria de Chevreul, Hugo deve tê-lo observado. (Tradução nossa)

illustre des manuscrits. Sur bon nombre de ses manuscrits dramatiques, il a même ébauché les maquettes des décors. Ecrivain *Les Travailleurs de la mer*, il alla jusqu'à faire habiller une poupée en Guernesiaise de l'époque où se passait le roman⁷ (GLACHANT, 1902, p.308-309).

Ou seja, o sentido da visão foi o mais desenvolvido na formação artística de Hugo. O poeta contava, dizia, relatava, documentava o que via. Por ser a música uma das artes mais abstratas – pois apesar de senti-la, não há como vê-la –, compreende-se a tendência do escritor francês a ser guiado pela visão. Em sua obra, Hugo evoca a imagem de sons, descreve-as. Transforma as imagens auditivas em imagens visuais. Não é por acaso que sua obra é permeada de metáforas musicais, mas todas direcionadas à plasticidade do som e da palavra.

2. Das opiniões sobre a arte em geral

Todo o conhecimento artístico de Hugo o encaminhou a escrever sobre as artes tanto praticadas quanto observadas por ele – fossem as que apreciava ou não. Hugo escreveu sobre teatro, fotografia, pintura, desenho, ópera, decoração, literatura, música, escultura e arquitetura. São muitos os escritos, e dentre os ensaios teóricos mais conhecidos podemos citar quatro:

- a) *Prefácio de Cromwell* → texto muito importante porque desenvolve as principais ideias sobre o drama romântico;
- b) *Guerra aos demolidores* → texto iniciador das discussões patrimoniais na França e no mundo a respeito do patrimônio material nacional;
- c) *Os tradutores* → texto que discorre sobre o que significa ter Shakespeare traduzido em francês e como Hugo admirava este autor;
- d) *William Shakespeare* → escrito dedicado ao valor da obra do dramaturgo inglês para o patrimônio da literatura mundial e a expor o quanto Hugo se inspirava nele.

As reverberações desses ensaios de Hugo são tantas que muitas outras publicações do próprio autor ou de autores de sua época dão continuidade às ideias ali contidas. Entretanto, a fim de mostrar um pouco da estética geral de Hugo sobre as artes, nos deteremos neste tópico

⁷ Não seria injusto para com o poeta insistir nessas crâncices e confiar no domínio do anedótico? Convém ampliar a questão. Na própria constituição do gênio de Victor Hugo não encontraríamos facilmente a explicação para essa frieza, para não dizer mais, dessa incuriosidade ou dessa hostilidade com relação à música? Conhece-se a tese defendida por Léopold Mabilleau, segundo a qual, em Victor Hugo, o sentido da visão seria desenvolvido em detrimento dos outros sentidos. Ele soube ver o mundo exterior. Três quartos das imagens evocadas em seus versos são imagens visuais. Ele precisava *ver* seus personagens, fixar, *plasticamente*, à medida que os fazia viver, seus traços, suas atitudes, suas roupas. Por isso ele desenhava de bom-grado e ilustrava manuscritos. Em muitos desses manuscritos dramáticos e chegou a esboçar maquetes de cenários. Escrevendo *Os trabalhadores do mar*, chegou a mandar vestir uma boneca de guernesieses da época em que se passava o romance. (Tradução nossa)

apenas em alguns textos: *L'art et la Science*, *Le goût*, *Utilité du Beau* e *Manuscrit 13416 [Poésie-Art-Théâtre]*. Eles nos dão uma visão clara sobre o pensamento hugoano a respeito das artes e como elas deveriam ser percebidas, concebidas e recepcionadas.

i- *L'art et la Science*

Este texto é dividido em cinco partes.

Na primeira parte, Hugo nos direciona para a importância da leitura. É o amar ler que dará continuidade à arte literária e a todas as outras existentes. Uma pessoa que sabe ler é uma pessoa com sabedoria. Antes da existência do livro, a leitura se dava pela natureza, pela observação das coisas. Com o livro, a observação das coisas e do mundo ganhou o acréscimo da ideia, daí o poder legado à leitura e ao livro. Segundo o escritor:

[..] Désormais tous les progrès se feront dans l'humanité par le grossissement de la région lettrée. Le diamètre du bien idéal et moral correspond toujours à l'ouverture des intelligences. Tant vaut le cerveau, tant vaut le cœur.

Le livre est l'outil de cette transformation. Une alimentation de lumière, voilà ce qu'il faut à l'humanité. La lecture, c'est la nourriture. De là l'importance de l'école, partout adéquate à la civilisation. Le genre humain va enfin ouvrir le livre tout grand. L'immense Bible humaine, composée de tous les prophètes, de tous les poètes, de tous les philosophes, va resplendir et flamboyer sous le foyer de cette énorme lentille lumineuse, l'enseignement obligatoire⁸ (HUGO, 1985, p. 292).

Apesar da abertura desse texto focalizar a educação escolar, o livro enquanto materialidade e a alfabetização no século XIX, o que chama a atenção é que o autor aponta para os múltiplos letramentos, para o que considerou a abertura das inteligências. Ou seja, as artes “lidas” são capazes de alimentar tanto o repertório cultural quanto de abrir os olhos para novos pontos de vista morais, ideológicos, culturais e artísticos. Na mesma linha segue o início do ensino de artes como algo que pode transformar a humanidade e a sociedade. Para Hugo (1985, p. 292), “a insaciável sede de conhecer e meditar se tornará cada vez mais a preocupação humana”.

Na segunda parte, o autor define a arte como a junção da natureza com o homem elevado a uma segunda potência. Hugo diz que (Homem + Natureza)² resulta numa lei matemática de

⁸ Doravante todos os progressos se farão na humanidade pelo crescimento da região letrada. O diâmetro do bem ideal e moral corresponde sempre à abertura das inteligências. Tanto vale o cérebro quanto vale o coração. O livro é o instrumento dessa transformação. Uma alimentação de luz, eis o que falta à humanidade. A leitura é o alimento. Daí a importância da escola, adequada por toda parte à civilização. O gênero humano finalmente vai abrir o livro por inteiro. A imensa Bíblia humana, composta de todos os profetas, de todos os poetas, de todos os filósofos, vai resplender e flamejar sob o foco desta enorme lente luminosa, o ensino obrigatório. (Tradução nossa)

essência da arte. Somado a isso, o escritor acrescenta que a Arte e a Ciência têm em comum o fato de ambas se originarem do abstrato e terem uma ligação profunda com os números. Nas palavras dele,

Le nombre se révèle à l'art par le rythme, qui est le battement du cœur de l'infini. Dans le rythme, loi de l'ordre, on sent Dieu. Un vers est nombreux comme une foule ; ses pieds marchent du pas cadencé d'une légion. Sans le nombre, pas de science ; sans le nombre, pas de poésie. La strophe, l'épopée, le drame, la palpitation tumultueuse de l'homme, l'explosion de l'amour, l'irradiation de l'imagination, toute cette nuée avec ses éclairs, la passion, le mystérieux mot Nombre régit tout cela, ainsi que la géométrie et l'arithmétique⁹ (HUGO, 1985, p. 293).

Isso significa dizer que em termos de arte tudo é arquitetado e calculado, mesmo que não possamos entender o cálculo feito ou mesmo de onde veio tal fórmula. Para Hugo, a arte é perfeita, diferentemente da Ciência, que sempre pode ser melhorada.

Na terceira parte, Hugo insiste na ideia de que a arte é a única das criações humanas que não é susceptível de perfeição. Uma obra-prima sempre será uma obra-prima e isso não mudará. O progresso em arte se dá pelo ideal. A cada novo tipo de arte, um novo ideal é apresentado, sem esquecer as etapas anteriores da arte ou mesmo revistando as já produzidas obras-primas artísticas. Na Ciência, porém, uma obra se sobrepõe a outra levando a anterior ao esquecimento; segundo Hugo, na Arte, uma obra continua a outra lembrando e resgatando sempre uma obra pela outra. Para ele:

Les poètes ne s'entr'escaladent pas. L'un n'est pas le marchepied de l'autre. On s'élève seul, sans autre point d'appui que soi. On n'a pas son pareil sous les pieds. Les nouveaux venus respectent les vieux. On se succède, on ne se remplace point. Le beau ne chasse pas le beau. Ni les loups, ni les chefs-d'œuvre, ne se mangent entre eux¹⁰ (HUGO, 1985, p. 294).

Essas afirmações são sustentadas por Hugo com a tese de que o que há por detrás de um artista e de uma obra produzida por ele é o infinito. Uma vez tendo esse ingrediente, não há

⁹ O número se revela à arte pelo ritmo, que é o batimento do coração do infinito. No ritmo, lei da ordem, sente-se Deus. Um verso é numeroso como uma multidão; seus pés caminham no passo cadenciado de uma legião. Sem o número, nada de ciência; sem o número, nada de poesia. A estrofe, a epopeia, o drama, a palpitação tumultuosa do homem, a explosão do amor, a irradiação da imaginação, toda esta nuvem com seus raios, a paixão, a misteriosa palavra Número rege tudo isso, assim como a geometria e a aritmética. (Tradução nossa)

¹⁰ Os poetas não servem de escada um ao outro. Um não é o degrau do outro. O poeta se eleva só, sem outro ponto de apoio além de si mesmo. Não tem seu semelhante sob os pés. Os recém-chegados respeitam os mais velhos. Eles se sucedem, não se substituem. O belo não expulsa o belo. Nem os lobos, nem as obras-primas, se entredevoram. (Tradução nossa)

como colocar finitude nas obras e nas criações de determinado artista. É pelo viés da infinitude que uma obra de arte se torna irredutível,

Cette quantité d'infini, qui est dans l'art, est extérieure au progrès. Elle peut avoir, et elle a, envers le progrès, des devoirs ; mais elle ne dépend pas de lui. Elle ne dépend d'aucun des perfectionnements de l'avenir, d'aucune transformation de langue, d'aucune mort ou d'aucune naissance d'idiome. Elle a en elle l'incommensurable et l'innombrable ; elle ne peut être domptée par aucune concurrence ; elle est aussi pure, aussi complète, aussi sidérale, aussi divine en pleine barbarie qu'en pleine civilisation. Elle est le Beau, divers selon les génies, mais toujours égal à lui-même. Suprême¹¹ (HUGO, 1985, p. 294).

Vale notar que é a partir desta concepção de infinitude que Hugo desenvolverá o conceito de Belo abordado em outro texto sobre arte em geral.

Na quarta e maior parte do texto *L'art et la Science*, Victor Hugo dá inúmeros exemplos de como as teorias, invenções e pensamentos científicos foram ultrapassados desde a Antiguidade até a contemporaneidade. O autor sustenta que o que fundamenta a Ciência é sua relativização. Em Ciência, não é possível falar em obra-prima, e seu progresso é medido pela utilidade exercida em determinado tempo. É por isso que em Ciência se faz descobertas e não obras. Ainda a respeito da ciência e da arte, afirma:

La science est l'asymptote de la vérité. Elle approche sans cesse, et ne touche jamais. Du reste, toutes les grandeurs, elle les a. Elle a la volonté, la précision, l'enthousiasme, l'attention profonde, la pénétration, la finesse, la force, la patience d'enchaînement, le guet permanent du phénomène, l'ardeur du progrès, et jusqu'à des accès de bravoure. [...]

Mais elle est série. Elle procède par épreuves superposées l'une à l'autre et dont l'obscur épaissement monte lentement au niveau du vrai.

Rien de pareil dans l'art. L'art n'est pas successif. Tout l'art est ensemble¹² (HUGO, 1985, p. 300).

Na argumentação de Hugo, a ciência tem uma evolução de sobreposição e necessita das etapas anteriores para continuar a se desenvolver e a melhorar. Tais melhorias formam uma

¹¹ Esta quantidade de infinito, que está na arte, é exterior ao progresso. Ela pode ter, e tem, para com o progresso, deveres; mas não depende dele. Não depende de nenhum dos aperfeiçoamentos do futuro, de nenhuma transformação da língua, de nenhuma morte, de nenhum nascimento de idioma. Tem em si o incomensurável e o inumerável; não pode ser domada por qualquer concorrência; é tão pura, tão completa, tão sideral, tão divina em plena barbárie quanto em plena civilização. Ela é o Belo, diverso segundo os gênios, mas sempre igual a si mesmo. Supremo. (Tradução nossa)

¹² A ciência é a assíntota da verdade. Aproxima-se incessantemente, mas não alcança nunca. De resto, ela tem todas as grandezas. Tem a vontade, a precisão, o entusiasmo, a atenção profunda, a penetração, a fineza, a força, a paciência de encadeamento, a espreita permanente do fenômeno, o ardor do progresso, e até acessos de bravura. [...] Mas ela é série. Procede por experimentos superpostos um ao outro e cujo obscuro espessamento sobe lentamente ao nível do verdadeiro. Nada de parecido na arte. A arte não é sucessiva. Toda a arte é conjunto. (Tradução nossa)

verdade válida até outra verdade se sobrepor a esta – diferentemente da arte, em que não existe evolução, melhoria, desenvolvimento ou verdade única. Tudo isso compõe um conjunto permanente das obras de arte quando apreciadas, debatidas e lembradas. Para o escritor, é esse conjunto imutável da arte que faz com que ela tenha uma vida artificial, existindo, assim, independentemente de uma vida, de um conceito, de um fundamento, de uma estrutura, de uma ideia preestabelecida anteriormente. Segundo o autor, a arte, uma vez executada, é eterna e tem vida própria.

Por fim, na quinta parte, ele conclui que não se deve comparar a arte à ciência porque a arte é sempre plena. Para ela, não existem baixos e altos, crescimento ou diminuição. A arte não se repete porque é única, singular e infinita em si mesma. Hugo sustenta que a arte é irreduzível, incorruptível e refratária. Mesmo sob o argumento de que a arte recebe contrafação uma vez que é plena, o escritor rebate essa proposição:

Non ! ni décadence, ni renaissance, ni plagiat, ni répétition, ni redite. Identité de cœur, différence d'esprit ; tout est là. Chaque grand artiste, nous l'avons dit ailleurs, refrappe l'art à son image. [...]

Tout recommence avec le nouveau poète, et en même temps rien n'est interrompu. Chaque nouveau génie est abîme. Pourtant il y a tradition. Tradition de gouffre à gouffre, c'est là, dans l'art comme dans le firmament, le mystère ; et les génies communiquent par leurs effluves comme les astres. Qu'ont-ils de commun ? Rien. Tout. [...]

L'art a ses saisons, ses nuages, ses éclipses, ses taches même, qui sont peut-être des splendeurs, ses interpositions d'opacités survenantes dont il n'est pas responsable ; mais, en somme, c'est toujours avec la même intensité qu'il fait le jour dans l'âme humaine. Il reste la même fournaise donnant la même aurore. Homère ne se refroidit pas.

Insistons d'ailleurs sur ceci, car l'émulation des esprits c'est la vie du beau, ô poètes, le premier rang est toujours libre. Écartons tout ce qui peut déconcerter les audaces et casser les ailes ; l'art est un courage ; nier que les génies survenants puissent être les pairs des génies antérieurs, ce serait nier la puissance continuante de Dieu.

Oui, et nous revenons souvent, et nous reviendrons encore, sur cet encouragement nécessaire ; stimulation, c'est presque création ; oui, ces génies qu'on ne dépasse point on peut les égaler.

Comment ?

En étant autre¹³ (HUGO, 1985, p. 303).

¹³ Não! Nem decadência, nem renascimento, nem plágio, nem repetição, nem retomada. Identidade de coração, diferença de espírito; tudo está aí. Cada grande artista, dissemos em outra parte, reconstrói a arte à sua imagem. [...] Tudo recomeça com o novo poeta, e ao mesmo tempo nada se interrompe. Cada novo gênio é abismo. No entanto, existe tradição. Tradição de precipício a precipício, eis aí, na arte como no firmamento, o mistério; e os gênios se comunicam por seus eflúvios como os astros. Que têm em comum? Nada. Tudo. [...] A arte tem suas razões, suas nuvens, seus eclipses, suas manchas mesmo, que são talvez esplendores, suas interposições de opacidades sobrevindas pelas quais ela não é responsável; mas, em suma, é sempre com a mesma intensidade que ela lança luz sobre a alma humana. Permanece a mesma fornalha que dá a mesma aurora. Homero não esfria. Insistamos nisso, aliás, pois a emulação dos espíritos é a vida do belo, ó poetas, a primeira fila está sempre livre. Descartemos tudo o que pode desconcertar as audácias e quebrar as asas; a arte é uma coragem; negar que os gênios sobrevividos possam ser os pares dos gênios anteriores seria negar a potência continuadora de Deus. Sim, e

Logo, a arte sendo plena e não tendo tido evolução, pode-se compreender sua permanência e “possível linha do tempo” a partir da identidade do artista que a concebe. Se uma obra de arte não é nem imitação nem referência a outra, ela pode ser no máximo uma abertura ao Outro, às alteridades que ajudaram a compor esta obra. Cabe mencionar que para Hugo a obra de arte por excelência é a poesia, daí por que sempre em seu texto menciona este gênero literário como a obra de arte primeira.

ii- Le goût

Segundo Victor Hugo, umas das regras da arte é o gosto. Toda arte atiza um gosto, uma predileção:

Qu'est-ce donc que le goût ? qu'est-ce donc que cette chose étrange qui, on vient de le voir, peut exister et existe en dehors de la morale, de la raison, de la politesse, du progrès, de la vérité, de la réalité, de la pudeur, de la conscience, se concilie avec la férocité, consent à la bestialité, accepte Sodome, et qui, avec toutes ces facultés d'être le mal, fait partie du beau ?

Est-il donc possible d'être à la fois le beau et le mal ?

L'art a-t-il ce don terrible ?

Hâtons-nous de le dire, non.

Être le beau et le mal, être tout ensemble obscurité et clarté, c'est le chaos. L'art est prodige, soit ; il n'est pas monstre. Il contient le contraste, non la contradiction. Pas un atome dans l'art n'est à l'état de chaos. Tout obéit à la loi une. Le goût, c'est l'ordre ¹⁴ (HUGO, 1985, p. 564-565).

O gosto, como elemento estruturador da arte, como aquilo que dá ordem à arte, é apontado pelo autor como o poder que a arte tem de transfigurar todas as coisas em um ideal. O gosto é necessário ao artista (este considerado por Hugo como um gênio), assim como o Direito é necessário ao povo. O autor sustenta que é possível fazer um paralelo entre Direito e gosto na medida em que nenhum dos dois conceitos tenta ser limitador nem impositivo, mas simplesmente libertador, garantias da liberdade de expressão. Uma vez a arte não tendo regras, mas garantido o uso de todas as leis que possam lhe convir, sua criação isenta o gosto de

retonarmos frequentemente, retornaremos de novo, a este encorajamento necessário; estímulo é quase criação; sim, estes gênios que não ultrapassamos, podemos nos igualar a eles. Como? Sendo outro. (Tradução nossa)

¹⁴ Que é, pois, o gosto? Que é, pois, esta coisa estranha que, acabamos de ver, pode existir e existe fora da moral, da razão, da polidez, do progresso, da verdade, da realidade, do pudor, da consciência, se concilia com a ferocidade, consente na bestialidade, aceita Sodoma, e que, com todas as suas faculdades de ser o mal, faz parte do belo? É possível portanto ser ao mesmo tempo o belo e o mal? A arte tem esse dom terrível? Apressemos-nos em dizer, não. Ser o belo e o mal, ser ao mesmo tempo escuridão e claridade, é o caos. A arte é prodígio, que seja; não é monstro. Contém o contraste, não a contradição. Nem um átomo na arte se acha em estado de caos. Tudo obedece à lei una. O gosto é ordem. (Tradução nossa)

qualquer julgamento porque este passa a ser visto como elemento composicional da obra artística.

O gosto traz uma consciência artística. Ele pode ser a motivação, como também o freio da ação artística. “C’est un perpétuel conseil que le génie se donne à lui-même. *Le mieux possible*, telle est la formule intérieure, toujours obéie par les forts”¹⁵ (HUGO, 1985, p. 566). O gosto tem uma relação com o desejo, com o apetite. “Il y a de la faim dans le goût. Goûter, c’est manger. Le goût veut qu’on pense de même que la conscience veut qu’on agisse¹⁶” (HUGO, 1985, p. 567). Ou seja, é esse sentimento de predileção, apreciação e interesse que move o artista, que o inspira. Hugo acrescenta ainda:

Le goût, on le voit, est, comme la conscience, à la fois personnel et général. Il révèle à chaque individualité, sans la troubler, le mode d’harmonie qui lui est propre avec les grandes lois mystérieuses superposées à tout.

L’inspiration est un ouragan qui a la faculté de se diriger ; cette faculté de se diriger, c’est le goût. Seulement ce mors des pégases, cette bride des hippogriffes, ne sont point accrochés au clou des classes de rhétorique à côté de la patoche du professeur.

Il y a autant de goûts qu’il y a de génies, avec un type supérieur qui est l’idéal. L’idéal, c’est le goût de Dieu.

Dieu étant soleil, le génie est planète.

Le goût est une gravitation.

Toute gravitation planétaire se compose de deux lois, l’évolution sur l’axe et l’évolution dans l’orbite. L’axe est le moi de la planète ; le parcours de l’orbite est sa fonction¹⁷ (HUGO, 1985, p. 567).

Sendo o gosto uma faculdade da criação e concepção artística, ele de alguma forma tem uma elevação divina porque por meio do gosto, assim como Deus, o artista cria um universo, uma engrenagem artística que segue duas leis: a de escrever-se – o que Hugo nomeia “a lei de seu eu” – e a lei de civilizar – que o autor chama de “lei da função”. Todos os artistas, os gênios nas palavras de Hugo, satisfazem essas duas leis do gosto. Produzir uma arte é produzir uma vida e

Vivifier, c’est là ce qu’on pourrait nommer la loi externe du génie. Quant à l’autre loi, loi interne du génie, loi du moi, elle est abstruse, capricieuse,

¹⁵ É um conselho perpétuo que o gênio dá a si mesmo. *O melhor possível*, tal é a fórmula interior, sempre obedecida pelos fortes. (Tradução nossa)

¹⁶ Há fome no gosto. Degustar é comer. O gosto quer que pensemos tanto quanto a consciência quer que ajamos. (Tradução nossa)

¹⁷ O gosto, como se vê, é, como a consciência, ao mesmo tempo pessoal e geral. Revela a cada individualidade, sem perturbá-la, o modo de harmonia que lhe é próprio com as grandes leis misteriosas superpostas a tudo. A inspiração é um furacão que tem a faculdade de se dirigir; esta faculdade de se dirigir é o gosto. Só que essa rédea dos pégasos, essa brida dos hipogrifos, não estão presas ao gancho das aulas de retórica ao lado da manopla do professor. Há tantos gostos quanto há gênios, com um tipo superior que é o ideal. O ideal é o gosto de Deus. Deus sendo sol, o gênio é planeta. O gosto é uma gravitação. Toda gravitação planetária se compõe de duas leis, a evolução sobre o eixo e a evolução na órbita. O eixo é o eu do planeta; o percurso da órbita é sua função. (Tradução nossa)

obscur ; elle n'est plus la résultante d'une fonction, mais d'une essence ; elle ne constitue plus un devoir, mais une idiosyncrasie ; et le triomphe de la haute critique c'est de savoir pour chaque génie démêler, déterminer et reconnaître cette loi profonde¹⁸ (HUGO, 1985, p. 568).

Ora, se se produz uma vida, uma arte, a partir de uma lei interna e de uma lei externa, é preciso considerar que cada espécie tem sua natureza e, portanto, cada artista tem seu gosto natural que responde tanto à lei do eu quanto a lei de civilizar. Hugo afirma que o gosto não é imposto de um receptor ou artista para o outro receptor ou artista, se convive com ele no mundo da arte, se respeita.

O autor também acrescenta que além do gosto individual existe um gosto arcano, misterioso, supremo, superior. Aquele que choca (negativamente ou positivamente) o apreciador da arte. Uma manifestação do Belo. Algo ligado à imaginação, além do desejo pessoal. Nas palavras do autor:

Ce grand goût, le goût d'en haut, n'est autre chose que l'acceptation de chaque phénomène matériel ou moral pris en soi avec ce droit d'ajouter qui fait partie de la souveraineté intellectuelle ; c'est on ne sait quel mélange de démesuré et de proportionné qui reste exact même dans les plus prodigieux grossissements ; c'est la volonté sévère du vrai qui conserve à l'infusoire toute sa petitesse et au condor toute son envergure ; c'est l'absolu qui exige de chaque chose qu'elle ait sa réalité avant de l'introduire dans l'idéal, toute fécondation étant à ce prix¹⁹ (HUGO, 1985, p. 571).

O grande gosto não tem uma definição exata. Ele tem todos os poderes e todos os direitos. É refratário às regras e aos métodos. Só há a possibilidade de respeitá-lo. Ele está entre a quimera e o ideal. É produzido pelos gênios, os grandes artistas. É identificado em grandes obras. Ao referir-se a isso, Hugo afirma que “[c]ertaines œuvres sont ce qu'on pourrait appeler les excès du beau. Elles font plus qu'éclairer ; elles foudroient²⁰” (HUGO, 1985, p. 572).

As grandes obras são feitas por artistas que Hugo conceitua como *gênios primitivos*:

[...] Ajoutons ceci : un génie primitif, ce n'est pas nécessairement un esprit de ce que nous appelons à tort les *temps primitifs*. C'est un esprit qui, en quelque siècle que ce soit et à quelque civilisation qu'il appartienne, jaillit

¹⁸ Vivificar, eis o que se poderia chamar de lei externa do gênio. Quanto à outra lei, lei interna do gênio, lei do eu, ela é abstrusa, caprichosa, não constitui mais um dever, mas uma idiosincrasia; e o triunfo da crítica elevada é saber para cada gênio destringer, determinar e reconhecer essa lei profunda. (Tradução nossa)

¹⁹ Este grande gosto, o gosto do alto, não é outra coisa senão a aceção de cada fenômeno material ou moral tomado em si com este direito de acrescentar que faz parte da soberania intelectual; é não se sabe qual mescla de desmesurado e de proporcionado que permanece exato mesmo nos mais prodigiosos crescimentos; é a vontade severa que conserva no infusório toda a sua pequenez e no condor toda a sua envergadura; é o absoluto que exige de cada coisa que ela tem sua realidade antes de introduzi-la no ideal, toda fecundação tendo este preço. (Tradução nossa)

²⁰ Algumas obras são o que se poderia chamar de excessos do belo. Fazem mais do que iluminar; fulminam. (Tradução nossa)

directement de la nature et de l'humanité. [...] *Primitif* a la même portée qu'*original*, avec une nuance de plus²¹” (HUGO, 1985, p. 572).

Como se vê, para Victor Hugo o gênio primitivo tem o gosto oriundo de uma ideia-mãe completado pela sua originalidade, seu estilo. Tal raciocínio diz muito do pensamento interartístico de Hugo, uma vez que, a arte vindo de uma ideia-mãe, isso dá a possibilidade de dizer que há uma só arte difusa em várias linguagens e suportes (mídias). Alcançar esse gênio primitivo é dar vazão ao gosto, mas também contribuir para trazer ao mundo obras de arte.

Nessa perspectiva, o gosto está totalmente relacionado ao gênio. Ambos não são perfeitos nem tampouco grandes. Não há como medir um gosto nem como medir um gênio (um grande artista). Para Hugo,

Le goût, comme le génie, est essentiellement divin. Le génie, c'est la conquête ; le goût, c'est le choix. La griffe toute-puissante commence par tout prendre, puis l'œil flamboyant fait le triage. Ce triage dans la proie, c'est le goût. Chaque génie le fait à sa guise. Les épiques mêmes diffèrent entre eux d'humeur. Le triage d'Homère n'est pas le triage de Rabelais. Quelquefois, ce que l'un rejette, l'autre le garde. Ils savent tous les deux ce qu'ils font, mais ils ne peuvent jurer de rien ni l'un ni l'autre, l'idéal, qui est l'infini, est au-dessus d'eux, et il pourra fort bien arriver un jour, si l'éclair héroïque et la foudre cynique se mêlent, qu'un mot de Rabelais devienne un mot d'Homère, et alors ce sera Cambronne qui le prononcera.

L'art a, comme la flamme, une puissance de sublimation. Jetez dans l'art, comme dans la flamme, les poisons, les ordures, les rouilles, les oxydes, l'arsenic, le vert-de-gris, faites passer ces incandescences à travers le prisme ou à travers la poésie, vous aurez des spectres splendides, et le laid deviendra le grand, et le mal deviendra le beau.

Chose surprenante et ravissante à affirmer, le mal entrera dans le beau et s'y transfigurera. Car le beau n'est autre chose que la sainte lumière du bon.

Dans le goût, comme dans le génie, il y a de l'infini. Le goût, ce pourquoi mystérieux, cette raison de chaque mot employé, cette préférence obscure et souveraine qui, au fond du cerveau, rend des lois propres à chaque esprit, cette seconde conscience donnée aux seuls poètes, et aussi lumineuse que l'autre, cette intuition impérieuse de la limite invisible, fait partie, comme l'inspiration même, de la redoutable puissance inconnue. Tous les souffles viennent de la bouche unique. Le génie et le goût ont une unité qui est l'absolu, et une rencontre qui est la beauté²² (HUGO, 1985, p. 577-578).

²¹ Acrescentemos o seguinte: um gênio primitivo não é necessariamente um espírito daquilo que chamamos sem razão de os *tempos primitivos*. É um espírito que, em qualquer século que seja e em qualquer civilização a que pertença, jorra diretamente da natureza e da humanidade. [...] *Primitivo* tem o mesmo alcance que *original*, com um matiz a mais. (Tradução nossa)

²² O gosto, como o gênio, é essencialmente divino. O gênio é a conquista; o gosto é a escolha. A garra todopoderosa começa por agarrar tudo, em seguida o olho flamejante faz a triagem. Essa triagem na captura é o gosto. Cada gênio o faz a seu modo. Mesmo os épicos diferem de humor entre si. A triagem de Homero não é a triagem de Rabelais. Algumas vezes, o que um rejeita o outro conserva. Os dois sabem o que fazem, mas não podem, um e outro, jurar nada, o ideal, que é infinito, está acima deles, e poderá muito bem acontecer que um dia, se o clarão heroico e o raio cínico se misturarem, que uma palavra de Rabelais se torne uma palavra de Homero, e então será Cambronne que a pronunciará. A arte tem, como a chama, um poder de sublimação. Lançai na arte, como na chama, os venenos, o lixo, a ferrugem, os óxidos, o arsênico, o azinhavre, fazei passar essas incandescências

Em suma, para Victor Hugo, neste texto, a existência do gosto que está acima do bem e do mal, do bom e do ruim, se associa à existência de um gênio. Ambos, gosto e gênio, existem dando equilíbrio à arte e ao “progresso artístico”. O gosto serve mais para analisar, identificar, resumir e classificar a forma e o conteúdo de uma obra de arte e de um artista do que propriamente para julgá-los, avaliá-los e qualificá-los. Ao que parece, esse mecanismo de composição da arte é classificado pelo autor como fator essencial da arte. É o gosto que torna a arte infinita e perpétua.

iii- Utilité du beau

Neste texto Hugo argumenta que todo ser humano tem em si o sentimento ou a sensação do Belo. O Homem ao apreciar a arte sente um calor vital. A sensibilidade humana é dilatada diante da arte. E existe uma dupla profundidade do Belo: a admiração e a perturbação. Ou seja, de um lado, há o reconhecimento de que tal obra é humana, mas ao mesmo tempo muito singular, infinita, imortal, uma criação humana que se assemelha à criação divina. De outro lado, há a busca pelo entendimento da obra artística, isto é, ela de alguma forma penetra o ser humano e este busca razões para compreender tal ação.

Segundo o autor, do Belo emerge o bem. A beleza de uma obra artística causa em seu apreciador o sentimento de melhora, de bem-estar, de reorientação do espírito. Nas palavras dele:

Être grand et inutile, cela ne se peut. L’art, dans les questions de progrès et de civilisation, voudrait garder la neutralité qu’il ne pourrait. L’humanité ne peut être en travail sans être aidée par sa force principale, la pensée. L’art contient l’idée de liberté, *arts libéraux*; les lettres contiennent l’idée d’humanité, *humaniores litterae*. L’amélioration humaine et terrestre est une résultante de l’art, inconscient parfois, plus souvent conscient. Les mœurs s’adoucissent, les cœurs se rapprochent, les bras embrassent, les énergies s’entresecourent, la compassion germe, la sympathie éclate, la fraternité se révèle, parce qu’on lit, parce qu’on pense, parce qu’on admire. Le beau entre dans nos yeux rayon et sort larme. Aimer est au sommet de tout.

através do prisma ou através da poesia, teréis espectros esplêndidos, e o feio se tornará o grande, e o mal se tornará o belo. Coisa surpreendente arrebatedora de afirmar, o mal entrará no belo e nele se transfigurará. Pois o belo outra coisa não é senão a santa luz do bom. No gosto, como no gênio, há o infinito. O gosto, este porquê misterioso, esta razão de cada palavra empregada, esta preferência obscura e soberana que, no fundo do cérebro, torna leis próprias a cada espírito, esta segunda consciência dada só aos peotas, e tão luminosa quanto a outra, esta intuição imperiosa do limite invisível, faz parte, como a inspiração mesma, da temível potência desconhecida. Todos os sopros vêm da boca única. O gênio e o gosto têm uma unidade que é o absoluto, e um encontro que é a beleza. (Tradução nossa)

L'art émeut. De là sa puissance civilisatrice. Les émus sont les bons ; les émus sont les grands. Tout martyr a été ému ; c'est par l'émotion qu'il est devenu impassible. Les grandes fermetés viennent des pleurs. Le héros songe à la patrie ; et ses yeux se mouillent. Caton commence par l'attendrissement.

Insistons sur cette vérité ignorée et surprenante : l'art, à la seule condition d'être fidèle à sa loi, le beau, civilise les hommes par sa puissance propre, même sans intention, même contre son intention²³ (HUGO, 1985, p. 580-581).

Para Hugo, o Belo é uma das leis da arte. E é possível medir esta lei da arte por meio da emoção que ela causa em seu apreciador. A emoção está relacionada ao que o escritor chama de forma:

Forma, la beauté. Le beau, c'est la forme. Preuve étrange et inattendue que la forme, c'est le fond. Confondre forme avec surface est absurde. La forme est essentielle et absolue ; elle vient des entrailles mêmes de l'idée. Elle est le Beau ; et tout ce qui est beau manifeste le vrai²⁴ (HUGO, 1985, p. 580-581).

A forma para Hugo é o que revela ao admirador da arte o estilo do artista, a verdade do artista. É esse estilo do artista que causa o Belo ou que é entendido como Belo por muitos receptores da arte. O contato com a obra de um artista educa o pensamento artístico geral, civiliza a pessoa e o mundo. E esta educação e civilização se dão por meio de duas características da arte: a superfície e o fundo. A superfície entendida como a ideia e o fundo entendido como a forma, o estilo. Hugo diz mais:

Idéal et Beauté sont identiques ; idéal correspond à idée et beauté à forme ; donc idée et fond sont congénères. Nous voici arrivés, la logique le voulant, à une vérité presque dangereuse : l'art civilise par sa puissance propre. L'œuvre, participant de l'influence générale du beau, a une action indépendante au besoin de la volonté de l'ouvrier, et, même à travers le vice de l'artiste, la vertu de l'art rayonne. La Fontaine, immoral, civilise ; Horace, impur, civilise ; Aristophane, inique et cynique, civilise. C'est là, au premier abord, répétons-le, une vérité d'aspect mauvais.

²³ Ser grande e inútil, não é possível. A arte, nas questões de progresso e de civilização, gostaria de conservar a neutralidade que não poderia. A humanidade não pode estar em trabalho sem ser ajudada por sua força principal, o pensamento. A arte contém a ideia de liberdade, *artes liberais*; as letras contêm a ideia de humanidade, *humaniores litterae*. O aperfeiçoamento humano e terrestre é um resultado da arte, inconsciente por vezes, no mais das vezes consciente. Os modos se suavizam, os corações se aproximam, os braços abraçam, as energias se entressocorrem, a compaixão germina, a simpatia irrompe, a fraternidade se revela, porque se lê, porque se pensa, porque se admira. O belo entra em nossos olhos raio e sai lágrima. Amar está no ápice de tudo. A arte comove. Daí seu poder civilizador. Os comovidos são os bons; os comovidos são os grandes. Todo mártir foi comovido; foi pela emoção que ele se tornou impassível. As grandes firmezas vêm dos choros. O herói sonha com a pátria; e seus olhos se umedecem. Catão começa pelo enternecimento. Insistemos nesta verdade ignorada e surpreendente: a arte, desde que cumpra sua condição única de ser fiel à sua lei, o belo, civiliza os homens por seu poder próprio, mesmo sem intenção, mesmo contra sua intenção. (Tradução nossa)

²⁴ *Forma*, a beleza. O belo é a forma. Prova estranha e inesperada de que a forma é o fundo. Confundir forma com superfície é absurdo. A forma é essencial e absoluta; ela vem das entranhas mesmas da ideia. É o Belo; e tudo o que é belo manifesta o verdadeiro. (Tradução nossa)

En réalité, si l'on veut s'élever, pour regarder l'art, à cette hauteur qui résume tout et où les distinctions comme les collines s'effacent, en réalité, il n'y a ni fond ni forme. Il y a, et c'est là tout, le puissant jaillissement de la pensée apportant l'expression avec elle, le jet du bloc complet, bronze par la fournaise, statue par le moule, l'éruption immédiate et souveraine de l'idée armée du style. L'expression sort, comme l'idée, d'autorité ; non moins essentielle que l'idée, elle fait avec elle sa rencontre mystérieuse dans les profondeurs, l'idée s'incarne, l'expression s'idéalise, et elles arrivent toutes deux si pénétrées l'une de l'autre que leur accouplement est devenu adhérence. L'idée, c'est le style ; le style, c'est l'idée²⁵ (HUGO, 1985, p. 584).

Em outras palavras, mesmo que haja a tentativa de dividir fundo e forma, nenhuma ideia artística emerge sem vir acompanhada de uma forma, de um modo de expressão. Logo, o que se tenta dividir é sempre manifestado junto, inseparavelmente, em forma de fusão: estilo e ideia, expressão e forma são uma só coisa. Hugo exemplifica isso no texto dando como exemplo as obras de Horácio e de Virgílio ao afirmar que suas formas de escrita condizem com os conteúdos ali dispostos. O autor ratifica seus exemplos e sua tese da seguinte forma:

Ceux qui tentent de défaire brin à brin cette torsion, divine, les vivisecteurs de la critique, n'ont même pas la satisfaction que donne la table de dissection à l'anatomiste, voir des entrailles ici, de la cervelle là, des éclaboussures de sang, une tête dans un panier ; d'un côté le fond, de l'autre la forme. Point. Ils arrivent tout de suite, s'ils sont de bonne foi et s'ils ont le grand sens critique, à l'indivisible, à l'indissoluble, au congénial, à l'absolu. Ils disent : fond et forme sont le même fait de vie.

Le beau est un.

Le beau est âme²⁶ (HUGO, 1985, p. 584).

Se, por um lado, fundo e forma fazem parte de uma mesma vida, por outro, o Belo que um ser humano sente não é individual, ele procede de algo maior, de um Belo que sempre existiu e paira sobre todos. Ou seja,

²⁵ Ideal e Beleza são idênticos; ideal corresponde a ideia e beleza a forma; portanto, ideia e fundo são congêneres. Eis-nos chegados, se a lógica quiser, a uma verdade quase perigosa: a arte civiliza por seu poder próprio. A obra, participando da influência geral do belo, tem uma ação independente da necessidade da vontade do obrador e, mesmo através do vício do artista, a virtude da arte irradia. La Fontaine, imoral, civiliza; Horácio, impuro, civiliza; Aristófanes, iníquo e cínico, civiliza. Trata-se, à primeira vista, repitamo-lo, de uma verdade de aspecto ruim. Na realidade, se quisermos nos elevar, para olhar a arte, daquela altura que resume tudo e onde as distinções se apagam como as colinas, na realidade, não há nem fundo nem forma. Há, e eis tudo, o poderoso jorro do pensamento trazendo a expressão consigo, o jato do bloco completo, bronze pela fornalha, estátua pelo molde, a erupção imediata e soberana da ideia armada do estilo. A expressão sai, como a ideia, de autoridade; não menos essencial do que a ideia, esta faz com aquela seu encontro misterioso nas profundezas, a ideia se encarna, a expressão se idealiza, e chegam ambas tão penetradas uma da outra que seu acoplamento se tornou aderência. A ideia é o estilo; o estilo é a ideia. (Tradução nossa)

²⁶ Os que tentam desfazer fio a fio esta torção, divina, os vivisseccionistas da crítica, não têm sequer a satisfação que a mesa de dissecação dá ao anatomista, ver entranhas aqui, miolos ali, salpicos de sangue, uma cabeça num cesto; de um lado o fundo, do outro a forma. De modo algum. Chegam imediatamente, se forem de boa fé e se tiverem o grande senso crítico, ao indivisível, ao indissolúvel, ao congénial, ao absoluto. Dizem: fundo e forma são o mesmo fato de vida. O belo é uno. O belo é alma. (Tradução nossa)

Il y a de l'irradiation dans le beau, et par conséquent du mystère, car toute irradiation vient de plus loin que l'homme. Lors même que l'irradiation vient de l'intérieur de l'homme, elle vient de plus loin que lui. Il y a dans l'homme un autre que l'homme, et cet autre est situé dans les profondeurs. En deçà, au delà, plus haut, plus bas, ailleurs. Le dedans de l'homme est dehors. Qui oserait dire que notre conscience, c'est nous ?

Or la notion du beau est, comme la notion du bon, un fait de conscience. Le beau s'impose souverainement. Disons plus, divinement. Avant de penser le beau, on le sent. C'est là le propre de tout ce qui appartient à l'absolu²⁷ (HUGO, 1985, p. 584).

Em suma, Victor Hugo defende a ideia de que o Belo é um ideal que ultrapassa a compreensão humana. Ele passa pela consciência, ela causa o bem, é sentido, proclamado, demonstrado, mas não pode ser medido e compreendido. É um mistério e um enigma que de alguma forma conecta o sentimento humano com o sentimento divino e com a natureza em toda a sua plenitude. Além disso, é uma das regras fundamentais que regem a arte.

iv- *Manuscrit 13416 [Poésie-Art-Théâtre]*

O manuscrito 13416 faz parte de uma coletânea de outros manuscritos publicados com o título *Océan*. Esse manuscrito, assim como os outros da mesma coletânea, são a transcrição de textos, projetos textuais, trechos e frases de Hugo ainda não publicados. Este, em particular, nos chama a atenção por tratar de arte em geral e das duas artes mais apreciadas por Hugo: a poesia e o teatro.

O texto reserva a primeira parte para dissertar sobre a poesia como forma maior de arte e o poeta como artista grandioso. A poesia é colocada como obra esplêndida do criador e única arte a se assemelhar à criação divina. De acordo com o autor,

Le poète a quatre faces : le naturalisme, l'histoire, la philosophie, la grammaire. Il a quatre angles : la science des choses, la science des faits, la science des idées, la science de mots. De la science des choses combinée avec la science des faits, résulte la pensée ; de la science des idées combinées avec la science des mots, résulte le style. La pensée et le style, c'est le double sommet de la poésie moderne ; c'est la double colline du Parnasse antique²⁸ (HUGO, 1989, p. 180).

²⁷ Há irradiação no belo e, por conseguinte, mistério, pois toda irradiação vem de mais longe do que o homem. Mesmo quando a irradiação vem do interior do homem, ela vem de mais longe do que ele. Há no homem um outro que não o homem, e este outro se situa nas profundezas. Aquém, além, mais alto, mais baixo, alhures. O dentro do homem é fora. Quem ousaria dizer que nossa consciência somos nós? Ora, a noção do belo é, como a noção do bom, um fato de consciência. O belo se impõe soberanamente. Digamos mais, divinemente. Antes de pensar o belo, nós o sentimos. É próprio de tudo o que pertence ao absoluto. (Tradução nossa)

²⁸ O poeta tem quatro faces: o naturalismo, a história, a filosofia, a gramática. Tem quatro ângulos: a ciência das coisas, a ciência dos fatos, a ciência das ideias, a ciência de palavras. Da ciência das coisas combinada com a

Para o Hugo, a figura do poeta é central em uma nação. É o ser pensante que reflete sobre o mundo a sua volta. Suas ideias sobrevivem e conseguem concluir um ciclo. A poesia feita pelo poeta é uma arte principal em qualquer povo, poesia como ato de criação e imitação divina, como o próprio autor afirma:

M. De Bonald a dit : la littérature est l'expression de la société ; j'ajoute : la poésie est l'expression de l'humanité ; d'où sort que les peuples sauvages et barbares n'ont pas de littérature et ont une poésie [...]. Car, lorsqu'on jette un regard sur la création, une sorte de musique mystérieuse apparaît sous cette géométrie splendide ; la nature est une symphonie ; tout y est cadence et mesure ; et l'on pourrait presque dire que Dieu a fait le monde en vers ²⁹ (HUGO, 1989, p. 185-186).

É fazendo um elogio à poesia como arte soberana e divina que Hugo desenvolve pequenas ideias sobre a arte: “L’art, c’est le relief du beau au-dessus du genre humain³⁰” (HUGO, 1989, p. 188). “L’art, c’est le reflet que renvoie l’âme humaine éblouie de la splendeur du beau³¹” (HUGO, 1989, p. 188). Além disso, o escritor também aconselha os apreciadores da arte:

- Faiseurs de théories, ne confondez pas l’art avec la Science, la région du beau avec la région du vrai. Ces deux sphères se touchent, se pénètrent même ; là où elle se pénètrent est la poésie suprême ; mais ces deux sphères n’ont ni la même loi, ni le même centre. [...] Tous les arts sont l’art. Il y a la nature qui est la chose que Dieu fait immédiatement et il y l’art qui est la chose que Dieu fait à travers le cerveau de l’homme³²” (HUGO, 1989, p. 190).

A partir dessas definições e recomendações, Hugo define a escultura e a arquitetura como obras imitativas e a música como arte abstrata e nebulosa por excelência. Ele afirma mesmo que a música apenas serve para dar um ornamento a mais à poesia: “Rien n’agace comme l’archarnement de mettre de beaux vers en musique. Parce que les musiciens ont un art

ciência dos fatos resulta o pensamento; da ciência das ideias combinadas com a ciência de palavras resulta o estilo. O pensamento e o estilo: é o cume duplo da poesia moderna; é a dupla colina do Parnaso antigo. (Tradução nossa)

²⁹ O sr. De Bonald disse: a literatura é a expressão da sociedade; acrescento: a poesia é a expressão da humanidade; daí advém que os povos selvagens e bárbaros não têm literatura e têm uma poesia [...]. Pois, quando se lança um olhar sobre a criação, uma espécie de música misteriosa aparece sob esta geometria esplêndida; a natureza é uma sinfonia, tudo nela é cadência e medida; e quase se poderia dizer que Deus fez o mundo em versos. (Tradução nossa)

³⁰ A arte é o relevo do belo acima do gênero humano. (Tradução nossa)

³¹ A arte é o reflexo enviado pela alma humana ofuscada pelo esplendor do belo. (Tradução nossa)

³² - Fazedores de teorias, não confundam a arte com a Ciência, a região do belo com a região do verdadeiro. Estas duas esferas se tocam, se penetram mesmo; lá onde se penetram está a poesia suprema; mas essas duas esferas não têm nem a mesma lei, nem o mesmo centro. [...] Todas as artes são a arte. Existe a natureza que é a coisa que Deus faz imediatamente e existe a arte que é a coisa que Deus faz através do cérebro do homem. (Tradução nossa)

inachevé, ils ont la rage de vouloir achever la poésie, qui est un art complet³³” (HUGO, 1989, p. 191).

Este texto de Hugo termina com a relação de várias opiniões do autor sobre o teatro no século XIX que não reproduzimos aqui por serem fatos da vida cotidiana do teatro francês que ultrapassariam o tema focalizado neste tópico. Entretanto, é importante afirmar que o teatro enquanto texto e apresentação era extremamente apreciado por Hugo, tanto que na escrita da maioria de seus textos teatrais ele usou o verso metrificado e rimado, o que demonstra sua tentativa de unir a poesia (arte maior, de seu ponto de vista) ao teatro (uma arte popular e utilitária do século XIX francês).

Os quatro textos anteriores - *L’art et la Science, Le goût, Utilité du Beau e Manuscrit 13416 [Poésie-Art-Théâtre]*- compõem uma construção do que vem a ser a Estética para Victor Hugo. Estética entendida como o pensamento hugoano sobre arte, sobre o sentimento da beleza/do Belo – o que é e como se forma –, visto que tanto a palavra *estética* quanto o conceito de estética como norma definidora da arte aparecem pouquíssimo nos escritos hugoanos (CHENET, 1999).

Os textos aqui explorados manifestam dois caminhos: (1) uma crítica aos seus contemporâneos e às teorias vigentes sobre arte e sobre o Belo e (2) a criação de um idioleto hugoano sobre estética. Hugo põe em jogo uma filosofia especulativa tentando definir termos caros e complexos sobre arte, tentando casar ação e discurso, tentando unir as diferenças propostas por muitos críticos anteriores a ele entre estética e poética. Além disso, para o escritor, toda estética é acompanhada de um modo de pensar, de uma imaginação criadora. Isto é, para além de uma Beleza (estética) e de uma maneira de fazer (poética), há também um modo de expressão do discurso, do pensamento, das ideias.

Nas palavras do pesquisador em estética hugoana François Chenet:

[...] On ne saurait mieux *montrer*, dans cette « palpitation de la Cause », que l’esthétique chez Hugo est *esthésique* et *métaphysique* et tourne le dos à la *poétique/poïétique* dont dérivera un formalisme dogmatique qui n’a pas compris le sens de *forma* et cherchera en vain des secrets de fabrication, là où il suffisait de regarder et de *respirer*³⁴ (CHENET, 1999, p. 12).

³³ Nada irrita tanto quanto a obstinação de pôr belos versos em música. Porque os músicos têm uma arte inacabada, têm raiva de ver a poesia acabada, que é uma arte completa. (Tradução nossa)

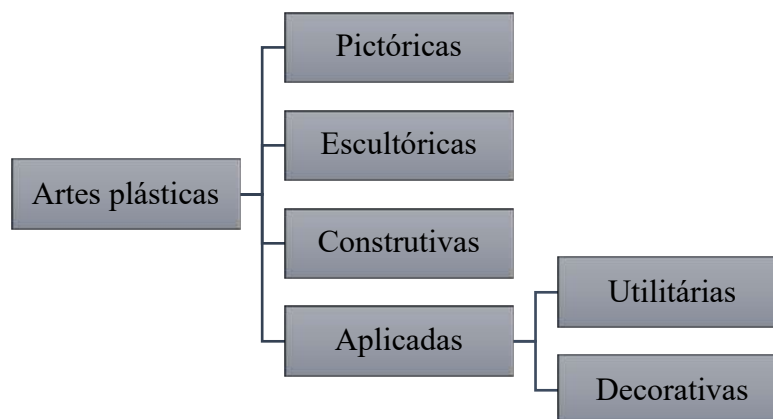
³⁴ Não se poderia *mostrar* melhor, nesta ‘palpitação da Causa’, que a estética em Hugo é *estésica* e *metafísica* e dá as costas para a *poética/poietica* da qual derivará um formalismo dogmático que não compreendeu o sentido de *forma* e buscará em vão segredos de fabricação, lá onde bastaria olhar e *respirar*. (Tradução nossa)

Para Hugo, necessariamente, a arte é algo que passa pelos sentimentos e também pela concepção de realidade. Se há mais sentimento e falta a realidade ou se há mais realidade e falta sentimento, dá-se um desequilíbrio no objeto artístico. Não se pode dar vazão somente ao modo de fazer, ao conteúdo ou à forma, todos precisam estar entremeados e são indissociáveis na estética e no pensamento hugoano sobre arte.

3. As artes de um artista

Hugo não somente refletiu e escreveu sobre as artes como também as realizou. Apesar de ser muito conhecido como artista literário, Hugo enveredou por outras artes de sua época, produzindo um legado pouco conhecido repleto de diferentes texturas, cores, composições, matérias e superfícies. Acima de tudo, Hugo realizou diversas obras de artes plásticas.

Com base nos estudos de diversos autores (BARRALIALTET; 1990; BENJAMIN, 1993; BOSI, 1986; COLI, 1991; ECO, 2013; HEGEL, 2014; MÜNCH, 2014; OLIVEIRA, 2012; SCHELLING, 2001; SOURIAU, 1983; SUASSUNA, 2009; WAGNER, 2003) sobre a classificação das artes plásticas, definimos aqui, para fins desta tese, artes plásticas como as artes que aguçam de profunda maneira a percepção da visão. Elas podem ser subcategorizadas da seguinte maneira:



Quadro 1: Esquema das artes plásticas

As artes plásticas pictóricas correspondem a toda arte realizada em superfície bidimensional (desenho, pintura, gravura, mosaico, etc.). As artes plásticas escultóricas dizem respeito a todas as artes tridimensionais – do baixo-relevo ao bloco esculpido. As artes plásticas construtivas são todo tipo de arquitetura. As artes plásticas aplicadas são as artes servis pois, por vezes, têm finalidade e função (como móveis, por exemplo) ou são meramente ornamentais (como vasos e jarros, por exemplo).

As únicas artes não exercidas por Hugo foram as artes musicais e as artes-relés. Como vimos, apesar de apreciar bastante a música, não a considerava dentro do conjunto das belas-artistas. O autor justificava esse ponto de vista aludindo ao alto grau de abstração da música enquanto obra artística, mas também porque considerava que a poesia era a expressão máxima de musicalidade. No que tange às artes-relé (SCHAREFFER, 2010), ou seja, aquelas que dependem de um dispositivo para funcionar (cinema, alguns gêneros do rádio e da televisão, etc.), Hugo não chegou a conhecê-las, devido ao estágio das tecnologias de sua época.

Em suma, as artes exercidas por Hugo foram as artes plásticas e cênicas. A fim de esclarecer um pouco mais, apresentamos a seguir alguns comentários sobre elas. Começemos pelas artes plásticas.

a) *Artes plásticas pictóricas*

No domínio das artes pictóricas, Hugo produziu desenhos, pinturas, gravuras e fotografias.

i- *Desenhos*

Os desenhos de Victor Hugo conservados na Biblioteca Nacional da França estão começando a ser descobertos e estudados pelo público em geral. A maioria das publicações no Brasil a respeito disso são dos anos 2000, já as francesas são dos anos 1980. Pierre Georgel, o maior especialista nas pinturas de Victor Hugo, afirma:

On compte environ 3 500 dessins de Victor Hugo, nombre considérable pour un homme qui avait – comme il était le premier à le rappeler – « autre chose à faire » ! Croquis en marge de manuscrits, caricatures, paysages naturels ; la plupart sont de facture rapide et de format limité, mais certains sont de format limité, mais certains sont longuement travaillés et plusieurs aussi grands que des tableaux de chevalet. Hugo s’est investi intensément dans cette production souvent admirable et dont il connaissait fort bien la valeur. Cependant, il entendait la réserver (au moins de son vivant) « pour l’intimité », la maintenant loin des normes et des contraintes qui s’imposent aux artistes de profession³⁵ (GEORGEL, 2002, s/p.).

Hugo não se considerava um artista plástico, por isso seus desenhos e pinturas foram pouco conhecidos em vida. Além disso, muitos dos desenhos aparecem mal acabados, uma espécie de esboço, apesar de encontrarmos outros muito bem trabalhados e coloridos. A fim de marcar uma diferença – mesmo que mínima – entre pinturas, gravuras e desenhos, classificamos como desenhos as produções de Hugo feitas sem cor e apenas contendo o contorno de figurações; como pinturas, as produções coloridas – figurativas ou não –; e como gravuras as produções de impressão manual. Entretanto, é importante lembrar que toda a obra pictórica de Hugo é entrelaçada, daí por que muitos pesquisadores preferirem rotular a produção simplesmente como *desenhos de Victor Hugo*.

³⁵ Contam-se cerca de 3.500 desenhos de Victor Hugo, número considerável para um homem que tinha – como era o primeiro a recordar – ‘mais o que fazer’! Esboços à margem de manuscritos, caricaturas, paisagens naturais; a maior parte são de feitura rápida e de formato reduzido, mas alguns são tão grandes quanto quadros de cavalete. Hugo investiu intensamente nesta produção bastante admirável e cujo valor ele conhecia muito bem. No entanto, ele pretendia reservá-la (ao menos em vida) ‘para a intimidade’, mantendo-a longe das normas e das pressões que se impõem aos artistas profissionais. (Tradução nossa)

Figura 1



Vieux pont à Vianden, 14 juillet 1871

Plume, encres brune et violette et lavis, gouache, grattages, sur un feuillet d'album
Paris, Maison de Victor Hugo, Inv. 31

Figura 2



Effet de l'éloquence

Recueil de dessins à la plume

Plume et encre brune sur papier du *Théâtre de la Gaîté*
Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits, NAF 13356, fol. 4

Desde criança Hugo já fazia seus rabiscos, garatujas e esboços. Alguns cadernos de desenhos e manuais escolares do autor são de fácil acesso na Biblioteca Nacional da França. Seus primeiros desenhos eram feitos sem pretensão artística – somente como entretenimento – e muito ligados à experiência vivida. Nas palavras de Marie-Laure Prévost:

Enfant déjà Victor Hugo dessine : il émaille de dessins les marges de ses livres, sa grammaire latine, son Quinte-Curce ; et si ses cahiers de science – son père le destine en effet à l'École polytechnique – sont illustrés de soigneux croquis, sa plume suit aussi le chemin du rêve. De ces années de collège on retient quelques dessins néoclassiques, en bas de pages ; l'un d'eux porte une légende, une citation de *L'Enéide de Virgile*, « pardonner aux vaincus et vaincre les rebelles », qui demeurera pour partie jusqu'à la fin de sa vie l'un de ses principes politiques : « Qui tue son ennemi fait vivre la haine. Il n'y a qu'une façon d'achever les vaincus, leur pardonner »³⁶ (PRÉVOST, 2002, p. 28).

A primeira fase de sua obra pictórica pode ser caracterizada como *realista* ou *imitativa*. Os cadernos de viagem dão, sobremaneira, este tom. Muitas paisagens e construções serão desenhadas por Hugo de modo vívido. Tal fase o acompanha até seu exílio e retorna à medida que uma lembrança ou outra vêm à memória de Hugo (LE BRUN, 2012; GEORGEL, 2002; MOLINARI, 2010).

A fase imaginativa e ficcional se dá ao mesmo tempo de sua criação literária. Segundo Danielle Molinari (2010), o escritor já tinha o hábito de, com a sobra da tinta no tinteiro, desenhar o que lhe vinha à cabeça no mesmo papel em que escrevia. Era um hábito que se manifestava tanto no envio de cartas como nos manuscritos de suas obras literárias. Para além deste tipo de criação quase literária, um outro tipo de desenho chama bastante atenção em sua obra: os desenhos realizados durante o exílio nas sessões espíritas. Essa vertente fantasmagórica que vai desde a fantasia, passando pelo ilusório, até ao sobrenatural rende a Hugo inúmeros desenhos.

³⁶ Já em criança, Victor Hugo desenha: ornava de desenhos as margens de seus livros, sua gramática latina, seu Quinte-Curce; e ainda que seus cadernos de ciência – seu pai de fato o destina à Escola Politécnica – sejam ilustrados com esboços cuidadosos, sua pluma também segue o caminho do sonho. Desses anos de colégio destacam-se alguns desenhos neoclássicos, nos rodapés; um deles traz uma legenda, uma citação da *Eneida* de Virgílio, 'perdoar os vencidos e vencer os rebeldes', que permanecerá em parte, até o fim da vida, um de seus princípios políticos: 'Quem mata seu inimigo dá vida ao ódio. Só há um modo de derrotar os vencidos, perdá-los'. (Tradução nossa)

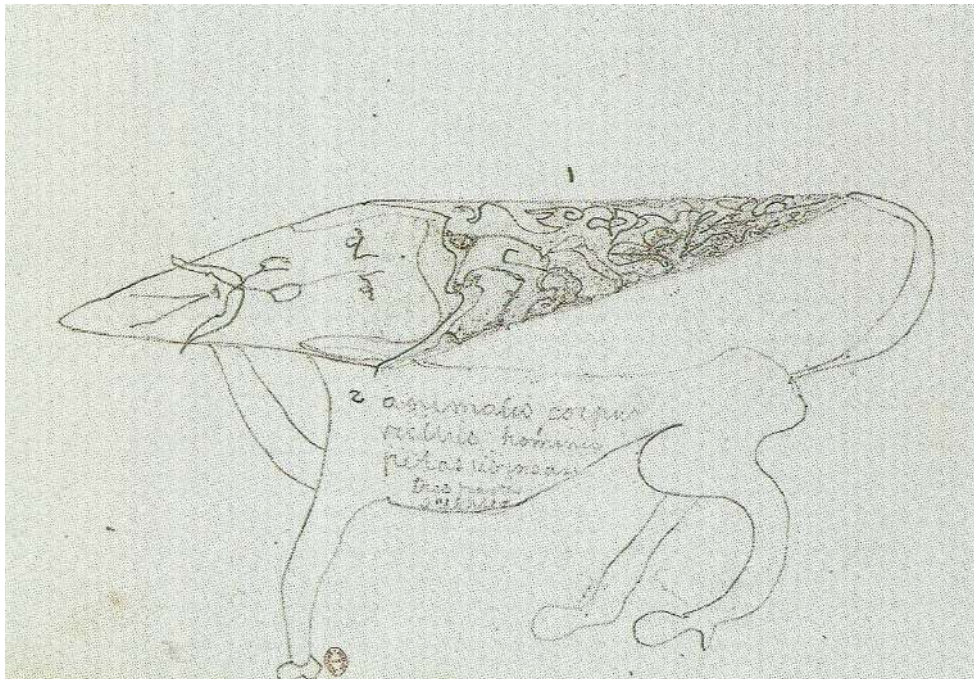
Figura 3



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, NAF 13447

Carnet oblong, 15 mars - 18 avril 1856
 Papier à dessin beige, reliure en cuir de Russie vert, fermoir
 Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 13447

Figura 4



[Dessin dans un album spirite], 1854
 Crayon de graphite, 34,5 cm.
 Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 13354

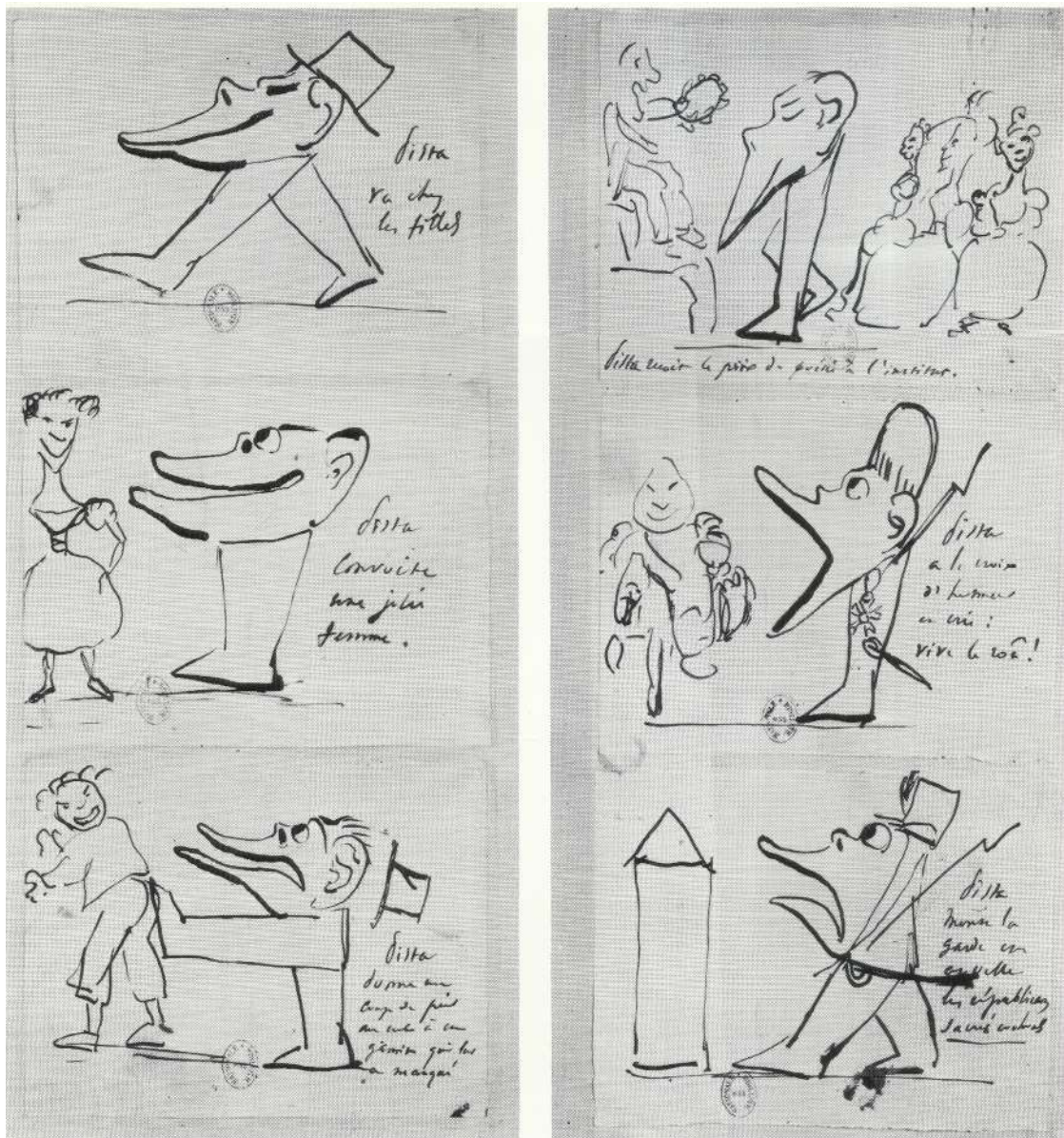
Todavia, um tipo de desenho destaca-se na obra de Victor Hugo: a caricatura. Esse gênero de desenho nasceu às margens da teoria acadêmica, transgride as normas canônicas de beleza clássica e de alguma forma é um desdobramento do grotesco, parte teórica esmiuçada por Hugo em seu prefácio de *Cromwell* (LE MEN, 2004). A pesquisadora Ségolene Le Men, ao finalizar seu estudo sobre as caricaturas de Hugo, afirma:

La caricature est un art fondé sur l'acuité du regard et sur la stylisation, qui sont des qualités inhérentes au style graphique de Hugo, non sans affinité avec le dessin d'enfant dont il fut l'un des premiers à reconnaître la portée expressive et expérimentale. Hugo comprend aussi la caricature comme un laboratoire d'images qu'il voit en train de naître à partir de matières, de taches, de traits et de supports naturels multiples, et qu'il se plaît à nommer ; elle est à l'œuvre dans l'imagination matérielle fondée sur les jeux de la perception et du dessin qui introduisent « du chaos dans le pinceau ». Mais cette pratique de dessinateur, tardivement révélée au public, et tournée vers la modernité, importe moins pour ses contemporains que son œuvre d'écrivain, où la caricature est également présente dans la satire politique³⁷ [...] (LE MEN, 2004, p. 98-99).

A caricatura na cultura visual da época do autor tinha um grande impacto político. Victor Hugo soube se valer deste poder em suas caricaturas, como já fazia normalmente em suas produções literárias. Há nas caricaturas de Hugo o reconhecimento do traço infantil, bem como o trabalho com a sátira figurativa. De igual modo, há um entre-gênero que vai desde o retrato à história em quadrinhos, como se observa no exemplo abaixo:

³⁷ A caricatura é uma arte fundada na acuidade do olhar e na estilização, que são qualidades inerentes ao estilo gráfico de Hugo, não sem afinidade com o desenho infantil, sobre o qual ele foi um dos primeiros a reconhecer o alcance expressivo e experimental. Hugo também compreende a caricatura como um laboratório de imagens que ele vê enquanto nascem a partir de matérias, de manchas, de traços e de suportes naturais múltiplos, e que ele se apraz em nomear; ela está em ação na imaginação material fundada nos jogos da percepção e do desenho que introduzem 'caos no pincel'. Mas essa prática de desenhista, tardiamente revelada ao público, e voltada para a modernidade, importa menos para seus contemporâneos do que sua obra de escritor, em que a caricatura está igualmente presente na sátira política. (Tradução nossa)

Figura 5



Pista, 1835³⁸

Choses à la plume

Plume et encre brune sur feuille de papier vergé et filigranée
Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 13355, fol. 24-25

³⁸ Seis desenhos – da esquerda para a direita – com as seguintes frases: (1.esquerdo) Pista va chez les filles [“Pista se dirige às moças”]; (2.esquerdo) Pista convoite une jolie femme [“Pista cobiça uma linda mulher”]; (3.abaixo-esquerdo) Pista donne un coup de pied au cul à um gamin qui lui a manqué [“Pista dá um pontapé num menino que lhe faltou com o respeito”]; (4.acima – direito) Pista reçoit le prix de poésie à l’institut [“Pista recebe o prêmio de poesia no instituto”]; (5.direito) Pista a la croix d’honneur et crie: vive le roâ ! [“Pista recebe a cruz de honra e grita: viva o rei!”]; (6.embaixo-direto) Pista monte la garde et appelle les républicains *sacrés cochons* [“Pista monta guarda e chama os republicanos de *porcos malditos*”].

Acima se percebe o traço infantil – cabeça com pernas – com a satirização. O personagem faz alusão ao comportamento de Charles Philipon (1800-1862), grande caricaturista e satirista de Lyon que foi contemporâneo de Hugo. O nome do personagem Pista é o mesmo do cão de Victor Hugo (GEORGEL, 1974). O personagem também serve de analogia ao comportamento contrário do animal doméstico, que não era de forma alguma agressivo ou raivoso (GEORGEL, 1974). Interessante notar que toda essa cultura visual de Hugo caricaturista e desenhista será retransmitida aos filhos e netos, que serão igualmente artistas imagéticos.

ii - Pinturas

Como já evocado no tópico anterior, as pinturas de Victor Hugo, que aqui consideramos como os desenhos coloridos – ou seja, não-monocromáticos –, no que tange à maneira de concepção, podem ser consideradas *realistas*, *ficcionais* e *fantasmagóricas*, assim como os desenhos. Entretanto, a variedade de temas e uso de materiais é bem maior entre suas pinturas. É a partir de 1840 que sua veia pictural se desenvolve mais, sobretudo com as viagens que realizou com Juliette Drouet. De igual modo, seus deslocamentos pelo Reno e também a morte trágica da filha Léopoldine dão um aspecto sombrio e fantástico às suas pinturas. O exílio renova com maior vigor sua inspiração e também a motivação pelo uso de novos tipos de materiais e técnicas de pintura.

Em uma classificação mínima das pinturas de Victor Hugo, dentre tantas outras, poderíamos dizer que elas se dividem nas seguintes temáticas: iniciais do nome, visões arquitetônicas, noite, *Les travailleurs de la mer*, Oceano e Caos. Quanto às técnicas, com poucas exceções, poderíamos classificar as pinturas em tachismo, sumi-ê, dobragem, impressão de renda, estênceis e recortes (*cut-outs*). Não nos reportaremos com detalhes às técnicas aqui em nosso trabalho porque já existe a dissertação de mestrado *O bufão no Imaginário hugoano: expressões e formas no romance L'homme qui rit e nas artes visuais* de Guilherme Santos (2014) que faz uma boa descrição e exemplificação destes aspectos.

Interessante é mencionar que as pinturas hugoanas se distinguem dos desenhos também por serem maior largura, utilizarem mix-mídias e por apresentarem, de maneira muito acentuada, a metamorfose. Um mesmo tema é retomado de forma diferente em várias pinturas, uma espécie de disseminação do olhar ou de olhares fragmentários, ora sobre acumulações de detalhes pictóricos descritivos, desproporções grotescas ou situações reversas da lógica pictural, ora pelo uso incomum da perspectiva ou das cores para sua época. Para Florian Rodari

(1998), crítico de arte, o “espírito desenhista” de Hugo encontrava mais liberdade com o uso de diversos materiais e na qualitativa utilização do espaço disponível para desenhar e pintar.

O tema das iniciais de nomes é encontrado nas pinturas de Hugo como uma exaltação ao seu ego. As iniciais V e H aparecem em proporções gigantes, bem pintadas ou entremeadas com paisagens. Floriano Rodari (1998) sugere que o H muitas vezes aparece associado à catedral de *Notre-Dame de Paris*, mas sua estilização também pode estar ligada aos temas sobre os quais Hugo gostava de discorrer e que apareciam correntemente em seus escritos: *Homme* (homem), *Héros* (herói) e *Humanité* (humanidade). Essa característica de valorizar o verbal em obras pictóricas é comum nas pinturas de Hugo e em seus desenhos, pois mostrava seu apreço por sua principal ocupação: a de escritor. Um dos gêneros textuais em que é mais recorrente esse tema são os cartões enviados pelo autor aos colegas. Os diferentes tipos de cartões – cartão-postal, cartão de aniversário, cartão de Ano Novo, entre outros –, nas mãos de Hugo se tornavam obras pictóricas atraentes. Muitos deles apresentavam palíndromos visuais e eram considerados pelo artista como as suas mais inventivas pinturas, devido ao uso das mais diversas técnicas em suas composições (RODARI, 1998).

Figura 6



Marine Terrace aux initiales, 1855

plume et lavis d'encre brune avec rehauts de gouache et frottis de fusain sur papier blanc ; 41 x 53 cm.

En bas à gauche : *MARINE TERRACE* Victor Hugo 21 1855

Paris, collection particulière.

Figura 7

**A tower at dusk 1845**

Pen, brown-ink wash, charcoal and graphite on vellum paper, partly rubbed (97 x 146 mm)

Galerie Jan Krugier, Ditesheim & Cie, Geneva, inv. 4482

Provenance : Collection of Mme Biard (Leonie Aunet)

Figura 8

**Carte d'étrennes, 1^{er} janvier 1857**

Famille

Plume et pinceau, encres brune et noire, encre rouge, réserve, papier découpé et collé
Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 16964, fol. 110

No que se refere às visões arquitetônicas, pelo histórico de vida de Hugo não é novidade que muitas de suas pinturas tenham como tema arquiteturas naturais ou humanas. Provavelmente esta temática seja uma das mais recorrentes na obra pictórica de Hugo. As descrições de castelos, tanto na obra romanesca quanto nos cadernos de viagens, são muito frequentes. A isso se somam descrições de passagens, lugares subterrâneos, lugares irreais, igrejas, torres, faróis, masmorras e calabouços, onde heróis, heroínas, vilãs e vilões estiveram. Das arquiteturas naturais destacam-se mares, rios, rochas, cavernas, grutas, rochedos e penhascos, lugares que por vezes parecem hostis, mas que dão o ar de proteção contra a violência do homem.

Figura 9



Les Deux Châteaux (1850).

Plume, encre brune et lavis, crayon de graphite, fusain, réserve, sur papier vergé et filigrané
Paris, Maison de Victor Hugo, Inv. 16

Figura 10



Champignon, 1860
Aquarelle et lavis. 48 x 61 cm
Maison de Victor Hugo

Vale a pena mencionar que, como Hugo fazia parte da *Commission des Arts e des Monuments*, associação de defensores do patrimônio francês, sua predileção por arquiteturas humanas e naturais não-modernas demonstrou também um forte engajamento político pelo reconhecimento, manutenção e proteção de bens naturais e urbanos da França (RODARI, 1998). Tais pinturas o auxiliaram a se tornar durante o exílio um desenhista de projetos para sua própria casa.

A perda da filha Léopoldine por afogamento trouxe ao escritor o desejo de se comunicar com ela. Em 1853, Delphine de Girardin apresenta ao escritor e a sua família as mesas giratórias, um tipo rudimentar de sessão espírita que sempre acontecia à noite. De igual modo, textos de cunho mais espiritual e contemplativo da beleza humana e da natureza foram escritos à noite, como *Dieu e La fin de Satan* (RODARI, 1998). Esses contextos explicam uma série de pinturas e desenhos da temática noturna, nos quais foram usados diferentes e inovadoras técnicas por parte de Hugo, até então desconhecidas, como o tachismo e o sumi-ê. As sessões de desenho espírita também suscitaram muitas figuras grotescas (ver Figura 4) que se assemelham, em parte, às caricaturas feitas na juventude. É uma coletânea de pinturas de tonalidades bastante escuras.

Figura 11

**"Ecce"** (1854)

Plume, pinceau, encres brune et noire, gouache blanche, crayon de graphite, fusain, réserves, sur papier beige vergé et filigrané

Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, RF 23314

No tocante à temática do oceano e do caos, Florian Rodari nos diz:

The phenomenal variety of graphic languages that Hugo was constantly inventing and testing becomes fully apparent in a number of compositions ambitious both in size and in imaginative scope. In these, we must learn to look at things differently - no longer from the outside on our fixed Euclidian plane, but as if we had passed over into the very heart of movement and had entered the eye of the hurricane. Space is no longer reliable and reassuring but disorderly, chaotic, random: at times, forms are swept away, carrying with them buildings, walls, doors, arches, bridges and dykes, in a floodtide where all sense of depth or limit is lost. Alternatively, the space is hard-edged and

violent: a rock rises up, rending it in two, a flash of moonlight forces a passage. Shadows are ambiguous; fragments signify anxiety. Anything is possible in such spaces. They become an open frontier where categories merge and the endless contradictions of being and non-being, darkness and light, reality and imagination meet.

Drawings like these subject the gaze almost against its will to a twofold movement, rather like that of a half-waking state in which the mind, though drowsy, nevertheless moves at the speed of light. For all their gravity things appear to have no real foundation, emerging slowly, then all of a sudden collapsing. The mist enveloping them suddenly crystallizes, surface becomes depth, "a drop of water becomes a world". What bore things up is suspended, space has slipped its moorings, infinity is a detail and one is immersed in the immensity of dreams³⁹ (RODARI, 1998, p. 144).

Figura 12



Le rocher Ortach

Choses à la plume, 1864.

Mine de plomb, encre brune et
la et lavis, rehauts de bleu sur papier crème
(74 x 158 mm)

³⁹ A fenomenal variedade de linguagens gráficas que Hugo estava constantemente inventando e testando se torna completamente visível numa série de composições ambiciosas tanto na imaginação quanto no escopo imaginativo. Nelas, precisamos aprender a olhar para as coisas de modo diferente – não mais desde o exterior em nosso plano euclidiano fixo, mas como se tivéssemos nos transferido diretamente para o coração do movimento e tivéssemos entrado no olho do furacão. O espaço não é mais confiável e tranquilizador, mas desordenado, caótico, aleatório: às vezes, formas são varridas para longe, levando consigo edifícios, paredes, portas, arcos, pontes e diques, numa enxurrada em que se perde todo sentido de profundidade ou de limite. Ou então, o espaço fica pontiagudo e violento: um rochedo se ergue, bifucado, um raio de luar força uma passagem. As sombras são ambíguas; os fragmentos significam ansiedade. Tudo é possível em tais espaços. Tornam-se uma fronteira aberta onde as categorias se fundem e onde colidem contradições de ser e não ser, escuridão e luz, realidade e imaginação. Desenhos como esses sujeitam o olhar a contragosto a um movimento duplo, como o de um estado de semi-vigília em que a mente, embora sonolenta, mesmo assim se move à velocidade da luz. Apesar de toda a sua gravidade, as coisas parecem não ter fundamento real, emergindo lentamente e então, de súbito, desabando. A névoa que as envolve de repente se cristaliza, a superfície se torna profundidade, ‘uma gota d’água se torna o mundo’. O que sustentava as coisas ficou suspenso, o espaço soltou suas amarras, o infinito é um detalhe e a gente imerge na imensidade dos sonhos. (Tradução nossa)

Essa mistura de caos com cenas marítimas, além de dar evasão contextual ao exílio de Hugo, nos leva à contemplação de um infinito e do além que não sabemos ao certo qual é. Essas séries de pinturas revelam o lado filosófico de Hugo a respeito das questões ontológicas do homem. Tais elementos são chaves para uma outra série de pinturas intituladas *Les travailleurs de la Mer*, série que analisaremos com maior detalhamento no terceiro capítulo desta tese.

iii- Gravuras

Hugo foi grande admirador de Albert Dürer (1471-1528) e da Idade Média. Enveredou também por uma arte herdada desta época: a gravura. De fato, no século XIX, a gravura teve um impulso muito grande, pois sua popularização é responsável pela divulgação de pinturas, museus imaginários e saberes enciclopédicos. E, como se sabe, Hugo apreciou muitos catálogos de arte com reproduções dos objetos artísticos graças às técnicas da gravura e da litografia. De fato, os primeiros estudos que datam do século XIX, na França, sobre os desenhos de Hugo, são sobre gravuras. Um deles é feito pelo crítico de arte Philippe Burty « Les dessins de Victor Hugo » de 1875, em *La chronique de l'art et de la curiosité* (suplemento da *La gazette des Beaux-Arts*), posteriormente publicado, em 1877, em *Maîtres et petits maîtres*.

Antes que Hugo pudesse realizar por si mesmo gravuras, alguns de seus desenhos foram reproduzidos nesse formato em livros. O desenho *Vue de la ville de Lière* foi o primeiro a se tornar gravura em um livro publicado em 1837 por Alexandre Wattemare (BLACHARD, 1984). Depois deste, em 1840, outros desenhos aparecem no *Livre d'Étrennes*. Em 1847, Hugo manda gravar alguns desenhos a fim de contribuir para um chá de caridade oferecido pela esposa. Em 1859, por intermédio dela, Paul Chenay consegue reproduzir, por meio da gravura, alguns desenhos de Hugo e em 1862 os publica em livro (BLACHARD, 1984).

Em 1861, é criada na França a Associação de Aquafortistas, gravuristas que usam a técnica da água-forte. Em 1868, publicou-se o livro *Sonnets et aux-fortes*, no qual Hugo colaborou com uma gravura em água-forte para o poema de sua autoria “Eclipse”. Em 1871, outro desenho de Hugo é gravado em água-forte e publicado no livro *Sept dessins de gens de lettres* de Philippe Burty. Neste último livro, Hugo afirma: “On est aquafortiste d'une façon latente, et même sans s'en douter⁴⁰” (*apud* BLANCHARD, 1984, p. 77), numa demonstração de que essa técnica fascinava Hugo (THOMPSON, 1970). Junto ao seu editor, o escritor sempre desejava que as ilustrações de seus livros fossem feitas com a técnica da água-forte porque ela

⁴⁰ A gente é aquafortista de maneira latente, e até sem suspeitar. (Tradução nossa)

deixava transparecer o máximo possível dos detalhes do desenho feitos pelo artista. A respeito desse tipo de gravura, Hugo declara numa carta a Philippe Berty: “Et puis l'eau-forte m'amuserait, m'attacherait, m'acoquinerait. J'y passerais des jours et peut-être des nuits, et mon temps ne m'appartient pas. Je ne suis pas sur cette terre pour mon plaisir. Je suis une espèce de bête de somme attelée au devoir⁴¹” (19 avril 1864, *apud* GEORGEL, 1973, p. 41).

Apesar de Hugo exercer esse tipo de gravura, não há, até o presente momento, dentro de seu acervo já identificado de desenhos, gravuras feitas pelo próprio Hugo com a técnica da água-forte. Entretanto, gravuras feitas com a técnica do estêncil são facilmente identificáveis, inclusive suas célebres “cópias” ou tentativas.

Figura 13



Heraldic eagle, 1855

Cut-out made from black, laid paper and mounted on vellum (195 x 133 mm) Monogram on mount V H.

Galerie Jan Krugier, Ditesheim & Cie, Geneva inv. 4574

Collection Paul Meurice; Collection Ozenne-Meurice; Collection Georges Hugnet

Figura 14



Study of an eagle for a coat of arms, 1855

Sort charcoal, stencil, pen, brown-ink wash, black ink, blue ink and application of lace on vellum paper (297 x 229 mm)

Maison de Victor Hugo, inv. 182

⁴¹ Além disso, a água-forte me divertiria, me prenderia, me seduziria. Eu passaria nisto dias e talvez noites, e meu tempo não me pertence. Não estou nesta terra para meu prazer. Sou uma espécie de burro de carga amarrado ao dever. (Tradução nossa)

É interessante notar que essa tecnologia de reprodução de imagem do século XIX e as técnicas de feitura de gravuras vão impulsionar de singular maneira o que alguns estudiosos do século XIX chamam de “livro romântico” (BLANCHARD, 1984), ou seja, livro com ilustrações. O uso de gravuras será um grande impulsionador da publicação de livros de Hugo, com singular grafismo.

iv- Fotografias

Em consonância com a admiração pela gravura e também pelo impulso ao livro ilustrado, no exílio Hugo conhece a arte fotográfica. O escritor nunca foi fotógrafo, mas sim modelo fotográfico. Além disso, no que tange à arte fotográfica, apesar de não pôr as mãos na massa, Hugo ditava projetos fotográficos e auxiliava nos famosos álbuns de fotografias compostos no atelier de sua família em Jersey. No prefácio do catálogo dedicado às fotografias do ateliê de Jersey, Henri Loyrette, diretor do museu de Orsay, explica:

De 1852 à 1855, Victor Hugo, en exil à Jersey, s’est passionné pour la photographie, mû par des intentions à la fois artistiques, politiques et financières. S’il n’a jamais pratiqué ce médium que par personnes interposées - ses fils ou son fidèle disciple Auguste Vacquerie multiplièrent portraits et paysages des îles de la Manche -, il a fait œuvre de metteur en scène en vue d’une publication rassemblant photographies, vues, dessins, ainsi que textes en prose, production voulue par Victor Hugo pour resserrer son cercle de famille et l’occuper en exil. Cette publication ne vit jamais le jour à cause de la censure – l’écrivain ayant accumulé les textes contre « Napoléon le Petit » -, mais bon nombre d’albums utilisant ces photographies furent constitués à l’intention d’amis⁴² (LOYRETTE, 1998, p. 10)

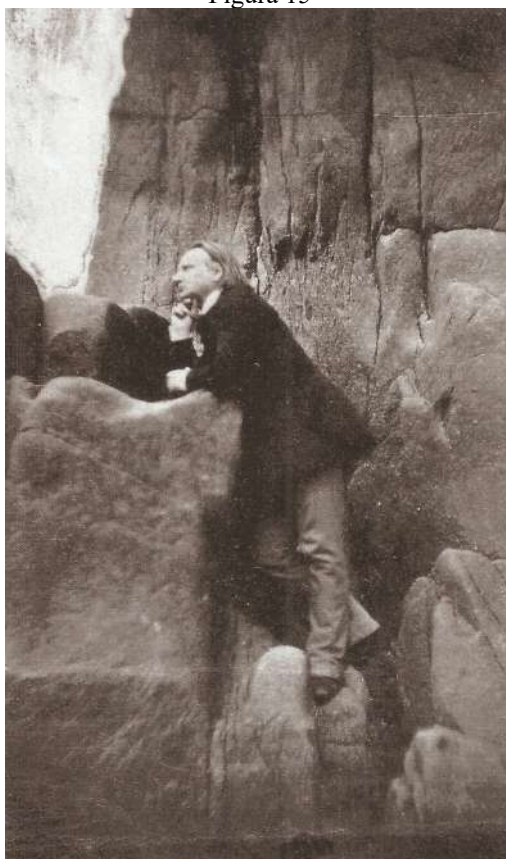
De fato, Hugo, enviou seus dois filhos Charles e François-Victor para que aprendessem bem a técnica da fotografia junto a Jean-Jacques Sabatier, desterrado em Jersey, e logo depois, com Edmond Bacot, republicano e fotógrafo formado em Belas Artes (HEILBRUN, 2002). A ideia era ter um atelier familiar de fotografia para entretenimento – quanto possível, enviar fotos aos amigos e conhecidos –; registro familiar e local – formação de álbuns com fotos da família e também da região –; e para publicação de livros ilustrados – de alguma forma Hugo queria

⁴² De 1852 a 1855, Victor Hugo, exilado em Jersey, se apaixonou pela fotografia, movido por intenções ao mesmo tempo artísticas, políticas e financeiras. Embora jamais tenha praticado a técnica senão por pessoas interpostas – seus filhos ou seu fiel discípulo Auguste Vacquerie multiplicaram retratos e paisagens das ilhas do Canal –, ele atuou como encenador, com vistas a uma publicação reunindo fotografias, vistas, desenhos assim como textos em prosa, produção desejada por Victor Hugo para estreitar seu círculo de família e ocupá-lo no exílio. Essa publicação nunca veio à luz por causa da censura – pois o escritor tinha acumulado os textos contra “Napoleão, o Pequeno” –, mas bom número de álbuns utilizando tais fotografias foram constituídos na intenção de amigos. (Tradução nossa)

engajar a família em um trabalho em comum que trouxesse dinheiro para todos (ACHILLE, 2009).

A fascinação que a fotografia exerceu sobre Hugo no âmbito pessoal, familiar e profissional faz com que as fotos, de alguma forma, tragam também sua marca. De fato, um dos objetivos do envolvimento de Hugo com a fotografia era melhorar ou firmar sua imagem, bem como estar de alguma forma mais próximo de seus leitores pela imagem reproduzida. Há, portanto, um discurso fotográfico nas posições em que Hugo aparece em suas fotografias: aquelas em que aparece como proscrito, de pé, olhando o horizonte – discurso de exilado; aquelas em que aparece com a mão na cabeça ou com a cabeça inclinada – discurso de pensador, escritor; e aquelas em que aparece com a mão dentro da camisa, à maneira dos retratos de Napoleão – discurso de homem político engajado (ACHILLE, 2009).

Figura 15



Victor Hugo dans le rocher des Proscrits

par Charles Hugo, 1853.

10 2 x 6 25 cm

Maison de Victor Hugo cat. 31

Figura 16



Victor Hugo accoudé à un muret
 par Charles Hugo, 1853-1855
 Epreuve sur papier salé/ négatif verre au collodion
 9,2 x 7 9 cm
 Paris musée d'Orsay
 (album Hugo fol. 60 ; PHO 1986-123 [121])

Figura 17



Victor Hugo assis dans l'herbe devant un mur de pierre
 Charles Hugo (?) 1853-1855
 Épreuve sur papier salé/ négatif verre au collodion
 9,3 X 7,5 cm.
 Paris, maison de Victor Hugo (PH 2120)

Apesar de saber que Hugo nunca pôs as mãos em um aparelho fotográfico, a pesquisadora Nicole Savy sustenta que Hugo foi fotógrafo por pessoa interposta já que assistia a toda as sessões de fotografia dos filhos e demais colaboradores, além de dar opiniões sobre elas. Outro detalhe interessante que Savy apresenta é que a fotografia influenciou também muito o olhar plástico de Hugo, seja pelas cores seja pelos temas fotografados. Exemplo disso é o frontispício da peça teatral *Torquemada* (1869) que é um desenho de Hugo de cores escuras que retoma tanto as cores quanto a temática da foto *Le Dicq* de Charles Hugo.

Figura 18



Frontispice pour *Torquemada*
vers 1859-1869.
28 8 x 45 8 cm.

Figura 19



Le Dicq
par Charles Hugo, 1855.
16 x 20 cm.

Cabe ainda destacar, por fim, que, diferentemente de Charles Baudelaire e Gustave Flaubert, Victor Hugo era defensor da fotografia como arte e também como serviço. Para ele, a revolução da fotografia ia dar continuidade ao livro, à imprensa e a muitas outras artes. Os estudiosos sobre as fotografias de Hugo (HEILBRUN, MOLINARI, 1998) apontam que tal visão era, no mínimo, profética e visionária – pouco aceita e muito moderna para a época.

b) Artes plásticas escultóricas

A relação de Hugo com a escultura é múltipla. Sabe-se de sua admiração por escultores, como por exemplo Jehan Du Seigneur (1808-1868), que fazia parte de seu cenáculo

(SYLVOS, 1998). Ou Charles Drouet (1836-1908), de quem Hugo fala em uma carta datada de 1861:

Connaissez-vous un jeune statuaire qui a un très beau talent et qui s'appelle M. Drouet ? Il a, me dit-on, l'idée de faire pour moi ce qu'Alexandre rêvait pour lui-même en regardant le mont Athos, et de sculpter à ma ressemblance un rocher de Guernesey [...]. Quand vous le verrez, remerciez-le pour moi de son glorieux rêve⁴³ (*apud* POUCHAIN, 2018).

Esse célebre escultor francês do século XIX expressou seu desejo de fazer um busto de Hugo em um grande rochedo na ilha de Guernesey, mas o desejo de tal iniciativa não se concretizou (POUCHAIN, 2018). Outros dois escultores com quem Victor Hugo teve uma estreita relação de amizade são David d'Angers (1788-1856) e Auguste Rodin (1840-1917). O primeiro conheceu o escritor ainda jovem e o segundo já em sua velhice nos últimos anos de vida. Daí por que David d'Angers ter esculpido Hugo somente jovem e Rodin tê-lo esculpido somente idoso. Ambos os escultores e obras são reflexos do contato real com Hugo, mas também da recepção da obra hugoana em escultura (LE NORMAND-ROMAIN, 2002; THOMAS-MAURIN, 2002).

David d'Angers era um escultor de caráter político e só refletia em sua arte personalidades politicamente importantes, fossem escritores ou não. Sua amizade com Hugo lhe valeu um poema do escritor na antologia intitulada *Les Feuilles d'Automne*, em que lhe é feito um agradecimento por um busto esculpido com o rosto do jovem Hugo:

⁴³ Conhece um jovem escultor que tem um belo talento e se chama Drouet? Pelo que me dizem, ele tem a ideia de fazer para mim aquilo que Alexandre sonhava para si mesmo ao contemplar o monte Atos, e esculpir um rochedo de Guernesey à minha semelhança [...]. Quando o vir, agradeça-lhe por mim por seu sonho glorioso. (Tradução nossa)

VIII

À M. DAVID, STATUAIRE.

D'hommes tu nous fais dieux.
Régnier.

Oh ! que ne suis-je un de ces hommes
Qui, géants d'un siècle effacé,
Jusque dans le siècle où nous sommes
Règnent du fond de leur passé !
Que ne suis-je, prince ou poète,
De ces mortels à haute tête,
D'un monde à la fois base et faîte,
Que leur temps ne peut contenir ;
Qui, dans le calme ou dans l'orage,
Qu'on les adore ou les outrage,
Devançant le pas de leur âge,
Marchent un pied dans l'avenir !

Que ne suis-je une de ces flammes,
Un de ces pôles glorieux,
Vers qui penchent toutes les âmes,
Sur qui se fixent tous les yeux !
De ces hommes dont les statues,
Du flot des temps toujours battues,
D'un tel signe sont revêtues
Que, si le hasard les abat,
S'il les détrône de leur sphère,
Du bronze auguste on ne peut faire
Que des cloches pour la prière
Ou des canons pour le combat !
Que n'ai-je un de ces fronts sublimes,
David ! Mon corps, fait pour souffrir,
Du moins sous tes mains magnanimes
Renaîtrait pour ne plus mourir !
Du haut du temple ou du théâtre,
Colosse de bronze ou d'albâtre,
Salué d'un peuple idolâtre,
Je surgirais sur la cité,
Comme un géant en sentinelle,
Couvrant la ville de mon aile,
Dans quelque attitude éternelle
De génie et de majesté !

Car c'est toi, lorsqu'un héros tombe,
Qui le relèves souverain !
Toi qui le scelles sur sa tombe
Qu'il foule avec des pieds d'airain !
Rival de Rome et de Ferrare,
Tu pétris pour le mortel rare
Ou le marbre froid de Carrare,
Ou le métal qui fume et bout.
Le grand homme au tombeau s'apaise
Quand ta main, à qui rien ne pèse,

Hors du bloc ou de la fournaise
Le jette vivant et debout !

Sans toi peut-être sa mémoire
Pâlerait d'un oubli fatal ;
Mais c'est toi qui sculptes sa gloire
Visible sur un piédestal.
Ce fanal, perdu pour le monde,
Feu rampant dans la nuit profonde,
S'éteindrait, sans montrer sur l'onde
Ni les écueils ni le chemin.
C'est ton souffle qui le ranime ;
C'est toi qui, sur le sombre abîme,
Dresses le colosse sublime
Qui prend le phare dans sa main.

Lorsqu'à tes yeux une pensée
Sous les traits d'un grand homme a lui,
Tu la fais marbre, elle est fixée,
Et les peuples disent : C'est lui !
Mais avant d'être pour la foule,
Longtemps dans ta tête elle roule
Comme une flamboyante houle
Au fond du volcan souterrain ;
Loin du grand jour qui la réclame
Tu la fais bouillir dans ton âme :
Ainsi de ses langues de flamme
Le feu saisit l'urne d'airain.

Va ! que nos villes soient remplies
De tes colosses radieux !
Qu'à jamais tu te multiplies
Dans un peuple de demi-dieux !
Fais de nos cités des Corinthes !
Oh ! ta pensée a des étreintes
Dont l'airain garde les empreintes,
Dont le granit s'enorgueillit !
Honneur au sol que ton pied foule !
Un métal dans tes veines coule ;
Ta tête ardente est un grand moule
D'où l'idée en bronze jaillit !

Bonaparte eût voulu renaître
De marbre et géant sous ta main ;
Cromwell, son aïeul et son maître,
T'eût livré son front surhumain ;
Ton bras eût sculpté pour l'Espagne
Charles-Quint ; pour nous, Charlemagne,
Un pied sur l'hydre d'Allemagne,
L'autre sur Rome aux sept coteaux ;
Au sépulcre prêt à descendre,
César t'eût confié sa cendre ;
Et c'est toi qu'eût pris Alexandre
Pour lui tailler le mont Athos !
(HUGO, 1985b, p. 585-589)

Já Rodin era grande admirador tanto de David d'Angers como de Victor Hugo. Deste último, leu várias poesias e declarou abertamente seu fascínio pela leitura do romance *Notre-Dame de Paris* e de *Les Orientales*. Uma pesquisadora em escultura de Rodin, Antoinette Le Normand-Romain (2002), afirma que provavelmente a escultura *O pensador* tenha sido motivada tanto pelas fotos de Hugo [figura 16] em posição pensativa quanto por um poema hugoano, a saber “Après une lecture de Dante” na antologia de poemas *Les Voix Intérieures* n. XXVII, o qual relata a contemplação da obra de Dante pelo escritor francês. Rodin e Hugo tiveram uma amizade breve, porém Rodin conservou boas lembranças dela. Vale destacar que para alguns bustos realizados por Rodin, ele teve a oportunidade de trabalhá-los na própria casa do escritor, observando-o e fazendo as modelagens que podia, uma vez que Hugo nunca posou para que Rodin pudesse observar e modelar tranquilamente os bustos (LE NORMAND-ROMAIN, 2002).

Somado ao contato com escultores, Chantal Brière (2002), ao analisar os personagens romanescos e teatrais de Victor Hugo, argumenta que o gosto pela linguagem escultórica também está presente em seus romances, em particular na composição de ações dos personagens. A pesquisadora dá inúmeros exemplos dos processos de petrificação e explica como as personagens hugoanas se assemelham muitíssimo às cariátides (figuras femininas esculpidas que servem de sustentação no lugar de uma coluna em uma obra arquitetônica) na formação pelo gosto hugoano de romances arquiteturais.

No que tange à relação de produção de uma escultura, Hugo pouquíssimas vezes esculpia algo. Sabe-se que Victor Hugo gostava muito de entalhar na madeira pinturas ou inscrições. Das pinturas entalhadas na madeira, todo o repertório de estilo japonês e chinês foi composto por Hugo desta forma tanto em sua casa quanto na casa de sua amante Juliette Drouet. Quanto às inscrições, Chantal Brière (2004), no estudo *Hauteville House ou le goût pour les inscriptions*, mostra como Hugo gostava de gravar ou esculpir em sua casa frases, palavras ou mesmo suas iniciais. Era uma forma de proxêmica, isto é, de comunicação do dono da casa com seu espaço. A esse respeito, uma escultura, dentre outras, vale a pena ser mencionada: a escultura de Nossa Senhora do Bom Socorro que ficava na sala de jantar de Hugo em Hauteville House. Abaixo desta escultura, Hugo esculpiu as seguintes frases:

LE PEUPLE EST PETIT MAIS IL SERA GRAND
 DANS TES BRAS SACRES O MERE FECONDE
 O LIBERTE SAINTE AU PAS CONQUERANT
 TU PORTES L'ENFANT QUI PORTE LE MONDE⁴⁴
 (*apud BRIÈRE, 2004, p. 232*)

Figura 20



La cheminée au double H salle à manger de Hauteville House Guernesey.
 Maison de Victor Hugo

⁴⁴ O POVO É HUMILDE, MAS SERÁ GRANDE
 EM SEUS BRAÇOS SAGRADOS, OH! MÃE FECUNDA!
 OH, LIBERDADE SANTA NO COMPASSO VICTORIOSO
 COM QUE LEVAS A CRIANÇA QUE LEVA O MUNDO (Tradução nossa)

A escultura e sua inscrição, além de revelarem o valor e o respeito que Hugo tinha por Deus e pelas coisas divinas, revela também a relação do escritor com o mundo espiritual e, conseqüentemente, traz o discurso de que essa relação se dá, na vida de Hugo, por meio da escrita e do escrever. Hugo empregava muitos escultores nas casas em que morou, especialmente em Hauteville House para poder executar obras desenhadas por ele (CHARLES, 2003), como é o caso desta lareira em Guernesey.

c) *Artes plásticas construtivas*

É inegável a experiência de Hugo como escritor e pintor de arquiteturas humanas e naturais. Porém, será a compra da casa de Guernesey que o fará realizar concretamente seus maiores sonhos arquiteturais. Hauteville House deu asas aos escritos e aos desenhos de Hugo. O escritor, grande amante de formas e matérias, encontra nesta casa um terreno fértil para desenvolver toda sua criatividade na vida real. Os estilos góticos e neogóticos dos primeiros romances *Han d'Island* e *Notre-Dame de Paris* parecem inspirar os trabalhos e as reformas feitas na casa de Hugo.

É em Hauteville House que Hugo e família residem durante quase quinze anos, exilados, até voltar de vez para Paris em 1870. O autor considera que a compra da casa se deu graças às vendas das duas primeiras edições de sua antologia de poemas intitulada *Les Contemplations*:

Figurez-vous qu'en ce moment, je fais bâtir presque une maison ; n'ayant plus la patrie, je veux avoir le toit [...]

Le curieux, c'est que c'est la littérature qui m'a fourni les frais de cette expérience politique. La maison de Guernesey avec ses trois étages, son toit, son jardin, son perron, sa crypte, sa basse-cour, son look-out et sa plateforme, sort tout entière des *Contemplations*. Depuis la première poutre jusqu'à la dernière tuile, les *Contemplations* paieront tout. Ce livre m'a donné un toit, et un jour que vous aurez du temps à perdre et à nous faire gagner vous qui avez aimé le poème, vous viendrez voir le logis⁴⁵ (*apud* BRIÈRE, 2007, p. 493)

O tom político de seus escritos – que muito ajudava nas vendas – também era visto em sua casa: uma vez por semana ali se oferecia comida a crianças pobres de Guernesey. De fato, a casa era muito acolhedora e o escritor gostava de convidar seus amigos para a visitarem. Além

⁴⁵ Imagine que neste momento faço construir quase uma casa; não tendo mais a pátria, quero ter o teto [...]. O curioso é que foi a literatura que me forneceu a verba para esta experiência política. A casa de Guernesey com seus três andares, seu teto, seu jardim, sua escadaria, sua cripta, seu quintal, seu look-out e sua plataforma sai por inteiro das *Contemplations*. Desde a primeira trave até a última telha, as *Contemplations* pagarão tudo. Este livro me deu um teto, e quando você tiver tempo a perder e a ganhar para nós, você que amou o poema, venha ver a morada. (Tradução nossa)

disso, foi nessa casa que Hugo tentou de alguma forma reunir toda a família provendo quartos e reformas para agradar e acolher a todos: filhos, netos, companheiros e companheiras dos filhos, amigos íntimos etc.

A pesquisadora Chantal Brière nos diz:

Parcourir Hauteville House c'est se livrer à la lecture d'une œuvre autobiographique, sorte d'archéologie personnelle de ce roi qui « ayant pour Versailles une mesure », a édifié sa demeure historique en gravant, peignant ou dessinant les noms et les dates de l'histoire familiale. Œuvre originale de Hugo qui inscrit dans la matière et dans l'espace sa fantaisie de créateur⁴⁶ (BRIÈRE, 2007, p. 502).

Hugo organizou sua casa de forma que um percurso nela é quase uma análise autobiográfica do espaço. Em todos os espaços da casa há inscrições esculpidas, gravadas ou coladas. Com suas iniciais ou com frases, Hugo ressemantizou várias partes da casa, seja em objetos ou decorações nas paredes. Na pesquisa de Chantal Brière sobre este tema observa-se que:

[...] En opérant une sélection dans l'œuvre écrite, la demeure fait office de livre d'or concentrant tout ce que Hugo jugeait bon de livrer à la postérité - *scripta manent* - comme à la sagacité du visiteur attentif aux échos de l'intertextualité. Hugo aime à se citer lui-même, tous les romans riches d'allusions à l'œuvre antérieure ou à venir, en témoignent. Il existe à Hauteville House la même connivence culturelle, le même plaisir du langage travaillé ou travesti, de la construction littéraire. Il faut considérer Hauteville House comme un livre ouvert regroupant et exposant des mots, des phrases des pensées qui peuplèrent et repoussèrent l'horizon de l'exil.

En introduisant des inscriptions dans l'architecture de sa maison Hugo soumet l'écriture à la double expérience de la matière et de l'espace⁴⁷ (BRIÈRE, 2007, p. 546).

Chantal Brière (2007) diz ainda que o imaginário hugoano é tão ligado ao seu *alter ego* que as imagens arquitetônicas de seus romances remetem às iniciais de seu nome – como a catedral de Notre-Dame de Paris que remete a um grande H em sua fachada. Há também

⁴⁶ Percorrer Hauteville House é entregar-se à leitura de uma obra autobiográfica, espécie de arqueologia pessoal deste rei que 'considerando Versalhes uma choupana' edificou sua morada histórica gravando, pintando ou desenhando os nomes e as datas da história familiar. Obra original de Hugo que inscreve na matéria e no espaço sua fantasia de criador. (Tradução nossa)

⁴⁷ Operando uma seleção na obra escrita, a moradia faz às vezes de livro de ouro ao concentrar tudo o que Hugo considerava bom de legar tanto à posteridade – *scripta manent* – como à sagacidade do visitante atento aos ecos da intertextualidade. Hugo gosta de se citar a si mesmo, dão testemunho disso todos os romances ricos de alusões à obra anterior ou por vir. Existe em Hauteville House a mesma conivência cultural, o mesmo prazer da linguagem trabalhada ou travestida, da construção literária. É preciso considerar Hauteville House como um livro aberto agrupando e expondo palavras, frases, pensamentos que povoaram e afastaram para longe o horizonte do exílio. Ao introduzir inscrições na arquitetura de sua casa, Hugo submete a escrita à dupla experiência da matéria e do espaço. (Tradução nossa)

variados exemplos de personificação de obras arquitetônicas pelos personagens, bem como do ocultamento do nome e sobrenome do autor nos romances, no que concerne à toponímia dos lugares na narrativa, à antroponímia dos personagens e a todo tipo de onomástica das coisas referenciadas nos textos.

Charles Hugo coloca Hauteville House como a tradução das ideias de Hugo onde nenhum objeto e nenhuma parte da casa deixa de ser alcançada pelo olhar criador do pai. Nas palavras de Charles Hugo: “On peut donc dire que sa résidence de Guernesey sera un jour pour ses biographes un véritable autographe de trois étages, quelque chose qu’on nous permette ce mot, comme un poème en plusieurs chambres⁴⁸” (*apud* BRIÈRE, 2007, p. 537). Na verdade, uma constatação quanto a esta casa de Hugo é que um dos princípios reinantes deste ambiente é a acumulação e a dispersão de objetos, relevos e inscrições. Tudo na casa remete à existência de um escritor que a habita. Ademais, há lugares totalmente planejados por Hugo como o *look-out*, no terceiro andar da casa, onde o autor costumava escrever seus romances (BRIÈRE, 2007).

Figura 21



Hauteville House, Le look-out
Maison de Victor Hugo

⁴⁸ Pode-se dizer portanto que sua residência de Guernesey será um dia para seus biógrafos um verdadeiro autógrafo de três andares, algo que que nos permita esta palavra, como um poema em vários cômodos. (Tradução nossa)

Hauteville House é o testemunho do lado arquiteto de Victor Hugo,

Cependant Hauteville House n'est ni un roman ni un poème ni un drame mais elle est un peu de tout cela, mettant en scène le nom et la personnalité de son créateur, structurant la lecture d'une anthologie d'inscriptions. Ce choix opéré par Hugo est d'autant plus précieux qu'il se veut définitif et inscrit à la vue de tous et au jugement de la postérité ce qui doit échapper à l'oubli. Épigraphe ou épitaphe, les fragments de l'œuvre assurent une continuité qui installe l'œuvre dans la vie et la vie dans l'œuvre. Notre-Dame avait inspiré un « nouveau » roman, Hauteville House nous semble avoir une part dans le renouveau romanesque de l'exil et lui être liée par un certain nombre de correspondances. En travaillant sur un terrain vierge, l'espace d'une maison et la texture des matériaux, l'énergie créatrice de Hugo se régénère et se libère. L'œuvre insolite accomplie en ce lieu ne peut être reléguée au second plan, elle porte la signature de son auteur et la trace la plus visible de sa présence⁴⁹ (BRIÈRE, 2007, p. 558).

Apesar de Hugo ter executado na vida real uma obra arquitetônica, no próximo capítulo desta tese nos reportaremos ao mundo arquitetônico da catedral de *Notre-Dame de Paris* para investigar de que modo e até que ponto o mundo real foi transposto para a obra literária, ou como a obra de Hugo absorveu ou refletiu a obra arquitetônica medieval e eternizada no romance homônimo.

d) *Artes plásticas aplicadas*

As artes aplicadas podem ser consideradas arquiteturas de interiores ou *designs* de interiores porque sempre são concebidas para uma obra arquitetônica exterior. Victor Hugo tinha grande talento para imaginar objetos e formular ambientes. Como já dito, Hauteville House foi seu maior canteiro de obras, mas também a casa de sua amante Hauteville Fairy, igualmente construída em Guernesey, e sua casa na Place de Vosges, onde hoje é a *Maison de Victor Hugo*, em Paris são espaços onde Hugo exerceu seu ofício de decorador. Em uma carta ao crítico de arte francês Jules Claretie, Hugo declara: “Quand vous viendrez à Guernesey, vous

⁴⁹ No entanto, Hauteville House não é nem um romance, nem um poema, nem um drama, mas é um pouco de tudo isso, encenando o nome e a personalidade de seu criador, estruturando a leitura de uma antologia de inscrições. Esta escolha operada por Hugo é tanto mais preciosa porque se quer definitiva e inscreve à vista de todos e ao julgamento da posteridade o que deve escapar ao esquecimento. Epígrafe ou epitáfio, os fragmentos da obra asseguram uma continuidade que instala a obra na vida e a vida na obra. Notre-Dame tinha inspirado um ‘novo’ romance, Hauteville House parece-nos participar da renovação romanesca do exílio e estar ligado a ela por certo número de correspondências. Ao trabalhar num terreno virgem, o espaço de uma casa e a textura dos materiais, a energia criadora de Hugo se regenera e se liberta. A obra insólita realizada neste lugar não pode ser relegada a segundo plano, ela traz a assinatura de seu autor e o vestígio mais visível de sua presença. (Tradução nossa)

verrez que j'ai manqué ma vocation et que j'étais né pour être décorateur⁵⁰” (*apud* CHARLES, 2003, p. 13).

Apesar de Hugo ter morado em mais de trinta domicílios durante a vida, apenas Hauteville House mantém até os dias atuais o mobiliário e as peças de decoração conservadas tal qual à época da vida do escritor. As peças de decoração compradas ou feitas sob medida e sob seu olhar criador mostram os diferentes estilos estéticos de Victor Hugo, bem como as variadas influências artísticas recebidas por ele. Os que conviveram com ele ou opinaram primeiramente sobre Hugo decorador dizem que ele apresenta os estilos de seu tempo, porém há quem diga que era um decorador visionário que ditou estilos que viriam a vigorar no final do século XIX e no início do século XX. Os vários catálogos feitos por familiares ou críticos de arte, tanto em vida quanto póstumos, confirmam essas tendências.

A primeira constatação a ser feita sobre Hugo decorador é seu gosto pela arte medieval. Comprava objetos e móveis datados da Idade Média ou do Renascimento e os personalizava, dava-lhes um tom particular. Muitas anotações de suas agendas dão indícios de como ele percorria Saint-Pierre-Port, Saint-Sampson e Saint-André para conseguir os móveis que desejava. Muitos desses móveis serão retrabalhados por marceneiros contratados e instruídos por Hugo. Para alguns desses móveis, ainda subsistem desenhos na Maison de Victor Hugo, em Paris. Pequenos esboços de Hugo mostram a preocupação e a análise minuciosa do decorador em busca da melhor disposição dos objetos e dos móveis.

Uma segunda constatação é o seu gosto por móveis e objetos do Renascimento, gosto comum de seus contemporâneos e seus predecessores românticos. Nesse tipo de estilo mobiliário e de objetos há a utilização do falso e do verdadeiro, e princípios de simetria, a fim de dar uma regularidade ao ambiente, seja pelas cores, seja pelos relevos, seja pela perspectiva. As obras escuras de Hugo têm um tom de mistério. Feitas de madeira e recobertas por tinta quase preta, a soma desses elementos contribui para um estilo heteróclito. Além disso, o tom orientalista acrescenta ainda mais ao estilo romântico de Hugo. Coabitam objetos e móveis neogóticos e românticos junto a pinturas orientais e vitrais holandeses. Nas palavras de Corinne Charles:

[...] Le « style Hugo » devient ainsi un style de surcharge, d'excès, de vitalité débordante. La débauche d'objets et d'accessoires dont il encombre les pièces de Hauteville House et de Hauteville Fairy devait dépasser celle des intérieurs romantiques du XIX^e siècle, déjà si chargés. Même un contemporain du poète, son beau-frère Paul Chenay, qui était graveur, voyait d'un œil critique cette surcharge ornementale : « Je ne trouve qu'un grave défaut [à la salle à manger

⁵⁰ Quando vier a Guernesey, verá que não segui minha vocação e que nasci para ser decorador. (Tradução nossa)

que Hugo a décorée], celui de la confusion causée par la surabondance des objets que le maître voulait y faire entrer...⁵¹ » (CHARLES, 2003, p. 46).

Para além dos estilos neogóticos e românticos Hugo se utiliza de dois elementos modernos à sua época para a decoração: o vidro e o ferro. O *look-out*, lugar de escrita de Hugo [figura 21] é a expressão máxima do uso de vidro na casa de Hugo em Guernesey. Esse ambiente faz um contraste radical com o resto casa que é escura e sombria. O *look-out* de Hugo vai contra a arquitetura burguesa vigente à época. A feitura de um cômodo totalmente à base de vidro e ferro coloca Hugo como um dos pioneiros nesse tipo de construção. Há talvez a possibilidade de que Hugo tenha sido adepto da *ecocrítica* antes mesmo de se pensar com muita profundidade a relação homem-natureza, e isso é visível nessa construção. Detalhe importante: foi neste ambiente de frente para o mar e para o céu que Hugo escreveu sua obra monumental *Les Misérables*, bem como o romance analisado no terceiro capítulo desta tese, *Les Travailleurs de la mer*.

Se no quesito obra literária Hugo já demonstrou a influência que o Oriente lhe causou com a publicação de *Les Orientales*, Hugo decorador mostra mais claramente essa influência. Marcado pelo teatro e gravuras japonesas, ele realiza dois quadros entalhados na madeira do seu quarto de dormir perto do banheiro. Os desenhos entalhados lembram o estilo do dois pintores japoneses Hokusai (1750-1849) e Hiroshige (1797-1858).

⁵¹ O ‘estilo Hugo’ se torna assim um estilo de sobrecarga, de excesso, de vitalidade transbordante. O descalabro de objetos e de acessórios com que ele entulha os cômodos de Hauteville House e de Hauteville Fairy ultrapassaria o dos interiores românticos do século XIX, já tão carregados. Mesmo um contemporâneo do poeta, seu cunhado Paul Chenay, que era gravador, via com olhar crítico essa sobrecarga ornamental: ‘Não vejo mais do que um grave defeito [na sala de jantar que Hugo decorou], o da confusão causada pela superabundância dos objetos que o mestre quis colocar nela...’ (Tradução nossa)

Figura 22



Panneaux de la chambre de Victor Hugo

Bois pyrogravé et peint par Victor Hugo
 Deux quadrilatères de mêmes dimensions :
 162,6 x 134 x 59,5 x 159,5 cm (épaisseur 5 cm)

Na visão de Corinne Charles:

[...] Par sa prédilection pour les arabesques florales et ornementales et par sa manière souple et déliée de les réaliser, il annonce d'une certaine manière la tendance naturaliste de l'Art nouveau inspirée par les arts du Japon. Dans ses bois gravés Hugo révèle également un trait concis ; il marque les contours d'un cerne noir autour d'une forme stylisée – procédé courant dans les albums de modèles japonais ou chinois⁵² (CHARLES, 2003, p. 67).

Junto ao japonismo, o estilo chinês influenciou muitas obras decorativas hugoanas. Foi especialmente nas duas casas em Guernesey, a sua e a destinada à amante Juliette Drouet, que Hugo realizou obras decorativas de inspiração chinesa. Quanto a isso, um dos ambientes que chamam bastante atenção é a sala de estar da casa de Juliette Drouet, em que há estampas, quadros e objetos pintados em cores, acompanhados de inscrições e mensagens para decifrar.

⁵² Por sua predileção pelos arabescos florais e ornamentais e por sua maneira flexível e refinada de realizá-los, ele anuncia de certa maneira a tendência naturalista do *Art Nouveau*, inspirada nas artes do Japão. Em suas madeiras gravadas Hugo revela igualmente um traço conciso; marca os contornos com um cerne negro em torno de uma forma estilizada – procedimento corrente nos álbuns de modelos japoneses ou chineses. (Tradução nossa)

Figura 23



Cheminée de la salle à manger de Juliette Drouet
Emplacement actuel à Paris, Maison de Victor Hugo

Todos os objetos dessa sala foram feitos especialmente por Hugo sem ajuda de seus marceneiros. Os quadros com pequenas mensagens a decifrar são cheios de humor, como o chinês obeso denominado Shu-Zan – que faz referência ao nome da cozinheira de Juliette, Suzanne –, ou o quadro Haromina em que aparece um anjo músico cujo instrumento lembra as iniciais de Juliette Drouet, J e D.

Figura 24



Le Chinois Shu-Zan
panneau incisé et peint par Victor Hugo,
34 x 47 cm
Maison de Victor Hugo

Figura 25



L'ange musicien Harmonia
panneau incisé et peint par Victor Hugo
34,5 x 61,5 cm
Maison de Victor Hugo

Talvez o mais chamativo na obra decorativa hugoana seja a exaltação ao próprio ego. Muitos móveis e organizações do espaço foram feitos com base nas iniciais de seu nome. Talvez o ambiente mais eloquente quanto a isso seja a sala de jantar:

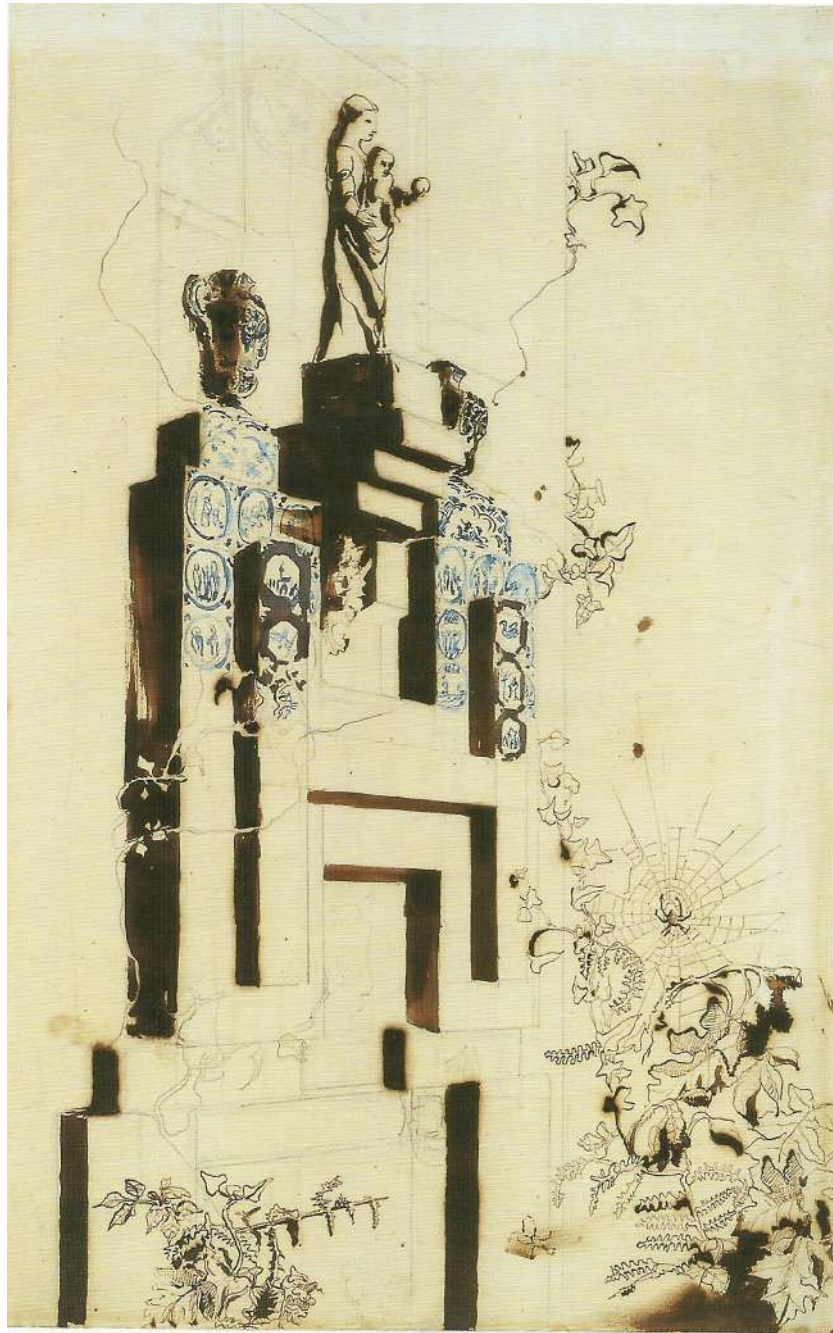
Figura 26



La salle à manger de Hauteville House Guernesey
Maison de Victor Hugo

É possível ver nesta sala de jantar o muitos Hs que a compõem. Em azul, vermelho e branco. Nisto vê-se uma exaltação a Hugo. Tudo ali foi planejado, como bem mostram os estudos de construção desta sala, especialmente os da lareira:

Figura 27



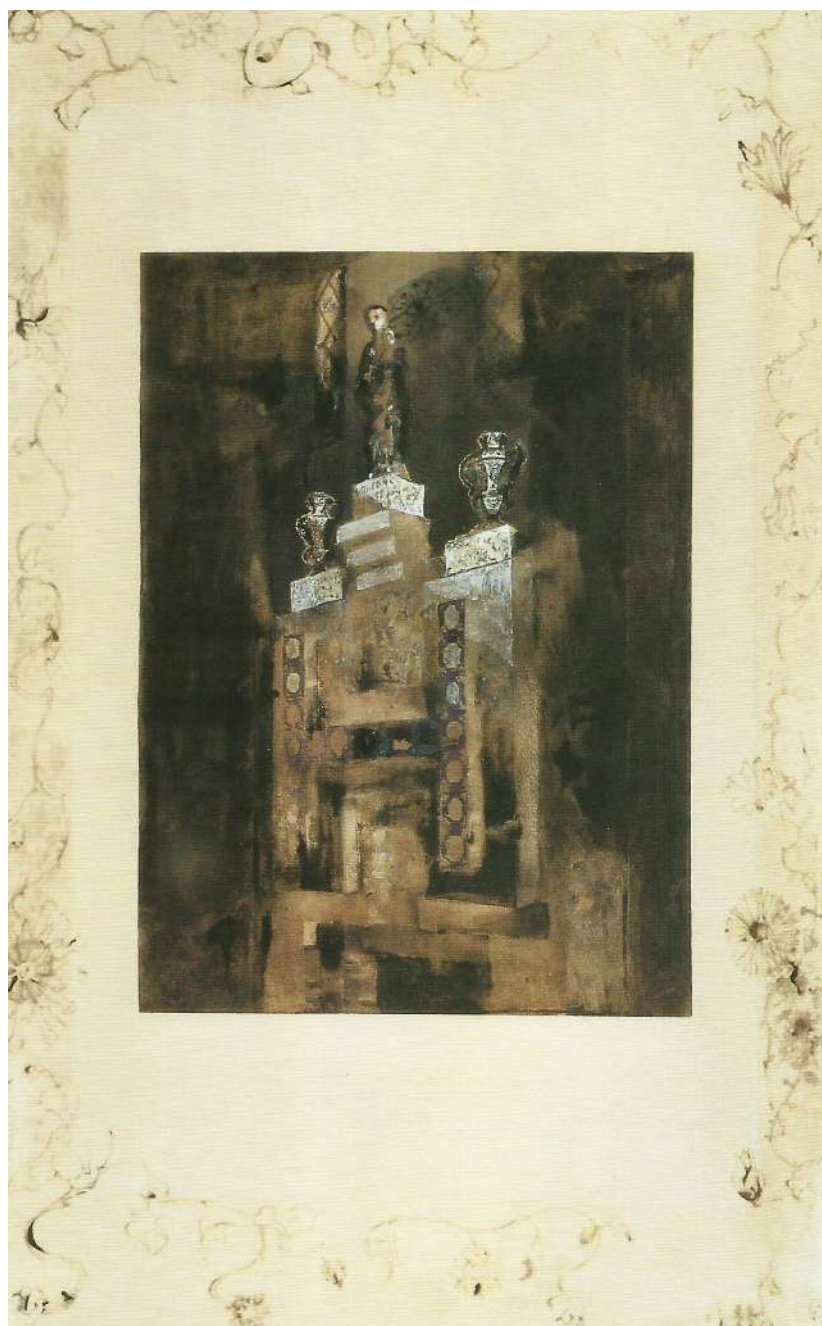
Cheminée de la salle à manger

plume et lavis d'encre brune, crayon de graphite, encre bleue sur papier vergé à filigrane H[P]
48.5 x 51.5 cm.

Mention au crayon de graphite 1^{1/2}

Maison de Victor Hugo (inv. 85)

Figura 28



Cheminée de la salle à manger, 1857

plume et lavis d'encre brune sur crayon de graphite, encre noire, fusain gouache, aquarelle ou encre bleue sur papier vélin

47,7 x 54,7 cm

Dessin collé sur deux épaisseurs de papier vélin (68,5 x 43,1 cm ; 83,1 x 52,6 cm) dont les bords sont ornés d'un passe-partout décoré à la plume et à l'encre brune de guirlandes de fleurs et de feuilles.

Sur le socle de la statuette :

E

NOTRE DAM DE BON SEC[0]

VRS. 1756

En bas à gauche, à la gouache Victor Hugo/ Guernesey 1857

Maison de Victor Hugo (inv, 86)

Os móveis de Hugo têm uma característica medieval mantida em muitos deles: o heráldico – sempre com suas iniciais. Esse gosto demonstrado pelo medievalismo francês dá a Hugo o desejo de escrever o texto *Guerre aux démolisseurs*, no qual discorre sobre o vandalismo e o descuido para com o patrimônio francês medieval no século XIX. O uso de espelhos convexos na casa também dá a sensação de ilusão, bem como de uma *mise-en-scène* da vida, em que a reflexão da imagem de quem está em casa é aliada à ideia de gosto pelo teatro, de representação, mesmo que momentânea, de um protagonismo real visto pelo espelho. O gosto pelas inscrições, já evocadas antes, também tinha um caráter educativo: relembrar hábitos, pessoas inspiradoras ou ações de superação. Vale também notar que a decoração hugoana era extremamente patriarcal. Tanto móveis quanto objetos deixavam transparecer seu caráter de dominação sobre todos os outros membros da família.

Figura 29



Les fauteuils de Victor, Charles et Adèle Hugo - *Pater, Filius, Mater*
placés derrière le grand bureau de la galerie de chêne.
Guernesey, Hauteville House.

As artes plásticas aplicadas de Hugo nos revelam um verdadeiro cenógrafo, bem como sua aptidão para o teatro, o desenho, a pintura e a literatura. Seu gosto sobrecarregado em tudo que faz é visto a olhos nus na feitura de seus móveis e no planejamento de seus ambientes.

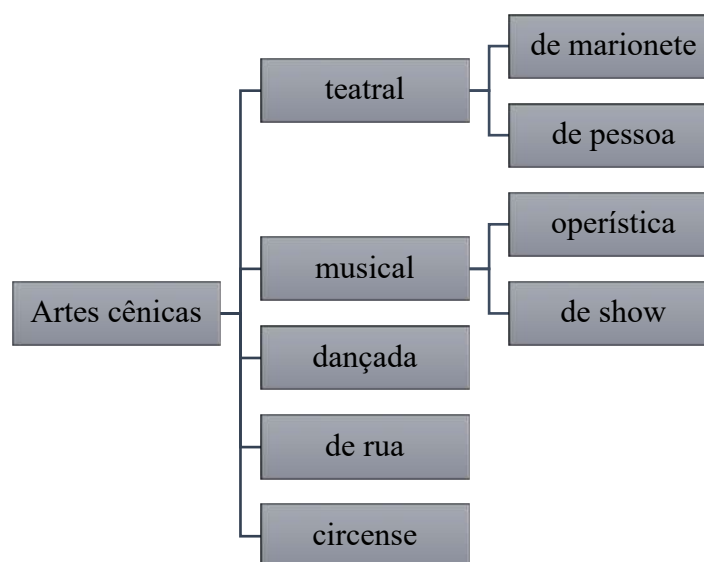
*

No que tange a todos os tipos de artes plásticas, Hugo não deixou a desejar em nenhuma. O escritor, muito conhecido por sua obra literária, realizou muitas obras plásticas, entretanto, seu amor pelas próprias iniciais e por si mesmo está marcado de forma singular em cada uma de suas obras. Fica evidente que transitar de uma arte para outra era comum na vida de Hugo, traduzir suas ideias em desenhos, objetos, móveis, ficções era algo extremamente corriqueiro e remete à expressão de uma inteligência criativa que não podia se limitar a apenas um tipo de material ou suporte artístico. Percebe-se que Hugo tenta de alguma forma amalgamar diversos estilos artísticos a fim de criar o seu próprio estilo plástico.

Para além das artes plásticas, cabe ainda mencionar as artes cênicas porque também foram exercidas por Hugo e contribuíram para a abundância de sua criatividade.

e) *As artes cênicas*

As artes cênicas ou artes performáticas têm em comum três aspectos: (1) são todas as artes que se desenvolvem em um palco (entendido como um local de representação cênica), (2) contam com a copresença de actantes (os que falam e mostram) e público (os que escutam e veem) e (3) são efêmeras, ou seja, cada apresentação é única (RABNEL, 2017; SOURIAU, 1983; MARQUET, 1989; UBERSFELD, 1996). Elas podem ser subdivididas da seguinte maneira:



Quadro 2: Esquema das artes cênicas

Apesar de ter feito muita menção às artes cênicas em seus romances – em particular, personagens que ganham a vida com esse tipo de arte como na obra *L'homme qui rit* –, Hugo,

na vida real, se ocupou basicamente de duas delas: o teatro e a ópera. Convém dizer que essas duas artes, no século XIX francês, não eram elitizadas. Ao contrário, teatro e ópera eram artes populares no tempo de Hugo. Existiam peças de teatro e óperas para todos os gostos e todos os bolsos com incentivo do governo e também privado (DUFIEF, 2001, UBERSFELD, 2008). Seguem alguns comentários das práticas artísticas hugoanas no teatro e na ópera.

i- Teatro

O nome de Victor Hugo evoca quase sempre seus romances como *Notre Dame de Paris* ou *Les Misérables*, mas a arte que o deixou mais conhecido no século XIX na França é, sem dúvida, o teatro. É essa arte que tornou Hugo muito popular entre os críticos de arte, jornalistas e juristas. É ela que faz Hugo conhecido mundialmente como teórico graças ao seu *Prefácio de Cromwell*, peça de sua autoria.

De fato, o gosto pelo teatro vem desde cedo, segundo Florence Naugrette, na obra *Le théâtre de Victor Hugo*:

Jeunes spectateurs, les romantiques découvrent le théâtre depuis la salle. L'art théâtral de leur enfance qui a gravé dans leur mémoire souvenirs enthousiastes, c'est le théâtre populaire. Hugo se souvient des années plus tard avoir vu en compagnie de sa mère *La Comtesse d'Escarbagnas* de Molière, mais il raconte avec force détails l'excitation et l'éblouissement qu'il ressentit tout enfant au spectacle des *Ruines de Babylone*, mélodrame de Pixérécourt. A Bayonne, où sa famille faisait escale sur la route de l'Espagne pour rejoindre son père, il se souvient avoir vu plusieurs soirs de suite ce mélodrame à grand spectacle en compagnie de sa mère et de ses frères [...]

Hugo écrit ses premières pièces à 10 ans. *L'Enfer sur terre* (1812) comédie burlesque, raconte une mésentente conjugale rabibochée par le diable. La même année, *Le Château du diable*, drame fantastique proche de la féerie, met en scène des personnages de mélodrame (le preux chevalier, son épouse et un paysan). Quatre ans plus tard, élève à Louis-le-Grand, il expérimente la tragédie *Athélie*, qu'il laisse inachevée et l'opéra-comique *A-Q-C.H.E.B. (A Quelque Chose Hasard Est Bon)*, qui mêle dialogues parlés en prose et couplets chantés. Aucune de ces premières tentatives ne donne lieu sur le moment à publication ni à spectacle. Mais Hugo s'enhardit à 17 ans avec l'écriture d'*Inez de Castro* mélodrame (entendons par là un drame accompagné de musique) plus personnel et plus élaboré que les précédentes tentatives⁵³ [...] (NAUGRETTE, 2016, p. 6-7)

⁵³ Jovens espectadores, os românticos descobrem o teatro desde a sala. A arte teatral de sua infância que lhes gravou na memória lembranças entusiasmadas foi o teatro popular. Hugo se lembra, anos mais tarde, de ter visto na companhia da mãe *La Comtesse d'Escarbagnas* de Molière, mas conta com riqueza de detalhes a excitação e o deslumbramento que experimentou ainda criança no espetáculo *Les Ruines de Babylone*, melodrama de Pixérécourt. Em Bayonne, onde sua família fazia escala a caminho da Espanha, ele se lembra de ter visto diversas noites seguidas aquele melodrama em grande montagem na companhia da mãe e dos irmãos [...]. Hugo escreve suas primeiras peças aos 10 anos. *L'Enfer sur terre* (1812), comédia burlesca, conta um desentendimento conjugal reconciliado pelo diabo. No mesmo ano, *Le Château du diable*, drama fantástico que se aproxima da *féerie*, põe em cena personagens de melodrama (o valente cavaleiro, sua esposa e um camponês). Quatro anos mais tarde,

Todo esse gosto somado a uma aptidão para a escrita literária incita em Hugo a produção de muitas peças de teatro na vida adulta, das quais as mais conhecidas são *Hernani* (1830), *Le roi s'amuse* (1832) et *Ruy Blas* (1838). Entretanto, o que nos chama atenção é que, além de autor teatral, também exerceu os ofícios de direção e de cenografia. É necessário lembrar que esses papéis, tão bem definidos no século XX, não o eram no século XIX. Os papéis de ator, escritor, diretor, cenógrafo, figurinista etc. se mesclavam entre aquelas pessoas que de fato exerciam e produziam o teatro à época (DUFIEF, 2001; UBERSFELD, 1974, 1989).

É a relação com o famoso ator e diretor de teatro francês Frédérick Lemaître (1800-1876) que faz surgir em Hugo o gosto de dirigir a cena teatral. Lemaître ajudou Hugo nas apresentações de *Lucrece Borgia* e *Ruy Blas*, entre outras peças. Hugo aprendeu com Lemaître a importância do espaço e do gesto no teatro, ao se interessar pelo visual (UBERSFELD, 1989). Victor Hugo, sempre que podia, colocava no contrato, realizado para a apresentação de suas peças, uma cláusula para que ele pudesse escolher quem interpretaria seus personagens em cena. Nas palavras de Anne Ubersfeld, sobre a escolha dos intérpretes:

Il ne dédaigne pas chez les bons acteurs du Français la perfection de la diction : Mlle Mars, Beauvallet, voire Ligier, mais il aime les acteurs du drame moderne pour leur naturel populaire, leur violence ; il tient Dorval pour « la plus grande actrice de ce siècle » (lettre de 1868) ; il a besoin de la « présence » de Frédérick. Mais ce n'est pas tout et ce n'est pas simple. Ce qui lui plaît dans ce qu'apporte un acteur c'est le *composite* ; il n'aime pas tant Bocage, acteur beau et doué, mais monovalent si l'on peut dire, et qui joue superbement les héros proprement romantiques de Dumas. Hugo aime la plurivalence des comédiens leur double visage : ce Chéri qu'il réclame pour le Saverny de *Marion*, qu'il aurait voulu (sans succès) pour le François I^{er} du *Roi s'amuse* et pour Don César de Bazan. Pourquoi ? Chéri est un acteur double, d'une élégance extrême, donjuanesque, et sous l'élégance une ironie canaille qu'il avait dans la vie : « Mauvais sujet, avec un reste de bonnes manières », dira de lui Anténor Joly. De même Hugo impose Chilly dans le rôle du Juif de *Marie Tudor*, il l'impose malgré sa jeunesse : Chilly est lui aussi double, aimable et dangereux ; il renouvellera plus tard le rôle du *traître* par cette ambivalence qui était son principal mérite⁵⁴ (UBERSFELD, 1989, p. 171).

estudante no colégio Louis-le-Grand, experimenta a tragédia *Athélie*, que deixa inacabada, e a ópera cômica *A.Q.C.H.E.B* (*A quelque chose hasard est bon*), que mistura diálogos falados em prosa e trechos cantados. Nenhuma dessas primeiras tentativa alcança, naquele momento, publicação ou encenação. Mas Hugo se torna audaz aos 17 anos com a escrita de *Inez de Castro*, melodrama (ou seja, um drama acompanhado de música), mais pessoal e mais elaborado que as tentativas anteriores [...]. (Tradução nossa)

⁵⁴ Ele não despreza entre os bons atores do Français a perfeição da dicção: Mlle Mars, Beauvallet, até Ligier, mas ama os atores do drama moderno por seu modo popular natural, sua violência; considera Dorval 'a maior atriz deste século' (carta de 1868); precisa da 'presença' de Frédérick. Mas não é tudo e não é simples. O que lhe agrada naquilo que um ator traz é o *compósito*; não gosta tanto de Bocage, ator bonito e competente, mas monovalente se pudermos falar assim, e que encarna soberbamente os heróis propriamente românticos de Dumas. Hugo gosta da plurivalência dos comediantes, seu rosto duplo: aquele Chéri que ele exige para o Saverny de *Marion*, que ele teria

O autor de *Hernani* gostava dos contrastes – próprio do sublime e do grotesco, próprio do Romantismo. A atribuição dos papéis se dava pela experiência de personagens vividos anteriormente pelos atores e também pelas aptidões físicas e psicológicas dos atores – a expressividade que o corpo do ator, juntamente com os gestos, poderia causar no público e na cena representada no palco.

Hugo como diretor de teatro gostava da *estética do choque* ou estética da surpresa (UBERSFELD, 1989). Para ele era importante mostrar atores já conhecidos do público por certos papéis, mas desconhecidos em outros ou não esperados para determinados personagens. Hugo exigia atores que soubessem trabalhar muito bem sua “pantomima”; além disso, Hugo diretor de teatro era contra a verossimilhança do artista com o personagem. Por exemplo: a atriz Mademoiselle Mars (1779–1847) representou o papel de Doña Sol em *Hernani* aos 51 anos, apesar de, na peça, a personagem ter 18 (FOUCHER, 1920).

Ao apresentar seu texto aos atores, Hugo o lê na frente de todos eles. É na leitura do manuscrito que os atores escolhidos por Hugo entendem, em uma primeira impressão, como o autor imaginou o personagem ao escrever a peça. Hugo tem uma consciência paralingüística do texto ao dirigir os atores. Trabalha com eles a dicção, o gestual, a entonação e o ritmo a fim de evitar todos os contra-sentidos que possam ocorrer com a não-compreensão do texto (UBERSFELD, 1989). A única coisa com que Hugo se preocupava menos era o figurino dos atores; mesmo assim delegava esse trabalho a pintores em que tinha confiança, como Louis Boulanger e Auguste de Châtillon.

Quanto à cenografia, desde a escrita da peça teatral, Hugo mostrava uma grande preocupação como o espaço cenográfico, os adereços da peça e tipos de movimentos em determinados espaços e cenas demarcados. Para Hugo cenógrafo o teatro devia dizer aos espectadores que é teatro, logo o lugar teatral deveria dar a entender que era um espaço artístico, artificial, espaço artefato, não-real (UBERSFELD, 1989). É nesse sentido que Adèle Foucher faz o seguinte relato:

M. Anténor Joly vint un matin avec la maquette d'une nouvelle espèce de théâtre. Selon lui, la rampe ne s'expliquait pas ; cette rangée de quinquets qui sortait de terre était absurde ; dans la réalité, on était éclairé par en haut et non par en bas ; la rampe était un contresens ; les acteurs n'étaient plus des

indicado (sem sucesso) para o Francisco I de *Le roi s'amuse* e para o Don César de Bazan. Por quê? Chéri é um ator duplo, de uma elegância extrema, donjuanesco, e sob a elegância uma ironia canalha que ele tinha na vida: 'Sujeito ruim, com um resto de boas maneiras', dirá dele Anténor Joly. Hugo também impõe Chilly no papel do Judeu de *Marie Tudor*, ele o impõe apesar de sua juventude: Chilly também é duplo, amável e perigoso; ele renovará mais tarde o papel do *trapaceiro* graças a essa ambivalência que era seu mérito principal. (Tradução nossa)

hommes, etc. — La maquette présentait un nouveau système ; les quinquets éclairaient, comme le soleil, du haut de portants dissimulés dans la coulisse ; on ne serait plus au théâtre, on serait dans la rue, dans un bois, dans une chambre. M. Victor Hugo s'opposa à la suppression de la rampe. Il répondit que la réalité crue de la représentation serait en désaccord avec la réalité poétique de la pièce, que le drame n'était pas la vie même, mais la vie transfigurée en art, qu'il était donc bon que les acteurs fussent transfigurés aussi, qu'ils l'étaient déjà par leur blanc et par leur rouge, qu'ils l'étaient mieux par la rampe, et que cette ligne de feu qui séparait la salle de la scène était la frontière naturelle du réel et de l'idéal⁵⁵ (FOUCHER, 1920, p. 450).

A preocupação com o espaço da representação era tão visível em Hugo que em seus manuscritos aparecem vários cenários desenhados pelo próprio autor. Nas análises de Anne Ubersfeld:

Ces dessins sont très intéressants. Bien entendu, ils correspondent au code théâtral du temps dans la mesure où ils paraissent historiquement déterminés, où ils ont quelque rapport avec l'esthétique Ciceri : décors luxueux et frappants. Mais ils présentent des particularités tout à fait curieuses : d'abord le fait qu'ils ne correspondent pas au parallépipède rectangle de la scène habituelle : ils sont *cubiques* avec tout un travail de la profondeur. [...]

Enfin le trait le plus marquant de ces dessins-maquettes, c'est leur vide. Contrairement à beaucoup de dessins de scénographes qui peuplent l'espace de petites silhouettes, prévoyant la présence des personnages et l'animation par des êtres vivants, les dessins hugoliens sont toujours vides, aucune présence n'est indiquée⁵⁶ (UBERSFELD, 1989, p. 178).

⁵⁵ Antenor Joly veio certa manhã com a maquete de uma nova espécie de teatro. Segundo ele, a rampa não tinha explicação; aquela fileira de lâmpadas que saía da terra era absurda; na realidade, era-se iluminado por cima e não por baixo; a rampa era um contrassenso; os atores não eram mais homens etc. A maquete apresenta um novo sistema; os lâmpadas iluminavam, como o sol, do alto de ganchos dissimulados na coxia; já não se estaria no teatro, se estaria na rua, num bosque, num quarto. Victor Hugo se opôs à supressão da rampa. Respondeu que a realidade crua da representação estaria em desacordo com a realidade poética da peça, que o drama não era a vida em si mesma, mas a vida transfigurada em arte, que era bom portanto que os atores ficassem transfigurados também, que já o eram pelo branco e pelo vermelho, que o eram melhor com a rampa, e que essa linha de fogo que separava a sala do palco era a fronteira natural do real e do ideal. (Tradução nossa)

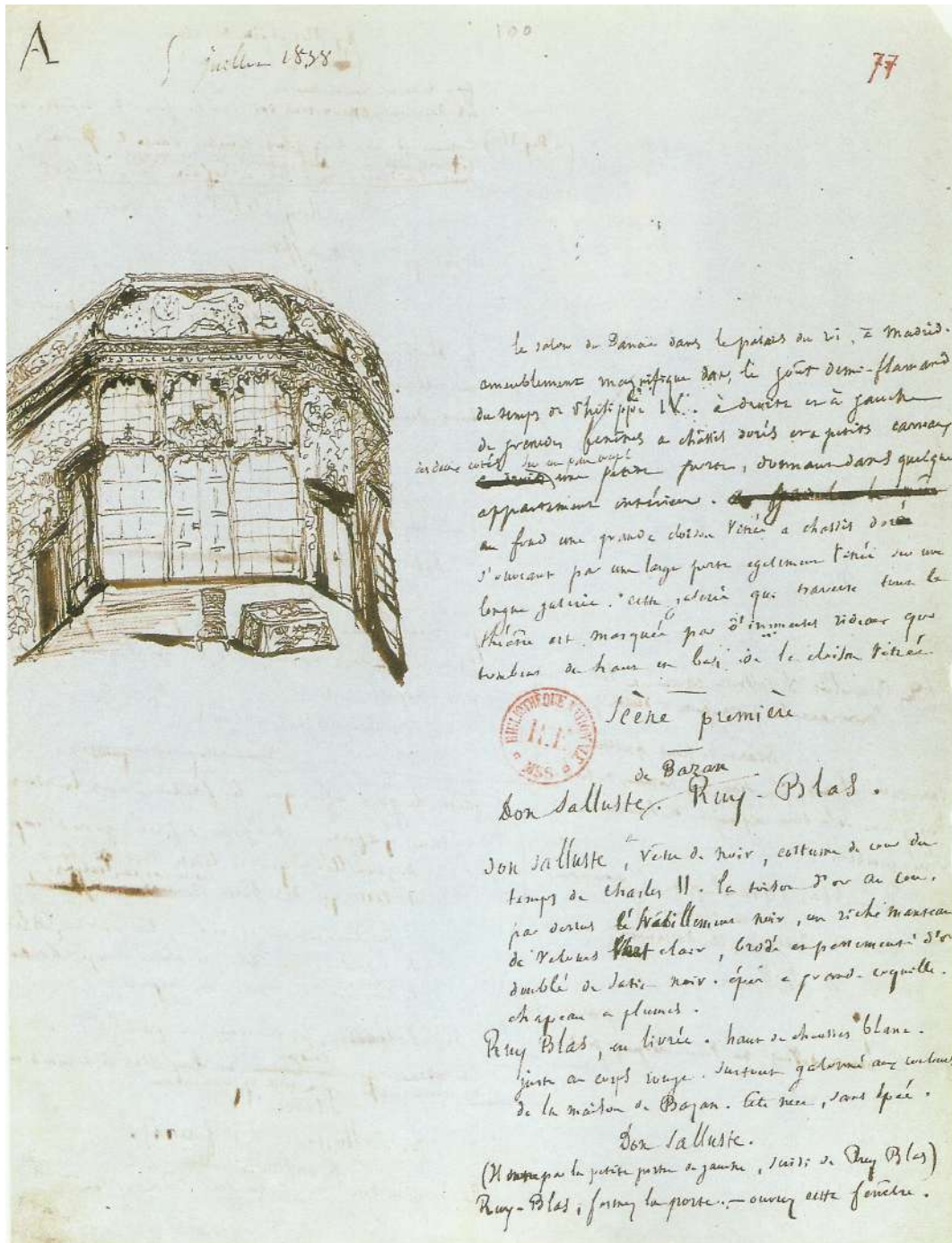
⁵⁶ Esses desenhos são muito interessantes. Obviamente, eles correspondem ao código teatral do tempo na medida em que parecem historicamente determinados, em que têm alguma relação com a estética Ciceri: cenários luxuosos e surpreendentes. Mas apresentam particularidades muito curiosas: primeiro, o fato de não corresponderem ao paralelepípedo retângulo do palco habitual: são *cúbicos* com todo um trabalho da profundidade. [...] Enfim, o traço mais marcante desses desenhos-maquetes é o seu vazio. Contrariamente a muitos desenhos de cenografistas que povoam o espaço com pequenas silhuetas, prevendo a presença dos personagens e a animação por seres vivos, os desenhos hugoanos estão sempre vazios, nenhuma presença é indicada. (Tradução nossa)

Figura 30



Maquette de décor pour le premier acte des Bugraves
Bibliothèque Nationale de France
Manuscrit NAF 133774 f.1

Figura 31



Maquette de décor pour *Ruy Blas* (acte II) et la reine.
Maison de Victor Hugo

De fato, os desenhos cenográficos de Victor Hugo são pouco arquiteturais e têm praticamente sempre os mesmos elementos: alcovas e portas. Esses espaços por onde as ações de personagens também aconteciam na trama teatral deveriam figurar do mesmo modo no cenário. De uma das apresentações de *Lucrecia Borgia*, há o seguinte relato em que Hugo coloca a mão na massa na composição do cenário que faltava para continuar o espetáculo:

L'auteur n'avait pas vu le décor du second acte. Lorsqu'on le posa, il s'aperçut que la porte dérobée par où Lucrèce Borgia allait faire évader Gennaro était splendide.

- Cette porte est absurde, dit-il.
- C'est vrai, dit le directeur. On leur demande une porte dérobée, et ils vous font une porte qui crève les yeux.
- M. Séchan est-il au théâtre ?

On chercha M. Séchan qu'on ne trouva pas. Les minutes s'écoulaient, et l'entr'acte avait déjà trop duré.

- Y a-t-il de la couleur ? demanda M. Victor Hugo.
- Oui, les peintres ont travaillé ici toute la journée et n'ont rien emporté.
- Allez me chercher les pots et les brosses.

On apporta ce qu'il fallait, et l'auteur se mit à repeindre lui-même sa décoration. La tenture de la salle était rouge à filets d'or ; il recouvrit de rouge les sculptures de la porte, sur laquelle il continua les raies d'or, de sorte qu'elle se confondit avec le reste de la tenture⁵⁷ (FOUCHER, 1920, p. 450).

Uma certeza quanto ao teatro de Hugo: as maquetes de suas peças eram feitas por ele. Quando não as podia fazer, o autor, na medida do possível, colocava no contrato que o cenário deveria ser todo novo, nada de reutilização de cenários anteriores em peças escritas por ele. Hugo enquanto dramaturgo e cenógrafo não seguia as regras clássicas de sua época. Sua estética desses ofícios era a da tensão entre o código teatral vigente e o que ele queria como teatro. Fuga de um teatro realista, naturalista, e domínio total do texto, do cenário e da representação, eis o que envolve todos os momentos em que Hugo se coloca como dramaturgo.

ii- Ópera

A relação de Hugo com a música é um tanto complexa, como já evocada anteriormente neste capítulo. Há quem diga que o poeta não apreciava de forma alguma esse tipo de arte e há

⁵⁷ O autor não tinha visto o cenário do segundo ato. Quando o cenário foi colocado, ele se apercebeu de que a porta secreta por onde Lucrecia Borgia ia fazer Gennaro fugir era esplêndida. - Essa porta é absurda - disse ele. - É verdade - disse o diretor. - A gente lhes pede uma porta secreta e eles fazem uma porta que fascina o olhar. - O sr. Séchan está no teatro? Buscou-se o sr. Séchan, que não foi encontrado. Os minutos passavam e o entre-ato já tinha durado demais. - Tem tinta? - perguntou Victor Hugo. - Sim, os pintores trabalharam aqui o dia todo e não levaram nada. - Vão e me tragam as latas e os pincéis. Trouxeram o que era preciso, e o autor se pôs a repintar ele mesmo o cenário. O revestimento da sala era vermelho com fios dourados; ele recobriu de vermelho as esculturas da porta, sobre a qual ele prosseguiu os traços de ouro, de modo que ela se confundiu com o resto do revestimento. (Tradução nossa)

quem diga que gostava, mas com ressalvas (GLACHANT, 1902; LASTER, 2002; FAUQUET, 2002). O fato é que, para a colaboração dramática, Hugo achava a música supérflua. Mas entendia que fazer ópera sem música seria impossível.

Hugo tinha seus compositores favoritos como Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e Ludwig van Beethoven (1770-1827). Entretanto, o gosto pela música do século XVI será sua marca registrada. Indo contra o gosto de seus contemporâneos, Hugo admira de maneira muito singular o compositor e músico italiano Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594). É em homenagem a ele e defendendo a tese de que a arte musical começou no século XVI que Hugo escreve o longo poema “Que la musique date du seizième siècle” em sua coletânea poética *Les Rayons et les ombres* (1840).

Entre os compositores de ópera Hugo tem muito apreço por Christoph Willibald Gluck (1714-1787) e Carl Maria Friedrich Ernest von Weber (1786-1826). Inúmeros poemas farão menções, metáforas e comparações a Gluck e Weber. Arnaud Laster (2002) menciona que Hugo gostava de maneira especial de duas óperas de Weber: *Der Freischütz* (1821) e *Euryanthe* (1823). Desta última, Hugo repetia e escrevia com frequência trechos em seus manuscritos ou cartas para amigos e familiares (LASTER, 2002).

A primeira experiência do autor de *Les Misérables* como libretista será ainda na juventude. Em 1818, Hugo termina a escrita de *A.Q.C.H.E.B (À Quelque Chose Hasard Est Bon)*, uma ópera-cômica que foi ofertada para montagem ao dramaturgo de vaudevilles Georges Feydeau (1862-1921). Há indícios de que o jovem Hugo com dezesseis anos tenha sido encorajado por um compositor na escrita dessa ópera (BARA, 2002). De fato, este tipo de ópera era um exercício ideal para libretistas e compositores iniciantes porque eram apresentadas ou antes ou nos intervalos das grandes óperas em cartaz (DUFIEF, 2001). De toda forma, esta ópera-cômica de Hugo não correspondia ao gênero das óperas cômicas em voga por diversos motivos: o número de cantos era enorme, certos personagens – e com poucas falas – só apareciam em uma cena; esta ópera-cômica se assemelhava mais aos *vaudevilles*, e algumas cenas iam contra os moldes de *bienséance* que ainda perduravam nas óperas-cômicas à época (BARA, 2002).

La Esmeralda é a segunda experiência de Hugo como libretista. Nas visitas à família Bertin, o autor encontra a musicista Louise Bertin e se interessa por seu trabalho. Louise propõe extrair uma ópera do romance *Notre-Dame de Paris*. Os dois trabalharam juntos na escrita e composição da ópera. A música do libreto foi nascendo à medida que Hugo escrevia o texto. Muitos cortes foram feitos a fim de se preservar mais as ações. Os personagens principais se resumiram a Esmeralda (soprano), Phoebus (tenor), Quasimodo (tenor) e Claude Frollo

(barítono) com mais alguns poucos figurantes. Louise investiu com muito cuidado no verso hugoano, fez uma música totalmente a serviço do ritmo imposto pela poesia de Hugo. Entre melodias dramáticas e suaves, a partitura de Louise Bertin para o libreto de Hugo é muito rica e bem cuidada a fim de ajudar no desenrolar da trama também pela música. A respeito disso a pesquisadora Françoise Tillard assevera que:

[...] Leur parenté en idées artistiques ne se démentit pas de 1831 à la création de *La Esmeralda* en 1836. Louise appartenait, comme le Hugo de cette époque, à la mouvance romantique qui recherchait l'expression des passions avec des moyens harmoniques encore relativement classiques. L'écrivain se plia ainsi à l'inspiration musicale de la compositrice qui lui adressait des « patrons » correspondant au nombre de vers ou de syllabes souhaités. En revanche, la compositrice plia l'écriture de ses chœurs à la simplicité et l'agressivité du peuple qu'elle mettait en scène. La violence du texte de Hugo dans les scènes de rue se transforma musicalement en une musique plus scandée que chantée⁵⁸ (TILLARD, 2002, p. 24).

Na história da ópera, o feito de Louise Bertin e Victor Hugo é considerado como um escândalo do século XIX. Além de ter uma melodia não muito aceita no meio operístico da época, a apresentação em si colocava no palco um padre apaixonado e assassino, o que ia na contramão dos códigos da moral e dos bons costumes do período. A ópera foi censurada e muito criticada, pelo moralismo, mas também pela misoginia, o fato de ter uma mulher compositora deste gênero musical.

Para a publicação do libreto, Hugo escreveu o seguinte prefácio:

Si par hasard quelqu'un se souvenait d'un roman en écoutant un opéra, l'auteur croit devoir prévenir le public que pour faire entrer dans la perspective particulière d'une scène lyrique quelque chose du drame qui sert de base au livre intitulé : *Notre-Dame de Paris*, il a fallu en modifier diversement tantôt l'action, tantôt les caractères. Le caractère de Phoebus de Chateaupers, par exemple, est un de ceux qui ont dû être altérés ; un autre dénoûment a été nécessaire, etc. Au reste, quoique, même en écrivant cet opuscule, l'auteur se soit écarté le moins possible, et seulement quand la musique l'a exigé, de certaines conditions consciencieuses indispensables, selon lui, à toute œuvre, petite ou grande, il n'entend offrir ici aux lecteurs, ou pour mieux dire aux auditeurs, qu'un canevas d'opéra plus ou moins bien disposé pour que l'œuvre musicale s'y superpose heureusement, qu'un *libretto* pur et simple dont la publication s'explique par un usage impérieux.

⁵⁸ A afinidade deles ideias artísticas não se desmentiu de 1831 à criação de *La Esmeralda* em 1836. Louise pertencia, como o Hugo dessa época, ao movimento romântico que buscava a expressão das paixões com meios harmônicos ainda relativamente clássicos. O escritor se dobrou assim à inspiração musical da compositora que lhe enviava 'padrões' correspondentes ao número de versos ou de sílabas desejados. Em contrapartida, a compositora submeteu a escrita de seus coros à simplicidade e agressividade do povo que ela punha em cena. A violência do texto de Hugo nas cenas de rua se transformou musicalmente numa música mais escandida do que cantada. (Tradução nossa)

Il ne peut voir dans ceci qu'une trame telle quelle qui ne demande pas mieux que de se dérober sous cette riche et éblouissante broderie qu'on appelle la Musique.

L'auteur suppose donc, si par aventure on s'occupe de ce libretto, qu'un opuscule aussi spécial ne saurait en aucun cas être jugé en lui-même et abstraction faite des nécessités musicales que le poète a dû subir et qui à l'Opéra ont toujours droit de prévaloir. Du reste, il prie instamment le lecteur de ne voir dans les lignes qu'il écrit ici que ce qu'elles contiennent, c'est-à-dire sa pensée personnelle sur ce libretto en particulier, et non un dédain injuste et de mauvais goût pour cette espèce de poèmes en général et pour l'établissement magnifique où ils sont représentés. Lui qui n'est rien, il rappellerait au besoin à ceux qui sont le plus haut placés que nul n'a droit de dédaigner, fût-ce au point de vue littéraire, une scène comme celle-ci. A ne compter même que les poètes, ce royal théâtre a reçu dans l'occasion d'illustres visites, ne l'oublions pas. En 1671, on représenta avec toute la pompe de la scène lyrique une tragédie-ballet intitulée : *Psyché*. Le libretto de cet opéra avait deux auteurs ; l'un s'appelait Poquelin de Molière, l'autre Pierre Corneille⁵⁹ (HUGO, 1985c, p.1319).

Hugo reconhece a dificuldade de adaptar um romance a outro tipo de arte, neste caso a ópera. O poeta chama a atenção para como a adaptação operística não é em si o romance e de como esta pode dar novos valores que não estão necessariamente na obra literária. O autor de *Les Misérables* reconhece que cada arte tem sua sintaxe, que a ópera não funciona sem a música e sem o libreto, que ambos vivem juntos. Ademais, Hugo reforça que muitos poetas e, conseqüentemente, a Literatura, passam pela ópera, pela música e que muitas vezes isso é esquecido.

⁵⁹ Se por acaso alguém se lembrar de um romance ao escutar uma ópera, o autor acredita ter de prevenir o público de que para fazer entrar na perspectiva particular de uma cena lírica algo do drama que serve de base ao livro intitulado *Notre-Dame de Paris*, foi preciso modificar-lhe diversamente ora a ação, ora os caracteres. O caráter de Phoebus de Chateaupoux, por exemplo, é um dos que precisaram ser alterados; outro desfecho foi necessário etc. De resto, embora, ainda que escrevendo este opúsculo, o autor se tenha afastado o menos possível, e somente quando a música o exigiu, de certas condições conscienciosas indispensáveis, segundo ele, a toda obra, pequena ou grande, ele só pretende oferecer aqui aos leitores, ou melhor dizendo, aos ouvintes, um esboço de ópera mais ou menos bem disposto para que a obra musical se superponha a ele com felicidade, nada mais que um libreto puro e simples cuja publicação se explica por um uso imperioso. Ele só pode ver nisto uma trama tal que não pede mais do que se esgueirar sob este rico e fervilhante bordado que se chama Música. O autor supõe, portanto, se porventura alguém se ocupar deste libreto, que um opúsculo tão especial não poderia de modo algum ser julgado em si mesmo e abstração feita das necessidades musicais que o poeta teve de enfrentar e que na Ópera têm sempre o direito de prevalecer. De resto, ele roga ao leitor que não veja nas linhas que escreve aqui senão o que elas contêm, isto é, seu pensamento pessoal sobre este libreto em particular, e não um desdém injusto e de mau-gosto para com esta espécie de poemas em geral e para o estabelecimento magnífico em que estão representados. Ele, que não é nada, recordaria, se preciso, aos que estão nas posições mais altas que ninguém tem o direito de desdenhar, seja do ponto de vista literário, uma cena como esta. Se formos contar só os poetas, este teatro real recebeu na ocasião ilustres visitas, não esqueçamos. Em 1671, representou-se com toda a pompa da cena lírica uma tragédia-balé intitulada *Psyché*. O libreto dessa ópera tinha dois autores; um se chamava Poquelin de Molière, o outro Pierre Corneille. (Tradução nossa)

Como esperamos ter sido possível constatar, Hugo transitou entre várias artes. Em algumas, dava a continuação de outras anteriormente já feitas, ou seja, por exemplo, traduzia da literatura para a pintura ou para música. Essa transposição de artes realizada por Hugo não era irrefletida ou meramente mecânica: ele tinha técnicas, manejos ou estratégias pessoais para realizar tais atos. O contato com muitas artes deu a Hugo o conhecimento de variados suportes, linguagens e sintaxes artísticas. Sua criatividade abundante acrescida do saber sobre várias artes deu a Hugo as condições da ousadia de ser mais do que apenas um escritor, mas também artista múltiplo, um tradutor de artes e de vidas artificiais.

4. Traduzir artisticamente

O traslado de uma arte para outra ou a passagem de uma obra para outra obra em diferentes suportes, com diferentes sintaxes artísticas, é o que nomeamos neste trabalho *tradução*. Isso porque, assim como ocorre na tradução linguística, na tradução entre artes não há equivalências, mas sim a busca de correspondências, nunca exatas. Além disso, sustentamos que a tradução está muito além da adaptação, pois esta, como o próprio nome diz, traz a ideia de fidelidade, uma vez que se busca ajeitar, adequar, conciliar, moldar a obra anterior na nova em execução (em adaptação). E por mais que esse conceito venha ganhando outros rumos (como, por exemplo, *transcrição intersemiótica* [QUEIROZ, AGUIAR, 2010], *reescrita* [OLIVEIRA, 2012], *transposição intersemiótica* [CLUVER, 2006], *tradução coletiva* [GANDARA, 2015], *translação* [DURVYE, 2001], *transmodalização* [PLANA, 2014], entre outros) a ideia ainda prevalece em alguns estudos (HUTCHEON, 2013; ELLESTRÖM, 2017). No caso da tradução interartística, lida-se com a ideia de lembrança, intertextualidade, memória, resgate, inspiração, insinuação que com frequência não implicam o igual, o idêntico, o exato, tal como faz supor a ideia de adaptação.

Nesta pesquisa, se não usaremos *adaptação*, também não usaremos o termo *tradução intersemiótica* por dois motivos: (1) à época de Victor Hugo não existia ainda a ideia de semiótica como teoria dos signos, o que significa dizer que, para o escritor, a ideia de passagem de uma arte para outra nem sempre estava ligada a dizer algo, significar, dar sentido como supõe a teoria semiótica em que tudo é texto e tem uma sintaxe e um significado em primazia (COURTÉS, 2007); e (2) a teoria semiótica não prioriza a materialidade das artes, isto é, independentemente de sobre qual suporte a arte é feita, a leitura semiótica é sempre a mesma, segue os mesmos princípios (PLAZA, 2001), o que para nosso trabalho não convém, visto que, a depender do suporte, a produção artística de Hugo era mais ou menos monitorada e possuía

um propósito ou não. Assim, neste trabalho usamos a nomenclatura *tradução interartística* para nos referirmos tanto à passagem dos significados, quanto à passagem da materialidade de uma arte em outra arte.

Para analisarmos os translados de uma arte para outra realizados por Hugo nos é necessário um trajeto a seguir e, inspirados em Antoine Berman (1995), teórico dos Estudos da Tradução, delineamos nosso esboço de método de análise:

- (1) A primeira etapa é sempre a leitura ou apreciação das obras. É preciso ver as obras de Victor Hugo como produções independentes, mesmo que sejam inspiradas umas nas outras: um desenho é um desenho e um texto literário é um texto literário. À exceção de *La Esmeralda*, em que o autor menciona com todas as letras que traduziu interartisticamente o romance em ópera, as obras de Hugo precisam de um olhar receptivo enquanto arte em si mesmas. Como todo apreciador ou leitor de uma arte, não a analisamos enquanto tradução quando não sabemos que ela foi traduzida. A princípio, “on n’est pas lecteur naturellement de traductions, on le devient⁶⁰” (BERMAN, 1995, p. 65).

- (2) A segunda etapa é buscar saber quem é o tradutor, o autor das obras em tradução. Ou seja, no caso do presente trabalho, buscar o que era ou foi o próprio Victor Hugo à época da produção das obras. Desta forma, evita-se um olhar atual de Victor Hugo como grande escritor canônico: buscamos vê-lo como um artista de seu período. A fim de delimitar isso, busca-se saber qual (a) a sua posição tradutiva, (b) o seu projeto de tradução e (c) o seu horizonte de tradutor.

A *posição tradutiva* diz respeito à concepção e à percepção que determinado artista tem de seu fazer tradutório. É uma elaboração entre o saber de determinada arte (sua sintaxe, suas normas vigentes, seu cânone etc.) e seu modo de exercê-la. É por meio da posição tradutiva que um tradutor interartístico deixa suas marcas e expõe suas singularidades. É por ela que se pode determinar seu estilo individual. Ela pode ser reconstituída a partir de análises de como o tradutor interartístico produziu determinada arte e do que deixou escrito sobre ela. No caso de Hugo, percebemos que de alguma forma ela pode ser reconstituída a partir do cotejo com outros

⁶⁰ Não somos leitores de traduções naturalmente, nós nos tornamos esse leitor. (Tradução nossa)

artistas tradutores interartísticos de seu tempo, mas também a partir do que Hugo escreveu sobre as artes e sobre suas obras especificamente. Algo da posição tradutiva geral de Hugo foi o que tentamos desenvolver na segunda parte do presente capítulo. As posições tradutivas específicas serão explanadas nos capítulos que seguem desta tese e das obras escolhidas para isso.

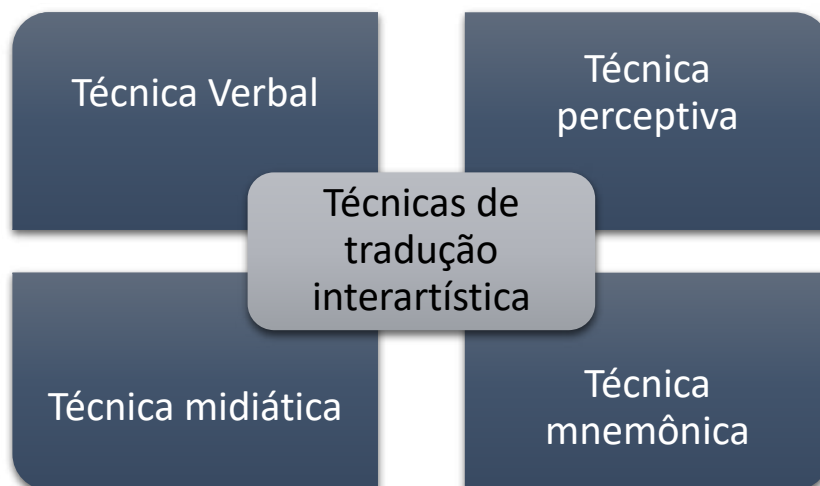
O *projeto de tradução* é um intuito ou objetivo articulado da obra traduzida. Cada obra traduzida artisticamente tem um projeto de tradução específico e determinado pelas exigências que ela mesma impõe. É a partir dele que o tradutor escolhe seu melhor modo de traduzir. O projeto de tradução raramente revela como ele foi realizado e quais são suas consequências. Ele é apenas visível a partir da análise da obra artística. É o que se apreende ao se esmiuçar a obra artística. Detalhe importante a ser lembrado é que um projeto de tradução não se refere a uma teoria ou a um esquema *a priori*. Ele não contradiz a intuitividade da criação artística, já que sua descoberta só é possível depois da obra já pronta e examinada posteriormente. No caso de Hugo, é possível determinar certos projetos de tradução que, por vezes, parecem ser regras gerais para todas as obras por ele traduzidas, interartisticamente, mas em cada uma sempre aparecem suas particularidades, diferenciadas de um suporte para outro.

Posição tradutiva e projeto de tradução estão intimamente ligados ao *horizonte do tradutor*. Este diz respeito a “l’ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui « déterminent » le sentir, l’agir et le penser d’un traducteur⁶¹” (BERMAN, 1995, p. 79). O horizonte de tradução é algo “a partir do qual” o tradutor tem respaldo para realizar sua tradução interartística. A partir de quais conhecimentos artísticos? Quais suportes? Quais pensamentos? Quais pulsões? Quais correntes em voga? Quais ideias de arte? É esse algo “a partir do qual” que nos faz observar se o horizonte do tradutor interartístico é limitado ou não. Ou seja, Hugo quando faz suas traduções interartísticas possui perspectivas e cosmovisões para sua arte. Em suma, há sempre um contexto em que a arte é feita. Contexto de experiências, ações, mundos e horizontes individuais e coletivos. É tendo por base o horizonte do tradutor que podemos pensar numa ética e numa história da produção de uma arte. É por causa do horizonte de tradução que também podemos delimitar os procedimentos de tradução interartística existentes em determinado contexto e época por determinado indivíduo. O conjunto de conhecimentos contextuais de Hugo determina muitíssimo o que este autor desejou traduzir interartisticamente, pois nem todas as suas obras foram de fato traduzidas

⁶¹ ao conjunto de parâmetros de linguagem, literários, culturais e históricos que ‘determinam’ o sentir, o agir e o pensar de um tradutor. (Tradução nossa)

interartisticamente por ele mesmo. E nem todas as obras que ele apreciava foram objetos de traduções interartísticas em sua literatura.

Como já exposto, nosso método de análise será explorado nos próximos capítulos, cabe agora explicitar alguns procedimentos técnicos de Hugo ao traduzir artisticamente. As técnicas de *tradução interartística* são inúmeras. Todavia, a partir de nossas reflexões e partindo da vasta análise das artes produzidas por Hugo, podemos propor que existem quatro grandes grupos:



Quadro 3: Técnicas de tradução interartística

A *técnica verbal* diz respeito a tudo aquilo que pode criar uma virtualidade por meios linguísticos. A *técnica midiática* concerne à organização e reunião de suportes que possam dar vida real ou virtual a uma obra artística. A *técnica perceptiva* remete a tudo que pode aguçar mais um sentido humano em detrimento de outro na elaboração artística. E a *técnica mnemônica* relaciona-se àquilo que pode ser guardado de uma arte na memória com facilidade. Essas técnicas podem ser subcategorizadas em inúmeras outras. Ademais, para a tradução de algumas artes, Hugo, às vezes, é mais favorável a uma do que a outra. Elencamos como técnicas mais correntes utilizadas por Victor Hugo as seguintes: a descrição (uma técnica verbal), a intermedialidade (uma técnica midiática), a cromacia (uma técnica perceptiva) e o arquétipo artístico (uma técnica mnemônica).

i- Descrição

A descrição sempre foi objeto dos estudos de retórica, história da arte e poética. Na história sempre foi considerada como ornamento retórico e dependente de outros gêneros verbais. Um recurso da frase que não tem imposição de limites e sempre parece estar sujeito à vontade do autor de utilizá-lo ou não. Trata-se de uma composição verbal que nem sempre tem sequência certa a ser seguida e é reduzida a enumeração de partes ou de aspectos de um todo (ADAM, 1993). Na retórica, a descrição teve inúmeras categorizações a fim de mostrar seu valor e seu poder na narrativa:

De la tradition rhétorique nous avons également hérité l'énumération des types de descriptions. Fontanier résume et synthétise cette tradition en consacrant une dizaine de pages du *Traité général des figures du discours autres que les Tropes* (1821) aux « figures de pensées par développement » et à « différentes espèces de description » : la TOPOGRAPHIE (sorte de description est aussi bien à l'usage de l'orateur que du narrateur ; elle « a pour objet un lieu quelconque, tel un vallon, une montagne, une plaine, une ville, un village, une maison, un temple, une grotte, un jardin, un verger, une forêt, etc. »), la CHRONOGRAPHIE (description de temps, de périodes, d'âges qui « caractérise vivement le temps d'un événement, par le concours des circonstances qui s'y rattachent »), la PROSOPOGRAPHIE (« description qui a pour objet la figure, le corps, les traits, les qualités physiques, ou seulement l'extérieur, le maintien, le mouvement d'un être animé, réel ou fictif, c'est-à-dire, de pure imagination »), l'ETHOPÉE (« description qui a pour objet les mœurs, le caractère, les vices, les vertus, les talents, les défauts, enfin les bonnes ou les mauvaises qualités morales d'un personnage réel ou fictif »), le PORTRAIT (« description tant au moral qu'au physique d'un être animé, réel ou fictif »), le PARALLÈLE (qui « consiste dans deux descriptions, ou consécutives ou mélangées, par lesquelles on rapproche l'un de l'autre, sous leurs rapports physiques ou moraux, deux objets dont on veut montrer la ressemblance ou la différence ») et le TABLEAU (« certaines descriptions vives et animées, de passions, d'actions, d'événements, ou de phénomènes physiques ou moraux »). Avec les rhétoriciens antiques, il ajoute que la description donne lieu à l'HYPOTYPOSE « quand l'exposition de l'objet est si vive, si énergique, qu'il en résulte dans le style une image, un tableau »⁶². (ADAM, 2011, p. 66)

⁶² Da tradição retórica também herdamos a enumeração dos tipos de descrições. Fontanier resume e sintetiza essa tradição consagrando uma dezena de páginas do *Tratado geral das figuras do discurso que não os Tropos* (1821) às 'figuras de pensamentos por desenvolvimento' e a 'diferentes espécies de descrição': a TOPOGRAFIA (espécie de descrição é tão útil ao orador quanto ao narrador; ela 'tem por objeto um lugar qualquer, como um vale, uma montanha, uma planície, uma cidade, uma aldeia, uma casa, um templo, uma gruta, um jardim, um poeirão, uma floresta etc.'). a CRONOGRAFIA (descrição de tempos, de períodos, de idades que 'caracteriza vivamente o tempo de um evento, pelo concurso das circunstâncias que se vinculam a ele'), a PROSOPOGRAFIA ('descrição que tem por objeto a figura, o corpo, os traços, as qualidades físicas, ou somente o exterior, a compleição, o movimento de um ser animado, real ou fictício, isto é, de pura imaginação'), a ETOPEIA ('descrição que tem por objeto os modos, o caráter, os vícios, as virtudes, os talentos, os defeitos, enfim as boas ou más qualidades morais de um personagem real ou fictício'), o RETRATO ('descrição tão moral quanto física de um ser animado, real ou fictício'), o PARALELO (que 'consiste de duas descrições, ou consecutivas ou misturadas, pelas quais se aproxima um do outro, sob suas relações físicas ou morais, dois objetos dos quais queremos mostrar a semelhança ou a

De fato, a descrição começa com a enumeração, esta considerada uma sorte de grau zero da escrita ou a mais elementar descrição. Da enumeração vem a sequência descritiva ou composição textual mais elaborada em nível descritivo. Nesta última, o uso de conectivos e advérbios “narrativiza” a descrição, ou seja, dá maior progressão a ela. É o plano textual que une e organiza linearmente uma descrição, como no exemplo abaixo:

Au centre, du côté oriental de la place, s'élevait une lourde et hybride construction formée de trois logis juxtaposés. On l'appelait de trois noms qui expliquent son histoire, sa destination et son architecture : la *Maison-au-Dauphin*, parce que Charles V, dauphin, l'avait habitée ; la *Marchandise*, parce qu'elle servait d'Hôtel de Ville ; la *Maison-aux-Piliers* (*domus ad piloria*), à cause d'une suite de gros piliers qui soutenaient ses trois étages. La ville trouvait là tout ce qu'il faut à une bonne ville comme Paris : une chapelle, pour prier Dieu ; un *plaidoyer*, pour tenir audience et rembarrer au besoin les gens du roi ; **et**, dans les combles, un *arsenac* plein d'artillerie. Car les bourgeois de Paris savent qu'il ne suffit pas en toute conjoncture de prier et de plaider pour les franchises de la Cité, et ils ont toujours en réserve dans un grenier de l'Hôtel de Ville quelque bonne arquebuse rouillée⁶³ (HUGO, 1985d, p. 535-536) [grifos nossos].

O plano textual deste trecho é a descrição de três abrigos. A sequência descritiva se dá a partir do anúncio dos dois-pontos e finaliza com a conjunção *e* (*et*). Partindo não mais da enumeração como simples lista, mas da sequência textual descritiva, Jean Michel Adam e Françoise Revaz (1997) consideram a descrição como modalidade verbal importantíssima para mobilizar mundos. Segundo os autores, é por meio da descrição que temos a criação de mundos, de universos diegéticos. É a descrição que dá a conhecer o mundo representado. Todo mundo diegético é construído a partir do que é lido ou escutado pelo leitor ou ouvinte. Para Adam e Revaz (1997) existem quatro operações descritivas de base:

- 1) *Operação de localização ou de referenciação* → basicamente a denominação do objeto da descrição, seu todo;

diferença’) e o QUADRO (‘certas descrições vivas e animadas, de paixões, de ações, de eventos, ou de fenômenos físicos ou morais’). Como os retóricos antigos, ele acrescenta que a descrição dá lugar à HIPOTIPOSE ‘quando a exposição do objeto é tão viva, tão enérgica que dela resulta no estilo uma imagem, um quadro’. (Tradução nossa)

⁶³ No centro do lado oriental da praça elevava-se uma pesada e híbrida construção formada de três abrigos justapostos. Chamava-se de três nomes que explicam sua história, seu destino e sua arquitetura: *Maison-au-Dauphin*, porque o delfim Carlos V ali morou; *Marchandise*, porque servia de prefeitura; e *Maison-aux-Piliers* (*domus ad piloria*), por causa de uma sequência de grossos pilares que sustentavam seus três andares. A cidade encontrava lá tudo o que é necessário para uma boa cidade como Paris: uma capela para rezar a Deus; uma tribuna para conseguir audiência e pôr no devido lugar as gentes do rei; e, no extremo, um arsenal cheio de artilharia. Pois os burgueses de Paris sabem que não basta rezar e pedir pelas franquias da cidade em qualquer conjuntura, e eles têm algum arcabuz enferrujado sempre de reserva num celeiro do Hotel de Ville” (HUGO, 2011, p. 94-95.)[grifos nossos]

- 2) *Operação de aspectualização* → refere-se à fragmentação do todo em partes destacando suas qualidades e propriedades;
- 3) *Operação de relação* → diz respeito ou à localização temporal (num espaço histórico ou individual), ou à localização espacial (relações de contiguidade entre indivíduos ou entre as partes do objeto descrito), ou ao comparativismo ou metaforização com outros objetos e indivíduos (descrever comparando);
- 4) *Operação de reformulação* → o todo ou partes da descrição podem ser reidentificadas no decorrer ou ao final da sequência descritiva.

Essas quatro operações descritivas podem ser aplicadas a todos os tipos de descrição da retórica clássica. Ora umas são usadas mais, ora menos. No caso da presente tese, a descrição será almejada por Hugo como meio de trazer verbalmente as artes por ele elencadas: monumentos arquitetônicos, pinturas, desenhos, danças, músicas etc. Um tipo de descrição será o mais utilizado por Hugo ao se referir às artes: a *écfrase*, assunto do qual trataremos nos capítulos seguintes com maior aprofundamento.

Convém ainda mencionar dois pontos a respeito da descrição: o primeiro, sobre a questão de a descrição sempre depender do ponto de vista de quem descreve (seja narrador, seja personagem); o segundo, é que nem sempre as ações estão diretamente ligadas ao texto narrativo. Para o primeiro caso, é certo dizer que a descrição jamais será neutra, por mais que esta se aproxime muito de um poder-ver da vida real. Para o segundo caso, o fato de a descrição aludir a um certo movimento (analogicamente ao da câmera cinematográfica, mas em forma verbal), isso não significa que se esteja narrando algo. Esse tipo de descrição pode estar mais relacionado a um determinado itinerário, passeio ou receita que dá um certo tom de *performance* à arte descrita (HAMON, 1993). Hugo se utiliza dessas duas vertentes da descrição ao aludir às artes, conforme veremos nos capítulos que seguem.

ii- (Inter)midialidade

Por muito tempo se enfatizou sobremaneira a relação dos conteúdos entre as artes – especialmente a questão narratológica como conteúdo primordial – e se esqueceu que cada arte precisa de uma materialidade distinta para existir, e que esta também tanto compõe quanto dita regras para a arte. O teórico da Literatura Comparada Lars Elleström (2017) afirma que para se entender bem o que vem a ser intermidialidade e sua relação com a arte é necessário antes de tudo responder a questão: o que de fato é uma mídia? Ora, o conceito de *mídia* envolve vários

níveis de midialidade: mídias básicas (mídias que são definidas por sua aparência modal), mídias qualificadas (que são definidas pelos aspectos temporais e convencionais) e mídias técnicas (qualquer objeto, fenômeno físico ou corpo que realiza ou exhibe a arte). As duas primeiras são categorias abstratas que dão qualidades à mídia, já as últimas são recursos necessários à materialização de instâncias da mídia. Falar de mídia é enfatizar o encontro crítico entre o material, o perceptivo e o social.

A mídia é uma extensão do homem, e como toda extensão ela pode vir a ser inúmeras. Sendo inúmeras e um canal de informação, pode-se dizer que há modos diferentes de mediar as informações. Somado a isso é possível discriminar a materialidade e a percepção que se tem de tal materialidade, o que significa dizer que variados materiais e várias percepções podem oferecer qualidades diferentes na execução e apreciação da obra de arte. Desta forma, as modalidades da mídia integram materialidade, percepção e cognição. Lars Elleström (2017) divide as modalidades das mídias em quatro:

1. *Modalidade material* → definida como “a interface corpórea latente de uma mídia” (ELLESTRÖM, 2017, p. 61). Por exemplo: a área de interação primordial de um texto literário, independentemente de ser em livro físico ou virtual, é uma só: uma superfície plana.
2. *Modalidade sensorial* → diz respeito aos “atos físicos e mentais de perceber, através dos órgãos dos sentidos, a interface da mídia” (ELLESTRÖM, 2017, p. 62). Nenhuma mídia alcança sua realização se não for captada por um sentido humano. Todo objeto de arte tem *dados sensoriais* que ao se encontrarem com os *receptores humanos sensoriais* causam *sensações*. A leitura, por exemplo, nos desperta sensações visuais, olfativas e musicais.
3. *Modalidade espaçotemporal* → consiste em “estruturar a percepção dos dados sensoriais da interface material em experiências e concepções de espaço e de tempo” (ELLESTRÖM, 2017, p. 63). Significa dizer que toda apreciação de arte tem uma sequência temporal, às vezes fixa, às vezes móvel. Somado a isso, toda arte possui um espaço de existência ou realização para o apreciador e para quem a produz. Tanto espaço quanto tempo são levados em consideração quando se tenta organizar as experiências ou percepções da arte. Ao se ler um romance, espaço e tempo auxiliam na criação da narrativa e do universo ali descrito criando na mente humana espaço e tempo de realização e vivência.

4. *Modalidade semiótica* → diz respeito ao significado que é dado a determinada mídia na composição de uma arte. Ela “envolve a criação de significado na mídia concebida de forma espaçotemporal por meio de diferentes tipos de raciocínio e de interpretações de signos” (ELLESTRÖM, 2017, p. 70). A materialidade da mídia em si não tem significado, mas este pode lhe ser atribuído por meio da percepção. Todo significado é dado por meio das funções sógnicas ou dos diferentes tipos de signos. Essa distinção existe, apesar de só haver significado quando alguém interpreta o signo. Na literatura, as letras e as palavras têm funções semióticas por se utilizarem das funções sógnicas e poderem ser interpretadas.

Essas modalidades devem ser entendidas como as propriedades latentes das mídias. Nenhum material prescinde de ao menos duas dessas modalidades ao serem usadas na produção de uma arte. Elas são aspectos necessários de todo tipo de mídia. São as consideradas *mídias básicas da midialidade*. Além dessas modalidades, existem os qualificadores das mídias: o *aspecto qualificador contextual* que define a origem e a delimitação da mídia em circunstâncias históricas, culturais e sociais específicas; e o *aspecto qualificador operacional* que diz respeito às convenções das artes ou àquilo que se pode chamar de arte devido a qualidades atribuídas. Por exemplo, o cinema nem sempre foi cinema: foram os avanços tecnológicos e midiáticos que o tornaram uma arte. A dança e o gesto se diferenciam pelo aspecto qualificador operacional: a primeira segue uma estética, enquanto o segundo é oriundo da comunicação corporal.

A partir das convenções estabelecidas para se definir que mídia pertence a cada tipo de arte é que podemos falar de intermidialidade. Esta só é possível na medida em que se fala de fronteiras entre as artes. Uma vez que elencamos as artes, podemos combiná-las e integrá-las ou midiá-las e transformá-las. É claro que aqui se leva em consideração tanto conteúdo quanto materialidade. Vale lembrar que na dicotomia forma/contéudo podemos dizer que a mídia é composta da interface corpórea que lhe é latente e do material que compõe essa interface. Por exemplo, para a literatura a interface corpórea latente é a superfície, e o material para essa interface pode ser uma folha de papel, mas também uma tela de computador.

A intermidialidade trabalha necessariamente com a transformação das mídias, exatamente o que Hugo fez no século XIX. Por exemplo, transformou o romance *Notre-Dame de Paris* em ópera: uma transformação da mídia escrita para um conjunto de mídias (música + artes cênicas + artes plásticas).

A pesquisadora Irina Rajewsky (ELLESTRÖM, 2017; RAJEWSKY, 2012) propõe quatro tipos de relações intermediáticas:

- (1) *transmidialidade* → quando um tema pertencente a uma arte aparece em outra arte (paródia, sátira, pastiche, etc.);
- (2) *transposição intermediática* → espécie de transformações de uma arte em outra, a tradução interartística;
- (3) *referências intermediáticas* → referências de outras artes na obra artística por meio de evocação ou da imitação de técnicas;
- (4) *combinação de mídias* → uso de diferentes mídias a fim de produzir uma só arte.

Tendo em vista todas essas tipologias das relações intermediáticas percebe-se que a intermidialidade abrange um conjunto complexo de relações entre as mídias e as artes. Hugo pode considerado um artista multimídia porque sempre se utilizava de todas essas modalidades, mas também das diferentes mídias técnicas de que dispunha. Ao analisar as transposições realizadas por ele nos aprofundaremos nas relações intermediáticas que este escritor também realizou no século XIX, pois para além do conteúdo, os materiais manipulados por Hugo diziam muito sobre sua obra e suas formas de fazer arte. Como se viu na primeira parte deste capítulo, as diferentes técnicas e os vários suportes utilizados por Hugo ou faziam sua percepção ser aguçada de forma diferente, ou determinavam o tipo de arte a ser executada, ou operacionalizavam seu manejo em realizar a obra artística.

iii- Cromacia

A cor é uma percepção da sensação visual da luz que atravessa nossos olhos (FARINA, PEREZ, BASTOS, 2011). Ela influencia o ser humano nos planos fisiológico e psicológico. Produz impressões, sensações e reflexos sensoriais, ou seja, causa emoções consideradas positivas ou negativas. A representação da cor está relacionada a fatores pessoais, culturais e fisiológicos que podem ou não se tornar símbolos ou sintomas. O seu uso na comunicação pode trazer tanto eficiência na produção e recepção da mensagem como sensações afetivas individuais (ALBERS, 2016). Isso leva a cor a ter um grau de importância na arte, visto que ela é um catalisador de sensações naturais e, conseqüentemente, uma necessidade da percepção humana (LEEUWEN, 2011). Além disso, a cor é um atrativo natural do subconsciente que ajuda na compreensão de fenômenos naturais e, conseqüentemente, de fenômenos não-naturais,

mas que tentam forjar a vida real ou forjar uma existência, tal como a ficção, ou como as artes visuais.

O uso da cor pode ter objetivos explícitos a serem atingidos ou meramente estéticos, embelezadores. Geralmente seu uso tem uma tríplice função: impressionar, expressar e construir. A cor vista impressiona a retina e a cor imaginada tenta reconstruir essa impressão fisiológica. A cor sentida provoca uma emoção, uma expressão e reação. E a cor construída, ou seja, usada com simbologia e significado, é eficaz em uma comunicação, cria linguagem própria e é instrumento de fabricação de ideias (LEEUEWEN, 2011). A cor tem movimento, peso, equilíbrio e espaço. Tais elementos de sua sintaxe podem ser aprendidos e apreendidos, seja como transmissão de conhecimento, seja como apreciação de determinada obra (FARINA, PEREZ, BASTOS, 2011). Vale a pena mencionar também que a cor é uma condição, ou seja, pode estar integrada a um determinado modo de ser e conceber o mundo em determinada época.

Para Victor Hugo, a cor era um elemento muito importante: o escritor e artista associava a cor até mesmo à escrita como podemos ver neste trecho de um de seus manuscritos:

Ne pourrait-on pas [un mot oublié] que les voyelles existent pour le regard presque autant que pour l'oreille et qu'elles peignent des couleurs ? On les voit. **A** et **i** sont des voyelles blanches et brillantes. **O** est une voyelle rouge. **E** et **eu** sont des voyelles bleues. **U** est la voyelle noire.

Il est remarquable que presque tous les mots qui expriment l'idée de lumière contiennent des a ou des i et quelquefois les deux lettres. Ainsi :

2	1	3
Lumière	Astre	Rayon
Briller	Ardre	Rayonner
Scintiller	Ange	Eclairer
Étinceler	Eclat	Eclairer
Étincelle	Écarter	Diamant
Pierreries	Aube	Braise
Etoile	Aurore	Fournaise
Sirius	Flamme	Constellation
Soleil	Flambeau	Arc-en-ciel
Ciel	Enflammer	
Resplendir	Allumer	
Œil	Auréole	
Luire	Chandelle	
	Candélabre	
	Lampe	
	Lampion	
Dieu	Charbon	
	Escarboucle	
	Regard	
	Lanterne	
	Matin	
	Planète	
	Aldebaran	

Feu n'exprime nécessairement l'idée d'éclat que dès qu'il s'allume. Alors il devient *flamme*.

Aucune de ces deux voyelles ne se prouve dans la *lune* qui ne brille que dans les ténèbres. Le *nuage* est blanc, la *nuée* est sombre. On voit le soleil à travers le *brouillard* ; on ne le voit pas à travers, la *brume*. Les mots où se trouvent mêlées l'idée d'obscurité et l'idée de lumière contiennent en général l'*u* et l'*i*. Ainsi *Sirius, nuage, nuit*. La nuit a les étoiles. Il ne serait pas impossible que ces deux lettres, par cette puissance mystérieuse qui est donnée aux signes, entrassent pour quelque chose dans l'effet lumineux que produisent certains mots qui pourtant n'appartiennent pas à l'ordre physique. Ainsi :

Âme	Esprit	Royauté
Amour	Intelligence	Pairie
	Génie	Puissance
	Gloire	Gaîté
César	Victoire	Saillie
Sénat	Pouvoir	Enthousiasme ⁶⁴
	Empire	(HUGO, 1989, p 210-211)
	Joie	

Como se pode perceber, Hugo tinha uma escrita marcada pelos olhos e para os olhos. Poderíamos dizer, atualmente, uma escrita cinematográfica, colorida. As cores denotadas nas palavras eram usadas como sinais, ideias e sensações. Segundo Claude Millet (2004), o escritor

⁶⁴ “Não se poderia [palavra esquecida] que as vogais existem para o olhar quase tanto quanto para o ouvido e que elas pintam cores? Nós as vemos. **A** e **I** são vogais brancas e brilhantes. **O** é uma vogal vermelha. **E** e **EU** são vogais azuis. **U** é a vogal preta. É notável que quase todas as palavras que exprimem a ideia de luz contêm **A** ou **I** e às vezes as duas letras. Assim:

2

Luz
Brilhar
Cintilar
Faiscar
Fáisca
Pedrarias
Estrela
Sirius
Sol
Céu
Resplandecer
Olho
Luzir

Deus

1

Astro
Arder
Anjo
Raio
Alba
Aurora
Chama
Flâmula

Inflamar
Acender
Auréola
Candeia
Candelabro
Lâmpada
Lampião
Carvão
Escarboucle
Olhar
Lanterna
Manhã
Planeta
Aldebarã
3
Raio
Irradiar
Relâmpago
Clarear
Diamante
Brasa
Fornalha
Constelação
Arco-íris

‘Fogo’ só exprime necessariamente a ideia de brilho tão logo se acende. Então ele se torna **chAma**. Nenhuma das duas vogais se encontra na **lua** que só brilha nas trevas. A **nuvem** é branca, a **nuvem** é escura. Vê-se o sol através da **neblina**; não se o vê através da **bruma**. As palavras em que se encontram misturadas a ideia de escuridão e a ideia de luz contêm em

geral o **U** e o **I**. Assim **Sirius, nuvem, noite**. A noite tem estrelas. Não seria impossível que estas duas letras, por este poder misterioso que é dado aos signos, entrassem de algum modo no efeito luminoso que produzem certas palavras que no entanto não pertencem à ordem física. Assim:

Alma
Amor

César
Senado

Espírito
Inteligência

Gênio
Glória
Vitória
Poder
Império
Alegría
Realeza
Pradaria
Potência
Galhardia

Saliência
Entusiasmo

era muito apegado à ideia de cor local, no sentido de que seu uso de cores advinha daquilo que lhe era mais próximo: a mesma tinta que escrevia seus romances. De fato, a paleta de cores hugoana não varia muito, vai do preto ao branco, com poucas outras cores de tonalidades fortes e escuras. Na nossa visão, é essa mesma paleta de cores que aparece em seus romances.

Thèrese Francis (2013) em seu trabalho *Plasticité de l'œuvre de Victor Hugo: chromatisme verbal et quasi-achromatisme pictural entre art et science de la couleur* afirma que o escritor conhecia as teorias vigentes em sua época, bem como se inspirava na natureza (seja urbana, seja rural) que o rodeava para compor sua gama de cores usuais tanto verbais quanto picturais. Francis (2013) menciona ainda que Hugo tinha um gosto pela sinestesia ao trabalhar as cores, pois ao mencioná-las associava-as a outros sentidos para além do da visão. Na linha do trabalho de Francis, Étienne Brunet (1988) – que fez uma longa pesquisa de lexicometria nas obras de Victor Hugo – e Edmond Huguet (1905) – que tem um catálogo de citações e análises das cores nas obras de Hugo – são categóricos ao sustentar que determinadas cores nas obras artísticas hugoanas têm temáticas, significados e condizem com uma técnica narrativa ou descritiva. São esses aspectos que analisaremos nos capítulos que seguem ao nos debruçarmos detalhadamente sobre as traduções interartísticas realizadas pelo escritor.

Cabe ainda enfatizar que o século XIX foi o século por excelência do predomínio da cor preta, uma vez que é essa cor que bombardeia todas as artes do século: a tipografia é preta, os livros são impressos em preto e branco, a fotografia é preta e branca etc. A grande reviravolta francesa no que concerne às cores aconteceu neste período (VAILLANT, 2012). Primeiramente, a popularização das cores se dá nesta época, visto que anteriormente a ela os pigmentos eram de difícil acesso e reduzidos à utilização de uma classe social bem delimitada: os artesãos de luxo. Em segundo lugar, com a liberdade de expressão oriunda da Revolução Francesa, lugares em que as cores eram estritamente reguladas e delimitadas passaram a ser lugares de maior liberdade cromática. Mesmo na literatura, onde o sistema de cores é figurado, isso acontecia: poetas franceses diziam que utilizar nomes de adjetivos de cores empobrecia o texto e que o melhor era utilizar nomes de coisas que remetiam à cor. Por exemplo: ao invés da palavra “azul” colocar “céu”. Em terceiro lugar: certa procura pelo aproveitamento da luz, da luminosidade, fez nascer novas correntes da pintura, como o Impressionismo e o Fauvismo. Tal busca resultou em vários estudos e tratados das cores que foram publicados naquela época. Os quadros com temáticas mais iluminadas, sobrenaturais e, às vezes, até místicas e religiosas, inspiraram uma literatura mais abstrata, simbólica e com mais correspondências de cores e coisas. Por fim, as ilustrações coloridas, como as litogravuras, publicadas junto com os textos, deram novas abordagens para se pensar tanto o texto multimodal como a relação das cores em

ambos os textos (verbais e pictóricos). Isso tudo contribuiu para que a cromacia se constituísse como um elemento importante no processo de transformação de uma arte em outra.

O semioticista Mony Almalech (2017), ao fazer um inventário dos estudos sobre a cor, menciona que a cor é uma unidade cultural chamada *colorema*, palavra que sumariza o significado da cor para ideias e sentimentos. Sendo o sentido da cor dependente da cultura, o modo de se referir a ele também tem seus idioletos, dialetos e linguagens nacional e regional da cor. Embora ciente disso, o teórico diz que muitos semioticistas aceitam os termos comuns para designar as cores (como por exemplo, as cores básicas ou primárias: vermelho, verde, amarelo) e poder identificar seu fenômeno visualmente e nomeá-lo verbalmente. Com isso, Almalech sustenta a tese de que a cor é tanto visual quanto verbal e essa mistura verbal e visual causa sensações e percepções. O pesquisador nomeia as cores da seguinte forma, na linha de Saussure:

Verbal colour – basic colour terms

signifier	wave (articulate sounds)
signified	1. idea 2. concept/notion 3. the real object

Number of signifiers – 11-12 basic colour terms + about 50 non basic colour terms – words for prototypes (light, darkness, fire, blood, sea, sky, plants, the noonday sun), and rivals of prototypes (cherry, strawberry, lemon, cocoa, ruby, sapphire, yolk, egg, rose + NP – Paris blue, etc.)⁶⁵ (ALMALECH, 2017, p. 752)

A partir desta classificação, e também embasado pela pesquisa antropológica (especialmente sobre mantras indianos), o estudioso chega à conclusão de que os sons verbais de determinadas cores são sinais naturais motivacionais de sentido, assim como acontece com as onomatopeias. Ou seja, o fato de ler/falar, por exemplo, “azul” em português, em francês (*bleu*), em inglês (*blue*), tem sentidos conotativos e denotativos que só são expressos nessas línguas. É possível ver isso no texto de Hugo que já mencionamos sobre as cores nesta seção: parte do sentido das cores se perde na tradução para o português devido à relação sentido/significado que está diretamente embebida na língua francesa. Mony Almalech (2017) postula que as cores verbais têm protótipos (termos gerais) e propriedades desses protótipos

⁶⁵ Cor verbal – termos de cor básica”. [Primeira linha do quadro]: significante / onda (sons articulados. [Segunda linha]: significado / 1. ideia 2. conceito/noção 3. o objeto real. “Número de significantes – 11-12 termos de cores básicas + cerca de 50 termos de cores não-básicas – palavras para protótipos (luz, escuridão, fogo, sangue, mar, céu, plantas, o sol do meio-dia), e rivais de protótipos (cereja, morango, limão, chocolate, rubi, safira, gema, ovo, rosa + SN [sintagma nominal] – azul de Paris etc.). [Tradução nossa.]

(semantizações), por exemplo, vermelho (termo geral, pois cada um imagina um vermelho) é associado a sangue ou ao amor (semantização pessoal, social ou simbólica). A partir disso, o autor sustenta a seguinte hipótese:

The Norm shows some universal features of verbal colour language:
 . intra-colour antonymy – colours must have each antonymous meanings.
 . inter-colour antonymy – the same meaning can be symbolized by different colours.
 . inter-colour synonymy – all colours can indicate the same idea, emotion.
 . These features change our understanding of synonymy, antonymy and contrasts between colours.
 It is obvious that for all cultures, that do not use written systems, this method is not applicable. Especially for those languages in which there is not even a word corresponding to abstractions ‘colours’, ‘green’, ‘blue’, etc⁶⁶ (ALMALECH, 2017, p. 755-756).

Tal hipótese é para o uso verbal das cores no sistema de comunicação, porém, para a ficção, Mony Almalech também concluiu que os escritores (nos estudos de caso do autor, escritores búlgaros) são capazes de criar contextos de significação da cor seja com sinonímia, antonímia ou contraste da realidade em si ou do mundo diegético construído pela narrativa – fenômeno que também ocorre nos romances de Victor Hugo.

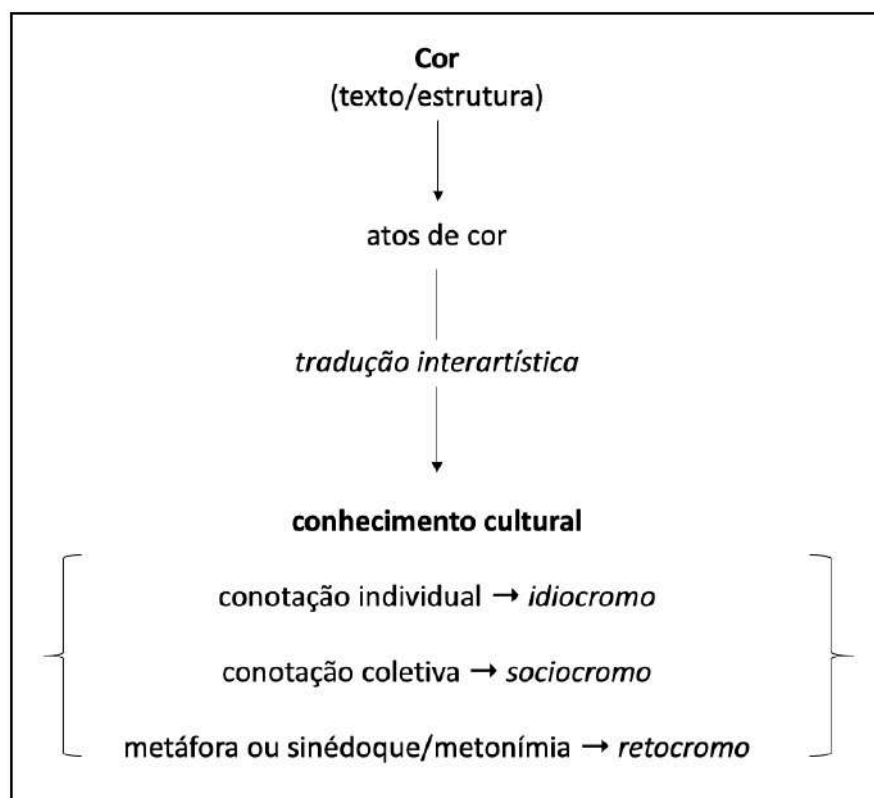
Partindo da consideração de que as cores formam um sistema de comunicação singular e com significados e significantes próprios em determinada cultura, o semiótico Evangelos Kourdis (2017) afirma que ela também pode ser traduzida. A cor como tradução pode ser definida nos seguintes termos:

⁶⁶ A Norma mostra alguns aspectos universais da linguagem verbal da cor:

- antonímia intracor – as cores têm de ter cada uma sentidos antônimos.
- antonímia intercor – o mesmo sentido pode ser simbolizado por cores diferentes.
- sinonímia intercor – todas as cores podem indicar a mesma ideia ou emoção.

Esses aspectos alteram nossa compreensão de sinonímia, antonímia e contrastes entre as cores.

É óbvio que para todas as culturas que não usam sistemas de escrita esse método não se aplica. Especialmente para aquelas línguas em que nem sequer existe uma palavra correspondente às abstrações ‘cores’, ‘verde’, ‘azul’ etc. (Tradução nossa.)



Quadro 4: Esquema da tradução interartística da cor⁶⁷

A cor, assim como a língua, é usada em atos de comunicação que, por sua vez, têm uma estrutura e compõem textos. Os atos de cor são sempre influenciados pelo conhecimento cultural. Segundo Kourdis (2017, p.744) existem três procedimentos de tradução da cor: “*idiochrome* is based on the connotation of the colour’s use for each person, *sociochrome* is based on a collective connotation, and *retochrome* on the rhetorical use of colour as a metaphor, as well as a synecdoche and metonymy⁶⁸”. Todos esses procedimentos de significado e de comunicação por meio da cor estão ligados ao sistema das línguas que tenta de alguma forma mediar a percepção das cores e seus sentidos contextuais. Vale mencionar que a cor será mediada pela língua que, por sua vez, será mediada pelo tradutor interartístico. E este, além de mediador individual, será, nas palavras de Kourdis (2017, p. 475), “a cultural mediator, that does not have a limited access, but ample socio-cultural knowledge which is also necessary for any intersemiotic

⁶⁷ O presente esquema se inspira, com algumas modificações, em Kourdis, 2016, p. 744.

⁶⁸ o *idiocromo* se baseia na conotação do uso da cor por cada pessoa; o *sociocromo* se baseia numa conotação coletiva, e o *retocromo*, no uso retórico da cor como metáfora e também como sinédoque e metonímia. (Tradução nossa)

translation, much more when the target text is in colour⁶⁹”. E é como mediador cultural que Hugo, em seus romances e demais artes, também traz à tona a tradução interartística da cor conforme veremos nos capítulos que seguem.

iv- Arquétipos artísticos

A noção de *arquétipo* não é literária e é pouco usada no âmbito das artes. Ela advém da filosofia de Platão e do teórico da psicologia analítica Carl Gustav Jung. Platão e seus seguidores, os neoplatônicos, empregaram o termo para se referir a ideias-modelos. Jung, por seu turno, utilizou a ideia de arquétipo como o conteúdo do inconsciente coletivo. Inconsciente coletivo entendido aqui como repositório de memórias esquecidas, adormecidas ou não ativadas, que tem sua origem nas experiências e aquisições coletivas. Segundo o próprio Jung (2014), os conteúdos do inconsciente coletivo “são idênticos em todos os seres humanos, constituindo, portanto, um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo” (JUNG, 2014, p. 12). É esse conteúdo do inconsciente coletivo que Jung chama de *arquétipo*. É ele que, geralmente, alimenta mitos, contos, folclores e religiões, acima mesmo da cultura local e individual de cada ser humano.

No contexto literário, o *arquétipo* é visto como modelo que é seguido por escritores no que tange a um personagem, um evento, uma situação, um cenário. Com Gaston Bachelard (1939) o arquétipo ganhou lugar na teoria literária como objeto a ser estudado em várias obras: por exemplo, o arquétipo do herói. Porém, esta linha codifica esquemas a serem estudados ou determinados nas obras literárias com o pressuposto de que toda obra literária também tem em si um inconsciente coletivo literário, se assim o podemos nomear. Florence de Chalonge (2012) esclarece que esse tipo de estudo está cada vez mais presente na mitocrítica, que se ocupa de estudar o imaginário humano – seus vocábulos, suas aplicações e seus métodos.

A partir do exposto e também considerando que todo discurso possui um interdiscurso e que todo texto tem um intertexto (REIS, 2013; SILVA-REIS, 2016), bem como não se pode negar as relações de intertextualidade e dialogismo, consideramos que toda arte, antes mesmo de existir, possui uma pré-figuração, uma pré-concepção, uma espécie de *protótipo* ou *estereótipo*. Segundo Giulio Carlo Argan:

O processo estrutural é necessariamente o do fazer, ou seja, a sequência de operações mentais e manuais com que um conjunto de experiências culturais

⁶⁹ um mediador cultural, que não tem um acesso limitado, mas amplo conhecimento sociocultural que também é necessário para qualquer tradução intersemiótica, mais ainda quando o texto-alvo está em cores. (Tradução nossa.)

de diferente entidade e origem se comprime e se compendia na unidade de um objeto para oferecer-se simultaneamente, como um todo, à percepção. O dinamismo estrutural da obra de arte é, portanto, o da relação funcional entre a operação técnica e o mecanismo da memória e da imaginação, que aos poucos retirará e trará de volta à superfície, às vezes de profundidades remotíssimas da psique, tudo e apenas aquilo que positivamente serve para resolver os problemas que se apresentam no decurso do fazer. (ARGAN, 2014, p. 30)

[..] Pelo menos no caso da arte, o movimento da história não é representado pela diagonal ascendente, mas pelo círculo que volta ao ponto de partida. (ARGAN, 2014, p. 35)

Ao se conceber a arte literária como corporificação de artisticidade e história, provavelmente ela só será possível ao se desenvolver processos de estruturação cultural (seja via autor ou via leitor). Tais processos são complexos e ligados à psique; todavia, *grosso modo*, podem ser divididos em dois campos: a *técnica da linguagem* com que se propõe a fazer a obra de arte e os *mecanismos das diversas memórias* acessados na sua feitura. Giulio C. Argan menciona que dentre estes processos de estruturação cultural da obra de arte, chamado por ele de nexos, encontram-se a influência, a reação, a combinação, a tangência, a filtragem, entre outros (ARGAN, 2014, p. 30), o que em Teoria Literária costuma-se mencionar “apenas” como *intertextualidade* ou *dialogismo*.

Ao tentarmos identificar tais processos de estruturação cultural ou arquétipos artísticos em *Notre-Dame de Paris* percebemos que muitos dos nexos são perceptíveis ao nos aprofundarmos nas minúcias do romance. Por exemplo, ao investigarmos a personagem Esmeralda em todas as instâncias do romance (tais como, por exemplo, ação, simbologia e espacialidade), descobrimos que seu nome era algo incomum para a época; que ser cigana era estar ligada ao conceito de diabo; que os espaços ocupados por ela – a rua ou o ambiente fechado – condizem com a mulher solteira da Idade Média; que o fato de se casar aos quinze anos era comum naquele período; que o fato de ser bela a eleva ao patamar de deusa, colocando-a, conseqüentemente, como figura dúbia no romance pela condição social que tem; que o afeto dedicado a animais de estimação não convencionais era algo corrente (Esmeralda tem como companheira uma cabra). Tais análises da personagem tangenciam, filtram e são formas de reação à Idade Média no texto hugoano. Ademais, também vai de encontro ao que Argan certifica para a obra de arte: a arte é uma eterna busca do tempo perdido e um compasso – no sentido de instrumento delineador – na formação deste círculo, a renovação no sentido de que nada é novo, pois tudo volta a ficar novo, e a reinvenção, no que concerne ao fato de se encontrar algo novo ou reencontrar algo antigo e perdido.

Apesar de termos dado um exemplo da obra literária de Hugo, acreditamos que os arquétipos artísticos estão ligados ao que determinamos ou concebemos, em nível coletivo, ser pintura, arquitetura, dança, entre outras artes. É a partir deste arquétipo, desta preconcepção, que produzimos uma nova obra de arte pertencente a um tipo específico. Acrescentemos ainda que os arquétipos artísticos podem ser identificados em dois tipos: *arquétipo artístico material* e *arquétipo artístico mental*. O primeiro diz respeito à preconcepção material de determinada arte: entram nesta perspectiva os esboços, estudos, maquetes, entre outros. Por exemplo: os desenhos e a maquete de uma obra arquitetônica. O segundo concerne ao imaginado que pode ser verbalizado, mas não tem arquivo material, como, por exemplo, os planos de construir uma casa com tal tipo de teto ou tal material. São preconcepções verbais não-delineadas como esboço material, mas sim como esboço mental, na zona do pensamento consciente sobre a arte.

Hugo, ao realizar um romance, já tinha o conhecimento do que era um romance; ao realizar uma ópera, já tinha uma ideia do que era uma ópera; ao realizar uma pintura, já tinha uma concepção prévia e clara do que era uma pintura. Logo, essas protoideias são essenciais na medida em que se compara o que o artista fez, o que queria fazer e o que existia como arte na sua época. Nem sempre se pode encontrar essa relação de arquétipo artístico em Hugo em obras não traduzidas, apesar de sabermos que existem alguns esboços de cenografias, esculturas, pinturas, dentre outras artes. Todavia, ao se pensar na tradução interartística cabe supor que um arquétipo artístico é imaginado a partir da obra-fonte para se produzir a obra-alvo. E é neste viés que nossa pesquisa procura trabalhar no que tange a essa técnica de tradução interartística.

O conhecimento sobre arte, a vivência da produção artística e a abundância de criatividade deram a Victor Hugo as condições de ousadia para traduzir suas próprias artes de umas nas outras. Isso nos faz questionar quais são os mecanismos que permitem a um mesmo artista transitar de uma arte para a outra. A princípio o que se sabe é que a ideia de fidelidade a si mesmo não existe, o que nos faz acreditar que existia uma pulsão imaginativa em Hugo que precisava ser manifestada de diferentes maneiras e em diferentes suportes. A fim de comprovar isso, passaremos a analisar no capítulo 2 a tradução interartística do monumento catedral *Notre-Dame de Paris* para o romance homônimo, e no capítulo 3, a tradução interartística do romance *Les Travailleurs de la mer* para as trinta e duas pinturas de Hugo utilizadas, posteriormente, para ilustrar a publicação desta obra.

Capítulo 2:

A CATEDRAL NARRATIVIZADA



[*Esmeralda*, Gina Lollobrigida, 1956]

O intuito deste capítulo é evidenciar como Victor Hugo traduziu o monumento Catedral Notre-Dame de Paris para seu romance homônimo. Para isso, nos deteremos em uma explanação a respeito da arte gótica, seguida de algumas informações a respeito do monumento e do romance em questão e, ao final, no cotejo entre as duas artes, a fim de detalhar o trabalho tradutório interartístico de Hugo. Apesar de perpassarmos questões narratológicas (temática, personagens, tempo, espaço, ação, etc.) e socioculturais (contexto, escola literária, autoria, estilo, etc.) do romance hugoano, o foco da tese e deste capítulo é a análise, comparação e apreciação do traslado de uma arte à outra. Logo, nos concentraremos na relação entre Literatura e Arquitetura, bem como suas manifestações disjuntivas e conjuntivas.

1. A arte gótica

A arte gótica compreende o período da última fase da Idade Média (século XII a XIV). Ela surge na França, na Île-de-France, e depois se expande por toda a Europa em diferentes graus e adaptando-se de variadas formas nos mais diversos países. Define-se na Itália, em particular na Toscana, onde tem seu apogeu. E seu declínio, ou fase final, acontece na Borgonha (França), em Flandres (Bélgica) e na Alemanha. Portanto, a arte gótica não é um fenômeno homogêneo nem unívoco. Segundo José Bracons (1992, p. 3):

Foram os teóricos do Renascimento que viram, na arte de épocas anteriores à sua, um reflexo da arte *inventada pelos godos, que, após haver arruinado os edifícios antigos e matado os arquitetos nas guerras, passaram a construir cobrindo as abóbadas com arcos ogivais e inundaram toda a Itália com essa maldição de edifícios dos quais não podiam ter feito mais* (no dizer de Giorgio Vasari).

Na realidade para **Vasari** e seus contemporâneos existia uma clara contraposição entre uma arquitetura tedesca (germânica) ou *maniera dei goti* (estilo próprio dos godos), e o modo romano encarnado pelo ideal renascentista, que consideravam mais perfeito na medida em que se relacionava com os modelos da Antiguidade clássica. (*Que, de agora em diante, Deus livre os países daquela forma de pensar e de construir que não concorda em absoluto com a beleza de nossos edifícios*, conclui Vasari) [itálico e negrito do autor].

De fato, tudo o que não era considerado estilo românico (estilo clássico e gosto renascentista imposto a toda a Europa), foi então considerado gótico. O gótico estendeu-se da Península Ibérica à Escandinávia e da Irlanda até os confins do antigo Império Romano, garantindo uma ampla expansão da arte medieval no Ocidente. Depois da Idade Média, o gótico

se manteve por muito tempo como arte popular e tradicional como, por exemplo, na Inglaterra. Essa perenidade do gótico também trouxe uma revalorização da arte medieval pela corrente artística chamada Romantismo que chegou a considerar a arte gótica como paradigma artístico cultural único do Ocidente (BRACONS, 1992).

Os historiadores da arte costumam distinguir três grandes ciclos da arte gótica (BRACONS, 1992; GOZOLLI, 1986): (1) o *inicial* – em que se registra a consolidação das formas góticas; (2) o *central* – em que há a constituição do estilo clássico gótico e posterior expansão das formas góticas; e (3) o *final* – no qual há a predominância do gosto burguês e cortesão. É a partir dessa divisão geral que muitas outras subdivisões terminológicas surgem para designar certos momentos da evolução do gótico dentro de um país. Por exemplo, na França, no que tange à arquitetura, é possível distinguir quatro tipos de gótico: gótico primitivo, gótico clássico, gótico radiante (*rayonnant*) e gótico flamejante (*flamboyant*).

Sem sombra de dúvida, a arte é o reflexo daquela sociedade. E a arte gótica pode ser considerada o reflexo da sociedade medieval francesa, ou como afirma José Bracons (1992, p. 7), “a mais genuína tradução plástica”. De fato, alguns fatores históricos contribuíram para a manifestação da arte gótica:

- Expansão ocidental: a partir do desenvolvimento de novas técnicas agrícolas e comerciais, em conjunto com o crescimento demográfico, o trânsito entre Ocidente e Oriente aumentou no século XII.
- Afirmação do poder real sobre os nobres: a decadência do feudalismo e a vontade de unificação e universalismo estimularam as peregrinações (as Cruzadas, por exemplo) e conquistas (para o Leste europeu, em particular), bem como as reformas monásticas (por exemplo, a de Cister).
- Formação de centros urbanos: o declínio da vida agrícola e o trabalho artesanal assalariado fortaleceram a formação do comércio e o crescimento das cidades.
- Consolidação de instituições monásticas: os grandes reis como São Luís (Luís IX, na França), Frederico II Hohenstaufen, Afonso X (o Sábio), Jaime I (O Conquistador) agiram em conjunto com a Igreja em favor de um progresso nacional e construção de Estados, sempre reafirmando esta aliança por meio de escolas e monumentos cadetralísticos, sobretudo no século XIII.
- Nova ordem econômica da sociedade: a indústria têxtil tornou-se um importante elemento do comércio, estabelecendo rotas e centros de intercâmbio. Surgiram a classe burguesa com a oferta de ofícios importantes para o centro urbano e a

irmandades mendicantes (franciscanos e dominicanos) que sensibilizavam a sociedade sobre a miséria e as desigualdades de classe já nesta época.

- Criação de universidades: centros de ensino e atividade intelectual em que se difundiam linhas de pensamento com orientações filosóficas ou enciclopédicas.

Apesar de todas essas evoluções nos séculos XII e XIII, o século XIV será marcado pelo retrocesso devido a crises nos âmbitos político, cultural e social. Entram nesse século, *grosso modo*, a peste e a fome na Europa, a Guerra dos Cem Anos, o Grande Cisma do Ocidente, o declínio do Império Bizantino e a formação de Estados-nações. Esse contexto dará vazão à arte renascentista, plasticamente mais laica e com uma visão de mundo baseada sobretudo na experiência pessoal do artista e na reflexão crítica – elementos pouco encontrados na arte gótica e entre seus artistas.

O artista gótico não era valorizado em si por sua criatividade, mas especialmente pelo domínio e destreza das técnicas que possuía em seu ofício. Em muitos casos, bastava “traduzir instruções de pessoas de nível cultural reconhecidamente superior” (BRACONS, 1992, p. 11). A assinatura do artista no período gótico era mais frequente para obras arquitetônicas e escultóricas. É neste período também que surgirão as confrarias e corporações de artistas em que saberes artísticos serão aprendidos à medida que a obra for realizada. Acontece sobretudo entre os grupos de construtores. E é a partir desta ideia que historiadores da arte fazem a distinção entre obras de um mestre e obras da oficina deste mestre (BRACONS, 1992).

Como o progresso da arte gótica se dava sobretudo nos centros urbanos, todos os artistas procuravam se estabelecer nas cidades a fim de aproveitar as oportunidades de trabalho, as leis favoráveis à arte e as possibilidades de integrar associações. Segundo José Bracons (1992), os artistas do período gótico (em particular, arquitetos, escultores e muralistas) eram forçados a constante mobilidade, à exceção daqueles que poderiam trabalhar em suas próprias oficinas (pintores e ourives). A maioria das obras de arte daquele tempo eram encomendadas, o que significa dizer que a “liberdade do artista para dar forma às obras que se lhe encomendavam estava situada entre suas próprias limitações técnicas e o gosto do cliente ou da sociedade” (BRACONS, 1992, p. 14-15). As encomendas vindas das cortes reais determinavam uma maior qualidade da obra, apesar de haver algumas encomendas da burguesia também. E as encomendas provenientes da Igreja eram as que propunham menos inovações e liberdade para criação.

Convém ainda mencionar três aspectos: (1) no período gótico as diferenças sociais entre os artistas eram gritantes – se uns eram pobres e assalariados, outros alcançavam cargos muito

elevados ou eram ricos, como Giotto ou Jan van Eyck; (2) não existia uma teoria da arte dominante no período, apesar de se saber que era constante o uso da linguagem plástica para a transmissão de saberes abstratos; e (3) não era comum à época haver artistas que desenvolvessem habilidades em mais de uma especialidade artística (um pintor-escultor, um arquiteto-muralista, etc.) (BRACONS, 1992). Dentre as artes desenvolvidas no período dito gótico há uma classificação em *Artes Maiores* (a arquitetura, a escultura e a pintura) e *Artes Menores* (iluminura, vitrais, ourivesaria, miniatura e tecelagem). Para fins desta tese, cabe examinar com maior detalhamento a questão da arquitetura gótica.

a) Arquitetura gótica

Por volta de 1137, fez-se uma reforma na Abadia de Saint-Denis, fundada no século VII e desde então local de peregrinação e mausoléu dos reis franceses. Esta reforma foi orquestrada pelo abade Suger (1081-1151) que inovou ao reconstruir partes da igreja:

L'acte de naissance de l'architecture gothique est signé lorsque Suger demande aux bâtisseurs d'ouvrir à lumière (grâce aux croisées d'ogives) le chœur de Saint-Denis. En employant des éléments d'architecture, jusqu'alors peu utilisés, au service d'une idée nouvelle, l'abbé de Saint-Denis conçoit réellement l'édifice comme un principe théologique, principe qu'il fonde sur des écrits anonymes alors attribués à Denys l'Aréopagite, que l'on confondait avec le vrai patron de l'abbatiale. Cette théologie repose sur l'idée que la lumière est une manifestation divine, ou plutôt que « *Dieu est lumière* » et que chaque être reçoit et retransmet cette lumière selon une hiérarchie conçue par Dieu. Les vitraux colorés des grandes fenêtres du chœur de Saint-Denis doivent donner de l'abbatiale l'image de la Jérusalem céleste, parée de bijoux¹. La Lumière éclaire pleinement les châsses contenant les reliques que Suger fait sortir de l'ombre, de la crypte avec les tombeaux royaux, pour être exposées à la lumière (c'est Louis VII lui-même, lors de la consécration du chœur, qui porte les reliques de saint Denis hors de la crypte vers une nouvelle châsse installée dans le chœur). L'or et les pierres précieuses de ce trésor réfléchissent la lumière divine sur le clergé, mais aussi sur les fidèles et les pèlerins... La lumière touche chaque homme et en cela réside une sorte de promesse pour chaque être. Mais la lumière touche différemment chaque homme, et en cela repose la hiérarchie divine que veut imposer Suger, à l'image de la hiérarchie royale qu'il dessine, en tant que ministre de Louis VII, pour une société féodale qu'il conçoit sous la forme de pyramide – dont

¹ A certidão de nascimento da arquitetura gótica é emitida quando Suger pede aos construtores que abram para a luz (graças às abóbadas ogivais) o coro de Saint-Denis. Ao empregar elementos de arquitetura até então pouco utilizados, a serviço de uma ideia nova, o abade de Saint-Denis concebe realmente o edifício como um princípio teológico, princípio que ele baseia em escritos anônimos atribuídos a Dionísio, o Aeropagita, que era confundido com o verdadeiro patrono da igreja abacial. Essa teologia repousa na ideia de que a luz é uma manifestação divina ou, antes, que “Deus é luz”, e que cada ser recebe e retransmite essa luz segundo uma hierarquia concebida por Deus. Os vitrais coloridos das grandes janelas do coro de Saint-Denis devem dar à igreja a imagem da Jerusalém Celeste, ornada de joias. (Tradução nossa)

le roi est le sommet. La volonté de Suger n'est pas une folie d'alchimie et de transcendance, n'est pas seulement une volonté théologique : c'est également une volonté politique² (HENRY-CLAUDE, STEFANON, ZABALLOS, 2007, p. 21).

Esse ato de Suger representou muito para a fundação da arte gótica na arquitetura. Primeiramente, o fato de Suger, além de abade, ser também arquiteto, embaixador do Papa na França, conselheiro do rei Luís VI (seu amigo de infância) e ministro de Luís VII demonstra o quanto o poder do Estado estava sintonizado com o poder da Igreja, relação consequentemente manifestada na arte e na cultura em geral (HENRY-CLAUDE, STEFANON, ZABALLOS, 2007). Em segundo lugar, Suger, assim como muitos religiosos de sua época, seguia os ensinamentos da filosofia escolástica, que sustentava ser possível alcançar a Deus também pela razão (PANOFSKY, 2001), não apenas pela fé. O esforço do pensamento para se chegar a Deus, do complexo ao requintado, do formal às sutilidades, inspirou as catedrais góticas, que enfatizavam a verticalidade, bem como a luminosidade (ANDE, LEMOS, 2013; GOZOLLI, 1986). E em terceiro lugar, Suger inaugurou o famoso *opus francigenum* (do latim, “obra à francesa”), uma espécie de linguagem artística arquitetônica que se internacionalizou facilmente à época, dando origem a obras arquitetônicas semelhantes em outros países da Europa. Nas palavras de Jean-Pierre Caillet (2005, p. 76):

OPUS FRANCIGENUM

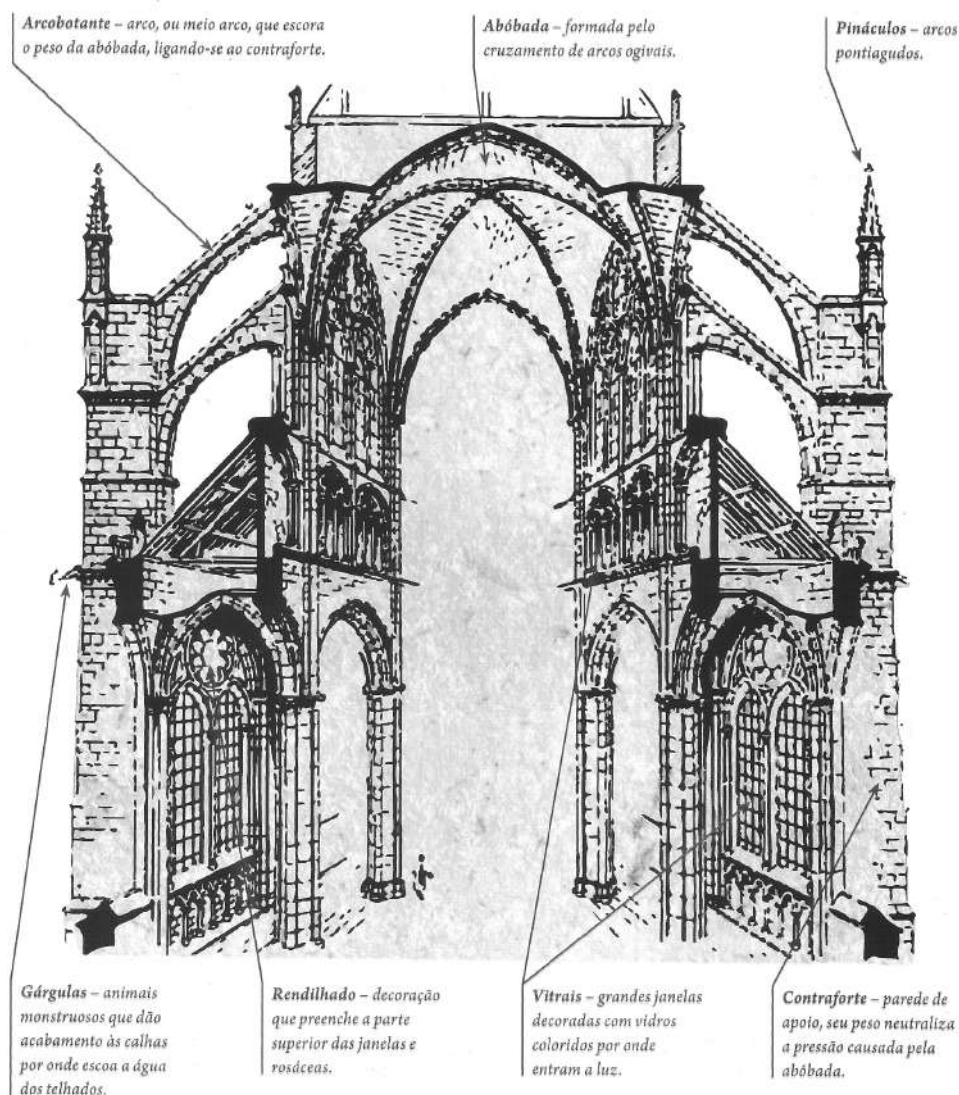
Cette architecture couramment – mais improprement – dénommée « gothique » est née dans le domaine royal capétien vers le milieu du XII^e siècle. Il s'agit d'une nouvelle conception de l'espace ecclésial, avec un type de voûte dont les nervures (ogives disposées en croisée) assument l'essentiel de la charge, qu'elles transmettent aux piles aux angles de chaque travée ; les murs latéraux s'en trouvent assez allégés pour que de larges baies y soit ouvertes. L'édifice s'ajoute donc notablement (les vitraux vont y connaître un développement sans précédent) ; et, extérieurement, l'équilibre de l'ensemble se voit amélioré par le recours à des arcs-boutants qui « doublent » de manière dynamique le simple épaulement qu'assuraient les contreforts. Ainsi, par la dématérialisation de la paroi et la prolifération des organes de contrebutement, la limite même du volume interne tend à s'abolir³.

² A Luz ilumina plenamente os cofres que contêm as relíquias que Suger mandou saírem da sombra, da cripta com os túmulos reais, para serem expostos à luz (é o próprio Luís VII, na consagração do coro, que carrega as relíquias de Saint-Denis [São Dionísio] para fora da cripta até um novo relicário instalado no coro). O ouro e as pedras preciosas desse tesouro refletem a luz divina sobre o clero, mas também sobre os fiéis e os peregrinos... A luz toca cada homem e nisso reside uma espécie de promessa para cada ser. Mas a luz toca diferentemente cada homem, e nisso repousa a hierarquia divina que Suger quer impor, à imagem da hierarquia real que ele desenha, como um ministro de Luís VII, para uma sociedade feudal que ele concebe sob a forma de pirâmide – cujo ápice é o rei. A vontade de Suger não é apenas uma loucura de alquimia e de transcendência, não é apenas uma vontade teológica: é igualmente uma vontade política. (Tradução nossa.)

³ OPUS FRANCIGENUM. Essa arquitetura chamada frequentemente – mas impropriamente – de “gótica” nasceu no domínio real dos Capetos em meados do século XII. Trata-se de uma nova concepção do espaço eclesial, com

É o *opus francigenum* que assinala o início da arquitetura gótica, bem como os elementos fundamentais de seu estilo: arcobotantes, abóbadas, pináculos, gárgulas, rendilhados, vitrais e contrafortes. A título de ilustração, reproduzimos abaixo um desenho da obra *Arte gótica* de Edna Ande e Sueli Lemos (2013, p.12):

Figura 32



Os elementos fundamentais do estilo gótico

um tipo de abóbada cujas nervuras (ogivas dispostas em cruzaria) assumem o essencial da carga, que elas transmitem aos pilares nos ângulos de cada tramo; as paredes laterais se veem assim aliviadas para que amplos óculos sejam abertos nelas. O edifício, portanto, se ilumina notavelmente (os vitrais vão experimentar um desenvolvimento sem precedente); e, externamente, o equilíbrio do conjunto aperfeiçoa-se pelo recurso a arcobotantes que “duplicam” de maneira dinâmica o apoio simples assegurado pelos contrafortes. Assim, pela desmaterialização da parede e pela proliferação dos órgãos de contra-empurrões, o limite mesmo do volume interno tende a se abolir. (Tradução nossa.)

Todos os elementos fundamentais da arquitetura gótica contribuem para reforçar a verticalidade, posta em prática, sobretudo na construção de catedrais. A catedral era o símbolo urbanístico por excelência de uma cidade e devia ser erguida acima de todos os outros edifícios em volta para, assim, sobressair-se como centro religioso e social da localidade (ANDE, LEMOS, 2013). A estreita relação entre a altura e as naves centrais de uma catedral gótica dá a impressão de misticismo graças à “articulação vertical dos sucessivos pilares e arcos torais e pela ausência de quaisquer interrupções de estruturas horizontais” (GOZOLLI, 1986, p. 18). Segundo Maria Cristina Gozolli (1986, p 13-14):

Todas estas estruturas construtivas, em primeiro lugar o lançamento e esbelteza dos arcos, pilares e nervuras, parecem anular a força da gravidade, projectando-se, de maneira irreal, a alturas vertiginosas. Nasce assim no fiel uma sensação de distância evocativa da transcendência celeste, acentuada pelo facto de, no interior da catedral, não se estar à altura de compreender a lei que rege o conjunto; efetivamente, o sistema técnico de sustentação da abóboda – arcobotantes e contrafortes – não é visível do interior e só saindo para o exterior e fazendo correr o olhar ao longo do perímetro da catedral é que nos podemos aperceber dele correctamente. Dentro da Igreja, tem-se a ilusão de um milagre.

Figura 33



Nave central da catedral de Notre-Dame de Paris⁴

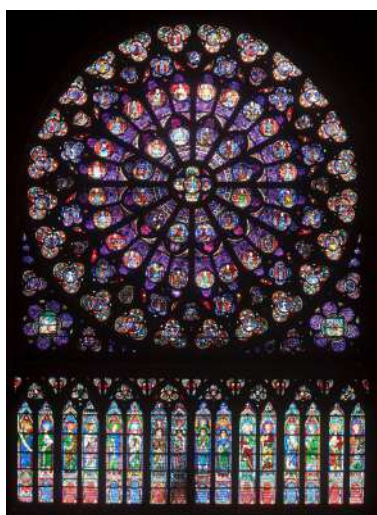
⁴ Imagem disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Paris_Notre-Dame_cathedral_interior_nave_east_01a.jpg, acesso em 27/3/2019.

Percebe-se que a vazão para a grandiosidade das alturas em uma catedral gótica está diretamente ligada ao ato de criar um ambiente propício para a busca espiritual do Deus Altíssimo e que, ao mesmo tempo, mostre a pequenez, ou melhor, a baixeza do homem diante da presença do divino. Somada às grandes alturas, a questão da luminosidade no interior das catedrais era outro fator que contribuía para a sensação mística:

Filtrada pelos vitrais, a luz que se difundia pelo interior da catedral não parece provir de uma fonte natural e cria uma atmosfera cálida e luminosa que transmite ao fiel um sentimento de êxtase. Os vitrais figurativos, no entanto, não surgiram apenas devido a uma necessidade de dar luminosidade ao interior; eles também mostram, conforme escreveu um religioso medieval, “às pessoas simples que não conhecem as Escrituras aquilo em que devem crer”. Os episódios de história sacra ensinavam às populações analfabetas a doutrina cristã e a verdade da fé. E a transparência do vidro colorido também acabava por dar um poder sugestivo aos episódios sacros representados, pois para o cristão da Idade Média, a luz, como todos os outros dons da natureza, provinha diretamente de Deus (GOZOLLI, 1986, p. 22).

Dentre as fontes de iluminação importantes da catedral gótica, as rosáceas, que também são um outro tipo de vitral e que estão localizadas no transepto e na fachada da catedral, são extremamente imponentes e chamam igualmente a atenção. A forma circular da rosácea dividida em finas linhas de pedra tem uma dupla simbologia: refere-se ao sol, símbolo de Cristo, e à rosa, símbolo de Maria. Por sua vez, sua finalidade é igualmente dupla: constitui uma fonte de luz e aligeira visualmente a espessura da parede (GOZOLLI, 1986).

Figura 34



Rosácea Norte de Notre-Dame de Paris (vista interna)⁵

⁵ Disponível em <http://www.notredamedeparis.fr/la-cathedrale/linterieur/vitraux/rose-sud/>, acesso em 27/3/2019.

Figura 35

Rosácea Norte de Notre-Dame de Paris (vista externa)⁶

A partir deste breve panorama sobre a arquitetura gótica percebe-se a estreita relação desta arte com as necessidades da religiosidade cristã, mas também como as catedrais eram símbolos e elementos essenciais da sociedade medieval urbana. Se, por um lado, as catedrais góticas eram artefatos culturais e sociopolíticos de um povo, por outro lado, eram também lugares de imposição e criação de narrativas sacras pela plasticidade arquitetônica e pelas demais artes conjuntas. Eram verdadeiros livros ilustrados de leitura fácil e imediata para as populações analfabetas e crédulas de antemão. Trata-se de uma constatação de que a Arte, e especialmente a Arquitetura, possuía também um papel importante na determinação das realidades culturais e sociais de uma sociedade.

Convém mencionar que uma das consequências da arte gótica é o *goticismo*, ou seja, o gosto pelo que provém da Idade Média ou pelo que é morbidamente medieval. É nesse viés que surge a chamada *literatura gótica*.

⁶ Disponível em https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Notre-Dame_de_Paris_-_Rosace_nord.jpg, acesso em 27/3/2019.

b) Literatura gótica

Na história das correntes literárias, o termo *literatura gótica* surge em 1764 com a publicação do livro *The Castle of Otranto: A gothic story* de Horace Walpole (1717-1779). O local do enredo do livro é inspirado na mansão do próprio autor em Strawberry Hill que é decorada em estilo gótico e denominada pelo próprio autor como “a little Gothic castle” (“pequeno castelo gótico”) (FRANCK, 2003). De fato, à época de Walpole, era comum o estilo arquitetônico de residências conhecido como *Gothic Revival* ou Renascimento Gótico, o que explica por que o autor deu como subtítulo de sua obra “relato gótico”.

Convém mencionar que enquanto os adeptos da corrente arquitetônica neogótica eram “adoradores” da Idade Média, os romancistas deste período, contrariamente, consideravam esses tipos de construções propícias para os enredos bestiais e obscuros, bem como a Idade Média como um tempo histórico adequado para situar a intriga com superstições e irracionalidades (BALDICK, 1993). Além disso, enquanto os pensadores neogóticos trabalhavam para mostrar o lado positivo da Idade Média, os romancistas góticos trabalhavam e enalteciam a parte negativa. Para Chris Baldick (1993), o goticismo literário é antigótico por colocar em jogo a desconfiança da civilização e da representação da Idade Média. Entretanto, tal assertiva somente é válida para os primeiros romances, pois com a evolução do gótico literário, esse tipo de romance não se fixou apenas no tempo-espaço medieval, apesar de manter algumas características comuns até os dias atuais (PIÑEIRO, 2017).

A pesquisadora Aurora Piñeiro (2017, p. 16) propõe como obras mais representativas iniciais do gótico literário a seguinte lista:

Ano	Obras e autores
1764	<i>The Castle of Otranto</i> , de Horace Walpole
1787	<i>Vathek</i> , de William Beckford
1794	<i>The Mysteries of Udolpho</i> , de Ann Radcliffe
1796	<i>The Monk</i> , de Matthew Lewis
1797	<i>The Italian</i> , de Ann Radcliffe
1818	<i>Frankenstein</i> , de Mary Shelley
1820	<i>Melmoth the Wanderer</i> , de Charles Robert Maturin

Quadro 5: Lista de obras iniciais da Literatura Gótica

Todos os romances desse quadro têm em comum o fato de causarem terror e horror em seus leitores – elementos indispensáveis para a literatura gótica –, bem como o feito de associarem cenários medievais extremamente descritos e fenômenos sobrenaturais e ocultos a seus enredos. Segundo Aurora Piñeiro (2017), o romance gótico é uma fusão de histórias de fantasmas (com origem em religiões primitivas, mitologias e contos épicos antigos), histórias de fadas (vinculadas a mitologias e tradições populares) e histórias de horror. Piñeiro (2017) argumenta que os escritos góticos têm por base dois princípios: (1) a *distância narrativa* e (2) o *princípio de obscuridade*.

A *distância narrativa* entre o tempo presente em que o leitor lê e o tempo em que se passa o enredo proporcionou ao narrador liberdade de contar uma série de horrores que ocorreram no passado e em terras distantes. Além disso, “en términos cronológicos, la época del ‘Oscurantismo’, y en términos geográficos, los países católicos del Mediterráneo, ofrecen la combinación perfecta para que el horror se ponga en práctica y sea ‘creíble’⁷ (PIÑEIRO, 2017, p. 21)”. Além desses aspectos, a *distância narrativa* também é uma distância crítica, na medida em que “para una grande parte de los escritores góticos, los últimos siglos de la Edad Media representan una época de barbárie y fanatismo religioso que tiene que ser analizada a luz de un razonamiento de corte protestante”⁸ (PIÑEIRO, 2017, p. 32), o que leva a crer que muitos dos autores góticos eram imbuídos de uma clara xenofobia protestante na segunda metade do século XVIII.

Já o *princípio de obscuridade* está relacionado à “cosmovisión que prevalece dentro del universo narrativo [que] incluye la aceptación de la existencia de otros mundos habitados por distintas presencias animadas”⁹ (PIÑEIRO, 2017, p. 22). Com isso, é necessário que narrativa tenha um certo manejo do sobrenatural e dê ao leitor a sensação de poder entrar no inframundo metafísico e humano. Isso é possível graças à criação de uma atmosfera obscura no texto:

Muchas de las acciones ocurren a la débil luz de una antorcha o a la luz de la luna; es decir, la luz, en lugar de iluminar, oscurece, les recuerda a los personajes que están rodeados de oscuridad. Y es precisamente en los momentos más oscuros y aterradores de la historia cuando el narrador

⁷ “... em termos cronológicos, a época do ‘Obscurantismo’, e em termos geográficos, os países católicos do Mediterrâneo, oferecem a combinação perfeita para que o horror se ponha em prática e seja ‘crível’”. (Tradução nossa.)

⁸ “... para uma grande parte dos escritores góticos, os últimos séculos da Idade Média representam uma época de barbárie e fanatismo religioso que tem de ser analisada à luz de uma racionalidade de viés protestante.” (Tradução nossa.)

⁹ “... à cosmovisão que prevalece dentro do universo narrativo que inclui a aceitação da existência de outros mundos habitados por diferentes presenças animadas.” (Tradução nossa.)

omnisciente decide entrar en la mente del personaje en escena y adoptar todas las limitaciones sensoriales y cognoscitivas del mismo para que los lectores tengan las mismas restricciones y sufran los mismos sobresaltos que dicho personaje¹⁰ (PIÑEIRO, 2017, p. 26).

Isto é, o *princípio da obscuridade* está relacionado a um tipo de descrição própria da narrativa gótica que proporciona um clímax de medo, suspense e surpresa tanto dos personagens quanto dos leitores da trama. Para além desses dois princípios, o ensaísta e grande entusiasta argentino do gótico César Fuentes Rodríguez, em seu livro *Mundo Gótico* (2007), sumariza sete características comuns ao romance gótico:

1. La intriga se desarrolla en un viejo castillo o un monasterio (importancia del escenario arquitectónico, que sirve para enriquecer la trama).
2. Atmósfera de misterio y suspenso (el autor crea un marco o escenario sobrenatural capaz, muchas veces por sí mismo, de suscitar sentimientos de misterio o terror).
3. Profecía ancestral (una maldición pesa sobre la propiedad o sobre sus habitantes, presentes o remotos).
4. Eventos sobrenaturales o de difícil explicación.
5. Emociones desbocadas (los personajes están sujetos a pasiones desenfrenadas, accesos de pánico, agitaciones del ánimo tales como depresión profunda, angustia, paranoia, celos y amor enfermizo).
6. Erotismo larvado (bajo la atmósfera de misterio laten conflictos amorosos mal resueltos y oscuros impulsos sentimentales. El paradigma de la doncella en apuros es muy frecuente; los personajes femeninos enfrentan situaciones que producen desmayos, gritos, llanto y ataques de nervios. Se apela al sentido de compasión del lector presentando a una heroína oprimida por angustiosos terrores que, normalmente, se convierte en el foco de la trama. Otro paradigma insoslayable es el de la figura masculina tiránica; suele tratarse de un padre, rey, marido o guardián que requiere de la doncella una acción indigna o inadmisibles, sea el casamiento forzado, el sacrificio de su castidad o alguna acción todavía más siniestras).
7. Falacia patética (las emociones de los protagonistas intervienen en la apariencia de las cosas, o bien el clima que rodea una escena define el estado de ánimo de los personajes)¹¹ (RODRÍGUEZ, 2007, p. 17-18).

¹⁰ “Muitas das ações ocorrem à fraca luz de uma tocha ou à luz da lua; isto é, a luz, em lugar de iluminar, obscurece, relembra aos personagens que eles estão rodeados de escuridão. E é precisamente nos momentos mais escuros e aterradores da história que o narrador onisciente decide entrar na mente do personagem em cena e adotar todas as limitações sensoriais e cognoscitivas dele para que os leitores tenham as mesmas restrições e sofram os mesmos sobressaltos que tal personagem.” (Tradução nossa.)

¹¹ “1. A intriga se desenrola num velho castelo ou num mosteiro (importância do cenário arquitetônico, que serve para enriquecer a trama. / 2. Atmosfera de mistério e suspense (o autor cria um ambiente ou cenário sobrenatural capaz, muitas vezes por si mesmo, de suscitar sentimentos de mistério ou terror). / 3. Profecia ancestral (uma maldição pesa sobre a propriedade ou sobre seus habitantes, presentes ou remotos). / 4. Eventos sobrenaturais ou de difícil explicação. / 5. Emoções descontroladas (os personagens estão sujeitos a paixões desenfreadas, acessos de pânico, agitações do ânimo tais como depressão profunda, angústia, paranoia, ciúmes e amor doentio). / 6. Erotismo latente (sob a atmosfera de mistério pulsam conflitos amorosos mal resolvidos e oscuros impulsos sentimentais. O paradigma da donzela em apuros é muito frequente; os personagens femininos enfrentam situações que produzem desmaios, gritos, choro e ataques de nervos. Apela-se ao senso de compaixão do leitor apresentando uma heroína oprimida por angustiosos terrores que, normalmente, se converte no foco da trama. Outro paradigma incontornável é o da figura masculina tirânica; em geral trata-se de um pai, rei, marido ou guardião que exige da

Apesar dessas características serem comuns a todos os romances góticos, com o tempo, este gênero foi evoluindo e ganhando outras vertentes. De acordo com Aurora Piñeiro (2017), logo após a eclosão do gótico clássico como o dos autores apresentados no quadro 5, surgiu “a segunda fase” da literatura gótica dedicada aos vampiros – literatura vampiresca; a “terceira fase” consagrada aos monstros e seres desconhecidos e, uma “quarta fase” (“fase contemporânea”) destinada ao sobrenatural e terror de origem natural ou humana – esses romances são os mais adaptados ao cinema como por exemplo os do escritor estadunidense Stephen King e seus personagens com poderes psíquicos. Nenhuma dessas fases do romance gótico se sobrepõe uma à outra ou é homogeneizada de forma evolutiva, mas todas elas englobam a literatura gótica, bem como seus sinônimos: literatura de horror e literatura de terror.

Ademais, no que tange aos termos *horror* e *terror* relacionados ao gótico, Umberto Eco (2004) afirma que tal relação nasce necessariamente no século XVIII, em que muitos pensadores, em particular Edmund Burke (1729-1797), começaram a se questionar por que a representação de paisagens e situações aterrorizantes provocava deleite. Ann Radcliffe (1764-1823), uma das grandes escritoras pioneiras do romance gótico no século XVIII, foi a primeira a dar uma explicação sobre a diferença entre os dois termos e sua relação com o gótico. E é com base nessa explicação que a acadêmica Devendra Varma (1957, p. 130) afirma:

The difference between Terror and Horror is the difference between awful apprehension and sickening realization: between the smell of death and stumbling against a corpse. Professor McKillop, quoting from Mrs. Radcliffe, said that “obscurity [in Terror]...leaves the imagination to act on a few hints that truth reveals to it,...obscurity leaves something for the imagination to exaggerate”. Burke held that “To make anything very terrible, obscurity seems in general to be necessary”, and added that, “...darkness, being originally an idea of terror, was chosen as a fit scene for such terrible representations”. Burke did not distinguish between the subtle gradations of Terror and Horror; he related only Terror to Beauty, and probably did not conceive of the beauty of the Horrid, the grotesque power of something ghastly, too vividly imprinted on the mind and sense¹².

donzela uma ação indigna ou inadmissível, seja o casamento forçado, o sacrifício de sua castidade ou alguma ação ainda mais sinistra). / 7. Falácia patética (as emoções dos protagonistas intervêm na aparência das coisas, ou então o clima que rodeia uma cena define o estado de ânimo dos personagens).” (Tradução nossa.)

¹² “A diferença entre Terror e Horror é a diferença entre horrenda apreensão e percepção nauseante: entre o cheiro da morte e o tropeçar num cadáver. O professor McKillop, citando a Sra. Radcliffe, disse que ‘a obscuridade [no Terror]... deixa a imaginação agir sobre alguns indícios que a verdade lhe revela ... a obscuridade deixa algo para a imaginação exagerar’. Burke sustentava que ‘para tornar alguma coisa muito terrível, a obscuridade parece ser em geral necessária’, e acrescentava que ‘... a escuridão, sendo originalmente uma ideia de terror, foi escolhida como uma cena adequada para representações tão terríveis’. Burke não distinguia entre as sutis gradações de Terror

Terror thus creates an intangible atmosphere of spiritual psychic dread, a certain superstitious shudder at the other world. Horror resorts to a cruder presentation of the macabre: by an exact portrayal of the physically horrible and revolting, against a far more terrible background of spiritual gloom and despair. Horror appeals to sheer dread and repulsion, by brooding upon the gloomy and the sinister, and lacerates the nerves by establishing actual cutaneous contact with the supernatural. "Seeing a supernatural visitant is terrible, hearing him is direful, smelling him is loathsome, but having him touch you is the climax of horror," says Dorothy Scarborough. The same feeling is expressed by Mrs. Barbauld: "Solitude, darkness, low-whispered sounds, obscure glimpses of objects, flitting forms, tend to raise in the mind that thrilling, mysterious terror, which has for its object the 'powers unseen and mightier far than we'." The very vagueness and uncertain origin of this terror suggests an indefinable presence which might manifest itself suddenly; there is an utter inability to judge or cope with the extent of the power this presence can exercise, probably for evil and malignant ends. But when the grand cause of terror manifests itself, it excites horror. No longer wrapped up in the shades of its own incomprehensible obscurity, its revealed loathsomeness is awful, striking, and horrible, so that strength, violence, pain, and terror are ideas "heterogeneously yoked" together thus making a combined attack upon the mind. 'Horror' approaches violence in its intensity; 'Terror' when sufficiently violent embodies horror¹³.

Em outras palavras, se *o terror* é descrito como o sentimento de medo e antecipação que *precede* a experiência horripilante, o *horror* é a sensação de repulsa que *suced*e uma visão, som ou experiência de uma situação assustadora – geralmente, o sentimento que se tem depois de chegar a uma terrível constatação ou experimentação de um ato profundamente desagradável. O horror está relacionado a estar chocado ou assustado (estar horrorizado) e o terror está relacionado a estar ansioso ou com medo. Por vezes, o horror também é definido como uma combinação de terror e repulsa. A partir da análise dessas duas categorias góticas ou sinônimos

e Horror; ele relacionava apenas o Terror à Beleza, e provavelmente não concebia a beleza do Hórrido, o poder grotesco de algo apavorante, demasiado vívido impresso na mente e no sentido.

¹³ O Terror portanto cria uma atmosfera intangível de temor psíquico espiritual, um certo calafrio supersticioso frente ao outro mundo. O Horror recorre a uma apresentação mais crua do macabro: mediante um retrato exato do fisicamente horrível e repugnante, contra um pano de fundo ainda mais terrível de assombro e desespero espiritual. O Horror apela ao puro temor e à repulsa, ao se assentar no funesto e no sinistro, e lacera os nervos ao estabelecer contato cutâneo real com o sobrenatural. 'Ver um visitante sobrenatural é terrível, ouvi-lo é pavoroso, sentir seu cheiro é repugnante, mas sentir que ele te toca é o clímax do horror', diz Dorothy Scarborough. O mesmo sentimento é expresso pela Sra. Barbauld: 'A solidão, a treva, os sons sussurrantes, os lampejos obscuros de objetos, as formas fugazes, tudo tende a suscitar na mente esse horror excitante, misterioso, que tem para seus objetos os 'poderes invisíveis e muito mais potentes que nós''. A própria vaguidade e origem incerta desse terror sugere uma presença indefinível que pode se manifestar repentinamente; há uma absoluta incapacidade de julgar ou lidar com a extensão de poder que essa presença pode exercer, provavelmente para fins nefandos e malignos. Mas quando a grande causa do terror se manifesta, ela excita o horror. Não mais envolto nas sombras de sua própria obscuridade incompreensível, sua repulsividade é pavorosa, chocante e horrível, de modo que força, violência, dor e terror são ideias 'heterogeneamente jungidas', criando assim um ataque combinado sobre a mente. O 'Horror' aborda a violência em sua intensidade; o 'Terror', quando suficientemente violento, incorpora o horror.' (Tradução nossa.)

de gótico, pode-se colocar a mesma pergunta que Umberto Eco faz em seu livro *História da Beleza* (2010) ao explicar a teoria de Edmund Burke:

[...] como pode o terror ser deleitável? E sua resposta é: quando não ameaça muito de perto. Mas atentemos para esta afirmação. Ela implica um **distanciamento da coisa que faz medo**, donde uma espécie de desinteresse em relação a ela. Dor e terror são causa de Sublime se não são realmente nocivos. Este desinteresse é o mesmo que, no decorrer dos séculos, apareceu ligado à ideia do Belo. O belo é aquilo que produz um prazer que não induz necessariamente à posse ou ao consumo da coisa que apraz. Assim também, o horror ligado ao Sublime é horror que não se pode possuir e não nos pode fazer mal. Nisso consiste a relação profunda entre Belo e Sublime (ECO, 2010, p. 291) [negrito do autor].

Logo, a falta de nocividade real da narrativa leva o leitor a usufruir a literatura gótica como algo sublime, que possui também algo de estético (ou, de fato, bonito), além de meras sensações sentimentais e entretenimento cognitivo. Entretanto, é perceptível que toda essa tipologia narrativa foi construída e naturalizada com base no gosto pelo medieval, em particular pela eleição da arquitetura gótica como espaço diegético privilegiado.

Fundamentado pela estética gótica explanada até o presente momento, analisemos agora panoramicamente nossos objetos de estudos deste capítulo, a saber, a catedral *Notre-Dame de Paris* e o romance homônimo de Victor Hugo.

2. Catedral *Notre-Dame de Paris*, o monumento

A catedral de Nossa Senhora de Paris foi durante a segunda metade da Idade Média o lugar do mais alto clero da França, bem como o lugar em que eram realizadas as as cerimônias mais importantes dos reinados daquela época. Era o símbolo maior do apogeu da religião e da interlocução entre Monarquia e Igreja (SANDRON; ANDREW, 2013) naquela época. É difícil determinar de quem é de fato seu projeto arquitetônico, visto que ele foi idealizado por Maurice de Sully (1105/1120-1196), que também foi seu primeiro arquiteto, e continuou (incluindo as reformas), durante muitos séculos, com inúmeros outros arquitetos e mestres artísticos como, por exemplo, o pintor de vitrais Jacques Le Chevalier (1896-1986). A fim de fornecer uma visão histórica panorâmica de sua existência, vejamos os seguintes dados disponíveis no site da Catedral Notre-Dame de Paris (<http://www.notredamedeparis.fr>) e aqui sintetizados cronologicamente.

a) **História do monumento**

Anteriormente à construção de *Notre-Dame*, existia em seu lugar a Igreja de *Saint-Étienne* [Santo Estêvão] que foi demolida por se considerar que a população de Paris havia crescido e por causa disso fazia-se necessário edificar um prédio maior e mais moderno para acolher todos os fiéis que frequentavam a igreja, em razão da urbanização da época. Assim, à medida em que a catedral de Notre-Dame era construída, a igreja de Saint-Étienne era demolida e parte de suas pedras reutilizadas conforme a necessidade da nova construção. O ano de 1163 é tradicionalmente mencionado como o do assentamento da primeira pedra do monumento em presença do papa Alexandre III.

Do século XII ao início do século XIII, quatro grandes obras marcam a edificação: (1) a construção do coro (entre 1163-1182); (2) a finalização dos três últimos nervos e laterais da nave e também as tribunas (entre 1182-1190); (3) a edificação dos assentamentos da fachada (1190-1225); e (4) a galeria alta e as duas torres da fachada, além de modificação e alargamento das janelas e capelas laterais (entre 1225-1250). Todos esses quatro momentos foram dirigidos por arquitetos diferentes e que até hoje permanecem anônimos. Do final do século XIII ao início do século XIV, sucedem-se os trabalhos dos seguintes arquitetos: Jean de Chelles (1200-1265), Pierre de Montreuil (1200-1267), Pierre de Chelles (s/d), Jean Ravy (s/d), Jean le Bouteiller (s/d).

Entre os séculos XVII e XVIII, são feitas várias reformas na catedral a fim de agradar ao rei Luís XIII. Dentre essas modificações, uma das mais notáveis é a destruição dos vitrais da Idade Média a fim de serem substituídos por vitrais brancos. Além disso, durante a Revolução Francesa, mais de 28 esculturas foram destruídas na galeria dos reis pelos mais diversos motivos e, igualmente, com exceção da escultura de Maria, todas as outras esculturas do portal do claustro de Notre-Dame. Parte das esculturas destruídas foram encontradas – em particular os bustos dos reis – e estão hoje em exposição no Museu Nacional da Idade Média (*Musée national du Moyen Âge*).

Após a Revolução Francesa, Notre-Dame estava de tal modo degradada que os responsáveis por Paris fizeram uma campanha para destruí-la. É nesse momento que Victor Hugo publica seu romance (1831) em favor da restauração da catedral e apela à consciência patrimonial dos franceses. Com o sucesso dessa campanha por meio da literatura, pôs-se em marcha uma verdadeira força-tarefa para restauração, reforma e reconstrução da catedral. Os trabalhos desse período, que engloba praticamente todo o século XIX, ficou a cargo dos arquitetos Jean-Baptiste-Antoine Lassus (1807-1857) e Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879).

Essa época para a catedral pode ser resumida na seguinte frase de Viollet-le-Duc (1868, p. 14): “Restaurer un édifice, ce n’est pas l’entretenir, le réparer ou le refaire, c’est le rétablir dans un état complet qui peut n’avoir jamais existé à un moment donné¹⁴”.

Já no século XX, uma restauração dos vitrais não-figurativos foi feita por Jacques Le Chevalier, em 1965. Entre 1990 e 1992, houve uma restauração do grande órgão. Nos anos 2000, uma limpeza da fachada trouxe de volta a suposta cor das pedras da catedral. E de 12 de dezembro de 2012 a 24 de novembro de 2013 se comemorou o aniversário de 850 anos do monumento que trouxe como grande surpresa para o público a restauração dos sinos da catedral para que o seu som fosse tal como o do século XVII, época em que os sinos da catedral foram inaugurados em sua versão definitiva.

Toda essa cronologia do edifício nos mostra suas mutações no tempo, bem como sua história. Ademais, a catedral *Notre-Dame* de Paris tem ao menos dois méritos que sobressaem: foi palco de importantes fatos históricos e é um significativo museu religioso, arqueológico e de arte.

b) A catedral como palco histórico

Notre-Dame de Paris foi palco histórico de vários eventos religiosos e políticos da história da França (PELLETIER, 2012).

Dos eventos religiosos podemos destacar: a conservação da coroa de espinhos de Jesus Cristo, depositada na catedral em 1229; a beatificação de Joana d’Arc (1909); o funeral de Paul Claudel (1955); as visitas dos papas João Paulo II (1980 e 1997) e Bento XVI (2008); e a cerimônia ecumênica pela morte dos passageiros do voo 447 *Air France* Rio-Paris (2009). Dos costumes religiosos próprios da catedral, desde 1835, acontecem todos os anos as *Conférences de Carême de Notre-Dame* [Conferências da Quaresma de Notre-Dame], verdadeiras aulas de iniciação ao cristianismo destinadas especialmente aos leigos na religião. Todas as conferências são posteriormente publicadas em forma de livro ou gravadas como registro documental do patrimônio intelectual pertencente à arquidiocese de Paris (HOMBERT, 2012).

Dentre os eventos políticos ali ocorridos, podemos citar: o coroamento de Henrique IV da Inglaterra em 1419; o casamento de Maria Stuart e Francisco II em 1558; a consagração de Napoleão Bonaparte como imperador em 1804; as cerimônias de homenagens nacionais

¹⁴ “Restaurar um edifício não é recuperá-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo num estado completo que pode jamais ter existido num dado momento.” (Tradução nossa.)

[Charles de Gaulle (1970), Georges Pompidou (1974) e François Mitterrand (1996)]. Durante o período entre-guerras, a catedral foi espaço de abrigo de feridos e refugiados, além de local de encontro de muitos soldados enviados para a guerra. Na catedral, o general de Gaulle, assim como inúmeras personalidades importantes das forças armadas, esteve muitas vezes para ações de graças a favor do governo francês durante ritos religiosos católicos (BENOIST, 2012).

Alguns fatos civis marcaram a catedral, entre eles dois suicídios: o ensaísta Dominique Venner que ali se suicidou (em 21 de maio de 2013) diante do altar principal da Igreja e uma jovem intelectual mexicana, Antonieta Rivas Mercado que se matou no meio da nave principal da catedral em 11 de fevereiro de 1931¹⁵. Dominique deu um tiro na cabeça e a jovem mexicana, no peito. Para além desses dois acontecimentos, um episódio muito conhecido é o chamado *Escândalo de Notre-Dame*.

O *Escândalo de Notre-Dame* foi uma manifestação anticlerical que ocorreu em 9 de abril de 1950 durante uma missa, protagonizada por membros do movimento Letrista (movimento artístico que visa ultrapassar a atividade criativa em busca dos brancos da vida humana [*Kladologia*]). Michel Mourre (1928-1977), disfarçado de monge, aproveita um intervalo dos ofícios da igreja para fazer uma pregação blasfematória, escrita por Serge Berna (s/d), sobre a morte de Deus. Como todos os ofícios da igreja à época (era domingo de Páscoa) estavam sendo transmitidos ao vivo pela televisão, o sermão atingiu inúmeros lares franceses e francófonos, além dos visitantes presentes no ato dentro da catedral. O grupo Letrista figurou inúmeros dias nos jornais que desdobravam o caso e repercutiam a história (MARCUS, 1990).

Vale mencionar também que a catedral de Notre-Dame é percussora na transmissão de missa televisionada. Foi nela que houve a primeira transmissão de missa por uma emissora de televisão em 24 de dezembro de 1948, a qual deu origem posterior ao programa *Le Jour du Seigneur* [O Dia do Senhor].

c) A catedral como museu

Para além de monumento arquitetônico, *Notre-Dame* de Paris também é um museu religioso, artístico e arqueológico.

Como museu religioso, a catedral foi uma das primeiras instituições a avançar na pesquisa científica, em particular teológica, antes mesmo da criação da universidade na França.

¹⁵ Informação disponível em <https://wend.ca/?p=63683>, acesso em 27/3/2019.

A *école Cathédrale* [escola-catedral] ou *école de Cloître* [escola do claustro] existe desde a Idade Média, ensinava teologia, além de medicina, artes liberais e direito (GIRAUD, 2012). A escola colocava em ação a filosofia escolástica somada aos procedimentos didáticos de *legere*, *disputare* e *praedicare* [“ler, debater e pregar”]. Foi a responsável por preservar muitos escritos religiosos medievais, bem como partituras musicais e textos científicos, hoje disponíveis para consulta de estudiosos da Idade Média. A todo esse acervo intelectual juntam-se todos os objetos e as indumentárias religiosas guardados e disponíveis para o grande público na sala de visita da Igreja: túnicas, alvas, amitos, casulas, dalmáticas, estolas, capas plurivias, corporais, palas, sanguíneos, manustégios, tapetes, véus, ostensórios, cálices, turíbulos, anéis, crucifixos, jarras, ambulas, galheteiros, apagadores de velas, purificatórios, caldeiras, castiçais, aspersórios, etc. (PAULY, 2012).

Na qualidade de museu artístico, vale a pena mencionar as esculturas e pinturas que a catedral possui. As pinturas são como ícones religiosos que buscam em si um realismo na representação da cena cristã. Já as esculturas são trabalhadas ao estilo gótico e esculpidas como parte decorativa da arquitetura. Um destaque maior deve ser dado às esculturas com a temática de Nossa Senhora. *Notre-Dame de Paris* é a catedral gótica com o maior número e a mais variada execução de esculturas dedicadas à Virgem Maria. As esculturas narram desde cenas dos evangelhos (Bodas de Caná, Crucifixão, Fuga do Egito, Visita ao Templo, Visita a Isabel, etc.), passando por dogmas da Igreja católica (Dormição e Assunção de Maria), até relatos míticos (Infância de Maria e o milagre de Teófilo) (AUZAS, 1956).

Enquanto museu arqueológico¹⁶, entre 1965 e 1967 foram realizados no adro da catedral trabalhos de construção e melhoramento do espaço. Durante as escavações da construção foram encontrados vestígios medievais da cidade de Paris e traços da cidade de Lutécia (nome galoromano de Paris na Antiguidade: *Lutetia*). A partir dos primeiros achados, o objetivo da escavação se tornou mais arqueológico do que urbanístico e, ao se encontrar mais ruínas e indícios do período Antigo, medieval e dos séculos XVIII e XIX, resolve-se preservar tudo o que foi encontrado no subterrâneo do adro de Notre-Dame e seus arredores. Logo, em 1980 criou-se o Museu da Cripta Arqueológica, que está aberto até os dias de hoje à visita pública. Interessante notar que esse museu guarda evidências da antiga Igreja de Saint-Étienne, construção anterior a Notre-Dame, a que nos referimos acima.

Como foi possível ver, o monumento catedral *Notre-Dame de Paris* é um protagonista de importantes fenômenos artísticos, sociais e políticos da cidade de Paris e da própria França.

¹⁶ As informações foram consultadas e sumarizadas a partir do site do Museu *Crypte Archeologique*: <http://www.crypte.paris.fr/fr/home>.

Entretanto, convém mencionar que foi o romance de Victor Hugo que deu certo misticismo e sobrevida à história e à existência da catedral. Por isso, passamos a uma análise panorâmica do romance enquanto arte literária.

3. Catedral *Notre-Dame de Paris*, o romance

O romance hugoano *Notre-Dame de Paris* (Nossa Senhora de Paris¹⁷) foi publicado em 1831. Segundo uma carta do próprio Victor Hugo ao seu editor Charles Gosselin,

Le livre n'a aucune prétention historique si ce n'est de peindre (...) par aperçus et par échappées, l'état des moeurs, des croyances, des lois, des arts, de la civilisation enfin, au quinzième siècle. Au reste, ce n'est pas cela qui importe dans le livre. S'il a un mérite, c'est d'être oeuvre d'imagination, de caprice et de fantasia¹⁸ (*apud* Laster, 1981, p.1177).

Hugo revela que escreveu seu romance sem engajamento algum, seja estético, político ou social. Entretanto, contraditoriamente, o *incipit* do romance é bem explícito sobre seu objetivo:

(1)

Il y a quelques années qu'en visitant, ou, pour mieux dire, en furetant Notre-Dame, l'auteur de ce livre trouva, dans un recoin obscur de l'une des tours ce mot, gravé à la main sur le mur :

ΑΝΑΓΚΗ

Ces majuscules grecques, noires de vétusté et assez profondément entaillées dans la pierre, je ne sais quels signes propres à la calligraphie gothique empreints dans leurs formes et dans leurs attitudes, comme pour révéler que c'était une main du moyen âge qui les avait écrites là, surtout le sens lugubre et fatal qu'elles renferment, frappèrent vivement l'auteur¹⁹.

Il se demanda, il chercha à deviner quelle pouvait être l'âme en peine qui n'avait pas voulu quitter ce monde sans laisser ce stigmate de crime ou de

¹⁷ Na tradição de tradução no Ocidente, o romance de Hugo costuma ser traduzido indevidamente por “O corcunda de Notre-Dame”, título que descentraliza o monumento arquitetônico e direciona a narrativa para apenas um dos personagens principais.

¹⁸ “O livro não tem nenhuma pretensão histórica a não ser retratar [...] por vislumbres e escapadas, o estado dos costumes, das crenças, das leis, das artes, da civilização enfim no século XV. De resto, não é isso o que importa no livro. Se ele tiver algum mérito, é o de ser obra de imaginação, de capricho e de fantasia.” (Tradução nossa.)

¹⁹ Ao visitar, ou melhor, bisbilhotar Notre-Dame há alguns anos, o autor deste livro encontrou, num recanto obscuro de uma das torres, esta palavra gravada à mão na parede:

ΑΝΑΓΚΗ

Essas maiúsculas gregas, negras de tão antigas e profundamente entalhadas na pedra, e não sei quais sinais próprios à caligrafia gótica marcados em suas formas e em suas atitudes, como para revelar que fora uma mão da Idade Média que as escrevera ali, sobretudo o sentido lúgubre e fatal que elas encerram, impressionaram bastante o autor.

malheur au front de la vieille église²⁰.

Depuis, on a badigeonné ou gratté (je ne sais plus lequel) le mur, et l'inscription a disparu. Car c'est ainsi qu'on agit depuis tantôt deux cents ans avec les merveilleuses églises du moyen âge. Les mutilations leur viennent de toutes parts, du dedans comme du dehors. Le prêtre les badigeonne, l'architecte les gratte, puis le peuple survient, qui les démolit²¹.

Ainsi, hormis le fragile souvenir que lui consacre ici l'auteur de ce livre, il ne reste plus rien aujourd'hui du mot mystérieux gravé dans la sombre tour de Notre-Dame, rien de la destinée inconnue qu'il résumait si mélancoliquement. L'homme qui a écrit ce mot sur ce mur s'est effacé, il y a plusieurs siècles, du milieu des générations, le mot s'est à son tour effacé du mur de l'église, l'église elle-même s'effacera bientôt peut-être de la terre.

C'est sur ce mot qu'on a fait ce livre.

Février 1831²².

Como se pode ver, a preocupação do autor é deixar traços de memória de uma catedral que está sendo destruída pelo tempo e descuidada pelas pessoas ao redor. Há tanto uma preocupação patrimonial como uma demonstração e exaltação da arte arquitetônica. Além disso, o fato de Hugo lembrar que é uma catedral medieval faz situar o leitor e o próprio romance dentro de um tempo histórico e de uma arte histórica.

Vale a pena mencionar que na primeira publicação do romance, em 1831, faltavam alguns capítulos que só comparecem na edição definitiva de 1832: « Impopularité » (IV, 4) e dois capítulos que formam o livro V (« *Abbas beati Martini* » e « *Ceci tuera cela* »). Parece que na primeira edição, os capítulos faltantes foram retirados por motivos editoriais no que tange à extensão do texto a ser publicado na época (LASTER, 1981). Entretanto, o que fica claro, especialmente com a publicação do livro V, é a importância da reflexão filosófica sobre a catedral de *Notre-Dame* e a sua relação com a arte arquitetônica.

²⁰ Ele se perguntava, tentava adivinhar qual alma sofrida não desejara abandonar este mundo sem deixar esse estigma de crime ou infelicidade no frontal da velha igreja.

²¹ Desde então, cobriu-se de reboco ou se raspou (não sei mais qual deles) a parede, e a inscrição desapareceu. Pois é assim que se procede há quase duzentos anos com as maravilhas da Idade Média. As mutilações lhes chegam de todas as partes, tanto de dentro como de fora. O padre as cobre, o arquiteto as raspa; depois, vem o povo e as demole.

²² Assim, exceto pela frágil lembrança que lhe consagra o autor deste livro, hoje nada mais resta da palavra misteriosa gravada na sombria torre da Notre-Dame, nada do destino desconhecido que ela resumia tão melancolicamente. O homem que escreveu essa palavra na parede foi apagado há muitos séculos, há gerações; a palavra, por sua vez, foi apagada da parede da igreja; ela mesma em breve será apagada da Terra.

É a respeito dessa palavra que se fez este livro.

Fevereiro de 1831

(HUGO, 2011, p. 31-32)

a) Enredo

O romance de Victor Hugo é composto de 59 capítulos, divididos em 11 livros. Segue-se aqui um breve resumo, por livro, do romance.

O primeiro livro apresenta os principais personagens da trama caracterizando-os de forma particular: Pierre Gringoire, poeta pobre e autor de um mistério²³ em homenagem a uma delegação de embaixadores; Quasimodo, o sineiro de Notre-Dame e filho adotivo de Claude Frollo, arqui-diácono da catedral; e Esmeralda, uma dançarina boêmia ou egípcia (os termos “boêmio” e “egípcio” eram designações frequentes aplicadas aos ciganos na Idade Média).

O segundo livro mostra Gringoire à procura de Esmeralda, à noite. Ela estava sendo perseguida por Quasimodo (às ordens de Claude Frollo, o misterioso homem de preto); todavia, é salva pelo capitão Phoebus. Em sua busca, Pierre Gringoire chega ao Pátio da Corte dos Milagres, moralmente, o pior lugar de Paris à época, e ali é condenado à morte. Entretanto, Esmeralda o salva da pena capital tomando-o por marido.

O terceiro livro é dedicado primeiramente à descrição da catedral de Notre-Dame de Paris: sua história e a necessidade de sua restauração. Depois, há a descrição da Paris medieval vista do alto das torres da catedral.

O quarto livro é um retorno ao passado de Claude Frollo e de Quasimodo. Narra-se como foi a infância do arqui-diácono e em que condições foi feita a adoção de Quasimodo. Ali também se explicita a falta de interesse de Frollo por mulheres e seu desgosto pelos boêmios, bem como seu amor paternal por Quasimodo e fraternal pelo irmão, Jehan Frollo, um estudante irresponsável e dilapidador das economias do irmão.

O quinto livro, um dos mais famosos do romance, gira em torno da visita de Jacques Coictier e do rei Luís XI a Claude Frollo. Os três discutem sobre medicina, alquimia e o nascimento da imprensa. Na conversa do trio, o arqui-diácono levanta a hipótese de que a imprensa substituirá a arquitetura como o melhor meio de expressão do homem. É este livro que contém o capítulo “Isto matará aquilo” (“*Ceci tuera cela*”) no qual Hugo desenvolve um verdadeiro manifesto a favor da arquitetura e do debate patrimonial, ou seja, a necessidade de se salvar e preservar o patrimônio arquitetônico da França.

O sexto livro relata o julgamento de Quasimodo pela tentativa de rapto de Esmeralda. A condenação do sineiro da catedral é de duas horas de castigos no pelourinho e uma multa.

²³ Na literatura francesa, “um mistério” é uma peça medieval que apresentava os mistérios da vida de Cristo (LAGARDE, MICHARD, 2010).

Seu único consolo foi a água dada por Esmeralda para lhe matar a sede, findas as chibatadas. Neste livro também se conta a história de Paquette, que perdeu a filha há quinze anos e acredita que ela tenha sido levada pelos boêmios. Desde essa perda, a mãe desconsolada vive em “um buraco de ratos”, isto é, escondida no subterrâneo.

O sétimo livro relata a paixão de Claude Frollo por Esmeralda. A jovem é apaixonada pelo capitão Phoebus, que é noivo de Fleur-de-Lys. Sabendo da paixão da boêmia, o capitão deseja passar a noite em sua companhia e ela aceita. Entretanto, Frollo informado do encontro, propõe a Phoebus presenciar a diversão do casal em troca de dinheiro. O capitão aceita a proposta. Contudo, o arqui-diácono, não suportando assistir as carícias do casal, apunhala o capitão antes que houvesse qualquer conjugação carnal. E Esmeralda é acusada da morte do amado.

O oitavo livro expõe o julgamento de Esmeralda e sua condenação à morte. Certa de que Phoebus está morto, a boêmia aceita seu destino. Frollo oferece sua ajuda confessando seu amor por Esmeralda e ratificando que o capitão está morto, mas mesmo assim ela o rejeita. Já diante da forca em frente à catedral, Esmeralda vê Phoebus vivo, recuperado da grave ferida e feliz ao lado da noiva, o que deixa a egípcia com mais vontade ainda de se entregar à morte. De repente, Quasimodo, vindo “voando” por um sistema de cordas da catedral, aparece e retira a egípcia da forca. Leva-a para dentro da catedral, local de asilo político e diplomático por direito a todos os cristãos que lá procuram abrigo.

O nono livro elucida os sentimentos de Quasimodo por Esmeralda. O corcunda tenta expor à boêmia que a aparência física não é importante para amar, que Phoebus não a ama e que todo mal que ele lhe havia feito era por causa de Frollo. Este último, certificando-se de que a pobre moça está em asilo na catedral, tenta abusar dela.

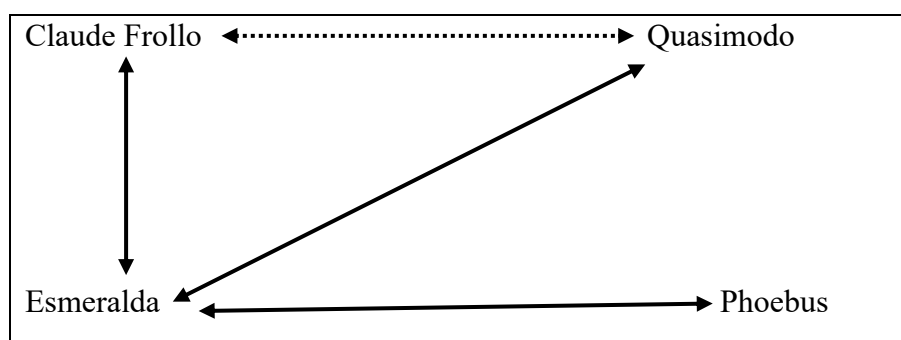
O décimo livro relata a tentativa da trupe de Esmeralda para livrá-la da condição de prisioneira da catedral e voltar a viver ao lado deles como antes. Um tumulto se forma diante da catedral e o irmão de Claude Frollo é assassinado. Em meio à confusão, Esmeralda é trazida para fora da catedral por seu marido Pierre Gringoire e pelo arqui-diácono.

O undécimo e último livro descreve a fuga de Pierre Gringoire e a última investida de Claude Frollo para que Esmeralda o ame e fique com ele. Esta o repele novamente. Ele a joga no buraco dos ratos, onde Paquette descobre que Esmeralda é a sua filha roubada pelos ciganos. A jovem cigana é apanhada pelas autoridades e executada diante da catedral, sem que sua recém-descoberta mãe pudesse impedir ou consolá-la. Quasimodo, não suportando ver a morte de Esmeralda, mata Frollo e se entrega à morte abraçado ao corpo da amada.

A partir dessa exposição bem sintética, cabe agora uma pequena análise dos personagens do romance a fim de explicitar sua importância, bem como suas relações acionais e simbólicas presentes no texto literário.

b) Personagens

Os personagens de *Notre-Dame de Paris* podem ser divididos entre principais e secundários, isto é, personagens que dão vida às ações de desenvolvimento do enredo e personagens que contribuem para detalhar o enredo. Nos concentraremos apenas nos personagens principais, visto que estes estão diretamente ligados aos objetivos desta tese. Para isso, observemos o diagrama abaixo:



Quadro 6: Esquema dos personagens principais de *Notre-Dame de Paris* (GRAULICH, 2013)

Como se percebe no esquema acima, desenvolvido por Tram-Bach Graulich (2013), os personagens principais são três homens (Claude Frollo, Quasimodo e Phoebus) e uma mulher (Esmeralda). De fato, os outros subenredos do romance giram em torno desses quatro personagens principais, sendo que os três personagens masculinos estão diretamente ligados a Esmeralda:

Esméralda a cette faculté de mettre à nu la nature profonde des trois hommes. Elle agit comme un catalyseur :

- Frollo révèle tout son vice ;
- Phoebus démontre qu’il est un personnage fait d’apparences, incapable de sentiments profonds ;
- Quasimodo révèle qu’il n’est pas un monstre, mais un être capable de l’amour le plus tendre (GRAULICH, 2013, p. 14)²⁴.

²⁴ “Esmeralda tem a faculdade de pôr a nu a natureza profunda dos três homens. Ela age como um catalisador. Frollo revela todo o seu vício; Phoebus demonstra que é um personagem feito de aparências, incapaz de sentimentos profundos; Quasimodo revela que não é um monstro, mas um ser capaz do amor mais terno.” (Tradução nossa.)

Além dos três personagens masculinos estarem envolvidos profundamente com Esmeralda, eles também parecem ser um espelho fictício de Victor Hugo da vida real:

On a coutume de dire que ces trois personnages masculins sont le reflet de la personnalité d’Hugo : le côté séducteur, car Hugo a eu de nombreuses conquêtes (Phoebus), le côté savant, d’une intelligence presque malade (Frollo) et, enfin, le côté difforme, conscient de ses infirmités (Quasimodo) (GRAULICH, 2013, p. 14)²⁵.

Os quatro personagens principais do romance se tornaram ícones culturais e ultrapassaram as fronteiras da arte romanesca, tendo sido recuperados e reconfigurados por diversas outras artes. Seus nomes são familiares a inúmeros leitores e espectadores, sobretudo franceses, há mais de um século e meio. Cabe então um pequeno exame de cada um deles individualmente.

Quasimodo é o sineiro de Notre-Dame, surdo, corcunda e manco. Foi abandonado na igreja e adotado como filho por Claude Frollo. É símbolo da feiura e da monstruosidade física, mas também da profundidade e da fidelidade dos sentimentos. É um homem que causa medo e é repellido por todos, e isso o impede de transmitir seus sentimentos. Para Karine Juillen (2013, p.17), Quasimodo pode ser comparado a Sileno “personagem mythológico de físico repugnante mas famoso por sua sabedoria”. O nome *Quasimodo* é formado por duas palavras latinas *quasi* (que significa “como”, “do mesmo modo que” ou “pouco mais ou menos” [TORRINHA, 1942, p. 718]) e *modo* (somente [TORRINHA, 1942, p. 526]), ou seja, aquele que é “somente um pouco mais ou menos”. O nome também faz referência à primeira Epístola de São Pedro, em latim “*Quasi modo geniti infantes...* [como crianças que acabaram de nascer...]”. O estereótipo a partir do nome é o de um ser inacabado, ligado à Igreja, o que condiz com sua atuação de vida no romance. Seus melhores amigos são os sinos da Igreja. O único ser humano que ele ama é seu pai adotivo, e com Esmeralda ele descobre a paixão por uma mulher.

Esmeralda, que na verdade se chama Agnès, é filha de Paquette e foi sequestrada por ciganos ainda bebê. Tornou-se dançarina de rua, onde se apresenta acompanhada de sua cabra Djali. Esmeralda é um apelido que lhe foi atribuído devido a um pingente (uma espécie de saquinho decorado com um vidro verde) que usa no pescoço. Esta personagem é o oposto de Quasimodo, porque representa a beleza e a graça. O fato dela ter se apaixonado por Phoebus por ele ser bonito lhe confere certa superficialidade de personalidade. Além disso, Esmeralda

²⁵ “É costume dizer que esses três personagens masculinos são o reflexo da personalidade de Hugo: o lado sedutor, pois Hugo teve numerosas conquistas (Phoebus), o lado sábio, de uma inteligência quase doentia (Frollo) e enfim o lado disforme, consciente de suas enfermidades (Quasimodo).

representa de uma só vez os dois tipos de mulher da estética romântica: a figura da ingênua (inocente, pura que torna o homem melhor) e a figura da mulher fatal (associada à luxúria, à morte e ao inferno, que causa a perdição do homem):

D'une part, Esmeralda n'a que 16 ans et est vierge. C'est une fille innocente qui ignore tout des hommes et pense connaître le grand amour avec Phoebus ;

D'autre part, du point de vue de Frollo, elle est la femme fatale, une tentation, un objet de Satan qui fera de lui, prêtre, une âme damnée, condamnée à l'enfer (GRAULICH, 2013, p. 14)²⁶.

No romance, Esmeralda é também denominada “boêmia” ou “egípcia”, o que significa dizer que encarna os preconceitos raciais da Idade Média quanto aos ciganos (à época considerados oriundos do Egito e bruxos, com poderes satânicos). Sua relação com Quasimodo retoma em boa medida o conto de Madame Leprince de Beaumont *La Belle et la Bête* (*A bela e a fera*, 1756) (JUILLEN, 2013), objeto de várias reescrituras intermediáticas.

Phoebus, o amado de Esmeralda, é jovem e bonito, capitão dos arqueiros da Ordem do Rei e noivo da rica e bela Fleur-de-Lys. Para Karine Juillen (2013, p. 286),

Phoebus est un nom latin provenant du grec Φοῖβος (« Phoïbos ») qui signifie « le brillant », « l'éclatant ». C'est un des surnoms d'Apollon, dieu réputé pour sa beauté. Le nom du personnage attire donc l'attention sur ses qualités physiques et accentue son côté spectaculaire : Phoebus apparaît d'ailleurs miraculeusement, surgi de nulle part, pour sauver la Esmeralda en un éclair. Le fait qu'il porte le surnom d'un dieu fait penser qu'il en aura toutes les qualités et tous les pouvoirs²⁷.

O capitão Phoebus tem um belo físico, mas uma personalidade superficial e pouco confiável ou coerente. Mesmo noivo de Fleur-de-Lys, não aparenta estar apaixonado por ela. Face a face com Esmeralda, erra muitas vezes seu nome. Gosta de aventuras amorosas e desta forma marca um encontro íntimo com Esmeralda. Nesse encontro, é apunhalado por Claude Frollo inciumado, mas se recupera das feridas e volta tranquilamente para consumir seu

²⁶ “Por um lado, Esmeralda têm só 16 anos e é virgem. É uma menina inocente que ignora tudo dos homens e acredita conhecer o grande amor com Phoebus; por outro lado, do ponto de vista de Frollo, é a mulher fatal, uma tentação, um objeto de Satã que fará dele, o sacerdote, uma alma danada, condenada ao inferno.” (Tradução nossa.)

²⁷ “Phoebus é um nome latino proveniente do grego Φοῖβος (‘Phoibos’) que significa “brilhante”, “reluzente”. É um dos qualificativos de Apolo, deus famoso pela beleza. O nome do personagem atrai portanto a atenção para suas qualidades físicas e acentua seu lado espetacular: Phoebus, aliás, aparece milagrosamente, surgido de lugar nenhum, para salvar Esmeralda num lampejo. O fato de levar o cognome de um deus faz pensar que ele terá todas as suas qualidades e todos os seus poderes.” (Tradução nossa.)

casamento ao final da narrativa. É um representante do machismo e do sistema patriarcal medieval.

Claude Frollo é o arcebispo de Notre-Dame, seu administrador em nome da Igreja e do Rei, pai adotivo de Quasimodo e irmão mais velho do inconsequente Jehan Frollo. Destinado à carreira de padre desde pequeno, sempre foi devotado ao estudo e acabou se apaixonando pela ciência, a qual sempre o ajudou a reprimir suas paixões. É um padre austero, erudito e de semblante triste. Com a morte dos pais e trabalhando na igreja, criou e educou o irmão sozinho. Sua maldade vem à tona ao conhecer Esmeralda, que desperta nele desejos luxuriosos e o perturba profundamente. Não conseguindo o amor de Esmeralda, resolve se vingar.

O padre Frollo é o personagem que simboliza a religião, e é o mais negativo dentre todos os outros. Persegue, tenta estuprar e assedia constantemente a jovem Esmeralda. Tem ciúmes de Pierre Gringoire que se casou forçadamente com Esmeralda, de Quasimodo que cuida dela durante o asilo na catedral, e chega a tentar matar Phoebus ao vê-lo tocar o corpo da jovem cigana. O fato de ser padre lhe dá um *status* de autoridade que tudo pode fazer na impunidade e sem despertar a desconfiança dos demais, graças à sua posição hierárquica no clero. Sua paixão pelos estudos revela sua fixação pela busca de uma ciência universal e quer obter os segredos da alquimia a qualquer custo. Neste quesito, Karine Juillen (2013) o considera um Fausto (personagem de Goethe) hugoano.

Diversas vezes no romance, Frollo é associado a figuras diabólicas. Suas ações, assim como seu quarto de estudo, são sombrias e pouco condizentes com sua posição na hierarquia eclesiástica. “Pour toutes ces raisons, le roman a été mal accueilli par les autorités religieuses puisqu’il a été mis à l’Index (c’est-à-dire déclaré offensant et interdit) par Rome en 1834”²⁸ (JUILLEN, 2013, p. 293).

Esses quatro personagens que têm suas ações entrelaçadas por outras tramas menores ao longo do romance, foram mantidos na adaptação que o próprio Hugo fez para a ópera *La Esmeralda*. Isto significa que para o próprio autor, eles são peças-chaves desta narrativa. Daí por quê analisarmos somente os quatro neste tópico. Por fim, cabe ainda uma análise sobre a tipologia romanesca de *Notre-Dame*, visto que a recepção foi comemorada por alguns e muito criticada negativamente por outros. Tanto a crítica quanto os elogios estão diretamente associados à voga literária da época.

²⁸ “Por todas essas razões, o romance foi mal recebido pelas autoridades religiosas, já que foi posto no Index (isto é, declarado ofensivo e proibido) por Roma em 1834.” (Tradução nossa.)

c) Tipologia romanesca

No século XIX francês, por um lado, estava em voga o chamado romance histórico – a narrativa que conjuga história e ficção –; por outro, os historiadores da época se interessavam por estudar a Idade Média e por alterar o conceito que se tinha deste período da História, visto como “a noite de mil anos”. Esses historiadores, os poetas românticos e o próprio Victor Hugo foram os primeiros a propor uma revisão positiva da Idade Média. Tanto o gosto pela história quanto pela Idade Média serão temas recorrentes dos autores românticos. Entretanto, apesar de Hugo não ter escrito muito sobre sua arte romanesca, pode se saber a respeito de como pensava o romance a partir de sua resenha da obra *Quentin Durward* de Walter Scott, em 1823:

[...] Nul romancier n’a caché plus d’enseignement sous plus de charme, plus de vérité sous la fiction. Il y a une alliance visible entre la forme qui lui est propre et toutes les formes littéraires du passé et de l’avenir, et l’on pourrait considérer les romans épiques de Scott comme une transition de la littérature actuelle aux romans grandioses, aux grandes épopées en vers ou en prose que notre ère poétique nous promet et nous donnera²⁹.

Quelle doit être l’intention du romancier ? C’est d’exprimer dans une fable intéressante une vérité utile. Et, une fois cette idée fondamentale choisie, cette action explicative inventée, l’auteur ne doit-il pas chercher, pour la développer, un mode d’exécution qui rende son roman semblable à la vie, l’imitation pareille au modèle ? Et la vie n’est-elle pas un drame bizarre où se mêlent le bon et le mauvais, le beau et le laid, le haut et le bas, loi dont le pouvoir n’expire que hors de la création ? Faudra-t-il donc se borner à composer, comme certains peintres flamands, des tableaux entièrement ténébreux, ou, comme les chinois, des tableaux tout lumineux, quand la nature montre partout la lutte de l’ombre et de la lumière ? Or les romanciers, avant Walter Scott, avaient adopté généralement deux méthodes de composition contraires ; toutes deux vicieuses, précisément parce qu’elles sont contraires. Les uns donnaient à leur ouvrage la forme d’une narration divisée arbitrairement en chapitres, sans qu’on devinât trop pourquoi, ou même uniquement pour délasser l’esprit du lecteur, comme l’avoue assez naïvement le titre de *descanso* (repos), placé par un vieil auteur espagnol en tête de ses chapitres. Les autres déroulaient leur fable dans une série de lettres qu’on supposait écrites par les divers acteurs du roman³⁰. Dans la narration, les

²⁹ “[...] Nenhum romancista escondeu mais ensinamento sob mais encanto, mais verdades sob a ficção. Há uma aliança visível entre a forma que lhe é própria e todas as formas literárias do passado e do futuro, e se poderia considerar os romances históricos de Scott como uma transição da literatura atual aos romances grandiosos, às grandes epopeias em verso ou em prosa que nossa era poética nos promete e nos dará. (Tradução nossa.)

³⁰ Qual deve ser a intenção do romancista? É exprimir numa fábula interessante uma verdade útil. E, uma vez escolhida essa ideia fundamental, inventada essa ação explicativa, não deve o autor buscar, para desenvolvê-la, um modo de execução que torne seu romance semelhante à vida, a imitação parecida ao modelo? E não é a vida um drama bizarro em que se mesclam o bom e o mau, o belo e o feio, o alto e o baixo, lei cujo poder só expira fora da criação? Será, portanto, necessário limitar-se a compor, como alguns pintores flamengos, quadros inteiramente tenebrosos, ou, como os chineses, quadros totalmente luminosos, quando a natureza mostra por toda parte a luta da sombra e da luz? Ora, os romancistas, antes de Walter Scott, tinham adotado em geral dois métodos

personnages disparaissent, l'auteur seul se montre toujours ; dans les lettres, l'auteur s'éclipse pour ne laisser jamais voir que ses personnages. Le romancier narrateur ne peut donner place au dialogue naturel, à l'action véritable ; il faut qu'il leur substitue un certain mouvement monotone de style, qui est comme un moule où les événements les plus divers prennent la même forme, et sous lequel les créations les plus élevées, les inventions les plus profondes, s'effacent, de même que les aspérités d'un champ s'aplanissent sous le rouleau. Dans le roman par lettres, la même monotonie provient d'une autre cause³¹. Chaque personnage arrive à son tour avec son épître, à la manière de ces acteurs forains qui, ne pouvant paraître que l'un après l'autre, et n'ayant pas la permission de parler sur leurs tréteaux, se présentent successivement, portant au-dessus de leur tête un grand écriteau sur lequel le public lit leur rôle. On peut encore comparer le roman par lettres à ces laborieuses conversations de sourds-muets qui s'écrivent réciproquement ce qu'ils ont à se dire, de sorte que leur colère ou leur joie est tenue d'avoir sans cesse la plume à la main et l'écritoire en poche. Or, je le demande, que devient l'à-propos d'un tendre reproche qu'il faut porter à la poste ? Et l'explosion fougueuse des passions n'est-elle pas un peu gênée entre le préambule obligé et la formule polie qui sont l'avant-garde et l'arrière-garde de toute lettre écrite par un homme bien né ? Croit-on que le cortège des compliments, le bagage des civilités, accélèrent la progression de l'intérêt et pressent la marche de l'action ? Ne doit-on pas enfin supposer quelque vice radical et insurmontable dans un genre de composition qui a pu refroidir parfois l'éloquence même de Rousseau ?³²

Supposons donc qu'au roman narratif, où il semble qu'on ait songé à tout, excepté à l'intérêt, en adoptant l'absurde usage de faire précéder chaque chapitre d'un sommaire, souvent très détaillé, qui est comme le récit du récit ; supposons qu'au roman épistolaire, dont la forme même interdit toute véhémence et toute rapidité, un esprit créateur substitue le roman dramatique, dans lequel l'action imaginaire se déroule en tableaux vrais et variés, comme se déroulent les événements réels de la vie ; qui ne connaisse d'autre division que celle des différentes scènes à développer ; qui enfin soit un long drame, où les descriptions suppléeraient aux décorations et aux costumes, où les

de composição contrários; ambos viciosos, precisamente porque são contrários. Uns davam a sua obra a forma de uma narração dividida arbitrariamente em capítulos, sem que se percebesse bem por quê, ou mesmo apenas para repousar o espírito do leitor, como confessa um tanto ingenuamente o título de *descanso*, colocado por um velho autor espanhol no alto de seus capítulos. Os outros desenvolviam sua fábula numa série de cartas supostamente escritas pelos diversos atores do romance. (Tradução nossa.)

³¹ Na narração, os personagens desaparecem, só o autor se mostra sempre; nas cartas, o autor se eclipsa para deixar ver sempre apenas seus personagens. O romancista narrador não pode dar lugar ao diálogo natural, à ação verdadeira; é preciso que ele os substitua por certo movimento monótono de estilo, que é como uma fôrma em que os eventos mais diversos assumem a mesma forma, e sob a qual as criações mais elevadas, as invenções mais profundas, se apagam, assim como as asperezas de um campo se aplanam sob o rolo. No romance por cartas, a mesma monotonia provém de uma outra causa. (Tradução nossa.)

³² Cada personagem chegar por sua vez com sua epístola, à maneira desses atores itinerantes que, só podendo aparecer um após o outro, e não tendo permissão de falar em seus tablados, se apresentam sucessivamente, trazendo acima da cabeça um grande letreiro no qual o público lê o papel que desempenham. Também se pode comparar o romance por cartas a essas laboriosas conversas de surdos-mudos que se escrevem reciprocamente o que têm a dizer, de modo que sua cólera ou sua alegria é obrigada incessantemente a ter a pluma na mão e o tinteiro no bolso. Ora, pergunto, o que se torna a pertinência de uma terna reprimenda que é preciso levar ao correio? E a explosão entusiasta das paixões não fica um pouco incomodada entre o preâmbulo obrigatório e a fórmula polida que são a vanguarda e a retaguarda de toda carta escrita por um homem bem nascido? Acredita-se que o cortejo dos cumprimentos, a bagagem das civilidades, aceleram a progressão do interesse e apressam a marcha da ação? Por fim, não se deve supor algum vício radical e insuperável num gênero de composição que pôde às vezes esfriar a eloquência mesmo de um Rousseau? (Tradução nossa.)

personnages pourraient se peindre par eux-mêmes, et représenter, par leurs chocs divers et multipliés, toutes les formes de l'idée unique de l'ouvrage³³. Vous trouverez, dans ce genre nouveau, les avantages réunis des deux genres anciens, sans leurs inconvénients. Ayant à votre disposition les ressorts pittoresques, et en quelque façon magiques, du drame, vous pourrez laisser derrière la scène ces mille détails oiseux et transitoires que le simple narrateur, obligé de suivre ses acteurs pas à pas comme des enfants aux lisières, doit exposer longuement s'il veut être clair ; et vous pourrez profiter de ces traits profonds et soudains, plus féconds en méditations que des pages entières que fait jaillir le mouvement d'une scène, mais qu'exclut la rapidité d'un récit³⁴.

Après le roman pittoresque, mais prosaïque, de Walter Scott, il restera un autre roman à créer, plus beau et plus complet encore selon nous. C'est le roman à la fois drame et épopée, pittoresque mais poétique, réel mais idéal, vrai mais grand, qui enchâssera Walter Scott dans Homère³⁵ [...] (HUGO, 1985 147-149).

Esse trecho deixa transparecer como Hugo considera importante a História para o romance. Para ele, Walter Scott é o exemplo perfeito do escritor que mistura a verdade transitória dos tempos passados com a parte imaginativa dos homens contemporâneos: a ficção. Hugo se utiliza de situações reais com personagens inventados, põe em contato passado e presente mutuamente para um poder iluminar o outro e mostrar a evolução da humanidade. Ele traz para a ficção personalidades importantes, mas igualmente o povo, os coadjuvantes da História nacional.

A escolha da Idade Média para o enredo de *Notre-Dame de Paris* é propícia para o debate histórico e também para a realização de uma narração distante do tempo contemporâneo da época de publicação do romance. Logo, mesmo que Hugo não afirme que seu romance é histórico, a História faz parte dele:

Dès l'*incipit* de *Notre-Dame de Paris*, une double perspective historique est à l'œuvre : la plongée dans le passé médiéval ne se fait qu'en référence au présent de l'écriture, l'œuvre apparaissant comme le lieu d'un dialogue entre

³³ Suponhamos pois que o romance narrativo, em que parece que se pensou em tudo, exceto no interesse, ao adotar o uso absurdo de fazer preceder cada capítulo de um sumário, frequentemente muito detalhado, que é como o relato do relato; suponhamos que o romance epistolar, cuja forma mesma proíbe toda veemência e toda rapidez, tenham sido substituídos, graças a um espírito criador, pelo romance dramático, no qual a ação imaginária se desenrola em quadros verdadeiros e variados, como se desenrolam os acontecimentos reais da vida; que não conheça outra divisão além das diferentes cenas a desenvolver; que enfim seja um longo drama, em que as descrições fariam as vezes das decorações e dos costumes, em que os personagens poderiam pintar-se a si mesmos e representar, por seus choques diversos e multiplicados, todas as formas da ideia única da obra. (Tradução nossa.)

³⁴ Encontrareis, neste gênero novo, as vantagens reunidas dos gêneros antigos, sem suas desvantagens. Tendo a vossa disposição os recursos pitorescos, e de algum modo mágicos, do drama, podereis deixar para trás da cena esses mil detalhes fúteis e transitórios que o simples narrador, obrigado a seguir seus atores passo a passo como crianças na beira da floresta, deve expor longamente se quiser ser claro; e podereis gozar desses traços profundos e súbitos, mais fecundos em meditações que páginas inteiras que o movimento de uma cena faz jorrar, mas que a rapidez de um relato exclui. (Tradução nossa.)

³⁵ Após o romance pitoresco, mas prosaico, de Walter Scott, restará criar um outro romance, mais belo e mais completo ainda a nosso ver. É o romance ao mesmo tempo drama e epopeia, pitoresco mas poético, real mas ideal, verdadeiro mas grande, que encaixará Walter Scott em Homero [...].” (Tradução nossa.)

deux époques. Par cette datation relative, le lecteur est d'emblée incité à situer la fiction par rapport au moment de l'écriture. Plus loin, le narrateur englobe à plusieurs reprises ses lecteurs dans une collectivité inscrite dans un présent de l'écriture à valeur historique : « Nous, hommes de 1830 » (I,1). Ce jour sans importance historique a pourtant bien, aux yeux du romancier le statut d'événement, mais d'événement pour le peuple de Paris bien plutôt que pour la chronique. Ainsi s'affirme d'emblée le rejet de l'Histoire officielle, celle de rois, des batailles, des grandes dates, au profit d'une histoire populaire³⁶ (STEIN, 2009, p. 13).

Em *Notre-Dame de Paris*, percebe-se o entrecruzamento dos personagens históricos com os personagens fictícios (por exemplo, quando Luís XI visita Frollo). Estes últimos têm muito mais importância na trama do que os primeiros. Além disso, é notável que os personagens históricos aparecem na narrativa com um fundo diegético reduzido, entretanto, dão dimensões político-sociais e simbólicas às situações descritas. O rei Luís XI aparece em dois capítulos dedicados totalmente a ele (Livro V, 1 e 2) e, pouco antes da decisão de executar Esmeralda, no livro X, 5, o rei aparece e fecha o capítulo anunciando a sentença da infeliz cigana. Na leitura de Marieke Stein (2009), essas aparições do rei vão ao encontro da vontade de Hugo de denunciar o excesso de poder da monarquia por meio da crueldade e da indiferença para com a vida humana. Para Myriam Roman (1999, p. 258-259), há igualmente relação do romance com a contemporaneidade dos tempos de sua publicação:

Tous les romans hugoliens proposent une fiction historique, mais Hugo a rapidement récusé le modèle scottien.

Le roman historique de Scott confronte deux groupes, le plus souvent deux nations pourvues chacune d'une organisation politique et sociale différente. Fréquemment, l'une d'entre elles au moins se rattache aux clans et à une féodalité en voie de disparition. Scott prend soin de caractériser les partis en présence en les opposant historiquement et sociologiquement, en soulignant les spécificités de chacun. Hugo présente bien des groupes qui s'affrontent, mais les partis en présence se trouvent brouillés, leurs divergences réduites. Le roman hugolien place son lecteur dans un univers d'ores et déjà mélangé qui vient compliquer, voire déplacer les antagonismes en les posant au sein d'un même groupe plutôt qu'entre deux groupes distincts.

[...] *Notre-Dame de Paris* oppose bien des forces sociales et des systèmes politiques, la théocratie (Frollo), la monarchie absolue se fondant sur la décadence de la féodalité (Phoebus) et la promotion de la bourgeoisie (Gringoire), mais la figure du peuple introuvable, divers, morcelé

³⁶ “Desde o *incipit* de *Notre-Dame de Paris*, uma dupla perspectiva histórica está em ação: o mergulho no passado medieval só se faz em referência ao presente da escrita, em que a obra aparece como o lugar de um diálogo entre duas épocas. Por essa datação relativa, o leitor é incitado de imediato a situar a ficção com relação ao momento da escrita. Mais adiante, o narrador em diversos momentos engloba seus leitores numa coletividade inscrita num presente da escrita de valor histórico: “Nós, homens de 1830” (I,1). Esse dia sem importância histórica tem, no entanto, aos olhos do romancista, o *status* de acontecimento, mas de acontecimento para o povo de Paris bem mais do que para a crônica. Assim se afirma de saída a rejeição da História oficial, a dos reis, das batalhas, das grandes datas, em prol de uma história popular.” (Tradução nossa.)

(Quasimodo, la Esmeralda, Jehan Frollo, les truands, les flamands mais aussi Gringoire) vient compliquer la leçon historique³⁷.

Ademais das forças históricas e sociológicas expostas no romance através dos personagens, a ressurreição da língua da Idade Média no texto de Hugo constitui outro elemento histórico importante. O autor recupera empregos de sintaxe do francês antigo, canções em francês, espanhol ou “língua egípcia” com múltiplos usos do léxico medieval. A isso se juntam usos do francês medieval, da linguagem arquitetônica, do latim e da retórica latinizante que dão uma cor local do tempo histórico descrito na narrativa e vivido pelos personagens. Apesar da narrativa de Hugo ser simples (no sentido sequencial), o problema das línguas se manifesta pela erudição do autor e é própria de um romance que se passa na Idade Média. É visível este problema na incompreensão entre os próprios personagens (por exemplo, no capítulo II, 6, Gringoire não compreende três mendigos falando em suas línguas maternas), mas também pelo nível de informação transmitida ao leitor, que pode não compreender alguns aspectos da narrativa, ora por não saber um vocábulo específico, ora por não ter noção das línguas que pincelam o romance.

No tocante aos personagens, mas também ao cenário da catedral, *Notre-Dame de Paris* também pode ser considerado um romance gótico. Como já discutido no tópico 1b deste capítulo e a partir dos sete postulados de César Fuentes Rodríguez (2007) para caracterizar o romance gótico, percebe-se:

(1) a importância da catedral de Nossa Senhora de Paris como cenário arquitetônico de extrema relevância para a trama; é em torno dela que ocorrem eventos determinados por estratificações sociais e convenções históricas (a força da Idade Média) e é dentro dela que ocorrem os eventos mais cruéis, como a tortura e o exílio de Esmeralda;

(2) a criação da atmosfera de mistério e suspense entre um capítulo e outro, bem como entre os livros – mais voltados para o gênero melodramático (ciclo resumido em *incipit* +

³⁷Todos os romances hugoanos propõem uma ficção histórica, mas Hugo recusou rapidamente o modelo scottiano. O romance histórico de Scott confronta dois grupos, no mais das vezes duas nações providas cada uma de uma organização política e social diferente. Frequentemente, uma delas pelo menos se vincula aos clãs e a uma feudalidade em vias de desaparecimento. Scott toma o cuidado de caracterizar os partidos em presença opondo-os historicamente e sociologicamente, ao sublinhar as especificidades de cada um. Hugo apresenta também grupos que se enfrentam, mas os partidos em presença se acham embaralhados, suas divergências, reduzidas. O romance hugoano situa seu leitor num universo desde já misturado que vem complicar, ou mesmo deslocar, os antagonismos ao colocá-los no seio de um mesmo grupo mais do que entre dois grupos distintos.

[...] *Notre-Dame de Paris* opõe forças sociais e sistemas políticos, a teocracia (Frollo), a monarquia absoluta que se baseia na decadência da feudalidade (Phoebus) e a promoção da burguesia (Gringoire), mas a figura do povo disperso, diverso, fragmentado (Quasimodo, Esmeralda, Jehan Frollo, os vagabundos, os transeuntes, mas também Gringoire) vem complicar a lição histórica.” (Tradução nossa.)

narrativa + clímax) do que realmente para a criação de mistério e horror, apesar desses últimos aparecerem na trama pontualmente;

(3) um oráculo (“anankè”) logo no início do romance, anunciado pelo próprio narrador, anunciando que a história é sobre uma fatalidade – uma espécie de determinismo;

(4) as emoções irrefreadas – como, por exemplo, a obsessão de Frollo para que Esmeralda o ame; o amor cego de Esmeralda por Phoebus que a faz esquecer-se de si mesma; a paranoia de Frollo no estudo da alquimia etc;

(5) um erotismo latente causado pelo sentido da visão de todos aqueles que veem Esmeralda. Interessante notar que a personagem tem 16 anos na narrativa, mas é vista como se fosse mulher feita (critério da Idade Média) para namorar (Quasimodo), casar (Gingoire) e ter relações sexuais (Frollo e Phoebus);

(6) o artifício dos espaços dá indícios sobre os personagens – por exemplo, Frollo sempre aparece em locais sombrios e escuros, Luís XI aparece sempre em locais luminosos, etc.;

(7) por fim, o par característico do romance gótico convencional, a donzela oprimida e a figura masculina tirânica, está representado no romance por Esmeralda e Frollo.

Provavelmente, o único elemento que a narrativa não tenha para ser totalmente classificada como gótica são os eventos sobrenaturais, ainda que algumas ações de personagens possam ser classificadas como feitiçaria ou bruxaria. É o que se vê, por exemplo, nas apresentações de Djali junto a Esmeralda e também nas descrições de Frollo ao estar concentrado em seus estudos.

Sabe-se que Hugo rejeita toda espécie de sobrenatural em seus romances, apesar de aproximar seus personagens e seus leitores da atmosfera sobrenatural em forma do demoníaco (ROMAN, 2009). Tal procedimento causa um duplo movimento, chamado por Myriam Roman (2009) de “laicização do diabólico e inflexibilidade filosófica”. O primeiro dá ênfase à existência do demônio e de suas tentações, mas as escolhas são sempre do homem; já o segundo, reforça que o pensamento do homem é que robustece ou enfraquece a força de decisão dele mesmo. Ambas as situações são claramente visíveis nas ações de Claude Frollo.

Apesar de estarmos analisando especificamente *Notre-Dame de Paris*, os elementos góticos perpassam todos os romances de Hugo (ROMAN, 2009). Os espaços góticos se dão como lugares de erotismo e de morte. Contrariamente aos romances góticos *per se*, em que geralmente as heroínas são virgens, frágeis e ameaçadas pela violência, nos romances de Victor Hugo, são os heróis masculinos que retêm essas características (GUYARD, 1994) – em *Notre-Dame de Paris*, observa-se isso claramente com Frollo, Quasimodo e Gringoire.

Dentro do caráter gótico, Myriam Roman (1999, p. 247) igualmente assinala que

On peut également placer dans la mouvance gothique la prédilection de Hugo pour la nuit et l'importance du clair-obscur dans la description et les situations. L'essentiel des épisodes d'un roman hugolien, et ce de manière presque systématique, se déroule la nuit, ou à ces moments charnières « entre chien et loup » que sont l'aube ou le crépuscule du soir³⁸.

Isso é claro em *Notre-Dame de Paris*, ao percebermos que, de fato, apenas nos livros VI – em que há a história da entrega da broa de milho – e III – em que há a descrição de Paris vista do alto de Notre-Dame – identificam-se situações que acontecem à luz do dia sem interferência do fim da noite (aurora) ou de seu início (crepúsculo). Esta constatação do romance hugoano será acompanhada de outras variantes góticas próprias do autor.

Em relação ao horror, porém:

Hugo joue le plus souvent de la terreur – crainte intériorisée, suscitée par une attente anxieuse, par l'impossibilité de bien voir et de comprendre ; il pratique également l'horreur – la peur que soulève un spectacle scandaleux, répugnant. [...] Mais l'horreur sociale représentée et incarnée dans le personnage de Han [d'Island] aura tendance par la suite à être intériorisée et métaphorisée, traduite dans les expériences de la terreur.

Et pourtant, le traitement de l'horreur par Hugo nous éloigne déjà en partie de la tradition gothique. Le héros noir pose la règle absolue de son désir contre toute forme de loi ; sa révolte se fait contre la société et ses usages, contre l'ordre établi. Chez Hugo, ce n'est pas tant l'individu qui est gothique que la société elle-même : les cellules et les tortures dans *Notre-Dame de Paris* et *L'Homme qui rit*. La Tourgue et la guillotine ne sont pas le fait d'un méchant isolé et criminel, mais des « caves pénales » s'intégrant à un système judiciaire légal. L'horreur est « hors-la-loi » et procure au lecteur le plaisir de l'interdit et la libération de ses pulsions violentes inconscientes. L'horreur pénale ou guerrière chez Hugo est « hors-le-droit » : détournée vers une satire violente des incohérences de la société, elle vise à susciter une prise de conscience hallucinée³⁹ (ROMAN, 2009, p. 249-250).

³⁸ “Pode-se também situar na tendência gótica a predileção de Hugo pela noite e a importância do claro-escuro na descrição e nas situações. O essencial dos episódios de um romance hugoano, e de maneira quase sistemática, se desenrola à noite, ou naqueles momentos intermediários ‘entre cão e lobo’, que são a aurora ou o crepúsculo da tarde.” (Tradução nossa.)

³⁹ “Hugo joga no mais das vezes com o terror – medo interiorizado, suscitado por uma expectativa ansiosa, pela impossibilidade de ver bem e compreender; também pratica o horror – o temor provocado por um espetáculo escandaloso, repugnante. [...] Mas o horror social representado e encarnado no personagem de Han [da Islândia] tenderá a seguir a ser interiorizado e metaforizado, traduzido nas experiências do terror.

E no entanto, o tratamento do horror por Hugo nos distancia já em parte da tradição gótica. O herói negro pousa a regra absoluta de seu desejo contra toda forma de lei; sua revolta se faz contra a sociedade e seus usos, contra a ordem estabelecida. Em Hugo, não é tanto o indivíduo que é gótico quanto a própria sociedade: as celas e as torturas em *Notre-Dame de Paris* e *L'Homme qui rit*. A Tourgue e a guilhotina não são obra de um malvado isolado e criminoso, mas ‘porões penais’ que se integram a um sistema judiciário legal. O horror é ‘fora da lei’ e causa no leitor o prazer do interdito e a liberação de suas pulsões violentas inconscientes. O horror penal ou

Essa diferença do gótico hugoano no quesito horror será acompanhada também do tratamento diferenciado que Hugo dá ao anticatolicismo. Se o romance gótico inglês pode ser considerado violentamente anticlerical, em Hugo o anticlericalismo será circunstanciado, senão atenuado, e colocado em uma perspectiva diacrônica (ROMAN, 2009). Ou seja, o autor não negará a religião, a crença em Deus ou as instituições religiosas, mas criticará seus posicionamentos na história não compatíveis com seus discursos. A partir disso, deduz-se todos os questionamentos feitos à Igreja católica no romance *Notre-Dame de Paris* a partir do personagem Claude Frollo – seu discurso como arqui-diácono não condiz com suas ações.

Como se pode ver, tanto a tipologia gótica quanto a histórica são formas de Hugo colocar o leitor dentro de uma máquina do pensar, pelo viés da ficção. Hugo se utiliza de tipologias romanescas tanto para familiarizar sua narrativa quanto para criar formas de refletir criticamente. No que concerne ao romance propriamente dito, percebe-se que sua arte literária possui engrenagens profundas e bem manipuladas que poderiam ter maiores aprofundamentos em camadas e em perspectivas outras. Entretanto, não é nosso intuito exaurir tudo o que *Notre-Dame de Paris* pode oferecer enquanto texto literário seja como analista, seja como leitor de literatura.

Vistas as possibilidades de estudo que esse romance nos oferece, cabe lembrar novamente algumas das inquietações de nosso estudo: como é possível traduzir a arquitetura em literatura? Como Hugo procedeu no caso específico de *Notre-Dame de Paris*? Fundamentados nas reflexões acima, tentamos responder a estas perguntas.

4. Construir com palavras: traduzir a arquitetura

Traduzir uma arte em outra arte é, antes de mais nada, narrativizá-la. Os processos de narrativização são diferentes para cada arte, assim como cada obra artística tem seus tipos específicos de narratividade. No caso da arquitetura traduzida em literatura, é preciso entender como funciona a narratividade da arte arquitetônica para melhor analisar e cotejar a narratividade literária.

Se pressupomos que toda arte é uma narrativa, deduzimos dela uma narração e, conseqüentemente, uma interpretação que a arte exige de nós, seus leitores ou analistas. Como nos lembra Paul Ricoeur (2002, p. 11): “la mise en récit projette dans l’avenir le passé

guerreiro em Hugo é ‘fora do direito’: desviado rumo a uma sátira violenta das incoerências da sociedade, ele visa a suscitar uma tomada de consciência alucinada.” (Tradução nossa.)

remémoré⁴⁰”: uma vez que entendemos a narrativa de determinada arte – seja a literária, seja a arquitetônica –, esta nos faz lembrar o tempo e o contexto em que foi concebida.

Toda arquitetura é constituída em um espaço e em um determinado tempo. E “l’espace construit est une sorte de mixte entre des *lieux de vie* qui environnent le corps vivant et un espace géométrique à trois dimensions dans lequel tous les *points* sont des lieux quelconques⁴¹ (RICOEUR, 2002, p. 12, itálicos do autor)”. Logo, ao mesmo tempo que o espaço cartesiano ocupado pela arquitetura impõe limites e características, igualmente as vivências que subjazem a este lugar são específicas, seja pela imposição do tipo de local, seja pelo passar do tempo (cronológico, meteorológico, psicológico ou histórico).

É a partir desta compreensão que Paul Ricoeur assevera:

D’abord, toute *histoire de vie* se déroule dans un *espace de vie*. L’inscription de l’action dans le cours des choses consiste à marquer l’espace d’événements qui affectent la disposition spatiale des choses. [...] l’espace construit consiste en un système de gestes, de rites pour les interactions majeures de la vie. Les lieux sont des endroits où il se passe quelque chose, où quelque chose arrive, où des changements temporels suivent des trajets effectifs le long des intervalles qui séparent et relient les lieux⁴² (RICOEUR, 2002, p. 16, itálicos do autor).

De fato, uma vez que a história está diretamente ligada ao espaço, ao tempo e à vida (real ou artificial) tem-se todos os elementos para se constituir uma narrativa. Na visão de Paul Ricoeur (2010), uma narrativa presume três momentos, a saber: (1) *pré-configuração*, (2) *configuração* e (3) *reconfiguração*. A *pré-configuração* diz respeito ao estágio de engajamento da narrativa na vida cotidiana, na conversa, sem constituir propriamente uma forma literária. Já a *configuração* concerne à constituição de um tempo narrado, de uma colocação em intriga, uma composição por meio de uma técnica literária. Por fim, a *reconfiguração* concerne à leitura, interpretação e reinterpretação da composição literária.

Em termos arquitetônicos, a etapa da *pré-configuração* é associada à ideia ou ao ato de habitar. A fase de *configuração* é correlata à construção em si, à intervenção em um lugar, à reserva do local para ser um lugar de habitação. Já a *reconfiguração* é o estágio de leitura e

⁴⁰ “A narrativização projeta no futuro o passado rememorado.” (Tradução nossa.)

⁴¹ “... o espaço construído é uma espécie de mescla entre *lugares de vida* que circundam o corpo vivo e um espaço geométrico de três dimensões no qual todos os *pontos* são lugares quaisquer.” (Tradução nossa.)

⁴² Primeiramente, toda *história de vida* se desenrola num *espaço de vida*. A inscrição da ação no curso das coisas consiste em marcar o espaço com acontecimento que afetam a disposição espacial das coisas. [...] o espaço construído consiste de um sistema de gestos, de ritos para as interações maiores da vida. Os lugares são locais onde se passa alguma coisa, onde algo ocorre, onde mudanças temporais seguem trajetos efetivos ao longo dos intervalos que separam e religam os lugares. (Tradução nossa.)

releitura deste local de habitação e de seu vínculo com uma cidade. Convém aproximarmos as ideias arquitetônicas das ideias literárias do romance *Notre-Dame de Paris* a partir deste viés teórico de Paul Ricoeur.

A catedral de Notre-Dame já existia antes mesmo de Hugo compor seu romance. O local já era parte da cidade de Paris, já fazia parte das vidas e das conversas dos habitantes. Ou seja, a catedral, por ser um lugar que existia, já se impunha enquanto local de habitação real e virtual de quem a conhecia. Conhecia-se algumas histórias, fatos e mitos relacionados a ela. Além disso, seu projeto desde sempre foi desenhado e redesenhado para determinadas operações: operações arquitetônicas (teto, piso, limites, paredes, etc.); operações do construir que cercam o ato de permanecer (nomação, identificação, distâncias, pontos de encontro etc.); e operações de circulação (basicamente ir e vir – caminhos, estradas etc.). Todas essas operações são aspectualizadas pelo espaço interior e pelo espaço exterior da catedral. Definem o tipo de local e os tipos de ações sociais a serem realizadas. Como vimos, a catedral foi imaginada para ser gótica e as ações esperadas para uma catedral são todas de cunho social-religioso. Logo, a partir dessas *pré-configurações* narrativas da catedral, do romance *Notre-Dame de Paris* espera-se pessoas religiosas, atitudes de fé e conversões, bem como circunstâncias sociais ligadas à religião católica. Tudo isso porque este espaço define ou limita algumas atividades e histórias de vida, seja real ou fictícia.

Passando do *pré-configurativo* ao *configurativo*, Paul Ricoeur sintetiza esta última etapa da seguinte maneira:

Pour résumer, l'acte de « configuration » possède une triple membrure : d'une part, la *mise-en-intrigue*, que j'ai appelée la « synthèse de l'hétérogène » ; d'autre part, l'*intelligibilité*, la tentative de mise au claire de l'inextricable ; enfin, la confrontation de plusieurs récits les uns à côté des autres, contre ou après les autres, c'est-à-dire l'*intertextualité*⁴³ (RICOEUR, 2002, p. 19, itálicos do autor).

Em termos arquitetônicos, a colocação em intriga está na união dos espaços em um único gênero arquitetônico. A catedral gótica – gênero arquitetônico maior – é composta pelo encontro de espaços menores (sacristia, altar, salas, capelas etc.), ou seja, o que chamamos catedral gótica é, na verdade, a síntese de espaços diversos, relativamente independentes: as células espaciais, as formas massificadas e as superfícies limítrofes. É pela configuração do projeto e da convergência de todos esses espaços que chamamos determinada obra arquitetônica

⁴³ “Para resumir, o ato de ‘configuração’ possui uma tripla articulação: de um lado, a *colocação em intriga*, que chamei de ‘síntese do heterogêneo’; em seguida, a *inteligibilidade*, a tentativa de pôr a claro o inextricável; enfim, a confrontação de vários relatos uns ao lado dos outros, contra ou depois dos outros, isto é, a *intertextualidade*.” (Tradução nossa.)

de *catedral gótica*. Essa configuração do projeto arquitetônico fica visível no romance hugoano ao constatarmos que determinadas ações dos personagens se passam em lugares específicos da catedral. E é nessa hora que percebemos que a colocação em intriga arquitetônica se harmoniza com a colocação em intriga literária. Os diferentes espaços de uma catedral formam uma mensagem polifônica quando se lê o monumento como um todo englobador. Estes espaços referenciados no romance dão igualmente força à trama desencadeando ações bem localizadas em espaços-tempos na e da catedral Notre-Dame.

Uma vez conscientes da colocação em intriga, esta é acompanhada da inteligibilidade, ou seja, é compreensível, por exemplo, que Claude Frollo estude em sua sala no alto de uma das torres da catedral de ao invés de estudar no altar, na capela ou sacristia, uma vez que, do ponto de vista *pré-configurativo*, isso não seria comum e, do ponto de vista *configurativo*, isso deveria vir acompanhado de indícios de explicação para se entender tal ação na narrativa literária e também na narrativa arquitetônica feita da catedral. A inteligibilidade arquitetônica está ligada às funções de habitação que se almeja do local construído ou referenciado. Pelas descrições do romance de Hugo, jamais se espera que alguém seja curado de uma doença séria dentro da catedral. Essa função de habitar não faz parte dos objetivos das catedrais góticas, mas também não é renunciada no romance. Seria como querer uma nave espacial dentro da igreja. Há uma incompatibilidade de compreensão de mundo (real para o virtual e vice-versa), no mínimo. Em suma, os lugares são planejados objetivando funções de habitação. Se essas funções fogem à regra do planejamento e do projeto, pode-se causar falta de coerência e falta de coesão tanto na leitura literária quanto na leitura arquitetônica.

Quanto à intertextualidade arquitetônica, há de se concordar que cada novo prédio é construído (1) em meio a construções anteriormente feitas ou (2) com base em edifícios preexistentes. No primeiro caso, imprime-se a historicidade da obra arquitetônica e, no segundo caso, ficam evidentes os procedimentos técnicos e materiais dos tipos e dos arquétipos das construções. Logo, o paralelo entre influências, apropriações, proximidades, distâncias e correlações entre obras literárias e arquitetônicas sempre existe. São datadas no tempo e no espaço. Para Paul Ricoeur,

De même que le récit a son équivalent dans l'édifice, le phénomène d'intertextualité a le sien dans le réseau des édifices déjà là qui contextualisent le nouvel édifice. L'historicité propre à cette contextualisation doit être, encore une fois, bien distinguée d'une histoire savante rétrospective. Il s'agit de l'historicité de l'acte même d'inscrire un nouveau bâtiment dans un espace déjà construit qui coïncide largement avec le phénomène de la ville, laquelle

relève d'un acte « configurant » relativement distinct selon la différenciation entre architecture et urbanisme⁴⁴ (RICOEUR, 2002, p. 22-23).

A partir deste olhar, compreende-se como *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo traz à tona a intertextualidade arquitetônica a partir das referências às partes da arquitetura gótica – descrições dos portais e dos sinos, por exemplo –; mas também da relação da catedral com os acontecimentos da cidade: a título de exemplo, há no romance o diálogo de Luís XI a respeito da rebelião que acontece na rua da catedral para salvar Esmeralda, ou mesmo ocorrem várias menções à rua em frente à catedral onde acontecem inúmeros entrecruzamentos dos personagens principais da trama. Interessante notar que são essas relações (com a cidade e com os arquétipos) da obra arquitetônica que efervescem no romance aqui e ali e mostram a perenidade arquitetônica virtual e, por vezes, real. *Notre-Dame*, obra arquitetônica, torna-se monumento da cidade e igualmente documento, marca da cidade real de Paris, mas também da cidade fictícia de Hugo. No romance hugoano, é inconcebível não haver a catedral na cidade, uma vez que cronologicamente a história se passa na Idade Média, época das catedrais exuberantes.

No que toca ao estágio de *reconfiguração*, toda narrativa é concebida para ser lida, entretanto esta leitura não é guiada somente pelo objeto em si, mas também pelo leitor do objeto. A leitura de uma obra arquitetônica se dá pelas possibilidades das maneiras de habitar. No romance de Hugo, temos a ideia de lugar religioso em uma primeira instância, mas à medida que o romance se desenrola, percebemos outras leituras deste lugar: local de asilo, local de relação amorosa, local de morte, local de rebelião. Todas essas ações desencadeadas pelos personagens nos fazem ter outras leituras ou releituras da catedral. Essas maneiras de habitar são ao mesmo tempo contestação e réplica do construir. *Contestação* porque fogem de nosso horizonte de expectativa preconcebido para determinadas construções – por exemplo: jamais se espera que uma igreja seja local de relação amorosa. *Réplica do construir* porque, ao mostrar uma nova forma de habitar diferente daquela pré-concebida, se tem, a partir desta ação, uma nova leitura de um mesmo lugar. Ao mesmo tempo que se utiliza das informações já sabidas pelos leitores da catedral *Notre-Dame*, o escritor retrabalha este lugar de forma diferente para que os leitores tenham uma nova visão, uma nova leitura.

⁴⁴ “Assim como o relato tem seu equivalente no edifício, o fenômeno da intertextualidade tem o seu na rede dos edifícios já presentes que contextualizam o novo edifício. A historicidade própria a essa contextualização deve ser, mais uma vez, bem distinguida de uma história erudita retrospectiva. Trata-se da historicidade do ato mesmo de inscrever uma nova construção num espaço já construído que coincide amplamente com o fenômeno da cidade, a qual depende de um ato ‘configurante’ relativamente distinto segundo a diferenciação entre arquitetura e urbanismo.” (Tradução nossa.)

Verifica-se que as três etapas de narratividade arquitetônica compõem igualmente as etapas de narratividade literária hugoana. Porém, a fim de analisar, especificamente, como se deu a tradução da arte arquitetônica em literatura, cotejamos o romance e o monumento por meio de técnicas específicas: a descrição, a midialidade, a cromacia e o arquétipo, conforme definidos no capítulo anterior.

a) Descrição arquitetônica

A pesquisa do arquiteto francês Christophe Camus (1996, p. 10) demonstrou minuciosamente “comment certains discours empruntent *quelque chose* (qui est à déterminer) au monde et à ses objets, pour en produire une forme ou une représentation originale qui est, elle-même, susceptible d'engendrer un monde ou un objet nouveau” (itálico do autor)⁴⁵. A arquitetura transforma a sociedade e a realidade social. O discurso sobre arquitetura é, nos termos de Camus (1996), uma *instituição imaginária da sociedade*. Estudar arquitetura é também estudar um “dire avant de faire, pour faire ou ou après avoir fait”⁴⁶ (CAMUS, 1996, p.12), prática que caracteriza a profissão de arquiteto, mas também todos aqueles que se interessam por esta arte. E em termos de *Notre-Dame de Paris*, as descrições arquitetônicas da obra são um anúncio do espaço para as ações dos personagens que ali sucederão (*dire avant de faire*), mas também uma reconstrução fictícia de um espaço real via discurso verbal (*dire après avoir fait*).

O projeto arquitetônico é uma descrição do mundo que virá, corresponde a narrar um mundo que ainda não existe concretamente por jogos da linguagem e com imagens a um destinatário comum. De modo igual, a descrição arquitetônica em uma revista de arquitetura ou em uma obra literária se utiliza das palavras que servem para fazer ou refazer alguma coisa arquitetural – seja no âmbito visual ou relacional, haja vista que tanto *imaginamos o lugar* quanto alguns diálogos *dependem de estar no lugar* (imaginado ou não). Tais discursos mediatizam a arquitetura que é referenciada uma vez mais pela sua iconografia:

Les images et plus encore les textes informent donc sur la médiation et sur son imaginaire social autant que sur leur référent (l'objet existant ou son processus de production réel). Ils parlent moins d'une *architecture réelle* que d'une

⁴⁵ ... de que modo certos discursos tomam de empréstimo *alguma coisa* (a ser determinada) ao mundo e a seus objetos, para produzir com ela uma forma ou uma representação original que é, ela mesma, suscetível de engendrar um mundo ou um objeto novo. (Tradução nossa.)

⁴⁶ ... [um] dizer antes de fazer, para fazer ou depois de ter feito. (Tradução nossa.)

architecture racontée, décrite ou imaginée, une architecture configurée par le médium qui la transmet⁴⁷ (CAMUS, 1996, p. 15).

Esses escritos arquiteturais só existem na relação entre uma atividade arquitetural e seus interlocutores sociais, pois uma descrição ou diálogo arquitetural só entra em cena mediante realizações arquiteturais sociais. Isto é, tanto textos escritos quanto orais são uma forma de gerir uma comunicação sobre arquitetura – o que de alguma forma é um exercício de imaginação. Por exemplo, Hugo (ou o narrador) e seus personagens falam de Notre-Dame de Paris sem que seus leitores vejam de fato a catedral em si. Por mais que a catedral exista na vida real, o fato de não vê-la ou não estar nela nos obriga a imaginar o espaço via modalidade verbal – seja literária ou não.

As práticas discursivas arquiteturais são inúmeras. Poderíamos elencá-las em três grupos: *discutir*, *contar* e *descrever* – um projeto ou obra construída, assim como as competências (dos arquitetos, ou arquiteturais, etc.) que subjazem a esses dois. De fato, os relatos de construção atualizam a evolução de uma prática social antiga que se automatizou com o tempo: nomeação e aspectualização do nomeado (CAMUS, 1996). Tal automatização se dá basicamente pela ausência de realismo ou reinterpretação da realidade. No caso de *Notre-Dame de Paris*, há uma reinterpretação da realidade em que a catedral se encontra no texto. Porém, os modos de ocupar, habitar e transitar na catedral são ficcionais, somados a partes da catedral que não se sabe se de fato existiram – é o caso do quarto de estudo de Claude Frollo, por exemplo.

A descrição arquitetônica provém especialmente do ato de criação. É uma modalidade sem a qual a catedral não poderia existir e continuar existindo fora de sua limitação espacial completa. Logo, descrever é um processo do *fazer-existir*. Em arquitetura, “la description architecturale n'a pas pour référent un objet existant mais qu'elle vise un objet à venir”⁴⁸ (CAMUS, 1996, p. 34). De acordo com Philippe Hamon,

Moyen privilégié de fragmenter le réel, tout en lui conservant un ordre, le travail sera donc l'un des meilleurs moyens, pour le texte descriptif, d'acclimater en texte, tout en les dissimulant dans une diachronie, un réel idéalement réduit à des listes, à des ordres, à des nomenclatures. Dissociable et dissociant, susceptible de multiples montages, le travail est sans doute, également, ce qui permet le mieux d'acclimater le narratif dans d'autres arts

⁴⁷ As imagens e mais ainda os textos informam, portanto, sobre a mediação e sobre seu imaginário social tanto quanto sobre seu referente (o objeto existente ou sem processo de produção real). Eles falam menos de uma *arquitetura real* que de uma arquitetura narrada, descrita ou imaginada, uma arquitetura configurada pelo meio que a transmite. (Tradução nossa.)

⁴⁸ ... a descrição arquitetônica não tem por referente um objeto existente, mas ela visa um objeto por vir. (Tradução nossa.)

(la peinture, par exemple), donc ce qui permet le mieux cette problématique et difficile transposition inter-sémiotique du descriptif (HAMON, 1993, p. 197)⁴⁹.

As etapas de fragmentação do real, no nosso caso a catedral, se dão pelas operações da descrição, que mencionamos no capítulo 1. Todavia, o que chama a atenção é que a descrição arquitetônica também é um discurso icônico, na medida em que em palavras se tenta ultrapassar o desafio de ver, sentir e presenciar a catedral pela modalidade verbal. Descrever é uma (re)construção *a posteriori* do objeto já construído, existente e concreto. E na modalidade verbal, essa descrição precisa ter *simetria* – apresentar um modo de explicação que cause uma crença verdadeira ou falsa – e *efeito do real* – causar verossimilhança (CAMUS, 1996). Vejamos o exemplo (2) abaixo:

(2)

C'est un édifice de la transition. L'architecte saxon achevait de dresser les premiers piliers de la nef, lorsque l'ogive qui arrivait de la croisade est venue se poser en conquérante sur ces larges chapiteaux romans qui ne devaient porter que des pleins cintres. L'ogive, maîtresse dès lors, a construit le reste de l'église. Cependant, inexpérimentée et timide à son début, elle s'évase, s'élargit, se contient, et n'ose s'élancer encore en flèches et en lancettes comme elle l'a fait plus tard dans tant de merveilleuses cathédrales. On dirait qu'elle se ressent du voisinage des lourds piliers romans⁵⁰.

D'ailleurs, ces édifices de la transition du roman au gothique ne sont pas moins précieux à étudier que les types purs. Ils expriment une nuance de l'art qui serait perdue sans eux. C'est la greffe de l'ogive sur le plein cintre.

Notre-Dame de Paris est en particulier un curieux échantillon de cette variété. Chaque face, chaque pierre du vénérable monument est une page non seulement de l'histoire du pays, mais encore de l'histoire de la science et de l'art⁵¹ (HUGO, 1985d, p. 572-573).

⁴⁹ Meio privilegiado de fragmentar o real, sempre conservando-lhe uma ordem, o trabalho será, pois, um dos melhores meios, para o texto descritivo, de aclimatar em texto, sempre dissimulando-os numa diacronia, um real idealmente reduzido a listas, a ordens, a nomenclaturas. Dissociável e dissociante, suscetível de múltiplas montagens, o trabalho é decerto, igualmente, o que melhor permite aclimatar o narrativo em outras artes (a pintura, por exemplo), portanto o que melhor permite esta problemática e difícil transposição intersemiótica do descritivo. (Tradução nossa.)

⁵⁰ É um prédio da transição. O arquiteto saxão acabava de erguer os primeiros pilares da nave, quando a ogiva, que chegava da cruzada, veio pousar como conquistadora sobre os largos capitéis romanos, que não deviam portar apenas arcos plenos. A ogiva, senhora desde então, construiu o resto da igreja. No entanto, inexperiente e tímida em seu começo, dilatou-se, alargou-se, conteve-se e não ousou ainda em flechas e lancetas, como o fez mais tarde em tantas maravilhosas catedrais. Pode-se dizer que ela se ressentia da vizinhança dos pesados pilares romanos (HUGO, 2011, p. 150).

⁵¹ Por outro lado, esses prédios da transição do romano ao gótico não são menos preciosos de se estudar do que os modelos puros. Eles exprimem uma nuance da arte que, sem eles, estaria perdida. É o enxerto da ogiva sobre o arco pleno cintro.

Notre-Dame de Paris é uma curiosa amostra dessa variedade. Cada face, cada pedra do venerável monumento não é somente uma página da história do país, mas também da história da ciência e da arte (HUGO, 2011, p. 150).

A partir deste exemplo do romance, percebe-se primeiro que a descrição da catedral não é dada de uma só vez, como, por exemplo, na visão (em que se vê a catedral), em que se capta o todo e depois se esmiúça as partes. Na linguagem, há uma fragmentação do todo que, depois de unido, proporciona a sensação de formar um todo. No exemplo acima, a partir de comparações, argumentações e vocábulos próprios da terminologia arquitetônica de catedral (gótica e românica) forma-se para o leitor a ideia de catedral. Portanto, há neste exemplo a *simetria* ou a explicação que nos leva a acreditar ou a seguir a lógica do que está sendo dito e há também o *efeito do real*, ao referir-se àquilo que existe, mas que não está concretamente diante de mim, o leitor, o analista. Vê-se assim que essa descrição é um *fazer-existir* da catedral argumentativo no ato da leitura do texto.

De fato, a descrição é dos modos privilegiados de figuração arquitetônica (somado à maquete e ao mapa) e na literatura

[...] elle est, en général, le moyen commode d'assurer dans n'importe quelle œuvre un « effet de réel » en fournissant à la fiction cadre, ancrage et arrière-plan vraisemblable. Aussi ne faut-il pas s'étonner de rencontrer perpétuellement l'architecture, soit comme pratique, soit comme métaphore, soit comme référence, à l'origine ou aux grands moments historiques de promotion ou de crise de la pensée « mimétique » occidentale⁵² (HAMON, 1989, p. 26).

Para além do *efeito de real*, a descrição arquitetônica em literatura, tal como vimos no exemplo acima de *Notre-Dame de Paris*, “risque d'introduire dans le texte des vocabulaires « étrangers », et notamment le lexique spécialisé des diverses professions qui s'occupent de l'objet décrit, donc d'introduire la trace du travail dans le texte littéraire”⁵³ (HAMON, 1993, p. 17). Além disso, o léxico arquitetônico funciona como uma espécie de suporte da memória para recordar ou referir-se à obra ou ao objeto arquitetônico, caracterizando, assim, por sua vez, uma certa narratividade à arquitetura.

Convém mencionar que os traços de leitura ou de escrita nas descrições são também estratégias de representação e de argumentação no universo literário. Geralmente, no que se refere a isso, podemos classificá-las em “sur les éléments de réalité qui y sont décrits (éléments référentiels), sur ce dont ils parlent (aspects thématiques) et sur la façon dont ils s'expriment

⁵² [...] ela é, em geral, o meio cômodo de assegurar em qualquer obra um 'efeito de real' ao fornecer à ficção quadro, ancoragem e segundo plano verossímil. Assim, não espanta que se encontre perpetuamente a arquitetura, seja como prática, seja como metáfora, seja como referência, na origem ou nos grandes momentos históricos de promoção ou de crise do pensamento 'mimético' ocidental. (Tradução nossa.)

⁵³ ... corre o risco de introduzir no texto vocabulários 'estrangeiros', e sobretudo o léxico especializado das diversas profissões que se ocupam do objeto descrito, portanto de introduzir o vestígio do trabalho no texto literário. (Tradução nossa.)

(questions rhétoriques)”⁵⁴ (CAMUS, 1996, p. 56). Esses três traços de leitura ou escrita sobre arquitetura podem ser subdivididos em inúmeros outros como bem demonstra o trabalho de Christophe Camus no seu livro *Lecture sociologique de l’architecture d’écrite – comment bâtir avec des mots* (1996)⁵⁵. Todavia, se faz necessário dizer que existe *um grau zero da descrição arquitetônica*:

L'énonciation se fait ainsi la plus « architecturale » possible, par une reconfiguration de la spatialité du bâtiment qui consiste, le plus souvent, à en décrire les formes vues de l'extérieur (volumétrie, composition) au moyen d'un vocabulaire architectural spécialisé. Le bâtiment n'est pas appréhendé comme un objet immobilier ou fonctionnel, mais comme un objet (plus qu'un produit) de l'architecture. D'ailleurs, cette architecture qui oublie ses destinataires omet également de faire mention, autrement qu'en dehors du texte, de ses acteurs, qu'ils soient concepteurs ou autres. A cette mention des acteurs, est souvent préférée une généralisation qui insiste sur les effets architecturaux, ainsi que sur une évaluation de la création (sans créateur) qui se veut essentiellement d'ordre esthétique⁵⁶ (CAMUS, 1996, p. 70).

Convencionou-se dizer que a descrição preliminar da arquitetura é a *enunciação virtual do lugar*. Porém, pode-se agregar também a esta enunciação virtual do lugar a *descrição objetiva sobre os hábitos de habitar*. Esses dois elementos concebem assim um grau zero da descrição arquitetônica. Ponderemos o exemplo (3) abaixo:

(3)

(1) Parvenu sur la galerie des colonnettes, il souffla un moment, et jura contre l’interminable escalier par je ne sais combien de millions de charretées de diables, puis il reprit son ascension par l’étroite porte de la tour septentrionale aujourd’hui interdite au public. Quelques moments après avoir dépassé la cage des cloches, il rencontra un petit palier pratiqué dans un renforcement latéral et sous la voûte une basse porte ogive dont une meurtrière, percée en face dans la paroi circulaire de l’escalier, lui permit d’observer l’énorme serrure et la puissante armature de fer. Les personnes qui seraient curieuses aujourd’hui de visiter cette porte la reconnaîtront à cette inscription, gravée en lettres blanches dans la muraille noire : J’adore Coralie, 1829. signé Ugène. *Signé* est dans le texte⁵⁷.

⁵⁴ ... sobre os elementos de realidade que ali são descritos (elementos referenciais), sobre aquilo de que falam (aspectos temáticos) e sobre o modo como se exprimem (questões retóricas). (Tradução nossa.)

⁵⁵ Mais de 50 tipos de descrições arquitetônicas são mencionados no trabalho de Christophe Camus. Descrições essas de senso comum, técnicas e de hábitos de habitar.

⁵⁶ “A enunciação se faz assim a mais ‘arquitetônica’ possível, por uma reconfiguração da espacialidade do edifício que consiste, no mais das vezes, a descrever-lhe as formas vistas do exterior (volumetria, composição) por meio de um vocabulário arquitetônico especializado. O edifício não é apreendido como um objeto imobiliário ou funcional, mas como um objeto (mais do que um produto) da arquitetura. Aliás, essa arquitetura que esquece seus destinatários deixa igualmente de fazer menção, a não ser fora do texto, de seus atores, sejam conceptores ou outros. Em lugar dessa menção dos atores prefere-se frequentemente uma generalização que insiste nos efeitos arquitetônicos, assim como numa avaliação da criação (sem criador) que se pretende ser essencialmente de ordem estética.” (Tradução nossa.)

⁵⁷ Ao chegar à galeria das colunatas, praguejou contra a interminável escadaria não sei quantas carradas de diabos, e em seguida retomou sua ascensão pela estreita porta da torre setentrional, hoje proibida ao público. Logo depois que ultrapassou a câmara dos sinos, viu-se num pequeno patamar construído em um reforço lateral e, sob a cúpula,

(2) — Ouf ! dit l'écolier ; c'est sans doute ici⁵⁸.

(3) La clef était dans la serrure. La porte était tout contre. Il la poussa mollement, et passa sa tête par l'entr'ouverture⁵⁹.

(4) Le lecteur n'est pas sans avoir feuilleté l'œuvre admirable de Rembrandt, ce Shakespeare de la peinture. Parmi tant de merveilleuses gravures, il y a en particulier une eau-forte qui représente, à ce qu'on suppose, le docteur Faust, et qu'il est impossible de contempler sans éblouissement. C'est une sombre cellule. Au milieu est une table chargée d'objets hideux, têtes de mort, sphères, alambics, compas, parchemins hiéroglyphiques. Le docteur est devant cette table, vêtu de sa grosse houppelande et coiffé jusqu'aux sourcils de son bonnet fourré. On ne le voit qu'à mi-corps. Il est à demi levé de son immense fauteuil, ses poings crispés s'appuient sur la table, et il considère avec curiosité et terreur un grand cercle lumineux, formé de lettres magiques, qui brille sur le mur du fond comme le spectre solaire dans la chambre noire. Ce soleil cabalistique semble trembler à l'œil et remplit la blafarde cellule de son rayonnement mystérieux. C'est horrible et c'est beau⁶⁰.

(5) Quelque chose d'assez semblable à la cellule de Faust s'offrit à la vue de Jehan quand il eut hasardé sa tête par la porte entre-bâillée. C'était de même un réduit sombre et à peine éclairé. Il y avait aussi un grand fauteuil et une grande table, des compas, des alambics, des squelettes d'animaux pendus au plafond, une sphère roulant sur le pavé, des hippocéphales pêle-mêle avec des bocaux où tremblaient des feuilles d'or, des têtes de mort posées sur des velins bigarrés de figures et de caractères, de gros manuscrits empilés tout ouverts sans pitié pour les angles cassants du parchemin, enfin, toutes les ordures de la science, et partout, sur ce fouillis, de la poussière et des toiles d'araignée ; mais il n'y avait point de cercle de lettres lumineuses, point de docteur en extase contemplant la flamboyante vision comme l'aigle regarde son soleil⁶¹.

(6) Pourtant la cellule n'était point déserte. Un homme était assis dans le fauteuil et courbé sur la table. Jehan, auquel il tournait le dos, ne pouvait voir que ses épaules et le derrière de son crâne ; mais il n'eut pas de peine à reconnaître cette tête chauve à laquelle la nature avait fait une tonsure

a porta baixa e ogival, seteira perfurada em frente, na parede circular da escada, permitia-lhe observar a enorme fechadura e a poderosa armadura de ferro. Quem hoje tiver a curiosidade de visitar essa porta irá reconhecê-la por esta inscrição, gravada em letras brancas na muralha negra: "Adoro Coralie, 1829. Assinado Ugène." *Assinado* está no texto (HUGO, 2011, p. 308-309).

⁵⁸ — Ufa! — disse o estudante. — Com certeza é aqui. (HUGO, 2011, p. 309).

⁵⁹ A chave estava na fechadura; a porta, aberta. Empurrou-a lentamente e passou sua cabeça pela abertura (HUGO, 2011, p. 309).

⁶⁰ O leitor não deve chegar aqui sem ter folheado a obra admirável de Rembrandt, esse Shakespeare da pintura. Entre tantas maravilhosas gravuras, há, em particular, certa água-forte que representa, pelo que se supõe, o doutor Fausto, e que é impossível contemplá-la sem deslumbramento. É uma sombria célula. No meio, uma mesa carregada de objetos hediondos, caveiras, esferas, alambiques, compassos, pergaminhos hieroglíficos. O doutor está diante dessa mesa, vestido de seu grosso manto e com seu chapéu forrado que vai até os sobrolhos. Só se vê metade de seu corpo, que está elevado de sua imensa poltrona, seus punhos crispados se apoiam na mesa, e observa, com curiosidade e terror, um grande círculo luminoso, formado de letras mágicas, que brilha sobre a parede do fundo como um espectro solar na câmara negra. O sol cabalístico parece tremer à vista e preenche a abafada célula com seu raio misterioso. É terrível e belo (HUGO, 2011, p. 309).

⁶¹ Algo muito semelhante à célula de Fausto se ofereceu à vista de Jehan quando arriscou sua cabeça pela porta entreaberta. Era assim um reduto sombrio e mal iluminado. Havia também uma grande poltrona e uma enorme mesa, compassos, alambiques, esqueletos de animais pendurados no teto, uma esfera rolando pelo chão, estranhos vasilhames onde tremiam folhas de ouro, cabeças de mortos postas sobre velinos matizados de figuras e caracteres, grossos manuscritos empilhados e abertos sem piedade pelos ângulos severos dos pergaminhos, enfim, toda imundície de ciência, e por todo canto, sobre essa confusão, poeira e teias de aranha; mas não havia nenhum círculo de letras luminosas, nenhum doutor em êxtase contemplando uma chamejante visão, como a água olhando seu sol (HUGO, 2011, p. 309-310).

éternelle, comme si elle avait voulu marquer par un symbole extérieur l'irrésistible vocation cléricale de l'archidiacre⁶².

(7) Jehan reconnut donc son frère. Mais la porte s'était ouverte si doucement que rien n'avait averti dom Claude de sa présence. Le curieux écolier en profita pour examiner quelques instants à loisir la cellule. Un large fourneau, qu'il n'avait pas remarqué au premier abord, était à gauche du fauteuil, au-dessous de la lucarne. Le rayon de jour qui pénétrait par cette ouverture traversait une ronde toile d'araignée, qui inscrivait avec goût sa rosace délicate dans l'ogive de la lucarne, et au centre de laquelle l'insecte architecte se tenait immobile comme le moyeu de cette roue de dentelle. Sur le fourneau étaient accumulés en désordre toutes sortes de vases, des fioles de grès, des cornues de verre, des matras de charbon. Jehan observa en soupirant qu'il n'y avait pas un poêlon. — Elle est fraîche, la batterie de cuisine ! pensa-t-il⁶³.

(8) Du reste, il n'y avait pas de feu dans le fourneau, et il paraissait même qu'on n'en avait pas allumé depuis longtemps. Un masque de verre, que Jehan remarqua parmi les ustensiles d'alchimie, et qui servait sans doute à préserver le visage de l'archidiacre lorsqu'il élaborait quelque substance redoutable, était dans un coin, couvert de poussière, et comme oublié. À côté gisait un soufflet non moins poudreux, et dont la feuille supérieure portait cette légende incrustée en lettres de cuivre : *spira, spera*⁶⁴.

(9) D'autres légendes étaient écrites, selon la mode des hermétiques, en grand nombre sur les murs ; les unes tracées à l'encre, les autres gravées avec une pointe de métal. Du reste, lettres gothiques, lettres hébraïques, lettres grecques et lettres romaines pêle-mêle, les inscriptions débordant au hasard, celles-ci sur celles-là, les plus fraîches effaçant les plus anciennes, et toutes s'enchevêtrant les unes dans les autres comme les branches d'une broussaille, comme les piques d'une mêlée. C'était, en effet, une assez confuse mêlée de toutes les philosophies, de toutes les rêveries, de toutes les sagesses humaines. Il y en avait une çà et là qui brillait sur les autres comme un drapeau parmi les fers de lance⁶⁵. C'était, la plupart du temps, une brève devise latine ou grecque, comme les formulait si bien le moyen-âge : *Unde ? inde ? — Homo homini*

⁶² No entanto, a célula não estava deserta. Um homem estava sentado na poltrona e curvado sobre a mesa. Jehan, para quem ele voltava as costas, podia ver apenas suas costas e a nunca de seu crânio; mas não teve dificuldade de reconhecer essa cabeça calva, à qual a natureza fizera uma tonsura eterna, como se ela quisesse marcar com um símbolo exterior a irresistível vocação clerical do arqui-diácono (HUGO, 2011, p. 310).

⁶³ Jehan reconheceu seu irmão. No entanto, a porta fora aberta tão docemente que nada advertia dom Claude de sua presença. O curioso estudante aproveitou para examinar à vontade a célula por alguns instantes. Um largo forno, que não percebera de início, estava à esquerda da poltrona, sob o postigo. O raio do dia que penetrava por essa abertura atravessava uma redonda teia de aranha, que inscrevia com gosto sua rosácea delicada na ogiva do postigo e em cujo centro o inseto arquiteto permanecia imóvel, como se fosse o cubo dessa roda de renda. Sobre o forno estavam acumulados em desordem todos os tipos de vasos, frascos de grés, retortas de vidro, matrizes de carvão. Jehan observou, suspirando para que houvesse aí uma gamela. “Está feito, o trem de cozinha!”, pensou (HUGO, 2011, p. 310).

⁶⁴ De resto, não havia fogo no forno, e parecia mesmo que não era aceso havia muito tempo. Uma máscara de vidro, que Jehan observou entre os utensílios da alquimia, e que servia, sem dúvida, para preservar o rosto do arqui-diácono quando elaborava alguma substância duvidosa, estava num canto, coberta de poeira, como se esquecida. Ao lado, jazia um fole não menos empoeirado, cuja folha superior trazia esta legenda incrustada em letras de cobre: *Spira, spera* (HUGO, 2011, p. 310).

⁶⁵ Outra legendas estavam escritas, segundo a moda dos herméticos, em grande número sobre as paredes; algumas traçadas a tinta, outras gravadas com uma ponta de metal. De resto, letras góticas, letras hebraicas, letras gregas, letras romanas, ao léu, as inscrições transbordavam ao acaso, estas sobre aquelas, as mais recentes apagando as mais antigas, e todas embaraçadas umas com as outras, como os ramos de uma moita, como espadas em um combate. Eram muito confusas e nelas se misturavam todas as filosofias, todos os devaneios, todas as sabedorias humanas. Havia uma aqui e ali que brilhava mais do que as outras, como uma bandeira entre ferros de lança (HUGO, 2011, p. 310-311).

monstrum. — *Astra, castra, nomen, numen*. — Μέγα βιβλίον, μέγα κακόν. — *Sapere aude*. — *Flat ubi vult*, — etc. ; quelquefois un mot dénué de tout sens apparent : Αναγκοφαγία, ce qui cachait peut-être une allusion amère au régime du cloître ; quelquefois une simple maxime de discipline cléricale formulée en un hexamètre réglementaire : *Cœlestem dominum, terrestrem dicito domnum*. Il y avait aussi *passim* des grimoires hébraïques, auxquels Jehan, déjà fort peu grec, ne comprenait rien, et le tout était traversé à tout propos par des étoiles, des figures d'hommes ou d'animaux et des triangles qui s'intersectaient, ce qui ne contribuait pas peu à faire ressembler la muraille barbouillée de la cellule à une feuille de papier sur laquelle un singe aurait promené une plume chargée d'encre⁶⁶.

(10) L'ensemble de la logette, du reste, présentait un aspect général d'abandon et de délabrement ; et le mauvais état des ustensiles laissait supposer que le maître était déjà depuis assez longtemps distrait de ses travaux par d'autres préoccupations⁶⁷.

(11) Ce maître cependant, penché sur un vaste manuscrit orné de peintures bizarres, paraissait tourmenté par une idée qui venait sans cesse se mêler à ses méditations⁶⁸ (HUGO, 1985d, p. 683-685).

Os onze parágrafos do trecho acima de *Notre-Dame de Paris* exemplificam claramente nossas discussões até o presente momento sobre descrição arquitetônica como tradução interartística. A sequência de descrições e ações deste trecho relata a visita de Jehan Frollo à cela (quarto de trabalho) do arqui-diácono Claude Frollo. Do primeiro ao terceiro parágrafos há uma alusão ao caminho percorrido por Jehan. Caminho que fica dentro da própria catedral. O uso de vocábulos arquitetônicos próprio das catedrais góticas dá esses indícios (*tour septentrionale, paroi circulaire, ogive, muraille noire*), além de oferecer uma narrativa do lugar pelo andar do personagem – como veremos mais a frente na tese, esse tipo de descrição pode ser designado de descrição performativa. O parágrafo quarto proporciona o efeito do real percebido pelo personagem ou narrador da saída de um lugar exterior e a entrada em um lugar interior. Ou seja, dá a sensação das inúmeras divisões dos lugares da catedral. O ritmo frasal sugerido pela pontuação marca muito bem essa narração de mudança de lugar. Nos parágrafos sexto e sétimo, temos uma descrição ora aspectualizada (fragmentária) ora de relação

⁶⁶ Eram, em geral, breves divisas latinas ou gregas, como as formulava tão bem a Idade Média: *Unde? Inde? Homo homini monstrum./ Astra, castra, nomen, numen./ Μέγα βιβλίον, μέγα κακόν./ Sapere aude./ Fiat ubi vult./* etc.; por vezes, uma palavra despojada de qualquer sentido aparente: Αναγκοφαγία, o que escondia talvez uma alusão amarga ao regime do claustro; por vezes, uma simples máxima de disciplina clerical formulada em um hexâmetro regulamentar: *Coelestem dominum, terrestrem dictio domnum*. Havia também *passim* de garranchos hebraicos, dos quais Jehan, já bem fraco em grego, nada compreendia, e o todo era atravessado por estrelas, figuras de homens, de animais e de triângulos que se interseccionavam, o que muito contribuía para que as paredes rabiscadas da célula se assemelhassem a uma folha de papel sobre a qual um macaco passara com uma pluma carregada de tinta (HUGO, 2011, p. 311).

⁶⁷ De resto, o conjunto do recanto apresentava um aspecto geral de abandono e ruína; e o mau estado dos utensílios deixava supor que o mestre estava já, desde muito tempo, distraído de seus trabalhos por outras preocupações (HUGO, 2011, p. 311).

⁶⁸ Esse mestre, no entanto, inclinado sobre um vasto manuscrito ornado de pinturas bizarras, parecia atormentado por uma ideia que vinha sempre se misturar às suas meditações (HUGO, 2011, p. 311).

(comparativa ou metafórica). Esses mesmos tipos de operações descritivas seguem nos parágrafos seguintes, porém, além de descrever o local minuciosamente, descreve-se também as ações ali praticadas por Claude Frollo a partir justamente dos objetos descritos. Há entre os parágrafos oitavo e undécimo uma *simetria descritiva* que ao mesmo tempo em que mostra o local, tenta convencer o leitor sobre para que serve e o que é feito nesta cela. Os hábitos de habitar da cela de Frollo são mencionados com a ajuda das descrições dos objetos espalhados no local. Tal maneira de descrever é uma forma de causar um efeito do real na medida em que aqueles objetos disponíveis naquele local condizem com hábitos ali correntes.

Neste exemplo, há a utilização do grau zero da descrição em suas duas modalidades: *enunciação virtual do lugar e descrição objetiva sobre os hábitos de habitar*. Ambos contribuem para mediar a existência do local na ficção. Local que não sabemos se de fato existe ou existiu. Entretanto, ele é dado a ver, é aguçado verbalmente pela imaginação como figuração, como sentido visual. Parafraseando Roland Barthes (1979), ainda que estejamos examinando aqui nesta tese enunciados verbais e frases, a análise não recai de forma alguma sobre a língua em si. Aquilo que as palavras se encarregam é de tentar enumerar traços do real, fragmentos de um objeto arquitetônico real. Portanto, não estamos analisando a língua (ou a literatura) em si ou a arquitetura em si, mas sim como se opera uma espécie de tradução de uma à outra, visto que ambos os domínios têm seus sistemas de significação (BARTHES, 1979). Como estamos tratando do *entre-artes*, do *interartístico*, a língua se torna um objeto ambíguo que extrapola o meramente linguístico. A “descrição se apoia em um objeto oculto, real ou imaginário” (BARTHES, 1979, p. 12) e as funções do objeto arquitetônico são reduzidas às propriedades da língua. Que propriedades são essas? De acordo com Roland Barthes (1979) são: a imobilização dos níveis de percepção, a função de conhecimento e a função de ênfase.

Ora, se tomarmos, por exemplo, o trecho da abordagem da cela de Frollo, percebemos que o olhar do narrador e do personagem é fragmentado nessa descrição. É ele que dá a conhecer ao leitor como era o local, e no fato de que são descritas algumas partes em detrimento de outras (o teto, por exemplo, não aparece na descrição dada). Para Christophe Dumas (1996, p. 84-85), “dans la perspective d'une appropriation par les usagers réels, futurs ou imaginaires, il est essentiel de mettre un bâtiment en récit. Et ce passage par le récit s'impose aussi bien dans une logique du mode d'emploi que dans une démarche plus fondamentale transformant les lieux en paroles et en actes”⁶⁹. Se de um lado, na vida real, a arquitetura precisa figurar em uma narrativa

⁶⁹ “... na perspectiva de uma apropriação pelos usuários reais, futuros ou imaginários, é essencial colocar o edifício em relato. E esta passagem pelo relato se impõe tanto numa lógica do modo de usar quanto numa abordagem mais fundamental transformando os lugares em palavras e em atos.” (Tradução nossa.)

para ser convincente ou mudar alguma performance social por meio de sua existência concreta; por outro lado, na vida ficcional, acontece o mesmo. Isso ocorre, porém, com a ausência ou o ocultamento de sua forma concreta e presentificadora. E esta é uma das razões pela qual “le discours descriptif de l'architecture s'inscrit donc dans cette tension entre un discours de l'espace ou des formes visuelles et un discours du procès qui a produit ces objets visibles”⁷⁰(CAMUS, 1996, p. 87). Ou seja, de alguma forma o discurso visual se alinha com o discurso descritivo do espaço dando uma bidimensionalidade (ao invés da tridimensionalidade) à arquitetura na narrativa verbal. Tal discurso nos estudos narratológicos é chamado de *ocularização* (ADAM, REVAZ, 1997).

A *ocularização* é o tipo de descrição mais comum para a modalidade arquitetônica verbal. Entretanto, *Notre-Dame de Paris* emprega igualmente um outro tipo de descrição sensorial do objeto arquitetônico: a *auricularização* (ADAM, REVAZ, 1997). Consideremos o exemplo (4) abaixo:

(4)

Depuis la matinée du pilori, les voisins de Notre-Dame avaient cru remarquer que l'ardeur carillonneuse de Quasimodo s'était fort refroidie. Auparavant c'étaient des sonneries à tout propos, de longues aubades qui duraient de prime à complies, des volées de beffroi pour une grand'messe, de riches gammes promenées sur les clochettes pour un mariage, pour un baptême, et s'entremêlant dans l'air comme une broderie de toutes sortes de sons charmants. La vieille église, toute vibrante et toute sonore, était dans une perpétuelle joie de cloches. On y sentait sans cesse la présence d'un esprit de bruit et de caprice qui chantait par toutes ces bouches de cuivre. Maintenant cet esprit semblait avoir disparu ; la cathédrale paraissait morne et gardait volontiers le silence. Les fêtes et les enterrements avaient leur simple sonnerie, sèche et nue, ce que le rituel exigeait, rien de plus. Du double bruit que fait une église, l'orgue au dedans, la cloche au dehors, il ne restait que l'orgue. On eût dit qu'il n'y avait plus de musicien dans les clochers. Quasimodo y était toujours pourtant⁷¹ (HUGO, 1985d, p. 680).

⁷⁰ “... o discurso descritivo da arquitetura se inscreve, portanto, nessa tensão entre um discurso do espaço ou das formas visuais e um discurso do processo que produziu esses objetos visíveis.” (Tradução nossa.)

⁷¹ Desde a manhã do pelourinho, os vizinhos da Notre-Dame perceberam que esfriara o furor carrilhoneiro de Quasimodo. Outrora eram toques a qualquer propósito, de longa alvorada que duravam do começo ao fim das completas, o dobrar para a missa cantada, ricas gradações percorridas pelos pequenos sinos para um matrimônio, para um batizado, que se misturavam no ar como um bordado de todos os tipos de sons encantadores. A velha igreja, toda vibrante e sonora, encontrava-se em uma perpétua alegria de sinos. Sentia-se a presença incessante de um espírito de som e capricho que cantava por todas essas bocas de cobre. Agora, este espírito dava a impressão de ter desaparecido. A catedral parecia fria e guardava de bom gosto o silêncio. As festas e os enterros tinham seu simples dobrar, seco e nu, o que o ritual exigia, nada mais. Do duplo som que faz uma igreja, o órgão dentro, o sino fora, restava apenas o órgão. Podia-se dizer que não havia mais músico no campanário. No entanto, Quasimodo estava sempre lá (HUGO, 2011, p. 304).

Observa-se neste trecho do romance uma descrição da catedral que apela preponderantemente ao sentido da audição, especialmente aos objetos sino e órgão se dá maior ênfase, ao se fazer referência aos seus sons nos inúmeros tipos de eventos sócio-religiosos que ocorrem na catedral. Toda a atmosfera da catedral é anunciada pela descrição de apreensões de sons que vêm ou não do edifício. E esse mesmo tipo de descrição de formação da diegese da catedral pelo apelo à audição ocorre em outros momentos do romance. Há também momentos em que a *ocularização* e a *auricularização* ocorrem de forma mista – de descrições que vão da visão à audição ou descrições que vão da audição (em itálico e negrito) à visão (sem itálico) como o parágrafo abaixo de *Notre-Dame de Paris*:

(5)

Au moment où les truands avaient assailli l'église, la Esmeralda dormait. Bientôt la rumeur toujours croissante autour de l'édifice et le bêlement inquiet de sa chèvre éveillée avant elle l'avaient tirée de ce sommeil. Elle s'était levée sur son séant, elle avait écouté, elle avait regardé, puis, effrayée de la lueur et du bruit, elle s'était jetée hors de la cellule et avait été voir. L'aspect de la place, la vision qui s'y agitait, le désordre de cet assaut nocturne, cette foule hideuse, sautillante comme une nuée de grenouilles, à demi entrevue dans les ténèbres, le coassement de cette rauque multitude, ces quelques torches rouges courant et se croisant sur cette ombre comme les feux de nuit qui rayent la surface brumeuse des marais, toute cette scène lui fit l'effet d'une mystérieuse bataille engagée entre les fantômes du sabbat et les monstres de pierre de l'église. Imbue dès l'enfance des superstitions de la tribu bohémienne, sa première pensée fut qu'elle avait surpris en maléfice les étranges êtres propres à la nuit. Alors elle courut épouvantée se tapir dans sa cellule, demandant à son grabat un moins horrible cauchemar⁷² (HUGO, 1985d, p. 829).

Como esperamos ter demonstrado até aqui, a descrição arquitetônica é orientada para um objeto (ou obra arquitetônica) de ordem, preferencialmente, visual. Ela é um tipo de tradução interartística que tenta representar o objeto/obra arquitetônico ou suas práticas. A tradução interartística é constatada ao se apreender uma certa ciência da concepção ou modelo lógico do objeto real concreto de três dimensões que condiz, em parte e nunca na totalidade,

⁷² No momento em que os vagabundos assaltavam a igreja, La Esmeralda dormia.

Logo, o rumor sempre crescente em volta do prédio e o berrar inquieto de sua cabra, que acordara antes dela, roubaram-lhe o sono. Ela se ergueu da cama, havia escutado, olhado; em seguida, espantada com o clarão e o barulho, saiu de sua célula e foi ver o que acontecia. O aspecto da praça, a visão que nela se agitava, a desordem desse assalto noturno, essa turba hedionda entrevista nas trevas, aos pulos como uma nuvem de rãs, o coaxar dessa rouca multidão, essas poucas tochas vermelhas a cruzar sobre essa sombra como fogos-fátuos que riscam a superfície brumosa dos pântanos, toda essa cena lhe pareceu uma misteriosa batalha travada entre o fantasma do Sabá e os monstros de pedra da igreja. Imbuída desde a infância das superstições da tribo boêmia, seu primeiro pensamento foi que houvesse surpreendido em malefício os estranhos seres da noite. Então, correu, apavorada, e se escondeu em sua célula, pedindo a seu catre um pesadelo menos horrível. (HUGO, 2011, p. 523).

com a concepção ou modelo lógico verbal: a descrição. Ler a catedral *Notre-Dame de Paris* em romance é estar entre o mundo de concepção do objeto e o suposto do objeto descrito. De alguma forma, para que a tradução interartística se realize, a descrição arquitetônica opera como uma forma de negociação. Há uma espécie de comunicação entre o texto literário e o leitor, em que do texto literário são transmitidos determinados conhecimentos sobre a catedral. Tais conhecimentos se tornam conceitos e figurações sobre o espaço denominado *catedral*. O leitor os reúne e a partir de seus conhecimentos culturais sobre arquitetura, somados aos índices textuais (as descrições), realiza-se a construção e apropriação pelo meio virtual da catedral gótica Nossa Senhora de Paris. A descrição funciona tanto como *apresentação* – dar a conhecer – quanto como uma *mostração* – o detalhamento – da catedral. Nos dois casos, há uma atualização da catedral pelo ato de *fazer-existir ficcionalmente*. Como o estímulo verbal é a principal mídia, nos deteremos neste ponto a partir de agora.

b) (Inter)Midialidade arquitetônica

A mídia, tal como foi dito no capítulo 1, é também um canal de informações. Por conseguinte, tanto a literatura quanto a arquitetura são mídias porque transmitem e comunicam algo ao homem e sobre o homem. De acordo com Lars Elleström (2017), no tocante às propriedades latentes das mídias, quanto à *modalidade sensorial* as duas artes são capazes de transmitir sensações aos seus leitores/visitantes pelos sentidos da visão, da audição, do tato e até mesmo do olfato. Já no que diz respeito à *modalidade espaçotemporal*, literatura e arquitetura também se realizam para um determinado apreciador a partir das experiências de leitura e tempo gasto para esta leitura (no caso da arquitetura, para visitar/habitar o espaço). Em relação à *modalidade semiótica*, a partir da percepção da materialidade da mídia, o apreciador atribui significados, ou seja, é a partir de minha compreensão e vivência tanto da literatura quanto da arquitetura que posso apreender o que esta arte quer comunicar, o que ela significa. Logo, se a materialidade não for interpretada e percebida, provavelmente não haverá veiculação de significado.

E qual a *modalidade material* da arquitetura e da literatura? A base da literatura é o signo verbal – por vezes acompanhado de signos gráficos na literatura impressa e digital ou de entonações na literatura oral. Sem ele não existe texto literário. No que diz respeito à materialidade da arquitetura, ela se compõe de um amálgama dos mais diversos tipos de materiais de construção para: a obra (por exemplo, arruela, argamassa, haste, etc.), fundação da obra (por exemplo, arame, cimento, concreto, etc), alvenaria e estrutura (por exemplo, areia,

cimento, graute, etc.), cobertura (por exemplo, lona, tábuas, telha, etc.), hidráulica (por exemplo, buchas, caixa d'água, grelhas, etc.), reboco (por exemplo, cal, prego, adesivo, etc.), fechamentos (dobradiças, fechaduras, massas, etc.), revestimentos (acabamentos, piso, impermeabilizante, etc), dentre outros. Convém ressaltar que a materialidade mental também é abarcada por ambas as artes, visto que na negociação do arquiteto com o cliente e no ato em si da leitura do texto literário, ou seja, pelo discurso, ambas existem numa forma virtual direcionada a um mundo real ou fictício. Segundo Miriam Vieira (2016, p. 104):

O arquiteto Christian Norberg-Schulz, por sua vez, tece relações entre a materialidade da estrutura construtiva e a estrutura linguística empregada em sua discussão. Segundo ele, a estrutura de um local – que pode ser um país, uma paisagem ou uma edificação – abrange o espaço, as características do ambiente construído pelo homem e a respectiva tecnologia empregada na execução. O autor define que lugares costumam ser designados através de substantivos tais como “ilha”, “floresta” ou “rua”, e também “parede”, “telhado”, “teto”, “janela” e “porta”, uma vez que, em vez de falarmos de “espaço” no nosso dia a dia, falamos da relação entre coisas que estão, por exemplo, “sobre”, “dentro”, ou “ao longo” umas das outras. Portanto, se entendido como um sistema de relação, o espaço é indicado por preposições e locuções prepositivas. A tecnologia e as características empregadas em um ambiente construído pelo homem são, por sua vez, indicadas através de adjetivos.

Desse modo, a arquitetura, bem como a literatura, não se apresenta somente numa concepção material em si, mas também numa concepção argumentativa e discursiva, ou performática da linguagem verbal. É a partir desta *performance verbal* que se chega ao conceito de *écfrase*. Nas palavras de João Adolfo Hansen (2006, p. 85):

Nos *progymnasmata*, exercícios preparatórios de oratória escritos por retores gregos entre os séculos I e IV d.C., *ekphrasis* (de *phrazô*, “fazer entender”, e *ek*, “até o fim”) significa “exposição” ou “descrição”, associando-se às técnicas de amplificação de tópicos narrativas, composição de etopeias e exercícios de qualificação de causas deliberativas, judiciais e epidíticas. Aélío Theon diz que *ekphrasis* é discurso periegético – que narra em torno – pondo sob os olhos com *enargeia*, “vividez”, o que deve ser mostrado. Nos seus *Progymnasmata*, Hermógenes a define de maneira semelhante: técnica de produzir enunciados que têm *enargeia*, apresentando a coisa quase como se o ouvinte a visse em detalhe.

Assim, a *écfrase* é uma emulação verbal que eficazmente compete com a imagem. Ainda segundo João Adolfo Hansen (2006, p. 86):

A *ekphrasis* é *falsa fictio*, pois narra o que não é; sua audiência sabe disso e a ouve bem justamente porque a ouve como artifício cujos preceitos são críveis pois aptos para narrar o incrível. Como exercício de eloquência, a *ekphrasis* é uma pragmática: evidencia justamente a habilidade do orador que

espanta a audiência com a narração da *falsa fictio* tornando o efeito provável porque sua imaginação é alimentada pelos *topoi* da memória partilhada.

Porém, Miriam Vieira ao falar de arquitetura, levou em consideração a questão da *corporeidade* e da *perspectiva*. A arquitetura é uma das poucas artes em que se pode de fato entrar em suas obras, ela pode ser experimentada fisicamente, ter, nas palavras de Miriam Vieira (2016), uma incorporação experimentada. É uma característica intrínseca da arquitetura, além de um desafio para se descrever. Por sua vez, desde o Renascimento, a perspectiva traz à tona o problema da representação arquitetônica, visto que uma das características da arquitetura é a tridimensionalidade. Ela pode ser observada diferentemente de vários pontos de vista tanto externos quanto internos. Miriam Vieira (2016) considera que a perspectiva dialoga com a focalização nos estudos literários e que ao ser transmitida pela literatura pode estar ligada às descrições de sensações dos personagens relacionados ao edifício arquitetônico em questão.

Ao trabalhar a *écfrase*, Miriam Vieira (2016) explica que esta é uma das formas de a literatura verbalizar a arquitetura. Contudo, é preciso considerar que ao se tratar de arquitetura na literatura, há também de se ponderar os atos de habitar da construção e as performances dos agentes na habitação. É a soma de tudo isso que pode dar uma real *enargeia* (vividez) à *écfrase* arquitetônica. Neste raciocínio, Miriam Vieira (2016, p.119-120) apresenta uma classificação singular das *écfrases* arquitetônicas que cabe citar na íntegra:

Assim, em uma classificação horizontal não hierárquica, propomos, finalmente, a seguinte tipologia de *écfrase* arquitetônica, sendo que as dos tipos (a) simbólica e (b) técnica podem, em alguns casos, ser justapostas às do tipo (c) contemplativa, que pode, por sua vez, ser subdividida em duas modalidades: (i) como se fosse uma pintura e (ii) como se fosse uma escultura; e ainda a do tipo (d) performativa, totalizando quatro tipos (intercambiáveis) em que a literatura faz presente uma obra ou sítio arquitetônico por meio de *écfrase*:

a) As *écfrases* arquitetônicas “simbólicas” ou aquelas, atribuídas a um conhecimento cultural, caracterizadas pela ênfase dada ao significado simbólico da obra arquitetônica.

b) As *écfrases* arquitetônicas “técnicas” ou aquelas, atribuídas ao conhecimento técnico, cujas fontes visuais são identificadas por leitores pertencentes a uma comunidade interpretativa específica – são caracterizadas pela demanda de letramento técnico e/ou conhecimento prévio do discurso arquitetônico.

c) As *écfrases* de arquitetura, ou “contemplativas”, são análogas à *écfrase* de acordo com a definição de Clüver e com as origens do termo na Antiguidade, e podem acontecer de duas maneiras distintas:

i. quando são rerepresentadas como se fossem pinturas ou fotografias, ou seja, um artefato bidimensional em que o focalizador (o interlocutor: narrador ou personagem) da *écfrase* encontra-se do lado de fora do sítio arquitetônico em uma performance como se estivesse em uma galeria de arte a observar um artefato;

ii. quando são rerepresentadas como se fossem esculturas, ou seja, apesar de o artefato tridimensional ser admirado em sua totalidade, não chega a ser fisicamente vivenciado. De acordo com as sugestões de Aillaud, Rasmussen e Kattenbelt, o agente focalizador interage com a arquitetura como se estivesse assistindo a uma peça teatral, em que a edificação faz as vezes de palco.

Nas écfrases arquitetônicas do tipo contemplativa, a edificação irá exercer o papel de palco, e o agente focalizador, o de espectador.

d) As écfrases arquitetônicas, ou “performativas”, acontecem quando o leitor é guiado através, dentro e fora do sítio arquitetônico em uma performance mental. A experiência sensório-motora complementa a sensorial por meio de *periegesis* e performance corporal à medida que o leitor envolve-se mentalmente de modo a interagir com a obra arquitetônica ao longo do trajeto percorrido.

Como se vê, o conjunto de écfrases desenvolvido por Vieira (2016) é um modelo interpretativo de como a arquitetura pode ser apreendida na literatura, de como pode ocorrer sua transmediação ou, nos termos dessa tese, a tradução interartística. Nota-se ainda que as écfrases descritas acima não se restringem às referências intermediárias em *Notre-Dame de Paris*. O nome da própria catedral, bem como denominações e designações de lugares específicos da catedral são repetidos aqui e ali durante todo o romance. Além disso, toda écfrase arquitetônica pode ocorrer de duas formas: por meio da focalização ou ponto de vista do narrador, ou por meio da focalização ou ponto de vista de um determinado personagem. Obviamente, por vezes, em narrativas de primeira pessoa, esses dois pontos de vista podem coincidir. Vejamos a partir deste momento a exemplificação de todas as écfrases arquitetônicas presentes na obra estudada.

i) *Écfrase arquitetônica simbólica*

O primeiro exemplo vem do narrador do romance *Notre-Dame de Paris*:

(6)

Sans doute, c'est encore aujourd'hui un majestueux et sublime édifice que l'église de Notre-Dame de Paris. Mais, si belle qu'elle se soit conservée en vieillissant, il est difficile de ne pas soupirer, de ne pas s'indigner devant les dégradations, les mutilations sans nombre que simultanément le temps et les hommes ont fait subir au vénérable monument, sans respect pour Charlemagne qui en avait posé la première pierre, pour Philippe-Auguste qui en avait posé la dernière⁷³.

⁷³ Com certeza, a igreja de Notre-Dame é ainda hoje uma majestosa e sublime edificação. Entretanto, por mais bela que esteja conservada enquanto envelhece, é difícil não suspirar, não se indignar diante das degradações, das mutilações inúmeras que, simultaneamente, o tempo e os homens fazem sofrer o venerável monumento, sem respeito por Carlos Magno, que pôs sua primeira pedra, e por Filipe Augusto, que pôs a última (HUGO, 2011, p. 145).

Sur la face de cette vieille reine de nos cathédrales, à côté d'une ride on trouve toujours une cicatrice. *Tempus edax, homo edacior*. Ce que je traduirais volontiers ainsi : le temps est aveugle, l'homme est stupide⁷⁴.

Si nous avons le loisir d'examiner une à une avec le lecteur les diverses traces de destruction imprimées à l'antique église, la part du temps serait la moindre, la pire celle des hommes, surtout des hommes de l'art. Il faut bien que je dise des *hommes de l'art*, puisqu'il y a eu des individus qui ont pris la qualité d'architectes dans les deux siècles derniers⁷⁵ (HUGO, 1985d, p. 569).

Como se lê neste trecho, o narrador chama a atenção para a importância da catedral Notre-Dame como monumento histórico da cidade de Paris. Entretanto, a écfrase aqui apresentada desempenha um papel sobretudo de dar ênfase ao descuido e ao desleixo para com tal monumento. A catedral serve como símbolo da falta de cuidado com relação ao patrimônio público, com a memória arquitetônica das catedrais góticas, mas também do momento histórico da França em que os monumentos já não eram tão importantes, inclusive para os homens de arte, como acontecia no sistema feudal. Além disso, o narrador põe em debate se naquele momento já existia a regulação da profissão ou do profissional e artista intitulado *arquitecto*.

O segundo exemplo vem de um diálogo entre os personagens Pierre Gringoire e Claude Frolo:

- (7)
- Pierre Gringoire, dit l'archidiacre, qu'avez-vous fait de cette petite danseuse égyptienne ?
 - La Esmeralda ? Vous changez bien brusquement de conversation.
 - N'était-elle pas votre femme ?
 - Oui, au moyen d'une cruche cassée. Nous en avons pour quatre ans. – À propos, ajoute Gringoire en regardant l'archidiacre d'un air à demi goguenard, vous y pensez donc toujours ?
 - Et vous, vous n'y pensez plus ?
 - Peu. – J'ai tant de choses !... Mon Dieu, que la petite chèvre était jolie !
 - Cette bohémienne ne vous avait-elle pas sauvé la vie ?⁷⁶
 - C'est pardieu vrai.
 - Eh bien ! qu'est-elle devenue ? qu'en avez-vous fait ?
 - Je ne vous dirai pas. Je crois qu'ils l'ont pendue.
 - Vous croyez ?

⁷⁴ Sobre a face dessa velha rainha de nossas catedrais, ao lado de uma ruga, encontra-se sempre uma cicatriz. *Tempus edax, homo edacior*; o que traduziria de bom gosto desta maneira: o tempo é cego, o homem é estúpido (HUGO, 2011, p. 145).

⁷⁵ Se tivéssemos a oportunidade de examinar com o leitor, uma a uma, as diversas marcas de destruição impressas na antiga igreja, a parte do tempo seria a menor; a pior, aquela dos homens, sobretudo dos *homens da arte*, pois houve dois indivíduos que ganharam a qualidade de arquitetos nos dois últimos séculos (HUGO, 2011, p. 145).

⁷⁶ — Pierre Gringoire, o que o senhor fez com aquela pequena dançarina cigana?

— La Esmeralda? O senhor sabe mudar de assunto.

— Ela não era sua mulher?

— Sim, por um jarro quebrado. Durou quatro anos. A propósito — acrescentou Gringoire, olhando o arquidiácono com um ar um tanto trocista —, o senhor, então, pensa nisso todo dia?

— E o senhor, não pensa mais nisso?

— Pouco. Tenho tantas coisas!... Meu Deus, como a pequena cabra era bela!

— Essa boêmia, ela não lhe salvou a vida? (HUGO, 2011, p. 447-448).

- Je ne suis pas sûr. Quand j’ai vu qu’ils voulaient pendre les gens, je me suis retiré du jeu.
- C’est là tout ce que vous en savez ?
- Attendez donc. On m’a dit qu’elle s’était réfugiée dans Notre-Dame, et qu’elle y était en sûreté, et j’en suis ravi, et je n’ai pu découvrir si la chèvre s’était sauvée avec elle, et c’est tout ce que j’en sais⁷⁷.
- Je vais vous en apprendre davantage, cria dom Claude, et sa voix, jusqu’alors basse, lente et presque sourde, était devenue tonnante. Elle est en effet réfugiée dans Notre-Dame. Mais dans trois jours la justice l’y reprendra, et elle sera pendue en Grève. Il y a arrêt du parlement.
- Voilà qui est fâcheux, dit Gringoire⁷⁸.
- Le prêtre, en un clin d’oeil, était redevenu froid et calme.
- Et qui diable, reprit le poète, s’est donc amusé à solliciter un arrêt de réintégration ? Est-ce qu’on ne pouvait pas laisser le parlement tranquille ? Qu’est-ce que cela fait qu’une pauvre fille s’abrite sous les arcs-boutants de Notre-Dame à côté des nids d’hirondelle ?⁷⁹ (HUGO, 1985d, p. 778).

Nesta passagem a éfrase da catedral é feita pela citação de partes da Igreja, mas também pela referência intermediática do próprio substantivo *Notre-Dame*. Provavelmente, o mais interessante é que a éfrase se baseia no hábito de habitar a catedral, em particular o fato de Esmeralda estar asilada em *Notre-Dame*. Ou seja, esse diálogo nos transmite a informação da catedral como lugar de asilo e refúgio, informação que a História comprova: muitas igrejas e lugares monásticos serviam de asilo para refugiados e também lugar hospitaleiro para viajantes e enfermos (MUMFORD, 1998). Logo, esse diálogo dispõe de uma éfrase arquitetônica simbólica por dar ênfase a um conhecimento cultural e histórico das catedrais góticas por meio de uma situação ou vivência ficcional.

⁷⁷ — Por Deus, é verdade.

— Pois bem! O que foi feito dela? O que o senhor fez dela?

— Não posso lhe dizer. Creio que ela foi enforcada.

— O senhor acredita?

— Não estou certo. Quando vi que iam enforcar alguém, retirei-me do palco.

— Isso é tudo o que o senhor sabe?

— Espere, então. Disseram-me que ela estava refugiada na Notre-Dame, e que estava em segurança lá, e fiquei satisfeito com isso, e não pude saber se a cabra fora salva com ela. É tudo que sei (HUGO, 2011, p. 447-448).

⁷⁸ — Vou lhe contar um pouco mais — gritou dom Claude; e sua voz, até então baixa, lenta, quase surda, tornou-se toante. — De fato, ela está refugiada na Notre-Dame. No entanto, dentro de três dias, a Justiça a retomará e ela será enforcada na Grève. Há uma sentença do Parlamento.

— Isso é lastimável — disse Gringoire (HUGO, 2011, p. 447-448).

⁷⁹ Súbito, o padre se tornou frio e calmo.

— Que diabo — retomou o poeta —, há prazer em se solicitar uma sentença de reintegração? Será que não podemos deixar o Parlamento em paz? Qual o mal que há no fato de uma pobre jovem se abrigar sob os arcobotantes de Notre-Dame, ao lado dos ninhos de andorinha? (HUGO, 2011, p. 447-448).

ii) *Écfrase arquitetônica técnica*

Como se viu anteriormente nas definições de Miriam Vieira (2016), esse tipo de écfrase depende de um letramento sobre arquitetura para se saber do que está se tratando. A partir de nossa análise do romance, nos parece que esse tipo de écfrase é muito mais comum do ponto de vista do narrador do que do ponto de vista dos personagens. Contudo, tanto em um quanto em outro, podemos encontrá-lo em *Notre-Dame de Paris*. Não citaremos os exemplos dos personagens que se utilizam da écfrase porque eles se referem a outros edifícios e nosso foco é a catedral. Observemos os exemplos abaixo:

(8)

Et d'abord, pour ne citer que quelques exemples capitaux, il est, à coup sûr, peu de plus belles pages architecturales que cette façade où, successivement et à la fois, les trois portails creusés en ogive, le cordon brodé et dentelé des vingt-huit niches royales, l'immense rosace centrale flanquée de ses deux fenêtres latérales comme le prêtre du diacre et du sous-diacre, la haute et frêle galerie d'arcades à trèfle qui porte une lourde plate-forme sur ses fines colonnettes, enfin les deux noires et massives tours avec leurs auvents d'ardoise, parties harmonieuses d'un tout magnifique, superposées en cinq étages gigantesques, se développent à l'oeil, en foule et sans trouble, avec leurs innombrables détails de statuaire, de sculpture et de ciselure, ralliés puissamment à la tranquille grandeur de l'ensemble ; vaste symphonie en pierre, pour ainsi dire ; oeuvre colossale d'un homme et d'un peuple, tout ensemble une et complexe comme les Iliades et les Romanceros dont elle est soeur ; produit prodigieux de la cotisation de toutes les forces d'une époque, où sur chaque pierre on voit saillir en cent façons la fantaisie de l'ouvrier disciplinée par le génie de l'artiste ; sorte de création humaine, en un mot, puissante et féconde comme la création divine dont elle semble avoir dérobé le double caractère : variété, éternité⁸⁰.

Et ce que nous disons ici de la façade, il faut le dire de l'église entière ; et ce que nous disons de l'église cathédrale de Paris, il faut le dire de toutes les églises de la chrétienté au moyen âge. Tout se tient dans cet art venu de lui-même, logique et bien proportionné. Mesurer l'orteil du pied, c'est mesurer le géant.

Revenons à la façade de Notre-Dame, telle qu'elle nous apparaît encore à présent, quand nous allons pieusement admirer la grave et puissante

⁸⁰ E, a princípio, para citar apenas alguns exemplos capitais, poucas páginas arquiteturais são tão belas quanto essa fachadas, em que, sucessiva e simultaneamente, os três portais cravados em ogiva, a moldura bordada e denteada com 28 nichos reais, a imensa rosácea central flanqueada com suas duas janelas laterais como o padre do diácono e do subdiácono, a alta e frágil galeria de arcadas em trevo, que supora uma pesada plataforma sobre suas finas colunetas, e as escuras e maciças torres com seus guarda-ventos de ardósia, partes harmoniosas de um todo magnífico, superpostas em cinco andares gigantescos, desenvolvendo-se aos olhos, múltipla e límpida, com seus inumeráveis detalhes de estatuária, de escultura, de ornamento, conjurados com potência à tranquila grandeza do conjunto; obra colossal de um homem e de um povo; em conjunto, una e complexa como as ilíadas e os romanceiros, de que é irmã; produto prodigioso da contribuição de todas as forças de uma época, em que, sobre cada pedra, vê-se avançar, em centenas de modos, a fantasia do operário disciplinado através do gênio do artista; espécie de criação humana, em uma palavra, potente e fecunda como a criação divina, que parece ter, em segredo, um duplo caráter: variedade e eternidade (HUGO, 2011, p. 145-146).

cathédrale, qui terrifie, au dire de ses chroniqueurs : *quæ mole sua terrorem incutit spectantibus*.

Trois choses importantes manquent aujourd’hui à cette façade. D’abord le degré de onze marches qui l’exhaussait jadis au-dessus du sol ; ensuite la série inférieure de statues qui occupait les niches des trois portails, et la série supérieure des vingt-huit plus anciens rois de France, qui garnissait la galerie du premier étage, à partir de Childebert jusqu’à Philippe-Auguste, tenant en main « la pomme impériale »⁸¹ (HUGO, 1985d, p. 570).

(9)

Mais ce qui attirait surtout le regard, et le fixait longtemps sur ce point, c’était l’abbaye elle-même. Il est certain que ce monastère, qui avait une grande mine et comme église et comme seigneurie, ce palais abbatial, où les évêques de Paris s’estimaient heureux de coucher une nuit, ce réfectoire auquel l’architecte avait donné l’air, la beauté et la splendide rosace d’une cathédrale, cette élégante chapelle de la Vierge, ce dortoir monumental, ces vastes jardins, cette herse, ce pont-levis, cette enveloppe de créneaux qui entaillait aux yeux la verdure des prés d’alentour, ces cours où reluisaient des hommes d’armes mêlés à des chapes d’or, le tout groupé et rallié autour des trois hautes flèches à plein cintre bien assises sur une abside gothique, faisaient une magnifique figure à l’horizon⁸² (HUGO, 1985d, p. 582-583).

Nos dois exemplos acima percebemos que as descrições minuciosas e de vivaz entendimento só são totalmente compreendidas se o leitor tiver ciência dos termos relativos a uma catedral gótica a que o narrador faz referência. Uma vez o leitor não compreendendo o que é “arcade”, “dentelé”, “ogive”, “palais abbatial”, “rosace” toda a *enargeia* pode se desfazer colocando a éfrase arquitetônica técnica em perda total ou parcial. Isso equivale a dizer que se não houver conhecimento de mundo partilhado – ou seja, se o leitor não fizer ideia do que diz o narrador –, o ato de comunicação e, conseqüentemente, de reconstrução mental da catedral por meio da éfrase, não funciona. Nesse caso, o texto demanda do leitor uma busca de

⁸¹ E o que dizemos aqui da fachada vale dizer de toda a igreja; e o que dizemos da igreja catedral de Paris vale dizer de todas as igrejas da cristandade da Idade Média. Tudo faz sentido nessa arte provinda dela mesma, lógica e bem proporcionada. Mensurar o dedo do pé é mensurar o gigante.

Voltemos à fachada de Notre-Dame tal qual ela nos aparece ainda no presente, quando, piedosamente, admiramos a grave e potente catedral que aterroriza, no dizer de seus cronistas: *Quæ mole sua terrorem incutit spectantibus*.

Três coisas importantes faltam hoje a essa fachada: a escadaria de onze de graus, que outrora a elevava acima do solo; a série inferior de estátuas, que ocupava os nichos dos três portais, e a série superior dos 28 reis da França mais antigos, que guarnecia a galeria do primeiro andar, de Childebert a Filipe Augusto, trazendo à mão “a maçã imperial” (HUGO, 2011, p. 145-146).

⁸² No entanto, o que mais atraía o olhar e o fixava por um bom tempo sobre esse ponto, era a própria abadia. Decerto, esse monastério, que tinha uma bela aparência tanto como igreja quanto como domínio senhorial, esse palácio abacial, onde os bispos de Paris se davam por satisfeitos de dormir uma noite, esse refeitório ao qual o arquiteto deu a aparência, a beleza e a esplêndida rosácea de uma catedral, essa elegante capela da Virgem, essa camarata monumental, esses vastos jardins, essa grade, essa ponte levadiça, essas ameias que entalhavam aos olhos a verdura dos prados ao redor, esse curso onde reluziam homens armados sob mantos dourados, tudo agrupado e conjurado em torno das três altas flechas de arco pleno cintro, bem assentados sobre uma abside gótica, faziam uma magnífica figura no horizonte (HUGO, 2011, p. 164-165).

informação terminológica ou imagética – com exemplos figurativos, de apelo à visão sobre aquela catedral gótica.

iii) *Écfrase arquitetônica contemplativa*

Nesse tipo de écfrase há um apelo somente à visão, porém de duas formas: como observação da arquitetura em sua versão bidimensional (como imagem) ou como observação da arquitetura em sua versão tridimensional (como escultura). De todo modo, em nenhuma das duas há a experiência de se vivenciar a arquitetura. Atentemos para os exemplos abaixo:

(10)

Et ouvrant la fenêtre de la cellule, il désigna du doigt l'immense église de Notre-Dame, qui, découpant sur un ciel étoilé la silhouette noire de ses deux tours, de ses côtes de pierre et de sa croupe monstrueuse, semblait un énorme sphinx à deux têtes assis au milieu de la ville.

L'archidiacre considéra quelque temps en silence le gigantesque édifice, puis étendant avec un soupir sa main droite vers le livre imprimé qui était ouvert sur sa table et sa main gauche vers Notre-Dame, et promenant un triste regard du livre à l'église : - « Hélas ! dit-il, ceci tuera cela.⁸³ » (HUGO, 1985d, p. 617).

(11)

Il n'y avait personne aux fenêtres. On voyait seulement de loin, au sommet de celle des tours de Notre-Dame qui domine la Grève, deux hommes détachés en noir sur le ciel clair du matin, qui semblaient regarder⁸⁴ (HUGO, 1985d, p. 851).

(12)

Au moyen âge, quand un édifice était complet, il y en avait presque autant dans la terre que dehors. À moins d'être bâtis sur pilotis, comme Notre-Dame, un palais, une forteresse, une église avaient toujours un double fond. Dans les cathédrales, c'était en quelque sorte une autre cathédrale souterraine, basse, obscure, mystérieuse, aveugle et muette, sous la nef supérieure qui regorgeait de lumière et retentissait d'orgues et de cloches jour et nuit ; quelquefois c'était un sépulcre. Dans les palais, dans les bastilles, c'était une prison, quelquefois aussi un sépulcre, quelquefois les deux ensemble. Ces puissantes bâtisses, dont nous avons expliqué ailleurs le mode de formation et de végétation, n'avaient pas simplement des fondations, mais, pour ainsi dire,

⁸³ E, abrindo a janela da célula, designou com o dedo a imensa igreja Notre-Dame, que, recortando no céu estrelado a silhueta negra de suas duas torres, suas duas costelas de pedra e sua garupa monstruosa, parecia uma enorme esfinge com duas cabeças sentadas no meio da cidade.

O arqui-diácono observou por um tempo em silêncio o gigantesco prédio; em seguida, estendendo com um suspiro sua mão direita na direção do livro impresso que estava aberto sobre a mesa, e sua mão esquerda na direção de Notre-Dame, e levando um triste olhar do livro à igreja:

— Infelizmente! — disse —, isto matará aquilo (HUGO, 2011, p. 214-215).

⁸⁴ Havia pessoas às janelas. Viam-se somente de longe, no cume das torres da Notre-Dame que impera na Grève, dois homens de negro sob o céu claro da manhã, que pareciam olhar. (*sic* da tradução) (HUGO, 2011, p. 556).

des racines qui s'alliaient ramifiant dans le sol en chambres, en galeries, en escaliers comme la construction d'en haut. Ainsi, églises, palais, bastilles avaient de la terre à micorps. Les caves d'un édifice étaient un autre édifice où l'on descendait au lieu de monter, et qui appliquait ses étages souterrains sous le monceau d'étages extérieurs du monument, comme ces forêts et ces montagnes qui se renversent dans l'eau miroitante d'un lac au-dessous des forêts et des montagnes du bord⁸⁵ (HUGO, 1985d, p. 723).

(13)

On était aux premiers jours de mars. Le soleil, que Dubartas, ce classique ancêtre de la périphrase, n'avait pas encore nommé le grand-duc des chandelles, n'en était pas moins joyeux et rayonnant pour cela. C'était une de ces journées de printemps qui ont tant de douceur et de beauté que tout Paris, répandu dans les places et les promenades, les fête comme des dimanches. Dans ces jours de clarté, de chaleur et de sérénité, il y a une certaine heure surtout où il faut admirer le portail de Notre-Dame. C'est le moment où le soleil, déjà incliné vers le couchant, regarde presque en face la cathédrale. Ses rayons, de plus en plus horizontaux, se retirent lentement du pavé de la place, et remontent le long de la façade à pic dont ils font saillir les mille rondes-bosses sur leur ombre, tandis que la grande rose centrale flamboie comme un oeil de cyclope enflammé des réverbérations de la forge⁸⁶.

On était à cette heure-là.

Vis-à-vis la haute cathédrale rougie par le couchant, sur le balcon de pierre pratiqué au-dessus du porche d'une riche maison gothique qui faisait l'angle de la place et de la rue du Parvis, quelques belles jeunes filles riaient et devisaient avec toute sorte de grâce et de folie⁸⁷ (HUGO, 1985d, p. 663).

(14)

La cathédrale était déjà obscure et déserte. Les contre-nefs étaient pleines de ténèbres, et les lampes des chapelles commençaient à s'étoiler, tant

⁸⁵ Na Idade Média, quase o mesmo tanto da parte visível de uma edificação ficava dentro da terra. Exceto quando construída sobre pilotis, como a Notre-Dame, um palácio, uma bastilha, uma igreja, tinham sempre um duplo fundo. Nas catedrais, havia de certo modo uma outra catedral subterrânea, baixa, obscura, cega e muda, sob a nave superior, que regurgitava de luz e ressoava órgãos e sinos, dia e noite; por vezes era um sepulcro. Nos palácios, nas bastilhas, era uma prisão, por vezes também um sepulcro, por vezes os dois ao mesmo tempo. Essas potentes construções, cujo modo de formação e vegetação já explicamos, não tinham simplesmente fundações, mas, por assim dizer, raízes que se ramificavam no solo em câmaras, galerias, escadarias, como a construção de cima. Assim, igrejas, palácios, bastilhas, tinham terra até o meio do corpo. As cavas de um edifício eram um outro edifício onde se descia em lugar de se subir, e que sucediam andares subterrâneos sob o monte de andares exteriores do monumento, como essas florestas e montanhas que se invertem na água cristalina de um lago debaixo das florestas e das montanhas da margem (HUGO, 2011, p. 369-370).

⁸⁶ Era início de março. O sol que Dubartas, esse clássico ancestral da perífrase, ainda não chamara de "grão-duque das candeias", não era por isso menos alegre e radiante. Era um desses dias doces e belos de primavera, em que toda Paris resplendia nas praças e nos passeios, nas festas e nos domingos. Nesses dias de claridade, calor e serenidade, é necessário, sobretudo em uma certa hora, admirar o portal de Notre-Dame. É o momento em que o sol, já inclinado na direção do poente, olha quase de frente a catedral. Seus raios, mais e mais horizontais, retiram-se lentamente do pavimento da praça e sobem ao longo da fachada até o pico, de que ressaltam as mil esculturas em relevo sobre sua sombra, enquanto que a grande rosácea central flameja, como um olho de ciclope inflamado, com as reverberações da forja (HUGO, 2011, p. 279).

⁸⁷ Era esta hora.

Defronte à alta catedral avermelhada pelo poente, sobre o balcão de pedra trabalhada acima do pórtico de uma rica mansão gótica, na esquina da praça com a rua do Parvis, algumas belas jovens riam e conversavam com todo tipo de graça e de manias (HUGO, 2011, p. 279).

les voûtes devenaient noires. Seulement la grande rose de la façade, dont les mille couleurs étaient trempées d'un rayon de soleil horizontal, reluisait dans l'ombre comme un fouillis de diamants et répercutait à l'autre bout de la nef son spectre éblouissant⁸⁸ (HUGO, 1985d, p. 675).

Nos exemplos (10) e (11), percebemos a éfrase fazendo alusão à bidimensionalidade. A descrição é feita como se realmente estivéssemos contemplando uma imagem da catedral. O exemplo (12) é uma éfrase que descreve com o olhar, mas ao mesmo tempo faz apelo à volumetria da catedral, é um *ver tridimensional* que fica entre imagem estática como nos dois primeiros exemplos e imagem em movimento, mas com deslocamento fixado de cima para baixo ou de baixo para cima. Isso fica claro com as preposições e advérbios de lugar (por exemplo, “*dehors*”, “*dans*”, “*sur*”, “*sous*”) dando as indicações do que é descrito dentro da catedral. Já nos exemplos (13) e (14), percebemos que a descrição visual do monumento é feita como se fosse uma escultura sendo observada. Apesar de se descrever parte da catedral – no caso, a fachada e a rosácea principal –, o ato de descrever a luminosidade que perpassa essas partes nos dá a sensação de *como ver um objeto tridimensional* a partir de um ponto de vista específico onde a luz que bate reflete nele.

Nota-se que o que fica nítido nesses exemplos é que a experiência de vivenciar a arquitetura não está presente nas éfrases arquitetônicas contemplativas. É uma visão distanciada com apelo ao olhar e aos detalhes, por vezes, mas apenas de apreciação, admiração ou de perspectiva, de ponto de vista. É como se se assistisse a um espetáculo em que a catedral é o palco, e o leitor, o espectador.

⁸⁸ A catedral já estava escura e deserta. As contranaves estavam cheias de trevas, e as lanternas das capelas começavam a estrelar de tanto que as abóbadas se tornavam negras. Somente a grande rosácea da fachada, com suas mil cores embebidas por um raio horizontal de sol, reluzia na sombra como uma confusão de diamantes e repercutia seu espectro deslumbrante na outra extremidade da nave (HUGO, 2011, p. 297-298).

iv) *Écfrase arquitetônica performativa*

Diferentemente da modalidade de écfrase contemplativa, a écfrase performática inclui a vivência arquitetural, o corpo do narrador ou da personagem na descrição. O leitor é orientado de fato a andar junto e a experimentar as sensações do monumento arquitetônico por meio da écfrase tal como vimos em alguns parágrafos do exemplo (3). Em *Notre-Dame de Paris*, vários são os exemplos em que isso acontece, mas selecionamos para análise o trecho abaixo em que há uma descrição da relação entre Quasimodo e a catedral. Faz parte do capítulo intitulado “Immanis Pecoris Custos, Immaior Ipse”, que a nosso ver constitui um capítulo inteiro dedicado à écfrase performativa e a descrição proxêmica⁸⁹. Por motivos de espaço, não citamos o capítulo na íntegra, mas parte dele:

(15)

Quasimodo était donc carillonneur de Notre-Dame.

Avec le temps, il s’était formé je ne sais quel lien intime qui unissait le sonneur à l’église. Séparé à jamais du monde par la double fatalité de sa naissance inconnue et de sa nature difforme, emprisonné dès l’enfance dans ce double cercle infranchissable, le pauvre malheureux s’était accoutumé à ne rien voir dans ce monde au delà des religieuses murailles qui l’avaient recueilli à leur ombre. Notre-Dame avait été successivement pour lui, selon qu’il grandissait et se développait, l’œuf, le nid, la maison, la patrie, l’univers⁹⁰.

Et il est sûr qu’il y avait une sorte d’harmonie mystérieuse et préexistante entre cette créature et cet édifice. Lorsque, tout petit encore, il se traînait tortueusement et par soubresauts sous les ténèbres de ses voûtes, il semblait, avec sa face humaine et sa membrure bestiale, le reptile naturel de cette dalle humide et sombre sur laquelle l’ombre des chapiteaux romans projetait tant de formes bizarres⁹¹.

[...]

C’est ainsi que peu à peu, se développant toujours dans le sens de la cathédrale, y vivant, y dormant, n’en sortant presque jamais, en subissant à toute heure la pression mystérieuse, il arriva à lui ressembler, à s’y incruster, pour ainsi dire, à en faire partie intégrante. Ses angles saillants s’emboîtaient, qu’on nous passe cette figure, aux angles rentrants de l’édifice, et il en

⁸⁹ Entende-se *descrição proxêmica* como um texto expositivo que pode se referir às diversas relações de espacialidade do indivíduo (real ou ficcional), sem intuito objetivo inicial de representar, visualizar ou performativizar um dado espaço. A singularidade da *descrição proxêmica* está mais atrelada aos postulados de Edward Twitchell Hall (2005) do que aos postulados do campo de estudos da Intermidialidade.

⁹⁰ Quasimodo era então o carrilhador da Notre-Dame.

Com o tempo, formou-se não sei que relação íntima que unia o sineiro à igreja. Isolado para sempre do mundo pela dupla fatalidade de seu nascimento desconhecido e de sua natureza disforme, aprisionado desde a infância nesse duplo círculo infranqueável, o pobre infeliz se acostumou a ver apenas do mundo as religiosas muralhas que o recolheram em sua sombra. Notre-Dame era para ele, sucessivamente, conforme crescia e se desenvolvia, o ovo, o ninho, a casa, a pátria, o universo (HUGO, 2011, p. 188).

⁹¹ Com certeza, havia uma espécie de harmonia misteriosa e preexistente entre essa criatura e essa construção. Quando, pequeno ainda, arrastava-se tortuosamente e em sobressaltos pelas trevas de suas abóbadas, ele parecia, com sua face humana e sua compleição bestial, o réptil natural dessa laje úmida e sombria, sobre a qual a sombra dos capitéis romanos projetavam tantas formas bizarras (HUGO, 2011, p. 188).

semblait, non seulement l'habitant, mais encore le contenu naturel. On pourrait presque dire qu'il en avait pris la forme, comme le colimaçon prend la forme de sa coquille. C'était sa demeure, son trou, son enveloppe. Il y avait entre la vieille église et lui une sympathie instinctive si profonde, tant d'affinités magnétiques, tant d'affinités matérielles, qu'il y adhérerait en quelque sorte comme la tortue à son écaille. La rugueuse cathédrale était sa carapace⁹².

Il est inutile d'avertir le lecteur de ne pas prendre au pied de la lettre les figures que nous sommes obligé d'employer ici pour exprimer cet accouplement singulier, symétrique, immédiat, presque co-substantiel d'un homme et d'un édifice. Il est inutile de dire également à quel point il s'était faite familière toute la cathédrale dans une si longue et si intime cohabitation. Cette demeure lui était propre. Elle n'avait pas de profondeur que Quasimodo n'eût pénétrée, pas de hauteur qu'il n'eût escaladée. Il lui arrivait bien des fois de gravir la façade à plusieurs élévations en s'aidant seulement des aspérités de la sculpture. Les tours, sur la surface extérieure desquelles on le voyait souvent ramper comme un lézard qui glisse sur un mur à pic, ces deux géantes jumelles, si hautes, si menaçantes, si redoutables, n'avaient pour lui ni vertige, ni terreur, ni secousses d'étourdissement ; à les voir si douces sous sa main, si faciles à escalader, on eût dit qu'il les avait apprivoisées. À force de sauter, de grimper, de s'ébattre au milieu des abîmes de la gigantesque cathédrale, il était devenu en quelque façon singe et chamois, comme l'enfant calabrais qui nage avant de marcher, et joue, tout petit, avec la mer⁹³.

Du reste, non seulement son corps semblait s'être façonné selon la cathédrale, mais encore son esprit. [...] Sonneur de Notre-Dame à quatorze ans, une nouvelle infirmité était venue le parfaire ; les cloches lui avaient brisé le tympan, il était devenu sourd. La seule porte que la nature lui eût laissée toute grande ouverte sur le monde s'était brusquement fermée à jamais⁹⁴.

[...]

Après tout, il ne tournait qu'à regret sa face du côté des hommes. Sa cathédrale lui suffisait. Elle était peuplée de figures de marbre, rois, saints, évêques, qui du moins ne lui éclataient pas de rire au nez et n'avaient pour lui qu'un regard tranquille et bienveillant. Les autres statues, celles des monstres

⁹² Assim, pouco a pouco, desenvolvendo-se sempre no sentido da catedral, aí vivendo, aí dormindo, não saindo quase nunca, sofrendo a todo momento a pressão misteriosa, chegou mesmo a se assemelhar a ela, a se incrustar nela, por assim dizer, a lhe ser uma parte integrante. Seus ângulos salientes encaixavam-se, com desculpas pela figura, aos ângulos das reentrâncias do edifício, e ele lhe parecia não somente seu habitante, mas seu conteúdo natural. Poder-se-ia quase dizer que tomara a forma do prédio, como o caracol toma a forma de sua concha. Era sua morada, sua toca, seu invólucro. Havia entre a velha igreja e ele uma simpatia instintiva tão profunda, tanta afinidade magnética, tanta afinidade material, que ele aderira a ela como a tartaruga ao seu casco. A rugosa catedral era sua carapaça (HUGO, 2011, p. 188-189).

⁹³ É inútil advertir o leitor para não tomar ao pé da letra as figuras que somos obrigados a empregar aqui para exprimir esse acoplamento singular, simétrico, imediato, quase consubstancial, entre um homem e um edifício. É também inútil dizer a que ponto Quasimodo familiarizou-se com toda a catedral em uma tão longa e tão íntima coabitação. Essa morada lhe era própria. Não havia profundidade que não houvesse penetrado, nenhuma altura que não houvesse escalado. Chegava, muitas vezes, a trepar na fachada em várias alturas com a ajuda apenas da aspereza da escultura. As torres, em cujas superfícies era visto com frequência se arrastando como um lagarto que desliza sobre um muro vertical, essas duas gêmeas gigantes, tão altas, tão ameaçadoras, tão temíveis, não lhe causavam nem vertigem, nem terror, nem abalo de tontura; ao vê-las tão doces sob sua mão, tão fáceis de escalar, parecia que as domesticara. De tanto saltar, trepar, divertir-se em meio aos abismos da gigantesca catedral, tornou-se de algum modo macaco e cabrito, como a criança da Calábria que nada antes de andar, e brinca, ainda pequeno, com o mar (HUGO, 2011, p. 189).

⁹⁴ De resto, não somente seu corpo parecia talhado conforme a catedral, mais ainda seu espírito. [...] Sineiro da Notre-Dame com quatorze anos, uma nova enfermidade o acometera; os sinos rasgaram seus tímpanos. A única porta que a natureza lhe deixara grande e aberta para o mundo fora-lhe bruscamente fechada para sempre (HUGO, 2011, p. 189-190).

et des démons, n'avaient pas de haine pour lui Quasimodo. Il leur ressemblait trop pour cela. Elles raillaient bien plutôt les autres hommes. Les saints étaient ses amis, et le bénissaient ; les monstres étaient ses amis, et le gardaient. Aussi avait-il de longs épanchements avec eux. Aussi passait-il quelquefois des heures entières, accroupi devant une de ces statues, à causer solitairement avec elle. Si quelqu'un survenait, il s'enfuyait comme un amant surpris dans sa sérénade⁹⁵.

Et la cathédrale ne lui était pas seulement la société, mais encore l'univers, mais encore toute la nature. Il ne rêvait pas d'autres espaliers que les vitraux toujours en fleur, d'autre ombrage que celui de ces feuillages de pierre qui s'épanouissent chargés d'oiseaux dans la touffe des chapiteaux saxons, d'autres montagnes que les tours colossales de l'église, d'autre océan que Paris qui bruissait à leurs pieds⁹⁶.

Ce qu'il aimait avant tout dans l'édifice maternel, ce qui réveillait son âme et lui faisait ouvrir ses pauvres ailes qu'elle tenait si misérablement reployées dans sa caverne, ce qui le rendait parfois heureux, c'étaient les cloches. Il les aimait, les caressait, leur parlait, les comprenait. Depuis le carillon de l'aiguille de la croisée jusqu'à la grosse cloche du portail, il les avait toutes en tendresse. Le clocher de la croisée, les deux tours, étaient pour lui comme trois grandes cages dont les oiseaux, élevés par lui, ne chantaient que pour lui. C'étaient pourtant ces mêmes cloches qui l'avaient rendu sourd, mais les mères aiment souvent le mieux l'enfant qui les a fait le plus souffrir⁹⁷.

Il est vrai que leur voix était la seule qu'il pût entendre encore. À ce titre, la grosse cloche était sa bien-aimée. C'est elle qu'il préférerait dans cette famille de filles bruyantes qui se trémoussait autour de lui, les jours de fête. Cette grande cloche s'appelait Marie. Elle était seule dans la tour méridionale avec sa sœur Jacqueline, cloche de moindre taille, enfermée dans une cage moins grande à côté de la sienne. Cette Jacqueline était ainsi nommée du nom de la femme de Jean de Montagu, lequel l'avait donnée à l'église, ce qui ne l'avait pas empêché d'aller figurer sans tête à Montfaucon. Dans la deuxième tour il y avait six autres cloches, et enfin les six plus petites habitaient le clocher sur la croisée avec la cloche de bois qu'on ne sonnait que depuis l'après-dîner du jeudi absolu, jusqu'au matin de la veille de Pâques. Quasimodo avait donc quinze cloches dans son sérail, mais la grosse Marie était la favorite⁹⁸.

⁹⁵ Depois de tudo, ele voltava sua face para os homens apenas com pesar. Sua catedral lhe bastava. Era povoada de figuras de mármore, reis, santos, bispos, que não se rebentavam de rir à sua presença e tinham por ele apenas um olhar tranquilo e benevolente. As outras estátuas, aquelas dos monstros e dos demônios, não tinham raiva dele. Quasimodo se parecia muito com elas. Elas ralhavam, sobretudo, com os outros homens. Os santos eram seus amigos e velavam por ele; os monstros eram seus amigos e o protegiam. Assim, tinha ele grande efusão com eles. Assim, passava horas acororado diante de uma dessas estátuas conversando solitariamente com ela. Se alguém o flagrasse, fugia como um amante surpreendido em sua serenata (HUGO, 2011, p. 191).

⁹⁶ E a catedral não lhe era apenas a sociedade, mas o universo, a natureza. Não imaginava outra latada além dos vitrais sempre em flor, nem outra sombra além dessas folhagens de pedra que desabrocham carregadas de pássaros no tufo dos capitéis saxônicos, nem outras montanhas além das torres colossais da igreja, nem outro oceano além de Paris que farvalhava a seus pés (HUGO, 2011, p. 191).

⁹⁷ O que mais amava no prédio maternal, o que excitava sua alma e lhe fazia abrir suas pobres asas, que recolhia tão miseravelmente fechadas em sua caverna, o que o tornava por vezes feliz eram os sinos. Amava-os, acariciava-os, falava-lhes, compreendia-os. Ele tinha ternura por todos, desde o carrilhão da agulha do cruzeiro até o largo sino do portal. O sino do cruzeiro, os das duas torres, eram-lhe três grandes viveiros, cujos pássaros, ensinados por ele, cantavam apenas para ele. Foram, no entanto, esses mesmos sinos que o tornaram surdo; mas as mães amam ainda mais o filho que mais as faz sofrer (HUGO, 2011, p. 192).

⁹⁸ É bem verdade que suas vozes eram as únicas que ele ainda podia ouvir. Por esse motivo, o grande sino era o seu bem amado. Era ele o preferido nessa família de filhos barulhentos, que se agitavam ao seu redor nos dias de festa. Esse grande sino se chamava Marie. Ficava na torre meridional, junto com sua irmã Jacqueline, sino de

La présence de cet être extraordinaire faisait circuler dans toute la cathédrale je ne sais quel souffle de vie. Il semblait qu'il s'échappât de lui, du moins au dire des superstitions grossissantes de la foule, une émanation mystérieuse qui animait toutes les pierres de Notre-Dame et faisait palpiter les profondes entrailles de la vieille église. Il suffisait qu'on le sût là pour que l'on crût voir vivre et remuer les mille statues des galeries et des portails. Et de fait, la cathédrale semblait une créature docile et obéissante sous sa main ; elle attendait sa volonté pour élever sa grosse voix ; elle était possédée et remplie de Quasimodo comme d'un génie familier. On eût dit qu'il faisait respirer l'immense édifice. Il y était partout en effet, il se multipliait sur tous les points du monument. Tantôt on apercevait avec effroi au plus haut d'une des tours un nain bizarre qui grimpait, serpentait, rampait à quatre pattes, descendait en dehors sur l'abîme, sautait de saillie en saillie, et allait fouiller dans le ventre de quelque gorgone sculptée ; c'était Quasimodo dénichant des corbeaux⁹⁹. Tantôt on se heurtait dans un coin obscur de l'église à une sorte de chimère vivante, accroupie et renfrognée ; c'était Quasimodo pensant. Tantôt on avisait sous un clocher une tête énorme et un paquet de membres désordonnés se balançant avec fureur au bout d'une corde ; c'était Quasimodo sonnait les vêpres ou l'angélus. Souvent la nuit on voyait errer une forme hideuse sur la frêle balustrade découpée en dentelle qui couronne les tours et borde le pourtour de l'abside ; c'était encore le bossu de Notre-Dame. Alors, disaient les voisines, toute l'église prenait quelque chose de fantastique, de surnaturel, d'horrible ; des yeux et des bouches s'y ouvraient çà et là ; on entendait aboyer les chiens, les guivres, les tarasques de pierre qui veillent jour et nuit, le cou tendu et la gueule ouverte, autour de la monstrueuse cathédrale ; et si c'était une nuit de Noël, tandis que la grosse cloche qui semblait râler appelait les fidèles à la messe ardente de minuit, il y avait un tel air répandu sur la sombre façade qu'on eût dit que le grand portail dévorait la foule et que la rosace la regardait. Et tout cela venait de Quasimodo. L'Égypte l'eût pris pour le dieu de ce temple ; le moyen-âge l'en croyait le démon ; il en était l'âme¹⁰⁰.

menor tamanho, encerrada numa gaiola ao lado da sua. Essa Jacqueline era também o nome da mulher de Jean de Montagu, que a doara à igreja, o que não a impediu de aparecer sem cabeça em Montfaucon. Na segunda torre, havia seis outros sinos, e enfim os seis menores que habitavam o campanário sobre o cruzeiro, além do sino de madeira, que soava apenas após o jantar da quinta-feira absoluta até a manhã da véspera da Páscoa. Quasimodo tinha então quinze sinos em seu harém, mas a grande Marie era a favorita (HUGO, 2011, p. 192).

⁹⁹ A presença desse ser extraordinário fazia circular em toda a catedral não sei que sopro de vida. Parecia escapar dele, ao menos no dizer das superstições crescentes da multidão, certa emanação misteriosa que animava todas as pedras da Notre-Dame e fazia palpitar as profundas entranhas da velha igreja. Era só saberem que ele estava lá para que acreditassem que todas as estátuas das galerias e dos portais viviam e se moviam. E, de fato, a catedral parecia uma criatura dócil e obediente sob sua mão; ela esperava sua vontade para elevar sua grande voz; ela estava possuída e preenchida por Quasimodo como por um gênio familiar. Parecia que ele fazia respirar o imenso prédio. Ele estava por todo lugar, multiplicava-se sobre todos os pontos do monumento. Ora se percebia, com espanto, no mais alto de uma das torres, um anão bizarro, que trepava, serpenteava, rastejava em quatro patas, descia para fora sobre o abismo, saltava de saliência em saliência, e ia explorar no ventre de alguma górgona esculpida; era Quasimodo desalojando corvos (HUGO, 2011, p. 194).

¹⁰⁰ Ora se esbarrava no canto obscuro da igreja com uma espécie de quimera viva, acorada e carrancuda; era Quasimodo soando as vésperas do *angelus*. À noite, via-se com frequência uma forma hedionda errar sobre a frágil balastrada, recortada com delicadeza, que coroa as torres e margeia o contorno da abside; era ainda o corcunda de Notre-Dame. Então, diziam as vizinhas, toda a igreja tomava um certo ar fantástico, sobrenatural, horrível; os olhos e as bocas se abriam por todo canto; ouvia-se uivar os cães, as serpentes, as tarascas de pedra que velavam dia e noite; o pescoço esticado e a garganta aberta ao redor da monstruosa catedral; se fosse noite de Natal, enquanto o grande sino que parecia agonizar chamava os fiéis à ardente missa da meia-noite, havia tal atmosfera expandida sobre a sombria fachada que se diria que o grande portal devorava a multidão e a rosácea a olhava. E tudo vinha de Quasimodo. O Egito o tomaria por deus desse templo; a Idade Média acreditava que ele fosse o demônio. Ele era sua alma (HUGO, 2011, p. 194).

À tel point que pour ceux qui savent que Quasimodo a existé, Notre-Dame est aujourd'hui déserte, inanimée, morte. On sent qu'il y a quelque chose de disparu. Ce corps immense est vide ; c'est un squelette ; l'esprit l'a quitté, on en voit la place, et voilà tout. C'est comme un crâne où il y a encore des trous pour les yeux, mais plus de regard¹⁰¹ (HUGO, 1985d, p. 599-604).

Percebe-se que neste capítulo de *Notre-Dame*, a cada parágrafo, é perceptível tanto a relação social e pessoal de Quasimodo quanto sua relação corpórea com a catedral. As diversas metáforas utilizadas pelo narrador deixam transparecer a percepção da relação de Quasimodo com a catedral, mas também como o personagem toma posse do lugar que frequenta todos os dias, a vida inteira. Os adjetivos usados para qualificar a catedral, somados aos verbos que designam ações possíveis de serem executadas dentro e fora da catedral, deixam transparecer uma espécie de performance do corpo do personagem no interior e exterior do monumento.

A personificação de sentimentos e ações de objetos e partes inanimadas da catedral também é empregada neste capítulo a fim de mostrar que não somente o personagem é receptor da corporeidade da arquitetura, mas também que a catedral reage à corporeidade de Quasimodo. O apelo ao sentido do tato é recorrente, extrapolado por verbos de ação e de sentimentos, o que demonstra sobremaneira o que o espaço causa ao personagem, bem como o histórico pessoal e social da espacialidade de Notre-Dame em relação, especificamente, a Quasimodo.

Ainda em relação a este trecho, dois fatos aí se sobressaem: primeiro, o ato de nomear executado por Quasimodo e, segundo, a auricularização da catedral. Quanto ao primeiro, sabe-se que o personagem era sineiro, mas além disso, o trecho mostra o quanto ele gostava de exercer esse ofício a ponto de nomear objetos do lugar que frequentava todos os dias. Nomear individualmente é um ato de afeto e de demonstração de relação afetiva. Só se nomeia algo quando aquilo tem importância para si. Ao nomear partes do espaço e objetos, Quasimodo nos dá éfrases arquitetônicas performativas a partir de seu ponto de vista, por mais que a descrição seja feita por um terceiro – o narrador. Já em relação ao segundo, a auricularização, os sons emitidos da catedral, percebidos por nós pela éfrase, são recebidos tanto de forma negativa quanto positiva, ora pelo próprio Quasimodo, ora pelos outros viventes que transitam por dentro e por fora da catedral. Descrever a reação dessas vivências no que tange ao som – a auricularização – é fornecer também, no texto, éfrases arquitetônicas performativas em que corpo e performance humana fictícia reagem a Notre-Dame e agem nela.

¹⁰¹ A tal ponto que, para aqueles que sabem que Quasimodo existia, Notre-Dame é hoje deserta, inanimada, morta. Sente-se que algo desapareceu. Esse corpo imenso está vazio, é um esqueleto, o espírito o deixou; vê-se apenas o lugar, eis tudo. É como um crânio onde há ainda as cavidades dos olhos, porém não mais o olhar (HUGO, 2011, p. 194 -195).

Como vimos até aqui, as écfrases são muito frequentes em *Notre-Dame*, entretanto é importante salientar que todas elas fazem apelo à materialidade da arquitetura, ora em sua forma bidimensional, ora tridimensional; ora a sua recepção espacial, ora a sua visualidade. De fato, a écfrase é um dos tipos de descrição arquitetônica. Vale ressaltar que a écfrase, apesar de fazer apelo, por vezes, à descrição realista da arquitetura, é um recurso literário, um modo de expressão e verbalização da arquitetura em textos literários¹⁰². Outros tipos de descrições arquitetônicas são possíveis para além da écfrase e nem sempre são narrativas como, por exemplo, as descrições proxêmicas que tentam argumentar *sobre* a interação de determinado espaço ou ambiência – o primeiro exemplo de *Notre-Dame* da seção anterior (*Descrição arquitetônica*) é um tipo de descrição proxêmica. Acreditamos que na descrição proxêmica, que nem sempre se configura como écfrase literária ou poética, existam casos de referências intermediáticas.

Ainda com respeito à descrição como tentativa de visualidade e percepção, nos dedicaremos no próximo tópico à cromacia.

c) Cromacia verbal (arquitetônica)

Como foi discutido no primeiro capítulo, a cor é uma percepção da visão, ou seja, ela não existe se não for apreendida sensorialmente. É por meio da sua materialidade que se tenta perceber as cores. Logo, a percepção da cor necessita de uma mídia, um suporte. Como estamos tratando de um romance, nossa mídia em questão para *ver as cores* é a palavra escrita. Esta é uma condição que se faz presente para podermos conceber as cores por meio da linguagem. Existe todo um léxico para designar as cores, bem como vários usos retóricos. No que concerne ao romance *Notre-Dame de Paris*, essas duas modalidades são usadas, como no trecho abaixo:

(16)

- Elle s'interrompit brusquement, et se mit à caresser Djali.
 — Vous avez là une jolie bête, dit Gringoire.
 — C'est ma sœur, répondit-elle.
 — Pourquoi vous appelle-t-on *la Esmeralda* ? demanda le poète.
 — Je n'en sais rien.
 — Mais encore ?

Elle tira de son sein une espèce de petit sachet oblong suspendu à son cou par une chaîne de grains d'adrézarach. Ce sachet exhalait une forte odeur

¹⁰² Na literatura contemporânea, a écfrase opera, para além de recurso literário, como fenômeno midiático (VIEIRA, 2016).

de camphre. Il était recouvert de soie verte, et portait à son centre une grosse verroterie verte, imitant l'émeraude.

— C'est peut-être à cause de cela, dit-elle.

Gringoire voulut prendre le sachet. Elle recula¹⁰³ (HUGO, 1985d, p. 567).

Na passagem acima, a cor verde é atribuída a objetos que a personagem utiliza. Além disso, seu nome foi popularmente designado *Esmeralda* em razão da miçanga verde que ela portava consigo. A miçanga verde imitava uma esmeralda, o que é um uso retórico da cor, uma metáfora para o objeto em questão. Com essas explicações fica claro que a cor depende de um suporte para se sustentar como tal, inclusive na linguagem. Porém, para além do substantivo qualificado por um adjetivo de cor – caso do exemplo dado acima –, existem os verbos que remetem a ações com cores (avermelhar, enegrecer etc.) que também aparecem no romance hugoano.

Com relação especificamente à catedral Notre-Dame de Paris, pode-se dizer que nesse texto existem dois tipos de tradução interartística verbal da cor que se desenrola no romance: a *virtualidade direta da cor* e a *virtualidade indireta da cor*. A primeira se utiliza do léxico das cores, desde palavras que designam as cores em si (termos básicos [azul, verde, preto, etc.] e palavras para protótipos [limão, morango, cereja, etc.]), até estas em junção com os adjetivos de nuances da cor (qualificadores das cores – claro, escuro, pesado, leve, intenso, nítido, brilhoso etc.). É o caso do exemplo acima. Já a segunda se utiliza do léxico da materialidade da construção: de fato, todos os vocábulos sobre materiais de construção. O primeiro tipo não causa ambiguidade de percepção da cor, mas no segundo, a depender do leitor, a percepção da cor pode mudar, pois esta vem acompanhada de ambiguidade de *colorema*, unidade cultural da cor (ALMALECH, 2017). Atentemos para o seguinte exemplo:

(17)

Il est certain encore que l'archidiacre s'était épris d'une passion singulière pour le portail symbolique de Notre-Dame, cette page de grimoire écrite en pierre par l'évêque Guillaume de Paris, lequel a sans doute été damné pour avoir attaché un si infernal frontispice au saint poème que chante

¹⁰³ De repente, ele a interrompeu e acariciou Djali.

— É um belo animal — disse Gringoire.

— É minha irmã — respondeu ela.

— Por que a chamam de La Esmeralda? — perguntou o poeta.

— Não sabia disso.

— Não?

Ela tirou de seu seio uma espécie de sachê oblongo, que estava pendurado em seu pescoço por uma corrente de grão de *adrézarach*. Esse sachê exalava um forte odor de cânfora; era coberto com uma seda verde e portava em seu centro uma grossa miçanga verde, imitando uma esmeralda.

— Talvez seja por causa disso — disse ela.

Gringoire quis pegar no sachê. Ela recuou (HUGO, 2011, p. 140).

éternellement le reste de l'édifice. L'archidiacre Claude passait aussi pour avoir approfondi le colosse de saint Christophe et cette longue statue énigmatique qui se dressait alors à l'entrée du parvis et que le peuple appelait dans ses dérisiones *Monsieur Legris*. Mais, ce que tout le monde avait pu remarquer, c'étaient les interminables heures qu'il employait souvent, assis sur le parapet du parvis, à contempler les sculptures du portail, examinant tantôt les vierges folles avec leurs lampes renversées, tantôt les vierges sages avec leurs lampes droites ; d'autres fois calculant l'angle du regard de ce corbeau qui tient au portail de gauche et qui regarde dans l'église un point mystérieux où est certainement cachée la pierre philosophale, si elle n'est pas dans la cave de Nicolas Flamel¹⁰⁴ (HUGO, 1985d, p. 607-608).

Este trecho que descreve a admiração do personagem Claude Frolo pelo portal de Notre-Dame não vem acompanhado de um léxico de cores. Porém, ao usar o narrador os substantivos *pierre*, *edifice*, *colosse*, *statue*, *parvis* e *sculpture*, nossa percepção, além de associar uma imagem para esse significante verbal, procura também uma cor ou cores. Tais objetos ou partes da catedral não são nunca pensados sem cor. Todos eles aparecem no pensamento visual de modo figurativo e colorido. Note-se que as cores evocadas por essas palavras trazem consigo uma ambiguidade, visto que cada leitor pensará numa cor diferente para cada um desses objetos, a depender de seu grau de cultura imagética sobre os termos ali descritos. Se examinarmos, por exemplo, o termo “escultura”, este poderá ser pensando como uma escultura branca, do tipo romana, em mármore, caso o leitor nunca tenha tido contato com a escultura gótica (seja em presença ou por imagem). O mesmo é válido para o portal, sem saber como é um portal gótico, as cores evocadas podem ser diferentes para cada leitor.

Acrescentamos aqui que os materiais de construção evocados no romance *Notre-Dame de Paris* exercem esse mesmo papel, quando durante toda a narrativa apresentam-se palavras como *cuiivre* (cobre), *marbre* (mámore), *or* (ouro), *bronze*, *argent* (prata) e *plâte* (gesso); ao mesmo tempo que se invoca a figuração, esta vem acompanhada de uma coloração. E tanto a coloração quanto a figuração são culturalmente e individualmente marcadas. O que pode, talvez, tirar a ambiguidade da cor é a construção diegética da narrativa ou mesmo a consulta do leitor a imagens da arquitetura gótica. De toda forma, neste caso também estamos diante de uma *tradução interartística verbal indireta da cor*.

¹⁰⁴ Também é certo que o arqui-diácono tomava-se por uma paixão singular pelo portal simbólico de Notre-Dame, essa página ilegível escrita em pedra pelo bispo Guillaume de Paris, o qual foi condenado, sem dúvida alguma, por ter acrescentado um tão infernal frontispício ao santo poema que canta eternamente o resto do edifício. O arqui-diácono Claude passara também por haver escavado o colosso de São Cristóvão e esta longa estátua enigmática erguida então na entrada do adro e que o povo chamava, escarnecendo, *Monsenhor Legris*. Mas o que todo mundo podia observar eram as intermináveis horas que, com frequência, ficava sentado no parapeito do adro contemplando as esculturas do portal, examinando ora as virgens loucas com suas lâmpadas invertidas, ora as virgens sábias com suas lâmpadas direitas; outras vezes calculava o ângulo do olhar do corvo agarrado ao portal da esquerda, que mirava um ponto misterioso na igreja, onde, com certeza, está escondida a pedra filosofal, caso não esteja na cava de Nicolas Flamel (HUGO, 2011, p. 199-200).

No que tange aos atos de comunicação entre personagens e entre narrador e leitor, também acontece uma tradução interartística da cor, nos termos colocados por Evangelos Kourdis (2017): *idiocromo, sociocromo e retocromo* – tópico que desenvolvemos no primeiro capítulo. Investiguemos os exemplos abaixo:

(18)

Et qui a mis de froides vitres blanches à la place de ces vitraux « hauts en couleur » qui faisaient hésiter l’oeil émerveillé de nos pères entre la rose du grand portail et les ogives de l’abside ? Et que dirait un sous-chantre du seizième siècle, en voyant le beau badigeonnage jaune dont nos vandales archevêques ont barbouillé leur cathédrale ? Il se souviendrait que c’était la couleur dont le bourreau brossait les édifices *scélérés* ; il se rappellerait l’hôtel du Petit-Bourbon, tout englué de jaune aussi pour la trahison du connétable, « jaune après tout de si bonne trempe, dit Sauval, et si bien recommandé, que plus d’un siècle n’a pu encore lui faire perdre sa couleur ». Il croirait que le lieu saint est devenu infâme, et s’enfuirait¹⁰⁵ (HUGO, 1985d, p. 570-571) [negrito nosso].

(19)

Quand les premières dispositions furent terminées, et nous devons dire à l’honneur de la discipline truande que les ordres de Clopin furent exécutés en silence et avec une admirable précision, le digne chef de la bande monta sur le parapet du Parvis et éleva sa voix rauque et bourrue, se tenant tourné vers Notre-Dame et agitant sa torche dont la lumière, tourmentée par le vent et voilée à tout moment de sa propre fumée, faisait paraître et disparaître aux yeux la rougeâtre façade de l’église¹⁰⁶ (HUGO, 1985d, p.793).

(20)

Au moment où sa pensée se fixait ainsi sur le prêtre, comme l’aube blanchissait les arcs-boutants, il vit à l’étage supérieur de Notre-Dame, au coude que fait la balustrade extérieure qui tourne autour de l’abside, une figure qui marchait¹⁰⁷ (HUGO, 1985d, p. 853).

¹⁰⁵ E quem colocou esses frios vidros brancos no lugar daqueles vitrais de cores berrantes, que faziam hesitar o olho maravilhado de nossos pais entre a rosa do grande portal e as ogivas da abside? E o que diria um corista do século XVI ao ver o reboco amarelo com que nossos vândalos arcebispos mancharam sua catedral? Lembraria que era a cor com que o ofício borrava os prédios *condenados*; recordaria o Hôtel du Petit-Bourbon, todo manchado de amarelo devido à traição do condestável; “amarelo, afinal, com tão boa tempera”, diz Sauval, “e tão bem recomendado que mais de um século não o fez perder sua cor”. Acreditaria que o lugar santo se tornou infame e fugiria (HUGO, 2011, p. 147-148).

¹⁰⁶ Quando as primeiras disposições estavam terminadas, e devemos dizer, foi em honra da disciplina vagabunda que as ordens de Clopin foram executadas em silêncio e com uma admirável precisão, o digno chefe do bando subiu ao parapeito do Parvis e elevou sua voz rouca e carregada, dirigindo-se à Notre-Dame e agitando sua tocha, cuja luz, atormentada pelo vento e coberta pela própria fumaça, fazia aparecer e desaparecer aos olhos a avermelhada fachada da igreja (HUGO, 2011, p. 470).

¹⁰⁷ No instante em que seu pensamento se fixava assim sobre o padre, como a alba branqueava os arcobotantes, viu no andar superior da Notre-Dame, no cotovelo que faz a balaustrada exterior que rodeia a abside, uma figura caminhando (HUGO, 2011, p. 560-561).

O exemplo (18) traz tanto um *idiocromo* quanto um *sociocromo*. *Idiocromo* porque o narrador transmite ao leitor que os vitrais anteriores à renovação da catedral feita por Luís XIII – como abordamos acima neste mesmo capítulo – foram coloridos, mas, por vontade do rei, os vitrais na época da narrativa eram brancos. O branco aqui significa a cor do rei, limpeza, nitidez, assepsia e claridade na catedral, segundo o rei Luís XIII. Já na continuação do primeiro exemplo, vê-se a explicação da cor amarela. Uma explicação social, ou seja, que todos os que vissem um prédio pintado de amarelo sabiam que era para ser derrubado. Interessante notar que durante todo o romance o amarelo (*jaune*) aparece somente associado à materialidade da catedral. O sociocromo explicado nesta parte da narrativa se prolonga durante todo o romance. Trata-se de uma forma de conscientizar o leitor sobre essa cor em relação à catedral? Provavelmente. O que fica claro para nós é que é uma tradução interartística da cor.

Convém mencionar que muitas pesquisas sobre policromia foram feitas na contemporaneidade sobre a catedral Notre-Dame e muitas marcas de cores foram encontradas (FONQUERNIE, 2012; GATOUILLAT, 2012). Entretanto, a renovação da pintura da igreja ocorrida no século XIX não deixa dúvidas sobre como o amarelo opaco liso foi uma imposição social que habituou os observadores da catedral a vê-la somente com essa cor. Contrariamente ao amarelo claro opaco e liso da catedral que continua até os dias de hoje, os vitrais da igreja foram refeitos na tentativa de recuperar as mesmas cores e formas da Idade Média (GATOUILLAT, 2012), como mencionamos em uma subseção anterior do presente capítulo.

O exemplo (19) traz um *retrocromo*. O narrador, ao descrever a luz da tocha que se reflete em Notre-Dame, menciona que esta luz avermelhava a catedral. Tal descrição é metafórica porque se utiliza da cor para se referir à noite, à claridade, à percepção da cor daquela luz no momento exato em que todos se preparavam raivosamente para tentar invadir a igreja e salvar Esmeralda, tal como a narrativa relata. O retrocromo também ocorre em (20), em que o embranquecer é usado para expressar o ato de amanhecer, do sol iluminar a catedral. Observa-se que na tradução interartística verbal da cor, no que tange às metáforas, são usados verbos em que a ação se refere à cor.

Até aqui mostramos a tradução interartística verbal da cor, ou seja, como a cor de fato aparece. Contudo, cabe mencionar que *Notre-Dame de Paris* apresenta ainda um aspecto muito interessante relacionados à cor: *acromacia*, ou seja, ausência de cor. Examinemos os exemplos abaixo:

(21)

Au moment où les truands avaient assailli l'église, la Esmeralda dormait.

Bientôt la rumeur toujours croissante autour de l'édifice et le bêlement inquiet de sa chèvre éveillée avant elle l'avaient tirée de ce sommeil. Elle s'était levée sur son séant, elle avait écouté, elle avait regardé, puis, effrayée de la lueur et du bruit, elle s'était jetée hors de la cellule et avait été voire¹⁰⁸ (HUGO, 1985d, p. 829).

(22)

Devant le portail central, il s'arrêta. L'escorte se rangea en bataille des deux côtés. La foule fit silence, et au milieu de ce silence plein de solennité et d'anxiété les deux battants de la grande porte tournèrent, comme d'eux-mêmes, sur leurs gonds qui grincèrent avec un bruit de fifre. Alors on vit dans toute sa longueur la profonde église, sombre, tendue de deuil, à peine éclairée de quelques cierges scintillant au loin sur le maître-autel, ouverte comme une gueule de taverne au milieu de la place éblouissante de lumière. Tout au fond, dans l'ombre de l'abside, on entrevoyait une gigantesque croix d'argent, développée sur un drap noir qui tombait de la voûte au pavé. Toute la nef était déserte. Cependant on voyait remuer confusément quelques têtes de prêtres dans les stalles lointaines du chœur, et au moment où la grande porte s'ouvrit il s'échappa de l'église un chant grave, éclatant et monotone qui jetait comme par bouffées sur la tête de la condamnée des fragments de psaumes lugubres¹⁰⁹ (HUGO, 1985d, p. 743).

A cromacia está ligada à dimensão da luminosidade. Ou seja, na ausência da luminosidade ocorre necessariamente a ausência de cor. Dentre as tonalidades conhecidas da ausência de cor estão as tonalidades branco e preto, cinza-claro, cinza e cinza-escuro (FARINA, PEREZ, BASTOS, 2011). Se a presença das cores também é vivência de sensações, a ausência da cor também constitui também uma vivência. A sensação de acromacia parecer estar perto da abstração e da não compreensão de vivências. Como aqui estamos tratando de uma arte do espaço, logo, uma possível não compreensão ou não sensação do espaço pode ser considerada uma acromacia.

No exemplo (21), vê-se que Esmeralda está dentro de seu quarto em Notre-Dame. A auricularização contribui para que possamos perceber que ela está dentro de um espaço interno

¹⁰⁸ No momento em que os vagabundos assaltavam a igreja, La Esmeralda dormia.

Logo, o rumor sempre crescente em volta do prédio e o berrar inquieto de sua cabra, que acordara antes dela, roubaram-lhe o sono. Ela se ergueu da cama, havia escutado, olhado; em seguida, espantada com o clarão e o barulho, saiu de sua célula e foi ver o que acontecia (HUGO, 2011, p. 523).

¹⁰⁹ Diante do portal central, parou. A escolta se arranhou alinhada dos dois lados. A multidão fez silêncio e, em meio a esse silêncio cheio de solenidade e de ansiedade, os dois batentes da grande porta se voltaram, como que por força própria, sobre os próprios gonzos, que rangeram com um ruído de flautim. Então, viu-se em toda sua extensão a profunda igreja sombria, estendida em luto, apenas iluminadas por algumas tochas cintilantes ao longe sobre o altar-mor, aberto como uma garganta de taverne no meio da praça resplandecente de luz. Bem ao fundo, na sombra da abside, entrevia-se uma gigantesca cruz de prata, desenvolvida sobre um tecido negro que caía desde a abóbada até o chão. Toda a nave estava deserta. No entanto, via-se remexer confusamente algumas cabeças de padres nas estalas longínquas do coro e, no momento em que a grande porta se abriu, saiu da igreja um canto grave, retumbante e monótono, que lançava como que por lufadas sobre a cabeça da condenada, fragmentos de salmos lúgubres (HUGO, 2011, p. 398-399).

onde entra o luar e de onde ela escuta algo do exterior. Todavia, a sucessão de ações não deixa margem para perceber se esse espaço tem alguma cor, criando, assim, uma atmosfera sombria, de terror, de medo e suspense, como vimos na conceituação de literatura gótica. O leitor ao ler este trecho também não consegue fazer referência alguma a uma cor. Há ausência de objetos que possam mediar a cor pela linguagem. Portanto, este é um caso de acromacia verbal. Ou seja, ausência de luz, seguida de anulação dos objetos, logo, acromacia verbal.

Já em (22), a acromacia é criada de forma a dar uma ilusão da cor preta. Novamente, a auricularização é utilizada. Somam-se a isso as referências à espacialidade da catedral que são dadas por uma linguagem matemática e geométrica (extensão, profunda, longe) e qualificadores de cores (sombria, iluminada, cintilante). Todo esse vocabulário e as referências ao som dão a ideia de observarmos o espaço tridimensional de determinado ponto de vista, bem como a cor preta, ou a ausência de cor.

Pode-se concluir desses dois exemplos que, provavelmente, a sucessão de ações em uma determinada espacialidade ou a equação auricularização + linguagem matemática + qualificadores de cores possam ser grandes indícios da possibilidade de se encontrar em narrativas verbais (e também orais) a acromacia (espacial). Essas duas possibilidades costumam ser correntes nas narrativas hugoanas, em especial em *Notre-Dame de Paris*.

Interessante notar que o preto, ou acromacia, é a cor de maior importância na obra pictórica hugoana. Como mencionado no capítulo 1, a tinta dos escritos era a mesma dos desenhos e pinturas. A paleta de cor de Hugo é muito pequena e seus trabalhos com os graus de cores acromáticas é observado em toda a sua obra. Isso acontece também em sua produção literária. Se, de um lado, há a tradução verbal interartística da cor direta e indiretamente, também é possível ver, de outro, a presença do preto ou da ausência de cor em seu romance. Poderíamos dizer que é uma marca do estilo hugoano? Talvez, mas essa mesma técnica pode ser encontrada em uso por muitos escritores contemporâneos seus, bem como escritores anteriores e posteriores.

E é a partir da pista de anterioridade artística que desenvolvemos no próximo tópico a questão dos arquétipos artísticos.

d) Arquétipos artísticos de e para *Notre-Dame* (romance e monumento)

Como já evocado no capítulo 1, os arquétipos artísticos fazem apelo às protoideais, preconceções, pré-figurações da obra de arte. Essas “ideias-modelos”, por sua vez, são contextualizadas culturalmente e individualmente. Vale mencionar que o conceito sempre é

mencionado no plural (*arquétipos*) porque, se por um lado, as “ideias-modelos” são oriundas da cultura e de uma espécie de repositório coletivo, por outro, estas também são transformadas pela singularidade do artista, na realização da sua obra de arte. Isso significa que o cálculo matemático que temos neste conceito é a junção: arquétipo da linguagem artística em questão + arquétipo cultural/contextual da arte + arquétipo pessoal/contextual do artista = criação do produto artístico.

Por exemplo, a catedral Notre-Dame de Paris está contida em um modelo artístico de arte (arquitetura gótica). Tal pré-figuração artística está dentro de um contexto cultural dado (Idade Média europeia e, mais tarde, renovação gótica inglesa). Tais padrões artísticos são remodelados na ótica de Hugo, conforme o que ele pensa ser arte gótica e conforme as exigências da arte de que ele dispõe – a literatura. Isso demonstra que antes do produto final – o romance *Notre-Dame de Paris* – já havia “ideias-modelos” culturais, artísticas e pessoais que pairavam sobre a feitura do romance. Edmond Huguet, que escreveu o ensaio *Quelques sources de Notre-Dame de Paris*, afirma:

Il avait beaucoup lu avant de commencer à écrire. Dans une lettre adressée à Gosselin au commencement d'août 1830, il parlait des notes qu'il avait amassées : « Le péril que courait, le 29 juillet, ma maison aux Champs-Élysées m'avait déterminé à faire évacuer mes effets les plus précieux et mes manuscrits chez mon beau-frère, qui demeure rue du Cherche-Midi et dont le quartier par conséquent était peu menacé. Dans cette opération, qui s'est faite en toute hâte, il a été perdu un cahier tout entier de notes qui m'avaient coûté plus de deux mois de recherches et qui étaient indispensables à l'achèvement de *Notre-Dame de Paris*. Ce cahier n'a pu encore être retrouvé, et je crains maintenant que toutes recherches ne soient inutiles ».

A quelles sources Victor Hugo a-t-il puisé ses renseignements ? Lui-même nous en indique plusieurs. Il cite assez souvent le grand ouvrage de Sauvai pour montrer qu'il le connaît à fond. On voit facilement aussi qu'il a lu attentivement Du Breul, Jehan de Troyes, Commynes, Pierre Mathieu et encore d'autres. Il n'a pas lu sans doute tous les auteurs qu'il cite, et l'on peut dans certains cas supposer que la citation lui vient de seconde main, mais en revanche il a dû se servir de beaucoup de livres qu'il ne mentionne pas et qu'il ne serait sans doute pas impossible de découvrir. Il serait intéressant de savoir tout ce qu'il a lu¹¹⁰ (HUGUET, 1902, p. 1-2).

¹¹⁰ Ele tinha lido muito antes de começar a escrever. Numa carta dirigida a Gosselin no início de agosto de 1830, falava das notas que tinha coletado: ‘O perigo que corria, em 29 de julho, minha casa nos Champs-Élysées tinha me determinado mandar enviar meus pertences mais preciosos e meus manuscritos para a casa de meu cunhado, que mora na rue du Cherche-Midi e cujo bairro por conseguinte estava pouco ameaçado. Nessa operação, que se fez a toda a pressa, perdeu-se um caderno inteiro de notas que tinham me custado mais de dois meses de pesquisas e que eram indispensáveis para concluir *Notre-Dame de Paris*. Esse caderno ainda não pôde ser encontrado, e receio agora que todas as pesquisas tenham sido inúteis’. Em que fontes Hugo tinha coletado suas informações? Ele mesmo nos indica várias. Cita com frequência a grande obra de Sauvai para mostrar que a conhecia a fundo. Também se vê facilmente que ele leu atentamente Du Bruel, Jehan de Troyes, Commynes, Pierre Mathieu e outros ainda. Decerto não leu todos os autores que cita, e podemos em alguns casos supor que a citação lhe vem de

Essas palavras de Huguet reforçam nossa ideia de arquétipo como técnica de tradução interartística, visto que, uma vez sabendo de todas essas anotações, teríamos acesso aos recortes documentais feitos por Hugo na realização do romance. Técnica de tradução interartística essa que não está totalmente visível no produto final, mas que serve para desnudar o processo de tradução interartística, as camadas da obra final, de sua interioridade à sua exterioridade. De fato, o que destacamos aqui neste tópico é o fato de existir um próprio *a priori* da obra artística, que se dá por inúmeros processos de estruturação cultural, pessoal e da linguagem artística em si.

Tomamos emprestados o conceito de *a priori* de Michel Foucault em *A Arqueologia do saber* (2008), bem como outros conceitos da crítica genética (MAUREL, 1998; SOUZA, 2003; BERGEZ, 1990) para justificar os arquétipos artísticos manifestos em *Notre-Dame de Paris*. Convém lembrar que o nosso objetivo não é a análise do romance como um todo, mas aquilo que tange à tradução interartística da catedral em romance.

i) O *a priori*

Uma vez a arte arquitetônica existindo antes da feitura do romance, é possível que o romance remeta à catedral e que saberes a respeito desta arte arquitetônica sejam, no mínimo, implícitos e comunitários. Para um francês do século XIX e também da contemporaneidade, isso é óbvio. A catedral está lá, na França, existe e sua realidade é consenso. Todavia, o fato de colocar essa catedral como espaço e como elemento narrativo em um romance é um recorte da catedral real, uma limitação em texto de uma arte já existente materialmente. Logo, nesse sentido, a catedral narrativizada é lacunar, apresenta ausências e vazios porque nunca será a arte fonte.

O texto literário é uma tentativa de apropriação, repetição, reprodução e transformação do edifício Notre-Dame de Paris, existente na île de France, em Paris. A catedral evoca certos hábitos e tem espaços preestabelecidos que a narrativa tenta desdobrar, comentar ou disseminar. Essas pré-estruturas que são conhecidas de todos possuem valores, sentidos e verdades que caracterizam a catedral. Entretanto, a capacidade de circulação, de troca e de possível transformação pode ser re-administrada pelo tradutor interartístico. Assim, é lícito dizer que estas preconcepções são a *exterioridade do objeto artístico*. Exterioridades que já foram

segunda mão, mas em compensação deve ter se servido de muitos livros que não menciona e que não teria sido impossível descobrir. Seria interessante saber tudo o que ele leu. (Tradução nossa.)

exploradas por nós quando comentamos sobre concepções de habitar da catedral e de como Hugo as retrabalha na narrativa, em particular pelas descrições.

O exterior, entendido como pré-estrutura, é o responsável por vermos na obra artística traduzida os vestígios da obra fonte. Ou seja, romance nos dá indícios da catedral – enquanto materialidade concreta, discursiva ou simbólica. O romance pode ser considerado, deste modo, como uma *forma artística de acúmulo*, que é possível perceber por meio de quatro elementos do produto final (no nosso caso, o romance), a saber: (1) as *leituras* de Hugo sobre a catedral, (2) os *traços* e (3) a *decifração* (parcial) da catedral e, igualmente, (4) a *memória* a respeito de Notre-Dame de Paris como obra arquitetônica.

Ora, se é possível reconhecer os elementos que deixam resquícios da obra fonte na obra alvo, como, efetivamente, se dá a apreensão dos arquétipos artísticos durante a tradução de uma arte para outra? Para responder a essa questão nos fundamentamos em *A Arqueologia do Saber* de Michel Foucault (2008), em particular, nos postulados do filósofo sobre análise enunciativa. Acreditamos que uma obra de arte também é uma enunciação, um dizer algo, um existir.

Os arquétipos artísticos seguem quatro princípios básicos:

- (1) *remanência*: algo que resta, que se conserva, que permanece apesar das transformações na transposição de uma obra para a outra;
- (2) *aditividade*: agrupamento de sentidos, verdades, materiais, valores de uma obra na outra;
- (3) *recorrência*: constância temática, material ou simbólica de uma arte na outra devido ao reconhecimento de um campo de elementos antecedentes à nova obra;
- (4) *positividade*: conjunto de ações que podem explicar a realização da nova obra a partir da obra antecedente.

Esses princípios dos arquétipos não são hierárquicos ou excludentes. Eles se interseccionam a fim de mostrar as protoideias, pré-estruturas ou processos de estruturação mental a que se recorreu a fim de conceber a nova obra de arte, sempre a partir de um antecedente.

Se tomarmos Notre-Dame, percebemos que o caráter de apreensão visual da catedral, bem como o de sua corporeidade, é manifesto em toda a obra romanesca como demonstramos nas discussões sobre as écfrases. Essa visualidade e corporeidade são aspectos da *remanência* da catedral gótica, enquanto monumento concreto, presentes na narrativa literária. Se de um lado a concretude material não está presente, por outro lado, algo de visual e perceptivo da tridimensionalidade arquitetônica é manifestado pelas descrições ecfásticas.

Para além do esperado de uma catedral gótica – lugar de fé e culto –, o romance hugoano traz outras *aditividades*: o debate patrimonial, a narrativa gótica, a história da Paris medieval,

a técnica do romance histórico, questionamentos sobre a fé, o tabu da zoofilia, a questão da mulher na Idade Média, os estereótipos sobre os ciganos medievais, a discussão sobre beleza interior e exterior, a representação do espaço como sinônimo da vida dos personagens, entre outros temas.

Por ser a catedral o espaço diegético por excelência deste romance de Victor Hugo, é esperado que a *recorrência* temática e discursiva esteja presente na narrativa. Todavia, a recorrência temática é trabalhada também pelos atos comuns e atos incomuns de habitar da catedral, bem como pelas descrições e uso de elementos retóricos e estilísticos do autor para trazer o espaço à tona para o leitor, mas também o tempo das catedrais góticas para ele.

Esses elementos podem ser descritos, analisados e utilizados para uma maior apreensão e compreensão da obra literária. Disso decorre a *positividade*, as possíveis explicações, razões e hipóteses sobre a obra traduzida. Em virtude da positividade, da dissecação da obra é possível identificar sua *interioridade*, seu funcionamento enquanto obra produzida a partir de outra preexistente.

E como nos lembra Foucault (2008): é por conta dessa possibilidade de explicação, isto é, da *positividade*, que se pode dizer que existe um *a priori*. A existência de um *a priori* nos leva a encontrar os arquivos da obra artística. A junção desses arquivos forma de igual maneira os *arquétipos artísticos* que garantiram a criação da nova obra.

ii) Arquivos

A noção de *arquivo* que estabelecemos aqui para se pensar os arquétipos artísticos está ligada à área de Crítica Genética, mais especificamente ao que os se chama de *textanálise* (MAUREL, 1998; SOUZA, 2003; BERGEZ, 1990). É na observação acurada do romance que podemos encontrar os detalhes e as minúcias a respeito da narrativa. Como o que nos interessa é, especificamente, a catedral Notre-Dame, não nos deteremos nos arquivos a respeito da composição dos personagens ou da situação presentes no romance. Interessa-nos a tradução da obra arquitetônica gótica para a obra literária hugoana.

Tomando emprestado o termo *intertexto* (oriundo da Crítica Genética), que podemos definir como o diálogo e a confrontação com outros textos – os *já escritos* [*déjà-écrits*] (MAUREL, 1998) –, analogamente é possível fazer uma dedução do *interartístico*, ou seja, descrever o diálogo ou a confrontação com outras artes, o *járte* [*déjàrt*]. O *interarte* seria a existência de uma arte dentro de outra arte, ou seja, uma arte que absorve e transforma outra arte segundo suas regras. E isso só ocorre pela observação dos arquivos que formam o elemento

interartístico de uma dada obra de arte ou de uma tradução interartística. Esses arquivos podem ser mentais ou materiais. Os *arquivos mentais* são inferidos a partir dos desejos manifestos e conscientes do produtor ou do analista da tradução interartística. Por outro lado, os *arquivos materiais* são de fato resquícios da produção e da pré-realização da obra artística que não são inferidos, mas que estão dispostos materialmente, cotejados e analisados como parte integrante do processo de tradução interartística.

Como os *arquivos*, enquanto instância ou entidade concreta, não se sobrepõem ao *a priori*, instância ou entidade logocêntrica, retórica e abstrata – ambos movimentos de elucidação dos arquétipos artísticos –, é possível retomar a tipologia delineada no primeiro capítulo desta tese: *arquétipo artístico mental* e *arquétipo artístico material*. Essa tipologia faz referência tanto ao *arquivo* em si quanto à ideia de *a priori*.

(a) *Arquétipo artístico mental*

Ao delinear a ideia de catedral no romance *Notre-Dame de Paris*, admite-se que o monumento já existia antes da feitura do texto literário. O monumento fazia parte da cidade de Paris no século XIX e existia desde a Idade Média. Hugo tinha conhecimento disso, bem como podia vê-lo com os próprios olhos e visitá-lo com o próprio corpo. Possivelmente, o autor também sabia a respeito do histórico e dos mitos envolvendo a catedral tal como apresentamos na primeira parte deste capítulo.

Entretanto, é a partir do seu conhecimento de autores que escreveram sobre a catedral que Hugo delineia seu pensamento ideológico, artístico e estético de como descrever, apresentar e representar Notre-Dame no romance. É por meio e a partir de suas memórias intelectuais, seus arquivos textuais mentais e sua biblioteca interior de leituras que o autor dispõe de ideias e organiza a sua narrativa sobre a catedral. Isso nos é explicitado por Edmond Huguet:

[...] Pour *Notre-Dame*, c'est sans doute à Du Breul qu'il doit la citation latine résumant l'aspect imposant de la cathédrale, *quae mole sua terrorem incutit spectantibus*. C'est d'après Du Breul aussi qu'il parle des portes de l'édifice, des statues de rois ornant le premier étage de la façade, des innombrables statues qui peuplaient autrefois les entrecolonnements de la nef et du chœur, du pavé carlovingien de Hercandus. C'est peut-être dans Sauvai qu'il a trouvé le nom de Biscornette. Ailleurs (I, 213) il montre « ce grand image de saint Christophe, que la figure sculptée en pierre de messire Antoine des Essarts, chevalier, regardait à genoux depuis 1413 lorsqu'on s'est avisé de jeter bas et le saint et le fidèle. » C'est Du Breul qui l'a renseigné (p. 10). Du Breul indique le nombre de cloches que contiennent respectivement les deux tours et le petit clocher. Il donne les noms des huit grosses cloches et mentionne même la cloche de bois « laquelle on ne sonne que depuis l'après

dinée du Jeudy absolut jusques au matin de la vigile de Pasques » (p. 9). Dans un autre passage (p. 952), racontant la vie et la mort de Jean de Montagu, fondateur de l'abbaye de Marcoussis, il nous apprend que le dit seigneur « donna à l'Eglise nostre Dame de Paris l'une des plus grosses cloches nommée Jacqueline, comme avoit nom la femme dudit de Montagu.» Victor Hugo a tiré parti de tout cela dans les chapitres où il montre la passion de Quasimodo pour ses cloches. Dans la description de l'hôtel Saint-Pol, plusieurs détails pourraient être reconnus dans Sauvai à propos de plusieurs palais différents, l'hôtel Saint-Maur, l'hôtel Saint-Pol, le Louvre, le Palais. La description de Montfaucon est faite d'après Sauvai, que Victor Hugo d'ailleurs cite dès les premières lignes et dont plusieurs fois dans ce passage il reproduit exactement le texte¹¹¹ (HUGUET, 1902, p. 58-59).

Embora os arquétipos artísticos mentais aqui apresentados sejam inferências, ao cotejar a obra, ao verificar os nomes citados no romance e ao conferir os livros mencionados, percebe-se que a ideia de traduzir a catedral para o romance passou necessariamente por um processo de leitura sobre a catedral, antes mesmo desta ser cenário de Esmeralda e de Quasimodo. Aqui coloca-se novamente a questão da exterioridade da obra que ajuda na construção de sua interioridade. Para além da catedral, Huguet demonstra também, a partir do cotejo e da conferência com inúmeros livros, quais as possíveis inspirações, imitações e influências que Hugo teve na composição de situações e personagens do romance. Os intertextos ou interartes literárias regidos pelos princípios do *a priori* são possíveis de serem identificados e estudados. Aqui nos concentramos apenas sobre a catedral.

(b) *Arquétipo artístico material*

Hugo, ao escrever *Notre-Dame*, fez várias anotações, como informa Edmond Huguet (1902) no seu livro-dossiê *Quelques sources de Notre-Dame de Paris* sobre as fontes do

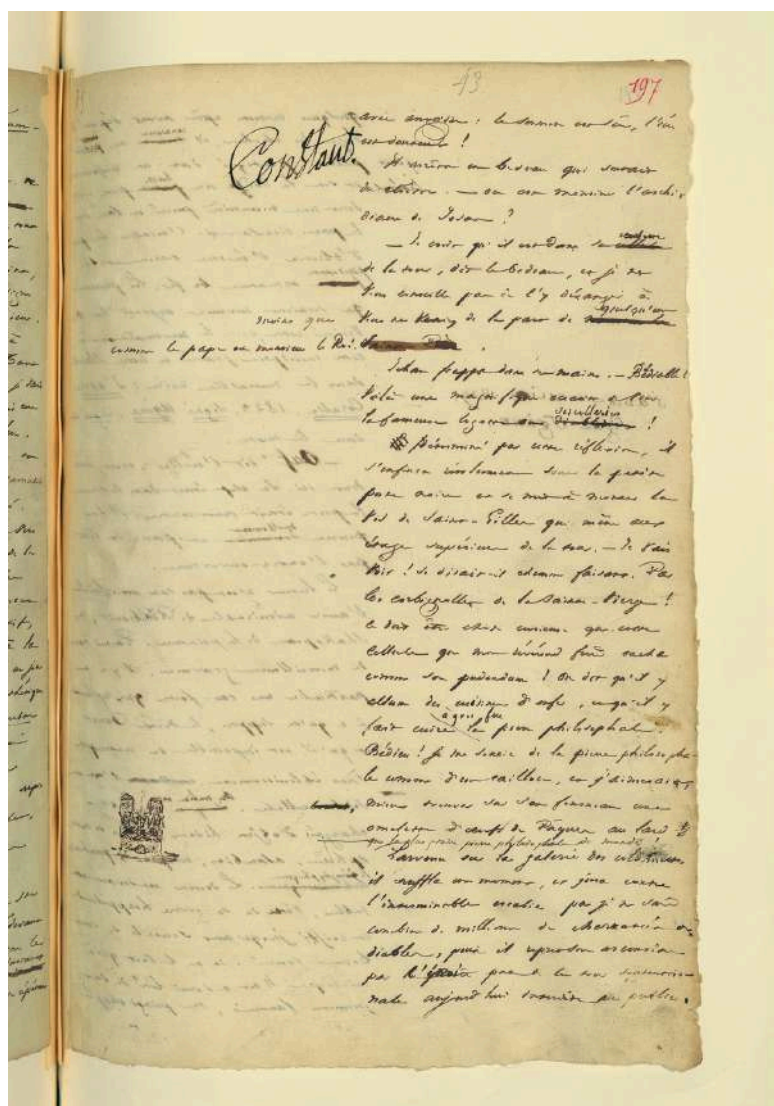
¹¹¹ “Para *Notre-Dame*, é decerto a Du Breul que ele deve a citação latina que resume o aspecto imponente da catedral, *quae mole sua terrorem incutit spectantibus*. É com base em Du Breul também que ele fala das portas do edifício, das estátuas dos reis que ornem o primeiro andar da fachada, das incontáveis estátuas que povoavam outrora os entrecolumamentos da nave e do coro, do pavimento carolíngio de Hercandus. Foi talvez em Sauvai que ele encontrou o nome de Biscornette. Em outro trecho (I, 213), ele mostra ‘esta grande imagem de são Cristóvão, que a figura esculpida em pedra de *messire* Antoine des Essarts, cavaleiro, contemplava de joelhos desde 1413 quando se decidiu pôr abaixo o santo e o fiel’. Foi Du Breul que o informou (p. 10). Du Breul indica o número de sinos que respectivamente contêm as duas torres e o pequeno campanário. Dá o nome dos oito sinos grandes e menciona também o sino de madeira ‘que só é tocado desde a ceia da Quinta-feira absoluta até a manhã da vigília da Páscoa’ (p. 9). Em outra passagem (p. 952), contando a vida e a morte de Jean de Montagu, fundador da abadia de Marcoussis, ele nos informa que o dito senhor ‘deu à igreja Notre-Dame de Paris um de seus maiores sinos denominado Jacqueline, conforme o nome da mulher do citado Montagu’. Victor Hugo tirou partido de tudo isso nos capítulos em que mostra a paixão de Quasimodo por seus sinos. Na descrição do *hôtel* Saint-Pol, diversos detalhes poderiam ser reconhecidos em Sauvai a propósito de vários palácios diferentes, o *hôtel* Saint-Maur, o *hôtel* Saint-Pol, o Louvre, o Palácio. A descrição de Montfaucon se faz segundo Sauvai, que Victor Hugo aliás cita já desde as primeiras linhas e cujo texto nesta passagem ele reproduz exatamente várias vezes.” (Tradução nossa)

romance. Entretanto, essas anotações, segundo o mesmo crítico, foram perdidas. O que a Biblioteca Nacional da França possui e aquilo a que diversos estudiosos tiveram acesso foram o manuscrito e inúmeros esboços do próprio Hugo.

Como se sabe, o acesso de Hugo à catedral de Paris em vida era tanto corporal quanto discursivo. Porém, além do acesso à obra arquitetônica, o manuscrito nos traz inúmeros desenhos do autor que estão associados a personagens e situações do romance, como é possível ver no anexo I desta tese. A fim de circunscrever apenas os arquétipos materiais que fazem apelo à catedral de Notre-Dame, nosso objeto de estudo, fazemos algumas explicações sobre eles a seguir.

Nesse sentido, observemos as seguintes imagens:

Figura 36



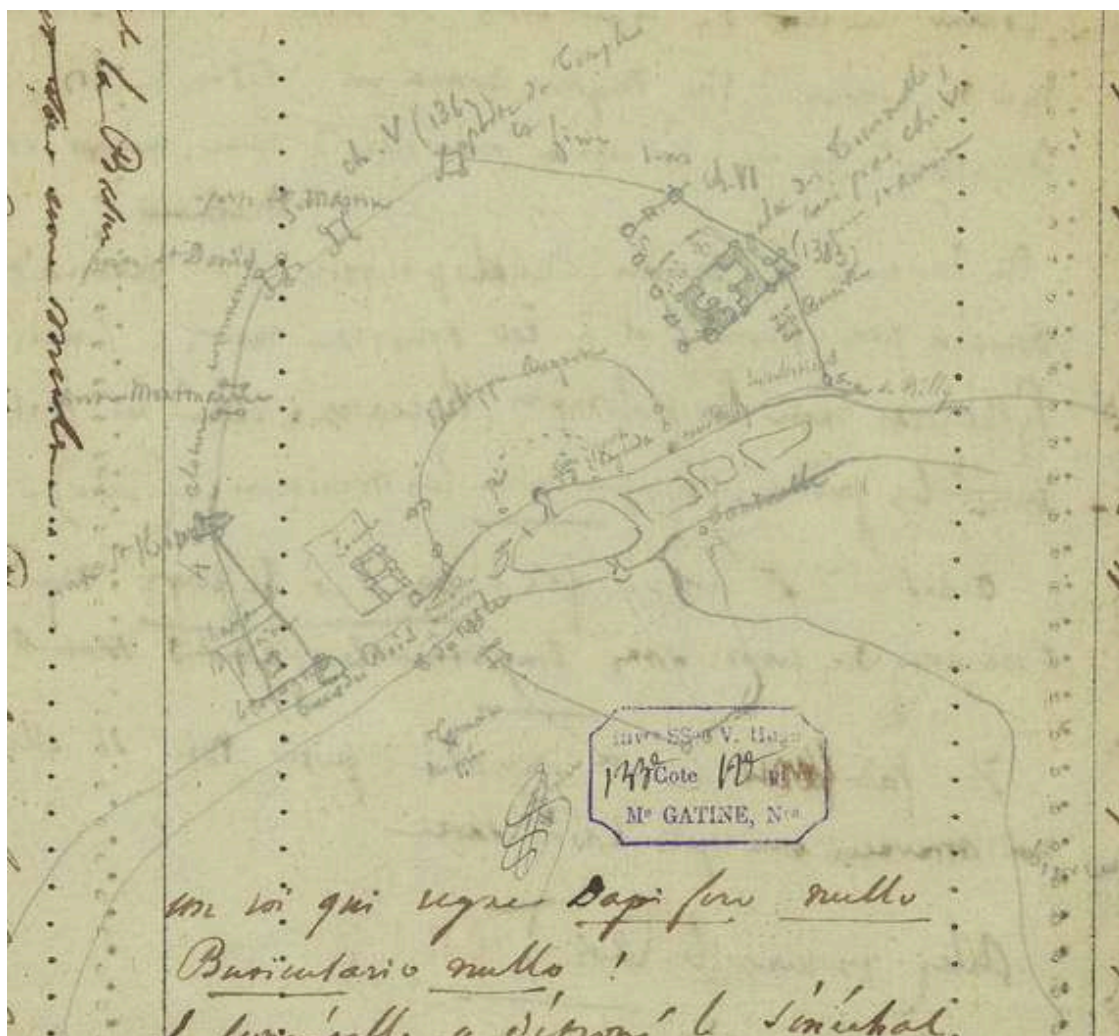
p. 404 do manuscrito de *Notre-Dame de Paris*
Bibliothèque nationale de France (BnF)

Figura 37



Detalhe da página 404 do manuscrito de *Notre-Dame de Paris*
Bibliothèque nationale de France (BnF)

Figura 39



Detalhe da página 785 do manuscrito de *Notre-Dame de Paris*
Bibliothèque nationale de France (BnF)

Figura 40



P. 775 do manuscrito de *Notre-Dame de Paris*
Bibliothèque nationale de France (BnF)

A figura 36 aparece no capítulo IV do livro sétimo, onde há uma explanação sobre a ‘**ΑΝΑΓΚΗ**. O detalhe nesta página (figura 37) é o desenho feito da fachada da catedral. Muito semelhante às fotos que podemos ver sobre a catedral. Trata-se de um arquivo imagético para tentar descrever ou se concentrar durante a escrita sobre o monumento? Não sabemos. Entretanto, é uma imagem material que dá acesso à escrita – vem acompanhado desta – e ao mesmo tempo traduz a obra arquitetônica em imagem e (talvez), logo após, em texto.

Já a figura 38 e seu detalhe (figura 39) dão à vista uma espécie de mapa. Ao localizarmos no manuscrito, percebemos que diz respeito ao capítulo intitulado “Paris à vol d’oiseau” (“Paris em sobrevoo”). A catedral se encontra no centro da cidade, numa ilha (*île de la Cité*), formada por dois braços do rio Sena. É interessante notar que este mapa panorâmico retrata a Paris da Idade Média em que a catedral é um dos pontos vitais da cidade, circunscrita pela muralha mandada construir pelo rei Filipe Augusto (1165-1223) e não pelos contornos existentes à época da escrita do romance. O mapa se vincula estreitamente ao título do capítulo, com a ideia da visão da cidade desde o alto, como a poderia ver um pássaro em voo, ou desde um helicóptero nos dias atuais. A imagem parece ter servido de arquivo para a construção da descrição desta parte do romance. Seria essa imagem um tipo de indício para ajudar nas descrições de direções espaciais para o romance? Seria uma espécie de mapa mental, mas esboçado em desenho para auxiliar na escrita do texto? Não sabemos ao certo. Entretanto, está evidenciada a grande relação que ele tem com o capítulo do romance.

Por fim, na figura 40, na sua parte superior, há um castelo que não é possível relacionar com o capítulo II do livro sétimo. Na parte inferior, está desenhado um forno e, no canto inferior à direita, um desenho redondo. Pela localização do manuscrito, parece-nos referir-se ao subterrâneo da catedral, haja vista fazer referência ao capítulo “O buraco dos ratos” (“Le trou aux rats”), lugar que fica naturalmente debaixo da catedral. Novamente, poderíamos inferir que o desenho funciona aqui como um suporte de auxílio na descrição deste trecho do romance.

A partir desses arquétipos artísticos materiais, percebe-se uma espécie do processo imagético da descrição do romance que tem como intertexto ou interarte o desenho. Estes são arquivos valiosos para demonstrarmos como o *a priori* é um grande aliado no processo de tradução interartístico. Tais desenhos são exteriores ao romance. Se não estivessem guardados na BnF, provavelmente teriam se perdido. Todavia, com o acesso a eles, fica nítido o caminho tradutório percorrido para mostrar como foi o processo de criação da catedral Notre-Dame de Paris em forma de arte literária, ao mesmo tempo refinada e sólida.

Fundamentado nas explanações acima, podemos afirmar que Hugo foi de fato um tradutor interartístico. Como vimos, ele traduziu a catedral em literatura, utilizando-se das técnicas tradutórias elencadas: descrição, (inter)midialidade, cromacia e arquétipos artísticos. Enquanto as três primeiras modalidades dizem mais respeito ao produto final, a última apela para o processo tradutório em si mesmo. Cabe lembrar que neste capítulo estudamos a tradução de uma arte arquitetônica para a literatura, mas será possível que Hugo também tenha feito o caminho inverso – o da literatura para outra arte? Esta é uma pergunta que tentaremos responder no próximo capítulo ao estudamos as pinturas do romance *Les travailleurs de la mer* e seu respectivo texto literário.

Capítulo 3:
A FIGURAÇÃO DA LETRA



[Gilliat et la Pieuvre, Joseph Carlier, 1890]

O propósito do presente capítulo é traçar o caminho inverso do capítulo anterior em torno de Victor Hugo como tradutor interartístico. Se da catedral para o romance o trajeto percorrido foi o da arte arquitetônica para a literatura, em *Les travailleurs de la mer* (*Os trabalhadores do mar*) e suas respectivas pinturas o percurso será o da literatura para a arte pictórica. Para tanto, circunscreveremos algumas ideias a respeito da arte sobrenaturalista; em seguida, faremos algumas explicações com referência ao romance e às pinturas e, por fim, os confrontaremos. Evidenciaremos, quando considerarmos pertinentes, elementos contextuais e narratológicos. Todavia, nossa ênfase não será numa investigação sobre as interseções entre pintura e literatura, mas sim como uma se torna a outra, como é traduzida.

1. A “arte sobrenaturalista”

Para uma compreensão do *Sobrenaturalismo* é preciso, antes, compreender o *Romantismo* enquanto movimento artístico. O Romantismo foi um movimento artístico difícil de definir, assim como é difícil também limitar sua historicidade no que tange ao espaço-tempo a que realmente ele pertence. Isso se dá porque muitas de suas características já tinham antecedentes, bem como alguns novos aspectos que passaram a existir em seu auge. Eles deram continuidade a movimentos posteriores com repercussões até os dias de hoje. De fato, o que atingiu os românticos foi a incerteza de tudo a sua volta. As rápidas mutações de pensamento ocasionadas pelos mais diversos eventos políticos, sociais e intelectuais levaram a uma crise de consciência coletiva em que o indivíduo não se reconhecia mais em um universo estável e individualista. Houve, em consequência, um sofrimento comum a todos que foi denominado “mal do século”. A crença dá lugar ao sonho, e os artistas oscilam entre o mundo real e o irreal. Segundo Walter Zanni:

A arte da era romântica impregna-se de componentes culturais os mais complexos, de diversificadas conjunturas formais para exprimir suas significações idealísticas e afirma, como características principais, a espontaneidade e a prioridade dos sentimentos, a intuição, os valores passionais do homem, a busca da originalidade, a captação densa da vida. [...] Entre as linguagens plásticas, é, aliás, a pintura a que melhor traduz o estado de espírito romântico em suas múltiplas contingências subjetivas. Apegadas à vida corrente, mas invocando tanto a história como o infinito, é uma arte ancorada na *imaginação*, uma virtude tão necessária ao artista quanto ao destinatário da obra: a *rainha das atitudes*, como a considerava Delacroix. É evidente que a conduta individual do artista romântico – que, entretanto, não se subtrai a ensejos de trabalho em comum – não o remete a um absurdo estado

utópico de “completa independência na sociedade em que vive”, como escreveu convictamente um crítico recente. Sua presença atesta em vários níveis uma participação efetiva e valiosa no processo cultural que engendrou dimensões novas à consciência da humanidade (2013, p. 207).

Ao mesmo tempo em que a escola romântica será um mergulho na subjetividade como exigência sentimental, ela também representará um aprofundamento no caráter engajado da arte como exigência racional. Tomando isso por base, é possível elencar, por meio de uma abordagem genérica, algumas características essenciais (STALLONI, 2004) dessa escola artística: (1) a subjetividade ou o domínio privilegiado do “eu”, (2) a exaltação do sofrimento e da infelicidade, (3) a criação de personagens fora do comum, (4) a preferência por uma “estética do choque” – uma espécie de agressão e violação moral que tinha como objetivo chocar o destinatário por meio de imagens cruéis ou impressionantes, (5) a ampliação espaço-temporal do imaginário como uma espécie de fuga do espaço-tempo real, (6) a inclinação pelo absoluto e pelo ideal – uma espécie de sincretismo religioso, misticismo e redescoberta de antigas virtudes cristãs e pagãs, (7) o engajamento social ou a tomada de consciência de uma missão social a ser desempenhada pela arte, e (8) a promoção do artista e de sua palavra para todos os públicos. Somada a essas características, a busca pelo equilíbrio homem-natureza ou indivíduo-sociedade será um dos elementos-chaves para a gênese de certo nacionalismo exacerbado que surge também como aspecto maior incorporado ao romantismo (NUNES, 2013).

No que concerne à literatura propriamente dita, ela alcançará no Romantismo a liberação metafórica da linguagem e caminhará, em particular, por dois lineamentos da escrita:

O primeiro lineamento é o *expressionismo* do texto, dirigido por uma intencionalidade de expressão direta, imediata e espontânea, na qual as imagens, funcionando como uma segunda pauta da linguagem, tentam reduplicar, de maneira sempre insuficiente, uma primeira pauta original, dada pelos próprios objetos naturais: a linguagem dos sentimentos e das coisas, que excede a das palavras. O segundo lineamento é o *transcendentalismo* da expressão verbal, criação do espírito, existindo como obra sua, e em que as imagens dos objetos naturais e terrestres, intencionando uma realidade outra, não-natural, não-terrestre, são como que os signos de um mundo superior ideal, longínquo, misterioso, estranho e invisível. Ambos esses sulcos românticos da escrita pressupõem o rapto da inspiração, e ambos se conjugam a uma atitude de reconhecimento do caráter contingente e secundário da linguagem verbal, que predispôs à valorização estética da música, limite ideal de todas as artes.

A vivência do poeta, em diálogo com as formas naturais, é, pois, a vivência de uma teofania. No entanto, por força do primado ontológico da vida interior, a sua escrita se investirá de um preliminar e inevitável caráter psicofônico, recondicionador de todos os conteúdos. Dialogando com as coisas, que lhe falam à alma, é de si mesmo que o poeta romântico sempre

fala. Nas condições de sua sensibilidade conflitiva, o dinamismo da interiorização permanente reconduz à direção centrípeta – para dentro e para o Eu – a direção centrífuga da consciência – para fora e para as coisas (NUNES, 2013, p. 67-68).

Estas ideias ligadas à insatisfação do mundo, ao gosto pela evasão e que dão muita importância à subjetividade serão primordiais para desencadear um efeito sobre o imaginário e os sonhos. Serão, de fato, uma via para a exploração de um mundo complexo que escapa da consciência humana, exploração denominada por alguns de *surnaturalisme* (sobrenaturalismo) ou *symbolisme romantique* (simbolismo romântico) (DÉCOTE, DUBOSLARD, 1991), e por outros como *romantisme noir* (romantismo sombrio) (RINCÉ, LECHERBONNIER, 1986). Para Georges Décote e Joël Dubosclard (1991, p. 113),

Le Romantisme cherche à transcrire des émotions, tandis que le Surnaturalisme s’efforce de dépasser l’émotion pour explorer les domaines mystérieux où elle a pris naissance. Son champ d’investigation est donc la vie intérieure, dans ses relations complexes avec les forces secrètes du monde. Dans cette exploration, le rêve joue un rôle essentiel¹.

Os sobrenaturalistas manifestam um gosto particular pelas faculdades criadoras não dominadas: o sonho e suas reminiscências. O contexto noturno é sua preferência, dado que é mal percebido pela sensibilidade corriqueira. Dão muita importância aos problemas de percepção, aos momentos de passagem da vigília ao sono, do sono à plena consciência. O sobrenaturalismo, de alguma forma, enaltece a existência de uma fronteira entre a vida real e uma outra vida – provavelmente mais rica, misteriosa e reveladora (DÉCOTE, DUBOSLARD, 1991).

A linguagem, na literatura do sobrenaturalismo, é a incumbida de transcrever aquilo que diz respeito à vaguidade, ao sonho, ao incerto. Ela constitui uma ferramenta para condensar, prender e capturar o sobrenatural. Serão dessa escola as estrofes brancas, muitas indicações temporais e zonas de hesitação. Muitas imagens, símbolos e metáforas serão usados como analogias do que foi vivido, do que foi imaginado e do que foi somente desejado. O potencial da ambiguidade das palavras e suas devidas variações são profusamente utilizados para dar maior força ao caráter efêmero e flutuante do sonho. Entre os literatos estritamente adeptos dessa linguagem na literatura francesa podemos citar Charles Nordier (1780-1844), Aloysius Bertrand (1807-1841), Gérard de Nerval (1808-1855), Pétrus Borel (1809-1859), Philothée

¹ O Romantismo busca transcrever emoções, enquanto o Sobrenaturalismo se esforça por ultrapassar a emoção para explorar os domínios misteriosos em que ela nasceu. Seu campo de investigação é portanto a vida interior, em suas relações complexas com as forças secretas do mundo. Nesta exploração, o sonho desempenha um papel essencial (Tradução nossa).

O'Neddy (1811-1875), Xavier Forneret (1809-1884), Alphonse Rabbe (1786-1829), Philarète Chasles (1837-1873) e Pierre François Lacenaire (1803-1836).

Para os críticos Dominique Rincé e Bernard Lecherbonnier, que preferem o termo *romantismo sombrio* (“*romantisme noir*”) a *sobrenaturalismo*:

Alors que le romantisme historique, celui des grands maîtres, Lamartine, Vigny, Musset, ne passera pas le cap des bouleversements idéologiques et politiques de 1848-50, c'est, avec l'inusable Hugo, le romantisme « noir » qui survivra au mouvement et en assurera la continuité avec les écrivains de la modernité (Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont principalement) et, par-delà, avec ceux de la génération surréaliste. C'est lui encore qui fondera, dans la période 1850-1880, la contestation du réalisme officiel et installé.

Le romantisme noir, ou romantisme obscur, caractérisé précisément par ces « obscurs » du mouvement romantique, ces jeunes gens volontiers bohèmes, qui se disent « jeune-France », « bousingots » ou « frénétiques » [...]. Leur obscurité est d'abord celle de leur infortune littéraire, de leurs conditions d'existence et de la précarité de leur statut d'écrivains méconnus ou méprisés.

Mais du comportement à la conviction il n'y a qu'un pas et, par-là, le romantisme de l'ombre rejoint le romantisme « noir ». Car les obscurs du romantisme ont fourni les gros bataillons des écrivains de tous bords saisis, dans cette génération de 1820-1850, par le goût des mystères, de l'occultisme, voire de la nécromancie.

Au centre d'un réseau d'influences où se côtoient les penseurs « illuministes » du XVIII^e siècle, tel le Suédois Swedenborg (1688-1772), les Germaniques comme Novalis (1772-1801) et surtout le conteur fantastique Ernst Hoffmann (1776-1823), les romanciers anglophones comme Walter Scott (1771-1832), Ann Radcliffe (1764-1823) ou Matthew Lewis (1777-1818), cette veine d'inspiration culmine en France vers 1840² (DÉCOTE, DUBOSLARD, 1991, p. 255).

Os sobrenaturalistas ou românticos sombrios são, por vezes, também chamados de românticos frenéticos (*romantiques frénétiques*) justamente pela grande influência que tiveram do romance gótico inglês e também do movimento literário alemão *Sturm und Drang*

² Ao passo que o romantismo histórico, o dos grandes mestres, Lamartine, Vigny, Musset, não superará os limites das conturbações ideológicas e políticas de 1848-50, é, com o inquebrantável Hugo, o romantismo 'sombrio' que sobreviverá ao movimento e lhe assegurará a continuidade com os escritores da modernidade (Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont principalmente) e, para além destes, com os da geração surrealista. É ele também que fundará, no período 1850-1880, a contestação do realismo oficial e instalado. O romantismo sombrio, ou romantismo obscuro, caracterizado precisamente por esses 'obscuros' do movimento romântico, esses jovens que abraçam a boêmia, que se dizem 'jovem-França', 'bousingots' ou 'frenéticos' [...]. Sua obscuridade é, antes de tudo, a de seu fracasso literário, de suas condições de existência e da precariedade de seu *status* de escritores desconhecidos ou desprezados. Mas do comportamento à convicção é só um passo e, assim, o romantismo da sombra se junta ao romantismo 'noir'. Pois os obscuros do romantismo forneceram os grandes batalhões dos escritores de toda sorte capturados, nesta geração de 1820-1850, pelo gosto dos mistérios, do ocultismo e até da necromancia. No centro de uma rede de influências em que convivem os pensadores 'iluministas' do século XVIII, como o sueco Swedenborg (1688-1772), os germânicos como Novalis (1772-1801) e sobretudo o contista fantástico Ernst Hoffmann (1776-1823), os romancistas anglófonos como Walter Scott (1771-1832), Ann Radcliffe (1764-1823) ou Matthew Lewis (1777-1818), esta veia de inspiração culmina na França por volta de 1840. (Tradução nossa)

[Tempestade e Ímpeto] que elevou a tema literário o suicídio. De alguma forma, a afeição pelo sobrenatural – aqui entendido como aquilo que não é natural, oriundo da natureza, corrente, cotidiano – os tornou de algum modo diferentes do movimento romântico como um todo.

É fato que nesta tese nos concentramos na arte literária, mas em todas as artes o *sobrenaturalismo* esteve e ainda está presente. Na tradição francesa, este conceito se firmou graças a sua utilização pelos críticos artísticos e literários Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869) e Charles Baudelaire (1821-1867). Ambos leram o livro *De la France* (1833), tradução francesa de texto alemão de Heinrich Heine (1797-1856) em que a palavra alemã *Supernaturalist* se tornou em francês “*surnaturaliste*” (PICHOLS, 1979). Baudelaire, em seu artigo “Eugène Delacroix”, um dos textos que compõem a coletânea *Salon de 1846*, cita Heine direta e explicitamente:

Voici quelques lignes de M. Henri Heine qui expliquent assez bien la méthode de Delacroix, méthode qui est, comme chez tous les hommes vigoureusement constitués, le résultat de son tempérament : « En fait d'art, je suis surnaturaliste. Je crois que l'artiste ne peut trouver dans la nature tous ses types, mais que les plus remarquables lui sont révélés dans son âme, comme la symbolique innée d'idées innées, et au même instant. Un moderne professeur d'esthétique, qui a écrit des *Recherches sur l'Italie*, a voulu remettre en honneur le vieux principe de l'*imitation de la nature*, et soutenir que l'artiste plastique devait trouver dans la nature tous ses types. Ce professeur, en étalant ainsi son principe suprême des arts plastiques, avait seulement oublié un de ces arts, l'un des plus primitifs, je veux dire l'architecture, dont on a essayé de retrouver après coup les types dans les feuillages des forêts, dans les grottes des rochers : ces types n'étaient point dans la nature extérieure, mais bien dans l'âme humaine. »

Delacroix part donc de ce principe, qu'un tableau doit avant tout reproduire la pensée intime de l'artiste, qui domine le modèle, comme le créateur la création ; et de ce principe il en sort un second qui semble le contredire à première vue, — à savoir, qu'il faut être très-soigneux des moyens matériels d'exécution. — Il professe une estime fanatique pour la propreté des outils et la préparation des éléments de l'œuvre. — En effet, la peinture étant un art d'un raisonnement profond et qui demande la concurrence immédiate d'une foule de qualités, il est important que la main rencontre, quand elle se met à la besogne, le moins d'obstacles possible, et accomplisse avec une rapidité servile les ordres divins du cerveau : autrement l'idéal s'envole³ (BAUDELAIRE, 1961, p. 890-891).

³ Eis algumas linhas de Heine que explicam bastante bem o método de Delacroix, método que é, como em todos os homens vigorosamente constituídos, o resultado de seu temperamento: ‘Em termos de arte, sou sobrenaturalista. Creio que o artista não pode encontrar na natureza todos os seus tipos, mas que os mais notáveis lhe são revelados em sua alma, como a simbologia inata das ideias inatas, e no mesmo instante. Um moderno professor de estética, que escreveu *Investigações sobre a Itália*, quis devolver a honra ao velho princípio da *imitação da natureza*, e sustentar que o artista plástico devia encontrar na natureza todos os seus tipos. Só que esse professor, ao desdobrar assim seu princípio supremo das artes plásticas, tinha esquecido uma das artes, uma das mais primitivas, isto é, a arquitetura, cujos tipos as pessoas tentaram encontrar *a posteriori* nas folhagens das florestas, nas grutas dos rochedos: esses tipos não estavam de modo algum na natureza exterior, mas sim na alma humana.’ Delacroix, portanto, parte desse princípio de que um quadro deve antes de tudo reproduzir o pensamento íntimo do artista, que domina o modelo, como o criador domina a criação; e desse primeiro princípio decorre um segundo que parece

Efetivamente, o poeta de *Les Fleurs du mal* denomina *sobrenaturalismo* o fato de Delacroix pintar, mais que pessoas, pintar suas almas, uma vez que o pintor, dando mais atenção à materialidade das formas e das figuras, melhor será para ele transcender sua arte pela imaginação. O poder de operar esta metamorfose se dá em virtude dos materiais que estão à disposição do pintor. E isso, segundo Baudelaire, é o *sobrenaturalismo*. A primazia da cor em Delacroix (com as tonalidades quentes, contrastadas e luminosas) sobre a linha dão às paisagens pintadas uma grande impressão de vida, algo fora da natureza, todavia cheia de natureza – *uma natureza exilada* (BEYZAVI, FARD, 2010).

Michel Brix (1999) declara que o que tanto Baudelaire quanto Heine fazem é transportar um termo do domínio teológico para o domínio estético. E prossegue Brix (1999, p. 198):

[...] Au-dessus de la nature, il n'y a pas seulement la divinité, ou les idées pures, il y a aussi le monde moral. Le surnaturalisme – celui que Baudelaire découvre à l'œuvre chez Delacroix par exemple – consiste à métamorphoser le monde matériel en mettant au jour non sa signification religieuse mais sa richesse morale. Pour désigner la démarche qui le conduit à approfondir le sens des choses, Baudelaire utilise aussi, dans « Le Cygne » notamment, le terme « allégorie », qui porte encore – le souvenir de la littérature médiévale aidant – une connotation religieuse. Par contre, un demi-siècle après *Les Fleurs du mal*, Proust parlera, lui, de « métaphore », substantif qui n'évoque plus en rien, cette fois, la sphère mystique. Mais il ne s'ensuit pas pour autant que la recherche de semblables métaphoriques entraîne *ipso facto* la réfutation de l'existence de Dieu : le surnaturalisme n'a rien à voir avec la religion mais il ne la nie pas. Au contraire même, serait-on tenté de dire, si l'on suit Chateaubriand – nous allons revenir à lui – mais aussi la formule de Baudelaire, déjà citée : c'est parce que « Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité » qu'il est légitime de rechercher, dans le monde moral, les équivalents des choses matérielles⁴.

contradizê-lo à primeira vista – ou seja, que é preciso ser muito cuidadoso com os meios materiais de execução. Ele professa uma estima fanática pela limpeza dos instrumentos e pela preparação dos elementos da obra. Com efeito, sendo a pintura uma arte de um raciocínio profundo e que demanda a concorrência imediata de uma profusão de qualidades, é importante que mão encontre, quando se entrega à tarefa, o mínimo possível de obstáculos e cumpra com rapidez servil as ordens divinas do cérebro: de outro modo o ideal desaparece. (Tradução nossa)

⁴ [...] Acima da natureza não há somente a divindade, ou as ideias puras, há também o mundo moral. O *sobrenaturalismo* – este que Baudelaire descobre em ação em Delacroix por exemplo – consiste em metamorfosear o mundo material trazendo à luz não sua significação religiosa, mas sua riqueza moral. Para designar o caminho que o conduz a aprofundar o sentido das coisas, Baudelaire utiliza também, principalmente em 'Le Cygne', o termo 'alegoria', que ainda carrega – graças à lembrança da literatura medieval – uma conotação religiosa. Em contrapartida, meio século depois das *Fleurs du mal*, Proust falará, por seu lado, de 'metáfora', substantivo que já não evoca em nada, desta vez, a esfera mística. Mas disso não decorre, entretanto, que a busca de símiles metafóricos acarrete *ipso facto* a refutação da existência de Deus: o *sobrenaturalismo* nada tem a ver com a religião, mas não a nega. Até pelo contrário, estaríamos tentados a dizer, na esteira de Chateaubriand – e voltaremos a ele – mas também a fórmula de Baudelaire, já citada: é pelo fato de que 'Deus proferiu o mundo como uma complexa e indivisível totalidade' que é legítimo buscar, no mundo moral, os equivalentes das coisas materiais. (Tradução nossa)

O *Sobrenaturalismo* é uma perspectiva artística que conflui com o Romantismo – Claude Pichois (1979), defende que seria a terceira e última etapa do Romantismo, antes de entrar em vigor o Simbolismo. Entretanto, ele é um entremeado de espiritualidade, modernidade e sobrenatural (uma busca do além). É a imaginação que traz a revelação necessária e é a natureza que funciona como dicionário do mistério e do desconhecido (MILNER, 1979; BEYZAVI, FARD, 2010). Os mistérios da vida designados nas artes sobrenaturalistas têm como ponto de partida o mundo real, que conduz ao sobremundo e, ao mesmo tempo, à natureza que, uma vez não compreendida, direciona à sobrenatureza (PEREIRA, 2004). Maria Eugênia Pereira (2004, p. 84) menciona que o *Sobrenaturalismo* “é, pois, antes de mais, uma forma de sentir, de apreender o conhecido, fazendo uso da hiper-sensibilidade, da hiper-emoção, da hiper-sugestão”.

Segundo Max Milner (1979), o *Sobrenaturalismo* tem alguns traços marcantes, tais como os seguintes:

- 1) *Ordem intensiva e eufórica* – que busca ir sempre para além do comum natural da vida, seja humana, animal ou vegetal:

Qu'elle soit décrite comme une multiplication de la personnalité, comme une accentuation des effets, ou comme un accroissement de l'acuité sensorielle, l'expérience surnaturaliste présente toujours le caractère d'aller au-delà de ce que nous offre la vie ordinaire ou de ce que provoque en nous, dans l'œuvre d'art, une représentation purement mimétique de la nature⁵ (MILNER, 1979, p.41).

Supõe que na natureza haja uma deficiência fundamental e que esta deficiência possa ser suprida em sua plenitude por meio do sonho, que é, de certa forma, um elemento de vacuidade porque faz desejar e despertar um infinito;

- 2) *Ordem espacial* – que busca um relevo e uma profundidade das coisas:

Cette expérience de la profondeur [est] un élément déterminant du surnaturalisme [...] parce qu'elle offre, associée avec une abolition de la conscience du temps, une sorte de médiation physique pour la perception de cet au-delà, de ce surplus ou [...] la « profondeur de la vie ». [...] la notion de profondeur du registre matériel à un registre qu'on n'ose pas absolument nommer spirituel, tant le souvenir de la première expérience y est encore

⁵ Seja ela descrita como uma multiplicação da personalidade, como uma acentuação dos efeitos, ou como uma ampliação da acuidade sensorial, a experiência sobrenaturalista apresenta sempre o caráter de ir além daquilo que a vida ordinária nos oferece ou daquilo que, na obra de arte, uma representação puramente mimética da natureza provoca em nós. (Tradução nossa)

présent, montre très bien comment une certaine appréhension de l'espace sert de relais, dans le surnaturalisme⁶ (MILNER, 1979, p. 42-43).

3) *Ordem temporal* – que direciona à expansão e dilatação dos sentidos:

[...] le vecteur d'une illumination spatiale, vers un au-delà des apparences sensibles, s'accompagne d'un dépassement parallèle des limites temporelles, dans le sens d'une communication avec le passé⁷ (MILNER, 1979, p.41).

4) *Ordem analógica* – que guia à uma experiência do tempo e do espaço via metáfora ou comparação:

[...] la métaphore [...] est moins l'affirmation d'une présence que le creusement d'une absence, que c'est une manière de prolonger et d'achever, par la sorcellerie évocatrice du langage savamment manié, le creusement de l'espace et du temps [...] l'activité métaphorique [est] sur un double système de rapports : les analogies que nous percevons dans la sphère de notre expérience humaine auraient leur fondement dans une sphère supra-humaine, où résiderait la garantie de leur vérité, et à laquelle la poésie nous permettrait ainsi d'accéder (MILNER, 1979, p.44).⁸

Todos esses elementos estão ligados ao ato de decifrar a natureza e seus mistérios via imaginação. Nas palavras de Maria Eugênia Pereira (2004, p. 85),

Depois de ter desconstruído, ou mesmo destruído, o real, a imaginação cria um novo mundo, um sobremundo, à imagem da alma e do desejo humanos. Há, pois, que reordenar, reajustar esse mundo ao transcendente, ao sobrenatural, para que este se torne ideal. Apesar de, por via da metaforização do real, não se pretender conferir uma dimensão religiosa a esse novo mundo, é indiscutível que o sobrenaturalismo não refuta a ideia da presença de Deus, da crença religiosa ou da mitologia bíblica.

O sonho e a alucinação permitem, então, abrir a passagem para esse sobremundo; compete, desde logo, ao artista oferecer testemunho da presença desse outro universo, lançando mão dos meios de expressão que melhor se adaptem ao seu princípio imaginativo.

⁶ Essa experiência da profundidade [é] um elemento determinante do sobrenaturalismo [...] porque oferece, associada com uma abolição da consciência do tempo, uma espécie de meditação física para a percepção deste além, deste excesso ou [...] a 'profundidade da vida'. [...] a noção de profundidade do registro material para um registro que não ousamos de forma alguma designar espiritual, de tal forma a lembrança da primeira experiência ainda está ali presente, mostra muito bem como uma certa apreensão do espaço serve de relé, no sobrenaturalismo. (Tradução nossa)

⁷ [...] o vetor de uma iluminação espacial, rumo a um além das aparências sensíveis, se acompanha de uma superação paralela dos limites temporais, no sentido de uma comunicação com o passado. (Tradução nossa)

⁸ [...] a metáfora [...] é menos a afirmação de uma presença do que a escavação de uma ausência, que é uma maneira de prolongar e de levar a cabo, pela feitiçaria evocadora da linguagem sabiamente manipulada, a escavação do espaço e do tempo [...] a atividade metafórica se faz num duplo sistema de relações: as analogias que percebemos na esfera de nossa experiência humana teriam seu fundamento numa esfera supra-humana, onde residiria a garantia da verdade dessas analogias, e à qual a poesia nos permitiria assim ter acesso. (Tradução nossa)

A imaginação considerada a “rainha das faculdades” foi intensamente inspiradora da curiosidade romântica vinda do ocultismo e dos iluministas. Seu império vai além dos limites acessíveis dos sentidos e da razão. A certeza da existência de um mundo ideal como uma cópia do mundo material em sua forma perfeita levou, pouco a pouco, os românticos a se voltar para a fantasia como uma forma de substituir a fé depois de uma forte crise religiosa. A inquietação metafísica contribuiu para o desenvolvimento de uma arte direcionada ao sobrenatural. Somam-se a isso a atitude romântica da revolta, a junção de cainismo⁹ e prometeísmo¹⁰, e a crença de que os modos de ideação são os mesmos tanto para as ciências ocultas quanto para a criação literária, já que eles fazem apelo à racionalidade analógica e à intuição (RIFFATERRE, 1970). Daí por que a obsessão pelo sobrenatural, ou a ideia de que o universo é um mistério a ser decifrado, pode ser resumida na expressão *sobrenaturalismo*.

Para Hermine Riffaterre (1970, p. 9), *Sobrenaturalismo* “désigne à la fois ce que le poète cherche à découvrir – le côté caché des choses, la réalité invisible des apparences visibles – et l’attitude de l’esprit tendu vers ce but, c’est-à-dire l’inspiration ésotérique elle-même”¹¹. Provavelmente seria tentador falar de *Sobrenaturalismo* como *Surrealismo*, mas a definição de André Breton (1896-1966) insiste quase exclusivamente no automatismo psicológico e na inspiração subconsciente. E é claro que a palavra *Surrealismo* tem outras conotações que não são encontradas no romantismo sob o conceito de *Sobrenaturalismo* (GROUX, 2002; ANSELLAMBERT, ANSEL, 2000).

Apesar disso, Hermine Riffaterre (1970) considera que o *Sobrenaturalismo* pode significar tanto a curiosidade ou a busca pelo sobrenatural quanto o próprio sobrenatural em si, isto é, pode caracterizar igualmente o caminho como o objetivo. Por isso, a crítica literária propõe a palavra *Orfismo* (*Orphisme*) para retirar essa ambiguidade e circunscrever o caminho do sobrenatural, o modo de inspiração, o esforço do espírito para conquistar a verdade escondida. A autora considera que *Orfismo* pode dar a entender qualquer tipo de aventura ou direcionamento das artes e, em particular, da literatura em busca do gnóstico. E, desta forma, *Sobretanaturalismo* fica significando a identidade do sobrenatural nas artes.

Optamos por *Sobrenaturalismo* devido a ser um termo do próprio Hugo, utilizado em seu texto “Le Promontoire du Songe”. Vamos, a seguir, identificar algumas ideias específicas sobre o tema em Victor Hugo.

⁹ Seita do século II que venerava Caim como espírito superior.

¹⁰ Ideologia tecnológica que diz que existe um programa de perfeição material e humana.

¹¹ [...] designa ao mesmo tempo o que o poeta busca descobrir – o lado oculto das coisas, a realidade invisível das aparências visíveis – e a atitude do espírito tencionado para este fim, isto é, a própria inspiração esotérica. (Tradução nossa)

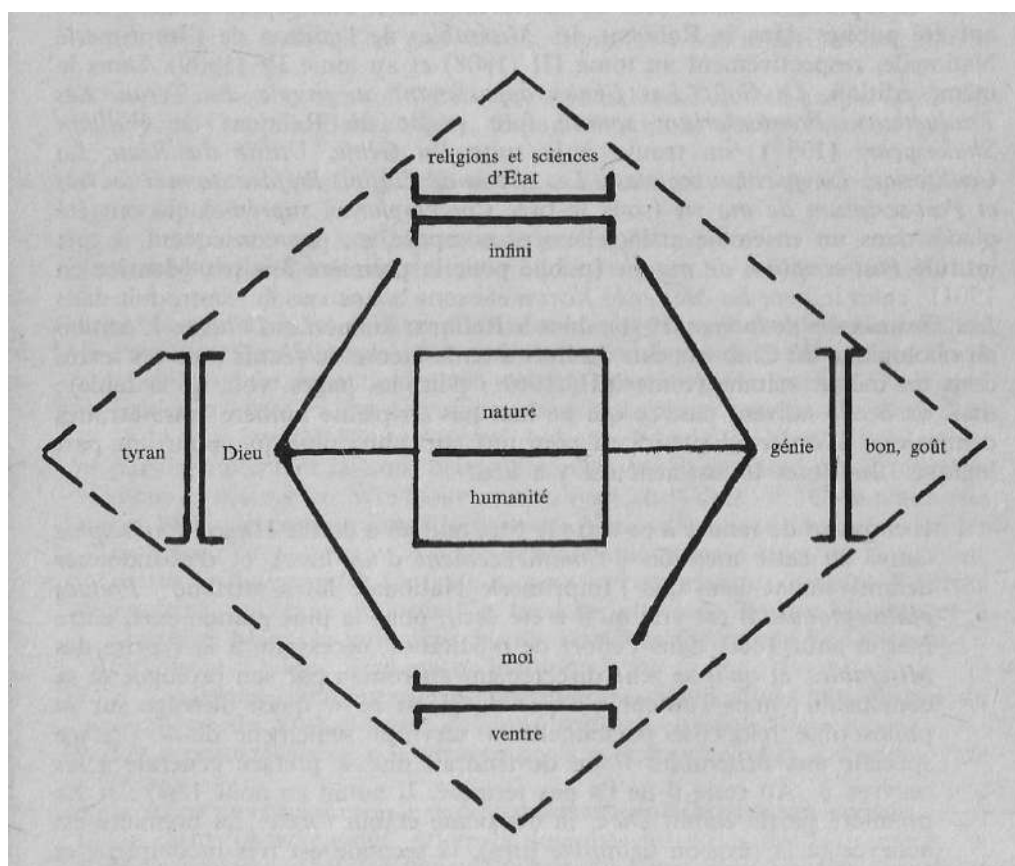
a) O Sobrenaturalismo na obra de Hugo

Como vimos na primeira parte desta tese, o *Sobrenaturalismo* está presente na vida pessoal de Hugo – como, por exemplo, nas mesas giratórias em sua casa – e também artística – como os desenhos espíritas. Maria Eugênia Pereira (2004) acredita que a morte de Léolpoldine Hugo Vacquerie (1824-1843), filha do escritor, trouxe um sofrimento imenso a Hugo e ao mesmo tempo foi uma motivação extremamente forte para um encontro inicial e um posterior vínculo com o sobrenatural.

Jean Gaudon (1979), um dos pioneiros a estudar o *Sobrenaturalismo* em Hugo, afirma que este aspecto na obra hugoana assusta ainda inúmeros críticos literários pela incerteza e ambivalência deste conceito para o autor de *Les Travailleurs de la mer*. De fato, Hugo discorre sobre o tema em três textos: *Philosophie – Première partie* (1860), *Promontorium Somnii* (1863) e *Préface de mes œuvres et Post-scriptum de ma vie* (entre 1863-1864).

Philosophie – Première partie (1860) é um texto de Hugo inicialmente escrito para ser um prefácio a *Les Misérables*: seria uma espécie de prolongamento da conclusão do romance, mas não foi publicado porque o autor teve dúvidas sobre se esse texto não seria de fato quase um fruto de seu pensamento individual religioso, que poderia ser uma espécie de prefácio para sua obra completa. De fato, Hugo traça uma espécie de testamento filosófico que envolve questões religiosas, estéticas e culturais. Critica o imperialismo das ciências exatas em seu século e a ideia geral de que o ser humano é o único que pode transcender qualquer realidade. Seu pensamento progressista substitui a religião pelo sentimento, isto é, para Hugo a vertigem poética, o êxtase contemplativo e os sistemas de intuição e imaginação dão ao ser humano uma consciência essencial do que é o conhecimento do ser. A respeito disso, Yves Gohin (1985a) levanta a hipótese de que, para o escritor, Deus, o eu, o gênio e o infinito fazem parte de uma única “geometria” de pensamento que não separa o homem da natureza:

Figura 41



Pensamento filosófico de Hugo segundo Yves Gohin (1985a, p.749)

Para uma completude absoluta do mistério da vida, é necessário que o infinito e o eu se complementem, e Hugo chama isso de *immanence* (“imanência”). É a partir deste entendimento que Hugo nega o sobrenatural, visto que para ele o sobrenatural já está no homem e faz parte da natureza de forma inseparável. Apesar desta visão, Hugo em *Promontorium Somnii* (1863) faz as seguintes afirmativas:

Le poëte complet se compose de ces trois visions : Humanité, Nature, Surnaturalisme. Pour l’Humanité et la Nature, la Vision est observation ; pour le Surnaturalisme, la Vision est intuition¹².

[...]

Soyez payen et tâchez de vivre tranquille ; impossible ; l’ubiquité divine vous harcèle. Elle accable le philosophe par l’immanence ; elle obsède le payen par l’apparition et la disparition. Elle se masque, se démasque, se remasque ; c’est une perpétuelle poursuite à faire, et rien n’est troublant comme ce va-et-vient imperturbable du surnaturel dans la nature¹³.

¹² O poeta completo se compõe estas três visões: Humanidade, Natureza, Sobrenaturalismo. Para a Humanidade e a Natureza, a Visão é observação; para o Sobrenaturalismo, a Visão é intuição. (Tradução nossa)

¹³ Sede pagão e tentai viver tranquilo; impossível; a ubiquidade divina vos assedia. Ela esmaga o filósofo pela imanência; ela obsedia o pagão pela aparição e pela desapareção. Ela se mascara, se desmascara, se remascara; é

[...]

Rêves, rêves, rêves. Les uns grands, les autres chétifs. L'habitation du songe est une faculté de l'homme. L'empyrée, l'élysée, l'éden, le portique ouvert là-haut sur les profonds astres du rêve, les statues de lumière debout sur les entablements d'azur, le surnaturel, le surhumain, c'est là la contemplation préférée. L'homme est chez lui dans les nuées. Il trouve tout simple d'aller et venir dans le bleu et d'avoir des constellations sous ses pieds. Il décroche tranquillement et manie l'une après l'autre toutes les pourpres de l'idéal, et se choisit des habits dans ce vestiaire. Être bas situé n'ôte rien à la hardiesse du songe. Peau d'âne veut une robe de soleil¹⁴.

Du reste, les idéals sont divers. L'idéal peut être imbécile. Il y a des êtres pour rêver un paradis de soupe au lard. Votre idéal n'est autre chose que votre proportion.

Non, personne n'est hors du rêve. De là son immensité. Qui que nous soyons, nous avons ce plafond sur notre tête. Ce plafond est fait de tout, de chaume, de plâtras, de marbre, de fumée, de ruine, de forêt, d'étoiles. C'est à travers ce plafond, le songe, que nous voyons cette réalité, l'infini. Selon son plus ou moins de hauteur, il nous fait penser le bien ou le mal. Mais qu'on ne s'y trompe pas, point de fatalité ici ; sa pression sur nous dépend de nous, car c'est nous qui le faisons. À âme basse, ciel bas. Comme on fait son rêve, on fait sa vie. Notre conscience est l'architecte de notre songe. Le grand songe s'appelle devoir. Il est aussi la grande vérité¹⁵.

(HUGO, 1985, p. 651-652 ; 665)

Se em *Philosophie – Première partie* (1860) o autor tenta negar a divisão entre natural e sobrenatural, já neste texto ele reconhece a existência do Sobrenaturalismo. Todavia, este não é algo ligado ao ocultismo, mas sim à intuição, ao sonho, à imaginação, às faculdades que nos aproximam do infinito, do desconhecido, dos mistérios da vida. E esse mesmo pensamento permanece em seu texto *Préface de mes oeuvres et Post-Scriptum de ma vie* (entre 1863-1864), porém agora mais explicitado e com mais riqueza de detalhes:

Comme l'antique Jupiter d'Égine à trois yeux, le poète a un triple regard, l'observation, l'imagination, l'intuition. L'observation s'applique plus spécialement à l'humanité, l'imagination à la nature, l'intuition au surnaturalisme. Par l'observation, le poète est philosophe, et peut être législateur ; par l'imagination, il est mage, et créateur ; par l'intuition, il est

uma perpétua perseguição a fazer, e nada é tão perturbador quanto este vaivém imperturbável do sobrenatural na natureza. (Tradução nossa)

¹⁴ Sonhos, sonhos, sonhos. Uns grandes, outros pífios. A habitação do sonho é uma faculdade do homem. O empíreo, o eliseu, o éden, o pórtico aberto lá no alto sobre os profundos astros do sonho, as estátuas de luz erguidas sobre os entablamentos de azul, o sobrenatural, o sobre-humano, aí está a contemplação preferida. O homem está em casa nas nuvens. Parece-lhe muito simples ir e vir no azul e ter constelações sob os pés. Ele colhe e maneja uma após outra todas as púrpuras do ideal, e escolhe roupas para si neste vestiário. Estar situado no baixo não retira nada à ousadia do sonho. Pele de asno quer um vestido de sol.” (Tradução nossa)

¹⁵ “De resto, os ideais são diversos. O ideal pode ser imbecil. Existem seres para sonhar um paraíso de sopa de tocinho. Esse teto é feito de tudo, de palha, de entulhos, de mármore, de fumaça, de ruína, de floresta, de estrelas. É através desse teto, o sonho, que vemos essa realidade, o infinito. Segundo sua maior ou menor altura, ele nos faz pensar o bem e o mal. Mas que ninguém se engane, nenhuma fatalidade aqui: sua pressão sobre nós depende de nós, pois somos nós que o fazemos. A alma baixa, céu baixo. Tal como alguém faz seu sonho, faz sua vida. Nossa consciência é o arquiteto de nosso sonho. O grande sonho se chama dever. É também a grande verdade. (Tradução nossa)

prêtre, et peut être révélateur. Révélateur de faits, il est prophète ; révélateur d'idées, il est apôtre. — Dans le premier cas, Isaïe ; dans le second cas, saint-Paul¹⁶.

[...]

Humanité, nature, surnaturalisme. À proprement parler, ces trois ordres de faits sont trois aspects divers du même phénomène. L'humanité dont nous sommes, la nature qui nous enveloppe, le surnaturalisme qui nous enferme en attendant qu'il nous délivre, sont trois sphères concentriques ayant la même âme, Dieu¹⁷.

[...]

Les plus hauts génies, les intelligences encyclopédiques aussi bien que les esprits épiques, Aristote aussi bien qu'Homère, Bacon aussi bien que Shakespeare, détaillent l'ensemble pour le faire comprendre, et ont recours aux oppositions, aux contrastes et aux antinomies. Ceci est d'ailleurs le procédé même de la nature, qui emploie la nuit à nous faire mieux sentir le jour. Hobbes disait : La dissection fait le chirurgien, l'analyse fait le philosophe ; l'antithèse est le grand organe de la synthèse ; c'est l'antithèse qui fait la lumière. De là notre distinction entre humanité, nature et surnaturalisme ; mais, en réalité, ce sont trois identités, et ce qui est de l'une est de l'autre. Qu'est-ce que l'humanité ? C'est la partie de la nature insérée dans notre organisme. Et qu'est-ce que le surnaturalisme ? C'est la partie de la nature qui échappe à nos organes. Le surnaturalisme, c'est la nature trop loin.

Entre l'observation qui regarde l'homme et l'intuition qui regarde le surnaturalisme, il y a la même différence qu'entre scruter et sonder¹⁸.

[...]

Aux yeux du nihilisme, l'infini n'est pas criminel ; il est ridicule. On a entendu tout récemment en pleine académie savante, cette parole caractéristique : « Arrêtons-nous, car nous tomberions dans les puérités de l'infini. » Et cette autre : « Ceci n'est pas sérieux, c'est de la religion. » Et cette autre : « Les penseurs rejettent le surnaturalisme. »¹⁹

[...]

C'est la science académique et officielle qui, pour avoir plus tôt fait, pour rejeter en bloc toute la partie de la nature qui ne tombe pas sous nos sens et qui par conséquent déconcerte l'observation, a inventé le mot *surnaturalisme*. Ce mot, nous l'adoptons, il est utile pour distinguer, nous nous en sommes

¹⁶ Como o antigo Júpiter de Egina de três olhos, o poeta tem um triplo olhar, a observação, a imaginação, a intuição. A observação se aplica mais especialmente à humanidade, a imaginação à natureza, a intuição ao sobrenaturalismo. Pela observação, o poeta é filósofo, e pode ser legislador; pela imaginação, é mago, e criador; pela intuição, é sacerdote, e pode ser revelador. Revelador de fatos, ele é profeta; revelador de ideias, ele é apóstolo. — No primeiro caso, Isaías; no segundo caso, são Paulo. (Tradução nossa)

¹⁷ “Humanidade, natureza, sobrenaturalismo. Propriamente falando, estas três ordens de fatos são três aspectos diversos do mesmo fenômeno. A humanidade de que somos parte, a natureza que nos envolve, o sobrenaturalismo que nos encerra à espera de que nos liberte, são três esferas que têm a mesma alma, Deus.” (Tradução nossa)

¹⁸ Os gênios mais elevados, as inteligências enciclopédicas tanto quanto os espíritos épicos, Aristóteles tanto quanto Homero, Bacon tanto quanto Shakespeare, detalham o conjunto para fazê-lo compreender, e recorrem às oposições, aos contrastes e às antinomias. Isto é aliás o procedimento mesmo da natureza, que emprega a noite para nos fazer sentir melhor o dia. Hobbes dizia: a dissecação faz o cirurgião, a análise faz o filósofo; a antítese é o grande órgão da síntese; é a antítese que faz a luz. Daí nossa distinção entre humanidade, natureza e sobrenaturalismo; mas, na realidade, são três identidades, e o que é de uma é da outra. Que é a humanidade? É a parte da natureza inserida em nosso organismo. E que é o sobrenaturalismo? É a parte da natureza que escapa a nossos órgãos. O sobrenaturalismo é a natureza demasiado longe. Entre a observação que olha para o homem e a intuição que olha para o sobrenaturalismo, há a mesma diferença que entre escutar e sondar. (Tradução nossa)

¹⁹ Aos olhos do niilismo, o infinito não é criminoso; é ridículo. Recentemente se ouviu em plena academia erudita, esta fala característica: ‘Detenhamo-nos, pois cairíamos nas puerilidades do infinito’. E esta outra: ‘Isso não é sério, é religião.’ E esta outra: ‘Os pensadores rejeitam o sobrenaturalismo’. (Tradução nossa)

déjà servi et nous nous en servons encore, mais, à proprement parler et dans la rigueur du langage, disons-le une fois pour toutes, ce mot est vide. Il n'y a pas de surnaturalisme. Il n'y a que la nature. La nature existe seule et contient tout. Tout Est. Il y a la partie de la nature que nous percevons, et il y a la partie de la nature que nous ne percevons pas. Pan a un côté visible et un côté invisible. Parce que sur ce côté invisible, vous jetterez dédaigneusement ce mot *surnaturalisme*, cet invisible existera-t-il moins ? X reste X. L'Inconnu est à l'épreuve de votre vocabulaire. Nier n'est pas détruire. Le surnaturalisme est immanent. Ce que nous apercevons de la nature est infinitésimal²⁰.

[...]

Surnaturalisme ! Et l'on croit avoir tout dit. Il est curieux de se retourner et de jeter un regard en arrière. L'électricité a longtemps fait partie du surnaturalisme. Il a fallu les expériences multipliées de Clairaut pour la faire admettre et inscrire sur les registres de l'état civil de la science correcte. L'électricité a aujourd'hui pignon sur rue et rente des professeurs. Le galvanisme a fait le même stage ; il a été tout d'abord bafoué et traité *d'enfantillage*, comme le constatent les cinq mémoires adressés par Galvani à Spallanzani ; il n'est admis que depuis peu. La pile de Volta a été fort raillée. Elle est admise à cette heure. Le magnétisme n'est encore qu'à demi entré ; une moitié est dans la science artificielle, et l'autre dans le surnaturalisme. Le bateau à vapeur était « puéril » en 1816. Le télégraphe électrique a commencé par n'être pas « sérieux »²¹.

[...]

Haine au surnaturalisme, c'est le cri du sceptique, et c'est aussi le cri du bigot. La nature, voilà le danger. On se barricade contre elle des deux côtés. Pour l'homme d'ironie, elle est trop mystérieuse ; pour l'homme d'idolâtrie, elle est trop mathématique²².

[...]

Premier degré, deuxième degré, troisième degré. Observation, imagination, intuition. Humanité, nature, surnaturalisme ; ce sont là les trois horizons. L'un complète et corrige l'autre ; leur coordination est l'ensemble cosmique. Qui les voit tous les trois est au sommet. Il est l'esprit cubique. Il est le génie²³.

²⁰ Foi a ciência acadêmica e oficial que, para fazer tudo rápido, para rejeitar em bloco a parte da natureza que não cai sob nossos sentidos e que por conseguinte desconcerta a observação, inventou a palavra *sobrenaturalismo*. Esta palavra, nós a adotamos, ela é útil para distinguir, já nos servimos dela e nos serviremos ainda, mas, propriamente falando e no rigor da linguagem, digamo-lo de uma vez por todas, esta palavra é vazia. Não existe sobrenaturalismo. Só existe a natureza. A natureza existe sozinha e contém tudo. Tudo É. Há a parte da natureza que nós percebemos, e há a parte da natureza que não percebemos. Pã tem um lado visível e um lado invisível. Pelo fato de, nesse lado invisível, lançardes desdenhosamente esta palavra *sobrenaturalismo* este invisível existiria menos? X permanece X. O sobrenaturalismo é imanente. O que percebemos da natureza é infinitesimal. (Tradução nossa)

²¹ Sobrenaturalismo! E se acredita ter dito tudo. É curioso dar meia volta e lançar um olhar para trás. A eletricidade por muito tempo fez parte do sobrenaturalismo. Foram necessárias as múltiplas experiências de Clairaut para fazê-la ser admitida e inscrita nos registros oficiais da ciência correta. Hoje a eletricidade tem nome na porta e dá lucro a quem a professa. O galvanismo passou pelo mesmo estágio; de início foi escarnecido e tratado de *infantilidade*, como testemunham os cinco memoriais dirigidos por Galvani a Spallanzani; faz pouco que foi reconhecido. A pilha de Volta foi muito recriminada. Hoje é reconhecido. O magnetismo por hora só entrou pela metade; uma metade está na ciência artificial, e a outra no sobrenaturalismo. O barco a vapor era 'puerli' em 1816. O telégrafo elétrico começou sendo 'não sério'. (Tradução nossa)

²² Ódio ao sobrenaturalismo, é o grito do cético, e é também o grito do carola. A natureza, eis o perigo. Fazem barricada contra ela de ambos os lados. Para o homem de ironia, ela é demasiado misteriosa; para o homem da idolatria, é demasiado matemática. (Tradução nossa)

²³ Primeiro grau, segundo grau, terceiro grau. Observação, imaginação, intuição. Humanidade, natureza, sobrenaturalismo; eis os três horizontes. Um completa e corrige o outro; sua coordenação é o conjunto cósmico. Quem vê todos os três está no topo. É o espírito cúbico. É o gênio. (Tradução nossa)

[...]

Toutes les racines de la loi morale sont dans ce qu'on appelle le surnaturalisme. Nier le surnaturalisme, ce n'est pas seulement fermer les yeux à l'infini, c'est couper les vertus de l'homme par le pied. L'héroïsme est une affirmation religieuse. Quiconque se dévoue prouve l'éternité. Aucune chose finie n'a en elle l'explication du sacrifice²⁴.

(HUGO, 1985, p. 698-699 ; 701 ; 703 ; 705 ; 710)

Como se percebe, a noção de *sobrenaturalismo* na obra de Hugo é obscura. Há um lado noturno, visionário, fascinante que põe no centro a imaginação como condição disciplinadora e regulamentadora. O *sobrenaturalismo* surge como um enigma e ao mesmo tempo uma ciência profunda opcional à ciência oficial totalmente cética e materialista. É uma espécie de horizonte para a ciência atual e para a ciência do futuro que tudo busca explicar racionalmente. Para Hugo, o sobrenatural é o inexplicável que com o tempo se torna compreensível. Daí o porquê de a imaginação funcionar como uma pré-ciência que lança uma luz sobre o saber, como uma brecha do *sobrenaturalismo*.

A união trinitária que Hugo revela em seu texto – Humanidade, Natureza e Sobrenaturalismo – se apresenta como uma busca do divino, de Deus. Ela é apresentada em várias religiões, inclusive no cristianismo. Reconhecer essa união ou mesmo tentar entendê-la é um dos instrumentos da arte de persuadir. Na opinião de Jean Goudon (1979), Hugo nomeia a antítese como uma pedagogia divina e princípio da criação, o que explica em suma o porquê de o autor dos *Misérables*, em um primeiro momento, considerar que natural e sobrenatural são a mesma coisa – tudo faz parte de uma mesma obra, uma mesma criação.

Jean Goudon (1979) afirma que o que rege o fazer artístico de Hugo é, na realidade, a analogia. Hugo “avait cru que la mise en relation des objets du monde visible et des idées du monde invisible était une des clefs de l'univers²⁵” (GAUDON, 1979, p. 72). Logo, a ideologia da correspondência das coisas já estava impregnada no pensamento hugoano desde há muito tempo, era uma de suas características visionárias. Entretanto, Hugo, mesmo admitindo a importância da simbologia e do sonho, não se direciona ao simbolismo, às analogias tal como Charles Baudelaire anunciou no texto *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains I – Victor Hugo* (1861). Entretanto, vale mencionar que o poeta das *Fleurs du mal* vê como característica essencial em Hugo é o aspecto da *acumulação*, o que de fato tem uma relação

²⁴ Todas as raízes da lei moral estão nisto que se chama sobrenaturalismo. Negar o sobrenaturalismo não é somente fechar os olhos ao infinito, é cortar pela raiz as virtudes do homem. O heroísmo é uma afirmação religiosa. Quem quer que se sacrifique prova a eternidade. Nenhuma coisa finita tem em si a explicação do sacrifício. (Tradução nossa)

²⁵ [...] acreditara que pôr em relação objetos do mundo visível e ideias do mundo invisível era uma das chaves do universo. (Tradução nossa)

profunda com a ideia de sobrenaturalismo, uma vez que, para Hugo, o poder da criação artística está na unidade do humano, do natural e do sobrenatural, ou seja, de uma aglomeração ou combinação dos mistérios da vida.

O jogo de ocultação-revelação está no centro do que Hugo denomina sobrenaturalismo. Nisso, o artista pode ser visto como uma espécie de médium que revela toda “l’existence de la masse incommensurable de noirceur qui entoure l’homme²⁶” (GAUDON, 1979, p. 76). Todavia, Jean Gaudon (1979) acredita que a lógica hugoana do sobrenaturalismo é utópica, uma vez, o sobrenaturalismo sendo “la nature trop loin” (“a natureza demasiado longe”). Isso não significa que se é capaz de alcançá-la. Ela continua inextinguível, inapagável, inesgotável. Ou seja, há algo oculto nunca atingido em plenitude e o que permanece é a tentativa de união trinitária (homem, natureza e sobrenatureza).

A respeito do sobrenaturalismo de Hugo, é necessário ainda dizer que sua aproximação com o sobrenatural não nega de forma alguma a existência de Deus. Os surrealistas marcam muito bem sua posição, primeiramente, ao afirmar que a escrita automática não tem nada a ver com as mesas giratórias do espiritismo, e, mais tarde, assumindo a posição política marxista-materialista e assumidamente ateísta (GAUDON, 2013). Por esses motivos, Hugo não é considerado um dos precursores do surrealismo, pois o *sobrenaturalismo* hugoano vai além da questão material e tenta envolver a questão espiritual. Se, na ideologia, sobrenaturalismo e surrealismo não convergem, em algumas práticas artísticas, eles se aparentam (GILLE, 2013). Por exemplo: os desenhos feitos em mesas giratórias espíritas se assemelham à técnica da escrita [pintura] automática; as colagens, *frottages* (“esfregaduras”), estênceis, decalcomanias estão presentes tanto em Hugo quanto nos surrealistas como forma de experimentação e manuseio de técnicas e mídias diferentes das clássicas; o gosto pelo sonho e pela fantasia como faculdades da imaginação, dentre outros.

Christian Chelebourg (2006, p. 5) escreve:

Le surnaturel est pour l’imagination l’une des sources de rêverie les plus fructueuses. Il poétise la vie en nous suggérant sans cesse que quelque chose de plus grand, de plus puissant, de plus beau ou de plus inquiétant, se cache derrière le voile de la nature sensible, que le visible n’est pas tout, que la froide raison échoue à expliquer des pans entiers de notre réalité²⁷.

²⁶ [...] a existência da massa incomensurável de escuridão que envolve o homem (Tradução nossa).

²⁷ O sobrenatural é para a imaginação uma das fontes de devaneio mais frutíferas. Ele poetiza a vida ao nos sugerir incessantemente algo de maior, de mais poderoso, de mais belo ou de mais inquietante, oculta-se por trás do véu da natureza sensível, que o visível não é tudo, que a fria razão fracassa em explicar porções inteiras de nossa realidade. (Tradução nossa)

Essa força do sobrenatural enquanto poética é manifesta em Hugo com o nome de *sobrenaturalismo* com todas as implicações que o autor nele embutiu. Contudo, o termo sobrenaturalismo, tal como vimos, foi também atribuído a outros autores menores do chamado *Romantismo sombrio*. Por conta disso, a fim de afunilar a poética sobrenaturalista de Hugo, que igualmente abarca algumas afinidades do Surrealismo, defendemos que essa poética do autor pode ser resumida na palavra-bagagem (*mot-valise*) *Éternèbre* (“Eternebroso”) que segundo Marie-Claire Dumas (2013) sugere o encontro do “Eterno” com o “Tenebroso” na obra hugoana.

Acreditamos que esse encontro do mistério da vida com o além se dá na obra *Os trabalhadores do mar* (*Les Travailleurs de la mer*). O tom de eternidade e o tom de sombrio estão presentes simultaneamente nessa sùmula artística de Hugo, que reúne tanto uma parte literária quanto uma parte gráfica. E é nisso que nos detemos a partir dos próximos tópicos.

2. *Les Travailleurs de la mer*, o romance

Les Travailleurs de la mer é um romance escrito por Victor Hugo entre 1864 e 1865, durante seus últimos anos no exílio, que passou na ilha anglo-normanda de Guernesey e em um de seus domicílios mais famosos, a saber, *Hauteville House* apresentada no primeiro capítulo. O romance foi publicado primeiramente em 1866 em Paris e em Bruxelas. De início intitulada *L'Abîme* (“O Abismo”), a obra foi ganhando mais capítulos com o decorrer do anos: em 1883, Hugo lhe acrescenta o capítulo “L'Archipel de la Manche” (“O Arquipélago da Mancha”) e, em 1911, o capítulo descritivo “La mer et le vent” (“O mar e o vento”), que tinha sido retirado à época a pedido dos editores, é devolvido ao corpo do romance.

No início do romance, temos a dedicatória do autor que diz o seguinte: “Je dédie ce livre au rocher d'hospitalité et de liberté, à ce coin de vieille terre normande où vit le noble petit peuple de la mer, à l'île de Guernesey, sévère et douce, mon asile actuel, mon tombeau probable²⁸” (HUGO, 1985a, p. 44). Assim, *Os trabalhadores do Mar* inaugura um novo tempo na produção literária para Hugo: a escrita do exílio. Momento em que ele publica, entre outros textos, os romances *L'homme qui rit* (1869) et *Quatrevingt-treize* (1874) tendo como cenário das ações o mar, o oceano.

²⁸ Dedico este livro ao rochedo de hospitalidade e de liberdade, a este canto da velha terra normanda onde vive o nobre e pequeno povo do mar, à ilha de Guernesey, severa e branda, meu atual asilo, meu provável túmulo (tradução de Machado de Assis).

Como assinala Yves Gohin (1985a, p. V):

L'origine des *Travailleurs de la mer* est dans le début de l'exile, dans le tragique de sa solitude, dans la découverte de Jersey, de Serk, des merveilles, des violences et des héroïsmes insulaires ; plus circonstanciellement, elle se lie au drame de la seconde fille du poète, à la folie passionnée d'Adèle ; et la beauté propre de l'ouvrage tient à sa simplicité homérique, à sa grandeur eschylienne, biblique aussi en un sens : cette histoire du sauvetage d'une machine à vapeur est la tragédie d'un marin bricoleur, songeur et amoureux, qui devient un « Job Prométhée »²⁹.

O contexto pessoal, político, social e cultural de Hugo do início do exílio está de uma forma ou de outra dentro do romance *Les Travailleurs de la mer*. David Charles (2002, p. 12-13) defende que se trata de um dos romances de Hugo em que há totalidade, ou seja, “Tout y passe. [...] Toute l'histoire intime, [...] Toute l'histoire collective [...] Toute l'histoire du monde. [...] Mais aussi toutes les religions [...] toutes les langues [...] toutes les monnaies. Enfin, toutes les femmes³⁰”. Além disso, mitos (celtas, gregos e cristãos) somados às referências sistemáticas à própria obra fundadora de Hugo (*Les Orientales*, *Hernani*, prefácios de *Cromwell* e *William Shakespeare*) se juntam a uma espécie de anexo de toda a literatura do Ocidente:

Shakespeare (*La Tempête*) et Molière (*L'École des femmes*, *Les Femmes savantes*) inspirent des titres de chapitres et des dialogues, mais aussi l'intrigue elle-même. Les grands récits de fondation ou d'initiation d'Homère (*Illiade* et *Odyssée*), d'Eschyle (*Edipe* et *Prométhée*), de la Bible (*Genèse* et *Livre de Job*), des romans de chevalerie et de Daniel Defoe (*Robinson Crusoé*) sont ici tous récrits³¹ (CHARLES, 2002, p. 13).

De fato, a publicação deste romance se deu primeiramente em páginas de folhetim no semanário francês *Le Soleil* a partir do dia 17 de abril de 1866, mesmo ano em que o livro é publicado no formato livro em três volumes na livraria internacional Lacroix & Verboeckhoven (BARRETO, 2012). Em 1867, surge uma primeira tradução para o inglês. Sob o título *The Toilers of the Sea* na livraria Harper & Brothers, a obra chega a Nova York ilustrada por

²⁹ A origem dos *Trabalhadores do mar* está no início do exílio, no trágico da solidão, na descoberta de Jersey, de Serk, das maravilhas, das violências e dos heroísmos insulares; mais circunstancialmente, ela se liga ao drama da segunda filha do poeta, à loucura apaixonada de Adèle; e a beleza própria da obra se deve à sua simplicidade homérica, à sua grandeza esquiliana, bíblica também em certo sentido: esta história do salvamento de uma máquina a vapor é a tragédia de um marinheiro engenhoso, sonhador e amoroso, que se torna um 'Jó Prometeu'. (Tradução nossa)

³⁰ Tudo se passa ali. [...] Toda a história íntima. [...] Toda a história coletiva [...]. Toda a história do mundo. [...] Mas também todas as religiões [...] todas as línguas [...] todas as moedas. Enfim, todas as mulheres. (Tradução nossa)

³¹ Shakespeare (*A Tempestade*) e Molière (*Escola de mulheres*, *As sabichonas*) inspiram títulos de capítulos e diálogos, mas também a própria intriga. Os grandes relatos de fundação ou de iniciação de Homero (a *Iliada* e a *Odisseia*), de Ésquilo (*Édipo* e *Prometeu*), da Bíblia (o *Gênesis* e o *Livro de Jó*), dos romances de cavalaria e de Daniel Defoe (*Robinson Crusoé*) são todos reescritos aqui. (Tradução nossa)

Gustave Doré. Em 1882, o editor Hugues reedita o romance com uma misto de ilustrações – 62 duas no total – assinadas por François Chiffart, Daniel Vigne e pelo próprio Victor Hugo.

É importante lembrar que a publicação do romance alcançou enorme sucesso devido a alguns fatos (CHARLES, 2002; GOHIN, 1985a; BERTRAND, 2000):

- 1) Hugo, depois de visitar a Exposição Universal em Paris que dedicou um grande espaço às invenções e máquinas da época, decide de alguma forma tentar unir ciência e indústria em um romance, o que o coloca como um precursor deste tema;
- 2) havia começado a moda do romance marítimo de aventura, que tem entre seus representantes Joseph Conrad (1857-1924), Júlio Verne (1828-1905) e Pierre Loti (1850-1923). Hugo tenta de alguma forma seguir seu ideal de progresso na literatura (ciência e indústria), mas também se unir ao sucesso de leitura e vendas desse tipo de romance;
- 3) junto à moda do romance marítimo, surgia também a moda regionalista nas artes que trazia para as grandes cidades o exotismo, a curiosidade local e singularidades de pequenos povos ameaçados pela civilização moderna. Hugo se sensibiliza a respeito deste aspecto, e talvez isso explique em parte a dedicatória do romance;
- 4) o progresso do barco a vapor e de outras máquinas do século XIX era emergente, despertava a curiosidade e era motivo de busca de conhecimento (explicação, descrição, argumentação origem, etc.), tema chamativo que Hugo também explorou em seu romance;
- 5) conseqüentemente à rapidez da melhora do transporte e da difusão de conhecimento a respeito de culturas e lugares geograficamente distantes da Europa, uma certa onda do turismo interessado por paisagens diferentes das habituais e, sobretudo, por ilhas, também estava em voga. Disso Hugo também se utiliza para compor seu romance.

Todos esses fatores são uma forma de registro contextual que marca o romance e ao mesmo tempo documenta a época em que foi escrito por Hugo. De fato, é interessante mencionar que o próprio capítulo “L’Archipel de la Manche” é uma espécie de guia turístico de caráter documental, informativo e preparatório para o cenário do romance onde se passam todas as ações dos personagens. O autor descreve os ritos e superstições, as mentalidades e a paisagem natural e urbanística das ilhas da Mancha (GOHIN, 1985a).

Se, por um lado, o romance é uma espécie de documento que contextualiza a vida e a época de Hugo, por outro lado os especialistas na obra hugoana confirmam que o livro foi de fato planejado e muito bem documentado:

L'émervellement de l'arrivée à Jersey a prélué à sa conception : charme de ces jardins en plein océan, fascination de la sauvagerie de ces écueils, des secrets qu'ils recèlent et des drames qui s'y déroulent. L'échouage en 1851 d'un bateau à vapeur et la récupération de sa machine par un jeune marin, fils de son propriétaire qui était aussi celui de Marine-Terrace, a été enregistrée par Juliette Drouet dès décembre 1855 : cette histoire a pu suggérer à Hugo toute une part de l'action où triompheront Gilliatt et Lethierry. Durant une dizaine d'années il se constitua un dossier de documents et de menues ébauches narratives sous la mention « Serk », ou, plus précisément, « roman de Serk ». Dans cette île proche de Guernesey, et aperçue par lui dès sa venue d'Angleterre en août 1852, puis visitée à plusieurs reprises dans les années suivantes, il va séjourner deux semaines au printemps de 1859, à la fois pour y goûter ses premières « vacances » depuis le début de l'exil et pour y « prendre les notes du roman futur ». Il y découvre en particulier les plus beaux rochers de l'archipel, leurs « caves » (ou grottes parfois submergées), et la bête dont il imposera le nom normand et l'horreur mythique : la pieuvre (GOHIN, 1985a, p. 1071)³².

Todos os respaldos documentais de Hugo são ainda acrescidos de um hábito pessoal ligado à *proxémica* de um espaço de trabalho do escritor: o *Look out* (figura 21).

Para Éric Bertrand (2000, p. 8-9):

De fait, et par tous les moyens, Hugo cherche la proximité avec l'océan. C'est dans ce sens qu'il faut s'intéresser au nom de l'atelier de travail de Hugo à Hauteville House : « le look out ». Derrière de grandes baies vitrées, il a installé sa table de travail ouverte sur la mer. Cet endroit rappelle étrangement un endroit essentiel du roman *Les Travailleurs de la mer*, il s'agit de la Chaise Gild Holm Ur dans laquelle Gilliatt et quelques autres rêveurs viennent prendre place pour regarder la mer : Hugo écrit qu'on s'y assied « pour l'amour du prospect ». Confortablement installé dans ce rocher, on y contemple la mer. On y vient aussi songer et c'est précisément la caractéristique essentielle du héros de Hugo : Gilliatt, qui est *une sorte de voyant de la nature*, y laisse divaguer son esprit³³.

³² O deslumbramento da chegada a Jersey foi o prelúdio de sua concepção: encantamento daqueles jardins em pleno oceano, fascínio pela selvageria dos arrecifes, dos segredos que eles encerram e dos dramas que ali se desenrolam. O naufrágio em 1851 de um barco a vapor e a recuperação de sua máquina por um jovem marinheiro, filho de seu proprietário que era também o de Marine-Terrace, foi registrado por Juliette Drouet já em dezembro de 1855: essa história pode ter sugerido a Hugo toda uma parte da ação em que triunfarão Gilliatt e Lethierry. Durante uma dezena de anos, ele compilou um arquivo de documentos e de pequenos esboços narrativos sob a menção 'Serk' ou, mais precisamente, 'romance de Serk'. Nesta ilha próxima de Guernesey, e avistada por ele desde sua vinda da Inglaterra em agosto de 1852, em seguida visitada diversas vezes nos anos seguintes, ele vai passar duas semanas na primavera de 1859, ao mesmo tempo para ali desfrutar suas primeiras 'férias' desde o início do exílio e para 'tomar as notas do romance futuro'. Ali descobre, em particular, os mais belos rochedos do arquipélago, suas 'cavas' (ou grutas, às vezes submersas), e o bicho cujo nome normando e horror mítico ele imporá: o polvo. (Tradução nossa)

³³ De fato, e por todos os meios, Hugo busca a proximidade com o oceano. É neste sentido que devemos nos interessar pelo nome da oficina de trabalho de Hugo em Hauteville House: 'o look out'. Por trás de grandes sacadas envidraçadas, ele instalou sua mesa de trabalho voltada para o mar. Esse lugar relembra estranhamente um lugar essencial do romance *Les Travailleurs de la mer*: trata-se da Cadeira Gild Holm Ur, na qual Gilliatt e alguns outros sonhadores vêm se sentar para contemplar o mar: Hugo escreve que as pessoas vão se sentar ali 'pelo amor do prospecto'. Confortavelmente instalado nesse rochedo, a pessoa contempla o mar. Ali também se vem sonhar, e é precisamente este o caráter essencial do herói de Hugo: Gilliatt, que é *uma espécie de vidente da natureza*, ali deixa divagar o espírito. (Tradução nossa)

Ne faut-il pas voir dans ce poste d'observation, point focal du roman, la correspondance « granitique » du confortable « look out » que s'est aménagé Hugo ? De la même façon qu'il aime à se faire photographier sur le rocher des proscrits, « Victor Hugo contemplant la mer », Hugo aime transformer de façon fantasmagorique son atelier d'écriture en chaise Gild Holm Ur, chaise qu'il évoque d'ailleurs aussi dans *William Shakespeare* sous l'appellation « Chaise du barde »³⁴.

Ce « barde » -là magnifie l'image du poète qui, tout en jouissant du spectacle de la mer, se donne lui aussi en spectacle. Le maître de Hauteville House soigne son image, et s'il dirige la plume du témoin de sa vie qu'est son épouse Adèle, s'il adresse tous les matins son petit signe familial à sa maîtresse Juliette Drouet qui loge en face, du haut de son « look out », il se soucie aussi de son « look ». Bien avant l'heure, comme dans un parfait vidéoclip, Hugo créateur contrôle toutes les images qu'il donne de lui³⁵.

Esta ligação com o mar, seja como observador, seja como criador do seu próprio mar – literário e pictural –, afirma o amor de Hugo pelo seu lugar de exílio. O oceano cria uma distância real, mas também mítica, dos problemas do regime político francês. É o onde Hugo medita sobre o destino da Humanidade, onde escuta a voz do desconhecido e a reinterpreta para o bem de todos. É nesta relação com o mar que surgem metáforas a respeito de Hugo, como, por exemplo, a de Charles Baudelaire – “Gênio sem fronteiras” – ou como o próprio Hugo menciona: *Homem-oceano*. O romance *Os trabalhadores do mar* é parte desta meditação ficcionalizada sobre a união entre natural e sobrenatural, humano e divino, o conhecido e o desconhecido.

Henri Meschionnic (1977) defende que *Les Travailleurs de la mer* tem como força os personagens e que, diferentemente dos romances anteriores, as situações e eventos deste são como situações bíblicas, em particular a do personagem Jó. Para Meschionnic (1977, p. 135),

C'est un livre de louange. Il situe l'homme pas rapport aux éléments, non le travail des hommes pour d'autres hommes, mais le combat d'un homme seul contre la nature ; non l'échelle sociologique, mais le poème de l'anthropologie. L'homme y est compris comme adjonction à la nature³⁶.

³⁴ Não se deveria ver nesse posto de observação, ponto focal do romance, a correspondência 'granítica' do confortável 'look out' que Hugo mandou fazer? Da mesma maneira como gosta de se fazer fotografar no rochedo dos proscritos, 'Victor Hugo contemplando o mar', Hugo gosta de transformar de modo fantasmático seu escritório em cadeira Gild Holm Ur, cadeira que ele evoca, aliás, também em *William Shakespeare* sob a denominação 'Cadeira do bardo'. (Tradução nossa)

³⁵ Esse 'bardo' amplia a imagem do poeta que, enquanto goza do espetáculo do mar, também se oferece como espetáculo. O amo de Hauteville House zela por sua imagem, e se dirige a pluma do testemunho de sua vida que é a esposa Adèle, se dirige todas as manhãs seu breve sinal particular à amante Juliette Drouet que mora em frente, do alto de seu 'look out' ele também cuida do próprio 'look'. Bem à frente de seu tempo, como num perfeito videoclipe, Hugo criador controla todas as imagens que oferece de si. (Tradução nossa)

³⁶ É um livro de louvor. Situa o homem, não em relação aos elementos, não o trabalho dos homens para outros homens, mas o combate de um homem só contra a natureza; não a escla sociológica, mas o poema da antropologia. O homem ali é compreendido como adjunção à natureza. (Tradução nossa)

Apesar disso, Meschionnic (1977) revela que a profusão de vocabulário técnico parece ser uma homenagem ao progresso retratado no romance entre o embate da religião e do trabalho. O poder simbólico do navio *Durande* é uma metáfora inteira do romance na oposição entre a fé e a força humana. A situação de primitivismo em que o personagem Gilliatt é colocado no meio da intriga situa o trabalho como uma ação de espiritualização da natureza, da matéria-prima. Um estado de perseverança visto tanto na fé quanto no trabalho progressista. O navio sobre o mar, bem como sua realocação em funcionamento depois de destruído, simboliza a conquista do homem sobre a natureza graças a sua perseverança, sua fé.

Vale a pena mencionar que a palavra *mer* em francês é do gênero feminino, contrariamente ao português em que *mar* é masculino. Há no texto em francês toda uma simbologia da relação do mar com Gilliatt. Poderia significar talvez a esposa prometida, ou a mulher imaginada pela mãe de Gilliatt como sua companheira. Para Meschionnic (1977), a tempestade no mar é para Gilliatt um rito sexual, um momento de casamento entre ele e a esposa, já que foi visto indo para o mar sem mulher. Meschionnic afirma que neste romance hugoano a linguagem é sexualizada explicitamente dentro de um sistema denominado *mer-nuit* (mar-noite), em que esta desconhecida de Gilliatt está a sua espera e lhe é de alguma forma ainda sombria. Há ainda a possibilidade de que o mar seja também uma espécie de mãe para o jovem Gilliatt, que perdeu a sua e vive sozinho. Da mãe Gilliatt sente muita falta. A grandeza do mar, as bonanças e os malefícios, a beleza e a feiura, o alimento e a profissão dele oriundos, tudo isso faz sentido para Gilliatt na metáfora do mar como uma mãe ou madastra generosa e, às vezes, severa em que o amor não é possível medir, e em que a punição vem para um bem maior (BARBOSA, 2005, 2012).

No que concerne à poética deste romance, *Les Travailleurs de la mer* é igualmente contemplativo e acional. Romance da vitória sobre a natureza, mas também sobre a desilusão amorosa. Um ciclo da natureza está dentro de um ciclo amoroso na composição da obra. Os dois ciclos, na visão de Henri Meschionnic (1977), são sombrios, pontuados de ações ora pausadas, ora ininterruptas; ora próximas, ora longe uma das outras. Há um trajeto circular no romance que põe em relevo ou que demanda do leitor a memória longa do autor (um mesmo local pode ser propício para ações diferentes do romance, como o afogamento de Ebenezer e Gilliatt). Os personagens são construídos ao longo da narrativa pelos contrastes seja de ações dos próprios personagens comparados entre si, seja na oposição entre discurso e ação de um mesmo personagem. Hugo também se inscreve imagetivamente dentro do romance:

[...] Deux hauts piliers soutenaient hors des flots dans le vide une sorte de traverse horizontale qui était comme un pont entre leurs sommets. La traverse, si informe de loin qu'il était impossible de deviner ce que c'était, faisait corps avec les deux jambages. Cela ressemblait à une porte. À quoi bon une porte dans cette ouverture de toutes parts qui est la mer ? On eût dit un dolmen titanique planté là, en plein océan [...] L'espèce d'immense H majuscule, formée par les deux Douvres ayant la Durande pour trait d'union, apparaissait à l'horizon dans on ne sait quelle majesté crépusculaire³⁷ (HUGO, 1985a, p. 193-194).

Para além disso, aparecem no romance muitos *calembours* (jogos de palavras semelhantes no som), trechos em espanhol com respectivas traduções em nota de rodapé, léxico técnico, intertextualidades de seus próprios textos e de outrem (como já mencionamos anteriormente), o uso diferenciado pelo narrador de *je, tu, nous, on* e *vous*, o uso de escrita-notas ou uso obsessivo de frases nominais (como partes do livro inteiro “A luta”), metáforas, imagens abstratas, o modo de definir o indefinido com o uso de “*on ne sait quel*”, o trabalho de informação pela negação, a alternância estrófica de formas breves e longas em que o sistema gramatical e o sistema rítmico são homólogos (ver o livro inteiro “A luta”) e a retórica de oposição semântica:

Calembour	Une fois il écrivit papauté, <i>pape ôté</i> ³⁸ . (HUGO, 1985a, p. 96)
Trecho em espanhol	— Así, entendido está ? — Entendido. — Dicho ? — Dicho. — Aquí esperará un hombre, y podrá marcharse a Inglaterra con Blasquito ? (HUGO, 1985a, p. 128)
Léxico técnico	Quiconque médite un palan doit se pourvoir de poutres et de mouffles ; mais cela ne suffit pas, il faut de la corde. Gilliatt restaura les câbles et les grelins. Il étira les voiles déchirées, et réussit à en extraire d'excellent fil de caret dont il composa du filin ; avec ce filin, il rabouta les cordages. Seulement ces sutures étaient sujettes à pourrir, il fallait se hâter d'employer ces cordes et ces câbles, Gilliatt n'avait pu faire que du funin blanc, il manquait de goudron ³⁹ . (HUGO, 1985a, p. 227)

³⁷ Dois altos pilares amparavam acima da água, no vácuo, uma espécie de travessão horizontal que era como que uma ponte entre as duas cumeadas. O travessão, tão informe de longe que seria impossível adivinhar o que era, fazia corpo com os dois pilares. Parecia uma porta. Por que haveria uma porta naquela abertura de todos os lados do mar? Dissera-se um dólmen titânico plantado ali em pleno oceano [...]. A espécie de imenso H maiúsculo formado pelas duas Douvres com a Durande no centro aparecia no horizonte no meio de uma certa majestade crepuscular. (HUGO, 2013, p. 382; 384)

³⁸ Letherry escreveu uma vez a palavra *papauté* do seguinte modo: *pape ôté*. (HUGO, 2013, p. 205)

³⁹ Quem quer construir um guindaste deve munir-se de traves e polés, mas não basta isso, é preciso corda. Gilliatt restaurou os cabos e as cordas. Estendeu as velas rasgadas e conseguiu extrair excelente fio com que compôs uma sarja, e cerziu o cordame. Mas essas costuras eram sujeitas a apodrecer, era preciso empregar as cordas e os cabos, Gilliatt apenas pôde fazer o massame ser ter alcatrão. (HUGO, 2013 p. 446)

Usos do narrador de <i>je, tu, nous, on e vous</i>	<p>J'ai vu une pauvre touffe d'herbe lancée éperdument en l'air par une explosion de mine⁴⁰. (HUGO, 1985a, p. 227)</p> <p>Pour rien, non. Mais, ô Inconnu, toi seul sais pourquoi⁴¹. (HUGO, 1985a, p.218)</p> <p>À qui parlait-il, si ce n'est à quelqu'un qui lui répondait ? Ceci nous semble une preuve⁴². (HUGO, 1985a, p.57)</p> <p>On a su depuis qu'il avait pris encore quelques autres informations⁴³. (HUGO, 1985a, p.116)</p> <p>[...] on perd le sentiment de sa propre existence⁴⁴. (HUGO, 1985a, p.178)</p> <p>Lisez déniche-oiseaux⁴⁵. (HUGO, 1985a, p. 123)</p>
Escrita-notas [frases nominais]	<p>Inquiétude. Angoisse. Terreur profonde des eaux. Subitement, l'ouragan⁴⁶ [...] (HUGO, 1985a, p. 255)</p>
Imagens abstratas	<p>[...] si l'on songeait aux sinistres patiences embusquées dans l'abîme.⁴⁷ (HUGO, 1985a, p. 284)</p> <p>De ce qu'il lui était arrivé plusieurs fois de trouver dans de l'eau de mer parfaitement limpide d'assez gros animaux inattendus, de formes diverses, de l'espèce méduse, qui, hors de l'eau, ressemblaient à du cristal mou, et qui, rejetés dans l'eau, s'y confondaient avec leur milieu, par l'identité de diaphanéité et de couleur, au point d'y disparaître, il concluait que, puisque des transparences vivantes habitaient l'eau, d'autres transparences, également vivantes, pouvaient bien habiter l'air⁴⁸. (HUGO, 1985a, p. 66)</p>
<i>On ne sait quel</i> [definir o indefinido]	<p>Ce qui ne l'empêchait pas d'avoir, à de certaines heures troubles, un malaise mystérieux, et de sentir <u>on ne sait quel</u> passage du sombre de la vie sur son épanouissement et sur sa joie⁴⁹. (HUGO, 1985a, p. 98)</p>

⁴⁰ Vi um dia uma pobre moita de ervas atirada aos ares pela explosão de uma mina. (HUGO, 2013 p.127)

⁴¹ Para coisa nenhuma, não: só o Ignoto o sabe!" (HUGO, 2013 p. 429). A tradução de Machado eliminou o *tu* presente no texto original. A tradução literal seria: "Para nada, não. Mas, ó Desconhecido, só tu sabes por quê.

⁴² A quem falaria ele senão a alguém que lhe respondia? Parece-nos que isto é uma prova. (HUGO, 2013 p.132)

⁴³ Soube-se depois que ele tomara outras informações. (HUGO, 2013 p.240)

⁴⁴ [...] perde o sentimento da própria existência [...]. (HUGO, 2013, p.352)

⁴⁵ [...] leia-se *déniche-oiseaux*. (HUGO, 2013 p.254)

⁴⁶ Inquietação. Angústia. Terror profundo das águas. Subitamente, o furacão [...]. (HUGO, 2013 p.500)

⁴⁷ [...] se se pensasse nas sinistras emboscadas do abismo." (HUGO, 2013 p.555) A tradução de Machado eliminou a palavra *patiences*; a tradução literal seria: "se se pensasse nas sinistras paciências emboscadas no abismo.

⁴⁸ Tinha visto algumas vezes, na água do mar, completamente límpida, animais inesperados, de grandes dimensões, de formas diversas, os quais, fora da água, assemelhavam-se a cristal mole, e, tornados à água, confundiam-se com ela, pela identidade de transparência e de cor; disso concluía ele que, se a água era habitada por transparências vivas, bem podia ser que o ar fosse habitado por transparências igualmente vivas. (HUGO, 2013 p.151)

⁴⁹ Isso, porém, não impedia que ela tivesse, em certas horas turvas, uma indisposição misteriosa, e sentisse uma tal ou qual passagem do sombrio da vida no seu desabrochamento e na sua jovialidade. (HUGO, 2013 p.209)

	<p>La mer apparaît comme un guet-apens ; un clairon invisible sonne <u>on ne sait quelle</u> guerre ; de grands coups d’haleine furieuse bouleversent l’horizon ; il fait un vent terrible⁵⁰.</p> <p>(HUGO, 1985a, p. 107)</p> <p>Au delà de ces pieds, l’oeil, en s’enfonçant dans la pénombre du hangar, distinguait des corps, des formes, des têtes assoupies, des allongements inertes, des guenilles des deux sexes, une promiscuité dans du fumier, <u>on ne sait quel</u> sinistre gisement humain⁵¹.</p> <p>(HUGO, 1985a, p. 134)</p>
Trabalho de informação pela negação	<p>Des formes épouvantables, faites pour n’être pas vues par l’oeil humain, errent dans cette obscurité, vivantes⁵².</p> <p>(HUGO, 1985a, p. 152)</p> <p>– La beauté des bêtes n’est pas la même que la beauté des hommes⁵³.</p> <p>(HUGO, 1985a, p. 157)</p>
Retórica de oposição semântica	<p>On entendait ce mot : quel malheur ! Plusieurs visages souriaient⁵⁴.</p> <p>(HUGO, 1985a, p. 177)</p> <p>Cette immobilité en mouvement était lugubre⁵⁵.</p> <p>(HUGO, 1985a, p. 152)</p>

Quadro 7: Exemplos da poética do romance *Les Travailleurs de la mer*

Para além do que citamos como elementos que singularizam a poética de *Les Travailleurs de la mer*, haveria muitos outros. Entretanto, não é nosso intuito exaurir as possibilidades de análises da poética romanesca de Hugo. Apresentamos o que consideramos ser importante para nosso trabalho.

A partir dessa contextualização, passamos a seguir ao enredo do romance.

a) Enredo

Les Travailleurs de la mer é sistematicamente organizado em partes, livros e capítulos. Cada parte do livro é direcionado a um personagem principal: *Sieur Clubin* (Sr. Clubin), *Gilliatt le Malin* (O engenheiro Gilliatt), *Déruchette*. Os títulos dos livros podem ser classificados como (BERTRAND, 2000):

⁵⁰ O mar aparece como uma emboscada; invisível clarim troa para uma estranha guerra. Longas e furiosas lufadas abalam o horizonte; é terrível o vento. (HUGO, 2013 p. 222)

⁵¹ Depois desses pés, penetrando o olhar na penumbra da palhoça, distinguíam-se corpos, formas, cabeças adormecidas, prolongamentos inertes, farrapos de ambos os sexos, uma promiscuidade no monturo, um sinistro jazido humano. (HUGO, 2013 p.270-271)

⁵² Formas medonhas, feitas para não serem vistas por olhos humanos, andam vivas naquela obscuridade. (HUGO, 2013 p.302)

⁵³ A beleza dos animais não é como a beleza dos homens. (HUGO, 2013 p.313)

⁵⁴ Ouviam-se estas palavras: ‘Que desgraça!’. Alguns sorriam. (HUGO, 2013 p.350)

⁵⁵ Era lúgubre aquela imobilidade em movimento. (HUGO, 2013 p.510)

- i) Nomes de personagens
- ii) Objetos
- iii) Fórmulas latinas
- iv) Provérbios
- v) Referência ao conteúdo do capítulo
- vi) Reflexão de caráter metafísico
- vii) Jogos sobre o significado e o significante
- viii) Informações diversas e digressões

Parte 1 O SR. CUBLIN	Parte 2 O ENGENHEIRO GILLIATT	Parte 3 DÉRUCHETTE
Livro 1 ELEMENTOS DE UMA MÁ REPUTAÇÃO	Livro 1 O ESCOLHO	Livro 1 NOITE E LUA
Capítulos I. Palavras escrita em uma página branca II. O Tutu da rua III. Para tua mulher, quando te casares IV. Impopularidade V. Outros pontos ambíguos de Gilliatt VI. A pança VII. Casa embruxada, morador visionário VIII. A cadeira Gil-Holm-’Ur	Capítulos I. Incômoda chegada, difícil saída II. As perfeições do desastre III. Sã, mas não salva IV. prévio exame local V. Uma palavra a respeito das colaborações secretas dos elementos VI. Cavalariça para o cavalo VII. Quarto para o viajante VIII. <i>Importunae que volucres</i> IX. O escolho e a maneira de se servir dele X. A forja XI. Descoberta XII. O interior de um edifício debaixo do mar XIII O que se vê e o que se entrevê	Capítulos I. O sino do porto II. Ainda o sino do porto
Livro 2 MESS LETHIERRY	Livro 2 O TRABALHO	Livro 2 RECONHECIMENTO EM PLENO DESPOTISMO
Capítulos I. Vida agitada e consciência tranquila II. Uma preferência de Mess Lethierry III. A velha língua do mar IV. Vulnerabilidade por amor	Capítulos I. Os recursos daquele que não tem recursos II. De que modo Sakespeare pode encontra-se com Ésquilo III. A obra-prima de Gilliatt ajuda a obra-prima de Lithierry IV. Sub re V. Sub umbra VI. Gilliatt coloca a pança em posição VII. Surge um perigo VIII. Mais peripécias que desenlace IX. Interrompe-se o êxito X. As advertências do mar XI. Para um bom entendedor meia palavra basta	Capítulos I. Alegria cercada de angústia II. A mala de couro
Livro 3 DURANDE E DÉRUCHETTE	Livro 3 A LUTA	Livro 3 A PARTIDA DO CASHMERE
Capítulos I. Garrulice e eflúvios II. A eterna história III. Rantaine IV. Continuação da história da utopia V. O <i>Navio-Diabo</i> VI. Lethierry entra na glória VII. O mesmo padrinho e a mesma padroeira VIII. A melodia “Bonny Dundee” IX. O homem que adivinhou quem era Rantaine X. Narrativas de viagem de longo curso XI. Lance de olhos aos maridos eventuais XII. Exceção no caráter de Lethierry	Capítulos I. O extremo toca o extremo e o contrário anuncia o contrário II. Os ventos do largo III. Explicação do rumor ouvido por Gilliatt IV. <i>Turba, turma</i> V. Gilliatt pode escolher VI. O combate	I. A Angrazinha próxima da Igreja II. O desespero diante do desespero III. A previdência da abnegação IV. “Para tua mulher, quanto te casares” V. A grande tumba

XIII. O desleixo faz parte da graça		
Livro 4 O BAGPIPE	Livro 4 O FORRO DO OBSTÁCULO	
Capítulos	Capítulos	
I. Primeiros rubores da aurora ou do incêndio II. Gilliatt vai entrando passo a passo no Desconhecido III. A canção “Bonny Dunda” acha um eco IV. [sem título] V. Justa vitória é sempre malquista VI. Fortuna dos naufragos encontrando a chalupa VII. Boa fortuna de aparecer a tempo	I. Quem tem fome acha mais um que tenha II. O monstro III. Outra forma de combate no abismo IV. Nada se esconde, nada se perde V. Há lugar para alojar-se a morte no intervalo que separa seis polegadas de dois pés VI. <i>De profundis ad altum</i> VII. Há um ouvido no Ignoto	
Livro 5 O REVÓLVER		
Capítulos		
I. A palestra na Pousada João II. Clubin descobre alguém III. Clubin leva uns objetos e não os traz IV. Plainmont V. Os furta-ninhos VI. A Jacressarde VII. Compradores noturnos e vendedor tenebroso VIII. Carambola da bola vermelha e da bola preta IX. Informação útil às pessoas que esperam ou receiam cartas de além-mar		
Livro 6 O TIMONEIRO ÉBRIO E O CAPITÃO SÓBRIO		
Capítulos		
I. Os rochedos Douvres II. Conhaque inesperado III. Palestra interrompida IV. Monstram-se todas as qualidades do Capitão Clubin V. Clubin leva a admiração ao cúmulo VI. Alumia-se o interior de um abismo VII. Intervém o inesperado		
Livro 7 A IMPRUDÊNCIA DE INTERROGAR UM LIVRO		
Capítulos		
I. A pérola do fundo do precipício II. Grande espanto na costa oeste III. Não tenteis a Bíblia		

Quadro 8: Partes, Livros e Capítulos de *Le Travailleurs de la mer (Os trabalhadores do mar)*⁵⁶

Não descreveremos o enredo no formato livro por livro como foi feito em *Notre-Dame de Paris* no capítulo anterior, mas tomamos como princípio a divisão por tomo ou partes do próprio Hugo. Enfatizaremos em nosso resumo aspectos que nos serão úteis, em particular, na análise pictórica dos desenhos hugoanos:

⁵⁶ Adotamos aqui os títulos dos tomos, dos livros e dos capítulos conforme a tradução brasileira de Machado de Assis (HUGO, 2013). Apesar de sabermos que há algumas diferenças, como já notamos no cotejo tradução/texto-fonte, para os fins da análise deste tópico, e a fim de facilitar para o leitor que não conhece a língua francesa, optamos por oferecer este quadro em português.

i) *Tomo ou Parte 1 – Sieur Clubin*

É um dia de Natal em Guernesey, nos anos 1820. A neve caiu sobre a ilha, fato raro. Déruchette e Gilliatt caminham um atrás do outro por uma estrada coberta de neve. De repente, Déruchette se inclina e escreve na neve o nome de Gilliatt, antes de ir embora sorrindo. Gilliatt mora na paróquia de Saint-Sampson, numa pequena casa chamada “O Tutu da Rua” (“le Bû de la rue”). O lugar tem má fama na aldeia, o que leva Gilliatt a ser considerado com certa desconfiança. Gilliatt chegou a Guernesey com a mãe quando era ainda criança. A jovem mãe, provavelmente francesa, se instalou no Tutu da Rua, apesar da crença local de que a casa era “assombrada”, visitada pelo diabo.

Com a morte da mãe, Gilliatt, já adulto, se fecha cada vez mais em si mesmo. Mantendo-se da pesca e do que cultivava em seu quintal, vivia agora só, isolado de todos. Por diversas razões, Gilliatt não goza de simpatia em Saint-Sampson. Acredita-se que é feiticeiro. Gilliatt tem trinta anos. As moças o acham feio. Os ilhéus o apelidam de Gilliatt, o Finório (“*Malin*”). Tem grande força física e extraordinária habilidade, sabe também ler e escrever. Um dia, Gilliatt pode provar todo o seu talento durante uma regata cujo prêmio é uma pança, um pequeno barco de pesca. Gilliatt triunfa e ganha a pança. Gilliatt é, mais do que tudo, um pensador, com um vínculo particular com a natureza.

Perto de onde mora Gilliatt existe um rochedo que os pescadores chamam de “la Corne de la Bête” (“o Chifre da Besta”). Escavado pelas ondas, parece uma cadeira voltada para o mar. Em celta, a cadeira é chamada Gild-Holm-‘Ur: “quem dorme morre”. Gilliatt frequentemente vem se sentar na cadeira para refletir, mas nunca se deixa surpreender pela maré.

Na mesma Saint-Sampson mora Mess Lethierry, conhecido como excelente marujo. Aos 60 anos, teve de desistir do mar e se instalar em Guernesey. Mess Lethierry é um homem benévolo e honesto, que tem dois amores na vida: o navio *Durande* e a sobrinha Déruchette – uma jovem bonita e sorridente, criada pelo tio. A *Durande* é um navio a vapor. Mess Lethierry se associa a Rantaine. Este, certo dia, desaparece, levando consigo a caixa da sociedade, que continha seu dinheiro e o de Lethierry. Quase arruinado, Lethierry decidiu se lançar num negócio arriscado: um barco a vapor para oferecer o serviço de ligação entre Guernesey e Saint-Malo.

Déruchette vive com o tio no outro extremo da rua em que vive Gilliatt. Todas as tardes, ela toca ao piano as notas melancólicas da canção escocesa “Bonny Dundee”. Quando Mess Lethierry acaba por se considerar velho demais para pilotar a *Durande*, treina um substituto: o

sieur Clubin. Clubin ganhou a confiança de Lethierry no dia em que o preveniu do caráter de ladrão de Rantaine, quando ainda eram sócios. Lethierry procura um homem que possa ao mesmo tempo cuidar de *Déruchette* e da *Durande*. Desde que os pastores amaldiçoaram seu projeto de barco a vapor e consideraram sua empresa como demoníaca, Lethierry os detesta. Sem esconder seu desprezo pelas religiões, Lethierry preveniu *Déruchette*: ela não se casará com um homem da igreja.

Quando escreveu o nome de Gilliatt na neve, *Déruchette* tinha 16 anos. Depois daquele dia, ele se pôs a pensar em *Déruchette* com cada vez mais frequência. Passa a se deter diante da casa de *Déruchette*. Escuta a voz dela, que lhe chega desde a rua. *Déruchette* tem 21 anos e continua solteira. Chega então à ilha um jovem nomeado para ser reitor da paróquia: Joë Ebenezer Caudray.

Um dia, Clubin acaba de chegar a Saint-Malo, avista dois homens em grande discussão na praia. O primeiro é o capitão Zuela, um contrabandista bem conhecido por ajudar os fugitivos. Clubin acredita reconhecer também o segundo homem. Mais tarde, Clubin vai à casa de um vendedor de armas e encomenda um revólver.

Plainmont é um dos três ângulos da ilha de Guernesey. Em sua extremidade existe um pico, elevado sobre o mar, onde se encontra uma casa solitária, tida por assombrada. No mar em frente à casa existe o escolho Hanois, considerado muito perigoso. Ultrapassar o escolho a nado é quase impossível, exceto para um excelente nadador, como o *sieur* Clubin. O homem que *sieur* Clubin tinha reconhecido é Rantaine. Clubin exige que este lhe entregue o dinheiro roubado há dez anos de Mess Lethierry, com juros.

No dia seguinte a seu encontro com Rantaine, Clubin volta ao mar na *Durande*, rumo a Guernesey, levando consigo os 65.000 francos que aquele lhe entregou. O ambiente no barco se altera quando Clubin se dá conta de que o timoneiro está bêbado. Logo uma névoa espessa aparece e invade o horizonte. Apesar da falta de visibilidade, Clubin acelera o motor. Um dos passageiros o alerta de repente de que ele perdeu a direção e se dirige ao escolho Hanois. A *Durande* se choca violentamente contra as rochas. A água invade o casco rompido. Clubin cuida imediatamente de salvar os passageiros antes do naufrágio. Todos já embarcaram na chalupa, mas o capitão se recusa a abandonar o navio.

Na verdade, foi ele que planejou tudo, o naufrágio e seu suposto sacrifício no barco, para poder fugir com o dinheiro retomado de Rantaine. Quando se prepara para mergulhar, uma abertura na névoa faz Clubin se aperceber do lugar onde realmente se encontra. A neblina o desviou da rota certa e, em lugar de se chocar contra o Hanois, como era seu plano, encalhou

nos rochedos Douvres. Os rochedos Douvres são um grupo de arrecifes particularmente perigosos, situados entre as ilhas da Mancha e Saint-Malo.

Clubin acreditava estar a uma milha da terra, mas de fato está a cinco léguas da costa. Mas logo vê surgir no horizonte uma vela, um barco que vem em sua direção. Ele se lança na água para atingir uma rocha alta de onde ficaria mais visível, mas, assim que mergulha, alguma coisa o agarra pelo pé.

Em Guernesey, todos falam do naufrágio da *Durande*. Mess Lethierry está no auge do desespero. A *Durande* está perdida para sempre: pregada aos rochedos e impossível de se retirar. No entanto, apesar dos estragos, o motor parece intacto. É então que Déruchette anuncia que se casará com aquele que trouxer a máquina do navio de volta. Na mesma noite, Gilliatt parte na direção dos arrecifes. No dia seguinte, Jacquemin Hérode, o reverendo anglicano, faz uma visita a Mess Lethierry, acompanhado de seu sucessor na reitoria de Saint-Sampson, o reverendo Joë Ebenezer Caudray. Déruchette e Ebenezer trocam um olhar.

ii) *Tomo ou Parte 2 – Gilliatt le Malin*

Gilliatt não demora a chegar aos rochedos Douvres. Começa a trabalhar no que sobrou do navio. Vai levar meses nisso. À procura de destroços úteis e também de alimento, Gilliatt explora regularmente todas as grutas ao redor. Um dia, ele se aventura no interior do rochedo em que a *Durande* bateu. Penetra na caverna até chegar a uma cava de aspecto deslumbrante. É um lugar repleto de águas cristalinas, plantas aquáticas, flores, claridades misteriosas. Ele avista alguma coisa que se desloca nas águas da cava. Uma criatura estranha, que ele apenas vislumbra, mergulha na escuridão e desaparece.

Um dia, ao despertar, Gilliatt sente fome e sai à cata do que comer nos rochedos. Ao perseguir um caranguejo, ele se vê numa grande fenda, que percorre até se achar de novo na caverna em que estivera um mês antes. Tentando apanhar o caranguejo, Gilliatt enfia o braço numa fissura rochosa e se sente agarrado por alguma coisa mole e viscosa, que lhe sobe até a altura do ombro: é um enorme polvo. Preso na armadilha dos tentáculos, Gilliatt espera que a criatura se lance contra ele para devorá-lo e a atinge na cabeça com sua faca. Decapitado, o polvo o solta.

Gilliatt mergulha na água para aliviar as feridas deixadas pelas ventosas do polvo. Avista, então, uma pequena gruta onde acredita distinguir um rosto. Vai até lá e encontra um esqueleto. Examinando-o, Gilliatt descobre um cinturão e, escondida em seu interior, uma caixa de ferro contendo três notas de mil libras esterlinas cada: setenta e cinco mil francos no total.

Gilliatt examina de novo o cinturão e descobre um nome inscrito: *Sieur Clubin*. Ele parte finalmente em direção a Guernesey, levando consigo o motor da *Durande*.

iii) *Tomo ou Parte 3 – Déruchette*

De volta a Saint-Sampson, Gilliatt deixa o barco amarrado no porto e se dirige ao lugar de onde observou Déruchette tantas vezes, junto ao jardim de sua casa. Ouve então uma conversa entre ela e um homem cujo rosto ele não distingue. O homem a pede em casamento. Déruchette aceita e, sob o olhar de Gilliatt, os dois se beijam. Gilliatt retorna ao barco e encontra ali Mess Lethierry, no auge da alegria. Gilliatt lhe devolve o dinheiro roubado por Clubin. Lethierry anuncia que Gilliatt se casará com Déruchette, mas Gilliatt se recusa, alegando que não a ama. Lethierry fica furioso, não entende a recusa.

O reverendo Ebenezer deve embarcar no *Cashmere* para ir à Inglaterra receber uma herança. No porto, Ebenezer e Déruchette se despedem, mas no momento em que ele sobe a bordo, Gilliatt aparece e intima os dois a se casarem e os leva à igreja. Gilliatt serve de testemunha a Déruchette. O casamento é pronunciado. Déruchette e Ebenezer se apressam para subir a bordo do *Cashmere*. Gilliatt retém Déruchette para lhe explicar que depositou no navio um cofre que ele herdou da mãe e que era destinado à mulher com quem ele se casasse. Gilliatt retorna a Saint-Sampson. Caminha pela rua onde mora e vai até o arrecife da Cadeira Gild-Holm-‘Ur. Senta-se ali e aguarda a passagem do *Cashmere*, indiferente à maré que sobe. Quando o navio passa, ele distingue as silhuetas de Déruchette e Ebenezer, abraçados na ponte. O navio se afasta, Gilliatt continua a acompanhá-lo com a vista, enquanto a maré o engole pouco a pouco. A cabeça de Gilliatt desaparece sob a água justamente no momento em que o *Cashmere* desaparece no horizonte.

A respeito da intriga deste romance no Brasil, por trinta anos ela foi alterada devido a um erro editorial, ocasionando não somente uma transfiguração literária, nas palavras de Junia Barreto (2012), como também uma transfiguração tradutória, de tal modo que um dos maiores tradutores oitocentistas do Brasil – a saber, Machado de Assis – teve sua tradução em língua portuguesa alterada. Esse fato nos foi revelado por Junia Barreto (2012, p. 91-92) que citamos aqui na íntegra devido à clareza da explicação:

O romance *Les Travailleurs de la mer* é dividido em três (3) grandes partes, dedicadas a três (3) personagens – Sr. Clubin, Gilliat e Déruchette –, e cada parte é dividida em livros: a primeira (1ª) é composta de sete (7) livros; a

segunda (2ª) de quatro (4) livros e a terceira (3ª) de três (3) livros. Cada um desses livros é subdividido em capítulos.

Durante as muitas edições do Editor Victor Civita, responsável pelas publicações da Abril, ao longo de anos, o 4º livro da segunda parte, que corresponde ao combate do personagem Gilliat com o temível polvo gigante nas profundezas do oceano foi deslocado de seu lugar na narrativa e transportado para a terceira parte, ficando situado após o desfecho da narrativa no texto original. A retirada do livro 4º, “O forro do obstáculo”, do final da segunda parte, deixou a mesma sem conclusão, pois o penúltimo capítulo do 3º livro da referida parte, intitulado “O combate”, anuncia uma luta qualquer, que não acontece. O leitor fica, então, em suspense do que vai acontecer e subitamente intervém o início da terceira parte, com a chegada triunfal de Gilliat à cidade de Saint-Sampson, a estória de Déruchette e a partida do navio Cashemere.

Ora, no original, ao término da terceira parte, o personagem Gilliat, após todas as agruras e dificuldades vencidas pelo amor de Déruchette, diante da decepção de um sentimento não correspondido e da repugnância da jovem por sua figura, esse homem sem nome – ele era conhecido pelo nome da mãe, “a Gilliat”, se suicida, caminhando mar adentro, seguindo o navio que levava Déruchette e seu amante.

Após a iminente e indicada morte por afogamento de Gilliat, no capítulo “A grande tumba”, os leitores das edições de Victor Civita, com a alteração dos livros, leem que o personagem, após morrer, “acordou, teve fome”. Ele está então no seu barco, ao lado do rochedo de Ortach, após sobreviver à tempestade (depois de morto!). Tem fome e precisa caçar para cumprir sua “tarefa”. Há dois meses está no mar e só se alimenta dos chamados piolhos marinhos, ouriços e castanhas do mar que encontra nos rochedos. É quando, na arcaria ogival do rochedo, encontra o monstro – a *pieuvre*, um assustador polvo gigante, com quem travará um combate memorável. Após lutar com o monstro, encontrar a caixa com o dinheiro de Mess Lethierry, se debater com o arrombamento do barco e recuperá-lo para retornar a Saint-Sampson, ele aproa em Guernesey, com a narrativa se fechando da seguinte forma: “No momento em que se afastava do escolho, alguém que lá estivesse tê-lo-ia ouvido entoar a meia voz, a canção Bonny Dundee”, deixando o leitor no mínimo em suspense.

Diante do erro da editora, alterando a ordem da tradução de Machado, é surpreendente para o leitor o efeito de estranhamento impresso à narrativa de Hugo. Assim como, segundo nossas pesquisas, parece surpreendente que não tenha sido questionado no meio acadêmico, durante anos, como seria possível tamanha incongruência em uma narrativa hugoana de meados do século XIX, que, com tais características, seria ao menos uma precursora precoce do surrealismo.

A partir dos anos 2000, devido ao bicentenário do autor, que também se comemorou no Brasil, a tradução efetuada por Machado de Assis foi corrigida, ou melhor, reeditada tal como tinha sido efetuada no século XIX e, desde então, circula no Brasil o texto de Hugo tal qual como delineamos sua intriga neste trabalho. Vale a pena notar que Junia Barreto destaca que o texto alterado no Brasil seria considerado uma obra precoce do surrealismo, entretanto, tal como a intriga se mostra, no enredo correto de Hugo, vê-se que sua relação com o sobrenaturalismo é nítida com a aparição de elementos naturais mostrados de forma sobrenatural, ou mesmo com

a evocação de comportamentos humanos e locais naturais em tons de terror, horror e, por vezes, aproximativos do romance gótico.

b) Personagens

Os personagens do romance francês do século XIX são reconhecidos sobretudo pelo seu alto grau de “realismo”, prática comum de composição dos escritores que colocavam a literatura, o conhecimento e a realidade de alguma forma entrelaçados (HAMON, 1981, 1991). Victor Hugo, de alguma forma, paga esse tributo à moda realista dos personagens como vimos em *Notre-Dame de Paris* no capítulo anterior. Entretanto, em *Les Travailleurs de la mer*, o autor segue um certo distanciamento deste tipo de descrição dos personagens.

As teorias científicas da fisionomia⁵⁷ e da frenologia⁵⁸ influenciaram sobremaneira as artes e a literatura em geral no século XIX, dando uma renovação naquilo que a retórica tradicional chamava de perfil físico ou prosopografia (ADAM, 1993). Logo, eram comuns descrições que interpretassem a partir do perfil físico os comportamentos morais e sociais dos personagens. Daí, compreende-se o porquê de a descrição do corpo ser um dos elementos essenciais nas narrativas oitocentistas. O corpo do personagem era revelador de sua alma e testemunha de sua história, sem o qual seria impossível pensar na composição de um personagem de romance (ROMAN, 1993). Estava tão em voga no período oitocentista essa tendência à valorização do corpo que a literatura começou a tomar emprestado o vocabulário da pintura para desenhar verbalmente os personagens: retrato, quadro, pintado, colorido, etc. (BERGEZ, 2011).

Hugo em *Les Travailleurs de la mer* descreve brevemente seus personagens. O narrador do romance parece não saber ao certo o quê e como descrever o corpo dos personagens. Suas descrições são imprecisas, fluidas e, por vezes, vagas. Além disso, elas são pouco coloridas:

Plutôt que la couleur, Hugo privilégie la forme, les masses, les lignes du visage et du corps. Le code descriptif s'en trouve ainsi bouleversé. Hugo semble refuser un code analytique où le sens se donne dans l'accumulation de précisions et de particularités renvoyant à une unicité et à une idiosyncrasie, pour un mode de présentation plus synthétique, qui substitue aux détails d'un

⁵⁷ Teoria pseudocientífica que sustenta que, pelo estudo do perfil, em particular do rosto humano é possível descobrir a personalidade da pessoa e prever seu futuro

⁵⁸ Teoria desenvolvida por Franz Joseph Gall (1758-1828) por volta de 1800 que diz ser capaz de ditar as características de personalidade e o nível de criminalidade de uma pessoa a partir do formato da cabeça.

tableau, la saisie globale d'un volume, geste, posture, d'un modelé qui dit ou interroge⁵⁹ (ROMAN, 1993).

Essa opção de Hugo de dar aos personagens de *Les Travailleurs de la mer* apenas as linhas gerais e seu volume e, somado a isso, um certo jogo de obscuridade e luminosidade de certa forma dão sustentação ao que Chantal Brière (2007) chama de petrificação do personagem: eles são apresentados e mostrados como verdadeiras estátuas feitas de forma homogênea em um único material e que necessitam ser interpretadas pelo leitor. As partes do corpo que Hugo detalha na narração só aparecem quando se tem uma relação expressiva ou quando suas capacidades emitem algum sentido. Por exemplo, a mão de Gilliatt é descrita em consonância com a faca que ele carrega para matar o povo.

Desta forma, Hugo descreve seus personagens, não preocupado com referências do real, mas sim a fim de dar um código interno ao romance. Mesmo quando o autor tenta fazer uma espécie de *prosopografia*, ela não passa de “índices descritivos ou ilusões da representação” (ROMAN, 1993). As descrições não são detalhadas, mas globais. Sobre a realidade global descrita, Hugo faz comparações e analogias. Seu leitor compreende os personagens a partir das justaposições das entidades descritas. “Le personnage hugolien est collage d'éléments divers qui rayonnent dans différentes directions (Lethierry, la pieuvre), ou renvoient à tout ce qu'un mot peut renfermer de mystérieuses connotations⁶⁰” (ROMAN, 1993, p. 3).

Mais que uma presença corporal, os personagens de *Les Travailleurs de la mer* se compõem por uma interioridade ou intimidade. Traço tradicional do teatro francês, a etopeia (descrição dos costumes e da personalidade) seria a personalidade do personagem, uma certa consciência de si, ou o *caractère* (HAQUETTE, 1996). O caráter do personagem revelaria uma certa consciência de si e de seus sentimentos. Todavia, nada sabemos dos personagens que seja pela voz do narrador, o que, em certa medida, parece ser mais a inconsciência dos personagens ou uma certa tentativa de apreender os sentimentos dos personagens. Sonho e realidade se confundem nos pensamentos dos personagens. Além disso, o leitor, via narrador, é colocado a refletir junto com o inconsciente do personagem, uma vez que não sabemos o que realmente pensam por sua voz (no texto quase inexistem diálogos) e as ilações do narrador parecem se

⁵⁹ Mais do que a cor, Hugo privilegia a forma, as massas, as linhas do rosto e do corpo. O código descritivo assim se ve subvertido. Hugo parece recusar um código analítico em que o sentido se dá no acúmulo de precisões e de particularidades que remetem a uma unicidade e a uma idiosincrasia, em prol de um modo de apresentação mais sintético, que substitui os detalhes de um quadro pela captura global de um volume, gesto, postura, de um modelado que diz ou interroga. (Tradução nossa)

⁶⁰ O personagem hugoano é colagem de elementos diversos que irradiam em diferentes direções (Lethierry, o polvo), ou remetem a tudo o que uma palavra pode encerrar de misteriosas conotações. (Tradução nossa)

confundir com as dos personagens – isso nos parece muito claro ao vermos que o narrador se utiliza de diversas vozes (*je, tu, on, nous, vous*) e mescla o narrativo com o psicologizante para explicar a ação de um personagem, como por exemplo no capítulo “*Sub umbra*”. Myriam Roman (1993, p. 5) a respeito disso observa:

Le langage, comme le corps ou le caractère ne renvoie pas prioritairement à du référentiel, il semble plutôt renvoyer à lui-même, pris dans une logique formelle qui privilégie les signifiants et laisse intacte toute la pluralité de sens possible des signifiés. Le personnage hugolien renvoie à lui-même comme construction opaque de mots, comme « matière » romanesque, et le sceau d’une parole écrite le marque et le prédestine ; Gilliat est aussi et doit son existence à un nom sur la neige, un « mot sur une page blanche », Clubin est un nom écrit en grosses lettres noires sur une ceinture, la « mère » de Gilliat est une malle accompagnée d’un billet sur lequel on peut lire : « Pour ta femme quand tu te marieras »⁶¹.

É interessante notar que há uma opacidade na descrição dos personagens, e mesmo na descrição da *Durande*, que vai se desenvolvendo aos poucos durante todo o romance. Essa opacidade se mistura de certa forma a um tom quimérico, feérico ou, nos termos desta tese, sobrenaturalista:

[Lethierry] Il avait contemplé chez les Moï le grand Quan-Sû. À Rio-Janeiro, il avait vu les dames brésiliennes se mettre le soir dans les cheveux de petites bulles de gaze contenant chacune une vagalumes, belle mouche à phosphore, ce qui les coiffe d’étoiles. Il avait combattu dans l’Uruguay les fourmilières et dans le Paraguay les araignées d’oiseaux, velues, grosses comme une tête d’enfant, couvrant de leurs pattes un diamètre d’un tiers d’aune, et attaquant l’homme, auquel elles lancent leurs poils qui s’enfoncent comme des flèches dans la chair et y soulèvent des pustules. Sur le fleuve Arinos, affluent du Tocantins, dans les forêts vierges au nord de Diamantina, il avait constaté l’effrayant peuple chauve-souris, les murcilagos, hommes qui naissent avec les cheveux blancs et les yeux rouges, habitent le sombre des bois, dorment le jour, s’éveillent la nuit, et pêchent et chassent dans les ténèbres, y voyant mieux quand il n’y a pas de lune. Près de Beyrouth, dans un campement d’une expédition dont il faisait partie, un pluviomètre ayant été volé dans une tente, un sorcier, habillé de deux ou trois bandelettes de cuir et ressemblant à un homme qui serait vêtu de ses bretelles, avait si furieusement agité une sonnette au bout d’une corne qu’une hyène était venue rapporter le pluviomètre. Cette hyène était la voleuse. Ces histoires vraies ressemblaient tant à des contes qu’elles amusaient Déruchette⁶² (HUGO, 1985, p. 93).

⁶¹ A linguagem, como o corpo ou o caráter, não remete prioritariamente a algo referencial, parece antes remeter a si mesma, apanhada numa lógica formal que privilegia os significantes e deixa intacta toda a pluralidade de sentidos possível dos significados. O personagem hugoano remete a si mesmo como construção opaca de palavras, como ‘matéria’ romanesca, e o selo de uma palavra escrita o marca e o predestina; Gilliat é também e deve sua existência a um nome sobre a neve, uma ‘palavra numa página branca’, Clubin é um nome escrito em grandes letras pretas num cinturão, a ‘mãe’ de Gilliat é uma mala acompanhada de um bilhete em que se pode ler: ‘Para tua mulher quanto te casares’. (Tradução nossa)

⁶² Contemplou na terra dos Moï o grande Quan-Sû. No Rio de Janeiro, viu as senhoras brasileiras colocarem nos cabelos pequenas bolas de gaze contendo cada uma delas um vagalume, o que lhes fazia uma coifa de estrelas.

Como se vê neste exemplo, em que se apresentam episódios da vida de Lethierry, o biografismo não descreve seu pensamento ou seu corpo, mas tudo se reduz a uma simples enumeração de experiências vividas. Relatadas como um conto ou algo não muito comum, natural. Uma narrativa um tanto inverossímil e extraordinária, que é contada ainda em meio à hesitação como sugere o tempo imperfeito utilizado no parágrafo. O narrador não assume explicitamente uma instância de verdade. O parece-saber do narrador, na realidade, é o não-saber e isso quebra a expectativa do leitor que espera uma verdade objetiva de quem narra. A classificação ou demarcação de personagens também é difícil de ser feita. Eles não têm uma única profissão. Não se sabe quase nada de sua ascendência, de sua origem. O estado civil deles não é muito claro e suas relações amorosas, matrimoniais e sexuais são obscuras e fora da simplicidade de um rótulo, agrupamento ou categoria. Ao contrário de uma lógica realista, naturalista e determinista,

Hugo pratique au contraire une logique de l'arabesque, préférant disperser l'information et le descriptif, diffracter la présentation du personnage en plusieurs lieux du texte, faire éclater le continuum typographique en parties, livres et chapitres, où le titre, loin de faciliter le repérage du lecteur, vient ajouter une dimension nouvelle, proposer une lecture autre⁶³ (ROMAN, 1993, p. 8).

Myriam Roman (1993) sustenta que, no que se refere aos personagens, Hugo desrealiza a ideia de personagens-tipos das tendências deterministas do século XIX, cria uma categoria de personagem fantasma ou personagens espectros. Diante da impossibilidade de configurar seu corpo e seu caráter em uma tipologia fictícia, o personagem, para Hugo, fica no entre-lugar do *parecer-ser*. E é a partir desta ideia que apresentamos brevemente alguns traços dos principais personagens do romance individualmente.

Destruí no Uruguai os formigueiros, e no Paraguai, um certo bichinho, que ocupa com as patas um diâmetro de um terço de vara e ataca o homem por meio dos próprios pelos, que lhe atira em cima, e que se cravam na carne, produzindo pústulas. No rio Arinos, afluente do Tocantins, nas matas virgens do norte de Diamantina, verificou a existência do terrível povo-morcego, os murcilagos, homens que nascem com os cabelos brancos e os olhos vermelhos, habitam os bosques sombrios, dormem de dia, acordam de noite e pescam e caçam nas trevas, vendo melhor do que quando há lua. Perto de Beirute, no acampamento de uma expedição de que fazia parte, foi roubado de uma tenda um pluviômetro; então um feiticeiro vestido de duas ou três faixas de couro, assemelhando-se a um homem vestido com os próprios suspensórios, agitou tão furiosamente uma campainha na ponta de um chifre que apareceu logo uma hiena trazendo o pluviômetro. A hiena é que o tinha roubado. Essas histórias verdadeiras assemelhavam-se tanto a histórias da carochinha que divertiam Déruchette. (HUGO, 2013, p.199)

⁶³ “Hugo pratica, ao contrário, uma lógica do arabesco, preferindo dispersar a informação e o descritivo, difratar a apresentação do personagem em vários lugares do texto, fazer explodir o *continuum* tipográfico em partes, livros e capítulos, onde o título, longe de facilitar a localização do leitor, vem acrescentar uma dimensão nova, propor uma leitura outra.” (Tradução nossa)

Gilliatt é um pescador solitário tanto socialmente (as pessoas têm medo dele e o consideram uma espécie de feiticeiro) quanto naturalmente (vive em contato com a natureza sem partilhar isso com ninguém ao seu redor). Tem qualidades físicas que fazem dele um homem do mar impressionante, mas, em particular, suas qualidades morais fazem dele um homem do oceano, isolado do universo social. Filho de uma exilada que nunca foi aceita em Guernesey, tem má reputação porque sua mãe seria uma suposta bruxa com poderes maléficos. Logo, como herança, Gilliatt era visto pelos habitantes locais como dotado de faculdades ocultas e negativas. Entretanto, o narrador destaca a todo momento a bondade e a coragem de Gilliatt. Sua solidão faz dele um ser sonhador que medita a todo momento observando, escutando, vendo e imaginando coisas. Suas boas qualidades somadas a sua audácia o fazem o herói do romance. Gilliat mergulha na aventura do resgate da *Durande* mostrando verdadeiramente que é um homem do mar, desbravador da natureza aquática.

Mess Lethierry é igualmente um pescador, porém progressista. Seu percurso biográfico o revela como um homem destemido e inovador em seus afazeres. Traz para Guernesey um dos primeiros barcos a vapor. De pescador se torna empreendedor que contrata outros pescadores para trabalhar na *Durande*. Com o passar da idade e com o sucesso de seu empreendimento – uma empresa de transporte via barco a vapor (*La Durande*) – é reconhecido como um notável, homem rico da região, bem como o dono do barco-diabo do arquipélago. A *Durande* é considerada uma das filhas de Mess Lethierry.

Déruchette é uma moça ainda jovem. Espontânea, alegre, frívola. Pintada por Hugo como uma adolescente típica de sua idade. Conserva ao mesmo tempo algo de criança e a jovialidade da mocidade. Mess Lethierry, seu tio, é muito engajado em encontrar um marido para Déruchette, a quem considera como filha. Éric Bertrand (2000) estima que essa personagem é de alguma forma uma evocação da filha de Victor Hugo morta em um afogamento, Léopoldine. Assim como Gilliatt aceita se envolver no concerto da *Durande* para poder socorrer a tristeza de Déruchette que se encontra na pobreza e na tristeza de ver seu dia desolado, seria para Hugo uma narrativa de uma jovem como poder de sublimação de sua perda real ainda recente (BERTRAND, 2000).

Rantaine é o primeiro pescador contratado por Mess Lethierry após sua aposentadoria, para conduzir a *Durande* no mar. Entretanto, ele rouba o dinheiro economizado pelo patrão na prestação de serviço de transporte para uma suposta mudança para a América do Sul. Desta forma, desaparece por um tempo. Anos mais tarde, Rantaine é encontrado por Clubin, que o faz entregar o dinheiro de volta.

Clubin substitui Rantaine na empresa de Mess Lethierry após o desaparecimento de Rantaine. Clubin mantém uma aparência de homem digno e honesto na frente de toda a sociedade e de seu patrão. Todavia, faz atos ilegais e chega a assaltar Rantaine. É calculista: planeja fugir com o dinheiro ao se aproveitar de uma tempestade no meio do mar (já que era excelente nadador); recusando-se a ser salvo do naufrágio, salva a todos menos a si mesmo – tática usada para ser lembrado como herói pelos passageiros salvos, e fugir com o dinheiro roubado, sendo dado como morto. Apesar do plano meticuloso, seu destino é o abismo do mar, após ser apanhado pelo polvo gigante.

Rantaine seria uma espécie de vilão da história, e Clubin um homem de máscaras, de aparências. O primeiro é considerado um malandro, já o segundo, o próprio demônio. Além desses dois personagens coadjuvantes, outros aparecem em *Les Travailleurs de la mer*, mas de forma muito rápida e sem muitos indícios de análises prosopográficas. Poderíamos citar: Ebenezer, que se casa com Déruchette ao final do romance; Graça e Doce, as domésticas de Mess Lethierry; Imbrancam, o engenhoso pescador holandês negro, oriundo do Suriname, e o timoneiro Tangroille, que se embebeda e conduz a *Durande* ao naufrágio. São passagens curtas que se repetem, às vezes. No entanto, faltam muitos pormenores sobre a biografia desses personagens, e o que resta são mais ações do que descrições propriamente ditas.

Uma vez inteirados de como funciona o sistema de personagens neste romance, vejamos a seguir como ele pode ser classificado de acordo com sua tipologia romanesca oitocentista.

C) Tipologia romanesca

O século XIX literário será marcado sobretudo pela tipologia romanesca da aventura. O romance de aventura vem substituir o romance de ideias, mais filosófico e menos acional. Será o romance não-entediante, com maior acúmulo de peripécias. Se é verdade que o romance de aventura existe desde a Antiguidade e que é possível também encontrar um certo espírito aventureiro na tradição de romance anterior ao século XIX, será uma constatação sem dúvidas a de que a consolidação deste tipo de romance, bem como suas regras e subtipologias, se dá, de modo muito preciso, no Oitocentos. Michel Raimond (2011, p. 45) afirma que os romances de aventura

[...] ce sont toujours des romans qui se proposent de divertir le lecteur, de l'arracher à sa vie quotidienne, de l'aider à s'évader pour trouver un moment de détente ou d'oubli. Si ces romans comportent quelque ambition

pédagogique, comme c'est le cas pour Jules Verne, il ne s'agit pas d'expliquer au lecteur le monde qu'il connaît, mais de lui présenter des régions inconnues et lointaines. Ces romans lui apportent aussi un contingent d'émotions que la vie ordinaire ne peut lui offrir⁶⁴.

Os eventos no romance de aventura são muito mais importantes do que os próprios personagens. Além disso, é um tipo de literatura em que a imaginação paga um tributo à realidade. Isto é, ele nos arranca da vida cotidiana e nos redireciona a seguir um herói que a cada instante passa por uma provação e está continuamente sob o risco de morte. Conforme a progressão evolutiva não-linear deste tipo de romance, ele pode ser classificado como *roman noir* [ficção negra], romance picaresco, romance policial, romance exótico, romance marítimo, romance de guerra, romance de viagem, romance de antecipação, entre outros. O importante é que este tipo de romance contenha provações e que a questão amorosa não seja totalmente negligenciada.

Os *romans noirs* serão os romances de aventura estritamente ligados ao sobrenatural e aos lugares encantados ou amaldiçoados. São romances quem vêm da tradição gótica inglesa que apresentamos no capítulo anterior, em que horror e terror estão em sintonia com a narrativa a todo momento. Já os romances picarescos são espécies de autobiografias fictícias em que pequenas narrativas dos personagens são contadas em um tom irônico e propõem um itinerário tanto geográfico quanto moral e social (GARDES-TAMINE, HUBERT, 1996). O romance picaresco também é chamado de romance de aprendizagem, onde se interroga a respeito liberdade e do destino do homem. Essa tradição vem da Espanha.

O romance policial nasce no século XIX com o desenvolvimento da civilização urbana, da polícia, da ciência positivista e das técnicas de investigação como a antropometria do criminalista Alphonse Bertillon (1853-1914). Alcançou grande sucesso no formato romance-folhetim, pois, como lançava sempre um enigma a ser solucionado a cada novo capítulo, mais pistas iam sendo dadas aos leitores. Edgar Allan Poe (1808-1849) será considerado o pai deste tipo de romance, e Agatha Christie (1890-1976) um exemplo memorável do sucesso do gênero de sua base comum (a saber: o criminoso, a vítima e o detetive). Sobre o romance de viagem, este sempre será reportado a uma exploração de um lugar ainda não conhecido em que o personagem tem muitas lições a fazer durante o caminho da aventura. São de sua vertente as questões de missão, descoberta de tesouro, resolução de mistério, enfrentamento da natureza

⁶⁴ [...] são sempre romances que se propõem a divertir o leitor, arrancá-lo de sua vida cotidiana, ajudá-lo a evadir-se para encontrar um momento de descontração ou de esquecimento. Embora esses romances comportem alguma ambição pedagógica, como é o caso de Júlio Verne, não se trata de explicar ao leitor o mundo que ele conhece, mas de lhe apresentar regiões desconhecidas e longínquas. Esses romances lhe trazem também um contingente de emoções que a vida diária não lhe pode oferecer. (Tradução nossa)

selvagem, dentre outros. Seus maiores expoentes serão Alexandre Dumas (1802-1870) e Jules Verne (1828-1905).

Por fim, ainda no século XIX, surgem igualmente o romance de antecipação, outra subcategoria do romance de aventura. Este se utilizará de técnicas sofisticadas e, por vezes, um tanto futuristas (GARDES-TAMINE, HUBERT, 1996). Os conflitos sempre serão entre opositores binários e geralmente em um mundo utópico. É um romance “où se combinent des explorations scientifiques ou techniques et une trame narrative axée sur une intrigue généralement située dans un ailleurs spatial ou temporel (généralement le futur)”⁶⁵ (SAINT-GELAIS, 2012, p 703). De fato, este gênero é de certa forma uma proposição especulativa das investigações técnico-científicas e sociais da época. Muitos foram os escritores que enveredaram por este gênero. Na França, o que fez mais sucesso nesse tipo de romance foi Jules Verne.

Todas essas subtipologias do romance de aventura parecem estar de uma forma ou de outra presentes em *Les Travailleurs de la mer*, condensadas sob o rótulo de “romance marítimo”:

Le roman maritime de la première moitié du siècle narre les aventures d’un héros solitaire, romantique, révolté. Jules Verne mettra en place dans la seconde moitié du siècle une forme originale d’aventure, liée au développement des sciences et des techniques, impliquant un effort de vulgarisation scientifique (voire une science-fiction) et des machines merveilleuses. Cette facette de l’aventure maritime se trouve en 1866 chez Hugo.

Des voyages au long cours et des tours du monde, ne subsistent dans *Les Travailleurs de la mer* que les résumés denses et hauts en couleurs du narrateur, précisant que Rantaine, « circumnavigateur », fut « cuisiner à Madagascar, éleveur d’oiseaux à Sumatra, général à Honolulu, journaliste religieux aux îles Galapagos, poète à Oomrawuttee, franc-maçon à Haïti » : les « aventures » de Rantaine étaient « bigarrées », « il avait vu le monde et fait la vie ». Quant à Lethierry, « honnête homme [qui avait eu une vie d’aventurier] », il « avait rapporté des ses voyages des récits surprenants ». Les exploits exotiques et les découvertes extraordinaires s’accumulent, mais proposés comme autant d’énumérations vertigineuses, hétéroclites, en définitive bouffonnes⁶⁶ (ROMAN, 1999, p. 273).

⁶⁵ [...] onde se combinam explorações científicas ou tecnológicas e uma trama narrativa centrada numa intriga geralmente situada num alhures espacial ou temporal (geralmente o futuro). (Tradução nossa)

⁶⁶ “O romance marítimo da primeira metade do século narra as aventuras de um herói solitário, romântico, revoltado. Júlio Verne firmará na segunda metade do século uma forma original de aventura, ligada ao desenvolvimento das ciências e das tecnologias, envolvendo um esforço de divulgação científica (ou mesmo de uma ficção científica) e máquinas maravilhosas. Essa faceta da aventura marítima se encontra em 1866 na obra de Hugo. Das viagens de longo curso e das voltas ao mundo só subsistem em *Les Travailleurs de la mer* resumos denses e hipercoloridos do narrador, destacando que Rantaine, ‘circum-navegador’, foi ‘cozinheiro em Madagascar, criador de pássaros em Sumatra, general em Honolulu, jornalista religioso nas ilhas Galápagos, poeta em Oomrawuttee, franco-maçom no Haiti’: as ‘aventuras’ de Rantaine eram ‘disparatadas’, ‘ele tinha visto o mundo e feito a vida’. Quanto a Lethierry, ‘homem honesto [que tivera uma vida de aventureiro]’, ‘trouxera de

Essas peripécias do romance de aventura contribuem, não para tipificar o romance hugoano em si, mas para dar maior complexidade aos personagens, uma vez que suas descrições não são mais que rastros de suas aventuras. Gilliatt pode ser o personagem chefe dessa complexidade do romance de aventura. Uma vez tentando descobrir como se conserta a *Durande*, ele é como se fosse o detetive tentando resolver o enigma. No momento em que enfrenta o polvo, Gilliatt (que também é considerado como um ser diabólico) enfrenta o demônio do mar, aquilo que está além de suas forças, o sobrenatural. Na composição do romance, o fato de cada tomo ser intitulado com um nome de personagem dá certo ar picaresco, uma vez que se supõe que o leitor irá aprender sobre o personagem e que o personagem será apresentado por suas ações como acontece no romance picaresco.

Para além da tipologia romance de aventura que é complexa para *Les Travailleurs de la mer*, pode-se pensar neste romance com um romance “regionalista”. A descrição etnográfica presente no romance, bem como a marginalidade de seu personagem principal são os principais elementos que contribuem para um certo regionalismo em Hugo. Esses efeitos de regionalismo são ampliados ao nos depararmos com as superstições dos moradores de Guernesey apresentadas no capítulo inicial “L’Archipel de la Manche”. Às superstições somam-se também a descrição e, por vezes, a argumentação a respeito da mentalidade dos moradores da ilha: xenófobos, protestantes, celtistas e anglófonos culturalmente.

Anne-Marie Thiesse (2012) assevera que o termo *regionalismo* na crítica literária francesa é aplicado a obras em que o território parece ser determinante para sua existência, em que há uma ilustração e defesa da língua local, bem como uma demarcação e exaltação política e cultural de determinada população ou grupo social. Nas palavras da autora:

[...] le régionalisme n’a pas de définition précise, mais le mouvement veut rassembler toutes les bonnes volontés désireuses de valoriser ce qui serait les forces vives de la nation, à savoir le peuple (paysan) et ses traditions, les particularités authentiques des « petites patries » et des provinces. [...]

À partir de 1900 et jusqu’à la Seconde Guerre mondiale, la production littéraire régionaliste connaît un essor considérable et un succès certain. Une bonne partie des romans régionalistes s’inscrit dans le sillage du réalisme et du naturalisme, reprenant ce qui a fait le succès de ces courants : l’exploration du monde social, ici provincial et surtout rural. La description souvent précise des usages ruraux et provinciaux, les notations de type ethnographique nombreuses, confèrent un intérêt tout particulier à ces romans dont les intrigues sont généralement fort simples. Le véritable ressort dramatique est l’opposition entre ville et campagne. L’univers villageois, représenté souvent

suas viagens relatos surpreendentes’. As façanhas exóticas e as descobertas extraordinárias se acumulam, mas propostas como enumerações vertiginosas, heteróclitas, em definitivo, bufonas.” (Tradução nossa)

en termes noirs, notamment sous plume des instituteurs, apparaît *in fine* comme aussi redoutable que la ville corruptrice. La référence au parler régional est souvent discrète, limitée à quelques vocables spécifiques. Mais certains écrivains régionalistes, comme l'instituteur auvergnat Lucien Gachon, recourant aux possibilités offertes par le style indirect libre, explorent les pistes d'une écriture du plus près de l'oralité populaire locale⁶⁷ (THIESSE, 2012, p. 658-659).

Ora, se observarmos detalhadamente *Les Travaileurs de la mer*, parece-nos evidente que o cenário de Guernesey com todas as demais ilhas em volta e seus hábitos culturais são determinantes para as ações dos personagens. Talvez isso explique em parte o número de descrições paisagísticas nele existentes. É notável igualmente o quanto Hugo se utiliza de termos e explicações próprias das línguas da ilha (palavras em inglês e do francês normando, além da tentativa de imitação de certa oralidade do léxico normando).

O narrador, em vários momentos, se estende na comparação de comportamentos e linguajares de Guernesey e da França, o que de certa forma contribui para revelar um padrão e uma inadequação a este padrão e um choque cultural entre cidade e zona rural-marítima. Terá Hugo feito esse jogo de sentidos para lançar um romance não-universalista? Definitivamente, *Les Travaileurs de la mer* não é um romance enraizado nos problemas, nas tradições e nos hábitos franceses. Seria possível então classificá-lo como regionalista? Provavelmente sim, se considerarmos que o romance pode ser uma forma disfarçada de regionalismo para criticar as atualidades francesas, argumento defendido com vigor por David Charles (2003).

Ao que nos parece, ao tentar afirmar uma certa tipologia deste romance é que Hugo tentou de todas as formas fugir às regras do modismo romanesco da época, ao mesmo tempo que se utilizou de todas à sua maneira, a seu bel-prazer. E é nesse mesmo intuito de marca pessoal que Victor Hugo também constrói sua obra gráfica com veremos a seguir.

⁶⁷ “[...] o regionalismo não tem definição precisa, mas o movimento quer reunir todas as boas vontades desejosas de valorizar o que seriam as forças vivas da nação, ou seja, o povo (camponês) e suas tradições, as particularidades autênticas das ‘pequenas pátrias’ e das províncias. [...] A partir de 1900 e até a Segunda Guerra mundial, a produção literária regionalista conhece um considerável florescimento e algum sucesso. Boa parte dos romances regionalistas se inscreve na esteira do realismo e do naturalismo, retomando o que fez o sucesso a essas correntes: a exploração do mundo social, aqui provinciano e sobretudo rural. A descrição frequentemente precisa dos costumes rurais e provinciais, as numerosas notações de tipo etnográfico conferem um interesse bem particular a tais romances cujas intrigas são geralmente simplíssimas. O verdadeiro ímpeto dramático é a oposição entre cidade e campo. O universo da aldeia, representado frequentemente em termos sombrios, sobretudo na pena de mestres-escolas, aparece *in fine* como tão temível quanto a cidade corruptora. A referência ao falar regional é em geral discreta, limitada a alguns vocábulos específicos. Mas alguns escritores regionalistas, como o mestre-escola auvernio Lucien Gachon, recorrendo às possibilidades oferecidas pelo estilo indireto livre, exploram as pistas de uma escrita mais próxima da oralidade popular local.” (Tradução nossa)

3. *Les travailleurs de la Mer*, o conjunto de pinturas

Como já mencionamos no primeiro capítulo, a nomenclatura *desenho* para a obra gráfica de Hugo é problemática. Por isso, decidimos denominar *pinturas* o conjunto escolhido como *corpus* deste trabalho pelo mesmo motivo que Victoria Tébat (2003, p. 291) assevera em sua pesquisa sobre as inovações de Hugo no desenho:

Al mencionar estas particulares calidades que presenta buena parte de la obra artística de Victor Hugo, explicamos mejor a qué nos referimos cuando la designamos como dibujos (una razón básica ha sido el hecho de que el propio Hugo los nombra, entre otros, con este término), no obstante, resulta evidente que son algo más que dibujos, y que la libertad con la que fueron concebidos y realizados los hace poco clasificables, pudiendo más bien situarse en un terreno intermedio entre el dibujo y la pintura, ya que conjugan elementos de ambos⁶⁸.

Desta forma, se, de um lado, pode-se dizer que são desenhos, de outro pode-se afirmar que sejam pinturas. Em ambos os casos, tem-se qualidades plásticas que os tornam difíceis de classificar em uma única categoria. Porém, devido ao “colorido” e à plasticidade do traço desenhado, optamos por chamá-los de pinturas.

As pinturas de Hugo chegaram à Biblioteca Nacional da França e ficaram sob sua guarda devido a uma cláusula testamental de 31 de agosto de 1881: “Je donne tous mes manuscrits et tout ce qui sera trouvé écrit ou dessiné par moi à la Bibliothèque nationale de Paris qui sera un jour la Bibliothèque des États-Unis d’Europe⁶⁹” (*apud* PIERROT, 1985, p. 9). Após a morte do autor, em 1885, um inventário foi feito e o manuscrito de *Les Travailleurs de la mer*, que continha igualmente muitos excertos avulsos, foi também entregue à Biblioteca Nacional da França (BnF) acompanhado de 36 pinturas (ver anexo II) coladas em folhas únicas e devidamente numeradas em ordem crescente. Esse manuscrito foi apresentado ao público geral pela primeira em 1889 em uma exposição da BnF sobre as novas aquisições de manuscritos.

⁶⁸ “Ao mencionar estas particulares qualidades que boa arte da obra artística de Victor Hugo apresenta, explicamos melhor a que nos referimos quando a designamos como desenhos (uma razão básica foi o fato de que o próprio os designa, entre outros, com este termo), no entanto, fica evidente que são algo mais que desenhos e que a liberdade com que foram concebidos e realizados os torna pouco classificáveis, podendo bem mais situar-se num terreno intermediário entre o desenho e a pintura, uma vez que conjugam elementos de ambos.” (Tradução nossa)

⁶⁹ “Do todos os meus manuscritos e tudo o que será escrito ou desenhado por mim à Biblioteca nacional de Paris que será um dia a Biblioteca dos Estados Unidos da Europa. (Tradução nossa)

A aquisição dos manuscritos de Victor Hugo só terminou em 1952, quando se completou o que a BnF intitula *Fonds Victor Hugo*. Com a “coleção completa”⁷⁰ chegou ao conhecimento dos estudiosos hugoanos o *carnet 13464*, uma espécie de caderneta de anotações do escritor, do ano de 1866. Dentre essas anotações havia uma inscrição dizendo que Turner, um encadernador de Guernesey, “est venu poser les dessins” (“veio colocar os desenhos”) (*apud* PIERROT, 1985, p. 10) no manuscrito em 29 de maio de 1866, treze meses após a finalização do manuscrito e um mês e meio após a publicação da edição original em Bruxelas. Como já dito no primeiro capítulo, muitos manuscritos de Hugo ganhavam desenhos e pinturas à medida que iam sendo escritos; entretanto, *Les Travailleurs de la mer* é o único em que houve uma verdadeira preocupação por parte do autor quanto à inserção de seus próprios desenhos após a redação da obra.

As 36 pinturas foram executadas por Hugo sobre diversos tipos de papel, de tamanhos variados. Os cadernos de anotações de Hugo que pertencem ao *Fonds Victor Hugo* trazem várias informações sobre sua realização, bem como estudos a respeito das peças. Muitas das pinturas que poderiam ter sido escolhidas por Hugo para ilustrar a obra continuam nesses cadernos, como por exemplo a seguinte:

Figura 42



Guernesey, le bouge de la Saleria⁷¹, 1865.
Plume, encre brune et lavis sur un feuillet d'album
Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 13345, fol. 42

⁷⁰ Usamos aspas aqui porque alguns herdeiros e colecionadores de arte rara até os dias atuais ainda possuem alguns desenhos e, talvez, manuscritos não conhecidos do grande público, aos quais poucos especialistas ainda tiveram acesso.

⁷¹ O *bouge de la Saleria* (*bouge* é uma habitação precária, malcuidada e insalubre) é a inspiração para a casa *La Jacressarde*, que no romance se situa em Saint-Malo, mas na realidade se encontra em Guernesey ao norte de Saint-Pierre Port. Há no romance um capítulo inteiro dedicado à descrição desta casa e dos personagens que nela moram.

Depois de algumas exposições deste material em Londres e Estocolmo, devido ao desgaste do suporte dessas pinturas e o receio de deterioração total da obra gráfica, em 1884 elas foram restauradas. A restauração foi muito complexa e se utilizou de diferentes métodos – água e etanol, metilcelulose, espátula quente, vapor, desacidificação, pulverização, solução de carbonato de metilmagnésio e gás fréon. Houve um trabalho para restaurar as corrosões do desenho, outro para reparar as manchas do tempo e, por fim, uma preocupação em evitar a umidade. Ao final, as pinturas foram colocadas em dobradiças de papel neutro a fim de ficarem disponíveis para consulta de pesquisadores e da organização de exposições para o grande público. A primeira exposição após esta restauração se deu em 1985 intitulada *Soleil d'encre: manuscrits et dessins de Victor Hugo no Petit Palais* em Paris.

a) As pinturas como prolongamento dos sentidos

Se os ilustradores quisessem seguir somente o encadeamento das ações do romance, poderíamos dizer que seria fácil ilustrar o romance *Les Travailleurs de la mer*. Porém, se, de um lado, já há de certa forma o enquadramento visual do romance – as ilhas da Mancha –, de outro lado, há as questões propriamente do drama e do tema – passado/presente, implícito/explicito, vertigem e ironia, o cosmos e a realidade, dentre outros assuntos. Segundo Pierre Georgel (1985), dar uma visão imagética da leitura total do romance tem como princípio maior o alargamento do conceito de ilustração, o que ao seu ver no século XIX poucos conseguiam realizar.

O romance, depois de publicado, foi ilustrado três vezes: em 1866, com dois desenhos de Gustave Doré; em 1869, com 70 desenhos de François-Nicolas Chiffart; e em 1870, com 62 desenhos de Daniel Vierge. Apesar de todas essas ilustrações e ilustradores, essas traduções em imagem são totalmente tributárias de um tipo de ilustrações acionais. Para Pierre Georgel, (1985, p. 15-16) que analisou essas ilustrações,

Les dessinateurs ont découpé le tissu narratif en séquences, cadré dans ces dernières des personnages ou des scènes favorables à une transcription graphique et suivi assez fidèlement les indications descriptives du texte. Pour la transcription gravée des dessins, et surtout pour la mise en page, ils se sont conformés à l'usage. Toutes les gravures font l'objet d'un cadrage ; elles sont réduites au même format, placées au même endroit de la page, à intervalles réguliers, sans concorder, sauf exception, avec le texte en regard. Une légende et un renvoi à la page correspondante remédie tant bien que mal à cet inconvénient. Chaque illustration se trouve ainsi désignée comme l'équivalent

d'un fragment précis du texte (au moins en principe, car le rapport n'est pas toujours évident)⁷².

Mesmo que Hugo tenha seguido de perto o projeto de alguns desses ilustradores, como os casos de Gustave Doré e François-Nicolas Chiffart (GEORGEL, 1985), e até mesmo aplaudido seus respectivos trabalhos, não se sabe ao certo se o romancista de fato os aprovou sinceramente (não há comentários do escritor sobre as qualidades dessas ilustrações para *Les Travailleurs de la mer* como no caso de outros romances) e não podemos determinar qual teria sido sua verdadeira contribuição no que tange às edições ilustradas feitas para o grande público. É por essas implicações que as 36 pinturas feitas por Hugo chamam bastante atenção: não foram ilustrações acionais, mercadológicas ou de sentido supérfluo no que diz respeito ao texto. Hugo, ao fazer suas próprias ilustrações, teve total liberdade e as elaborou no calor de sua composição literária e com a decorrente familiaridade de seus sentidos.

Dois terços das pinturas vêm acompanhados de legendas e, apesar de serem numeradas, a datação destas foi sendo realizada conforme as diversas pesquisas feitas pelos estudiosos (PETIT, PIERROT, PRÉVOST, 1985; FHILBIN, RODARI, 1998; GLEIZES, 1999, TÉBAR, 2002; FRIEDRICH, WUHRMANN, PRUD'HOM, 2008; LE BRUN, 2012) nas pinturas de Victor Hugo, especialmente as pesquisas de Pierre Georgel (1974, 1985, 2002, 2006). De fato, as ilustrações tomaram forma após a finalização do manuscrito e em pouco tempo.

Com exceção do frontispício, as datas das outras ilustrações são incertas. Com uma pesquisa genética, algumas datas puderam ser confirmadas e outras são consideradas apenas atribuídas:

Nº.	Título	Data
1	Frontispice	1866
2	Le rocher Ortach	1868*
3	Le roi des Auxcriniens	1865*
4	Figure que font les paysans quand ils voient les sarregousets	s/d
5	[Voiler dans la pluie]	s/d
6	Vieux Guernesey	s/d
7	[Les Douvres, La Durande au loin ?]	s/d
8	La poupée de la Durande	s/d
9	Mess Lethierry	s/d
10	Raillant la vapeur	s/d
11	[Bateau à vapeur: la Durande]	s/d

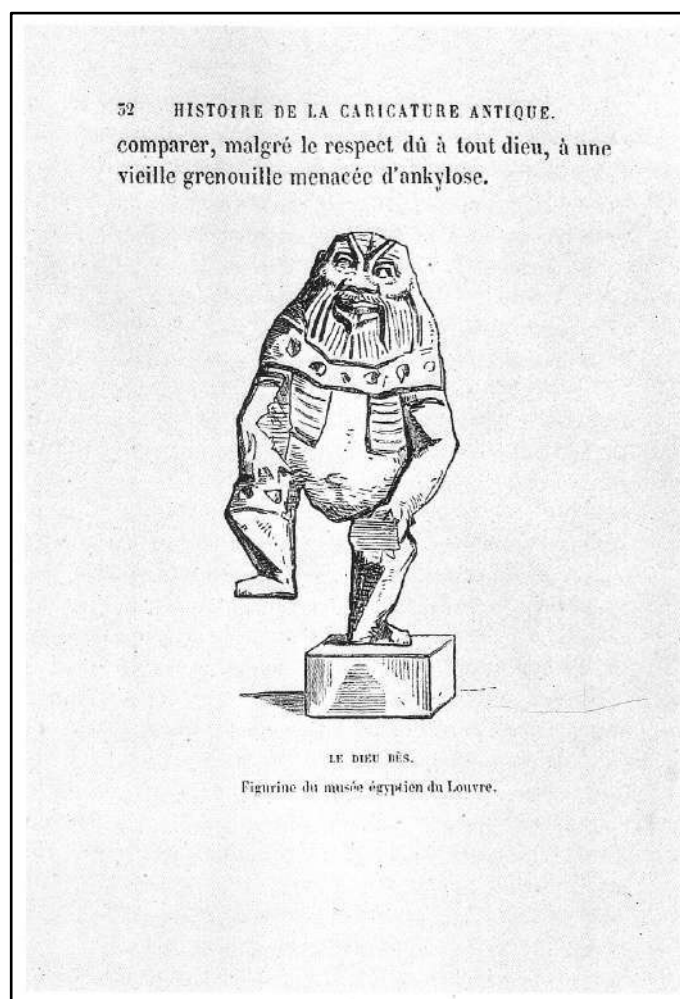
⁷² “Os desenhistas recortaram o tecido narrativo em sequências, enquadraram nelas personagens ou cenas favoráveis a uma transcrição gráfica e seguiram com bastante fidelidade as indicações descritivas do texto. Para a transcrição gravada dos desenhos, e sobretudo para a paginação, eles se conformaram ao uso. Todas as gravuras são objeto de um emolduramento; são reduzidas ao mesmo formato, colocadas no mesmo lugar da página, em intervalos regulares, sem concordar, salvo exceção, com o texto em frente. Uma legenda e uma remissão à página correspondente tenta remediar esse inconveniente. Cada ilustração se vê assim designada como equivalente a um fragmento preciso do texto (ao menos em princípio, pois a relação nem sempre é evidente).” (Tradução nossa)

12	Vieux Guernesey [: Chapelle isolée]	s/d
13	Les vieilles villes normandes	s/d
14	[Voilier]	s/d
15	[Voilier dans la tempête]	s/d
16	[Trois-mâts]	s/d
17	[La Maison visionnée]	1866*
18	[Bateau à vapeur]	s/d
19	Parisien, dit Peaurouge	s/d
20	Vieux Saint-Malo	1864/6*
21	[Bateau à vapeur, guirlande]	s/d
22	[Tête d’homme]	1866*
23	Propriétaire d’un coutre. Pas du tout fâché de la catastrophe	s/d
24	Autre bonhomm. Content du malheur	s/d
25	[Bateau, vue plogiante]	s/d
26	[La Durande prise entre les Douvres]	1864*
27	Les Douvres	s/d
28	[Mât flottant sur la mer]	s/d
29	L’Espirt de la Tempête devant Gilliatt	1866*
30	[Mouette survolant la mer, vue plongeante]	s/d
31	[Pieuvre]	s/d
32	Ancien paysage de Saint-Sampson	s/d
33	Vieux Guernesey, Le Câtel	s/d
34	Vieux Guernesey. – Enceinte de Sint-Pierre-Port	s/d
35	Ancien Saint-Sampson	s/d
36	Déruchette	s/d

Quadro 9: Títulos das pinturas ilustrativas de Victor Hugo para
Le Travailleurs de la mer (Os trabalhadores do mar)

Vieux Saint Malo (nº 20) tem uma data de 1864, porém há a possibilidade de que esse “4” seja um “6”, alterado por conta do sombreado da pintura. As pinturas nº 9, 22 e 29 foram executados sobre o mesmo papel que o de *Vieux Saint-Malo*. Logo, há a possibilidade de que sejam contemporâneas. A nota que acompanha a pintura nº 26 faz inferir que o desenho é de 1864. *Le roi des Auxcriniers* (nº 3) é um desenho copiado de uma das páginas do livro *Histoire de la caricature antique*, que tem por data de publicação 1865:

Figura 43



Champléury, *Histoire de la caricature antique*, Paris, 1865, p. 32

Le Rocher Ortach (nº 2) é um esboço de um outro desenho com o mesmo motivo (ver figura 12) que foi destacado do caderno de viagem de Hugo durante sua visita à Bélgica em 1868. O nº 17 parece ser uma pintura a que Hugo faz alusão em um de seus cadernos em junho de 1866. Os outros que estão sem data permanecem ainda um mistério sobre quando foram feitos. Uma investigação sobre os tipos de folha utilizadas pelo escritor foi feita com o intuito de tentar dar pistas sobre as datas faltantes. Porém, a diferença de espessura, cor, temas, anotações e materiais usados é bastante complexa para uma identificação. A certeza de que há é que alguns desenhos foram feitos antes da escrita do romance e outros, posteriores à finalização da obra. Todavia, há a possibilidade de que algumas dessas pinturas tenham sido esboçadas durante a concepção do manuscrito, visto que os indícios de que as pinturas foram refeitas ou mesmo receberam um acabamento definitivo para serem utilizadas como ilustrações

é definitivamente inegável. Pierre Georgel (1985) levanta a hipótese de que algumas pinturas que não foram escolhidas para figurar como ilustração do manuscrito possam ter sido utilizadas para ilustrar outras obras de Victor Hugo como por exemplo *L'Homme qui rit*.

Em 1882, o editor Eugène Hugues republica *Les Travailleurs de la mer* com 67 reproduções das pinturas de Hugo. Ele publica as 36 ilustrações, somadas a outras gravuras do próprio autor para este mesmo romance e também pinturas marinhas que Hugo acumulou durante viagens, visitas e observações da natureza. Isso de certa forma demonstra a vitalidade que a obra tem para produzir imagens do próprio autor e de outros ilustradores posteriores. Entretanto, o interessante desta publicação está em que as ilustrações nela contidas foram reorganizadas trazendo à tona um aspecto importante das ilustrações hugoanas: a circularidade de sentido.

À exceção das figuras *Le Roi des Auxcriniers* (nº 3) e *La Maison visionnée* (nº 17), em que realmente o texto parece transcrever a imagem e vice-versa, as figuras organizadas para ilustrar o romance parecem poder ser deslocadas para qualquer lugar ao lado da narrativa, o que Eugène Hugues fez dando novas interpretações para as imagens. Especialmente as imagens que não possuem legenda alguma podem ser redistribuídas em outros lugares do texto impresso, caracterizando assim estas ilustrações como fragmentos de sentidos acidentais. Pierre Georgel (1985) defende que essas pinturas ilustrativas parecem se emancipar da trama narrativa, podendo reinar sozinhas, por vezes. Nas suas palavras:

Ainsi s'explique peut-être la place inattendue occupée dans l'illustration par des sujets apparemment insignifiants. Sur onze personnages représentés, y compris la pieuvre, quatre seulement jouent un rôle important dans l'action ; les autres ne font que passer [...], et des figurants anonymes représentant les bonnes gens de Guernesey dont les commentaires accompagnent le déroulement du drame⁷³ (GEORGEL, 1985, p. 31).

Quanto aos objetos e paisagens, alguns parecem ser bem acessórios e, por vezes, mal são citados no romance. Exercem, porém, um poder simbólico latente de inúmeras leituras. O grande trabalho de Victor Hugo foi “escapar” da figuração racionalista e redundante em voga à época. Além disso, “l’alternance des paysages et des caricatures, de la tache et du trait, de compositions presque indéchiffrables et de notes d’après nature, communique à l’illustration

⁷³ Assim se explica talvez o lugar inesperado ocupado na ilustração por sujeitos aparentemente insignificantes. De onze personagens representados, incluindo o polvo, só quatro desempenham um papel importante; os outros só fazem passar [...], e figurantes anônimos representando a boa gente de Guernesey cujos comentários acompanham o desdobramento da trama. (Tradução nossa)

une variété de ton, de temps et de texture qui fait écho à celle du roman⁷⁴ (GEORGEL, 1985, p. 33).

b) Classificação das pinturas

A partir de nossa reflexão sobre as pinturas de Victor Hugo, percebe-se que, devido às características descritas anteriormente, uma classificação ainda não foi totalmente feita. Isso ocorre mesmo que a fortuna crítica dessas pinturas já seja abundante. Logo, a fim de auxiliar nossa análise das pinturas, bem como avançar nos estudos hugoanos sobre elas, propomos a seguinte classificação:

Tipos Temáticos				
Realista	Personagens	Principais	Masculino	Nº 9, 22
			Feminino	Nº 36
		Figurantes	Nº 4, 10, 19, 23 e 24	
	Animais	Marinhos	Nº 31	
		Não-marinhos	Nº 30	
	Paisagens	Urbanas	Nº 6, 12, 13, 17, 20, 32, 33, 34 e 35	
		Naturais	Nº 2, 7 e 27	
	Embarcações	Navio [<i>Durande</i>]	Nº 11, 18, 21 e 26	
		Barco	Nº 5, 14, 15, 16 e 25	
		Elementos náuticos	Nº 8 e 28	
Sobrenatural	Nº 3 e 29			
Textual	Nº 1			

Quadro 10: Classificação temática das pinturas ilustrativas de Victor Hugo para *Les Travailleurs de la mer* (*Os trabalhadores do mar*)

Com base nessa classificação temática dos desenhos, infere-se o quanto a ilha da Mancha como local diegético onde se passa a trama é importante e como ela aparece coerentemente em nove imagens, sobretudo no final da disposição sequencial das imagens com a narrativa. As figuras que fazem referência aos tipos de embarcação são quase da mesma

⁷⁴ [...] a alternância das paisagens e das caricaturas, da mancha e do traço, de composições quase indecifráveis e de notas segundo a natureza, comunica à ilustração uma variedade de tom, de tempo e de textura que faz eco à do romance. (Tradução nossa)

quantidade – os elementos náuticos: um diz respeito à *Durande* e outro a um barco comum –, o que indica que há uma intenção de mostrar tanto o barco a vapor quanto o barco tradicional.

Quanto aos personagens, percebemos que os mais importantes têm aparição única – a figuração de Clubin é um pouco mascarada, porém é possível identificá-lo pela legenda – e que, dentre eles, há a ausência do herói da narrativa. Sendo Gilliatt tão importante como personagem central, por que estaria ausente nas ilustrações? Ao que tudo indica, é intencional este não aparecimento do personagem no conjunto das pinturas. Na verdade, existe a pintura de Gilliatt, mas ela não foi adicionada ao conjunto. Acredita-se que essa pintura seja posterior à escolha do conjunto, visto que Hugo continuou a fazer imagens a partir dos temas do romance.

Figura 44



Portrait de Gilliatt

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur.
Plume, encre brune et lavis sur papier vergé (184 x 143 mm)
Paris, Maison de Victor Hugo, Inv. 94

Pierre Georget⁷⁵ (2014) acredita que o não-comparecimento da figura de Gilliat no conjunto de pinturas de *Les Travailleurs de la mer* tem significados múltiplos. Uma vez que as imagens fazem menção ou aos lugares por onde Gilliat passou ou aos seus pensamentos (como a pintura *L'Espirt de la Tempête devant Gilliat*), isso nos dá uma leitura de que, de fato, tanto romance quanto imagens oferecem apenas traços do personagem. Nas interpretações possíveis podemos perceber que Hugo marcou deliberadamente o caráter incompleto, inacabado e infinito do personagem, bem como da obra, o que explica que a não-figuração desse personagem no conjunto de pinturas dá a entender essa latência de completude. Outra interpretação possível é a de que Gilliat tenha sido retirado propositalmente – uma vez que havia vários esboços da presença do personagem em pinturas preparatórias do romance – para mostrar que, ao final do romance, ele também se apaga com seu suicídio.

O *Frontispício* que é a única pintura considerada por nós como tipo temático textual, é na verdade uma imagem-síntese do romance, mas também uma espécie de colagem de pinturas (ver anexo II, figura nº 1) : vê-se à esquerda, embaixo, o Tutu da Rua (“le Bû de la Rue”), a casa em que mora Gilliat; à direita, a *Durande* encailhada nos rochedos Douvres; um rochedo que se entrelaça com o nome de Victor Hugo; acima da imagem, pássaros; e abaixo, o título do romance e sua data.

Quanto à disposição gráfica, outras classificações binômicas também são possíveis:

- 1) há pinturas cromáticas e acromáticas, sendo que as coloridas geralmente são de cores fortes (azul, vermelho, verde, marrom e dourado) e o preto e branco são usados com variações que vão desde o preto, passando pelas escalas do cinza, até chegar ao branco pérola ou gelo;
- 2) nota-se também a diferença entre pinturas com estrutura visível e as com estrutura invisível. O primeiro tipo pode até ser colorido, mas geralmente é acromático e se utiliza somente do traço ou do contorno. Geralmente, este tipo aparece nas figuras de personagens. O segundo, que são somente as pinturas coloridas, só se vale de cores, e não há uma linha imaginária que delimite a imagem figurativa da pintura. Vê-se isso especialmente nos motivos de paisagem natural. Mas percebe-se que pode haver uma mescla também, em que alguns tipos de pinturas possuem traços delimitando alguma composição da imagem e as cores igualmente construindo outras imagens no mesmo quadro;

⁷⁵ Entrevista disponível em < <http://www.ressources.univ-rennes2.fr/toujours-en-ramenant-la-plume/absence-et-effacement/>>. Acesso em 18 de abril de 2019.

- 3) a presença da textura também é notável em algumas pinturas, especialmente aquelas que se utilizam de técnicas mais pictóricas como a tinta guache. As pinturas sem textura geralmente são traçadas e feitas somente a lápis;
- 4) o tamanho das pinturas também é outro detalhe de interesse. Algumas ocuparam a folha toda, outras são pequenas e deixam parte da folha em branco. Essa questão do tamanho dá vazão a certo uso da perspectiva, bem como confere peso ou leveza às pinturas;
- 5) os espaços em branco notados em todas as pinturas também dão peso, leveza, profundidade e perspectiva às imagens. Foi um dos elementos muito bem trabalhados por Hugo, tanto com o traço quanto com a cromacia;
- 6) o movimento também comparece em algumas pinturas. Dá-se mais vazão aos traços e pinturas em círculo ou em arco, conferindo maior atmosfera marítima e simbolismo de infinito.

Esses contrastes perceptíveis na disposição gráfica vão de encontro às ideias de Hugo sobre a ideologia da grande arte feita por um gênio:

Un des caractères qui distinguent les génies des esprits ordinaires, c'est que les génies ont la réflexion double, de même que l'escarboucle, au dire de Jérôme Cardan, diffère du cristal et du verre en ce qu'elle a la double réfraction⁷⁶.

Génie et escarboucle, double réflexion, double réfraction, même phénomène dans l'ordre moral et dans l'ordre physique⁷⁷.

Ce diamant des diamants, l'escarboucle existe-t-elle ? C'est une question. L'alchimie dit oui, la chimie cherche. Quant au génie, il est. Il suffit de lire le premier vers venu d'Eschyle ou du Juvénal pour trouver cette escarboucle du cerveau humain⁷⁸.

Ce phénomène de la réflexion double élève à la plus haute puissance chez les génies ce que les rhétoriques appellent l'antithèse, c'est-à-dire la faculté souveraine de voir les deux côtés des choses⁷⁹.

Je n'aime pas Ovide, ce proscrit lâche, ce lécheur de mains sanglantes, ce chien couchant de l'exil, ce flatteur lointain et dédaigné du tyran, et je hais le bel esprit dont Ovide est plein ; mais je ne confonds pas ce bel esprit avec la puissante antithèse de Shakespeare⁸⁰.

⁷⁶ Um dos caracteres que distinguem os gênios dos espíritos ordinários é que os gênios têm a reflexão dupla, assim como o carbúnculo, nas palavras de Jérôme Cardan, difere do cristal e do vidro por ter dupla refração. (Tradução nossa)

⁷⁷ Gênio do carbúnculo, dupla reflexão, dupla refração, mesmo fenômeno na ordem moral e na ordem física. (Tradução nossa)

⁷⁸ Este diamante dos diamantes, o carbúnculo, existe? Eis uma questão. A alquimia diz sim, a química procura. Quanto ao gênio, ele é. Basta ler o primeiro verso vindo de Ésquilo ou de Juvenal para encontrar esse carbúnculo do cérebro humano. (Tradução nossa)

⁷⁹ Esse fenômeno da reflexão dupla eleva à mais alta potência entre os gênios aquilo que os retóricos chamam antítese, isto é, a faculdade soberana de ver os dois lados das coisas. (Tradução nossa)

⁸⁰ Não gosto de Ovídio, esse covarde proscrito, esse lambedor de mãos sangrantes, esse sabujo do exílio, esse farejador longínquo e desdenhado do tirano, e odeio o belo espírito de que Ovídio é cheio; mas não confundo esse belo espírito com a poderosa antítese de Shakespeare. (Tradução nossa)

Les esprits complets ayant tout, Shakespeare contient Gongora de même que Michel-Ange contient le Bernin ; et il y a là-dessus des rédactions toutes faites : *Michel-Ange est maniéré, Shakespeare est antithétique*. Ce sont là les formules de l'école ; mais c'est la grande question du contraste dans l'art vue par le petit côté⁸¹.

Totus in antithesi. Shakespeare est tout dans l'antithèse. Certes, il est peu juste de voir un homme tout entier, et un tel homme, dans une de ses qualités. Mais, cette réserve faite, disons que ce mot, *totus in antithesi*, qui a la prétention d'être une critique, pourrait être simplement une constatation. Shakespeare, en effet, a mérité, ainsi que tous les poètes vraiment grands, cet éloge d'être semblable à la création. Qu'est la création ? Bien et mal, joie et deuil, homme et femme, rugissement et chanson, aigle et vautour, éclair et rayon, abeille et frelon, montagne et vallée, amour et haine, médaille et revers, clarté et difformité, astre et pourceau, haut et bas. La nature, c'est l'éternel bifrons. Et cette antithèse, d'où sort l'antiphrase, se retrouve dans toutes les habitudes de l'homme ; elle est dans la fable, elle est dans l'histoire, elle est dans la philosophie, elle est dans le langage. Soyez les Furies, on vous nommera Euménides, les Charmantes ; tuez vos frères, on vous nommera Philadelphie ; tuez votre père, on vous nommera Philopator ; soyez un grand général, on vous nommera le petit caporal. L'antithèse de Shakespeare, c'est l'antithèse universelle, toujours et partout ; c'est l'ubiquité de l'antinomie ; la vie et la mort, le froid et le chaud, le juste et l'injuste, l'ange et le démon, le ciel et la terre, la fleur et la foudre, la mélodie et l'harmonie, l'esprit et la chair, le grand et le petit, l'océan et l'envie, l'écume et la bave, l'ouragan et le sifflet, le moi et le non-moi, l'objectif et le subjectif, le prodige et le miracle, le type et le monstre, l'âme et l'ombre ; c'est cette sombre querelle flagrante, ce flux et reflux sans fin, ce perpétuel oui et non, cette opposition irréductible, cet immense antagonisme en permanence, dont Rembrandt fait son clair-obscur et dont Piranèse compose son vertige.

Avant d'ôter de l'art cette antithèse, commencez par l'ôter de la nature (HUGO, p. 345-346)⁸².

Como se pode perceber neste trecho da obra *William Shakespeare* (1864) de Victor Hugo, as qualidades sensitivas do mundo físico e do mundo espiritual estão na natureza, que é, por sua vez, uma antítese que contém o conhecido e o desconhecido. Ou seja, Hugo nomeia a

⁸¹ Dado que os espíritos completos têm tudo, Shakespeare contém Góngora assim como Miguelângelo contém Bernini; e sobre isso existem redações prontas: *Miguelângelo é amaneirado, Shakespeare é antitético*. São fórmulas da escola; mas é a grande questão do contraste na arte vista pelo lado pequeno. (Tradução nossa)

⁸² *Totus in antithesi*. Shakespeare está todo na antítese. Sem dúvida, é pouco justo ver um homem por inteiro, e tamanho homem, em uma de suas qualidades. Mas, feita tal reserva, digamos que esta locução, *totus in antithesi*, que tem a pretensão de ser uma crítica, poderia ser simplesmente uma constatação. Shakespeare, com efeito, mereceu, assim como todos os poetas realmente grandes, este elogio semelhante à criação. Que é a criação? Bem e mal, alegria e luto, homem e mulher, rugido e canção, águia e abutre, relâmpago e raio, abelha e vespa, montanha e vale, amor e ódio, medalha e reverso, claridade e deformidade, astro e suíno, alto e baixo. A natureza é o eterno bifronte. E essa antítese, de onde sai a antífrase, se encontra em todos os hábitos do homem; está na fábula, está na história, está na filosofia, está na linguagem. Sede as Fúrias, chamar-vos-ão Eumênides, as Encantadoras; matai vossos irmãos, chamar-vos-ão Filadelfo; matai vosso pai, chamar-vos-ão Filopátor; sede um grande general, chamar-vos-ão pequeno cabo. A antítese de Shakespeare é a antítese universal, sempre e por toda parte; é a ubiquidade da antinomia; a vida e a morte, o frio e o quente, o justo e o injusto, o anjo e o demônio, o céu e a terra, a flor e o raio, a melodia e a harmonia, o espírito e a carne, o grande e o pequeno, o oceano e a inveja, a espuma e a baba, o furacão e o assobio, o eu e o não-eu, o objetivo e o subjetivo, o prodígio e o milagre, o tipo e o monstro, a alma e a sombra; é esta sombria querela flagrante, este fluxo e refluxo sem fim, este perpétuo sim e não, esta oposição irreduzível, este imenso antagonismo em permanência, do qual Rembrandt faz seu claro-escuro e Piranesi compõe sua vertigem. Antes de arrancar da arte essa antítese, começai por arrancá-la da natureza. (Tradução nossa)

antítese como sua marca e procedimento prediletos, evasão para o sobrenaturalismo. Os contrários, o claro-escuro, os contrastes e os antônimos são, na visão de Hugo, o patamar fundamental dos elos entre criação, filosofia e estética. Rembrandt, Goya, Piranesi e Shakespeare encarnam na visão hugoana os grandes exemplos de Antítese Universal na pintura e na literatura. Para o escritor de *Les Misérables* toda arte tem seu duplo reflexo, sua dupla refração. E *Les Travailleurs de la mer*, provavelmente, é o grande exemplo desta ideologia de Hugo, nas palavras da historiadora da arte Vitòria Tébar (2003, p. 288-289):

Un buen ejemplo de ello es su doble obra *Les Travailleurs de la mer*, única de Victor Hugo expresada paralelamente por la palabra y el dibujo. Las 36 composiciones gráficas que realizó para incluir en su manuscrito, demuestran la inteligente manera en que el artista y el escritor se complementan; no apareciendo nunca repetido lo que describe por el lenguaje de la palabra y lo que describe por el del dibujo. La novela se desarrolla en el entorno natural de las islas del Canal de la Mancha, recreando la vida del «noble pueblo del mar» que vive con dureza de los recursos del océano⁸³.

1) En el plano del contenido, la antítesis de *Les Travailleurs de la mer* se manifiesta fundamentalmente a través de la lucha que el elemento humano libra frente los anakés de su destino, representados por las fuerzas adversas de la naturaleza y, en segundo lugar, por las que encarnan la superstición y los prejuicios sociales⁸⁴.

2) En el plano gráfico, la «antítesis» se manifiesta generalmente a través del claroscuro (mediante efectos oscilantes de luz y sombra) y la composición (creándose em cada obra un juego de interacciones compositivas, basado en la oposición de masas dinámicas que empujan en sentidos contrarios), tenemos um ejemplo ilustrativo en el dibujo *Les Douvres*⁸⁵.

3) En el plano literario, vemos también cómo a menudo las ideas, cualidades y descripciones de la novela cobran, a través del contraste y «la antítesis», todo su sentido. Citamos varios ejemplos: al comienzo de la obra, Hugo define la isla de Guernesey con dos cualidades que se oponen y complementan perfectamente: «severa y dulce»; por otro lado, varios capítulos de la obra llevan los siguientes títulos: «Existencia agitada y conciencia tranquila»; «Primeros resplandores de una aurora o de un incendio»; «Los recursos de aquel a quien de todo falta»; «De profundis ad altum»; «Alegria envuelta en zozobras»⁸⁶.

⁸³ Um bom exemplo disso é sua dupla obra *Les Travailleurs de la mer*, única de Victor Hugo expressa paralelamente pela palavra e pelo desenho. As 36 composições gráficas que ele realizou para incluir em seu manuscrito demonstram a inteligente maneira como o artista e o escrito se complementam; não aparecendo nunca repetido o que descreve pela linguagem da palavra e o que descreve pelo desenho. O romance se desenvolve no entorno natural das ilhas do Canal da Mancha, recriando a vida do ‘nobre povo do mar’ que vive com dureza dos recursos do oceano. (Tradução nossa)

⁸⁴ 1) No plano do conteúdo, a antítese de *Les Travailleurs de la mer* se manifesta fundamentalmente através da luta que o elemento humano trava diante dos anakês de seu destino, representados pelas forças adversas da natureza e, em segundo lugar, pelas que encarnam a superstição e os preconceitos sociais. (Tradução nossa)

⁸⁵ 2) No plano gráfico, a ‘antítese’ se manifesta geralmente através do claro-escuro (mediante efeitos oscilantes de luz e sombra) e da composição (criando-se em cada obra um jogo de interações compositivas, baseado na oposição de massas dinâmicas que empurram em sentidos contrários), temos um exemplo ilustrativo no desenho *Les Douvres*. (Tradução nossa)

⁸⁶ 3) No plano literário, vemos também como frequentemente as ideias, qualidades e descrições do romance ganham, através do contraste e da ‘antítese’, todo o seu sentido. Citamos vários exemplos: no começo da obra, Hugo define a ilha de Guernesey com duas qualidades que se opõem e se complementam perfeitamente: ‘severa e doce’; por outro lado, vários capítulos da obra levam os seguintes títulos: ‘Vida agitada e consciência tranquila’;

Não nos restam dúvidas de que tanto o sobrenaturalismo como sua expressão específica – a antítese – estejam presentes na obra de Hugo como uma estética que ao mesmo tempo em que é algo sombrio, também é algo belo. Estética que possui profunda relação com as ideias de sublime e grotesco desenvolvidas pelo autor no *Préface de Cromwell* (1827). E é inteirado deste saber que passamos às análises dos métodos de tradução interartísticos de Hugo.

4) Pintar com palavras: traduzir a literatura

Tal como dissemos no capítulo anterior, ao nosso ver, traduzir uma arte em outra é narrativizá-la, isto é, dar uma interpretação, contar algo sobre uma arte na outra. Vale lembrar que o termo “narrar” vem do latim *narrare* que significa em primeira acepção “dar a conhecer, tornar conhecido, narrar, expor (numa narração)” e em segunda acepção “dizer, falar de” (TORRINHA, 1942, p.542). A etimologia do verbo *narrar* evidencia a intersecção de narratividade com conhecimento, bem como declara que expor, mostrar e apresentar estão no centro deste saber. Que mais mostrativo e expositivo do que a imagem?

Apesar da imagem trazer consigo esse caráter de *mostração*, por muito tempo ela sofreu certa inferiorização por não ser totalmente narrativa. Em particular a pintura, que na maioria dos casos, na história da arte, era entendida somente como meio ilustrativo. Com efeito, essa ilusão de não-narratividade da pintura foi consequência de todo um processo histórico chamado *realismo pictórico*. Como explica Wendy Steiner (1991) em sua vasta pesquisa sobre narratividade pictórica, o conceito de narrativa sempre esteve voltado para os princípios do real, ou seja, contar uma história sempre significou mesclar tempo, espaço e sujeito, o que quer dizer em miúdos que, para o objeto ser narrativo, precisa haver a soma coesa de uma ação (sempre realizada por um sujeito), de um cenário (um universo onde ocorre a ação) e de uma duração (uma continuidade ou passagem do tempo). Elementos estes difíceis de serem percebidos na pintura objetivamente.

Na tentativa de dar um caráter mais narrativo à pintura, na História da Arte, não se sabe bem em qual época, surge a *pintura narrativa*. Esta era um gênero pictural que retratava uma anedota conhecida por todos, que representava fatos ou eventos específicos – sejam mitológicos, lendários, históricos ou ficcionais – discerníveis com facilidade. Na visão de Wendy Steiner (1991), na pintura narrativa o que reina é a sobreposição do drama narrado sobre

‘Primeiros rubores da aurora ou de incêndio’; ‘Os recursos daquele que não tem recursos’; ‘*De profundis ad altum*’; ‘Alegria cercada de angústia’. (Tradução nossa)

a pintura. Primeiro há a existência da narrativa que pode ser reconhecida na pintura, uma espécie de ilustração não-acompanhada do texto, uma vez que este texto era sabido por todos. Até os dias atuais, este tipo de pintura existe. E como já estudado por nós (SILVA-REIS, 2017), tratava-se de uma forma de documentar ou inventar visualmente narrativas épicas de um dado povo, tal como aconteceu no Brasil no século XIX. Apesar disso, vê-se que a pintura narrativa forja visualmente todos os elementos de narratividade (ação, duração e cenário) e é dependente totalmente de um *a priori* verbal narrativo.

A partir dessas observações sobre a complexidade do conceito de narrativa para a pintura e também da etimologia do verbo narrar, Steiner (1991) chega à conclusão de que não é mais possível pensar a narratividade pictórica apenas como sequência. Mostrar também é contar, e contar exige estratégias de interpretação para se recorrer aos eventos e conectá-los. O vínculo casual ou envolvimento dos fatos é um princípio básico de percepção narrativa para Steiner. É ele que dá coesão ao que está sendo narrado. Na verdade, a envoltura da narrativa está muito mais relacionada ao que Leon Battista Alberti (1404-1472) denomina *istoria*, isto é, o tema ou a sua composição. Partindo deste princípio, Steiner (1991) estabelece alguns fundamentos de narratividade pictórica dos quais nos deteremos apenas naqueles que mostram uma estreita relação com nosso material iconográfico. É preciso levar em conta que os fundamentos dispostos na obra de Wendy Steiner (1991) estão dispersos em suas explicações; logo, nosso inventário deles é uma tentativa didática de explanação e também de interpretação de sua teoria naquilo que nos diz respeito.

Vejamos alguns elementos fundamentais da narrativa pictórica:

- 1) *unidade de efeito*: considera a experiência do espectador atemporal; logo o registro de emoções não pode ser sentido simultaneamente no quadro. Em outras palavras, choro e riso raramente estão representados ao mesmo tempo em um quadro. Tal princípio nos remete ao de *ambiência* de Hans Gumbrecht (2014), mas é preciso saber que a unidade de efeito diz somente respeito ao quadro enquanto composição e não no que tange à sua recepção, o que parece ser mais ligado ao que Hans Gumbrecht diz sobre “potencial oculto da arte”;
- 2) *isotopia temporal*: a duração e sequencialidade em um quadro é unitária em um único momento. Este momento pode ser um ato instantâneo ou permanente, zero ou infinito. Isto é, a composição pictórica é também uma soma de narrativas, que pode ser tanto como antecipação narrativa quanto um momento destacável da narrativa. Neste sentido, o quadro pode implicar ou recordar uma narrativa. Neste quesito há um afrouxamento do elemento temporal e maior unidade no elemento espacial, visto

que é naquele espaço do enquadramento da pintura que se vê e se mostra o que é narrado;

- 3) *elo metonímico*: ao invés de representar ou contar a história toda, são contadas e mostradas partes dessa narrativa. Desta forma, o espectador usa de estratégias interpretativas para construir a narrativa – que será sempre pessoal e intransferível em sua totalidade. O elo metonímico é um princípio de totalidade de uma narrativa visual porque ele exige a justaposição da trama total sobre as partes, trama construída pelo espectador que vê e se confronta com o quadro que é mostrado e que mostra algo;
- 4) *refinamento composicional*: toda narrativa possui a sequência em que é contada (*fabula*) – quais eventos sucessivos comporta – e a forma como essa sequência é contada (*syuzhet*⁸⁷) – ordem cronológica. Logo, esta depende da disposição e da invenção, ou seja, da soma de todos os elementos narrativos trabalhados para se tornar, em termos pictóricos, uma composição, uma mostração, um tema, uma diegése.

Contudo, esses quatro fundamentos não eliminam os princípios de narratividade já determinados historicamente com suas singularidades pelas diversas teorias. Entretanto, eles nos auxiliam a trabalhar diretamente com a leitura de imagens ou conjunto de imagens no que tange à busca de sua narratividade. É interessante notar que, além da temporalidade, outro dos elementos fundamentais da narratividade é a repetição do agente acional. Isto na pintura pode até ocorrer com a divisão do quadro – em que o mesmo personagem aparece fazendo ações diferentes –, com a mescla de perspectivas – em que são apresentados personagens e momentos diferentes no mesmo quadro mostrando a história de um personagem ausente na obra, mas conhecido de todos –, com uso de elementos pictóricos ditos auxiliares de sequência narrativa – por exemplo, o desenho da estrada ou de um edifício com andares ou janelas expondo situações distintas.

É claro que todas essas particularidades da narratividade pictórica não negam a filosofia de Paul Ricoeur (2010), para quem a narrativa é composta de três momentos: (1) o *pré-configurativo*, (2) o *configurativo* e o (3) *reconfigurativo*. Em termos pictóricos, o estágio (1), *pré-figurativo*, poderia ser entendido como as figuras, formas e imagens conhecidas em nosso cotidiano em termos genéricos (e, às vezes, até mesmo específicos) que podem ser usadas em uma pintura. O estágio (2), *configurativo*, é o quadro em si, sua existência, seu dar a ver. Já o

⁸⁷ *Fabula* (história) e *syuzhet* (enredo) são termos do formalismo russo (GAUDREAU, MARION, 2012)

estágio (3), *reconfigurativo*, é a leitura, releitura e, por vezes, o entendimento, a compreensão e apreensão que fazemos do quadro enquanto narrativa.

Ao nos voltarmos para as pinturas de *Les Travailleurs de la mer*, percebemos que no plano *pré-configurativo*, por um lado, Hugo se utilizou das imagens que via ao seu redor para compor suas ilustrações; por outro lado, suas ilustrações faziam ora eco, ora referência explícita ao romance. Já no plano *configurativo*, a questão da antítese cromática, ou seja, o trabalho com claro-escuro, impõe-se em todos os desenhos, dando vazão ora à introspecção, ora a um sobrenaturalismo próprio a sua busca pessoal. Por fim, no plano *reconfigurativo*, é possível fazer as mais diversas conexões entre texto e imagem e a partir deste momento conceber uma narrativização ou réplica da imagem para o texto e do texto para a imagem.

Em nossa leitura narrativa para o conjunto de imagens intitulado *Les Travailleurs de la mer*, podemos afirmar que a *isotopia temporal* está presente, em particular, porque os espaços vistos remetem à água em dois terços das pinturas. Isso dá uma narratividade de cenário, pois entende-se que as ações dos personagens acontecem em um mesmo espaço quando visto o conjunto das pinturas. As pinturas que representam personagens podem ser entendidas como os seres que habitam este cenário criado pelas outras figuras paisagísticas, visto que nas figuras em que água comparece não há presença de vida humana ficcional. Daí a necessidade de um *zoom* nos personagens, ou melhor, a necessidade de figurar esses personagens à parte dentro do conjunto em estudo.

A *unidade de efeito* aparece no conjunto pela criação de uma atmosfera marítima, depois pela realização de uma certa atmosfera de mistério e trevas haja vista as cores de tons escuros aplicados em todas as imagens. Além disso, as imagens não pintadas, em que aparece apenas o traçado do lápis fazem alusão a algo fantasmagórico ou meio gótico. Contribuem para isso o estilo de caricaturas com expressões sérias ou expressões faciais de crueldade ou sofrimento e também as tonalidades de cores escuras que parecem cobrir os desenhos coloridos como um todo. Além disso, convém lembrar como é designada essa atmosfera mostrada nas pinturas de Hugo através das palavras de Georges Didi-Huberman:

[Les images] nous renseignent plus directement encore sur la présupposition fondamentale, chez Hugo, que *regarder, c'est sombrer*.

Il y a au moins deux choses, dans le verbe « *somber* » : il y a, manifeste, l'acte de *tomber*. Et il y a, plus latente, une sensation que là où l'on tombe est un lieu ou un milieu aussi profond que *sombre*. Comme l'océan devant lequel Hugo vécut ses dix-huit années d'exil, entre 1852-1870. Comme le puits dans lequel Gilliat était censé jeter des sorts en y plongeant son seul regard. Comme la nuit au gré de laquelle le dormeur aperçoit, dans une épaisseur trouble, ces flottaisons des formes dans les ténèbres, tout ce mystère

que nous appelons le songe, en sorte que le rêve devient « l'aquarium de la nuit »⁸⁸.

[...] De fait, l'immense majorité des dessins réalisés par le poète relèvent d'une volonté de produire visuellement toute « chose formidable » en tant que « chose sombre ». Souvenons-nous de l'aphorisme hugolien par excellence : « Le sublime est en bas ». Mais qu'est-ce qu'une *chose sombre* ?⁸⁹

Nous l'avons déjà suggéré : c'est d'abord, une chose *assombrie*, ce qui ne veut pas dire invisible. Ainsi, l'ombre n'est jamais une simple privation de lumière ou de visibilité : elle est enjeu de connaissance, mouvement vital, milieu agonistique, voire milieu de jouissance : « Toute l'ombre est un combat. [...] sombres joies de la matière obscène. » L'ombre, la nuit, l'obscurité du gouffre envahissent certes l'œuvre de Hugo ; mais elles sont partout visuellement caractérisées⁹⁰.

Une chose sombre, c'est aussi une chose *sombrée* : tombée, échouée dans les hauts-fonds. D'où l'importance considérable, chez Hugo, des perspectives plongeantes, des vues à vol d'oiseau, des orientations vertigineuses, des choses regardées de trop près. Non seulement la vue plongeante désoriente les coordonnées optiques, mais encore nombre de dessins, chez Hugo, sont faits pour n'être vus dans aucun sens : « dans cette perspective, l'averse de café noir *c'est le point de vue de l'orage* [...] et de la *chaosmose*. » C'est le point de vue d'un sujet dissout dans le milieu où il a sombré. *Sombrer*, donc, c'est voir se dissoudre la lumière dans l'ombre, l'horizon dans la chute, le moi dans l'impersonnel, l'aspect dans l'air ambiant. C'est découvrir l'emprise vorace – et obsidionale – du milieu comme une *puissance de fluidification*⁹¹. (grifos do autor) (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 179; 184-185)

Por essas razões é que, no nosso modo de ver, as pinturas de Hugo são esse cair no fundo das coisas que fascina e ao mesmo tempo é sublime, ainda que seja obscuro. Há nessas pinturas uma intensidade de tensões, oposições, contrastes, dispersas em todas em todas elas. Um

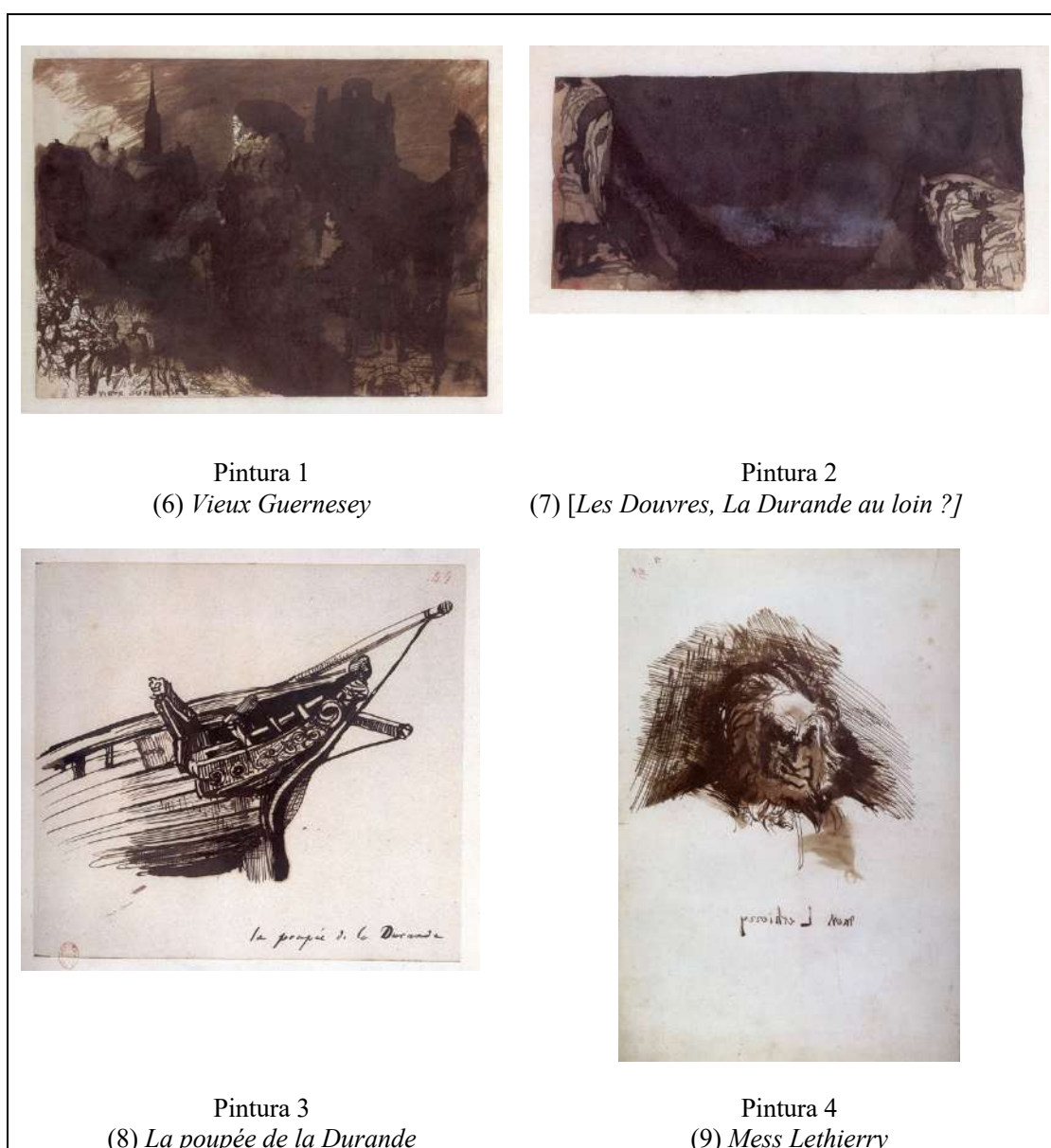
⁸⁸ [As imagens] nos informam mais diretamente ainda sobre o pressuposto fundamental, em Hugo, de que *olhar é afundar*. Há pelo menos duas coisas, no verbo *sombrer* ['afundar']: há, manifesto, o ato de *cair*. E há, mais latente uma sensação de que lá onde se cai existe um lugar ou um ambiente tão profundo quanto *sombrio*. Como o oceano diante do qual Hugo viveu seus dezoito anos de exílio, entre 1852-1870. Como o poço no qual Gilliat supostamente lançava sorte só ao mergulhar nele seu olhar. Como a noite ao sabor da qual o adormecido percebe, numa densidade turva, essas flutuações das formas nas trevas, todo esse mistério que chamamos sonho, de sorte que o sonho se torna 'o aquário da noite'. (Tradução nossa)

⁸⁹ De fato, a imensa maioria dos desenhos realizados pelo poeta decorrem de uma vontade de produzir visualmente toda 'coisa formidável' enquanto 'coisa sombria'. Lembremo-nos do aforisma hugoano por excelência: 'O sublime está embaixo'. Mas o que é uma *coisa sombria*? (Tradução nossa)

⁹⁰ Já sugerimos: é antes de tudo uma coisa *escurecida*, o que não quer dizer invisível. Assim, a sombra nunca é uma simples privação de luz ou de visibilidade: ela é desafio de conhecimento, movimento vital, ambiente agonístico, até mesmo ambiente de gozo: 'Toda a sombra é um combate. [...] sombrias alegrias da matéria obscena.' A sombra, a noite, a escuridão do abismo invadem sem dúvida a obra de Hugo; mas elas estão por toda parte visualmente caracterizadas. (Tradução nossa)

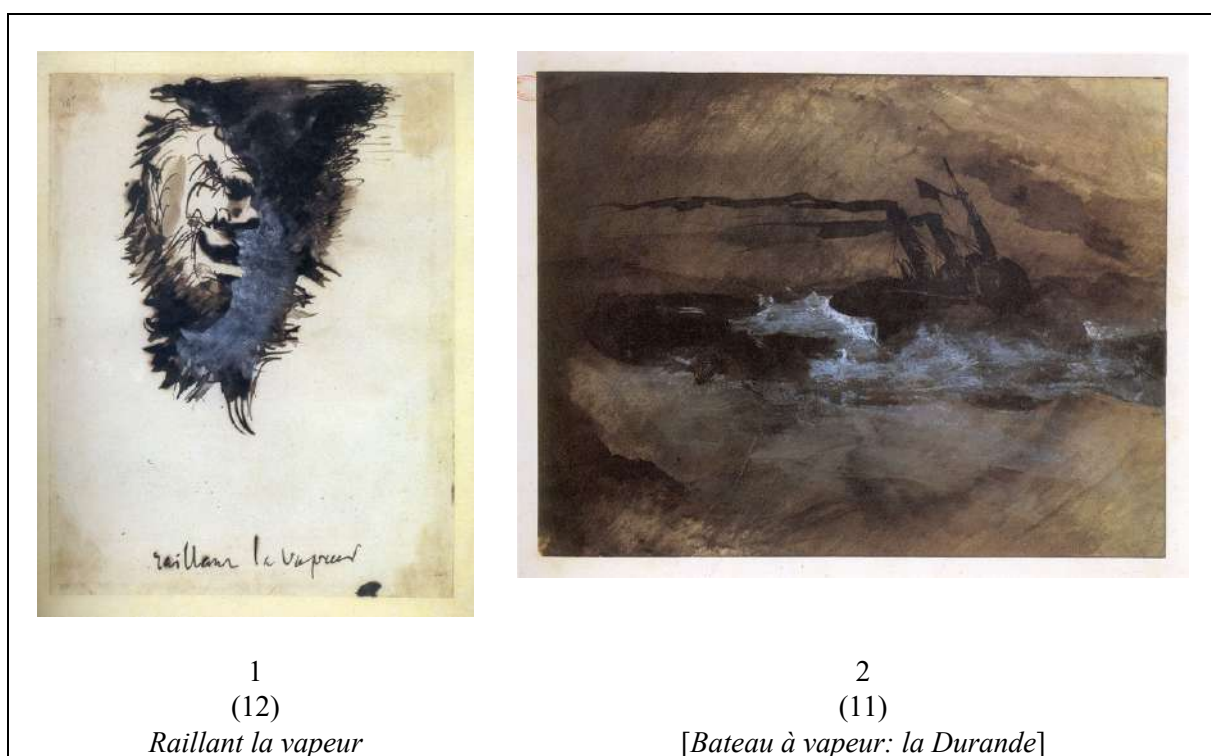
⁹¹ Uma coisa sombria também é uma coisa *afundada*: caída, naufragada nas profundezas. Daí a importância considerável, em Hugo, das perspectivas que mergulham, dos panoramas desde o alto, das orientações vertiginosas, das coisas vistas perto demais. Não somente a vista em mergulho desorienta as coordenadas óticas, mas ainda numerosos desenhos, em Hugo, são feitos para não serem vistos em sentido algum: 'nesta perspectiva, o café preto que se derrama *é o ponto de vista da tempestade* [...] e da *caosmose*.' É o ponto de vista de um sujeito dissolvido no meio em que afundou. *Afundar*, portanto, é ver dissolver-se a luz na sombra, o horizonte na queda, o eu no impessoal, o aspecto no ar ambiente. É descobrir o domínio voraz – e obsidional – do meio como um *poder de fluidificação*. (Tradução nossa)

sombrio superabundante e uma unidade de efeito produzida por um único material: a tinta de escrever preta. O *elo metonímico* fica como a individualidade de cada pintura que forma esse conjunto. Somado a isso, há um *refinamento composicional* que funciona de duas formas: a pintura solo e a “sequência de pinturas”. Convém mencionar que só é possível a narratividade do conjunto de pinturas – ou seja, passar de uma imagem para a outra em forma de *continuum* – pela alusão que elas fazem ao texto hugoano, ora direta, ora indireta. Entretanto, o refinamento composicional, bem como os lugares onde elas foram colocadas nos dão indícios de pequenas narrativas dentro dessa grande narrativa pictural que é o conjunto. Vejamos essas nuances:



Quadro 11: Exemplo de refinamento composicional I
dentro do conjunto de pinturas
Le Travaillleurs de la mer

As três primeiras pinturas (6), (7) e (8) estão localizadas no manuscrito do livro primeiro (“Elementos de uma má reputação”) do Tomo I (“O Sr. Clubin”). Dentro do primeiro livro, elas estão ordenadas entre o capítulo 1 (“Palavra escrita”) até antes do livro segundo (“Mess Lethierry”), capítulo 1 (“Vida agitada e consciência tranquila”). A princípio, a disposição delas não tem relação com o texto ao lado, não há passagens nesta parte que remetam diretamente a essas figuras de fato, o que nos faz imaginar que os três desenhos são decerto uma antecipação do livro segundo. Ora, a pintura (9) abre o livro segundo que tem título homônimo a ela. E ao ler o livro segundo, percebe-se que a pintura (6) faz referência a Guernesey, cenário da vida de Mess Lethierry. Por sua vez, a pintura (7) faz alusão à *Durande* (em meio ao nevoeiro negro) e a pintura (8) refere-se a *Déruchette* pela “poupée” (boneca esculpida na proa do navio). *Durande* e *Déruchette* são os dois bens maiores de Mess Lethierry. Desta forma, o refinamento composicional adianta a narrativa textual pela sequência pictórica devido à sua disposição. Vejamos um segundo exemplo:



Quadro 12: Exemplo de refinamento composicional II
dentro do conjunto de pinturas
Le Travailleurs de la mer

Na concepção inicial do manuscrito, as pinturas 12 e 11 são colocada face a face, uma na folha esquerda e outra na folha direita. Esse refinamento composicional dá a ilusão de que o personagem do lado esquerdo menospreza o navio do lado direito (o que se vê no verbo *railler*, “zombar, ridicularizar”). Essas duas imagens estão no Tomo 1 (“Sr. Cublin”), Livro Terceiro entre o capítulo 2 (“A eterna história da utopia”) e o capítulo 4 (“Continuação da história da utopia”), ou seja, no centro da parte da história de *Les Travailleurs de la mer* que narra a aventura da *Durande* e a resistência dos guernesianos, escandalizados pelo uso de um barco a vapor na ilha e com inveja que têm de Lethierry pelo sucesso alcançado graças a seu empreendimento com um “barco do diabo”. Isso é confirmado pela narrativa verbal:

Idée folle, erreur grossière, absurdité ; tel avait été le verdict de l’académie des sciences consultée, au commencement de ce siècle, sur le bateau à vapeur par Napoléon ; les pêcheurs de Saint-Sampson sont excusables de n’être, en matière scientifique, qu’au niveau des géomètres de Paris, et, en matière religieuse, une petite île comme Guernesey n’est pas forcée d’avoir plus de lumières qu’un grand continent comme l’Amérique. [...]

Les savants avaient rejeté le bateau à vapeur comme impossible ; les prêtres à leur tour le rejetaient comme impie. La science avait condamné, la religion damnait. Fulton était une variété de Lucifer. Les gens simples des côtes et des campagnes adhéraient à la réprobation par le malaise que leur donnait cette nouveauté. En présence du bateau à vapeur, le point de vue religieux était ceci : – L’eau et le feu sont un divorce. Ce divorce est ordonné de Dieu. On ne doit pas désunir ce que Dieu a uni ; on ne doit pas unir ce qu’il a désuni. – Le point de vue paysan était ceci : ça me fait peur⁹² (HUGO, 1985a, p. 79-80)

Além desses dois exemplos, há ainda um terceiro que nos desperta bastante a atenção porque é uma sequência pictural paisagística. Observemos:

⁹² “*Ideia louca, erro grosseiro, absurdo*: tal foi o veredito da Academia de Ciências consultada por Napoleão no começo deste século acerca do vapor. Os pescadores de Saint-Sampson têm desculpa de se acharem, em matéria científica, ao nível dos geômetras de Paris; e, em matéria religiosa, uma pequena ilha como Guernesey não tem obrigação de ser mais ilustra que um grande continente como a América. [...] Os sábos haviam rejeitado o vapor como impossível; os padres, a seu turno, rejeitavam-no como ímpio. A ciência condenava, a religião anatematizava. Fulton era uma variante de Lúcifer. Os habitantes simplórios das costas e dos campos aderiam à reprovação pelo incômodo que lhes causava a novidade. Na presença do vapor, o ponto de vista religios era este: a água e o fogo são um divórcio. Esse divórcio é ordenado por Deus. Não se deve desunir o que Deus uniu, nem unir o que ele desuniu. O ponto de vista do camponês era: isto mete-me medo.” (HUGO, 2013, p. 172-173)



Quadro 13: Exemplo de refinamento composicional III
dentro do conjunto de pinturas de
Les Travailleurs de la mer

Essas quatro pinturas fazem apelo à sequência narrativa final do romance colocadas no Tomo III (“Déruchette”). A (32) *Ancien paysage de Saint-Sampson* está entre a abertura do Livro Primeiro (“Noite e Lua”) e o capítulo 1 (“O sino do porto”); (33) *Vieux Guernesey. Le Câtel* está no meio do capítulo 1 (“O sino do porto”); (34) *Vieux Guernesey. – Enceinte de Sint-Pierre-Port* está entre o capítulo 1 (“O sino do porto”) e o capítulo 2 (“Ainda o sino do porto”), e (35) *Ancien Saint-Sampson* encontra-se entre o título do Livro Segundo 2 (“Reconhecimento em pleno despotismo”) e o início do capítulo 1 (“Alegria cercada de angústia”).

Dessas quatro pinturas, nenhuma encontra equivalente próximo de suas disposições no manuscrito. Elas têm uma função retórica e enfática: a de lembrar que Gilliat, mesmo voltando depois de quatro meses para enfim entregar a máquina da *Durande* a Mess Lethierry e se entregar a Déruchette como esposo, a cidade ainda continuava a mesma: com os velhos costumes, as antigas maledicências, as retrógadas crenças religiosas e as mesmas situações cotidianas. Interessante notar que todas as paisagens são panorâmicas e mostram ausência de pessoas. O retorno de Gilliat a esses lugares sem a mudança das pessoas simboliza que seu trabalho não valeu nada. É por isso que a cidade é registrada, imagetivamente, como a de antigamente. Seu trabalho foi inútil. A sequência dessas paisagens une tragicamente a cidade a Gilliat. Esse refinamento composicional de se obter a narratividade pela referência ao espaço fica claro quando vemos a relação arquitetura/cores, títulos/paisagens. Há um cenário imagético que se associa ao romance dando unidade de efeito (esses lugares urbanos sem pessoa alguma dão a ideia de sobrenaturalismo, do fantasmagórico, de imobilismo). Trata-se de um elo metonímico (paisagens mostram-se separadamente em diferentes ângulos) e isotopia temporal (o sombreado parece mostrar que todos os desenhos estão figurando a noite como o tempo unitário das quatro peças).

Apesar de termos visto de forma panorâmica a narratividade do romance, agora nos interessa investigar também como ocorreu a tradução interartística de Victor Hugo a partir das técnicas de tradução específicas que elencamos para nosso trabalho, a saber: a descrição figurativa, a (inter)midialidade⁹³ pictural, a cromacia e os arquétipos artísticos.

a) Descrição figurativa

Como temos afirmado até aqui, a descrição é uma técnica verbal de tradução interartística muito corrente no fazer artístico hugoano. Vimos que na relação romance-pinturas, essa técnica não foi excluída. Entretanto, é importante lembrar que a descrição é uma estrutura cognitiva, um conceito mental (WOLF, 2007) que coloca em jogo a *visualização imaginativa* (MARKIEWICZ, 2000). A descrição “will turn out to be no more and no less than the universal ability of man to establish connotations to omnipresent cognitive frames, description itself being one in case⁹⁴” (POCHAT, 2007, p. 255).

⁹³ Ademais do já exposto sobre a noção de intermidialidade, nesta tese também entendemos “midialidade(s)” tal como Jorgen Bruhn (2016), para quem as midialidades são dispositivos comunicativos.

⁹⁴ A descrição “se revelará ser nem mais nem menos do que a capacidade humana universal de estabelecer conotações aos enquadramentos [*frames*] cognitivos onipresentes, sendo a descrição em si mesma um desses casos.” (Tradução nossa)

Segundo Werner Wolf (2007), a descrição tem como finalidade (1) identificar objetos e fenômenos referindo-se a eles por suas qualidades para fins comunicativos, (2) representar da forma mais vívida possível o objeto ao receptor, e (3) ser uma maneira de abordar a realidade de forma aparentemente objetiva. Ora, a questão da identificação e da representação de objetos e situação é algo evidente dentro das artes visuais. Erwin Panofsky (2014) designa isso modo pré-iconográfico, isto é, a capacidade prévia de reconhecimento de um objeto ou situação devido a um letramento visual e cultural. Uma vez sabendo caracterizar aquele objeto, sabe-se igualmente descrevê-lo ou pintá-lo objetivamente, cada sujeito com o seu entendimento de objetividade.

Para Götz Pochat (2007) a descrição visual (e também a verbal) passa por dois planos que são, por vezes, simultâneos, a saber: *retenção primária* – onde há o reconhecimento do objeto ou da situação – e *retenção secundária* – em que há a reativação, re-apresentação e re-vivência de uma experiência físico-visual que está guardada na memória. Pochat (2007) argumenta ainda que nenhuma imagem é vista sem resposta emocional e que essa resposta emocional pode ser de duas formas: memorial ou imaginativa. A resposta emocional imaginativa é aquela que pode ser recriada, difundida, dissolvida e reorganizada. Isso significa que a descrição, em todos os casos, verbal ou visual, não é mera representação, ela transcende essa ideia, já que o que é descrito picturalmente e verbalmente é escolhido. O material da descrição é retirado da memória e disposto em forma verbal ou pictural, construindo ou mobiliando um novo mundo. Visto assim, percebe-se que a descrição tem um elemento inerente às artes visuais: o *ver algo*.

É interessante notar que o que define de algum modo a descrição é a cognição que para Götz Pochat (2007) funciona como a moldura daquilo que é descrito. Lembremos que a cognição é um processo de conhecimento e de percepção. Nada mais descritivo do que um mapa, mas não o consideramos, por vezes, uma descrição verbal. E talvez o mapa tenha sido um dos primeiros tipos de descrição figurativa dos homens. Werner Wolf (2007) argumenta que as artes visuais têm um alto grau descritivo porque deixam pouca margem de participação para seus espectadores para a experiência visual ali imaginada. É que, de alguma forma, ela já enformada, delimitada, estática e espacial – elemento que as pode diferenciar da descrição verbal, em que há mais indícios para a imaginação e não aparenta ser totalmente estática e espacial. Pelo contrário, apresenta movimento e temporalidade para se realizar. Já Götz Pochat (2007) menciona que, apesar da descrição figurativa ser algo mais dado, é preciso levar em conta que a associação entre pontos e linhas e a formação da percepção visual tal qual a conhecemos na história da humanidade foi algo construído e que levou muito tempo para ser

tornar corriqueiro. A imagem é um alto grau de abstração que de consciente se tornou algo quase que inconsciente – mesmo que não se saiba desenhar, se sabe descrever a imagem:

[...] all mimetic pictures are descriptive in a simple way, notwithstanding the fact that they consist of abstract, codified micro-signs put together in order to represent a certain motif. The pull of illusion indeed proved to be so strong as to serve as a common denominator in the visual arts for about 800 years⁹⁵ (POCHAT, 2007, p. 276).

Com a época moderna, a história da pintura tentou quebrar esse paradigma da descrição figurativa estática e espacial, consideravelmente com a arte abstrata. Ao invés de descrever objetos, descreve expressões, sentimentos e sensações. Trabalha-se por meio da cor e da luminosidade a experiência expressiva, e desta forma o sentido dado objetivamente torna-se agora um pré-iconográfico sinestésico de estruturas descritivas cognitivas ainda a serem estudadas ou ainda inominadas objetivamente. Porém, a ilusão de contar, mostrar e representar algo permanece, o que de certa forma revela ainda o caráter descritivo das artes visuais (GOMBRICH, 2007). Caráter descritivo este que pode ter dupla leitura:

Detailed information on single objects and constellations refers to concepts and events, represented by visual objects, figures, signs and symbols. Description, thus, is not only restricted to the presentation and identification of the motives enumerated. They serve as vehicles as well, i. e. as references to a referent of a more general kind⁹⁶ (POCHAT, 2007, p. 280).

A descrição figurativa não acontece apenas no campo da representação enquanto quadro como um todo, ela também pode estar presente, em parte, dentro do próprio quadro – um elemento visual descritivo –, em particular em quadros conceituais que possuem objetos que simbolizam ou fazem analogias aos diversos comportamentos, pensamentos e mensagens a serem decifrados. É claro que esse tipo de descrição figurativa dentro de um quadro só é possível de se comprovar a partir da tradição iconográfica de uma dada cultura ou artista (PANOFSKY, 2014).

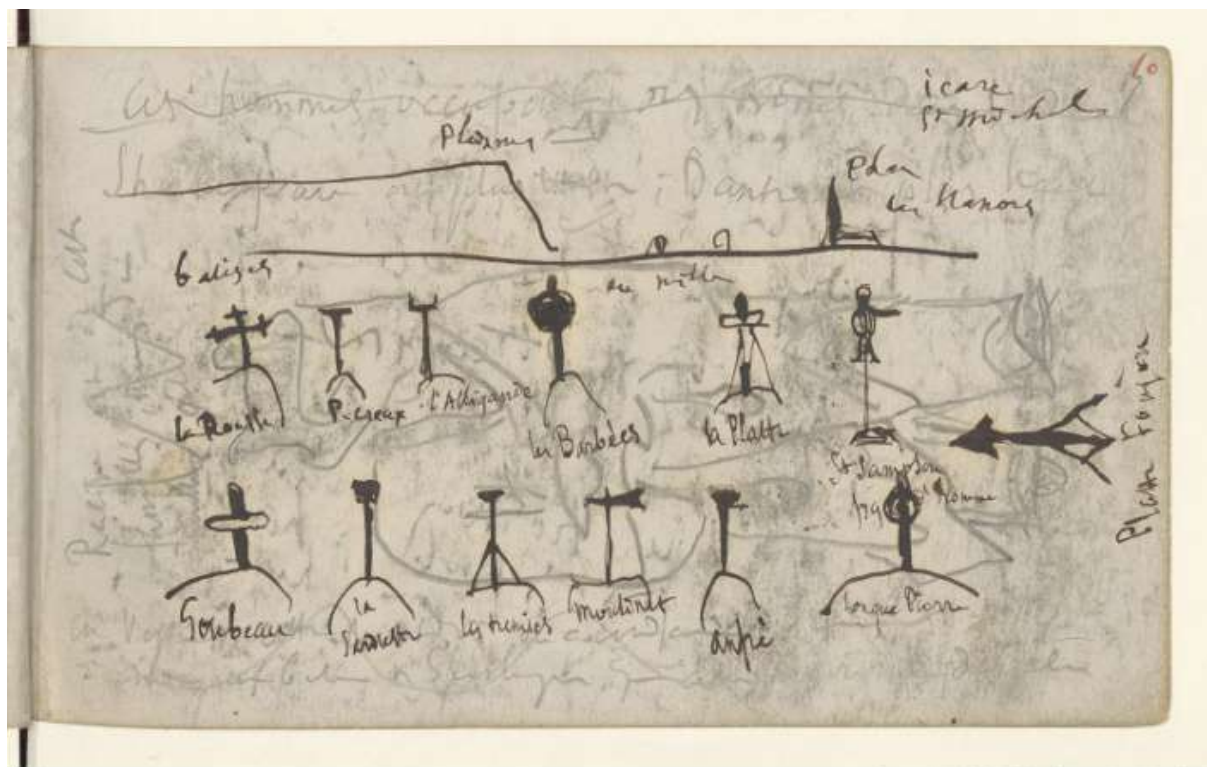
No que tange a Victor Hugo, a descrição figurativa é uma técnica corrente tanto de composição artística quanto de tradução interartística. Como pudemos ver ao final do capítulo 2, Hugo provavelmente usou um mapa da antiga Paris (figuras 38 e 39) para auxiliar na escrita

⁹⁵ [...] todas as figuras miméticas são descritivas de algum modo, apesar do fato de consistirem de micro-signos abstratos, codificados, reunidos de modo a representar algum motivo. O impulso da ilusão de fato se mostrou forte o suficiente para servir de denominador comum às artes visuais por cerca de 800 anos. (Tradução nossa)

⁹⁶ A informação detalhada sobre objetos simples e constelações se refere a conceitos e eventos, representados por objetos visuais, figuras, signos e símbolos. A descrição, portanto, não se restringe somente à apresentação e identificação dos motivos enumerados. Servem como veículos também, isto é, como referências a um referente de um tipo mais geral. (Tradução nossa)

depuis Saint-Pierre-Port⁹⁷” (GLEIZES, 2017, p. 21). De fato, esse mapa data de 1864, ano em que Hugo começou a esboçar o romance *Les Travailleurs de la mer*. Neste mesmo caderno, aparece também a seguinte descrição figurativa do referido espaço:

Figura 46



BnF, Naf 13 460, f° 10.
Carnet de Victor Hugo

Hugo desenha e “escreve” todos os tipos de balizas que estão à volta da ilha. “Ces balises font système; elles sont une sorte de grammaire à l’usage des marins qui identifient immédiatement leur position⁹⁸” (GLEIZES, 2003, p. 44). Na realidade, essas balizas descritas figurativamente passam para o romance em forma de trecho narrado duas vezes em momentos distintos. Primeiramente, no Tomo I (“Sr. Clubin”), Livro 1 (“Elementos de uma má reputação”), capítulo 6 (“A pança”):

Il était pilote né. Le vrai pilote est le marin qui navigue sur le fond plus encore que sur la surface. La vague est un problème extérieur, continuellement compliqué par la configuration sous-marine des lieux où le navire fait route.

⁹⁷ “É mais que provável que esse traço materialize o percurso no romance do marinheiro Gilliat para atingir os arrecifes Douvres sem ser avistado desde Saint-Pierre-Port.” (Tradução nossa)

⁹⁸ Essas balizas formam um sistema; são uma espécie de gramática para uso dos marinheiros que identificam imediatamente sua posição. (Tradução nossa)

Il semblait, à voir Gilliatt voguer sur les bas-fonds et à travers les récifs de l'archipel normand, qu'il eût sous la voûte du crâne une carte du fond de la mer. Il savait tout et bravait tout.

Il connaissait les balises mieux que les cormorans qui s'y perchent. Les différences imperceptibles qui distinguent l'une de l'autre les quatre balises poteaux du Creux, d'Alligande, des Trémies et de la Sardrette étaient parfaitement nettes et claires pour lui, même dans le brouillard. Il n'hésitait ni sur le pieu à pomme ovale d'Anfré, ni sur le triple fer de lance de la Rousse, ni sur la boule blanche de la Corbette, ni sur la boule noire de Longue-Pierre, et il n'était pas à craindre qu'il confondît la croix de Goubeau avec l'épée plantée en terre de la Platte, ni la balise marteau des Barbées avec la balise queue d'aronde du Moulinet⁹⁹ (HUGO, 1985a, p. 64).

E depois, igualmente no Tomo I (“Sr. Clubin”), Livro 7 (“A imprudência de interrogar um livro”), capítulo 2 (“Grande espanto na costa oeste”):

Ce soir-là, pourtant, à la tombée de la nuit, un pêcheur qui rentrait à Omptolle eut une surprise. À la hauteur du Houmet Paradis, au delà des deux Brayes et des deux Grunes, ayant à gauche la balise des Plattes Fougères qui représente un entonnoir renversé, et à droite la balise de Saint-Sampson qui représente une figure d'homme, il crut apercevoir une troisième balise. Qu'était-ce que cette balise ? Quand l'avait-on plantée sur ce point ? Quel bas-fond indiquait-elle ? La balise répondit tout de suite à ces interrogations ; elle remuait ; c'était un mât. L'étonnement du pêcheur ne décrut point. Une balise faisait question ; un mât bien plus encore. Il n'y avait point de pêche possible. Quand tout le monde rentrait, quelqu'un sortait. Qui ? Pourquoi ?¹⁰⁰ (HUGO, 1985a, p. 182).

Como se percebe, essas descrições figurativas de Hugo serviram como documento para a composição de parte inteiras do romance como nos exemplos acima. Delphine Gleizes (1996) considera que na obra hugoana há interferências gráficas que passam para o texto escrito e vice-versa. Esse vaivém do pictural para o literário e do literário para o pictural é algo contínuo, incessante. O desenho assinalado como *Le roi des Auxcriniers* (figura 43), que se encontra no

⁹⁹ Nasceu piloto. O verdadeiro piloto é o marinheiro que navega mais no fundo que na superfície. A vaga é um problema exterior, continuamente complicado pela configuração submarina dos lugares em que sulca o navio. Parecia, ao ver Gilliatt vogar nos baixios e através dos arrecifes do arquipélago normando, que ele tinha debaixo da abóbada do crânio um mapa do fundo do mar. Sabia tudo e afrontava tudo. / Conhecia as balizas melhor do que os corvos-marinhos que lá se vão empoleirar. As diferenças imperceptíveis que distinguem as quatro balizas do Creux, do Alligande, de Trémies e da Sardrette eram perfeitamente claras para ele, ainda no meio do nevoeiro. Não hesitava sobre a estaca da cabeça oval de Anfré, nem sobre o chuço tridente de Rousse, nem a bola branca de Corbette, nem a bola preta de Longue-Pierre, e não havia temer que confundisse a cruz de Goubeau com a espada fincada no chão de Platte, nem a baliza-martelo de Barbées, com a baliza cauda de andorinha de Moulinet. (HUGO, 2013, p.146).

¹⁰⁰ Nesse dia, pois, ao cair da tarde, um pescador que voltava a Omptolle teve uma surpresa. Na altura de Houmet-Paradis, além de Brayes e Grunes, tendo à esquerda a baliza de Plattes Fougères, que representa um funil virado, e à direita a baliza de Saint-Sampson, que representa uma figura de homem, o pescador acreditou ver uma terceira baliza. Que baliza era essa? Quando foi posta ali? Que banco indicava ela? A baliza respondeu logo a essas interrogações; mexeu-se; era um mastro. Não diminuiu o espanto do pescador. Baliza era para admirar; mastro ainda mais. Não havia pesca possível. Quando todos voltavam, por que saía aquele? Quem era? Por quê? (HUGO, 2013, p.360-361).

livro *Histoire de la caricature antique*, recebeu a simpatia de Hugo que, ao se recordar dele, logo depois da obra toda escrita, insere no romance a seguinte descrição:

Les ignorants seuls ignorent que le plus grand danger des mers de la Manche, c'est le roi des Auxcriniens. Pas de personnage marin plus redoutable. Qui l'a vu fait naufrage entre une Saint-Michel et l'autre. Il est petit, étant nain, et il est sourd, étant roi. Il sait les noms de tous ceux qui sont morts dans la mer et l'endroit où ils sont. Il connaît à fond le cimetière océan. Une tête massive en bas et étroite en haut, un corps trapu, un ventre visqueux et difforme, des nodosités sur le crâne, de courtes jambes, de longs bras, pour pieds des nageoires, pour mains des griffes, un large visage vert, tel est ce roi. Ses griffes sont palmées et ses nageoires sont onglées. Qu'on imagine un poisson qui est un spectre, et qui a une figure d'homme. Pour en finir avec lui, il faudrait l'exorciser, ou le pêcher. En attendant, il est sinistre. Rien n'est moins rassurant que de l'apercevoir. On entrevoit, au-dessus des lames et des houles, derrière les épaisseurs de la brume, un linéament qui est un être ; un front bas, un nez camard, des oreilles plates, une bouche démesurée où il manque des dents, un rictus glauque, des sourcils en chevrons, et de gros yeux gais. Il est rouge quand l'éclair est livide, et blafard quand l'éclair est pourpre. Il a une barbe ruisselante et rigide qui s'étale, coupée carrément, sur une membrane en forme de pèlerine, laquelle est ornée de quatorze coquilles, sept par devant et sept par derrière. Ces coquilles sont extraordinaires pour ceux qui se connaissent en coquilles. Le roi des Auxcriniens n'est visible que dans la mer violente. Il est le baladin lugubre de la tempête. On voit sa forme s'ébaucher dans le brouillard, dans la rafale, dans la pluie. Son nombril est hideux. Une carapace de squames lui cache les côtes, comme ferait un gilet. Il se dresse debout au haut de ces vagues roulées qui jaillissent sous la pression des souffles et se tordent comme les copeaux sortant du rabot du menuisier. Il se tient tout entier hors de l'écume, et, s'il y a à l'horizon des navires en détresse, blême dans l'ombre, la face éclairée de la lueur d'un vague sourire, l'air fou et terrible, il danse. C'est là une vilaine rencontre¹⁰¹ (HUGO, 1985a, p. 57-58).

¹⁰¹ “Só os ignorantes não sabem que o maior perigo dos mares da Mancha é o que se chama *Rei dos Auxcriniens*. Não há personagem marítimo mais temível. Quem o vê naufraga logo ente uma e outra Saint-Michel. É pequeno e surdo, por ser anão e rei. Sabe o nome de quantos morreram no mar e em que lugar estão. Conhece a fundo o cemitério Oceano. Cabeça larga embaixo e estreita em cima, corpo cheio, barriga viscosa e disforme, nodosidades no crânio, garras em vez de mãos, cara larga e verde, tal é aquele rei. As garras são achatadas, as barbatanas têm unhas. Imaginem um peixe com cara de homem e forma de espectro. Para vencê-lo, é preciso exorcismá-lo ou pescá-lo. Fora disso, é sinistro. Vê-lo é perigoso. Descubrem-se acima das ondas e do marulho, através da espessura do nevoeiro, umas feições de gente; testa curta, nariz esborrachado, orelhas chatas, boca imensa e sem dentes, beiços esverdeados, sobrancelhas angulosas, olhos vivos e grandes. O rei torna-se vermelho quando o relâmpago é lívido, descorado quando o relâmpago é vermelho. Tem barba gotejante e rígida, cortada em quadro, que lhe cai sobre uma membrana em forma de mantéu de peregrino; o mantéu é adornado de catoreze conchas, sete na frente, sete nas costas. As conchas são extraordinárias para os que conhecem conchas. O rei só é visível no mar violento. É o dançarino lúgubre da tempestade. Vê-se a forma dele esboçada no nevoeiro e na chuva. O umbigo é hediondo. Uma casca de escamas guarda-lhe os quadris à semelhança do colete. O rei levanta-se de pé, sobre as vagas que irrompem à pressão dos ventos e vão rolar-se como os cavacos que saem do rabote do marceneiro. Conserva-se todo fora da espuma, e, quando avista ao longe os navios em perigo, entra a bailar, descorado na sombra, com a face iluminada por um vago sorriso, feio e demente no aspecto. Mau encontro esse.” (HUGO, 2013, p.134-135).

Essa descrição, posteriormente, gerou uma nova pintura de Hugo que foi elencada para fazer parte das 36 ilustrações do romance. Vemos assim que a descrição figurativa não funciona apenas como forma de argumentação e de mediação, mas também como um aspecto da arqueologia do texto e da prática do grafismo hugoano. Se tomarmos como ponto de partida somente o texto *Les Travailleurs de la mer*, podemos observar que dois tipos de descrição figurativa são realizados por Hugo: a descrição figurativa traçada e a descrição figurativa colorida. A primeira, é usualmente utilizada para pintar os personagens principais e anônimos do romance, enquanto a segunda é mais corriqueira na construção de paisagens.

i) *Descrição figurativa traçada*

O traço em *Les Travailleurs de la mer* vai ao encontro das nossas análises já apresentadas anteriormente na seção sobre os personagens. Como vimos, Hugo não dá muitos indícios do corpo de seus personagens, as descrições são, por vezes, de caráter moral ou psicológico. As poucas referências ao corpo dos personagens aparecem de forma dispersa no romance. Isto significa que o leitor precisa montar um quebra-cabeças da imagem física desses pessoas de ficção. Tampouco as cores de indumentárias, de pele, de gestualidades em situações de comunicação vêm designadas. Poucas informações são encontradas a este respeito. Poderíamos dizer que existe ali uma espécie de poética da silhueta, do contorno, da borda, do relevo, que ora parece ser mais forte, ora menos. Vejamos como isso se traduz graficamente.





Quadro 14: Exemplo de descrição figurativa traçada dentro do conjunto de pinturas de *Les Travailleurs de la mer*

Observa-se a partir das figuras acima que elas são feitas com uma mesma cor, algumas com um pouco de sombreamento. Todavia, todas se utilizam do fundo branco como suporte para suas silhuetas e contornos meio fantasmagóricos, sombrios, tenebrosos. Interessante notar que todas essas figuras são inacabadas. O traço ou o contorno delas não é totalmente completado, independentemente se fino ou grosso seu traçado. Essa técnica de inacabamento se chama *fechamento* ou *agrupamento visual*:

No início do século XX, Max Wertheimer, psicólogo da Gestalt, começou a investigar como o observador via uma forma, padrão ou figura mais em termos de relações conjuntas do que itens individuais.

Ele descobriu que vários fatores, como proximidade, tamanho e similitude de formato, ajudam a mente a relacionar os objetos em termos visuais. Quando a organização das unidades visuais sugere que elas fazem parte de um formato ou padrão maior, as pessoas mentalmente “preenchem” as lacunas e tendem a ver padrões incompletos como um todo completo e unificado. Esse processo mental chamaremos **fechamento**.

O fechamento ocorre quando um artista disponibiliza um mínimo de informação ou indícios visuais e o observador mentalmente completa o padrão (OCVIRK, STINSON, WIGG, BONE, CAYTON, 2014, p. 54).

Por mais que este seja um conceito que só surgiu no século XX, as pinturas de Hugo não nos deixa dúvidas de que ele já se valia dessa técnica sobre a forma em sua concepção

gráfica na composição de seus personagens (a *Durande* também é um personagem do romance, daí por que a pintura [8] fazer parte desta análise). Dois comentários podem ser feitos a esse respeito:

- 1) O fato de apenas ser apresentado o rosto dos personagens deixa para o observador a função de imaginar o restante do corpo. O número (19) nos faz imaginar um corpo mais magro, enquanto o número (24) nos leva a imaginar um corpo mais rotundo. Os números (9) e (23) nos fazem imaginar corpos masculinos de homens maduros. Já o número (8) nos dá a impressão de que o desenho continua e será terminado pelo observador.
- 2) Se considerado apenas o retrato de rosto em si sem a tentativa de imaginar o corpo, percebe-se que os vários traços procuraram demarcar as pinturas ou desenhos. Porém proporcionaram mais espessura ao traçado, bem como a sensação também de inacabamento e pretensão de esboçar um contorno, dar uma silhueta que igualmente só parece ser completada ou nítida para o observador, pois o desenho não transmite a clareza do traço e da forma dada.

Atentamos aqui para os desenhos (23) e (24). São personagens anônimos desenhados e somente com contorno. As duas imagens aparecem uma do lado da outra na organização de ilustração feita por Hugo. Elas estão no Tomo I (“Sr. Clubin”), Livro 7 (“A imprudência de interrogar um livro”) antes do capítulo 1 (“A pérola do fundo do precipício”). O título deste capítulo diz respeito ao fato de a *Durande* ter ficado presa entre os rochedos. O capítulo se abre com dois curtos parágrafos de uma linha, depois dos quais lemos:

Saint-Sampson avait une rumeur de ruche effarouchée. Tout le monde était sur les portes. Les femmes s’exclamaient. Il y avait des gens qui semblaient raconter quelque chose et qui gesticulaient : on faisait groupe autour d’eux. On entendait ce mot : quel malheur ! Plusieurs visages souriaient¹⁰² (HUGO, 1985a, p. 177).

Mais à frente o capítulo segue seu curso com a seguintes informações:

Le salut de Clubin semblant assuré, et la coque de la Durande étant sacrifiée, la machine, dans les conversations des groupes, était la question. On s’y intéressait comme à une personne. On s’émerveillait de sa bonne conduite. – Voilà une solide commère, disait un matelot français. – C’est de quoi bon ! s’écriait un pêcheur guernesiais. – Il faut qu’elle ait eu de la malice, reprenait le patron du *Shealtiel*, pour se tirer de là avec deux ou trois écorchures.

Peu à peu cette machine fut la préoccupation unique. Elle échauffa les opinions pour et contre. Elle avait des amis et des ennemis. Plus d’un, qui

¹⁰² Saint-Sampson tinha um rumor de colmeia assustada. Toda a gente estava às portas. As mulheres exclamavam. Muitas pessoas contavam alguma coisa fazendo gestos; as outras agrupavam-se à roda dessas. Ouviam-se estas palavras: ‘Que desgraça!’. Algumas sorriam. (HUGO, 2013, p. 350)

avait un bon vieux coutre à voiles, et qui espérait ressaisir la clientèle de la *Durande*, n'était pas fâché de voir l'écueil Douvres faire justice de la nouvelle invention. Le chuchotement devint brouhaha¹⁰³ (HUGO, 1985a, p. 180-181).

Percebe-se que, efetivamente, personagens não são evocados. O que de fato se enfatiza no texto é a discussão de sobre a perda da *Durande*, que, ao que parece, agradou a algumas personagens. No nosso cotejo entre imagem e texto, percebemos que há traços de pessoas que falam sobre a *Durande*, assim como há traços que delineiam a feitura da imagem desses personagens anônimos em forma figurativa. Porém, o que nos chama mais atenção é que este sentimento negativo de “bem feito!”, manifesto no texto, especialmente pelo “*Plusieurs visages souriaient*” é traduzido nas imagens pelo traço. Não são as cores ou o sombreamento que denotam este sentimento, mas sim o contorno que transmite a representação e a expressão ao mesmo tempo. A linha gestual é gritante na imagem, bem como o tom de sarcasmo no texto de partida.

Convém ainda mencionar o desenho (29) que é uma metáfora gráfica da seguinte passagem que o acompanha na organização hugoana das ilustrações:

L'orage atteignait son paroxysme. La tempête n'avait été que terrible, elle devint horrible. La convulsion de la mer gagna le ciel. La nuée jusque-là avait été souveraine, elle semblait exécuter ce qu'elle voulait, elle donnait l'impulsion, elle versait la folie aux vagues, tout en gardant on ne sait quelle lucidité sinistre. En bas c'était de la démence, en haut c'était de la colère. Le ciel est le souffle, l'océan n'est que l'écume. De là l'autorité du vent. L'ouragan est génie. Cependant l'ivresse de sa propre horreur l'avait troublé. Il n'était plus que tourbillon. C'était l'aveuglement enfantant la nuit. Il y a dans les tourmentes un moment insensé ; c'est pour le ciel une espèce de montée au cerveau. L'abîme ne sait plus ce qu'il fait. Il foudroie à tâtons. Rien de plus affreux. C'est l'heure hideuse. La trépidation de l'écueil était à son comble. Tout orage a une mystérieuse orientation ; à cet instant-là, il la perd. C'est le mauvais endroit de la tempête. À cet instant-là, le vent, disait Thomas Fuller, est un fou furieux. C'est à cet instant-là que se fait dans les tempêtes cette dépense continue d'électricité que Piddington appelle la *cascade d'éclairs*. C'est à cet instant-là qu'au plus noir de la nuée apparaît, on ne sait pourquoi, pour espionner l'effarement universel, ce cercle de lueur bleue que les vieux marins espagnols nommaient l'Œil de Tempête, *el ojo de tempestad*. Cet oeil lugubre était sur Gilliat¹⁰⁴ (HUGO, 1985a, p. 272).

¹⁰³ O salvamento de Clubin parecia coisa segura; o caso da *Durande* estava sacrificado; a conversação dos grupos recaiu sobre a máquina. Interessavam-se por ela, como se fosse uma pessoa. Todos admiravam o bom procedimento da máquina. ‘Sólida comadre aquela’, dizia um marinheiro francês. ‘É magnífica!’, exclamava um pescador guernesiano. ‘Deve ter sido muito astuciosa’, acrescentava o patrão, ‘para escapar apenas com alguns arranhões’. / A pouco e pouco, tornou-se a máquina a preocupação única. Animou as opiniões pró e contra. Tinha amigos e inimigos. Mais de um, que tinha algum velho cúter de vela, e esperava apanhar a freguesia da *Durande*, alegrou-se por ver o escolho Douvres fazer justiça à nova invenção. O cochicho tornou-se algazarra. (HUGO, 2013, p. 357)

¹⁰⁴ A tempestade atingiu o paroxismo. Até então fora terrível, agora fez-se horrível. A convulsão do mar reproduziu-se no céu. A nuvem até então fora soberana, parecia executar a sua vontade, dava o impulso, derramava às vagas a loucura, conservando sempre uma lucidez sinistra. Embaixo havia demência, em cima, cólera. O céu

Esta passagem do romance dá indícios de uma presença, que tem nome, mas não aparenta ter corporeidade. Aparenta algo sombrio, tenebroso, sobrenatural. Ao mesmo tempo, movimentado e de atmosfera em constante movimento. Hugo traduz isso por meio de uma linha interrompida. Algo abstrato ganha movimento na forma gráfica graças à *interrupção da linha* que delinea e que de alguma forma dá maior animação ao desenho de medusa sobre a cabeça. Essa *interrupção da linha*, a cada observação feita pelo apreciador do desenho, é continuada com o fechamento mental.

Para além das observações feitas até agora, vale a pena mencionar que todos esses desenhos têm, de alguma maneira, um ponto fixo, como se convidasse o observador a olhar para fora do campo em que o desenho se encontra no papel. Esta forma gráfica é também uma maneira de Hugo inserir o observador em seu desenho e ao mesmo tempo fazer um apelo ao conhecimento daquilo que ainda é desconhecido na perspectiva dos personagens representados nas pinturas. Trata-se de um experimentar do sobrenaturalismo pelo convite gráfico e pelo olhar dessas pinturas. Fato que ocorre no romance constantemente pelas divagações, comentários e afirmações transcendentais e metafísicas do narrador de *Les Travailleurs de la mer*.

ii) *Descrição figurativa colorida*

As poucas cores que aparecem na parte imagética de *Les Travailleurs de la mer* e que formam, em sua maioria, desenhos de paisagem, procuram, de alguma forma, substituir o traçado ou contorno das figuras. Além disso, de certo modo, criam a ilusão de imagem. Falta o traço, mas o uso das cores escuras dá às pinturas o tom tenebroso e ao mesmo tempo, traduz a ideia de desconhecido e de ocultação, quando não de insegurança ou medo. Vejamos os exemplos abaixo:

era o sopro, o oceano era apenas a espuma. Daí vem a autoridade do vento. O furacão é gênio. Entretanto, a embriaguez de seu próprio horror tinha-o perturbado. Agora era o turbilhão. Era a cegueira produzindo a noite. Há nos temporais um momento insensato; é para o céu uma espécie de sangue que sobe à cabeça. O abismo já não sabe o que faz. Fulmina às apalpadelas. Nada mais horrendo. É a hora hedionda. Chegara ao cúmulo o tremor do escolho. A tempestade tem um plano misterioso; mas nesse instante perde-o. É a má hora da tempestade. Nesse instante, ‘o vento’, dizia Thomas Fuller, ‘é um doido furioso’. É nesse instante que as tempestades fazem essa despesa contínua de eletricidade que Piddington chama a ‘cascata de relâmpagos’. É nesse instante que aparece nas nuvens mais negras, não se sabe por que e como que para espiar o terror universal, aquele círculo azul que os velhos marinheiros espanhóis chamavam o olho da tempestade. Esse olho lúgubre fitava Gilliatt. (HUGO, 2013, p.532-533)



Quadro 15: Exemplo de descrição figurativa colorida
dentro do conjunto de pinturas de
Les Travailleurs de la mer

Como percebemos pelos desenhos, as cores, por si só, não proporcionam nitidez nem contorno e, com um pouco de esforço, só formam uma imagem depois de algumas apreciações e com a ajuda dos títulos. As imagens por si parecem tentar sugerir ao observador que ele vê algo, mas talvez não tenha clareza do que vê. A disposição dessas imagens como ilustrações feita por Hugo no romance, por vezes, parecem não concordar com o texto. No caso da pintura (5), ela está exatamente do lado do texto abaixo:

Sa rare science de matelot éclata singulièrement un jour qu'il y eut à Guernesey une de ces sortes de joutes marines qu'on nomme régates. La question était celle-ci : être seul dans une embarcation à quatre voiles, la conduire de Saint-Sampson à l'île de Herm qui est à une lieue, et la ramener de Herm à Saint-Sampson. Manoeuvrer seul un bateau à quatre voiles, il n'est pas de pêcheur qui ne fasse cela, et la difficulté ne semble pas grande, mais voici ce qui l'aggravait : premièrement, l'embarcation elle-même, laquelle était une de ces larges et fortes chaloupes ventruées d'autrefois, à la mode de Rotterdam, que les marins du siècle dernier appelaient des *panses hollandaises*. On rencontre encore quelquefois en mer cet ancien gabarit de Hollande, joufflu et plat, et ayant à bâbord et à tribord deux ailes qui s'abattent, tantôt l'une, tantôt l'autre, selon le vent, et remplacent la quille. Deuxièmement, le retour de Herm ; retour qui se compliquait d'un lourd lest de pierres. On allait à vide, mais on revenait chargé. Le prix de la joute était la chaloupe. Elle était d'avance donnée au vainqueur. Cette panse avait servi de bateau-pilote ; le pilote qui l'avait montée et conduite pendant vingt ans était le plus robuste des marins de la Manche ; à sa mort on n'avait trouvé personne pour gouverner la panse, et l'on s'était décidé à en faire le prix d'une régate. La panse, quoique non pontée, avait des qualités, et pouvait tenter un manoeuvrier. Elle était mâtee en avant, ce qui augmentait la puissance de traction de la voilure. Autre avantage, le mât ne gênait point le chargement. C'était une coque solide ; pesante, mais vaste, et tenant bien le large ; une vraie barque commère¹⁰⁵ (HUGO, 1985, p. 64).

As poucas indicações de traços e silhuetas do barco no texto não concordam com a imagem que temos. Porém, o histórico feito e os elogios à embarcação parecem no texto dar um tom de abstração da imagem, o que de alguma forma nos remete a uma imagem indefinida

¹⁰⁵ Mostrou singularmente a sua rara ciência de marítimo num dia em que houve em Guernesey uma dessas justas que se chamam regatas. A questao era esta: ir só em uma embarcação de quatro velas; levá-la de Saint-Sampson à ilha de Herm, distante uma légua, e trazê-la de novo de Herm a Saint-Sampson. Manobrar sozinho um barco de quatro velas, não há pescador que o não faça, e a diferença não é grande; mas eis o que agravava o caso primeiramente, a embarcação era uma dessas chalupas de outro tempo, com grande bojo, à moda de Roterdão, que os marinheiros do século passado apelidavam *panças holandesas*. Acha-se ainda algumas vezes no mar essa velha construção da Holanda, bojuda e chata, tendo a bombordo e a estibordo duas asas que se vão abatendo alternadamente, conforme o vento, e suprem a quilha. A segunda dificuldade era a volta de Herm, volta complicada por um pesado lastro de pedras. O prêmio da justa era a chalupa. De antemão estava dada ao vencedor. A pança servira de barco-piloto; o piloto que navegara nela durante vinte anos era o mais robusto marinheiro da Mancha; quando morreu não houve ninguém que quisesse governar o barco, e decidiram fazer dele um prêmio de regata. A pança, embora não tivesse coberta, tinha qualidades boas e podia tentar um manobrista. Era mastreada na frente, o que aumentava a força de tração do velame. Outra vantagem, o mastro não impedia a carga. Era uma concha sólida; pesada, mas vasta, e suportando bem o mar. (HUGO, 2013, p. 146-147)

intencionalmente. Essa mesma análise aplica-se às imagens (14) e (16), pois ambas são igualmente pinturas vagas que podem de alguma forma evocar algum tipo de embarcação no texto e que certificam a continuidade e o prolongamento de sentido que essas imagens alcançam na mudança de disposição dentro do texto de Hugo. Já a imagem (22) foi colocada bem no final do livro 6 (“Intervém o inesperado”) do Tomo I (“Sr. Cublin”) e por essa disposição compreende-se que ela faz referência a esta parte do texto:

Il entra très avant sous l’eau, atteignit le fond, le toucha, côtoya un moment les roches sousmarines, puis donna une secousse pour remonter à la surface. En ce moment, il se sentit saisis par le pied¹⁰⁶ (HUGO, 1985, p. 175).

O texto ilumina a explicação da imagem e as cores sugerem o tom de mistério com que o capítulo termina. Nesta pintura, a descrição figurativa parece dar ênfase à cor preta que, simbolicamente, pode significar o fundo do mar. Quanto à ausência de corpo que parece ter sido tomado pelo fundo do mar, neste caso, a tinta preta sugere um quadro conceitual em que “aquilo que está sendo engolido pelo mar deixa transparecer só a cabeça”. Tal leitura pode nos ser dada pelas fotos e ilustrações marítimas da tradição iconográfica do século XIX, em que, na deriva, apenas a cabeça fica à vista. A cor dá mais a sensação de perda do que realmente a tentativa de representar algo.

Como podemos ver, a descrição figurativa, enquanto técnica de tradução, funciona como um forte meio expressivo de tradução do romance hugoano. De igual modo, permite a essas ilustrações adquirem caráter tradutivo. Ela destaca também o fato de poderem mediatizar sentidos e resquícios de outras mídias, como veremos no próximo tópico.

b) (Inter)Midialidade pictórica

Monique Sicard (2012), em seu artigo “Victor Hugo médiologue”, faz um verdadeiro manifesto sobre como o poeta francês pensou a mídia e seu caráter pedagógico para atingir todas as classes populares do século XIX. A pesquisadora apresenta o pensamento de Hugo a começar pela sua defesa patrimonialística da catedral Notre-Dame de Paris, em que a mídia arquitetura, eventualmente, poderia ser substituída pela mídia livro. Segundo a autora, *Les Travailleurs de la mer* é um exemplo de humanização da mídia. Para Sicard (2012), homem e

¹⁰⁶ Como caiu de alto, mergulhou muito. Chegou ao fundo do mar, tocou-o. Costeou alguns instantes as rochas submarinas, depois fez um movimento para subir à superfície. Nesse momento, sentiu-se agrado pelo pé. (HUGO, 2013, p. 348-349)

máquina se encontram em *Les Travailleurs de la mer* a fim de mostrar como é possível fazer da mídia um lugar – e não somente um meio – de transformação. Para a midióloga, Hugo traz à tona esse caráter ético da mídia enquanto lugar de recepção e prolongamento dos sentidos. As mídias para Hugo são intermediárias de mensagens, meios de circulação de outras artes, propositoras de olhares e de novas leituras.

Este pensamento sobre a mídia parece, de verdade, estar presente tanto no romance quanto no conjunto de pinturas aqui em análise. A fim mostrar alguns elementos destas relações intemidiáticas hugoanas, literárias e gráficas, podemos dizer que há uma intermedialidade escultural, outra, gráfica – aqui no sentido de grafia/letra *ipsis litteris* – e fotográfica. Todas essas relações são construídas pelo olhar. Por isso as reunimos sob o rótulo de intermedialidades pictóricas.

i) (inter)medialidade escultural

Hugo, em todo o romance *Les Travailleurs de la mer*, remete, de diversas formas, às relações esculturais, seja por referências intemidiáticas, seja pelo jogo de comparações e uso de vocábulos que remetem à escultura. Observemos:

(1)

En ce moment un homme de haute stature, le quaker, surgit derrière le garde-côte au haut de l'escalier. Le guetteur ne le voyait pas.

Cet homme s'arrêta un instant, les bras pendants et les poings crispés, et, avec l'oeil d'un chasseur qui vise, il regarda le dos du garde-côte.

Quatre pas seulement le séparaient du garde-côte ; il mit un pied en avant, puis s'arrêta ; il fit un second pas, et s'arrêta encore ; il ne faisait point d'autre mouvement que de marcher, tout le reste de **son corps était statue** ; son pied s'appuyait sur l'herbe sans bruit ; il fit le troisième pas, et s'arrêta ; il touchait presque le garde-côte, toujours **immobile** avec sa longue vue. L'homme ramena lentement ses deux mains fermées à la hauteur de ses clavicules, puis, brusquement, ses avant-bras s'abattirent, et ses deux poings, comme lâchés par une détente, frappèrent les deux épaules du garde-côte. Le choc fut sinistre. Le garde-côte n'eut pas le temps de jeter un cri. Il tomba la tête la première du haut de la falaise dans la mer. On vit ses deux semelles le temps d'un éclair. Ce fut **une pierre dans l'eau**. Tout se referma.

Deux ou trois grands cercles se firent dans l'eau sombre¹⁰⁷ (HUGO, 1985a, p. 141).

¹⁰⁷ Nesse momento um homem de alta estatura, o quaker, surgiu por trás do guarda-costa, no alto da escada. O espião não viu o quaker. / Parou este alguns instantes, com os braços caídos e os punhos crispados, e, com o olhar do caçador que aponta, olhou para as costas do espião. / Quatro passos apenas o separavam do guarda-costa; adiantou um pé, depois parou; deu outro passo e parou outra vez; o único movimento que fazia era andar, o resto do corpo era estátua; o pé firmava-se na relva sem rumor; deu terceiro passo e parou; estava quase tocando o guarda-costa, sempre imóvel, com o óculo fixo. O homem ajuntou as duas mãos fechadas na altura das suas clavículas, depois, bruscamente, abateram-se os antebraços, e os dois punhos, como que soltos por uma mola, bateram nos ombros do guarda-costa. O choque foi sinistro. O guarda-costa nem teve tempo de soltar um ai. Caiu

(2)

Les boeufs, atteints par l'eau dans la cale, commençaient à mugir.

Clubin commanda :

– La chaloupe à la mer.

Imbrancam et Tangrouille se précipitèrent et défirent les amarres. Le reste de l'équipage regardait, **pétrifié**.

– Tous à la manoeuvre, cria Clubin.

Cette fois, tous obéirent¹⁰⁸ (HUGO, 1985a, p 166).

(3)

Les promontoires, les caps, les finisterres, les nases, les brisants, les récifs, sont, insistons-y, de vraies **constructions**. La formation géologique est peu de chose, comparée à la formation océanique. Les écueils, ces **maisons** de la vague, ces **pyramides** et ces seringues de l'écume, appartiennent à un art mystérieux que l'auteur de ce livre a nommé quelque part l'Art de la Nature, et ont une sorte de **style énorme**. Le fortuit y semble voulu. Ces **constructions** sont **multiformes**. Elles ont l'enchevêtrement du polypier, la sublimité de la **cathédrale**, l'extravagance de la **pagode**, l'**amplitude** du mont, la **délicatesse** du bijou, l'horreur du sépulcre. Elles ont des alvéoles comme un guêpier, des tanières comme une ménagerie, des **tunnels** comme une taupinière, des **cachots** comme une bastille, des embuscades comme un camp. Elles ont des **portes**, mais barricadées, des **colonnes**, mais tronquées, des **tours**, mais penchées, des ponts, mais rompus. Leurs compartiments sont inexorables ; ceci n'est que pour les oiseaux ; ceci n'est que pour les poissons. On ne passe pas. Leur **figure architecturale** se transforme, se déconcerte, affirme la **statique**, la nie, se brise, s'arrête court, commence en archivolte, finit en **architrave** ; **bloc sur bloc** ; Encelade est le maçon. Une dynamique extraordinaire étale là ses problèmes, résolus. D'effrayants pendentifs menacent, mais ne tombent pas. On ne sait comment tiennent ces **bâtisses vertigineuses**. Partout des surplombs, des porte-à-faux, des **lacunes**, des suspensions insensées ; la loi de ce babélisme échappe ; l'Inconnu, **immense architecte**, ne calcule rien, et réussit tout ; les rochers, bâtis pêle-mêle, composent un **monument** monstre ; nulle logique, un vaste **équilibre**. C'est plus que de la **solidité**, c'est de l'éternité. En même temps, c'est le désordre. Le tumulte de la vague semble avoir passé dans le granit. Un écueil, c'est de la tempête **pétrifiée**. Rien de plus émouvant pour l'esprit que cette farouche **architecture**, toujours croulante, toujours **debout**. Tout s'y entraidet et s'y contrarie. C'est un **combat de lignes** d'où résulte un **édifice**. On y reconnaît la collaboration de ces deux querelles, l'océan et l'ouragan.

Cette **architecture** a ses chefs-d'œuvre, terribles. L'écueil Douvres en était un¹⁰⁹ (HUGO, 1985a, p. 218-219).

de cabeça no mar. Viram-se-lhe os pés durante o tempo de um relâmpago. Foi uma pedra na água. A água cerrou-se depois, descrevendo dois ou três grandes círculos. (HUGO, 2013, p. 284)

¹⁰⁸ Os bois, atacados pela água, começavam a mugir. Clubin ordenou: - A chalupa ao mar. / Imbrancam e Tangrouille precipitaram-se e desataram as amarras. O resto da tripulação estava petrificado. / - Todos à obra – gritou Clubin. Desta vez obedeceram todos. (HUGO, 2013, p. 330)

¹⁰⁹ Os promontórios, os cabos, os cachopos, os arrecifes, são verdadeiras construções. A formação geológica é pouca coisa comparada à formação oceânica. Os escolhos, casas de vaga, pirâmides de espuma, pertencem à arte misteriosa que o autor deste livro chamou algures a Arte da Natureza e têm uma espécie de estilo enorme. Ali o fortuito parece intencional. Essas construções são multiformes. Têm o embaraço do pólipo, a sublimidade da catedral, a extravagância do pagode, a amplidão da montanha, a delicadeza da joia, o horror do sepulcro. Têm alvéolos como uma colmeia, latíbulos como um pátio de bichos, túneis como um combro de toupeiras, cárceres como uma bastilha, emboscadas como um campo. Têm portas, mas tapadas colunas, mas truncadas, torres, mas inclinadas, pontes, mas despedaçadas. Os seus compartimentos são inextricáveis; isto é só para os pássaros, aquilo

(4)

Cependant la cloche avait réveillé la maison et les environs. Douce et Grâce s'étaient levées et venaient d'entrer dans la salle basse, l'air stupéfait, sans dire mot. Grâce avait à la main une chandelle. Un groupe de voisins, bourgeois, marins et paysans, sortis en hâte, était dehors sur le quai, considérant avec **pétrification** et stupeur la cheminée de la Durande dans la panse¹¹⁰ (HUGO, 1985a, p. 318).

(5)

Le doyen se tourna vers Gilliatt.
 Gilliatt fit un signe de tête.
 – Cela suffit, dit le doyen.
 Ebenezer restait immobile. Déruchette était l'extase, **pétrifiée**.
 Le doyen continua :
 – Maintenant, toutefois, il y a un obstacle.
 Déruchette fit un mouvement¹¹¹ (HUGO, 1985a, p. 333).

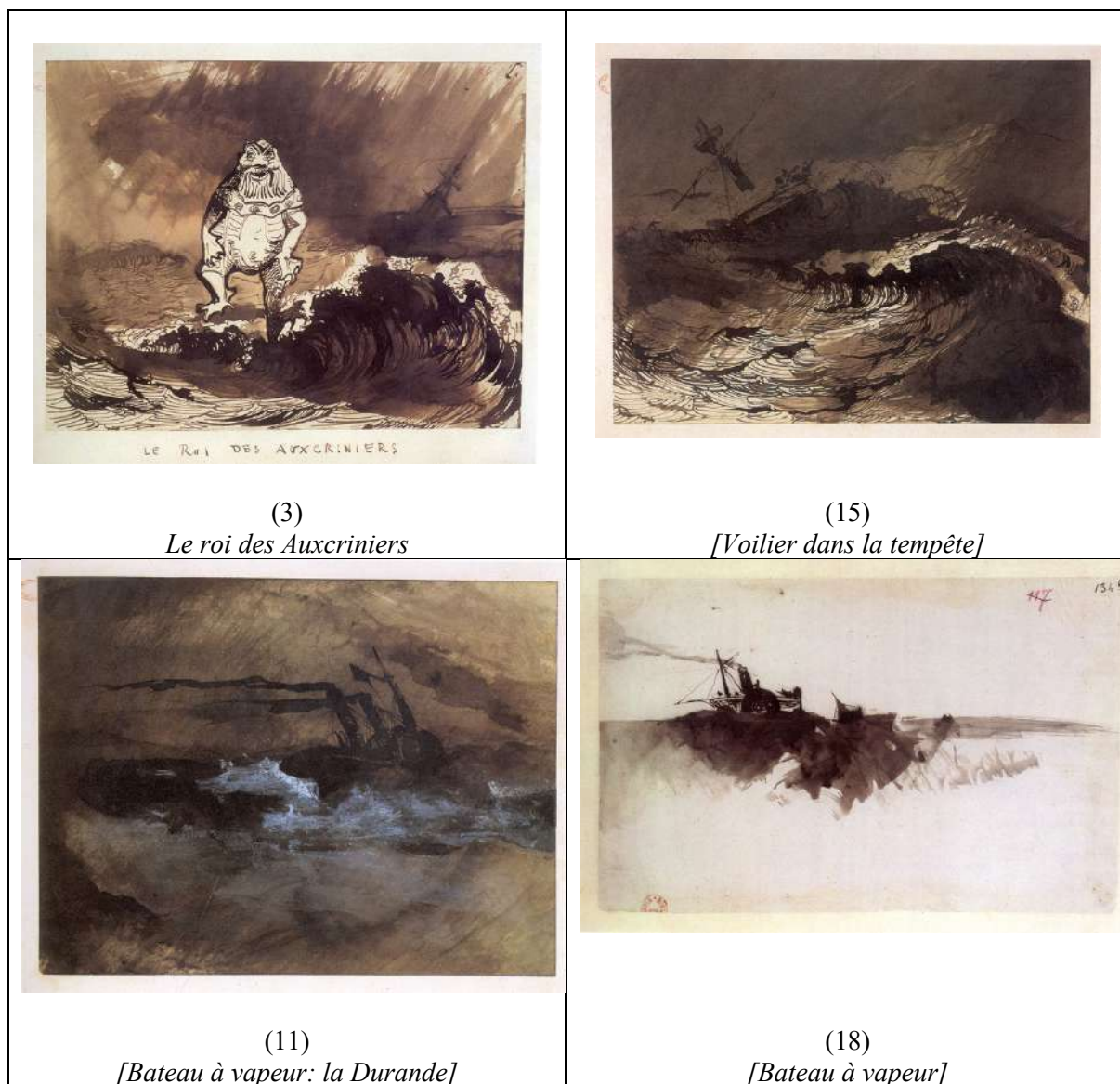
Nos cinco exemplos acima apresentados, percebemos a importância das palavras *pétrifié(e)* (“petrificado/a”) e *pétrification* (“petrificação”). Hugo compara personagens e paisagens ao estado escultural de *petrificação*, de se tornar algo feito de pedra. Interessante notar que no exemplo (3) há uma metamorfose do escolho que de arquitetura se torna uma grande escultura. Suas partes, comparadas a uma edificação, ao final são registradas como objeto escultural, estatuário. Isto ocorre, provavelmente, pelo fato de ser um lugar inabitável. Ora, um lugar bem planejado, mas onde não é possível morar, torna-se uma escultura, um monumento. Ou seja, transforma-se em uma obra planificada, mas que não tem como primícia essencial a moradia e a experimentação corporal de estar dentro dela, tal como a arquitetura proporciona. Graficamente, esta operação, que aparece no romance como comparação, é traduzida em forma de paralisia dos movimentos. Especificamente com a utilização de

é só para os peixes. Não se passa. A figura arquitetural transforma-se, desconcerta-se, afirma e nega a estática, quebra-se, detém-se, começa em arquivolta, acaba em arquivolta; seixo sobre seixo. Encelado é o pedreiro. Uma dinâmica extraordinária ostenta ali os seus problemas resolvidos. Terríveis abóbadas pendentes ameaçam cair, mas não caem. Ninguém sabe como se seguram estes edifícios vertiginosos. Declives, lacunas, suspensões insensatas; desconhece-se a lei desse babelismo. O Ignoto, imenso arquiteto, nada calcula e tudo consegue; os rochedos, construídos confusamente, compõem um monumento monstro; nenhuma lógica, um vasto equilíbrio. É mais do que a solidez, é a eternidade. É a desordem ao mesmo tempo. O tumulto da vaga parece ter passado no granito. Um escolho é a tempestade petrificada. Nada mais impressionante para o espírito do que essa medonha arquitetura, sempre esboraante, sempre de pé. Tudo ali se ajuda e se contraria. É um combate de linhas donde resulta um edifício. Reconhece-se a colaboração dessas duas querelas, o Oceano e o furacão. / Arquitetura que tem terríveis obras-primas. O escolho Douvres era uma delas. (HUGO, 2013, p. 431- 432)

¹¹⁰ O sino tinha acordado a gente da casa e da vizinhança. Doce e Graça tinham-se levantado e acabavam de entrar na sala baixa, espantadas, sem dizer palavra. Graça trazia uma vela. Um grupo de vizinhos, burgueses, marinheiros e aldeões, saídos às pressas, estava fora no cais, contemplando com pasmo e susto o cabo da *Durande* na pança. (HUGO, 2013, p. 620)

¹¹¹ O decano voltou-se para Gilliatt. / Gilliatt fez um sinal de cabeça. / - Basta – disse o decano. / Ebenezer ficara imóvel. Déruchette era o êxtase petrificado. / O decano continuou: - Há, porém, um obstáculo. / Déruchette fez um movimento. (HUGO, 2013, p. 646)

elementos figurativos que indicam movimento, mas que, excepcionalmente, estão estáticos na imagem:



Quadro 16: Exemplo de petrificação do movimento dentro do conjunto de pinturas de *Les Travailleurs de la mer*

Assim como os personagens estão em movimento e, de repente, o texto diz que eles ficaram como estátuas ou petrificados, nas imagens acima percebemos que o artista se utiliza de dois recursos que dão a ideia de imobilidade do movimento ou, como diz Delphine Gleizes (2017), “*le mouvement pétrifié*” (“o movimento petrificado”): a forma do arco e a declinação da linha reta do desenho.

As ondas que estão trabalhadas na cor branca parecem ter movimento graças ao uso do desenhado do arco sob o fundo escuro. A pintura dá a sensação de um constante movimento das ondas, mesmo que ela esteja estática para o observador. É interessante notar que apenas as ondas dão essa ideia de movimento, o restante do desenho parece de fato estar totalmente parado, estático tal como vemos no número (3): *Le roi des Auxriniers* está parado no meio da pintura, mas a gestualidade da obra dá movimento abaixo de seus pés.

Nos desenhos (11) e (18) se percebe que as figuras das embarcações aí representadas não estão totalmente paralelas à divisão do desenho em céu e mar: as embarcações estão ligeiramente inclinadas. A fumaça de ambos os barcos dá a sensação de continuidade do movimento da embarcação no grande mar que segue. Ocorre que, ao contemplar essas imagens, o olhar se desestabiliza, o observador procura ver a imagem nitidamente a fim de alcançar uma certa instabilidade do quadro, mas as inclinações do barco, acompanhada pelos sombreamentos das cores, dão essa ideia de movimento, no quadro parado. Essa mesma busca gráfica acontece com parte do barco que aparece estar afundando na imagem (15). Delphine Gleizes (2001) defende que esse desequilíbrio da imagem parece ser um procedimento corrente na obra pictórica hugoana. Há escalas de desestabilização – ora mais, ora menos. São espécies de focalizações brutais, forçadas que dão desproporção ao olhar e que não são geometrizadas (GLEIZES, 2001).

Como se sabe, a escultura é feita a partir de uma massa escolhida para dar formato ao objeto que se almeja (CORBETTA, 2000). Esse mesmo procedimento Hugo tenta analogicamente fazer no romance e na imagem:

La Durande, **crevée** par un des **bas-fonds** de l'écueil, n'était séparée des deux Douvres que de quelques encâblures.

À deux cents brasses plus loin, on apercevait **un massif cube de granit**. On distinguait sur les pans escarpés de cette roche quelques **stries et quelques reliefs pour l'escalade**. Les coins rectilignes de ces rudes murailles à angle droit faisaient pressentir au sommet **un plateau**.

C'était l'Homme.

La roche l'Homme s'élevait **plus haut** encore que les roches Douvres. Sa **plate-forme** dominait leur double pointe inaccessible. Cette plateforme, croulant par les **bords**, avait un entablement, et on ne sait quelle **régularité sculpturale**. On ne pouvait rien imaginer de plus désolé et de plus funeste. Les lames du large venaient plisser leurs nappes tranquilles aux faces carrées de cet énorme tronçon noir, **sorte de piédestal** pour les spectres immenses de la mer et de la nuit¹¹² (HUGO, 1985, p. 173).

¹¹² “A *Durande*, arrombada por um dos bancos do escolho, estava separada das Douvres apenas por algumas centenas de braças. / A dezentas braças mais longe, via-se um maciço cubo de granito. Descobriam-se nas faces escarpadas dessa rocha algumas estrias e relevos apropriados para galgá-la. Os cantos retilíneos dessas rudes muralhas de ângulo reto faziam pressentir no cume uma planura. / Era o Homem. / A rocha Homem era mais alta ainda que as Douvres. A sua plataforma dominava as pontas inacessíveis das duas rochas. Essa plataforma,

Figura 47



Les Douvres

« Plume, pinceau, encre brune et lavis, gouache blanche (237 x 367 mm).
BNF, Manuscrits, NAF 247452, fol. 232. »

Na descrição do romance, Hugo se utiliza de um vocabulário escultural para descrever os Douvres. Em particular, dá nome a um dos Douvres: “Homem”. Em sua forma pictórica, a ambiguidade da descrição continua. Entretanto, o título, o sombreado preto e a quase forma de rocha auxiliam o observador a identificar o rochedo chamado Homem. Além disso, o rochedo menor do lado esquerdo da imagem parece lembrar uma silhueta feminina. Interessante notar que os dois rochedos menores lembram muito as posições das esculturas no presépio de Natal: José e Maria em uma visão diagonal. A figura que lembra a silhueta de uma mulher parece ter um braço, o que dá mais margem ainda para se pensar na cena natalina do presépio esculpido. Seria esse um caso de combinação de mídias? Imagens e tipos de mídias que se cruzam? Acreditamos que sim, visto que há o cruzamento entre texto, imagem e elementos midiáticos – as formas geométricas e as silhuetas que evocam as esculturas que temos em nossa memória (por exemplo, o caso do presépio). Aqui também a escultura do presépio pode ser entendida como uma referência intermediária, religiosa no caso. Poderia se entender como uma tentativa

abatendo-se pelas bordas, tinha uma cimalha e mostrava uma certa regularidade arquitetural. Não se podia imaginar nada mais triste e funesto. As vagas iam dobrar as suas tranquilas toalhas nas faces quadradas daquele enorme rochedo negro, espécie de pedestal para os espectros imenso do mar e da noite.” (HUGO, 2013, p. 344)

de Hugo de unir o divino com o natural – um sobrenaturalismo? Cremos que sim, devido ao mistério que a imagem transmite.

ii) (inter)midialidade caligráfica

Como já evocamos ao longo deste trabalho, escrita e grafismo se misturam na obra hugoana. Em *Les Travailleurs de la mer*, Hugo se inscreve literalmente dentro do romance ao lembrar que os Douvres parecem um grande H maiúsculo tendo a Durande em seu centro, parte textual já evocada na análise dos personagens neste capítulo e que o autor, de fato, traduziu em imagem:

Figura 48



La Durande après le naufrage

« Plume, pinceau, encre brune et lavis, réserves (192 x 255 mm).
BnF, Manuscrits, NAF 247452, fol. 222. »

O desenho, visto de longe, parece lembrar de fato um H, as duas colunas do lado em preto e o travessão do meio formado pela Durande. Todavia, outro desenho que chama bastante atenção é o intitulado *La Pieuvre*:

Figura 49



La Pieuvre

« Plume, pinceau, encre brune et lavis sur papier crème (357 x 259 mm). Vers 1866.
BnF, Manuscrits, NAF 247452, fol. 382. »

O grande polvo é invocado no romance em diversas descrições até ocorrer sua morte. Além disso, um dos momentos em que ele é invocado é justamente na argumentação metalinguística feita sobre a palavra “polvo”:

Ce monstre est celui que les marins appellent poulpe, que la science appelle céphalopode, et que la légende appelle kraken. Les matelots anglais l'appellent *Devil-fish*, le Poisson-Diable. Ils l'appellent aussi *Blood-Sucker*, Suceur de sang. Dans les îles de la Manche on le nomme la pieuvre¹¹³ (HUGO, 1985, p. 280).

Esse mesmo ato de reflexão metalinguística feito por Hugo no próprio romance aparece midiaticado no desenho da *Pieuvre*. O autor novamente inscreve seu VH no desenho. A partir da cabeça do polvo cada encontro de dois tentáculos lembra um V. Já os Hs se inscrevem no desenho a cada encontro de 4 tentáculos: um V para cima e um V para baixo formam, ainda

¹¹³ Este monstro é aquele que os marinheiros chamam polvo, que a ciência chama cefalópode e que a legenda chama *kraken*. Os marinheiros ingleses chamam-no *devil-fish*, o peixe-diabo. Chamam-no também *bloodsucker*, chupador de sangue. Nas ilhas da Mancha chamam-no *pieuvre*. (HUGO, 2013, p. 547)

que não nítido, um H. Ora, Hugo consegue transpor a reflexão metalinguística do romance em forma gráfica. Percebe-se que o escritural parece ter continuidade, para além dos títulos e das assinaturas do próprio autor na obra gráfica. Há neste caso uma combinação de mídias caligráfica com pictural.

iii) (inter)midialidade fotográfica

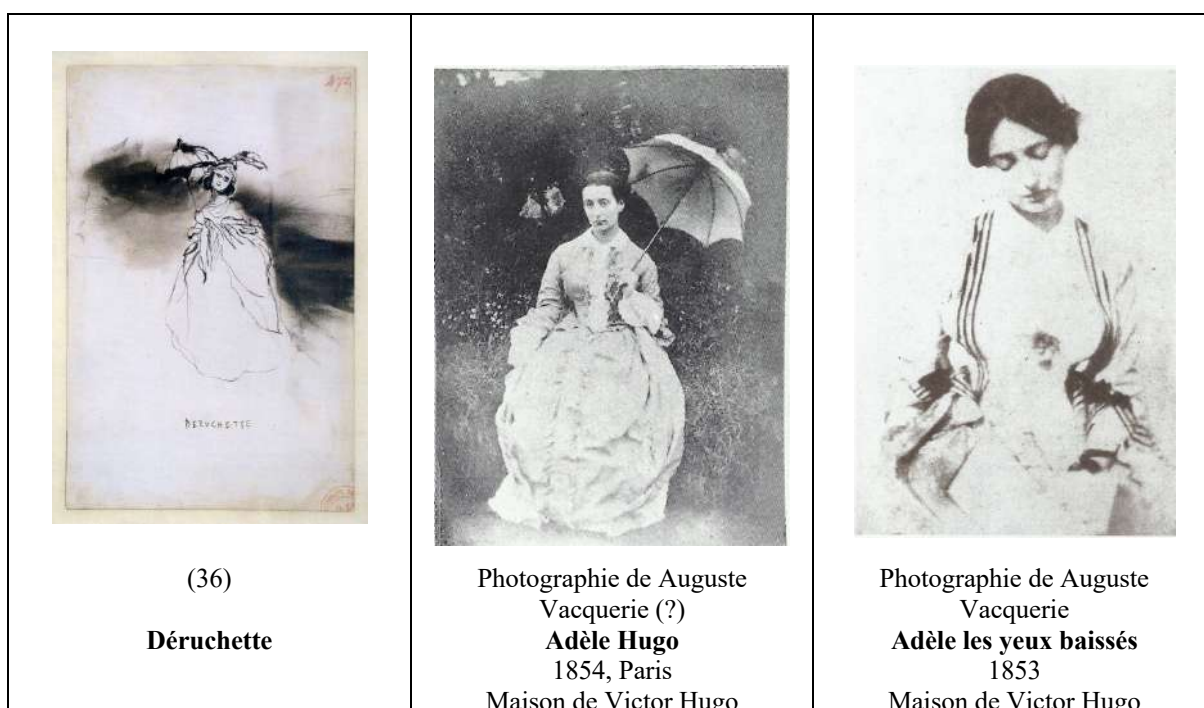
A fotografia, que surge na segunda metade do século XIX, influencia sobremaneira a literatura e as outras artes. Seu efeito de real ou mesmo suas maneiras de captar o mundo influenciaram muito Hugo. Philippe Hamon (1991) chama essa influência da fotografia na obra de Hugo de “descrição-negativa”, uma referência ao negativo da foto, a uma estética do preto e branco. De fato, Hugo, assim como vimos no primeiro capítulo, será amante da nova técnica e ao mesmo tempo modelo para inúmeras fotografias de seu filho Charles-Hugo.

Percebe-se que, do ponto de vista gráfico, é inegável o fato de Hugo usar praticamente cores acromáticas. Em sua cromacia verbal, em muito momentos isso também acontece. Myriam Roman (1993) menciona que *Les Travailleurs de la mer* é o romance que tem menos cores na obra romanesca de Hugo. Essa tendência ao acromatismo poderia ter uma relação direta com a estética da fotografia. Hugo tenta de todas as formas utilizar a luz no âmbito gráfico, e no âmbito literário dá mais vazão à luz dos personagens – suas personalidades, suas emoções, seus temperamentos. Como já mostramos o texto não dá muitos indícios imagéticos sobre o corpo do personagem, apenas sobre sua silhueta, seu contorno social, cultural e pessoal. Observemos a seguinte passagem:

Déruchette approcha. Elle s’arrêta. Elle fit quelques pas pour s’écarter, s’arrêta encore, puis revint s’asseoir sur le banc de bois. La lune était dans les arbres, quelques nuées erraient parmi les étoiles pâles, la mer parlait aux choses de l’ombre à demi-voix, la ville dormait, une brume montait de l’horizon, cette mélancolie était profonde. Déruchette inclinait le front, avec cet oeil pensif qui regarde attentivement rien ; elle était assise de profil, elle était presque nu-tête, ayant un bonnet dénoué qui laissait voir sur sa nuque délicate la naissance des cheveux, **elle roulait machinalement un ruban de ce bonnet autour d’un de ses doigts, la pénombre modelait ses mains de statue**, sa robe était d’une de ces nuances que la nuit fait blanches, les arbres remuaient comme s’ils étaient pénétrables à l’enchantement qui se dégageait d’elle, on voyait le bout d’un de ses pieds, il y avait dans ses cils baissés cette vague contraction qui annonce une larme rentrée ou une pensée refoulée, ses bras avaient l’indécision ravissante de ne point trouver où s’accouder, quelque chose qui flotte un peu se mêlait à toute sa posture, c’était plutôt une lueur qu’une lumière et une grâce qu’une déesse, les plis du bas de sa jupe étaient

exquis, son adorable visage méditait virginalement. Elle était si près que c'était terrible¹¹⁴ (HUGO, 1985a, p. 319-320).

Poucas informações são dadas sobre Déruchette, sabe-se apenas que seu vestido é branco e que ela pode ser bonita devido aos muitos elogios e comparações graciosas feitas pelo narrador. A cromacia verbal do texto é apenas evidenciada pela cor branca – “étoiles pâles” (“estrelas pálidas”), “sa robe était d'une de ces nuances que la nuit fait blanches” (“seu vestido era como dessas nuances que a noite torna brancas”). Além disso, todo esse efeito cromático branco é proporcionado graças aos aspectos de iluminação: “La lune était dans les arbres” (“a lua estava nas árvores”), “une brume montait” (“uma neblina subia”), “une lueur plutôt qu'une lumière” (“mas um clarão do que uma luz”). Essa cromacia verbal dada pelos indícios das próprias cores ou de coisas de cor branca foi apra a imagem como vemos na pintura 36:



Quadro 17: Figura de Déruchette et fotos de Adèle Hugo

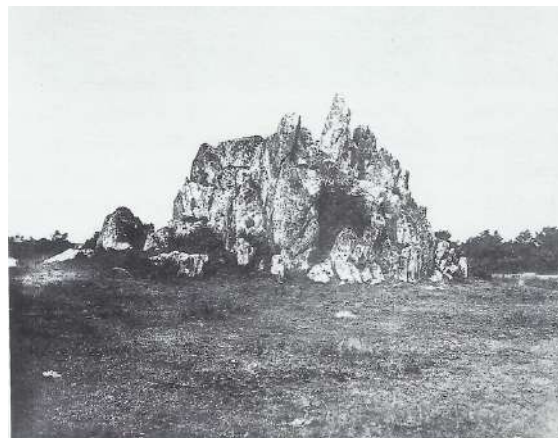
¹¹⁴ Déruchette aproximou-se. Parou. Deu alguns passos para afastar-se, parou ainda, depois voltou e assentou-se no banco de pau. A lua batia nas árvores, algumas nuvens erravam por entre as estrelas pálidas, o mar fala às coisas da sombra, à meia-voz, a cidade dormia, do horizonte subia uma neblina, a melancolia era profunda. Déruchette inclinava a fronte com aquele olhar pensativo que contempla atentamente o váculo; estava sentada de perfil, com a cabeça quase descoberta, tendo um barretinho desatado que lhe deixava ver na nuca delicada a origem dos cabelos, enrolava maquinalmente nos dedos uma fita do barrete, a penumbra modulava as suas mãos de estátua, o vestido era de uma dessas cores que de noite se fazem rancas, as árvores moviam-se como se fosse suscetíveis ao encanto que ressumbrava dela, via-se a pontinha de um de seus pés, havia nos seus cílios fechados aquela vaga contração que anuncia uma lágrima represea ou um pensamento repellido, os seus braços tinham a indecisão fascinante de não achar onde encostar-se, misturava-se-lhe à postura alguma coisa flutuante, era antes um clarão que uma luz, antes uma graça que uma deusa, as dobras da barra da saia eram delicadas, o seu admirável rosto meditava virginalmente. Estava tão perto, que era terrível.” (HUGO, 2013, p. 605-606)

Como se observa, a figura de Déruchette dentro do conjunto de imagens de *Les Travailleurs de mer* é feita apenas pelo contorno e um pouco de preto ao fundo da imagem. A pintura se aparenta muito com as fotos de Adèle Hugo que se conhece. Nota-se que os detalhes tanto da foto quanto da pintura são feitos como que em contorno, graças à grande quantidade de iluminação branca. A indumentária se assemelha: vestidos brancos (ou, como diz o texto, de alguma cor que à noite se torna branca). Os cabelos curtos da mesma forma. O tom preto e branco da pintura 36 parece revelar algo meio que fantasmagórico, bem como estático, assim como vemos nas fotos de Adèle Hugo. Nada indica que na imagem a personagem esteja alegre. O mesmo nas fotos de Adèle. Há um certo tom de delicadeza e doçura. O mais interessante a notar é que a pintura revela um elemento muito comum da fotografia do século XIX: a pose. Tanto pintura quanto fotos parecem ter como plano narrativo a preparação para se fazer em imagem, ou seja, a pose, a pausa para tirar fotos. Não há nada nessas três imagens que indique o instantâneo da vida e do momento fotográfico. Há algo de eterno e ao mesmo tempo de oculto, desconhecido. Uma estética sobrenaturalista? Provavelmente sim. O olhar de todas as personagens indica algo fora da foto, um convite ao observador para aquilo que não se conhece.

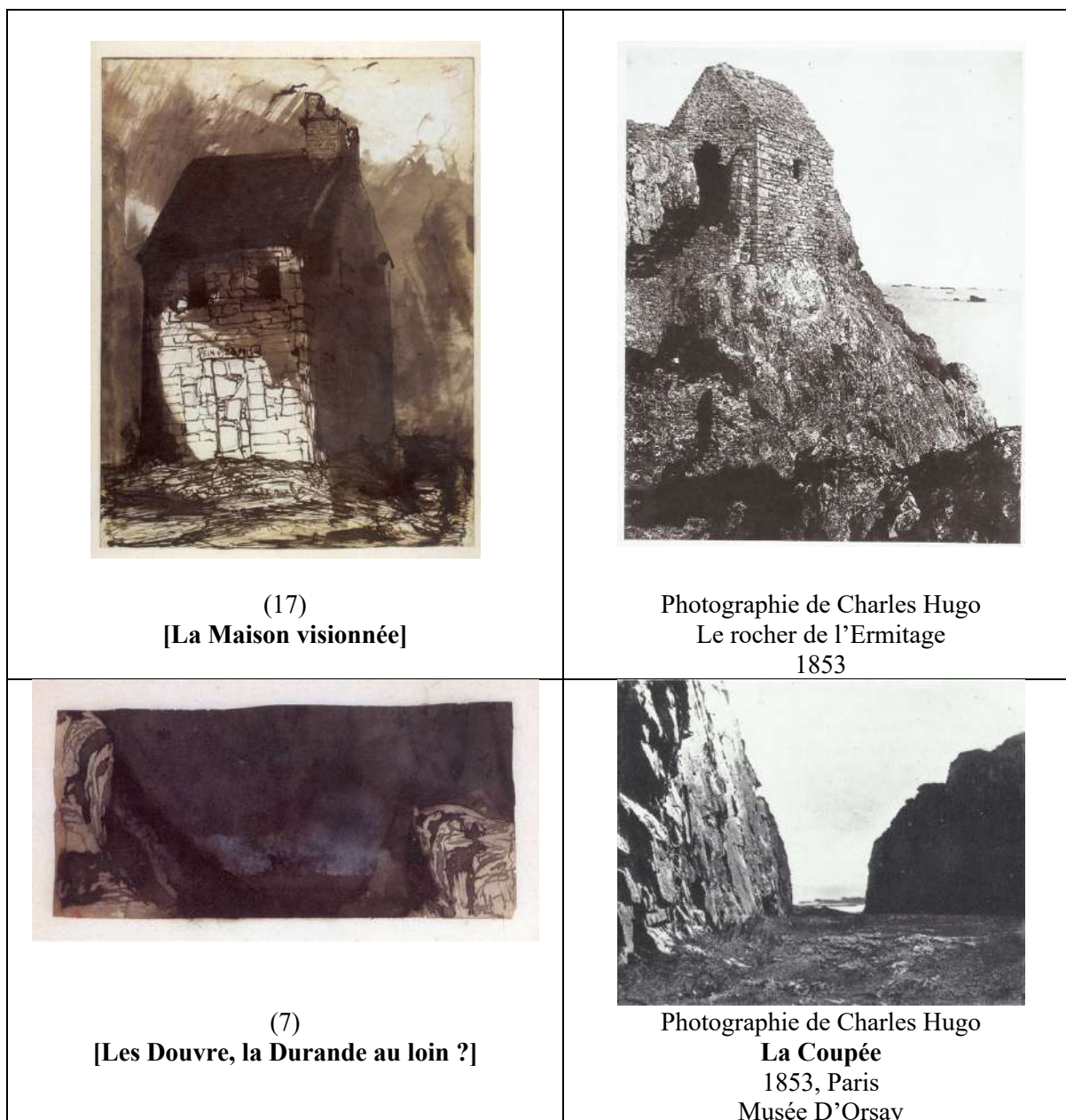
O procedimento de utilização do negativo fotográfico nas pinturas de *Os Trabalhadores do mar* parece ser algo herdado pela admiração que Hugo tinha pela arte fotográfica:



(2)
Le rocher Ortach



Fotografia de Charles Hugo
La grève de Pontae, près de Saint-Clément
1855(?) Paris
Musée d'Orsay



Quadro 18: Cotejo de pinturas de *Les Travailleurs de la mer* e fotografias de Charles Hugo

Tanto as fotos de Auguste Vacquerie quanto as de Charles Hugo serviram de motivação para as pinturas de Hugo e para as descrições do romance. O grafismo das fotos e das pinturas revelado pelo uso do branco e preto e dos tipos de iluminação (frontal, contra-luz e lateral) não deixa dúvidas de que de alguma forma a estética e as experiências fotográficas de Hugo influenciaram sobremaneira sua maneira de pintar e sua paleta de cores.

Por fim, convém ainda enfatizar que a mídia comum não é apenas o suporte do desenho, a saber, a tela, mas também a pigmentação (líquida ou em pó): sem essa submídia qualificada a imagem fica impossível de existir em uma tela qualquer. Logo, a intermedialidade da imagem

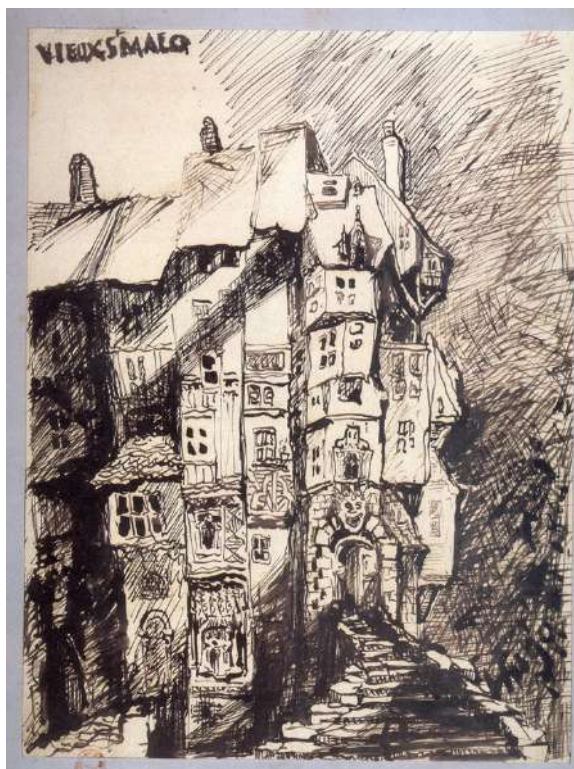
passa necessariamente pela mídia pigmento monocromático (o lápis simplesmente) ou multicromático (tintas, corantes, etc.), como percebemos em nossa explanação até aqui.

c) A cromacia pictórica

Pelas análises que fizemos até o presente momento, já pudemos perceber a importância crucial das cores para Hugo. Além disso, como já se explicou, *Les Travailleurs de la mer* é um romance praticamente acromático. A pesquisadora Thérèse Francis (2013) afirma que o que influenciou definitivamente Victor Hugo a escolher como *idiocromo* o branco e o preto foi a litogravura e a gravura de água-forte, ponto que já tocamos no primeiro capítulo. Há de se levar em conta ainda que no século XIX a questão da caligrafia merecia atenção dos escritores: a letra precisava ser legível a ponto de ser compreendida por aqueles que diagramavam, imprimiam e publicavam os textos. Além disso, a caligrafia bem feita era um facilitador para o desenho e, posteriormente, para a pintura. Hugo era extremamente cuidadoso com sua caligrafia, e suas letras em tinta preta se cruzavam com os simples desenhos. Não é fortuito que em toda a obra plástica de Hugo as iniciais de seu nome recaiam numa espécie de desenho-escrita, talvez uma tentativa de “ideogramar” ou “iconografar” seu nome. Esse ato de desenho ou pintura traçados, que imitam de alguma forma a caligrafia, é uma maneira de Hugo aproximar seu fazer literário a seu fazer pictórico. Vemos que o mesmo espaço que há entre a feitura de uma letra e a feitura de um desenho, bem como a mesma tinta e a mesma pena usadas para ambas ações, se vê nitidamente nos desenhos e nos manuscritos do poeta.

Por vezes, nas pinturas, o traço é mais atenuado ou intensificado para dar ideia de luminosidade ou de sombra. Entretanto, é importante lembrar que a feitura de um desenho somente traçado é uma técnica que demanda muita concentração e meditação. E aqui temos mais uma relação com a escrita literária. Importante lembrar que muitos traços em tinta preta podem dar a sensação de tridimensionalidade ou profundidade ao desenho. Hugo faz isso ao se utilizar de traços perpendiculares ou diagonais ao desenho principal feito no papel. E, ainda por vezes, acrescenta traços mais grossos de tinta para acentuar o contorno ou a luminosidade da imagem ali pintada. Podemos ver isso na pintura seguinte:

Figura 50



Vieux St. Malo

« Plume et encre brune (255 x 192 mm).
BnF, Manuscrits, NAF 247451, fol. 159. »

Note-se que a ilusão da cor branca é constituída diversas vezes pela utilização do fundo do papel não preenchido por outra cor. Este procedimento parece corresponder a uma das passagens do romance que melhor faz alusão a esta imagem:

C'était une double rangée de maisons de bois penchées les unes vers les autres, et laissant entre elles assez de place pour un ruisseau qu'on appelait la rue. On marchait les jambes écartées des deux côtés de l'eau, en heurtant de la tête ou du coude les maisons de droite et de gauche. Ces vieilles baraques du moyen-âge normand ont des profils presque humains. De mesure à sorcière il n'y a pas loin. Leurs étages rentrants, leurs surplombs, leurs auvents circonflexes et leurs broussailles de ferrailles simulent des lèvres, des mentons, des nez et des sourcils. La lucarne est l'oeil, borgne. La joue, c'est la muraille, ridée et dartreuse. Elles se touchent du front comme si elles complotaient un mauvais coup. Tous ces mots de l'ancienne civilisation, coupe-gorge, coupe-trogne, coupe-gueule, se rattachent à cette architecture.

Une des maisons de la ruelle Coutanchez, la plus grande, la plus fameuse ou la plus famée, se nommait la Jacressarde¹¹⁵ (HUGO, 1985a, p.132-133).

¹¹⁵ Era uma dupla fileira de casas de pau inclinadas umas para as outras, e deixando no centro lugar suficiente para correr um rego que se chamava rua. Andava-se ali com as pernas abertas dos dois lados da água lamacenta,

A descrição verbal deste amontados de casas oferece ao leitor uma acromacia verbal. Traça-se a silhueta do lugar por meio da descrição, mas não se consegue imaginar as cores dele. O único indício de cor que temos é indireto por meio das palavras “*bois*” (“madeira”) e “*ferrailles*” (“ferrugem”) que no contexto verbal dão a ideia de cores escuras e desgastadas pelo tempo – por sinal, a mesma ideia transmitida pela pintura. Não há como não pensar na ideia de *claro-escuro* ou de *antítese universal* já evocadas anteriormente neste capítulo e que de fato está presente no trabalho icônico de Hugo.

O preto e o branco fornecem a Hugo uma ideia de infinito, ao mesmo tempo que de tenebroso, ou, como já dissemos antes neste capítulo, de “eternebroso”. Observemos as pinturas abaixo:



Quadro 19: Exemplo de uso da cor branca dentro do conjunto de pinturas de *Les Travailleurs de la mer*

abalroando com a cabeça e o cotovelo as casas da direita e da esquerda. As velhas choupanas da Idade Média normanda têm perfis quase humanos. De albergue a feiticeiro, a distância não é grande. Os andares entrantes, as paredes inclinadas, os alpendres circunflexos e o embrenhado de ferros velhos simulam lábios, queixos, nariz e sobranceiras. A trapeira é o olho, zarolho. A face é a parede rugosa e herpética. Tocam-se as paredes como se conspirassem uma ação iníqua. Todos estes nomes da antiga civilização, quebra-cabeças e quebra-ventas, prendem-se àquela arquitetura. / Uma das casas da viela Coutanchez, a maior, a mais famosa ou a mais afamada, chamva-se a Jacressarde. (HUGO, 2013, p. 268)

A imagem (25) alude a duas passagens do romance. A primeira está exatamente do lado de onde o desenho foi alocado por Hugo para “ilustrar” o romance. A segunda, é dada por Pierre Georgel (1985) como uma referência mais próxima entre o casamento da imagem com o texto:

(1)

La barque, aperçue sur plusieurs points de la côte de Guernesey dans la soirée précédente à des heures diverses, était, on l’a deviné, la panse. Gilliatt avait choisi le long de la côte le chenal à travers les rochers ; c’était la route périlleuse, mais c’était le chemin direct. Prendre le plus court avait été son seul souci. Les naufrages n’attendent pas, la mer est une chose pressante, une heure de retard pouvait être irréparable. Il voulait arriver vite au secours de la machine en danger¹¹⁶ (HUGO, 1895a, p. 193).

(2)

[...] Le rocher fort aigu où la Durande était en quelque sorte clouée, avait tenu bon toute la nuit, et avait résisté au choc de la tempête comme s’il voulait garder l’épave pour lui ; mais au matin, à l’instant où le *Shealtiel*, constatant qu’il n’y avait personne à sauver, allait s’éloigner de la Durande, il était survenu un de ces paquets de mer qui sont comme les derniers coups de colère des tempêtes. Ce flot avait furieusement soulevé la Durande, l’avait arrachée du brisant, et avec la vitesse et la rectitude d’une flèche lancée, l’avait jetée entre les deux roches Douvres. On avait entendu un craquement « diabolique », disait le patron. La Durande, portée par la lame à une certaine hauteur, s’était engagée dans l’entredeux des roches jusqu’au maître-couple¹¹⁷ (HUGO, 1985a, p.179-180).

De igual modo, a pintura (30) parece fazer referência ao trecho abaixo:

Gilliatt descendit dans la panse et profita des éclairs pour l’examiner. Il était temps que le secours arrivât à la pauvre barque, elle avait été fort secouée dans l’heure précédente et elle commençait à s’arquer. Gilliatt, dans ce coup d’oeil sommaire, ne constata aucune avarie. Pourtant il était certain qu’elle avait enduré des chocs violents. Une fois l’eau calmée, la coque s’était redressée d’elle-même ; les ancres s’étaient bien comportées ; quant à la machine, ses quatre chaînes l’avaient admirablement maintenue.

Comme Gilliatt achevait cette revue, une blancheur passa près de lui et s’enfonça dans l’ombre. C’était une mouette¹¹⁸ (HUGO, 1985a, p. 273).

¹¹⁶ Já os leitores terão adivinhado que o barco, visto em muitos pontos da costa de Guernesey, na noite anterior, em horas diversas, era a pança. Gilliatt escolheu ao longo da costa o canal que se abre entre os rochedos; era a rota perigosa, mas era o caminho direto. Tomar o mais curto foi o cuidado dele. Os naufragos não esperam. O mar é coisa urgente, uma hora de demora podia ser irreparável. Queria chegar depressa para socorrer a máquina. (HUGO, 2013, p. 381)

¹¹⁷ O grandíssimo rochedo em que naufragara a *Durande* resistira ao choque da tempestade, como se quisesse guardar consigo o navio; mas de manhã, no momento em que o *Shealtiel*, verificando que não havia ninguém para salvar, afastava-se da *Durande*, houve um desses movimentos de mar que são como os últimos arrancos da cólera das tempestades. Essa onda levantou furiosamente a *Durande*, arrancou-a do cachopo e, com a rapidez e a retidão de uma flecha disparada, atirou-a entre as duas rochas Douvres. Ouviu-se um estalo ‘diabólico’, dizia o patrão. A *Durande*, levantada pela vaga a uma certa altura, meteu-se entre as rochas. (HUGO, 2013, p. 355)

¹¹⁸ Gilliatt desceu à pança e aproveitou os relâmpago para examiná-la. Era tempo que a pobre barquinha fosse socorrida; tinha sido muito sacudida e começava a arquear. Gilliatt, com aquele olhar sumário, não viu nenhuma avaria. Contudo, era certo que ela devia ter recebido violentos choques. Acalmada a água, endireitou o casco; as âncoras portaram-se bem; quanto à máquina, as quatro correntes mantiveram-na admiravelmente. / Quando Gilliatt

O que se nota é que nos trechos citados, “as descrições” estão muito mais voltadas para narrações de fatos com comentários do narrador. Além disso, novamente, não se faz nenhuma menção à cor, com exceção do trecho que ilustra a figura (30), que chama atenção para “*une blancheur*” (“uma brancura”). Ora, se observarmos bem ambas as imagens, o plano de fundo das duas é sombrio e praticamente trabalhado no *dégradé* de preto para cinza e de preto para azul-marinho. Os objetos e a ideia de movimento são dados pela cor branca, que em ambas as figuras são pintadas de guache branco. Poderíamos entender o branco hugoano como uma forma de dar relevo, movimento e luminosidade às figuras? Possivelmente. Ao menos no conjunto de pinturas de *Les Travailleurs de la mer*, o duplo movimento de associação de acromacia verbal com o de acromacia pictural acontece tanto pelo traçado preto quanto pelo traçado branco como nestes exemplos que acabamos de ver. Para ambos, os usos de cores acromáticas, Hugo aciona técnicas que parecem remeter ao movimento: com o preto, o uso do traçado diagonal, e com o branco, o uso de “textura”, via contorno de tinta guache.

Convém mencionar que o uso dos mais diversos tipos de pigmentos para buscar o *dégradé* de cores acromáticas sempre foi uma busca plástica de Hugo:

« Je suis tout heureux et très fier de ce que vous voulez bien penser des choses que j’appelle mes dessins à la plume. J’ai fini par y mêler du crayon, du fusain, de la sépia, du charbon, de la suie et toutes sortes de mixtures bizarres qui arrivent à rendre à peu près ce que j’ai dans l’œil et surtout dans l’esprit». [puis, Hugo amoindrit l’importance de ses dessins en disant :] « Cela m’amuse entre deux strophes »¹¹⁹ (*apud* TÈBAR, 2004, p. 1).

Este é um trecho de uma carta, resposta de Victor Hugo enviada a Charles Baudelaire que havia escrito um texto elogiando as pinturas paisagísticas do autor de *Les Misérables*. Thérèse Francis (2013) acredita que essa busca hugoana pelo quase acromatismo plástico tem uma explicação:

Il s’agit d’une transformation double chez lui : il voit en couleurs, vise les couleurs alors qu’il écrit et dessine en noir et blanc pour exprimer des couleurs. C’est un va-et-vient, une transformation bien intéressante qui s’effectue.

acabava a revista, uma coisa branca passou por ele e mergulhou na sombra. Era uma gaivota. (HUGO, 2013, p. 536)

¹¹⁹ Estou muito feliz e orgulhoso do que você quer pensar de bem das coisas que chamo meus desenhos à pena. Acabei por misturar neles cera, grafite, sépia, carvão, fuligem e toda sorte de misturas bizarras que conseguem dar mais ou menos o que tenho dentro do olho e sobretudo dentro do espírito”. [em seguida, Hugo diminui a importância de seus desenhos dizendo:] “Isso me diverte entre duas estrofes. (Tradução nossa)

[...] Le mot hugolien, devenu image et corps incarné dans ses dessins, se traduit par un halo de couleur dans une atmosphère qui s'étend sur toutes ses images verbales, et picturales concrètes que les lecteurs se trouvent contraints d'affronter et de comprendre¹²⁰ (FRANCIS, 2013, p. 138-139).

Em consonância com o que diz Francis na citação acima, nota-se que a busca pelo natural é o que faz Hugo ter essa escolha pelas cores acromáticas. Assim como o escritor não imagina as cores senão somente pela pluma, um escritor-pintor, na concepção de Hugo, também só poderia, talvez, imaginar as cores pelo mesmo instrumento que um escritor: a tinta preta do tinteiro. Acrescido a isso, Hugo afirma veementemente que o desenho é a primeira arte:

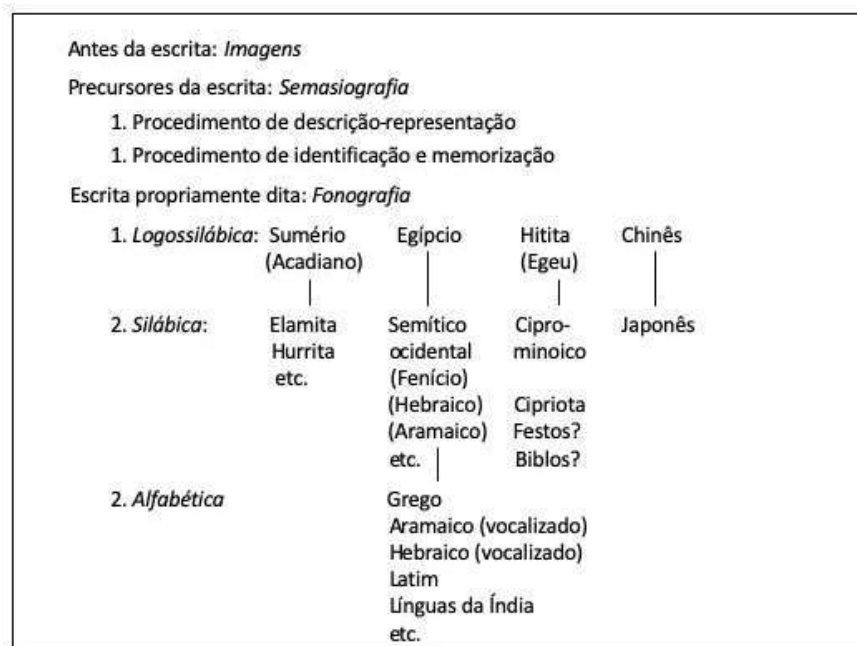
Nous voyons avec joie que les jeunes écoles de peinture et de sculpture, si haut placées à cette heure, comprennent de leur côté combien est importante pour elles aussi la science de leur langue, qui est le dessin. Le dessin ! le dessin ! c'est la loi première de tout art. Et ne croyez pas que cette loi retranche rien à la liberté, à la fantaisie, à la nature. Le dessin n'est ennemi ni de la chair, ni de la couleur. Quoi qu'en disent les exclusifs et les incomplets, le dessin ne fait obstacle ni à Puget, ni à Rubens. Aujourd'hui donc, dans toutes les directions de l'activité intellectuelle, sculpture, peinture ou poésie, que tous ceux qui ne savent pas dessiner, l'apprennent. Le style est la clef de l'avenir. Sans le style et sans le dessin, vous pourrez avoir le succès du moment, l'applaudissement, le bruit, la fanfare, les couronnes, l'acclamation enivrée des multitudes ; vous n'aurez pas le vrai triomphe, la vraie gloire, la vraie conquête, le vrai laurier. Comme dit Cicéron, *insignia victoriae, non victoriam*¹²¹ (HUGO, 1985, p 56).

De fato, a escrita é uma herança das primeiras formas de comunicação humana que, no início, não passavam de códigos icônicos e com o tempo foram se desenvolvendo até chegar aos mais diferentes tipos de escrita:

¹²⁰ Trata-se de uma dupla transformação nele: ele vê em cores, visa as cores enquanto escreve e desenha em preto e branco para exprimir as cores. É um vaivém, uma transformação bem interessante que se efetua. [...] A palavra hugoana tornada imagem e corpo encarnado em seus desenhos se traduz por um halo de cor numa atmosfera que se estende sobre todas as suas imagens verbais, e picturais concretas que os leitores se veem forçados a enfrentar e a compreender. (Tradução nossa)

¹²¹ Vemos com alegria que as jovens escolas de pintura e de escultura, elevadas tão hoje em dia, compreendem de seu lado o quanto é importante para elas também a ciência de sua língua, que é o desenho. O desenho! O desenho! É a lei primeira de toda arte. E não creiam que essa lei restrinja nada da liberdade, da fantasia, da natureza. O desenho não é inimigo nem da carne nem da cor. Digam o que disserem os exclusivos e os incompletos, o desenho não cria obstáculo nem a Puget nem a Rubens. Hoje, portanto, em todas as direções da vida intelectual, escultura, pintura ou poesia, que todos os que não sabem desenhar que o aprendam. O estilo é a chave do futuro. Sem o estilo e sem o desenho, você poderá ter o sucesso do momento, o aplauso, o barulho, a fanfarra, as coroas, a aclamação inebriada das multidões; não terá o verdadeiro triunfo, a verdadeira glória, a verdadeira conquista, o verdadeiro louro. Como diz Cícero, *insignia victoriae, nom victoriam*.

Figura 51



Etapas do desenvolvimento da escrita

Fonte:(GELB,1973, p. 212)

Para Hugo, o desenho seria um retorno da escrita ao seu modo natural na natureza. Mas e a cor? O escritor também pensou sobre esse assunto da seguinte forma:

[...] Les doubles-fonds du Beau sont innombrables. Sans que cet homme, soumis à l'épreuve de l'admiration, s'en rende bien clairement compte peut-être, cette religion qui sort de toute perfection, la quantité de révélation qui est dans le Beau, l'éternel affirmé par l'immortel, la constatation ravissante du triomphe de l'homme dans l'art, le magnifique spectacle, en face de la création divine, d'une création humaine, émulation inouïe avec la nature, l'audace qu'a cette chose d'être un chef-d'œuvre à côté du soleil, l'ineffable fusion de tous les éléments de l'art, la ligne, le son, la couleur, l'idée, en une sorte de rythme sacré, d'accord avec le mystère musical du ciel, tous ces phénomènes le pressent obscurément et accomplissent, à son insu même, on ne sait quelle perturbation en lui. Perturbation féconde. Une inexprimable pénétration du Beau lui entre par tous les pores¹²² (HUGO, 1985, p. 579-580).

¹²² “[...] Os duplos fundos do Belo são inumeráveis. Sem que este homem, sujeito à prova da admiração, talvez se dê conta disso claramente, esta religião que sai de toda perfeição, a quantidade de revelação que está no Belo, o eterno afirmado pelo imortal, a constatação radiante do triunfo do homem na arte, o magnífico espetáculo, em face da criação divina, de uma criação humana, emulação inaudita com a natureza, a audácia que tem esta coisa de ser uma obra-prima ao lado do sol, a inefável fusão de todos os elementos da arte, a linha, o som, a cor, a ideia, em uma espécie de ritmo sagrado, de acordo com o mistério musical do céu, todos esses fenômenos o premem obsucramente e realizam nele, à sua revelia mesmo, não se sabe que perturbação. Perturbação fecunda. Uma inexprimível penetração do Belo lhe entra por todos os poros.” (Tradução nossa)

A fusão de todos os elementos da arte, inclusive da cor, leva ao mistério do Belo artístico. É por isso que Victor Hugo afirma que “L’insondable, c’est l’inépuisable. Plus la pensée est profonde, plus l’expression est vivante. La couleur sort de la noirceur” (“o insondável é o inesgotável. Quanto mais profundo é o pensamento, mas viva a expressão. A cor sai da escuridão”). (HUGO, 1985, p. 620; tradução nossa). Com esse entendimento da cor para Hugo como a iluminação do enegrecimento, percebe-se o quanto a fotografia influenciou o pensamento do romancista sobre a cor. Porém, chamamos mais atenção para como Hugo transformou este seu conceito cromático em técnica plástica.

Segundo Thérèse Francis (2013), a escolha de Hugo pelas cores acromáticas tem uma relação com a teoria de Newton desenvolvida a partir das delimitações de cores por meio de um prisma atravessado por um raio branco. Com essa experiência Newton teria “descoberto” as cores e as concretizado graças ao fenômeno de refração. Daí o entendimento de Hugo de que no preto e no branco há todas as cores. Além disso, as observações noturnas de Hugo a partir de seu *Look-out* o teriam levado à sensação das cores branca e preta por meio da experiência do orvalho – a condensação da água em superfícies, em temperatura fria. Francis (2013) defende que essa experiência do orvalho teria influenciado Hugo em duas técnicas gráficas: a geometria luminosa e o *sfumato*.

A geometria luminosa seria o ato de usar réguas geométricas sobre a cor preta a fim de formar o contorno da figura desenhada; já o *sfumato* seria a fricção de um material sobre papel para dar suavidade à figura. Ambas as técnicas têm uma relação direta com a natureza e foram por Hugo utilizadas:



Quadro 20: Exemplo de “técnicas naturais”
dentro do conjunto de pinturas de
Les Travailleurs de la mer

Na figura (35) percebe-se o uso de uma geometria luminosa, especialmente pelos contornos feitos em preto e pela claridade feita em branco. Na figura (16), tanto o azul escuro quanto o marrom e o preto utilizados estão com marcas de *sfumato*. A leveza desse quadro se dá pelos brancos que aparecem entre a fricção de um pigmento e outro. Além dessas técnicas elencadas por Francis (2013), Tèbar afirma categoricamente que o uso de máscaras nas pinturas de Hugo é algo corrente e eficaz:

Las máscaras reservadoras son elementos, de consistencia fluída o rígida, que protegen el soporte (papel, etc.) frente a la aplicación de los agentes colorantes (tintas, pigmentos secos, etc.). Por regla general, el empleo de éste tipo de material que se interpone entre el agente colorante y el soporte, produce una silueta: la máscara asegura la definición de una forma concreta, de una mancha, de una línea, etc., cuya silueta queda destacada en claro sobre oscuro o viceversa. Uno de los primeros precedentes que conocemos al respecto es el que permitió al hombre primitivo obtener la silueta de su mano extendida sobre la pared, aplicando sobre ambas una sustancia colorante. En éste caso, la mano actúa como máscara reservadora al igual que lo hace la plantilla recortada con el objeto de reproducir sus formas. Cuando la máscara reservadora es un recorte (papel, cartón, etc.), permite ser utilizado varias veces, mientras que la máscara fluída (como la cera utilizada em el batik, la drawing gum a base de caucho utilizada por los acuarelistas ingleses o la

reserva soluble utilizada por Hugo) permite un solo uso, ya que al retirarla queda destruida¹²³ (TÈBAR, 2003, 291-292).

Essas *máscaras reservadoras* foram responsáveis por dar inúmeros elementos gráficos às imagens de Hugo. Só para se ter um exemplo, em *Les Travailleurs de la mer* elas foram usadas para ajudar a secar o desenho principal, depois de molhado. Observa-se esse procedimento, por exemplo, feito duas vezes no desenho da *Pieuvre* (figura 49). Os tentáculos do polvo são feitos com essa técnica. Após seco pinta-se o fundo, joga-se água mais uma vez e espera-se secar sobre um máscara para se ter o efeito de duplo amarelado antigo ao fundo do polvo, o que se percebe como sendo água do mar.

O que entendemos analogicamente é que a ideologia sobrenaturalista de Hugo, de busca de elementos do natural, tanto sombrios quanto divinos, aparecem igualmente tanto no romance *Les Travailleurs de la mer* quanto no seu conjunto de pinturas. Isso acontece desde as figuras, passando pelas técnicas, até chegar às cores. Nota-se assim que a busca literária e pictural do sobrenatural hugoano não é somente temática, mas também técnica. É desta forma que pensamos nas cores como mais uma técnica de tradução interartística presente nas obras de Victor Hugo.

Vale a pena ainda mencionar que essa busca de coloração acromática de Hugo por meio dessas técnicas não é somente gráfica. Por vezes, Hugo menciona no romance as expressões “couleur de l’eau”, “couleur d’eau”, “couleur de l’air”, o que nos faz acreditar que ele faz o uso de vocabulário abstrato para comunicar algo de que não conseguimos de fato identificar a cor. Entretanto, sabemos que esse aspecto existe e que podemos desenhar sua silhueta, seu contorno. É mais uma forma singular de Hugo levar o leitor a pensar em um acromatismo total do elemento existente na natureza e no mundo diegético literário e visual:

La pieuvre nageant reste, pour ainsi dire, dans le fourreau. Elle nage, tous ses plis serrés. Qu’on se représente une manche cousue avec un poing dedans. Ce poing, qui est la tête, pousse le liquide et avance d’un vague

¹²³ As máscaras reservadoras são elementos, de consistência fluida ou rígida, que protegem o suporte (papel etc.) frente à aplicação dos agentes corantes (tintas, pigmentos secos etc.). Em regra geral, o emprego deste tipo de material que se interpõe entre o agente corante e o suporte produz uma silhueta: a máscara garante a difusão de uma forma concreta, de uma mancha, de uma linha etc., cuja silhueta fica destacada em claro sobre escuro e vice-versa. Um dos primeiros precedentes que conhecemos a respeito é o que permitiu ao homem primitivo obter a silhueta de sua mão espalmada sobre a parede, aplicando sobre ambas uma substância corante. Neste caso, a mão atua como máscara reservadora assim como o faz o molde recortado com o objetivo de reproduzir suas formas. Quando a máscara reservadora é um recorte (papel, cartão etc.), ela permite que ele seja utilizado várias vezes, enquanto a máscara fluida (como a cera utilizada no batik, no *drawing-gum* a base de borracha utilizada pelos aquarelistas ingleses ou a reserva solúvel utilizada por Hugo) permite um único uso, uma vez que ao retirá-la fica destruída. (Tradução nossa)

mouvement ondulatoire. Ses deux yeux, quoique gros, sont peu distincts étant de la couleur de l'eau¹²⁴ (HUGO, 1985a, p. 280).

De ce qu'il lui était arrivé plusieurs fois de trouver dans de l'eau de mer parfaitement limpide d'assez gros animaux inattendus, de formes diverses, de l'espèce méduse, qui, hors de l'eau, ressemblaient à du cristal mou, et qui, rejetés dans l'eau, s'y confondaient avec leur milieu, par l'identité de diaphanéité et de couleur, au point d'y disparaître, il concluait que, puisque des transparences vivantes habitaient l'eau, d'autres transparences, également vivantes, pouvaient bien habiter l'air. Les oiseaux ne sont pas les habitants de l'air ; ils en sont les amphibiens. Gilliatt ne croyait pas à l'air désert. Il disait : puisque la mer est remplie, pourquoi l'atmosphère serait-elle vide ? Des créatures couleur d'air s'effaceraient dans la lumière et échapperaient à notre regard ; qui nous prouve qu'il n'y en a pas ? L'analogie indique que l'air doit avoir ses poissons comme la mer a les siens ; ces poissons de l'air seraient diaphanes, bienfait de la prévoyance créatrice pour nous comme pour eux ; laissant passer le jour à travers leur forme et ne faisant point d'ombre et n'ayant pas de silhouette, ils resteraient ignorés de nous, et nous n'en pourrions rien saisir¹²⁵ (HUGO, 1985a, p. 66-67).

Há uma espécie de uso mental do desenho sem cor via palavras. Ao lermos esses trechos ficamos nos perguntando: Qual a cor da água? Qual a cor do ar? Tentamos responder pela ideia com a palavra “transparente”, mas transparente seria uma cor? Provavelmente, esta é uma reflexão sobre cor em Hugo que nos faz obscurecer a ideia de cor a ponto de afirmarmos que ela não existe, a ponto de chegar ao branco – realmente *ter um branco* na mente.

A cromacia verbal e pictural de Victor Hugo são definitivamente trabalhadas para se pensar os limites e os não-limites do infinito, do natural e do não-natural. O espectro das cores branca e preto são aparentemente uma acromacia porque não podemos encontrar ainda um outro nome para os *degradés* hugoanos da iluminação no enegrecimento.

¹²⁴ A pieuvre nadando conserva-se, por assim dizer, na bainha. Nada com as antenas fechadas. Imaginem uma manga cosida com um punho dentro. Esse punho, que é a cabeça, impele o líquido e avança com um vago movimento ondulatório; os dois olhos, embora grandes, são pouco distintos por serem da cor da água (HUGO, 2013, p. 548-549).

¹²⁵ Tinha visto algumas vezes, na água do mar, completamente límpida, animais inesperados, de grandes dimensões, de formas diversas, os quais, fora da água, assemelhavam-se a cristal mole, e, tornados à água, confundiam-se com ela, pela identidade de transparência e de cor; disto concluía ele que, se a água era habitada por transparências vivas, bem podia ser que o ar fosse habitado por transparências igualmente vivas. Os pássaros não são os habitantes, são os anfíbios do ar. Gilliatt não acreditava no ar deserto. Dizia ele: se o mar está cheio de criaturas, por que motivo a atmosfera será vazia? Criaturas cor do ar podem escapar aos nossos olhos por causa da luz; quem nos prova que essas criaturas não existem? A analogia indica que o ar deve ter os seus peixes, como o mar; os peixes do ar serão talvez diáfanos, benefício da providência criadora, tanto a nosso favor, como a favor deles; deixando passar a luz através da sua forma, e não fazendo sombra, ficam ignorados de nós, e nada poderemos saber (HUGO, 2013, p. 151-152)

d) Arquétipos artísticos *de e para Les travailleurs de la Mer* (romance e pinturas)

Os arquétipos artísticos, entendidos aqui como preconceções e ideias-modelos que auxiliam na feitura da obra de arte, são inúmeros em *Les Travailleurs de la mer*, seja enquanto pintura, seja enquanto texto literário. Alguns, inclusive, foram apresentados ao longo de todo o nosso presente capítulo. Entretanto, essas proto-ideias ou pré-figurações de *Les travailleurs de la mer*, por vezes, passam despercebidas por, muitas vezes, apenas darmos importância ao produto final em análise. No caso específico deste romance, acontece algo que não ocorreu com nenhum outro romance de Hugo: pintura e texto se influenciam direta e mutualmente. Algumas pinturas já haviam sido feitas e esboçadas antes da escrita do texto literário. De igual modo, outras pinturas vieram a ser realizadas durante a escrita e, por fim, outras foram feitas, depois do manuscrito definitivo.

Ao nosso ver, existe um trânsito de sentidos e de linguagem artística que Hugo sentia necessidade de expor - seja em texto, seja em imagem. A tradução dessa ficção e dessa visualização fictícia era algo constante, uma espécie de vida artística que Hugo tinha necessidade de externar. Mas, essa exposição tinha limitações artísticas, contextuais e pessoais. Ou seja, Hugo, apesar de sua liberdade e busca de um estilo próprio, recebia influências de outras artes (como no caso da fotografia, como já mostramos), de suas memórias e vivências pessoais e do contexto político, social e cultural que filtrava ou tangenciava seus processos de estruturação cultural.

O *a priori* de Hugo era composto de narrativas conhecidas por ele, de momentos vivenciados em paisagens e cenários visitados, de memórias (sinestésicas, e sobretudo, visuais) guardadas e também de faculdades cognitivas que o auxiliam a se expressar (a saber, conhecimento, compreensão, aplicação, análise, síntese e avaliação). De certa forma, tanto o conjunto de pinturas quanto o romance dizem muito sobre o acúmulo de todo esse *a priori* de Hugo. Se analisarmos apenas o romance, a *exterioridade artística* dele nos é dada basicamente pela diegese do mundo regionalista de pescadores construído por Hugo. O leitor espera deste romance, primeiramente, personagens pescadores, barcos, vivências referentes ao mar, tradições populares, dentre outros elementos despertados pelo horizonte de expectativa do leitor. Já, em relação ao conjunto de pinturas, a *exterioridade artística* é dada igualmente pela expectativa que o observador tem de tentar fazer analogias e comparações do romance com as ditas “ilustrações”.

Toda essa exterioridade artística é redefinida por Hugo pelos quatro princípios básicos dos arquétipos artísticos que definimos no capítulo anterior: *remanência* (o que se conserva), *aditividade* (o foi que unido, adicionado), *recorrência* (até que ponto esse material do *a priori* é utilizado) e *positividade* (as possíveis explicações sobre a obra). Como dissemos, um olhar profundo para essas estruturas que compreende a técnica de tradução interartística nos leva a ideia de arquivos, ou de genética da obra de arte.

i) Arquétipo artístico mental

A primeira constatação a ser feita nesse sentido é que o romance *Les travailleurs de la mer* tem uma documentação prévia insinuada por muitos pesquisadores com base em uma visita que Charles Hugo fez a Ilha de Serk. Desta visita, Victor Hugo pede ao filho que tome notas sobre a ilha para um futuro romance que irá escrever (GLEIZES, 2003). Em consonância com este pedido, Hugo escreve dois textos sobre as ilhas *Consolidation et Défense du litoral* (1846) e *L'archipel de la Manche*. Este último entra como introdução do romance *Les Travailleurs de la mer*. O que era só um mero texto de notas arqueológicas se torna parte do romance:

L'Archipel de la Manche indique ainsi comment le travail de fragmentation et d'agglomération fait partie de la dynamique de la création. De fait, les carnets de voyage ou de notes hugoliens sont les lieux d'une collecte d'un matériau épars, glané çà et là en observant la réalité : inventaire de noms de plantes rencontrées en herborisant, topographie des îles de l'archipel, dialecte local. Autant de fragments d'une société anglo-normande que reflète par exemple le carnet de voyage à l'île de Serk rédigé au printemps 1859¹²⁶ (GLEIZES, 2003, p. 32).

Não se sabe ao certo, mas o fato de François-René de Chateaubriand (1768-1848) em *Mémoires d'outre-tombe* ter escrito também sobre as ilhas inglesas pode ter igualmente inspirado Hugo:

L'île est féconde ; elle a deux villes et douze paraissees ; elle est couverte de maisons de capagne et de troupeaux. Le vent de l'océan qui semble démentir sa rudesse, donne à Jersey du miel exquis, de la crème d'une douceur extraordinaire et du beurre d'un jaune foncé qui sent la violette¹²⁷ (CHATEAUBRIAND, [1849] 2001, p.99).

¹²⁶ *L'Archipel de la Manche* indica assim como o trabalho de fragmentação e de aglomeração faz parte da dinâmica da criação. De fato, os cadernos de viagem ou de notas hugoanos são os lugares de uma coleta de um material esparso, apanhado aqui e ali observando a realidade: inventário de nomes de plantas encontradas ao herborizar, topografia das ilhas do arquipélago, dialeto local. Todos fragmentos de uma sociedade aglo-normanda refletidos por exemplo no caderno de viagem à ilha de Serk redigido na primavera de 1859. (Tradução nossa)

¹²⁷ A ilha é fecunda; tem duas cidades e doze paróquias; é coberta de casas de campo e de rebanhos. O vento do oceano que parece desmentir sua rudeza, dá a Jersey um mel refinado, uma nata de uma extraordinária doçura e manteiga de um amarelo escuro que cheira a violeta. (Tradução nossa)

Como se sabe, Hugo era um grande admirador do poeta pré-romântico Chateaubriand. E o mesmo ideal sobrenaturalista parece estar presente nos dois autores. Logo, não nos parece um equívoco aproximar essas inspirações e procedimentos. Chateaubriand escreveu essas memórias em uma de suas passagens pela ilha durante seu refúgio (ou exílio forçado?) no momento da Revolução (1830). Como se sabe, Hugo também se exilou em Jersey e, logo depois, em Guernesey. Esse exílio o deixou mais próximo do mar. No seu tempo do exílio em Jersey, nomeou sua casa de *Marine Terrasse*.

Em Guernesey, sua casa *Hautve-Ville House* tinha um lugar específico de observação do mar, o *Look-out*. Era deste lugar que Hugo avistava grande parte da ilha e também o céu e o mar. Essas observações constantes do mar, levaram o autor a se interessar pelo imaginário celta. De fato, em inúmeras passagens de *Les travailleurs de la mer*, o autor faz referência ou se questiona sobre os mitos célticos. Éric Bertrand (2000) levanta a hipótese de que devido a essa atração pelo mar e também à busca hugoana de aprimorar seu conhecimento sobre as narrativas do mar, o poeta tenha tido contato com as obras de James Macpherson (1736-1796) e Théodore Hersart de La Villemarqué (1818-1895).

Estes dois autores foram responsáveis por aumentar a curiosidade, no século XIX, pelo mundo céltico e pelas lendas nórdicas. Macpherson, escritor escocês, escreveu o livro, que inicialmente determinou como traduções de mitos célticos, *The poems of Ossian, the son of Fingal* (1765). Nesta obra, considerada um poema épico, o narrador Ossian narra suas aventuras e amores sem oferecer muitas informações sobre religião, cultura e sociedade dos personagens e das próprias habitações de onde os fatos ocorriam. Parece que esse mesmo tipo de narrador está em *Les travailleurs de la mer*. Além disso, Ossaian dá muita atenção à natureza em seus relatos épicos, assim como acontece na obra de Hugo. La Villemarqué, por seu turno, escreve *Barzaz Breiz* (1839), que também em um primeiro momento era tido como tradução de escritos em bretão. A obra foi inspirada em cantos populares bretões (com o canto em bretão e sua respectiva tradução) e trazia as lendas célticas da Bretanha. Porém, La Villemarqué, ao se inspirar, reescreve os contos ao gosto popular. O leitor, ao ler tais contos, dava vazão à imaginação mítica, obscura e desconhecida da Bretanha. Tal processo de motivação da imaginação e de despertar sombrio e mítico sobre Guernesey também parece acontecer em *Les Travailleurs de la mer*.

Hugo também não era religioso, mas acreditava em Deus. Diversas passagens de Gilliatt mostram ser inspiradas do livro de Jó. Principalmente a construção de um personagem que perde tudo, passa por diversas provações e ao final morre. Assemelha-se muito com o

personagem bíblico. Além dessa suposta inspiração, outra analogia a ser feita desta narrativa é que Hugo tenha tido conhecimento da lenda da *Ville d'Ys* – por sinal, uma das versões desta lenda está em *Barzaz Breiz* (1839) de La Villemarqué. Esta lenda relata sobre uma cidade, a cidade de Is, que foi construída a beira do mar pelo rei Bretão Gradlon com a finalidade de presentear a sua filha Dahut que gostava muito do oceano. Era uma cidade muito bonita e vibrante, mas foi levada ao caos por Dahut que organizava orgias e ao amanhecer era obrigada a matar seus amantes, por conta de uma maldição. Um belo dia, recebeu um cavaleiro vermelho com quem se deitou. No meio da noite, as águas começaram a bater nos portões da cidade. O cavaleiro vermelho convenceu Dahut a pegar as chaves dos portões da cidade. Dahut as recolheu e mesmo sem saber o porquê, as entregou ao cavaleiro que abriu os portões e a água começou a inundar a cidade. O Rei Gradlon acordou e tomou seu cavalo mágico Morvac'h e tentou fugir levando consigo Dahut. Porém, o rei escuta as palavras do sábio São Guénolé que afirma que o mal das águas é oriundo dos comportamentos de Dahut. Neste momento o rei se livra de Dahut que é engolida pelo mar e torna-se uma sereia. A lenda tem uma dupla conotação: a perdição causada pelas mulheres do além-mar (no caso, Dahut) e também a questão do cristianismo ter ganhado do druidismo (o fato da conversão ou mudança de direcionamento do rei Gradlon graças à São Guénolé).

Hugo em *La légende de Siècle* (1859) reconta essa história com o poema “Ville Disparu”, porém a relação desta lenda com o romance parece ser estreita porque ambas as personagens que levam Gilliat à morte e à loucura são mulheres (*La mer* et *Déruchette*). Além disso, o simbolismo também pode ser visto na escolha de *Déruchette* por Ebenezer (um pastor anglicano, representante do cristianismo) em detrimento de Gilliat (um druísta, um enaltecido e conhecedor da natureza). O impasse do amor, da aventura, do mar e da religião estão presentes em *Les travailleurs de la mer* da mesma forma que está na lenda da cidade de Is.

Por fim, não menos importante, acreditamos que o conhecimento proxêmico de Hugo em relação ao mar e à cidade de Guernesey possa ser algo tão profundo nesses anos de exílio, que assim como em *L'Homme qui rit* (1869) e *Quatrevingt-treize* (1879), romances posteriores ao de nosso estudo, essa simpatia e esse conhecimento sobre o mar apresenta-se como algo inseparável do pensamento e do corpo hugoano. Além disso, nas vivências hugoanas, a temática da água era algo presente tanto para o bem (a construção de *Haute-Ville House*) quanto para o mal (o afogamento de Leopoldina, por exemplo).

i) Arquétipo artístico material

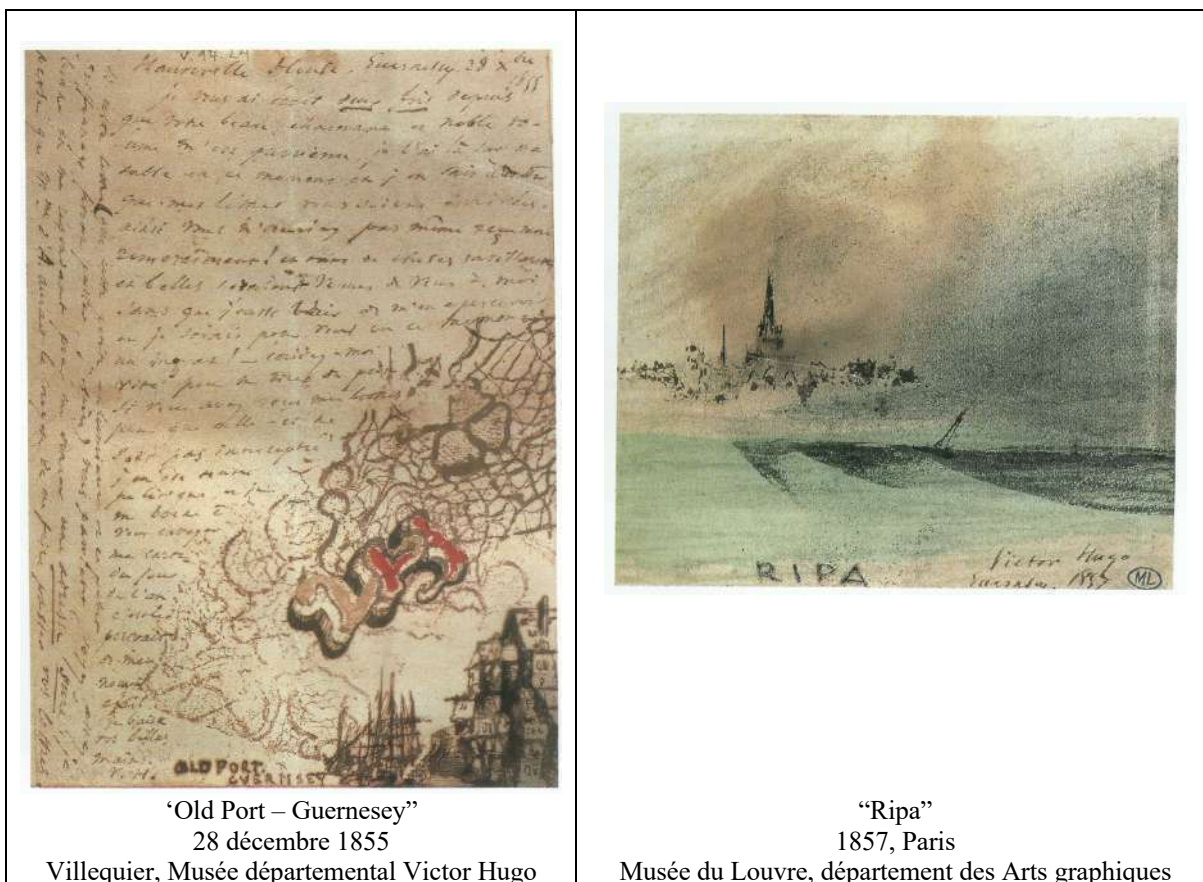
Além das possíveis influências que não se têm certeza levantadas por nós nos arquétipos artísticos mentais, podemos ver alguns arquétipos artísticos materiais que parecem ter influenciado diretamente tanto o trabalho gráfico quanto o trabalho literário de Hugo nesse caso. É notório que a fantasia criadora de hugoana circula livremente entre desenho e imagem. Por isso há um imenso número de desenhos e de fragmentos escritos que comportam *Les travailleurs de la mer*.

O tema de uma máquina no meio do mar já estava evocado em 1855, visualmente na intenção criativa hugoana, tal como podemos ver nos desenhos que seguem:



Quadro 21: “Machine de L’Edinburgh Castle”
- pintura e desenho

Essa máquina perdida no meio do nada ou no meio da água, parece já prenunciar a *Durande*, o barco a vapor perdido no mar. Pierre Georgel (2005) afirma categoricamente que esses esboços já anunciam o germe de *Les travailleurs de la mer*. Os desenhos paisagísticos de Hugo parecem anunciar os cenários de seus personagens. Os dois desenhos que se seguem são de visitas de Hugo ao Canal da Mancha anteriores a escrita do romance:



Quadro 22: Pinturas que evocam Guernesey

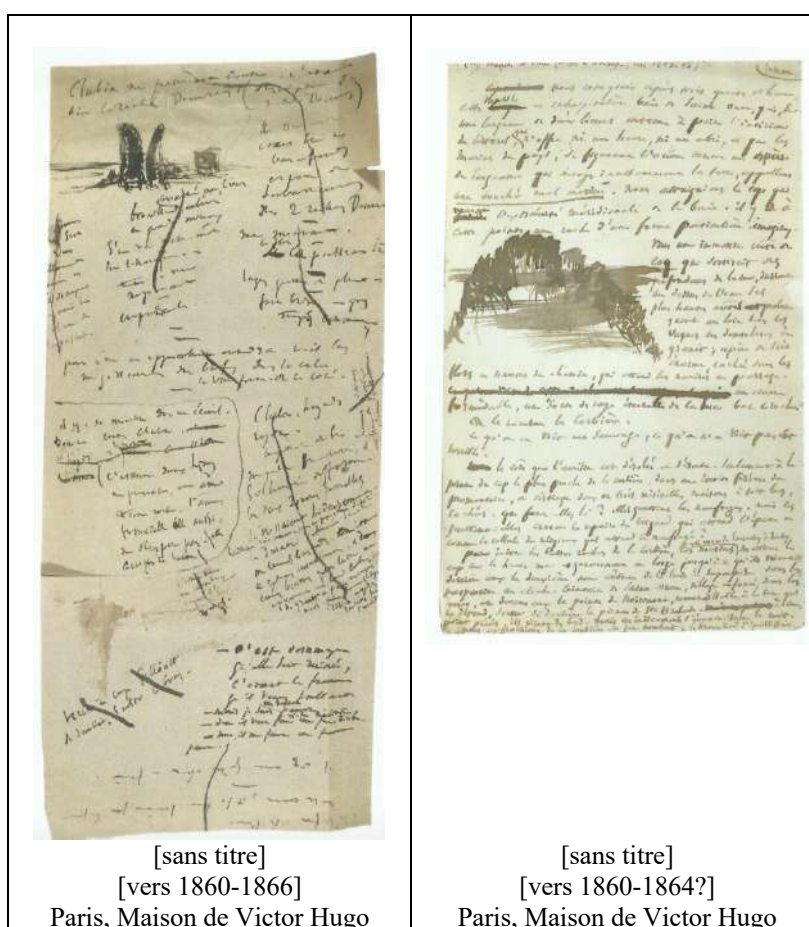
Eles parecem já evocar o cenário marítimo que fará parte de *Les Travailleurs de la mer*. Entretanto, não podemos afirmar que estejam diretamente ligados ao romance, apesar desta hipótese ser muito sugestiva. Parecem de alguma maneira serem um *a priori* visual para as duas obras aqui analisadas nesta tese. Elas que foram anotadas quase 10 anos depois desses desenhos. Uma certeza que se há é que a maioria das obras pictóricas de Hugo com temas marinhos foram concebidas praticamente na mesma época – um pouco antes ou um pouco depois – de *Les travailleurs de la mer*.

Pierre Georgel (2005, p. 104) afirma que:

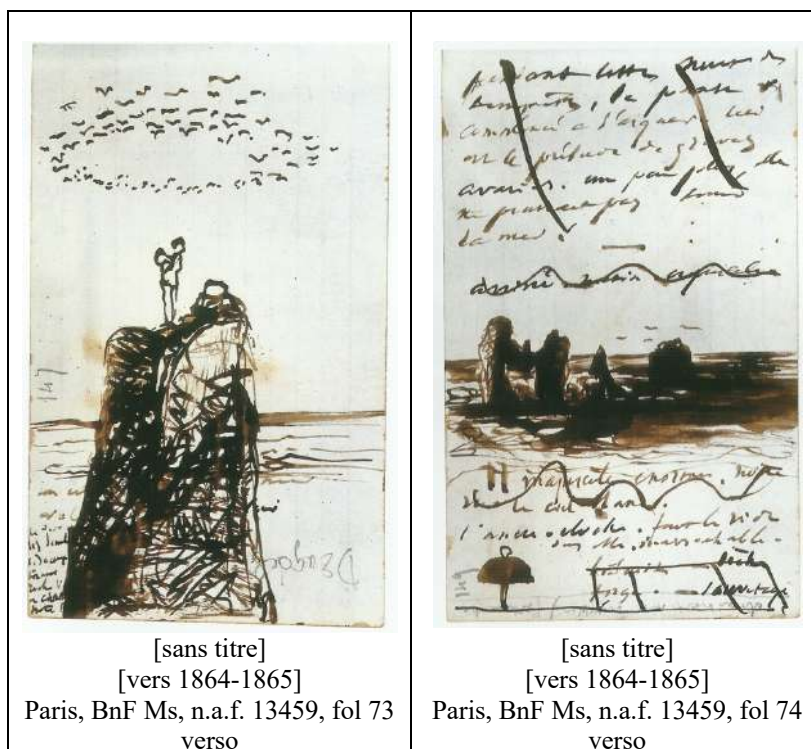
Entre cette nébuleuse graphique et cette nébuleuse textuelle brassant le même fonds d’images mentales et de “choses vues” existe une relation à la fois évidente et imprécise, assez évidente pour les situer l’une et l’autre dans l’orbite du même projet global, trop imprécise pour nous permettre de savoir si, en faisant tel ou tel dessin, Hugo l’a sciemment associé à la fiction en cours d’incubation. Seule fait

exception une poignée de dessins liés très directement à la genèse du roman, qui ont aidé Hugo à s'en représenter des moments particuliers, certains dans une phase précoce, bien avant que le scénario définitif ne soit arrêté, d'autres, au contraire, dans des phases avancées: quelques croquis mêlés sur la même feuille à des ébauches écrites concernant les mêmes motifs, ainsi que plusieurs compositions autonomes, matériellement indépendantes du texte mais que leur sujet bien spécifique rattache sans le moindre doute à celui-ci tantôt dans l'état publié, tantôt dans état antérieur¹²⁸.

As pinturas a que o especialista se refere são as seguintes:



¹²⁸ Entre essa nebulosa gráfica e essa nebulosa textual que abraça o mesmo fundo de imagens mentais e de “coisas vistas” existe uma relação ao mesmo tempo evidente e imprecisa, bastante evidente para situá-las uma e outra na órbita do mesmo projeto global, imprecisa demais para nos permitir saber se, ao fazer este ou aquele desenho, Hugo conscientemente o associou à ficção em curso de incubação. Só faz exceção um punhado de desenhos ligados muito diretamente à gênese do romance, que ajudaram Hugo a imaginar momentos particulares dele, alguns numa fase precoce, bem antes que o roteiro definitivo fosse interrompido; outros, ao contrário, em fases avançadas: alguns rabiscos misturados na mesma folha a esboços atinentes aos mesmos motivos, assim como várias composições autônomas, materialmente independentes do texto mas cujo tema bem específico vincula sem qualquer dúvida àquele ora no estado publicado, ora no estado anterior. (tradução nossa)

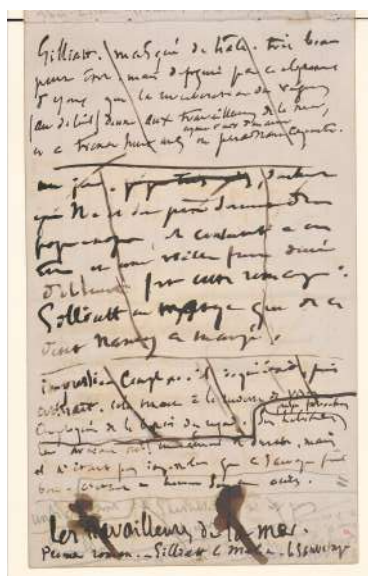


Quadro 23: Pinturas e anotações de *Les Travailleurs de la mer*

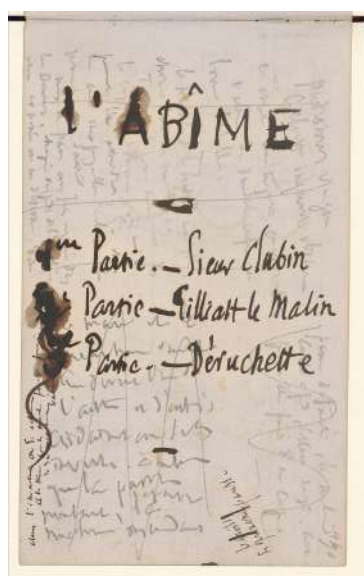
Os quatro desenhos estão entre anotações do próprio romance. Alguns com trechos esboçados do romance inteiro, outros com notas e ideias do que escrever. Percebe-se que a tinta usada para escrever é a mesma para a pintura. As pinturas da parte inferior do quadro 23 parecem aludir a momentos específicos do romance, bem como à Gilliat em um dos rochedos Douvres, que por sinal é a outra figura ao lado. A visualidade tanto de cenário quanto do personagem é algo comum no fazer literário e pictural de Hugo. Nota-se igualmente que Gilliat é desenhado sem muitos detalhes, assim como já mencionamos em nossa análise do personagem. Durante a realização das anotações do romance, Hugo apesar de não descrever muito seus personagens, ao menos lhe dava um rosto traçado, como no caso de Clubin:



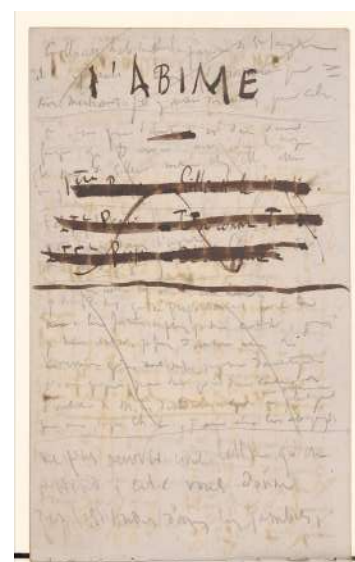
«Clubin se sentant saisi par la pieuvre»
BNF, Manuscrits, NAF 13483, f. 26



Carnet
[1864]
Paris, BnF Ms, n.a.f. 13459, fol 15



Carnet
[1864]
Paris, BnF Ms, n.a.f. 13459, fol 16



Carnet
[1864]
Paris, BnF Ms, n.a.f. 13459, fol 95

Quadro 24: Carnets de Hugo

No que tange ao manuscrito, percebe-se que *Les Travailleurs de la Mer*, estava inicialmente intitulado *L'Abîme*, mas Hugo modificou seu título tal como podemos ver nas imagens do quadro 24. Imagem e escrita se confundem na feitura hugoana de *Les Travailleurs de la mer*, seja romance, seja no conjunto de pinturas. Parece-nos que a questão da imagem é

primordial para Hugo – seja ela mental evocada pelo verbal, seja imagem pictórica traçada ou colorida. Podemos afirmar que Hugo pensa por imagens. Suas imagens são metáforas, cenários, coisas, pessoas, aquilo que lhe inspira. Uma estruturação cultural e pessoal oriunda de muitas fontes.

Este capítulo explicou e demonstrou como o vai-e-vem da imagem e da letra está constantemente presente na obra de Victor Hugo. O trânsito de signos e significados é contínuo em Hugo, seja da imagem para o texto ou do texto para a imagem. Além disso, parece-nos que não há uma equivalência fixa de um em relação ao outro, mas sim um contínuo ressignificar, um dizer novamente de forma e em modalidades diferentes que, por vezes, alonga a mensagem de Hugo, sem retirar sua ideia-fonte.

O autor em *Os Trabalhadores do mar* parece ter fixa a ideia de sobrenaturalismo e a transmite, seja verbalmente, seja imagetivamente. Suas técnicas de tradução, diferentemente do que aconteceu com *Notre-Dame de Paris*, são bidirecionais – acontece tanto no sentido da literatura para a pintura, quanto da pintura para a literatura. Daí, a dificuldade de nomear essas pinturas de “ilustrações”. Hugo se autotraduz artisticamente. Ele pratica a autotradução interartística e quebra o jogo binômico de equivalências ou equidades de uma arte para com ou na outra. A grande empreitada de Hugo é fazer sua arte se utilizando de cada linguagem sem a grande preocupação de que uma seja homóloga à outra. As artes para Hugo são independentes e tem intersecções. Sentimentos, cores, personagens, narrativas se encontram entre as duas artes sem se submeterem uma à outra.

Os elementos de uma arte na outra constituem uma constante na prática artística de Hugo. Logo, inferimos que o fazer artístico de Hugo é o encontro, o cruzamento, a convergência, o amálgama entre as artes. Suas técnicas de tradução interartística não buscam adaptar uma arte à outra, mas interseccioná-las. *Les travailleurs de la mer* talvez seja o melhor exemplo de que não há submissão entre as artes produzidas por um artista, mas sim independência no conjunto das artes de um mesmo artista. O elo entre elas é o próprio artista e não a noção de adaptação entre as distintas modalidades com que ele se manifesta.

CONCLUSÃO:
VICTOR HUGO, TRADUTOR INTERARTÍSTICO
– POR QUÊ?



[*Les gavroches*, Antonio Sciortino, 1904]

Ao final deste percurso, temos a sensação de que fizemos um verdadeiro hexâmetro técnico da retórica proposto por Quintiliano: *Quis? Quid? Ubi? Quibus auxiliis? Cur? Quomodo? Quando?* Através deste método de *inventio* de oratória, tentamos responder neste trabalho às circunstâncias que ele envolve, a saber: a pessoa, o fato, o lugar, os meios, os motivos, o modo e o tempo.

Nossa tese se destinou a demonstrar que *Victor Hugo é tradutor interartístico*. Para isso, respondemos à pergunta *Quis?* no primeiro capítulo, situando a pessoa de Hugo entre artes – seu modo de pensar, sua formação, seu mundo artístico. Ainda no primeiro capítulo e na Introdução levantamos o *Quid?* de nossa hipótese: Hugo como tradutor. Para provar esse *Quid?* nos aventuramos a procurar um *Quibus Auxilis?* que desencadeou nosso método de análise de tradução interartística: a existência de técnicas. Estas que foram explanadas desde o primeiro capítulo até o último.

Situamos o *Quis?* no século XIX a fim de também dizer seu *Ubi?*. O espaço-tempo que analisamos nos faz contextualizar, mas também justificar, tomadas de posicionamentos interartísticos de Hugo. Junto a isso, as diversas teorias interartísticas e das artes nos auxiliaram com o *Quomodo?*. O *como* do traduzir interartisticamente está explanado nos capítulos 2 e 3. Resta-nos ainda responder o *Cur?* O *porquê* de tradutor interartístico e *porquê* de realizar a tradução interartística.

Ao refletirmos sobre a razão de ser da tradução interartística, expomos três conclusões que parecem nos convencer, mas que podem desencadear outros questionamentos: traduzir é um fazer estético-literário, um ato estético-político e uma necessidade estético-antropológica. Além disso, é por meio destas três vertentes *do que é* que se justificam os porquês de ser tradutor e de traduzir que conseguimos de alguma forma identificar ou mapear – mesmo que parcialmente – a poética do traduzir hugoana. Seguem-se essas conclusões do *Cur?*

Conclusão estético-literária

A tradução interartística não pode ser reduzida a um conceito, ela é um fenômeno complexo, difícil de ser realizado e pensado. A obra de arte – e aqui se inclui a tradução interartística como produto – é ligada sempre a um sujeito que a encarna, que lhe dá corpo. Isso significa que antes de sua existência material, ela existe como emoção estética e artefato imaginário na mente criadora. Marc-Mathieu Münch (2004, 2012, 2014) chama este ato de

efeito de vida. Diante de uma forma de vida que chama sua atenção, o autor-criador esquece por instantes sua vida real para dar maior visibilidade à vida imaginária, virtual. Ele demora pensando como trazer materialmente, estruturalmente e verbalmente esta vida, este efeito de vida, este fenômeno que é, antes de tudo, uma vivência. A faísca de uma tradução interartística é a noção de *como* dar vida a arte em outra arte.

O artefato a ser traduzido cria tempo, lugar, materialidade, situações que aos poucos vão sendo desvendados pelo tradutor interartístico. É uma nova vida que ele tenta entender e dar corpo. É o efeito de vida psíquico que motiva a busca, os limites e as relações de tradução. Notamos isso em Hugo ao vermos como texto e imagem se casaram na concepção tanto de pinturas quanto do texto literário em si de *Les Travailleurs de la mer*. Há a existência primeira de uma ficção, que almeja ser disposta material e verbalmente de várias formas por vários meios. A arte como fenômeno interativo religa dois sujeitos por meio de um objeto, o que significa dizer que o autor-criador tem um efeito de vida que ele tenta materializar no objeto para um receptor. O objeto ao ser apreciado transmite sinais de efeito de vida que estavam no criador-autor, e o apreciador cria em sua mente uma vida. Talvez, na literatura, esse jogo seja muito claro. No entanto, as outras artes também estão implicadas do mesmo jogo.

Tanto a tradução interartística (obra de arte influenciada por uma segunda) quanto outras artes possuem um efeito de vida que movimenta todas as faculdades do ser humano. A ficção encarnada no objeto artístico prolonga, completa, corrige, transcende a vida cotidiana. O espaço de um momento, o corpo, o espírito, o passado, o presente, o futuro, o real se fundem diante da emoção estética que decorre a partir da obra de arte. Presença e plenitude da obra causam emoção e uma vida que é tão real quanto a vida real, mas que designamos, por vezes, ficção, vida psíquica. É interessante notar que o efeito de vida não pode ser apenas medido pela harmonia, unidade, simbolismo ou verdade que ele transmite. A vida psíquica causada pela literatura que traduziu a arquitetura ou a pintura nos direciona a novos pensamentos, novas situações, novos sentimentos. O tradutor interartístico ao lidar com esse efeito de vida tenta apreendê-lo em uma escala pessoal que depende de inúmeros elementos, em particular do valor dado a ele, dos limites impostos na apreensão do efeito de vida e do método de criação deste efeito de vida na forma material.

De fato, na tradução interartística há que considerar a existência de um sistema artístico como canteiro de trabalho em que a interação é definida por dois sujeitos, um criador e um receptor, para um objeto ou um entre-objeto artístico – uma vez que a tradução, provavelmente, nunca será a obra-fonte. Além disso, o efeito de vida presente nesta interação está à mercê dos sentidos humanos, pois ele será apreendido por cada sentido humano de forma diferente. Talvez

daí possamos explicar por que arquitetura e romance sobre arquitetura não são a mesma coisa, ou porque ilustração e romance de onde derivou a ilustração são diferentes. Cada materialidade, cada discurso, cada sintaxe artística apreende um efeito de vida de forma singular porque os sentidos humanos são plurais e particulares em suas atividades e desenvolvimentos.

O método do efeito de vida, segundo Marc-Mathieu Münch (2004, 2012, 2014), decorre de seis corolários ou exigências de funcionamento: (1) o material, (2) o jogo, (3) a forma, (4) a plurivalência, (5), a abertura e (6) a coerência. Vejamos o que são e como isso se desenvolve na tradução interartística hugoana.

O *material* pode ser familiar, maleável e iniciativo. No que tange a ser familiar, ele decorre da vida cotidiana do tradutor interartístico (sua familiaridade, seu conhecimento de mundo). Na questão de ser maleável, diz respeito a até que ponto é possível conservar e receber determinadas estruturas no processo de traduzir, além de deixar sua intervenção. Quanto a ser iniciativo, faz referência a ser sugestivo quanto a ações a serem desenvolvidas. Os materiais tradutórios de Hugo – sejam eles verbais, plásticos ou imagéticos – têm origem em sua própria vida, seu próprio cotidiano como mostramos nas relações entre os romances e as obras de arte em cotejo. Foram manuseáveis por Hugo em razão de darem escolhas sobre como trabalhar e o quê trabalhar na tradução. E isso sempre sugeriu ações, gestos, manejos ditados pela própria arte em si que, por vezes, Hugo seguia ou não. Notre-Dame de Paris era uma catedral familiar a Hugo, seus modos de habitar e de imaginar uma vida dela na literatura foram móveis e o gestos sugeridos foram redefinidos por Hugo na forma como ele traduziu a arquitetura em literatura.

O *jogo* criador ou manipulação, disposição e combinação dos materiais para formar uma forma artística leva ao encontro do novo, da formação de um objeto artístico. A tradução enquanto jogo criador envolve inúmeros procedimentos e técnicas como buscamos demonstrar nos capítulos anteriores. O jogo criador é a maneira de a tradução interartística tentar de alguma forma achar um certo *designer* pessoal da obra. É algo imprevisível e fora das ações cotidianas no que tange a seguir regras e normas em voga. Quanto se traduz artisticamente, por mais que se planeje uma forma ou um sentido, a surpresa, o inesperado e o ocasional acompanham este ato. O artefato final da tradução interartística é apenas o que reflete o jogo que continua de artista para artista, de artista para tradutor, de tradutor para receptor. Hugo ao escolher seus materiais para traduzir (sejam temas, materiais concretos, modos de falar e mostrar etc.) só consegue alcançar alguma expressividade graças aos jogos dos elementos e dos materiais que compõem suas obras.

A *forma* é imprescindível ao efeito de vida, uma vez que não existe este artefato artístico sem seu autor, sem criador, sem nome, sem elementos de reconhecimento. A expressão artística é a forma viva da manutenção do autor na obra de arte. A forma é uma evidência da manifestação do jogo dos materiais, da imposição da disposição da expressão do artista exteriorizada. No que tange à tradução, há uma dupla tentativa de manutenção da forma viva – a do autor da obra de arte e do tradutor-artista da nova obra de arte. O espectador de uma tradução nunca poderá entender uma obra se esta não vier com uma espécie de formalização do pensamento, da expressão do criador. É a formatação da obra de arte que abre e direciona os apreciadores a colaborarem com o sentido, seja enquanto compreensão, supercompreensão ou incompreensão – não entender também é dar um sentido. Uma vez Hugo escolhendo traduzir *Notre-Dame de Paris* pela forma da descrição ou *Les Travailleurs de la mer* por meio de imagens, essas formas vivas ajudam a dar indícios de efeito de vida – algo ele quis dizer, comunicar, mostrar por meio dessas formas.

Os sentidos humanos são alcançados pelo efeito de vida graças à *plurivalência*. Este corolário que está intimamente ligado às formas vivas faz a ponte entre técnicas e pensamentos do autor-criador e do tradutor-artista. A plurivalência diz respeito à dispersão das técnicas que ajudam a compor a forma da obra de arte: seria um elo de associação das expressões capazes de combinar umas às outras no cérebro humano. Em nosso estudo, tentamos trabalhar a plurivalência a partir de teorias artísticas que compõem as técnicas hugoanas. O uso do traço sem contorno fechado em Hugo, por exemplo, que é uma técnica de fechamento mental em teoria da arte, tem um significado especial na obra gráfica de Hugo: é a continuação de sua escrita, mas também de sentidos do verbal como vimos no capítulo 3 dedicado a *Les Travailleurs de la mer*. Em suma, a plurivalência está mais ligada ao tipo de percepção que um tradutor interartístico faz de uma técnica, enquanto a forma viva é o uso de fato da técnica (tradutória ou não) artística.

A *abertura* que é também um corolário do efeito de vida diz respeito ao reconhecimento de que toda arte faz apelo a artes já conhecidas ou a procedimentos artísticos de complementação – uma espécie de repertório ou arquivos artísticos dos apreciadores. O olhar de uma pintura se une ao lembrar do olhar de outras pinturas que já se possui em mente. Esse encontro que acontece na recepção da obra de arte faz o tradutor interartístico tornar-se um co-autor e também almejar uma co-criatividade. A co-criação dá margem a visitar as diferentes faculdades perceptivas e intelectuais do receptor. Em nosso trabalho chamamos atenção para isso ao nos debruçarmos sobre os arquétipos artísticos, as proto-ideias já existentes no artista e no tradutor, mas que de igual modo reverberam em seu fazer artístico como no caso de Hugo.

É a abertura que dá as mais diversas interpretações ou prolongamentos da obra de arte e de suas traduções.

A *coerência*, último corolário do efeito de vida, é força da engrenagem de todos os outros corolários. Se não houver ordem ou regras internas do funcionamento da arte em si, o tradutor interartístico, o analista e o receptor não conseguem alcançar o efeito de vida e perceber o trabalho dos outros corolários deste fenômeno. É por conta dessa coerência artística que conseguimos analisar como Hugo conseguia realizar suas traduções interartísticas. O efeito de vida produzida nelas e por elas tem uma coerência de feitura que dá os indícios da materialidade, do jogo criador, da forma viva, da plurivalência e da abertura interpretativa.

A tradução interartística como efeito de vida nos leva a considerar que o tradutor interartístico tem como processo de produção um primeiro encontro virtual com a obra de arte para somente depois expô-la materialmente. Os esboços, rascunhos, desenhos, traços e manuscritos de Hugo nos comprovam isso. Além de demonstrarem também que é um ato complexo apreender e delimitar materialmente a vida virtual psíquica da arte formada na mente humana.

Conclusão estético-política

Jacques Rancière diz que toda configuração de experiência é um ato estético e todo ato estético produz formas de sentir e de subjetivação política. Para o autor, estética e política andam sempre juntas. Tal ideal também orienta Hugo que, considerado vanguardista de inúmeras formas de arte, nunca deixou de lado o fazer artístico como algo político. Vale mencionar que se a palavra *estética* quase não aparece nos escritos hugoanos, como bem mostramos na primeira parte da tese, o conceito de estética se apresenta para Hugo como os efeitos que ele reivindica para a arte que produz e que tipo de identidade e pensamento produz. Dentro deste bojo, encontra-se igualmente o tradutor interartístico Victor Hugo que articula maneiras de fazer, formas de visibilidade das maneiras de fazer, modos de pensabilidade de suas relações e ideias de efetividade do pensamento (RANCIÈRE, 2009, p.13). Pode-se pensar as maneira de fazer como as técnicas de tradução interartísticas, as formas de visibilidade das maneiras de fazer como as escolhas feitas dentro destas técnicas de tradução interartísticas, os modos de pensabilidade das relações como as cosmovisões e ideologias de arte – tais como as que apresentamos nos capítulo 2 e 3, a saber, pensamento gótico, pensamento sobrenaturalista –, e as ideias de efetividade do pensamento como as obras em si que se deixam ser analisadas à luz diacrônica do contexto hugoano.

De fato, o que defendemos é que a tradução interartística é uma espécie de partilha do sensível da arte. Ou seja, a arte tem a existência de um comum, e os recortes dela definem lugares e partes específicas (RANCIÈRE, 2009, p.15). Desta forma, traduzir artisticamente seria uma volta à existência comum de todas as artes, mas por meio de recortes específicos de uma arte na outra. A tradução interartística vista como partilha do sensível sempre está lidando com um comum que pode ser compartilhado mentalmente e materialmente e com partes exclusivas de todas as artes e que os analistas sempre tentam juntar, mesmo sabendo da unicidade de cada obra de arte e sua devida sintaxe artística. Tal ideal se torna ainda mais complexo quando se vê que a partilha do sensível não se origina de duplas mentes criadoras, mas de uma só, como no caso de Victor Hugo. É uma mesma mente criadora que partilha o sensível de diferentes formas, em diferentes materiais, em diferentes atividades e, primeiramente, consigo mesmo, e, só posteriormente, com os de fora, como percebemos com o caso das pinturas de *Les Travailleurs de la mer*.

É interessante notar que a partilha do sensível hugoana é determinada por ele mesmo e por sua época. Como analistas da obra hugoana, nos tornamos parte desse processo de tradução interartístico porque nos ocupamos de sentir o que a obra dá a sentir. Porém, esses *dados a sentir* não passam de recortes temporais e espaciais, o que significa dizer que a tradução interartística e o tradutor interartístico estão à mercê de seu contexto. A tradução é aqui uma maneira de visibilidade da arte ou mesmo mais uma prática de distribuição da visibilidade de dada arte em espaço e tempo específicos. Os recortes, acréscimos ou retiradas na produção de uma tradução interartística são um fazer *político* porque inserem um sentido na comunidade interpretante da obra de arte, além de dar a entender uma intenção reinante, uma determinada inserção social e cultural do artista, seu estilo. A escolha dos temas hugoanos seja na literatura, seja na obra gráfica deixa transparecer o teor político de suas intenções. Discutir patrimônio numa época de destruição é político. Fala de pescadores em tempos de urbanização é político. Desenhar, pintar e ilustrar para uma época em que muita gente não sabia ler é um ato político. Visto desta perspectiva, podemos conceber a tradução interartísticas de Hugo como um fazer democrático.

A escolha de diversas materialidades para apresentar, representar e traduzir as artes é igualmente uma partilha do sensível. Encher o plano, a superfície de dado suporte, é dar vida ou manifestar vida, é ao mesmo tempo interiorizar algo e transmiti-lo. Exatamente o que a tradução interartística se propõe. O entrelaçamento dos significados diversos em vários suportes é uma espécie de política dos significados. Quando escolhe ilustrar *Les Travailleurs de la mer* sem representações acionais, Hugo faz uma política dos significados por meio das mídias nas

quais as artes estão sendo desenvolvidas. Hugo faz uma revolução formal e, ao mesmo tempo, anuncia uma nova forma de fazer ilustração por meio de sua experiência artística.

Traduzir interartisticamente pode ser visto também como função do dizível e do visível. Ao partilhar o sensível, se diz e se dá a ver aquilo que se quer. O corpo da mente criadora não é capaz de tudo apreciar ou de tudo reverberar. Logo, traduzir será tomar partido, um recorte daquilo que se tem percebido como o sensível da arte fonte para a arte alvo. E isso é político, uma vez que o produto final é público e pode ser interpretado e avaliado. Mesmo em questões de autotradução interartística, como o exemplo de Hugo, o vaivém entre imagem e texto, entre arte concreta e arte abstrata só foi reverberizado em parte, porque há uma micropolítica de fruição pessoal e captação dessa fruição. Somado a isso, muito do sensível hugoano era uma espécie de política pessoal – ele precisava sentir para si, entender em si mesmo para depois poder expressar o que poderia ser útil ou belo para outrem. Percebe-se isso ao ver os esboços, manuscritos, rabiscos hugoanos.

O regime da arte opera significativamente para o que se pode chamar de tradução interartística. As convenções, as regras, as formas definidas igualmente exercem forças sobre a produção da arte. Contudo, a questão do representativo de uma arte assemelhar-se a outra sobressai de maneira única ao se traduzir. Procura-se um tipo de “*mimesis*” para organizar a tradução interartística e submetê-la ao cotejo, à semelhança, à comparação. Jacques Rancière (2009) avalia isso como um modo de visibilidade das artes que automatiza e dá a elas uma ordem geral, e, na presente reflexão, à tradução interartística. Entretanto, trata-se de um tipo de política imposta “naturalmente” e que precisa ser revista à medida que se cria uma comunidade de interpretantes alvo. Debatedos muito esse aspecto nos capítulos do trabalho ao referirmos como as artes criam um padrão de horizonte de expectativas e como Hugo soube se desviar deles. Por exemplo: uma catedral em que deviam se passar eventos religiosos, se passam eventos de terror e horror. O automatismo de um pensamento sobre catedral é quebrado aqui, dando um novo tipo de visibilidade à arte arquitetônica via literatura.

A tradução interartística traz como novidade a decisão de reinterpretar a arte, a relação do mundo atual em que uma nova arte é feita com o mundo passado de remissão a uma chamada arte fonte. Traz como base o conceito do que seria aquela arte se tivesse sido concebida em determinada linguagem artística. E é por isso que novas formas inventivas surgem. O tradutor interartístico se vê entre as fronteiras das artes, mas delimitado por suas sintaxes e materialidades próprias, de onde jorram a inventividade, a criação, a originalidade. Hugo, ao traduzir a arte em romance e o romance em arte, demonstrou estar atento à união das artes pelo sensível, mas também demonstrou a cisão entre elas com a existência de restrições,

particularidades e materialidades próprias de cada uma. E sua política foi trabalhar o interartístico a partir de ideais mentais que pudessem ser demonstrados materialmente. Os ideais de *eternebroso*, antítese universal e engajamento podem ser bons exemplos da inventividade hugoana na fronteira do interartístico.

A frequência com que Hugo realiza suas traduções interartísticas e as oferece à sua comunidade receptora traz à tona uma formação do gosto estético ou educação de um novo gosto estético. Ora, traduzir significa, em parte, letrar o outro em outra arte, em outra língua artística. A frequência com que Hugo produzia seus desenhos/pinturas e fazia referências a diversas obras de arte também alcança um viés político de transmissão interartística e de ensino da arte via obra plástica e literária. Assim agindo, Hugo era humanista e revolucionário do sensível. Inventava formas materiais da arte por vir. Ansiava uma arquipolítica da arte criando condições exemplares de transformações, pois suas experiências tradutórias eram vistas como motivações artísticas para o próprio Hugo e também para outros artistas, tais como Charles Beaudelaire, que foi mais ao fundo do sobrenaturalismo e se iniciou como protagonista da arte simbolista.

Os temas da obra hugoana, inclusive os temas de inspiração para a tradução interartística, são uma escolha política: Hugo escreve, desenha e pinta o anônimo, o desconhecido, o que parece não ser tema da arte ou remeter a uma arte. Também suas escolhas técnicas de como fazer tal procedimento deixam transparecer o que para ele pode ser arte e deve ser defendido como arte. Exemplo disso é que sua cromacia verbal e pictural, que se desenvolvem entre o branco e o preto, é uma tomada de posicionamento político em favor da fotografia como arte em um tempo em que esta era vista apenas como mera reprodução mecânica do real. O interartístico da fotografia parece acompanhar o posicionamento tradutório de Hugo à medida que ela se torna um paradigma estético hugoano, trazendo à tona a questão das descrições traçadas e pintadas. Hugo revigora de alguma forma a escala das grandezas de uma determinada tradição representada da fotografia sobre as coisas que produz: seja obra fonte, seja obra alvo, seja tradução, seja criação.

São rearranjos materiais de signos que fazem efeitos no real, que dão corpo à arte de Hugo no corpo dos espectadores, que dão intensidade ao sensível quando posto em análise. A visão de arte de Hugo como conjunto traz à tona o coletivo das artes como ato político, como algo que não se separa e em que tudo funciona para dar, oferecer, distribuir sentidos, partilhar o sensível. A tradução interartística aqui faz parte de uma subjetivação política, não de busca de identificação imaginária – por mais que isso seja visto objetivamente –, mas sim como um processo de desincorporação e reincorporação de uma arte na outra.

A tradução interartística advém de um mundo sensível comum a todos – todos possuem de uma forma ou de outra o desejo de traduzir. No entanto, a forma como Hugo se ocupa deste ato é que faz deste ato de traduzir um ato humano circunscrito como micropolítica pessoal, social e cultural. Traduzir artisticamente é uma ou várias maneiras de ser e de ocupação do espaço via produção artística. É uma das maneiras de sair do espaço doméstico e se inscrever no espaço público em que a arte será dada a ver e dizer, em que a técnica pessoal se impõe como forma de pensamento tal como ocorre para Hugo. A produção da tradução interartística é uma efetuação material e apresentação real de sentido comunitário, pois se não há algum partilhar de informações comunitárias não há tradução. As culturas artísticas do tradutor, do receptor e do analista estão em constante comunicação. E as escolhas de sentidos de todos são políticas na medida em que se tornam públicas e exteriorizadas como trabalho culturalmente e socialmente marcado em um tempo e espaço.

Conclusão estético-antropológica

Como bem nos lembra Hans-Georg Gadamer (1985), a partir do século XIX a autoconsciência do artista criador de integração evidente entre sociedade e comunidade passa a desaparecer. A arte não é mais percebida como um indicador de comunicação entre artista e os outros, tal como era na época da arte cristã do Ocidente. É no século XIX que o artista cria para si sua própria comunidade comunicativa. É nesse período que os artistas começam a ter uma consciência messiânica, uma espécie de pretensão direcionada aos homens com uma mensagem nova em que o fazer artístico não tem outra escolha senão ser apenas arte em si e por si. Não é à toa que vemos Victor Hugo dentro de seu próprio cenáculo de amigos, realizando sua arte diferentemente de todas as outras anteriormente feitas. Hugo cria seu público literário, seu público pictórico, seu próprio meio para ser interpretado, seu típico estilo de se expressar. Sua arte é messiânica porque anuncia e traz novas configurações até então nunca vistas e que parecem prefigurar movimentos artísticos posteriores a sua vida. A arte hugoana é uma espécie de provocação e quebra paradigmas. É um desvio original do que se realizava à época.

O que se observa na arte hugoana é um verdadeiro contraste com as correntes artísticas de seu período. Não fica clara a disponibilidade de assimilação do sentido nas artes de Hugo. Percebe-se que, em particular, sua obra gráfica é algo que se opõe às regras formais da sua contemporaneidade. Há o uso de novos materiais, novas técnicas de feitura. Há um entre-lugar artístico de libertação de regras ou de modismos e uma ambição de mostrar, revelar e construir algo novo. Convém mencionar que a arte operada por Hugo tem seu impulso e força na arte do

passado e da tradição. Como vimos, Hugo era extremamente erudito artisticamente. Ele sabia muito sobre música, sabia muito sobre pintura, sabia muito sobre literatura. Essa estrutura ou base de conhecimento o levou a contestar a arte até então difundida, seja em seu âmbito público ou privado. Hugo não poderia ter elaborado algo novo se não soubesse ou não convivesse com a simultaneidade da arte presente e da arte do passado. Suas visitas a museus, às exposições universais, aos ciclos de artistas, aos ateliês, bem como suas leituras de catálogos de arte e obras literárias provam a intimidade de Hugo com o saber artístico tradicional e de seus contemporâneos.

Memória e recordação atuam no fazer hugoano da arte: há uma apropriação recordativa que impulsiona sua liberdade mental criadora, um encontro entre formas já sabidas e outras que pairam sobre sua vontade de realizar algo novo. Uma unidade de espírito entre o que foi e o atual, como afirma Gadamer (1985). A unidade de espírito do fazer artístico não está somente em compreender as formas recentes e antigas, mas também em colocar na nova obra de arte uma nova mentalidade artística com “uma nova forma de comunicação de todos com tudo” (GADAMER, 1985, p. 21). Essa *mentalidade construtiva*, para o usar o conceito de Hans-Georg Gadamer (1985), era atuante na vida artística de Hugo, tal como demonstramos nos capítulos anteriores. Hugo corresponde àquele que, nas palavras do filósofo alemão, “vence uma tensão entre as expectativas advindas do que lhe sobreveio e os novos costumes que introduz co-determinantemente” (GADAMER, 1985, p. 21). Sua maneira de traduzir-se, de traduzir as artes e de se autotraduzir artisticamente demonstra esse enlace da unidade de espírito hugoano, sua modernidade para seu tempo.

Vale notar que essas traduções interartísticas de Hugo são fruto de sua *consciência histórica* pessoal e contextual, mas também de sua *reflexividade*. Hugo se utilizou das materialidades e conhecimentos formais disponíveis em sua época tanto para inventar como para contestar a arte. De igual modo, arquétipos artísticos coletivos comprovam a historicidade da inovação hugoana quando se pondera quais formas, regras e conteúdos estavam em voga, e como ele os transgrediu materialmente e mentalmente. É por isso que Gadamer (1985) defende que a consciência histórica – que para nós envolve o que chamamos de arquétipos artísticos nesta tese – é instrumento de feitura da arte, “uma espécie de instrumentação da espiritualidade” (GADAMER, 1985, p. 23), dos sentidos que já determinam por princípio a visão e a experiência de arte. Desde estes arquétipos artísticos, que em parte são também uma consciência histórica artística pessoal ou contextual, é possível ver que a reflexividade de Hugo diante das artes já existentes está em determinar até que ponto ele pôde estar aberto à alteridade artística e também se impor como um outro que igualmente quer ser referência de alteridade. É

este elo de reconhecimento da alteridade e de impor-se como alteridade que auxilia na consciência produtiva artística, o que consideramos um exercício corrente na obra de Hugo artista.

Reconhece-se a partir das ideias acima que as concepções estéticas de Hugo sobre arte, vistas no primeiro capítulo desta tese, confluem inexoravelmente para seu fazer artístico, a saber: arte vista como conjunto, gosto percebido como direito à liberdade, o “eu” como função artística, o absoluto como primazia antes mesmo da vontade artística, o Belo como busca da superfície e do fundo, e da ideia e da forma. Vale recordar que Belo para Hugo não é algo remetido à beleza ou que agrade a todos, mas sim formas de representar novas maneiras de vida. A arte para Hugo não pode ser vista apenas como utilitarismo, senão como também forma de auto-definição e auto-representação de um pensar artístico, que pode ou não ser direcionado a uma comunidade e que manifesta sobremaneira o prazer, o gozo e o deleite do artista. É para Hugo uma constante busca metódica de apreensão daquilo que está entre o real e o ideal, daquilo que provém da natureza, mas que ainda não foi sintetizado mentalmente e, depois, materialmente em forma de obra de arte. É um “agradar desinteressado”, uma experiência estética em si sem busca de um porquê ou de um para quem. Esse ato da arte e da tradução interartística de Hugo tem razões antropológicas de existência.

A primeira razão antropológica é o *jogo* – uma das funções elementares da vida do homem. O jogo remete a uma liberdade de movimento humano e impulsiona como princípio marcante o auto-movimento, o ir e vir de estar vivo. O jogo como auto-movimento não tem, em princípio, finalidades nem objetivos. Jogar é um movimento da auto-representação de estar vivo. Gadamer (1985) afirma que o jogo tanto pode incluir a razão como anulá-la, pode impor-se objetivos e limites, bem como se desfazer deles. A disciplina e a organização do movimento também vêm com a frequência com que se joga. Ora, a tradução interartística vista como jogo é esse ir e vir entre artes, esse dar vida a uma outra arte, ou reviver uma arte já existente. Assim como a disciplina e os elementos organizacionais vêm com o tempo, quanto mais o tradutor interartístico exerce sua atividade, mais é possível observar determinados indícios de regras, formalidades e limites nem sempre racionalmente pensados, mas que de tanto trabalhar na atividade interartística, parece ser sua marca.

A tradução interartística precisa ser vista como um tipo de comportamento sem objetivo, em que esta escolha de agir é intencional. O jogo tem seus próprios movimentos que sempre se repetem e que não têm a primazia de comunicar algo, mesmo que alguns movimentos do jogo sejam racionais. É a partir desta visão que se pode falar de obras interartísticas traduzidas: cada uma é um jogo que nem sempre quer de fato comunicar a outra obra, apesar da razão analítica

nos direcionar às noções de original e tradução, obra fonte e obra alvo. Isso condiz muito com o horizonte do espectador que recebe a tradução interartística, visto que uma vez esta sendo um jogo, o jogador conta com outros jogadores. Ou seja, a obra só se completa com o espectador que assume igualmente o jogo disposto pelo tradutor interartístico na obra produzida. E por mais que um jogo não tenha a intenção de dizer algo, ele acaba dizendo. E esse dizer algo não é conceitual, bem refletido, mas sim algo de “uma mera lei do movimento ditada por si mesmo” (GADAMER, 1985, p. 40). Em termos de tradução interartística, significa que nem sempre a obra traduzida pretende comunicar a obra anterior ou fazer relações diretas, porque o jogo de traduzir tem uma regra própria que é limitada pelas linguagens artísticas, e pela capacidade do tradutor interartístico de realizar uma obra específica em uma sintaxe artística particular dentro de determinado contexto sociocultural.

Uma distância crítica e estética surge ao nos colocarmos como participantes do jogo que fruem a obra interartística. O feito de jogar foi manuseado pelo tradutor interartístico, o jogo enquanto síntese é a obra de arte e nós somos outros jogadores. É enquanto jogador junto com Victor Hugo que analisamos como este jogo do interartístico e do ir e vir do jogo da tradução pode ser explicado em parte. Isso porque, uma vez que também se é analista de tradução interartística, se escolhe que procedimentos do jogo se pretende analisar, explanar e compreender. Seguir um jogo de tradução interartística é realizar em parte “uma experiência de racionalidade, quiçá no seguir regras auto-impostas, ou na identidade daquilo que se procura repetir” (GADAMER, 1985, p. 40). Percebemos isso em Hugo quando define sua cromacia verbal e pictórica, por exemplo. É uma paleta de cores auto-imposta, que ao mesmo tempo lhe concede identidade e recorrência estilística. É um jogo que escolhemos jogar juntos ao nos debruçarmos em sua análise e compreensão.

O jogo tem uma identidade definida por movimentos próprios e, uma vez a tradução interartística entendida desta forma, ela busca correspondência de movimentos, bem como exigência de resposta à ativação de uma obra na outra. No caso hugoano, demonstramos que o jogo se dá pela ativação das técnicas de tradução que podem ser identificadas na obra alvo por meio de análise minuciosa como a que demonstramos nos capítulos anteriores. É claro que essas identificações podem variar e ter diferenças a cada análise feita e refeita, pois o analista também é um jogador com Hugo na apreciação de sua obra de arte literária ou gráfica. O que analisamos enquanto analistas do tradutor interartístico são as estruturas modelares construídas na obra hugoana. Elas nos fazem refletir e preencher o jogo que falta da tradução interartística já elaborada e manifesta via obra de arte concreta.

A segunda razão antropológica é o *símbolo* – um signo de reconhecimento, de recordação. O símbolo é acompanhado da função de remeter – remissão que depende da experiência do conhecimento artístico do tradutor interartístico e do analista de traduções interartísticas. A tradução interartística como símbolo é sempre uma tentativa de experiência do simbólico, do preenchimento de sentido, a promessa de complementação, seja esta do tradutor interartístico, seja do analista desses tipos de traduções. A obra de uma tradução interartística visa um encontro, uma experiência do mundo dado a compreender. Na tradução interartística como símbolo pode-se tentar lançar hipóteses de qual ideologia, qual corrente teórica ou quais ideias estão presentes na obra transmutada de Hugo. Entretanto, por ser a própria obra um símbolo, essa experiência do significado é uma lacuna preenchida por cada espectador que analisa ou tenta compreender a obra. De igual modo, parece-nos que os atos de tradução interartísticos de Hugo, que demonstramos nessa tese, estão vinculados a sentidos dados pelo autor contextualmente e os quais só nos é possível explicar e vivenciar em parte – já que não somos o próprio Hugo.

A tradução interartística como símbolo transmite uma aparência sensorial da ideia (GADAMER, 1985, p. 52). Ou seja, nunca será de fato a outra arte, será uma espécie de estrutura modelar em que é possível ter acesso limitado à obra arte via obra interartisticamente traduzida. A unicidade e insubstituibilidade da obra fonte é algo que reverbera no imaginário do tradutor interartístico e que este tenta realocar de forma lacunar na tradução. Percebemos isso quando Hugo tenta traduzir verbalmente a catedral Notre-Dame de Paris. Apesar das técnicas verbais, da intermedialidade, da cromacia, a arquitetura verbal do romance apenas nos dá a catedral de forma lacunar. Quem nunca a viu imagina sua própria catedral a partir do descrito. Quem a conhece faz analogias e comparações sensoriais-imagéticas com o texto hugoano. Entretanto, em ambos os casos a apreensão da arquitetura é parcial sempre.

Dessa perspectiva, percebe-se que a tradução interartística como símbolo funciona como uma espécie de “acúmulo de sentidos em algo fixo” (GADAMER, 1985, p. 53). O tradutor interartístico tenta desvelar, abrir e proteger os sentidos da obra fonte na obra alvo. O simbólico na tradução interartística não apenas tenta dar o sentido, mas fazer-se presente. E aqui podemos citar o caso de *Les Travailleurs de la mer* em que nas 36 pinturas não há apenas sentidos ali dispostos, mas presenças gráficas que remetem ao imagético hugoano verbal e icônico. As próprias imagens gráficas de Hugo fazem apelo à presença e à experiência icônica do autor e isso também é símbolo. O fato de existir materialmente é uma forma de reconhecimento, de existência do peculiar e da aparência. Tradução interartística como símbolo cria uma simbólica que remete a uma obra fonte, ao mesmo tempo que tenta buscar remissão

de sentidos ou encarnar significações do próprio tradutor interartístico ou dos analistas das obras interartísticas. Por isso, as análises feitas nesta tese poderiam ser continuadas ou refeitas de outra forma porque a apreensão, compreensão e explicação dos sentidos são sempre interpretação parcial, particular e se situam dentro de uma comunidade interpretativa. Há de se chamar atenção para o fato de que o que faz com que tenhamos mais apreço por determinadas interpretações e até mesmo para qualificar as artes e suas respectivas traduções é o relacionamento com o significado. Uma vez conscientes de um sentido qualquer numa determinada obra, procura-se tal sentido como orientação primeira em sua tradução interartística.

A terceira razão antropológica é a *feira* – momento coletivo do ser humano por excelência. A festa é um momento de união com os outros, tempo de comemorar, instante coletivo de reunião sem saber exatamente para qual finalidade. A festa pode ser solene ou um costume tradicional. Ela é uma atividade intencional. De igual modo, a tradução interartística é uma festa porque reúne a outra obra, e conseqüentemente seu criador, em uma feitura nova, talvez solene, talvez tradicional. É igualmente uma atividade deliberada. O estar junto não é o algo que somente une, porém mais que isso, tem uma intenção de reunir. Na tradução interartística, a festa se dá pela intenção do tradutor interartístico que de alguma maneira quer que as obras fiquem juntas – intertextualmente, materialmente, dialogicamente ou analogicamente. Hugo realiza isso por meio de referências, em particular, e manejos técnicos tradutórios e estilísticos como demonstramos nos capítulos anteriores.

O ato de festejar que analogicamente acontece no ato de traduzir artisticamente tem a intenção de unir para não deixar que cada obra tenha uma vida paralela. Para o analista, a tradução interartística como produto é igualmente uma festa porque permite essa coletividade de pensamentos, sentidos e feitura decifrados a partir da remissão, das referências, das comparações, do cotejo. Foi nesse intuito que sempre tentamos em toda a tese analisar as obras e traduções hugoanas no todo do conjunto e não isoladamente. Somente juntas são festa. Desunir o conjunto é isolar as obras. Algo que para Hugo parece não existir. Todas as artes para o escritor estão interligadas, formam um só conjunto.

Traduzir interartisticamente é celebrar e cada um celebra à sua maneira uma festa. A festa pode ter um plano de atividades, um programa a ser seguido, porém essas vivências da festa são pessoais. Estão dentro de um tempo abstrato imaginário que sempre carece de preenchimento seja do tradutor interartístico, seja do analista da obra interartística. O tempo da festa é algo experienciado, algo que se forma na mente e que tem caráter de preenchimento (dever ser preenchido, passado). Não é à toa que ao analisarmos a obras traduzidas

artisticamente por Hugo sublinhamos o contexto e o período em que elas foram realizadas a fim de ao menos, parcialmente, podermos descrever essa experiência da festa que é a tradução interartística. Tudo isso porque a arte enquanto festa tem seu próprio tempo. A produção de uma tradução interartística tem seu próprio tempo. A análise que se faz de uma tradução interartística tem seu próprio tempo. Ou seja, ao vermos uma obra artística hugoana, percebemos que ela tem seu próprio tempo de acontecimento e de entendimento.

Gadamer (1985) propõe que a obra de arte como festa é uma espécie de convivência sem objetivo, em que sua estrutura tem seu próprio tempo de organização e um próprio núcleo de organicidade que, uma vez refeita ou desordenada, perde sua unidade de vida inicial. É claro que, neste sentido, a tradução interartística será uma tentativa de resgate dessa convivência sem objetivo, desse tempo de organização, dessa organicidade do núcleo, mas nunca será a festa em si. Será um espelho da festa ou mesmo, como já dissemos, uma outra festa. Provavelmente, o aspecto que salta aos olhos é de que numa festa de que gostamos e em que temos prazer em participar há o ato de demorar-se nela. Traduzir interartisticamente é entrar em uma obra o máximo possível que se possa conseguir. O tradutor interartístico demora-se, detém-se na obra. Esse cuidado é perceptível em Hugo ao vermos os esboços, reflexões e arquivos de suas inúmeras obras e da pequena parte que apresentamos nesta tese. Hugo como tradutor interartístico gasta tempo para desenvolver e aproveitar bem sua festa.

A quarta razão antropológica é a *narrativa* – necessidade humana de contar e afirmar suas histórias. Narrar é a única forma de falar das experiências humanas, partilhar essas experiências e dar sentido a elas. A tradução interartística é esse ato de narrar uma obra anteriormente existente e ir além de uma possível literalidade. É um momento de encontro em que se sente uma história do objeto artístico e se tenta recriar, recontar essa história. O tradutor interartístico é o sujeito que tenta reunir essa história e dar um sentido com seus itinerários e escolhas pessoais.

Os diferentes tipos de narrar que tomamos aqui como técnicas de tradução durante o percurso da tese são maneiras, caminhos, veículos da experiência e do sentido – seja parcial, temporário, precário ou rico de expor as obras de artes. Narrar é um ato de interpretação que possibilita ao tradutor interartístico inúmeras situações de criação.

A narrativa pode ser vista como algo terapêutico, como uma escrita de si e como um estar em situação (MALUF, 1999). Essas três modalidades antropológicas da narrativa vão ao encontro exato da tradução interartística para Victor Hugo. Traduzir de uma arte para outra era para Hugo um momento de processo de cura, de identificação de doença, de descobrimento da saúde cultural. É desta forma que ele traduz Notre-Dame de Paris em romance. Hugo negocia

o sentido desta narrativa por meio da tradução da arte arquitetônica em arte literária. A cura se revela como uma tomada de consciência patrimonial do leitor e do próprio autor. A narrativa sobre si em um espaço coletivo é um afirmar-se – é o que Hugo faz ao escrever *Les Travailleurs de la mer* e ao traduzir artisticamente o romance em pinturas. Hugo expõe em imagens e em texto literário suas histórias pessoais espelhadas em Gilliat, Déruchette e demais personagens. Logo, traduzir artisticamente é uma demarcação simbólica de sua identidade individual e coletiva, pois é uma tomada de posição que será exposta ao público apreciador/leitor. Já a situação narrativa é uma tentativa de compreender a experiência, seria a escrita desta, o meio, os instrumentos para falar das traduções de Hugo. Na situação narrativa interessa observar o processo, as riquezas do momento, a performance do tradutor, e buscar sentidos, significados narrativos, interpretações – que cabe a quem analisa o tradutor e a tradução, cabe ao crítico da tradução. É uma espécie de *zoom* face-a-face da experiência hugoana e da partilha dessa experiência em análise. A escrita da tese em si.

Os passos antropológicos que caracterizam a tradução interartística e o seu agente são: 1) uma forma de reter o passageiro e o transitório numa nova duração – conferir uma duração; 2) um ato de reconhecer, significar, ressignificar como tarefa de construção da expressão – um saber ler; 3) um manejo de reunir todos em um único momento – a cisão de gerações; 4) o partilhar do sentido – ter uma história. Ao unirmos essas necessidades antropológicas do tradutor interartístico percebemos que ele de alguma forma (1) reconstrói um museu imaginário e traz à tona a coleção de obras de artes e experiências artísticas deste museu; (2) faz uma transmissão artística, não como uma espécie de conservação de sentidos, mas como uma reciprocidade constante entre feitura do presente e feitura do passado das materialidades e dos significados das artes. Traduzir artisticamente é, acima de tudo, um privilégio cultural que escapa às amarras comerciais na visão hugoana.

Conclusão poético-estética

Cabe frisar que, nem sempre as imagens feitas por Victor Hugo serão consideradas como tradução e autotradução, dado que há imagens (pinturas/desenhos) feitas por Hugo que são “motivo de tradução”, ou seja, foram utilizadas por terceiros para traduções diversas para além da obra literária e pictórica de Hugo. Por exemplo, o portal de entrada da aldeia de Rodemack (na região de Moselle na França), que sofreu forte destruição em 1815, foi reconstruído graças a um desenho de Victor Hugo (RECHT, 2003). Isto é, se por um lado o desenho era apenas uma lembrança de viagem do escritor, por outro, serviu para a reconstrução do patrimônio

arquitetônico francês.

Face ao exposto das razões de ser tradutor interartístico, podemos observar que Victor Hugo é um homem múltiplo que transita facilmente de uma arte a outra. E, mais do que transitar, o autor consegue traduzir com eficácia uma obra em outra. Vale mencionar que embora alguns autores considerem que a transposição do texto verbal ao não-verbal seja ou adaptação (HUTCHEON, 2011), ou simples ocorrência de intertextualidade (GENETTE, 2006), ou ainda recriação (CAMPOS, 1992), acredita-se que além desses pontos ainda há a poética, concebida como o estudo do fazer literário que engloba a política do sujeito que realizou ou realiza a obra (MESCHONNIC, 1970). Embora Henri Meschonnic (2010), assim como Roman Jakobson (1977) e Tzvetan Todorov (1967, 1971), tenha concebido a poética especificamente para a literatura, é possível estender este conceito da valoração para as outras artes. Assim, percebemos que a tradução interartística é dialoga com os estudos da adaptação, da intertextualidade, da recriação, da intermedialidade e da poética.

Em outra pesquisa (REIS, 2013), realizamos um trabalho dedicado à poética hugoana escrita¹, e entre nossas reflexões percebemos que o fazer verbal hugoano pode ser visto como *escrita profética* – Hugo escrevia o que desejava para a França –, como escrita de resistência – suas ideias (as mesmas ora evoluídas, ora embrionárias) persistiam em diferentes textos desde os romances até os discursos parlamentares –, como escrita histórica (por ser determinada por uma estética literária e um contexto sociopolítico), como escrita fotográfica/cinematográfica (há uma sequência de ações e descrições definidos pela palavra-imagem²), como escrita teatralizada (pois, ao mesmo tempo que há uma narrativa, há aspectos do texto teatral, como a didascália, por exemplo) e como escrita retórica (o uso de discursos para justificar e impor seu discurso pessoal).

Entretanto, essa poética não reside somente nos textos verbais, mas alcança o texto não-verbal de Hugo. A poética de resistência pode ser observada na continuidade das temáticas tanto no texto verbal quanto não-verbal. Já o lado profético, é possível notá-lo no que tange à recepção de seus textos verbais e não-verbais (aqui vale lembrar o exemplo citado da reconstrução do portal de Rodemack). Mas é possível dizer que no geral a poética hugoana que abrange a verbal, a visual, entre outras linguagens, é uma poética do relevo, isto é, a clarificação, a explicitação, a evidência, o detalhamento minucioso, a explanação em pormenor, o destaque

¹ Fazemos referência à nossa dissertação de Mestrado *As retexturas de Claude Gueux*, defendida em 2013, no Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade de Brasília.

² Palavra-imagem definida no romance hugoano como materialidade do abstrato e das ideias pela palavra provendo, conseqüentemente, o crescimento de um ponto de vista ou ideia, assim como o aparecimento de pilares ideológicos refutados ou defendidos. (ROMAN, 1999).

particularizado de determinado ato, imagem ou objeto, seja no texto verbal, visual, sonoro, concreto, tátil, olfativo, sinestésico ou outros. O resultado de tal poética na tradução ou autotradução interartística seria ou complementação, ou extensão, ou visão dupla ou ambígua do mesmo autor a respeito de uma arte em outra ou de uma arte por outra.

Victor Hugo é praticante desta poética do relevo especialmente no que concerne às artes da Pintura, da Arquitetura e da Literatura. Poderíamos definir sua poética como uma poética *arquipictoliterária*. Sendo *arqui-* (do grego ἀρχή [arkhé]³) como aquilo que está na frente, no começo, na origem; *pict-* (do latim *pingo, is, pinxi, pictum, pingēre*⁴) como aquilo que tem o caráter de colorir, embelezar; e *litera-* (do latim *littera, ae*⁵) como aquilo que tem o caráter de escrita. Portanto, Hugo tem como princípio poético uma escrita (verbal ou não-verbal) que colore e embeleza, mas que dá origem a algo ou que está à frente de algo. Essa *arquipictoliteratura* qualifica toda a obra artística de Hugo.

Além de transpassar toda a obra de Hugo, podemos dizer que talvez este seja o primeiro princípio de Victor Hugo como tradutor intersemiótico, pois mesmo que haja a tradução de uma arte para outra, a nova arte (a traduzida) terá, provavelmente, a *arquipictolítera* hugoana.

As conclusões propostas aqui parecem também fazer eco ao desenvolvimento do pensar hugoano sobre a relação de transpor uma arte em outra: se na primeira parte desta tese mencionamos o texto hugoano sobre a adaptação do romance *Notre-Dame de Paris* para ópera e vimos nele uma espécie de desprezo pelo ato de adaptar; com a maturidade do pensamento hugoano sobre as artes e suas relações, o autor considera que esse colocar uma arte em outra, ou qualquer outro nome que se possa dar, é para ele *traduzir*. Um exemplo disso é a carta que escreveu a Gustave Doré elogiando as ilustrações de *Les Travailleurs de la mer* para uma das edições inglesas posteriores à primeira publicação (*apud* GLEIZES, 1999, p. 8):

Le 18 décembre 1866

Jeune et puissant maître, je vous remercie. Ce matin, à travers une tempête digne d'elle, votre **magnifique traduction** des *Travailleurs de la mer* m'est arrivée. Vous avez tout mis dans ce tableau, le naufrage, le navire, l'écueil, l'hydre et l'homme. Votre pieuvre est épouvantable et votre Gilliatt est grand.

³ Consulta ao verbete do Dicionário Grego-Português e Português-Grego de Isidro Pereira.

⁴ Consulta ao verbete do dicionário Latino-Português de Francisco Torrinha.

⁵ Consulta ao verbete do Dicionário Latino-Português de Francisco Torrinha.

C'est là une belle page ajoutée à votre in-folio d'oeuvres charmantes et terribles⁶.

Se ainda existiam dúvidas quanto ao fato de que a relação hugoana com as artes era de traduzir, esta carta as dissolve. Traduzir artisticamente é para Hugo vivência (efeito de vida), política (partilha do sensível), necessidade antropológica (jogo, símbolo, festa, narrativa) e inscrever-se (praticar uma poética).

⁶ “Jovem e poderoso mestre, agradeço-lhe. Esta manhã, através de uma tempestade digna dela, chegou-me sua **magífica tradução** dos *Travailleurs de la mer*. Você pôs tudo naquele quadro, o naufrágio, o navio, o escolho, a hidra e o homem. Seu polvo é apavorante e seu Gilliatt é grande. Trata-se de uma bela página acrescentada a seu *in-folio* de obras encantadoras e terríveis” (Tradução nossa; negrito nosso).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Referências primárias:

HUGO, Victor (Fonds Victor Hugo. II – ŒUVRES). **Notre-Dame de Paris**. Manuscrito [NAF 13378]. Paris: BNF Gallica. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60009409.r=Notre-Dame%20de%20Paris%20-%20Victor%20Hugo%20%5BNAF%2013378%20%5D.?rk=21459;2>>. Acesso em 6 de abril de 2019.

HUGO, Victor. “Les travailleurs de la Mer”. In: **Oeuvre complète: Roman II**. Paris: Robert Laffont, 1985b.

HUGO, Victor. “Notre-dame de Paris”. In: **Oeuvre complète: Roman I**. Paris: Robert Laffont, 1985a.

HUGO, Victor. “Prologues à la traduction des Oeuvres de William Shakespeare par François-Victor Hugo” Tradução Pedro Sousa. In: FAVERI, C.B.; TORRES, M-H. C. (orgs.) **Clássicos da Teoria da Tradução: francês-português**. Volume 2. Florianópolis: Núcleo de Tradução:UFSC; 2004.

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

HUGO, Victor. **Œuvres Complètes – Critique: *Le préface de Cromwell, Littérature et philosophie mêlées, William Shakespeare, Prose philosophiques des années 60-65***. Paris: Robert Laffont, 1985.

HUGO, Victor. **Œuvres Complètes – Océan: *Océan prose, Philosophie prose, Fatis et croyances, Moi, l’amour, la femme, Philosophie vers, Plans et projets***. Paris: Robert Laffont, 1989.

HUGO, Victor. **Œuvres Complètes – Poésie I: *Premières publications ; Odes et ballades ; Les orientales ; Les feuilles d’Automne ; Les Chants du crépuscules ; Les voix intérieures ; Les Rayons et les Ombres***. Paris: Robert Laffont, 1985b.

HUGO, Victor. **Œuvres Complètes – Roman I: *Han d’Islande ; Bug-Jargal ; Le dernier Jour d’un condamné ; Notre-Dame de Paris ; Claude Gueux ; Annexe: Le Bug-Jargal du Conservateur Littéraire***. Paris: Robert Laffont, 1985d.

HUGO, Victor. **Œuvres Complètes – Théâtre I: *Cromwell, Amy Robsart, Hernani, Marion de Lorme, Le Roi s’amuse, Lucrèce Borgia, Marie Tudor, Angelo, tyran de Padoue, La Esmeralda***. Paris: Robert Laffont, 1985c.

HUGO, Victor. **Œuvres Complètes – Voyages: *Le Rhin, Fragment d’un Voyage aux Alpes, France et Belgique, Alpes et Pyrenées, Voyage et excursions, carnet 1870-1871***. Paris: Robert Laffont, 1987.

HUGO, Victor. **Os Trabalhadores do mar**. Tradução Machado de Assis e Marília Garcia. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

HUGO, Victor. “À un traducteur d’Homère”. In: **Oeuvre complète: Critique**. Paris: Robert Laffont, 1985c.

HUGO, Victor. “Os tradutores” Tradução de Marcos Bagno. In: **Revista XIX nº 1**. Distensão e conservação de paradigmas do século 19. Págs. 165-193. Brasília, 2014. Disponível em: < <http://periodicos.unb.br/index.php/revistaXIX/article/view/11065/7924> >. Acesso em 24 de julho 2014.

Referências gerais:

ACHILLE, Alexandrine. Victor Hugo et la photographie. In: MOLINARI, Danielle. **Maison de Victor Hugo-Guide**. Paris: Paris-Musée, 2009.

ADAM, Jean-Michel; REVAZ, Françoise. **A análise da narrativa**. Tradução Maria Adelaide Coelho da Silva e Maria de Fátima Aguiar. Lisboa: Gradativa, 1997.

ADAM, Jean-Michel. **La description**. Paris: PUF, 1993.

ADAM, Jean-Michel. **Les textes: Types et prototypes**. 3 ed. Paris: Armand Colin, 2011.

ALBERS, Josef. **A interação da cor**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

ALMALECH, Mony. Semiotics of color. In: **New Semiotics Between Tradition and Innovation/Nueva Semiótica entre tradición e innovación/ la Nouvelle Sémiotique entre tradition et innovation** - Proceedings of the 12th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS). Sofia-Bugária: IASS Publications & NBU Publishing House, 2017.

ANDE, Edna; LEMOS, Sueli. **Arte gótica**. São Paulo: Callis, 2013.

ANSEL-LAMBERT, Isabelle ; ANSEL, Yves. **Le romantisme**. Paris: Ellipses, 2000

ANTUNES, M. A.; UOTTAWA, R. G.; **Autotradução/Self-translation**. Tradução em revista. N.16. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: < <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/trademrevista.php?strSecao=input0> >. Acesso em 27 de agosto de 2014.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como história da cidade**. Tradução Pier Luigi Cabra. 6. Ed São Paulo: Martins Fontes, 2014.

AUZAS, Pierre-Marie. **Notre-Dame de Paris**. Paris: Librairie Hachette, 1956.

BACHELARD, Gaston. **Lautréamont**. Paris: Corti, 1939.

BALDICK, Chris (org.). **The Oxford Book of Gothic Tales**. Oxford: Oxford University Press, 1993.

BARA, Olivier. Hugo, libretiste d'opéra-comique. In: LASTER, Arnaud (org.). **Hugo à l'opéra**. L'Avant-scène Opéra. N. 208. Éditions Premières Logis: Paris, 2002.

BARBOSA, Sidney. A representação da Natureza em Os trabalhadores do mar de Victor Hugo. In: Junia Barreto. (Org.). **Victor Hugo: disseminações**. São Paulo: Horizonte, 2012.

BARBOSA, Sidney. **A representação da Natureza no romance francês do século XIX**. Tese de Livre-docência. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, 2005.

BARRAL I ALTET, Xavier. **História da arte**. Tradução Paulo Anderson F. Dias. Campinas: Papirus, 1990.

BARRÈRE, Jean-Bertrand. Victor Hugo et les arts plastiques. In: **Littérature de Revue Comparée 1**. Paris, 1956.

BARRETO, Junia. Traições editoriais: Os trabalhadores do mar, de Victor Hugo a Machado de Assis. In: **Traduzires 1**. Brasília: Universidade de Brasília, 2012.

BARTHES, Roland. Sistema da Moda. Tradução Lineide do Lago Mosca. São Paulo: Ed. Nacional/ EDUSP, 1979.

BAUDELAIRE, Charles. **Œuvres complètes**. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1961.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão**. Tradução Márcio Selgimann-Silva. São Paulo: Iluminuras/Edusp, 1993.

BENOIST, Jacques. De la Séparation au Concile Vatican II. In: VINGT-TROIS, Cardinal André (org.). **La grâce d'une cathédrale: Notre-Dame de Paris**. Strasbourg: La Nuée Bleue/DNA, 2012.

BERGEZ, Daniel (org.). **Introduction aux Méthodes Critiques pour l'analyse littéraire**. Paris: Bodas, 1990.

BERGEZ, Daniel. **Littérature et Peinture**. 2.ed Paris: Armand Colin, 2011.

BERMAN, Antoine. **Pour une critique des traductions: John Donne**. Paris: Gallimard, 1995.

BERTRAND, Éric. **Étude sur Victor Hugo – Les Travailleurs de la mer**. Paris: Ellipses, 2000.

BEYZAVI, Soussan; FARD, Neda Salehi. Du Culte des images à la haine de la nature chez Baudelaire. In: **Revue des Études de la Langue Française**. Première Année. N. 2 Isfhan: Université d'Ispahan, 2010. Disponível em:<
http://relf.ui.ac.ir/article_20279_f8ada0a75931a681e9e5be4dd8bc3906.pdf>. Acesso em 6 de abril de 2019.

BLANCHARD, Gérard. Victor Hugo et les graveurs de son temps. In: **Communication et langages. n° 62**. Paris, 1984.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: ática, 1986

BRACONS, José. **Saber ver arte gótica**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BRIÈRE, Chantal. Édifices et personnages mêlés. In: NAUGRETTE, Florence; ROSA, Guy. **Victor Hugo et la langue: colloque de Cerisy août 2002/ Groupe Hugo/Université Paris 7**. Paris: Bréal, 2002.

BRIÈRE, Chantal. Hauteville House ou le goût pour les inscriptions. In: ROSA, Guy; SAVY, Nicole. **L'oeil de Victor Hugo**. Paris: éditions de Cendres/Musée d'Orsay, 2004.

BRIÈRE, Chantal. **Victor Hugo et le roman architectural**. Paris: Honoré Champion, 2007.

BRIX, Michel. **Le romantisme français: esthétique platonicienne et modernité littéraire**. Louvain/Namur: Éditions Peeters/Société des Études Classiques, 1999.

BRONDEAU-FOUR, Marie-Jeanne; COLBOC-TERVILLE, Martine. **Du dessin aux arts plastiques** - Repères historiques et évolution jusqu'en 1996 (Document extrait du site disciplinaire educnet arts plastiques de l'Académie de Nantes). Nantes, s/d. Disponible em: <<http://artsplastiques.discipline.ac-lille.fr/documents/du-dessin-aux-arts-plastiques-pdf/view>>. Acesso em 16 de agosto de 2018.

BRUHN, Jorgen. **The intermediality of narrative literature: Medialities Matter**. London: PalgraveMacmillan, 2016.

BRUNET, Étienne. **Le vocabulaire de Victor Hugo**. Slarkine/Paris/Genève: Champion, 1988.

CAILLET, Jean-Pierre. **L'Art médiéval**. Paris: Flammarion, 2005.

CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMUS, Christophe. **Lecture sociologique de l'architecture décrite: comment bâtir avec des mots ?** Paris: L'Harmattan, 1996.

CHARLES, Corine. **Victor Hugo, visions intérieures, du meuble au décors/ interior visions, from furniture to decoration**. Paris: Parismusées, 2003.

CHARLES, David. Hugo et la référence à l'actualité: l'exemple des Travailleurs de la mer. Groupe Hugo: l'Université Paris 7, 2003. Disponible em: <<http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/03-03-15Charles.htm>>. Acesso em 21 de abril de 2019.

CHARLES, David. Présentation. In: HUGO, Victor. **Les travailleurs de la mer**. Paris: Le Livre de Poche, 2002.

CHATEAUBRIAND, François-René. **Mémoires d'outre-tombe**. Tome 1: I à XII. Paris: Livre de Poche, 2001.

CHELEBOURG, Christian. **Le surnaturel: Poétique et écriture**. Paris: Armand Colin, 2006.

CHENET, François. **Le vocabulaire esthétique de Hugo**. Groupe Hugo: Université de Paris 7, 1999. Disponível em: < <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/99-12-11Chenet.htm>>. Acesso em 30 de outubro de 2018.

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: **Poéticas do Visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Márcia Arbex (org.). Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

COLI, Jorge. **O que é arte?** São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

CORBETTA, Glória. **Manual do escultor**. Porto Alegre: AGE, 2000.

COURTÉS, Joseph. **La sémiotique du langage**. Paris: Armand Colin, 2007.

DE CHALONGE, Florence. Archétype. In: ARON, Paul; SAINT-JACQUES, Denis; VIALA, Alain. **Le dictionnaire du littéraire**. Paris: PUF/ Quadrige, 2012.

DÉCOTE, Georges; DUBOSLARD, Joël. **Itinéraires Littéraires – XIX siècle**. Paris: Hatier, 1991.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Formes du fond. In: LEMOINE, Serge ; EURIN, Benoît. **L'Œil de Victor Hugo**. Actes du colloque 19-21 septembre 2002. Paris: Musée D'Orsay/ Université Paris 7, 2004.

DUFIEF, Anne-Simone. **Le Théâtre au XIXe siècle**. Du romantisme au symbolisme. Rosny: Bréal, 2001.

DUMAS, Marie-Claire. Rencontre dans « L'éternèbre ». In: DONAT, Olivier ; NÉNERT, Claire ; JENDRON, Isabelle. **La cime du rêve: Les surréalistes et Victor Hugo**. Paris: PARISMUSÉS/Maison de Victor Hugo, 2013.

DURVYE, Catherine. **Les réécritures**. Paris: Ellipses, 2001

ECO, Umberto. **A definição da arte**. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2016.

ECO, Umberto. **História da Beleza**. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ELLESTRÖM, Lars. [DOMINGOS, Ana Cláudia M.; KLAUCK, Ana Paula; MELO, Glória M. G. de. (orgs.)] **Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 6 ed. São Paulo: Blucher, 2011.

FAUQUET, Joël-Marie. Hugo Musicien. In: **Études**. (Tome 397), Paris, 2002/9.

FONQUERNIE, Bernard. Les traces de Polychromie sur les façades. In: VINGT-TROIS, Cardinal André (org.). **La grâce d'une cathédrale: Notre-Dame de Paris**. Strasbourg: La Nuée Bleue/DNA, 2012.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2008.

FOUCHER, Adèle. **Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie**. Bruxelles e Leipzig: A. Lacroix/ Boekhoven, 1920.

FRANCIS, Thérèse A.. **Plásticité de l'oeuvre de Victor Hugo: chromatisme verbal et quasi-achromatisme pictural entre art et Science de la couleur**. Saarbrücken: PAF, 2013.

FRANCK, Frederick S.. (org.) Appendix A. In: **The castle of Otranto. A Gothic Story and The Mysterious Mother. A Tragedy**. Toronto: Broadview Literary Texts, 2003.

FRIEDRICH, Florence; WUHRMANN, Sylvie; PRUD'HOM, Emilie. **Victor Hugo - dessins visionnaires**. Lausanne: Fondation de l'Hermitage/5 Continents, 2008.

GADAMER, Hans-Georg. **A atualidade do belo**. A arte como jogo, símbolo e festa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GANDARA, Lemuel da Cruz. **Jane Austen no cinema literário: tradução coletiva e dialogismo no grande tempo das artes**. Dissertação Programa de Pós-Graduação em Literatura. Brasília: Universidade de Brasília, 2015.

GARDES-TAMINE, Joëlle ; HUBERT, Marie-Claude. **Dictionnaire de critique littéraire**. 2ed. Paris: Armand Colin, 1996.

GATOUILLAT, Françoise. Les vitraux anciens. In: VINGT-TROIS, Cardinal André (org.). **La grâce d'une cathédrale: Notre-Dame de Paris**. Strasbourg: La Nuée Bleue/DNA, 2012.

GAUDON, Jean. Du surnaturalisme au surréalisme: Hugo – Breton. In: DONAT, Olivier ; NÉNERT, Claire ; JENDRON, Isabelle. **La cime du rêve: Les surréalistes et Victor Hugo**. Paris: PARISMUSÉS/Maison de Victor Hugo, 2013.

GAUDON, Jean. Victor Hugo et le surnaturalisme. In: PICHOS, Claude (Org.). **Le surnaturalisme français**, Actes du colloque organisé à l'Université Vanderbilt les 31 mars et 1^{er} avril 1978. Neuchâtel: WT BANDY CENTER FOR BAUDELAIRE STUDIES, 1979.

GAUDRAULT, André. MARION, Phillippe. Transescritura e midiática narrativa: questões de intermedialidade. In: DINIZ, Thais F. N. (org.). **Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

GELB, Ignace Jay. **Pour une théorie de l'écriture**. Tradução Yves Bonnefoy. Paris ; Flammarion, 1973.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes: La Littérature au second degré**, Seuil, Paris: Seuil, 1982.

GEORGEL, Pierre. **Cet immense rêve de l'océan...** - Paysages de mer et autres marins par Victor Hugo. Paris: Maison de Victor Hugo/ Paris musées/Somogy éditons d'art, 2005.

GEORGEL, Pierre. Dessiner L'infini. In: Galerie d'Art du Conseil Général des Bouches-du-Rhône, Aix-en-Provence. **Victor Hugo et Les Siens: Deux siècle d'art et d'artistes**. Arles: Actes Sud, 2002.

GEORGEL, Pierre. **Drawings by Victor Hugo**. London: Victoria and Albert Museum, 1974.

GEORGEL, Pierre. Le Romantisme des années 1860. Correspondance Victor Hugo-Philippe Burty. In: **Revue de l'art**, n° 20. Paris: 1973.

GEORGEL, Pierre. **Les dessins de Victor Hugo pour Les Travailleurs de la mer**. Paris: Herscher, 1985.

GEORGEL, Pierre. **Victor Hugo dessins**. Paris: Gallimard, 2002.

GILLE, Vincent. La Cime du rêve. In: DONAT, Olivier ; NÉBERT, Claire ; JENDRON, Isabelle. **La cime du rêve: Les surréalistes et Victor Hugo**. Paris: PARISMUSÉS/Maison de Victor Hugo, 2013.

GIRAUD, Cédric. L'école cathédrale. In: VINGT-TROIS, Cardinal André (org.). **La grâce d'une cathédrale: Notre-Dame de Paris**. Strasbourg: La Nuée Bleue/DNA, 2012.

GLACHANT, Paul. Victor Hugo et la Musique. In: **Revue d'Histoire et critiques musicales**. N. 7. Paris, 1902.

GLEIZES, Delphine. En marchant, en dessinant: L'inscription du corps en mouvement dans la pratique graphique de Victor Hugo. In: **Genesis - Manuscrits, recherche, invention**. N°. 45. Paris: Presses universitaires de Paris-Sorbonne (PUPS), 2017.

GLEIZES, Delphine. État des recherches: Genèses et interférences artistiques dans Les travailleurs de la mer. Paris: Groupe Hugo, 1996. Disponible em: <<http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/96-09-21gleizes.htm>>. Acesso em 18 de maio de 2019.

GLEIZES, Delphine. Genèse en archipel: la création à l'œuvre dans *Les Travailleurs de la mer*. In: LUND, Hans Peter. **L'œuvre de Victor Hugo: entre fragments et œuvre totale**. Copenhague: Museum Tusulanum Press, 2003.

GLEIZES, Delphine. L'encre marine. Subversion du paysage classique dans Les Travailleurs de la mer de Victor Hugo. In: BUDÉ, Guillaume (org.). **La Littérature et les arts figurés de l'Antiquité à nos jours**. Limoges: Les Belles Lettres, 2001.

GLEIZES, Delphine. **Le texte et ses images. Histoire des Travailleurs de la mer. 1859-1918**. Tese de Doutorado. Paris: Université de Paris Diderot – Paris 7, 1999.

GOHN, Yves. Proses philosophiques de 1860-1865 – Notice. In: HUGO, Victor. **Œuvres Complètes – Critique: Le préface de Cromwell, Littérature et philosophie mêlées, William Shakespeare, Prose philosophiques des années 60-65**. Paris: Robert Laffont, 1985a.

GOZZOLI, Maria Cristina. **Como reconhecer a arte gótica**. Lisboa: Edições 70, 1986.

GRAULICH, Tram-Bach. **Fiche de lecture de Notre-Dame de Paris de Victor Hugo**. Paris: LePetitLittéraire.fr, 2013.

GROUX, Pierre. **Le surréalisme**. Paris: Ellipses, 2002.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Tradução Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: sobre um potencial oculto da literatura. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

GUYARD, Marius-François. *Héros vierges*. In: BRUNEL, Pierre (org.). **Hugo: Les Misérables**. Mont-de-Marsan: Éditions InterUniversitaires-SPEC, 1994.

HALL, Edward T.. *A dimensão oculta*. Tradução Waldea Barcellos. São Paulo : Martins Fontes, 2005.

HAMON, Philippe. **Du descriptif**. Paris: Hachette Supérieur, 1993.

HAMON, Philippe. **Expositions**: Littérature et architecture au XIX^e siècle. Paris: José Corti, 1989.

HAMON, Philippe. **Introduction à l'analyse du descriptif**. Paris: Hachette, 1981.

HAMON, Philippe. **La Description littéraire** – de l'Antiquité à Roland Barthes: une anthologie de textes théoriques et critiques. Paris: Macula, 1991.

HANSEN, João Adolfo. *Categorias epidíticas da ekphrasis*. In: **Revista USP**. N. 71. São Paulo; USP, 2006.

HAQUETTE, Jean-Louis. *La scène des Lumières*. In: **LE THÉÂTRE** – Littérature. Paris: Bréal, 1996.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética**. Tradução Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014.

HEILBRUN, Françoise; MOLINARI, Danielle. **En collaboration avec le soleil** – Victor Hugo photographies de l'exil. Paris: Parismusées, 1998.

HEILBRUN, Françoise. *L'exil en noir et blanc – Victor Hugo et "l'atelier photographique de Jersey", 1852-1855*. In: PÉREZ, Annie (org.). **Victor Hugo et les arts** – Connaissance des arts. N. hors-série 178. Paris: Société de Promotion Artistique, 2002.

HENRY-CLAUDE, Michel; STEFANON, Laurence; ZABALLOS, Yannick. **Principes et éléments de l'architecture religieuse médiévale**: guide aide-mémoire. Monsemprom-Libos: Fragile, 2007.

HOMBERT, Pierre-Marie. *Les conférences de Carême*. In: VINGT-TROIS, Cardinal André (org.). **La grâce d'une cathédrale: Notre-Dame de Paris**. Strasbourg: La Nuée Bleue/DNA, 2012.

HOVASSE, Jean-Marc. **Victor Hugo I. Avant l'exil 1802-1851**. Paris: Fayard, 2001.

HUGET, Edmond. **La couleur, la lumière et l'ombre dans les métaphores de Victor Hugo**. Paris: Librairie Hachette et C., 1905.

HUGUET, Edmond. **Quelques sources de Notre-Dame de Paris**. Paris: Armand Colin, 1902. Disponível em: < <https://archive.org/stream/quelquessourcesd00hugu#page/n1/mode/2up>>. Acesso em 27 de junho de 2015.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2 ed. Tradução André Cechinel. Florianópolis: EDUFSC, 2013.

JAKOBSON, Roman. **Huit questions de Poétique**. Paris: Seuil, 1977.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 19ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

JUILLIEN, Karine. Avant d'aborder l'œuvre. In: HUGO, Victor. **Notre-Dame de Paris**, extraits. Paris: Larousse, 2013.

JUNG, Carl G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 11 ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

KOURDIS, Evangelos. Colour as intersemiotic translation in everyday communication: a sociosemiotic approach. In: **New Semiotics Between Tradition and Innovation/Nueva Semiótica entre tradición e innovación/ la Nouvelle Sémiotique entre tradition et innovation** - Proceedings of the 12th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS). Sofia-Bugária: IASS Publications & NBU Publishing House, 2017.

LAGARDE, André; MICHARD, Laurent. **Moyen Age: les grands auteurs français – anthologie et histoire littéraire**. Paris: Bordas, 2010.

LASTER, Arnaud. Hugo et l'opéra. In: LASTER, Arnaud (org.). **Hugo à l'opéra**. L'Avant-scène Opéra. N. 208. Éditions Premières Logis: Paris, 2002.

LASTER, Arnaud. **Pleins feux sur Victor Hugo**. Paris: Comédie-Française, 1981.

LE BRUN, A. **Les arcs-en-ciel du noir: Victor Hugo**. Paris: Gallimard, 2012.

LE MEN, Ségolène. Victor Hugo et la caricature: la 'fantasmagorie farce' d'un écrivain-dessinateur. In: ROSA, Guy; SAVY, Nicole. **L'œil de Victor Hugo**. Paris: Cendres/Musée d'Orsay, 2004.

LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette. Rodin et Victor Hugo. In: LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette ; THOMAS-MAURAIN, Frédérique. **Victor Hugo vu par Rodin**. Besançon: Somogy éditions d'art, 2002.

- LEEUWEN, Theo V. **The language of color: an introduction**. London/New York: Routledge, 2011.
- LOYRETTE, Henri. Préface. In: HEILBRUN, Françoise; MOLINARI, Danielle. **En collaboration avec le soleil – Victor Hugo photographies de l'exil**. Paris: Parismusées, 1998.
- MALUF, Sônia Weidner. Antropologia, narrativas e a busca de sentido. In: **Horizontes Antropológicos**. Vol 5. N. 12. Porto Alegre, 1999.
- MARCUS, Greil. **Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century**. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1990.
- MARKIEWICZ, Henryk. "UT Pictura Poesis": História del topos y del problema. Tradução Fernando Presa González In: MONEGAL, Antonio (org.). **Literatura y Pintura**. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2000.
- MAUREL, Anne. **La critique**. Paris: Hachette, 1998.
- MESCHIONNIC, Henri. **Pour écrire la poétique IV: Écrire Hugo**. Paris: Gallimard, 1977.
- MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. Tradução Jerusa P. Correa e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MESCHONNIC, Henri. **Pour la Poétique I**. Paris: Gallimard, 1970.
- MILNER, Max. Baudelaire et le surnaturalisme. In: PICHOS, Claude (Org.). **Le surnaturalisme français**, Actes du colloque organisé à l'Université Vanderbilt les 31 mars et 1^{er} avril 1978. Neuchâtel: WT BANDY CENTER FOR BAUDELAIRE STUDIES, 1979.
- MOLINARI, Danielle. **Victor Hugo: visions graphiques**. Paris: Paris musés, 2010.
- MUMFORD, Lewis. **A cidade na história suas origens, transformações e perspectivas**. Tradução de Neil R. da Silva. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1998
- MÜNCH, Marc-Mathieu. **La Beauté artistique**. Paris: Honoré Champion, 2014.
- MÜNCH, Marc-Mathieu. Le beau des arts. Projet por une esthétique générale. In: EHRET, J. (org.), **L'Esthétique de l'effet de vie**. Paris: L'Harmattan, 2012.
- MÜNCH, Marc-Mathieu. **L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire**. Paris: Honoré Champion, 2004.
- NAUGRETTE, Florence. **Le théâtre de Victor Hugo**. Lausanne: Ides et Calendes, 2016.
- NUNES, Benedito. "A visão romântica". In: GUINSBURG, J. (org.) **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- OCVIRK, Otto G.; STINSON, Robert E.; WIGG, Philip. R.; BONE, Robert O.; CAYTON, David L. (orgs) **Fundamentos de arte: teoria e prática**. Tradução Alexandre Salvaterra. 12 ed. S. A. Porto Alegre: AMGH, 2014.

- OLIVEIRA, Solange R. **Perdida entre signos: Literatura, Artes e Mídias, hoje**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2012.
- OSIMO, Bruno. **Manuale del Traduttore: guida pratica con glossario**. Milão: HOEPLI, 2011.
- PANOFISKY, Erwin. **Arquitetura gótica e escolástica**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PANOFISKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburgl. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- PASQUIER, Marie-Claire. “Hugo et la traduction”. In: **Romantisme, n°106**. Traduire au XIX^e siècle. págs. 21-30. 1999. Disponível em: <<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman0048-85931999num291063450>>. Acesso em 16 de junho de 2014.
- PAULY, Élisabeth. Le Trésor. In: VINGT-TROIS, Cardinal André (org.). **La grâce d'une cathédrale: Notre-Dame de Paris**. Strasbourg: La Nuée Bleue/DNA, 2012.
- PELLETIER, Gérard. Le grandes heures de Notre-Dame. In: VINGT-TROIS, Cardinal André (org.). **La grâce d'une cathédrale: Notre-Dame de Paris**. Strasbourg: La Nuée Bleue/DNA, 2012.
- PEREIRA, I. **Dicionário Grego-Português e Português-Grego**. Braga: Apostolado da Imprensa, 1990.
- PEREIRA, Maria Eugénia. Trilby ou le lutin d'argail: conto de um sobremundo. In: **Forma Breve, Revista de Literatura: O conto – teoria e análise**. V1. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2004.
- PETIT, Judith ; PIERROT, Roger ; PRÉVOST, Marie-Laure. **Soleil d'encre: manuscrits et: manuscrits et dessins de Victor Hugo**. Paris : Paris Musées/ Bibliothèque Nationale, 1985.
- PHILBLIN, Ann.; RODARI, Florian (Org.). **Shadows of a Hand: The drawings of Victor Hugo**. London: Merrel Holberton Publishers Ltda, 1998.
- PICHOIS, Claude. La littérature française à la lumière du surnaturalisme. In: PICHOIS, Claude (Org.). **Le surnaturalisme français**, Actes du colloque organisé à l'Université Vanderbilt les 31 mars et 1^{er} avril 1978. Neuchâtel: WT BANDY CENTER FOR BAUDELAIRE STUDIES, 1979.
- PIERROT, Roger. Introduction. In: GEORGEL, Pierre. **Les dessins de Victor Hugo pour Les Travailleurs de la mer**. Paris: Herscher, 1985.
- PIÑEIRO, Aurora. **El gótico y su legado en el terror: una introducción a la estética de la oscuridad**. México: Bonilla Artigas editores, 2017.
- PLANA, Muriel. **Roman, théâtre, cinéma au XX^e siècle: adaptations, hybridations et dialogues des arts**. Paris: Bréal, 2014.
- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

POCHAT, Götz. “Spiritualia sub metaphoris corporalium”?: Description in the Visual Arts. In: WOLF, Werner; BERNHART, Walter. **Description in Literature and Other Media**. Amsterdam/New York: Rodopi, 2007.

POUCHAIN, Gérard. **Victor Hugo: la statue de Jean Boucher à Candie Gardens (Saint-Pierre-Port, Guernesey)**. L'exposé de la Journées Victor Hugo organisées par la Victor Hugo in Guernsey Society. Groupe Hugo: Université de Paris 7, 2018. Disponível em: < <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Textesetdocuments/PouchainStatue%20de%20Hugo%20a%20Guernesey%20par%20Jean%20Boucher.pdf> >. Acesso em 4 de novembro de 2018.

PRÉVOST, Marie-Laure. D'ombre et de marbre – Figuratifs, abstraits, fantastiques, les dessins de Victor Hugo furent la plupart du temps exécutés avec les outils de l'écrivain: l'encre et la plume. In: PÉREZ, Annie (org.). **Victor Hugo et les arts – Connaissance des arts. N. hors-série 178**. Paris: Société de Promotion Artistique, 2002.

QUEIROZ, João; AGUIAR, Daniella. Ação do Signo e estruturalismo hierárquico. In: **Lumina** -Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação. Vol.4 • nº1. Universidade de Juiz De Fora: 2010.

RABANEL. **Épistémologie de l'art vivant**. L'inversion au coeur du spectacle. Paris: L'Harmattan, 2017.

RAIMOND, Michel. **Le roman**. 3ed. Paris: Armand Colin, 2011.

RAJEWSKY, Irina. “Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”. In: **Intermédialités/Intermedialities**, n 6. Págs. 43 -64, 2005. Disponível em: < <http://www.erudit.org/revue/im/2005/v/n6/1005505ar.html> >. Acesso em: 15 de agosto de 2014.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, Intertextualidade e “Remediação”. In: DINIZ, Thaís F. N.. **Intermedialidade e Estudos Interartes**. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: EXO/Editora 34, 2009.

RECHT, Roland (org.) **Victor Hugo et le débat patrimonial**. Paris: INP, 2002.

REIS, Dennys da Silva. **As retextura brasileiras de Claude Gueux**. Dissertação de Mestrado em Estudos da Tradução. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Brasília: Universidade de Brasília, 2013.

RICOEUR, Paul. Arquitectura y narratividad/ Architecture et narrativité. In: **Arquitectonics: Mand, land & Society**. Barcelona: EDICIONS, 2002.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa: A intriga e a narrativa histórica**. Tradução Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RIFFATERRE, Hermine B. **L'orphisme dans la poésie romantique – thèmes et style surnaturalistes**. Paris: Éditions A.-G NIZET, 1970.

RINCÉ, Dominique ; LECHERBONNIER, Bernard. **Littérature – texte et Documents XIX^e Siècle**. Paris: Nathan, 1986.

RODARI, Florian. Part II: Themes. In: PHILBLIN, Ann.; RODARI, Florian (Org.). **Shadows of a Hand: The drawings of Victor Hugo**. London: Merrel Holberton Publishers Ltda, 1998.

RODRÍGUEZ, César Fuentes. **Mundo Gótico**. Barcelona: Quarentena Ediciones, 2007.

ROMAN, Myriam. Le personnage effacé par le texte – la configuration réflexive dans Les Travailleurs de la mer. Groupe Hugo: l'Université Paris 7, 1993. Disponível em: < <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/93-10-16Roman.htm> >. Acesso em 21 de abril de 2019.

ROMAN, Myriam. Mots contre mots, corps à corps : “[Les Traducteurs]” de Victor Hugo. In : PETITIER, Paule (Org.) **Paul-Louis Courier et la traduction**. Paris : Société des amis de Paul-Louis Courier, 1999.

ROMAN, Myriam. **Victor Hugo et le roman philosophique**. Du “drame dans les faits” au “drame dans les idées”. Paris: Honoré Champion, 1999.

SAINT-GELAIS, Richard. Science-fiction. In: ARON, Paul ; SAINT-JACQUES, Denis ; VIALA, Alain. **Le dictionnaire du littéraire**. Paris: QUADRIGE/PUF, 2012.

SANDRON, Dany; ANDREW, Tallon. **Notre-Dame de Paris: neuf siècles d’histoire**. Paris: Parigramme, 2013.

SANTOS, Guilherme. S. **Imagem, Imaginação e Imaginário na construção do Bufão em L’Homme qui rit**: do texto literário ao texto pictórico. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. Dissertação de Mestrado. Brasília: UnB, 2014.

SCHAEFFER, Pierre. **Ensaio sobre o rádio e o cinema**: estética e técnica das artes-relé, 1914-1942. Texto estabelecido por Sophie Brunet e Carlos Palombini, com a colaboração de Jacqueline Schaeffer. Prefácio, apresentação, aparato crítico e tradução Carlos Palombini. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SCHELLING, F. W. **Filosofia da arte**. Tradução: Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001.

SICARD, Monique. Victor Hugo médiologue. In: **Médium**. Paris: Editions Babylone, 2012.

SILVA-REIS, Dennys. História Visual da Tradução: a iconografia do século XIX no Brasil. In: **DOMÍNIOS DE LINGU@GEM**. v. 11. Uberlândia, 2017.

SILVA-REIS, Dennys. Literatura e Arquitetura: Notre-Dame de Paris sob os constructos de Argan. In: **Revista Ecos**. V. 20. Ano 13. N.1. Cárceres: UNEMAT, 2016.

SOURIAU, E. **A correspondência das artes**: elementos de estética comparada. Tradução Maria C. Q. M. Pinto e Maria H. R. Cunha. São Paulo: Cultrix, 1983.

SOUZA, Adalberto de Oliveira. Crítica Genética. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2003.

STALLONI, Yves. **Écoles et courants littéraires**. Paris: Armand Colin, 2012.

STEIN, Marieke. Présentation. In: HUGO, Victor. **Notre-Dame de Paris**. Paris: Flammarion, 2009.

STEINER, Wendy. **Pictures of Romance: Form against Context in Painting and Literature**. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 10ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

SYLVOS, Françoise. Hugo et le jeune Nerval. Groupe Hugo: Université de Paris 7, 1998. Disponível em: < <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/98-01-24Sylvos.htm> >. Acesso em 4 de novembro de 2018.

TÉBAT, Victòria. **Concepción técnica en los dibujos de paisaje de Victor Hugo**. Tese de Doutorado. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2002.

TÉBAT, Victòria. Tradución e innovación em los dibujos de Victor Hugo. In: **MATÈRIA – Revista Internacional d’Art**. Universitat de Barcelona, 2003. Disponível em < <http://revistes.ub.edu/index.php/materia/article/view/11540/14391> >. Acesso em 21 de abril de 2019.

THIESSE, Anne-Marie. Régionalisme. In: ARON, Paul ; SAINT-JACQUES, Denis ; VIALA, Alain. **Le dictionnaire du littéraire**. Paris: QUADRIGE/PUF, 2012.

THOMAS-MAURAIN, Frédérique. Catalogue. In: LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette ; THOMAS-MAURAIN, Frédérique. **Victor Hugo vu par Rodin**. Besançon: Somogy éditions d’art, 2002.

THOMPSON, C.W.. **Victor Hugo and the graphic arts (1820-1833)**. Genebra: Librairie Droz, 1970.

TILLARD, Françoise. *La Esmeralda* de Louise Bertin. In: LASTER, Arnaud (org.). **Hugo à l’opéra**. L’Avant-scène Opéra. N. 208. Paris : Éditions Premières Logis, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **Littérature et signification**. Paris: Larousse, 1967.

TODOROV, Tzvetan. **Poétique de la prose**. Paris: Seuil, 1971.

TORRINHA, Francisco. **Dicionário latino-português**. Porto: Gráficos Reunidos, 1942.

UBERSFELD, Anne. Hugo metteur en scène. In BLONDEL, Madeleine; GOERGEL, Pierre (eds.). **Victor Hugo et les images**. Dijon: Les Amateurs de Livres, 1989.

UBERSFELD, Anne. **Le drame romantique**. Paris: Belin, 2008.

UBERSFELD, Anne. **Le Roi et le Buffon**. Étude sur le théâtre de Victor Hugo de 1830 à 1839. Paris: Librairie José Corti, 1974.

UBERSFELD, Anne. **Lire le théâtre II**. L'école du spectateur. Paris: Belin, 1996.

VAILLANT, Alain. Introduction. In: **Romantisme**: revue du dix-neuvième siècle – La couleur du XIX^e siècle. n. 157. Paris: Armand Colin, 2012.

VARMA, Devendra P.. **The gothic Flame**: being a History of the GOTHIC NOVEL in England: its origins, Efflorescence, Disintegration, and Residuary Influences. London: Arthur Barker, 1957.

VIEIRA, Miriam Paiva. **Dimensões da éfrase**: a presença da pintura e da arquitetura em romances de artista. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Belo Horizonte: UFMG, 2016.

VIGNEST, Romain. **Victor Hugo et les poètes latins**: poésie et réécriture pendant l'exil. Paris: Classiques Garnier, 2011.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène (org.). **Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle**. T.8. Paris: Bance et Morel, [1854 à] 1868.

WAGNER, Richard. **A obra de arte do futuro**. Tradução José M. Justo. Lisboa: Antígona, 2003.

WOLF, Werner. Description as a Transmedial Mode of Representation General Features and Possibilities of Realization in Painting, Fiction and Music. In: WOLF, Werner; BERNHART, Walter. **Description in Literature and Other Media**. Amsterdam/New York: Rodopi, 2007.

ZANINI, Walter. "A arte romântica". In: GUINSBURG, J. (org.) **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

Sitografia:

Groupe Hugo (Paris VII): <http://groupugo.div.jussieu.fr/>

BnF: Victor Hugo, l'homme-océan: <http://expositions.bnf.fr/hugo/>

BnF-Gallica: <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop>

Toujours en ramenant la plume. Les travailleurs de la mer l'œuvre graphique de Victor Hugo: <http://www.ressources.univ-rennes2.fr/toujours-en-ramenant-la-plume/a-propos/>

ANEXOS

ANEXO I

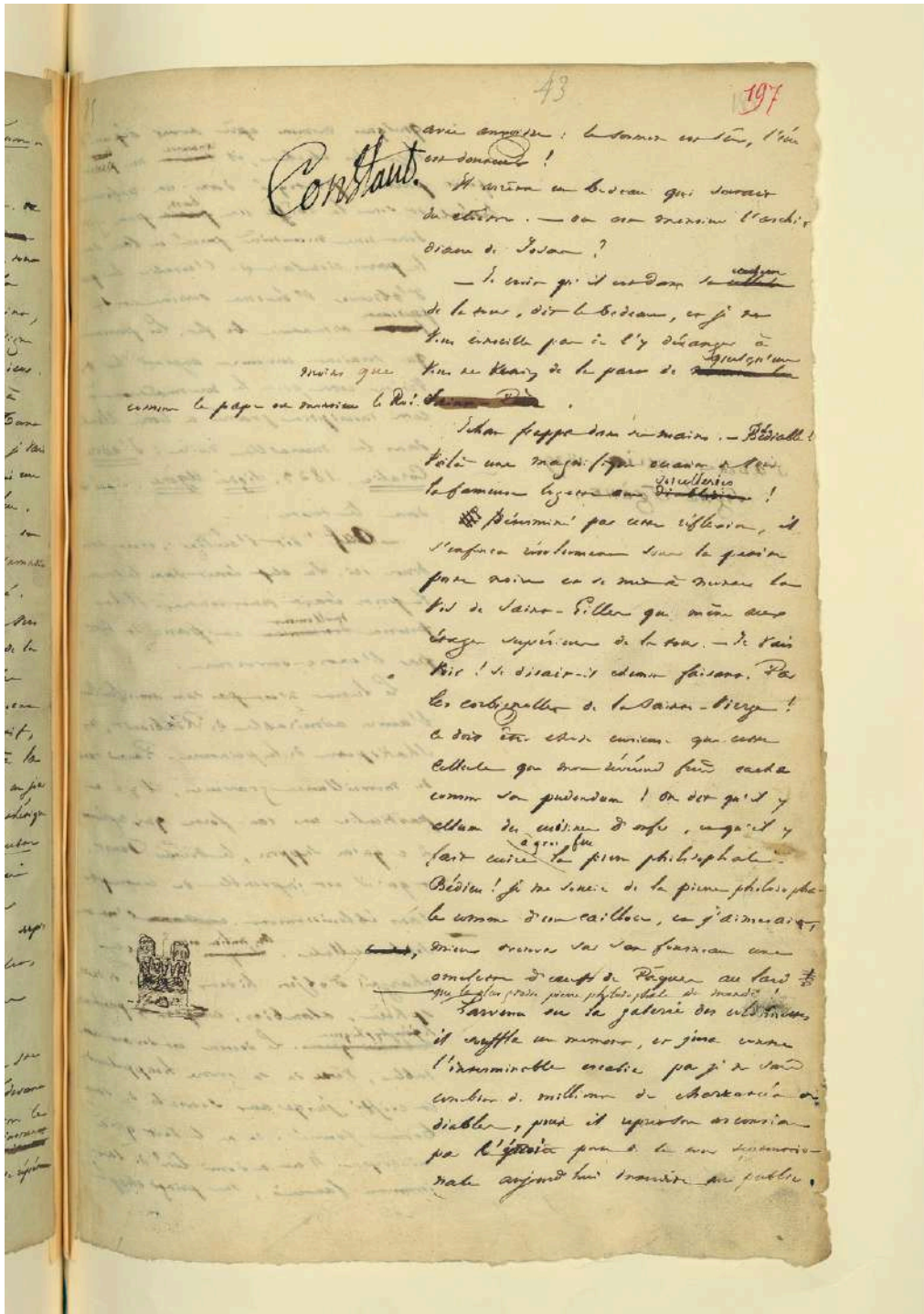
Desenhos do manuscrito *Notre-Dame de Paris*¹

¹ A numeração das páginas do manuscrito é dada conforme o PDF do site da Bibliothèque nationale de France (BnF).



Detalhe da p. 336 do manuscrito de *Notre-Dames de Paris*

Bibliothèque nationale de France (BnF)

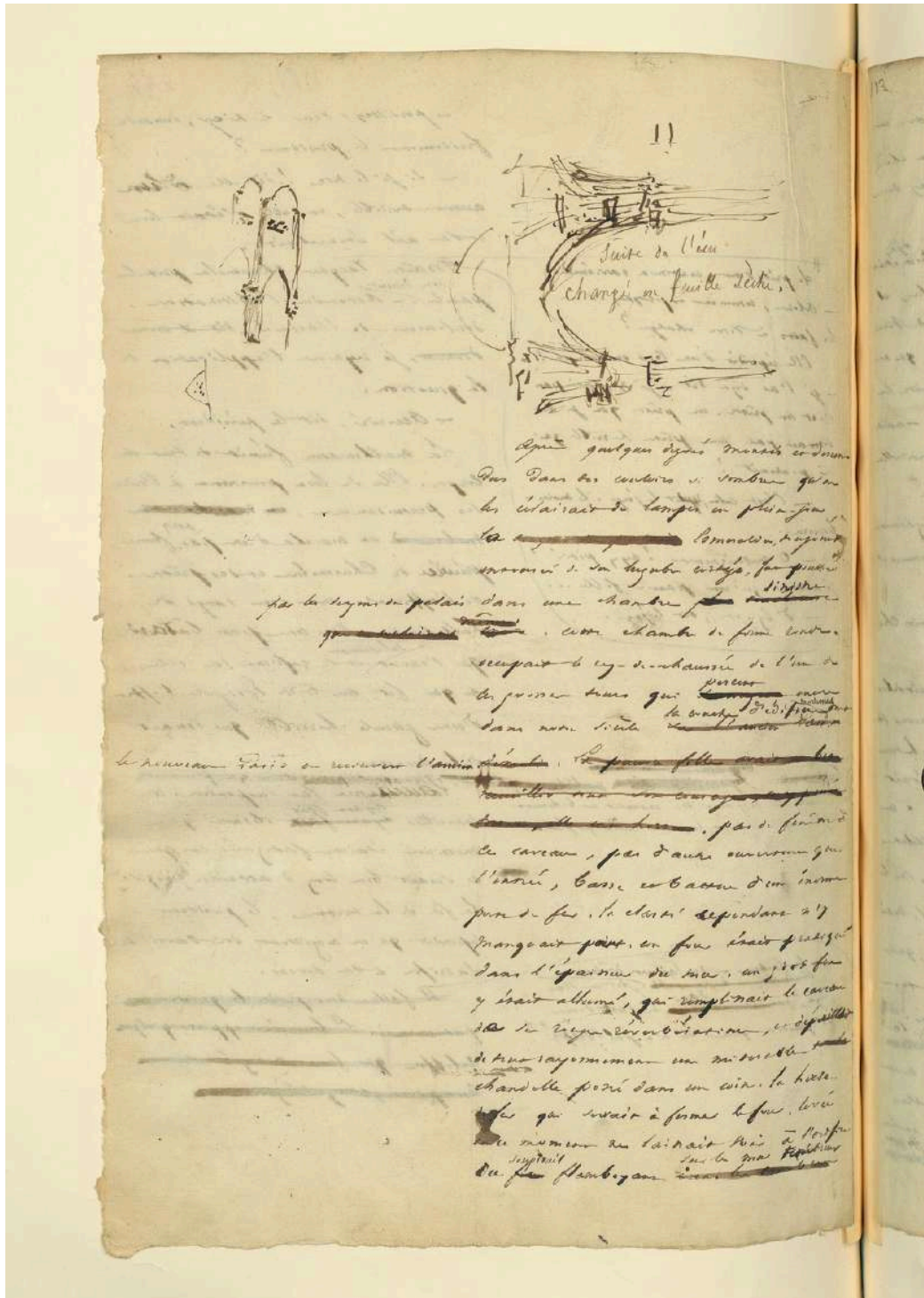


p. 404 do manuscrito de Notre-Dames de Paris

Bibliothèque nationale de France (BnF)

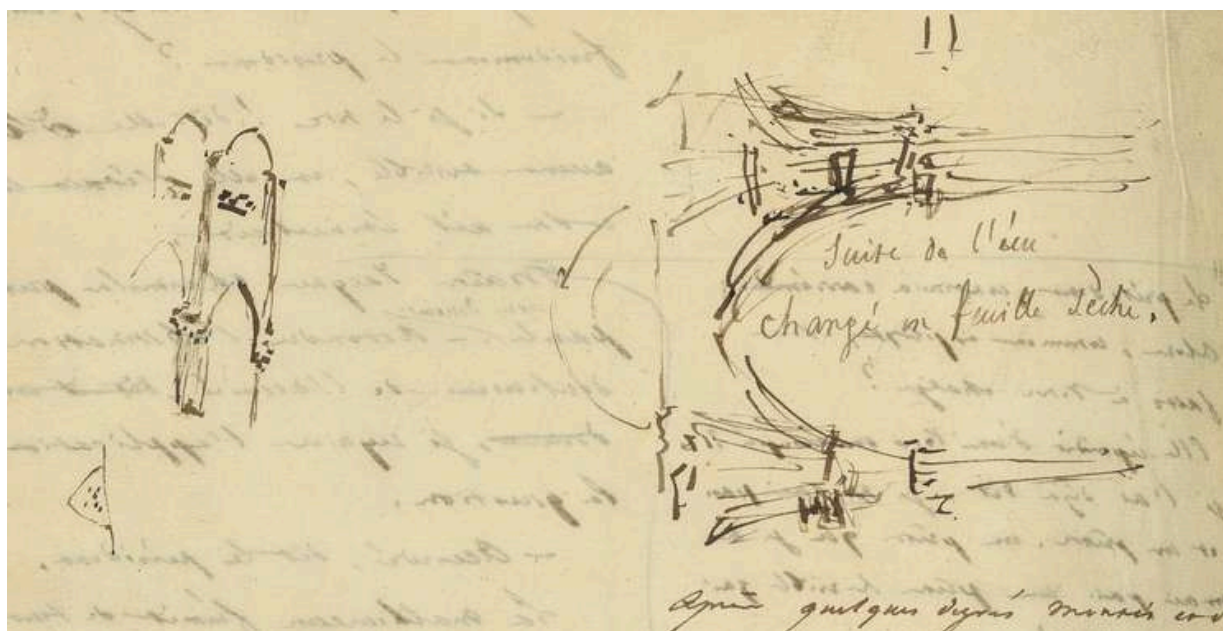


Detalhe da p. 404 do manuscrito de *Notre-Dame de Paris*



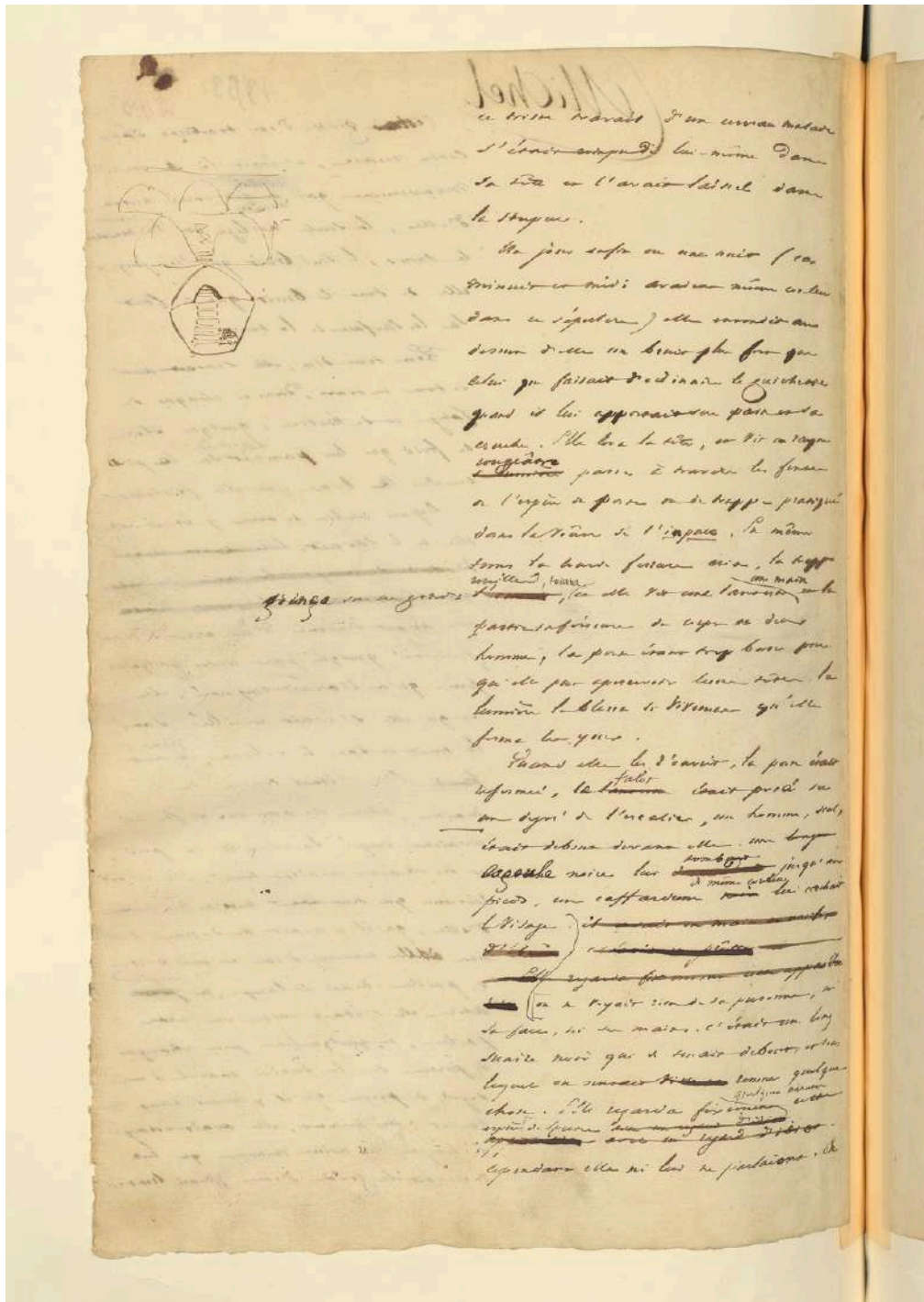
p. 477 do manuscrito de Notre-Dame de Paris

Bibliothèque nationale de France (BnF)



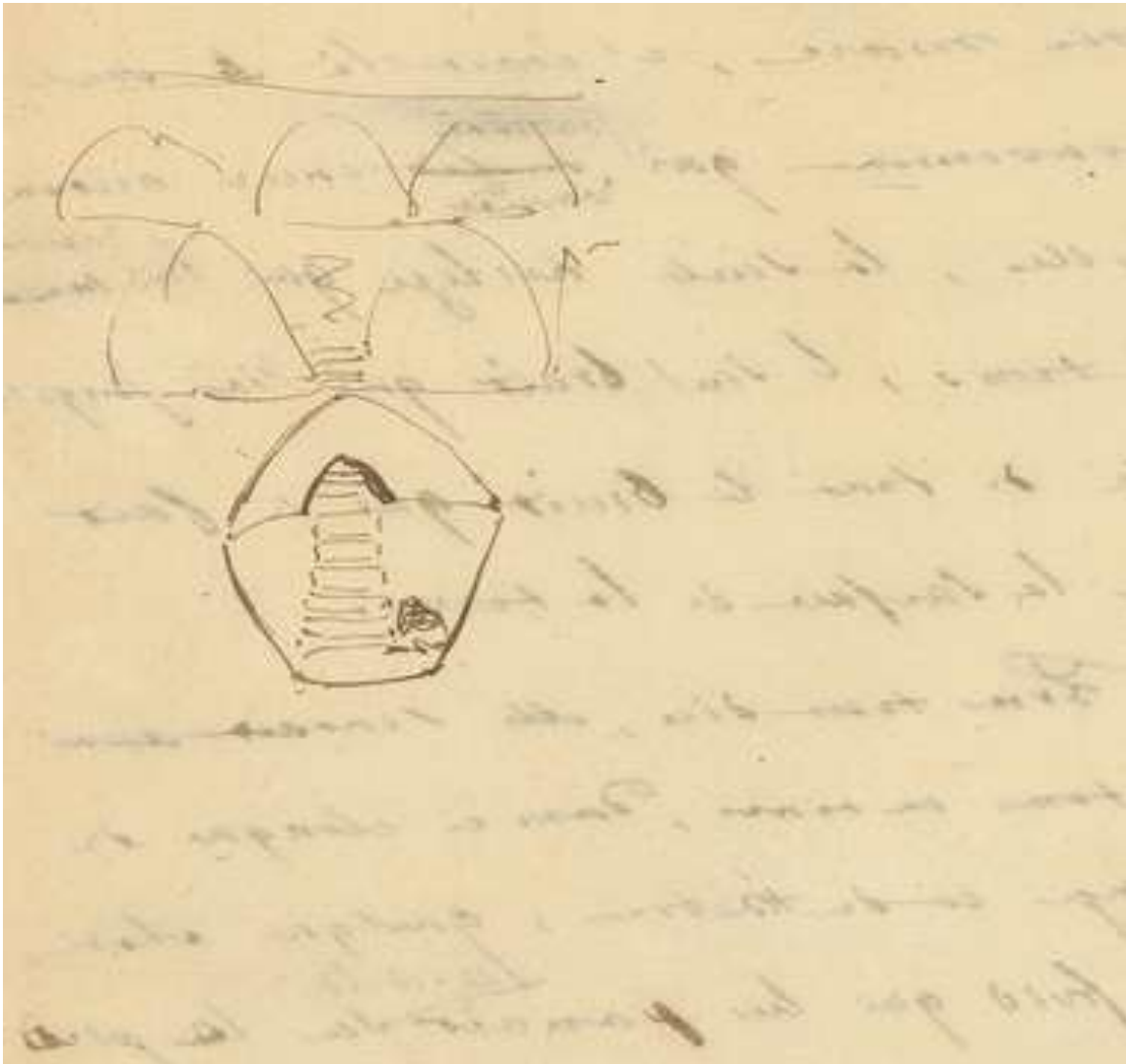
Detalhe da p. 477 do manuscrito de *Notre-Dame de Paris*

Bibliothèque nationale de France (BnF)



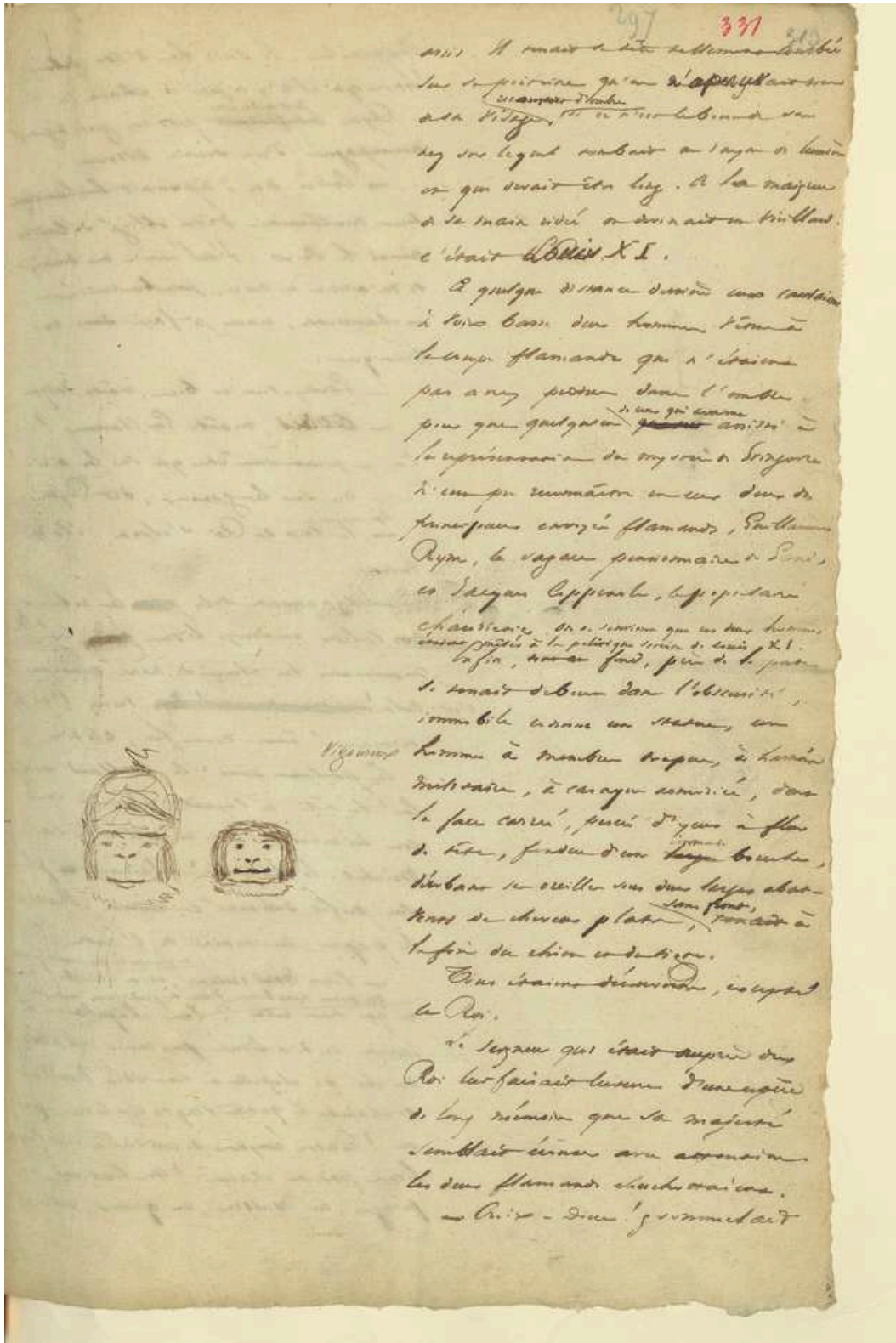
p. 494 do manuscrito de Notre-Dame de Paris

Bibliothèque nationale de France (BnF)



Detalhe da p. 494 do manuscrito de *Notre-Dame de Paris*

Bibliothèque nationale de France (BnF)



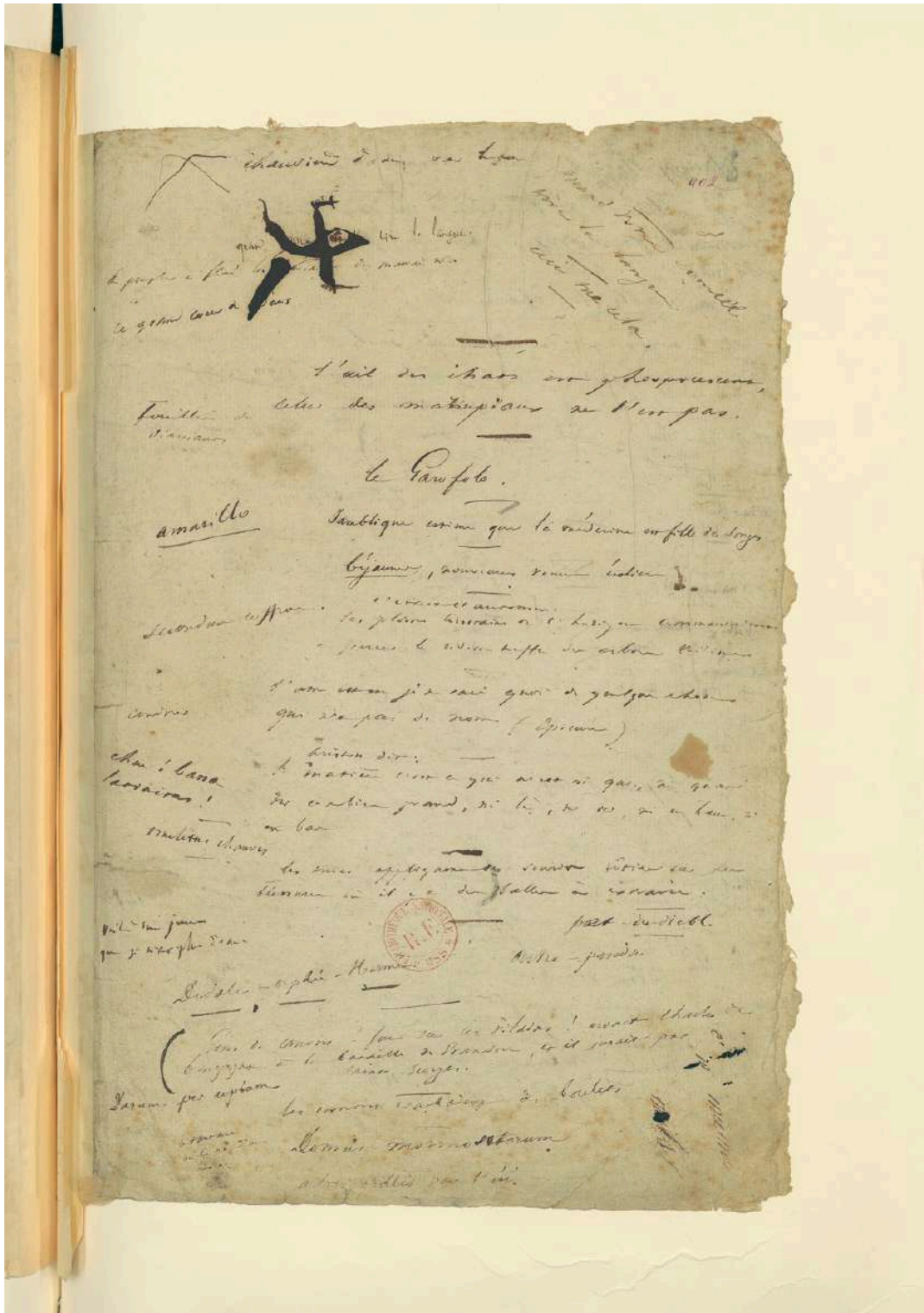
p. 652 do manuscrito de Notre-Dame de Paris

Bibliothèque nationale de France (BnF)



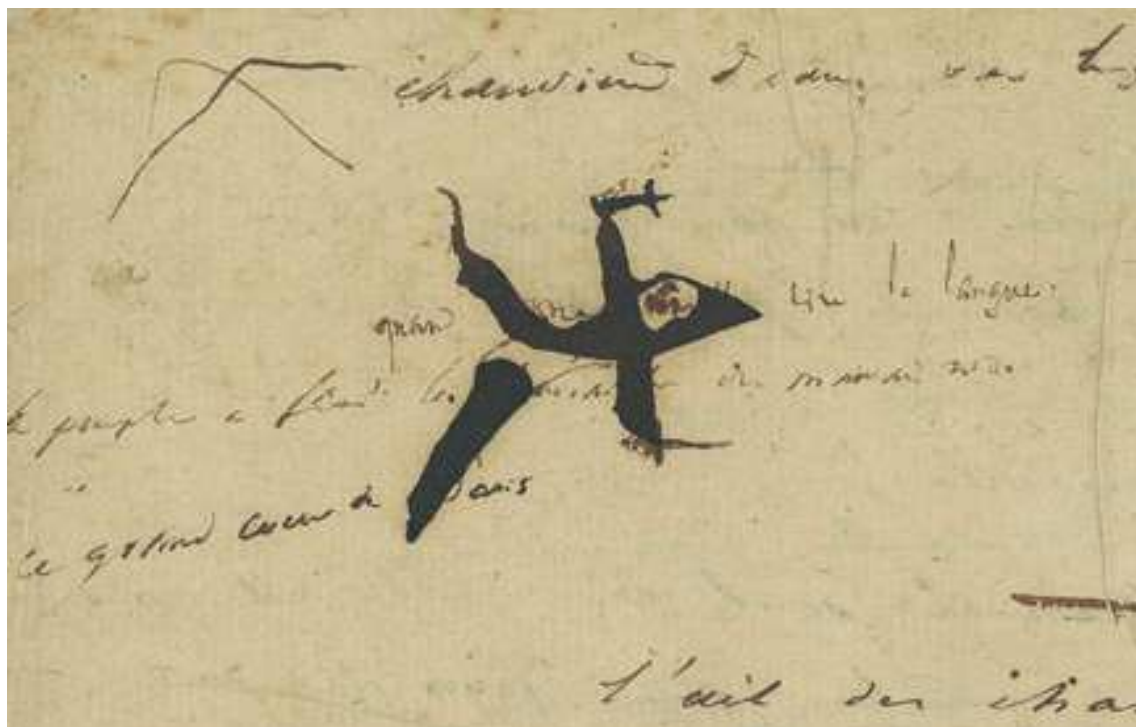
Detalhe da p. 652 do manuscrito de *Notre-Dame de Paris*

Bibliothèque nationale de France (BnF)



p. 772 do manuscrito de Notre-Dame de Paris

Bibliothèque nationale de France (BnF)



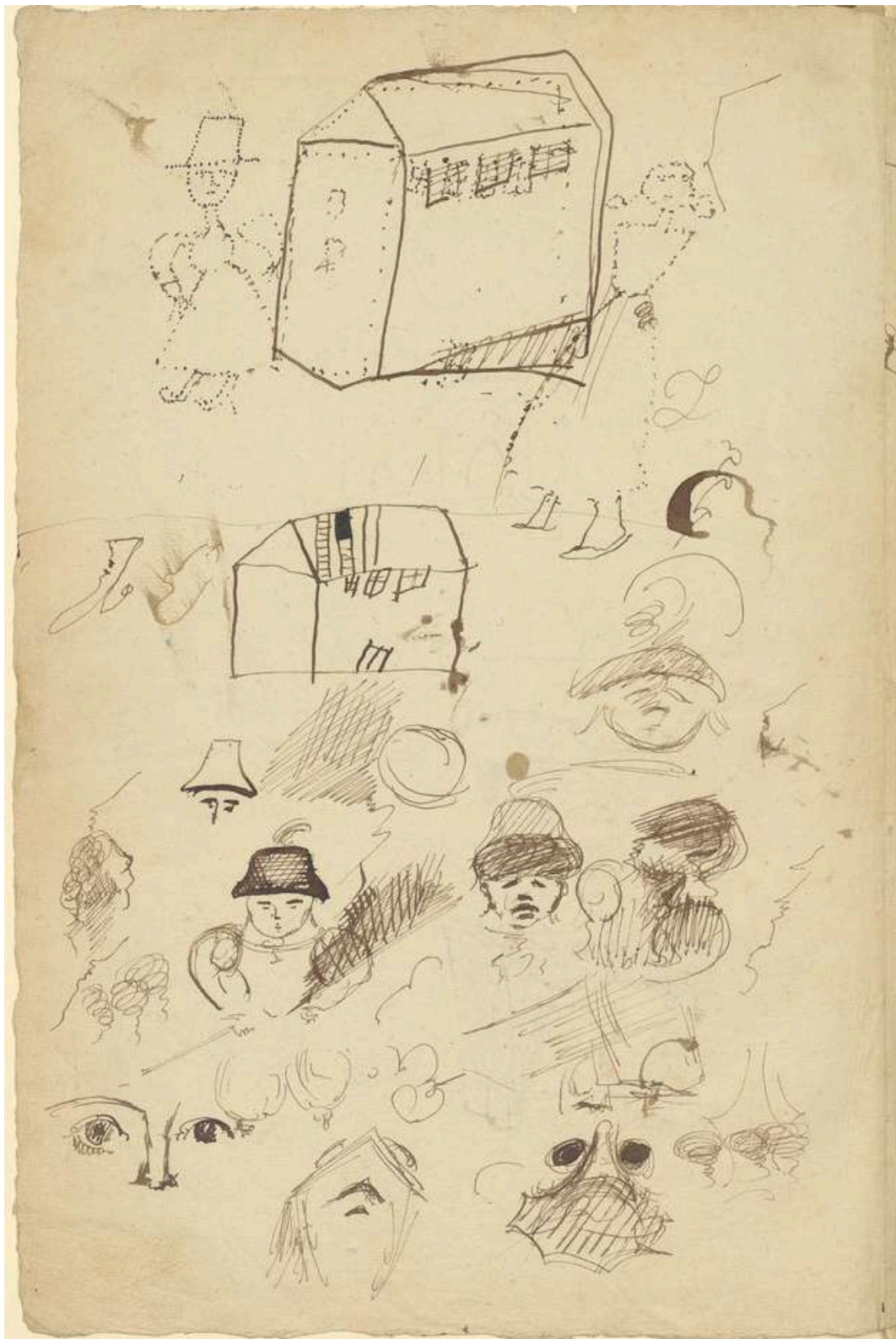
Detalhe da p. 772 do manuscrito de *Notre-Dame de Paris*

Bibliothèque nationale de France (BnF)



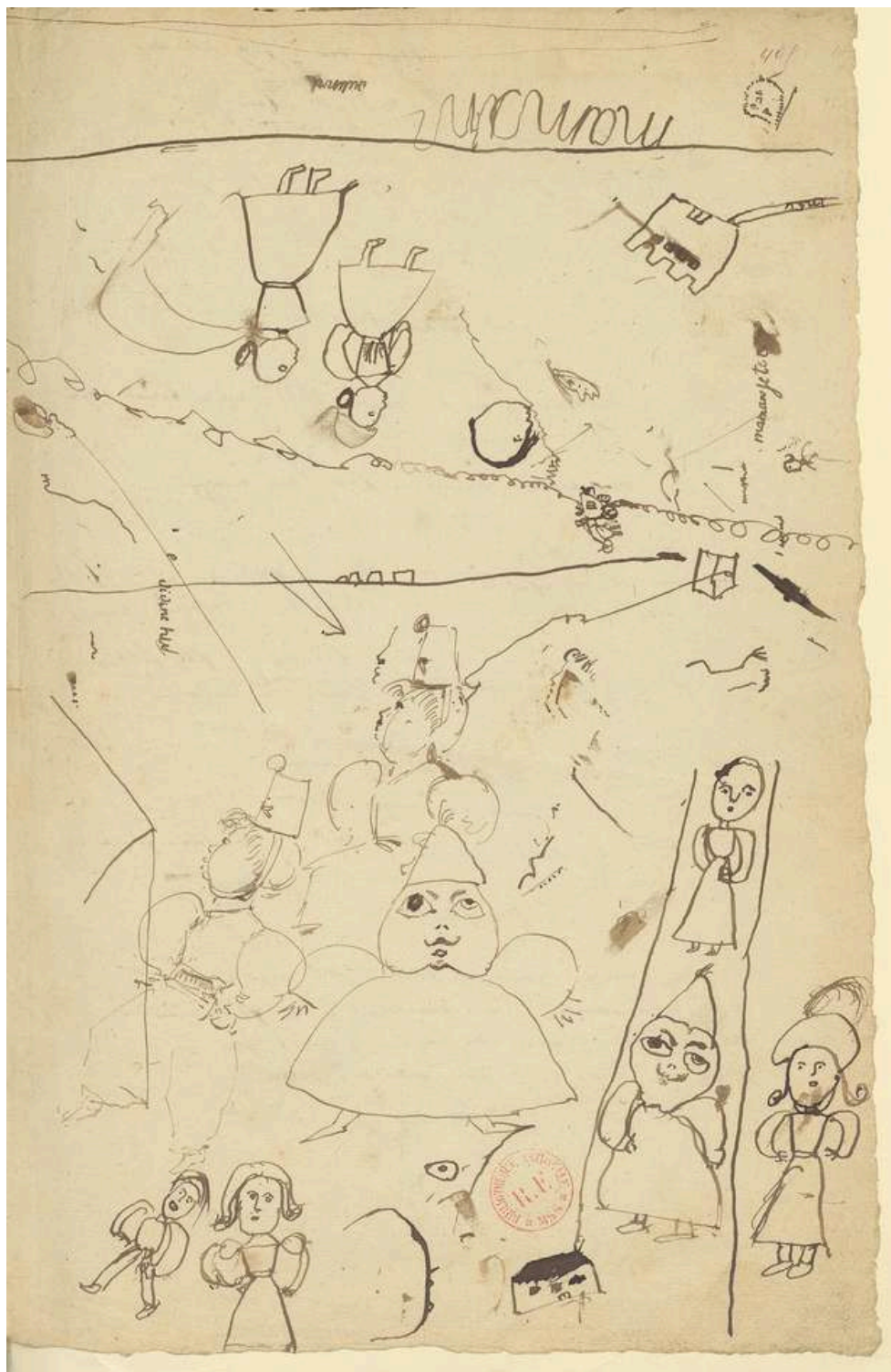
p. 775 do manuscrito de *Notre-Dame de Paris*

Bibliothèque nationale de France (BnF)



p. 776 do manuscrito de *Notre-Dame de Paris*

Bibliothèque nationale de France (BnF)



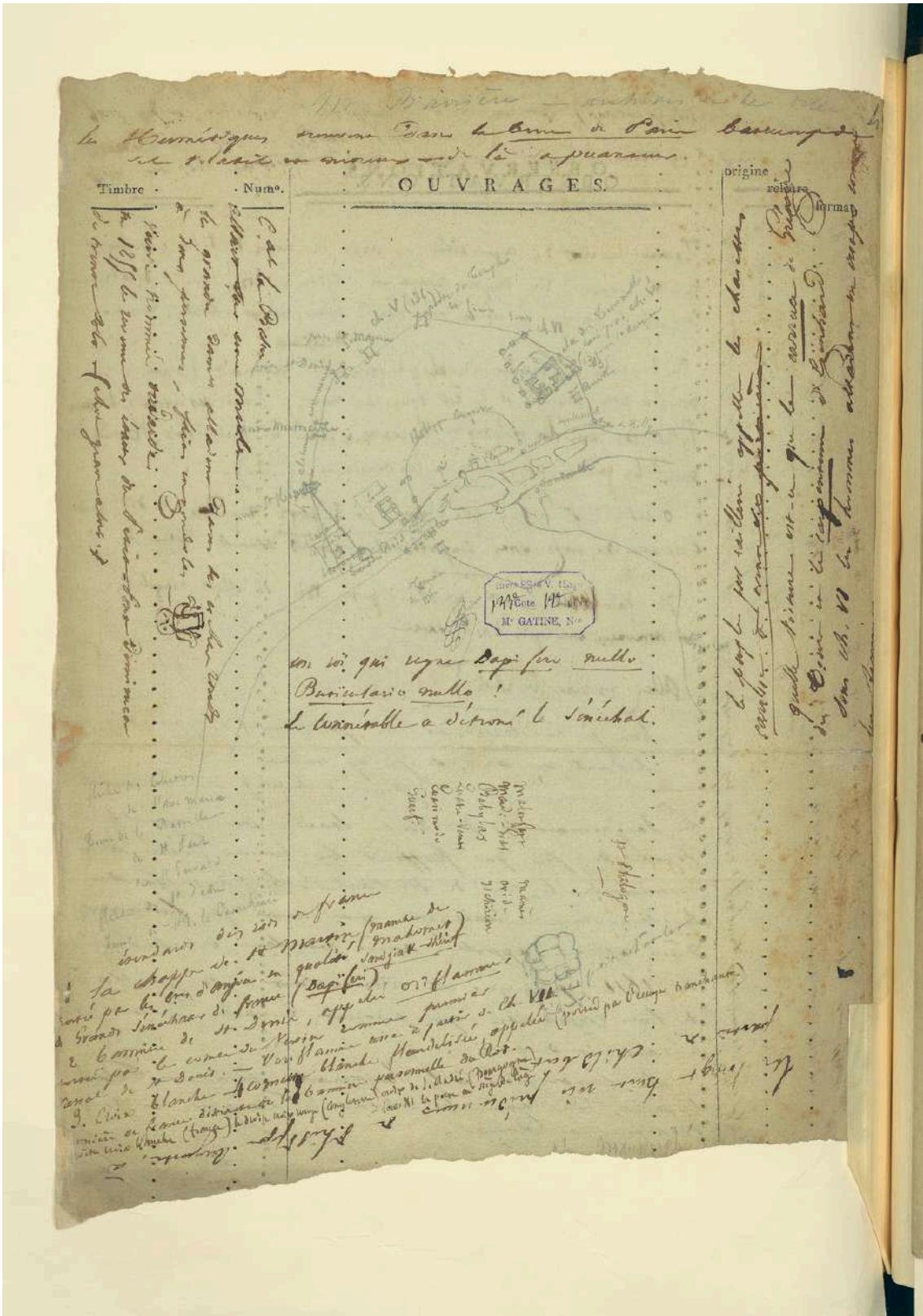
p. 777 do manuscrito de *Notre-Dames de Paris*

Bibliothèque nationale de France (BnF)



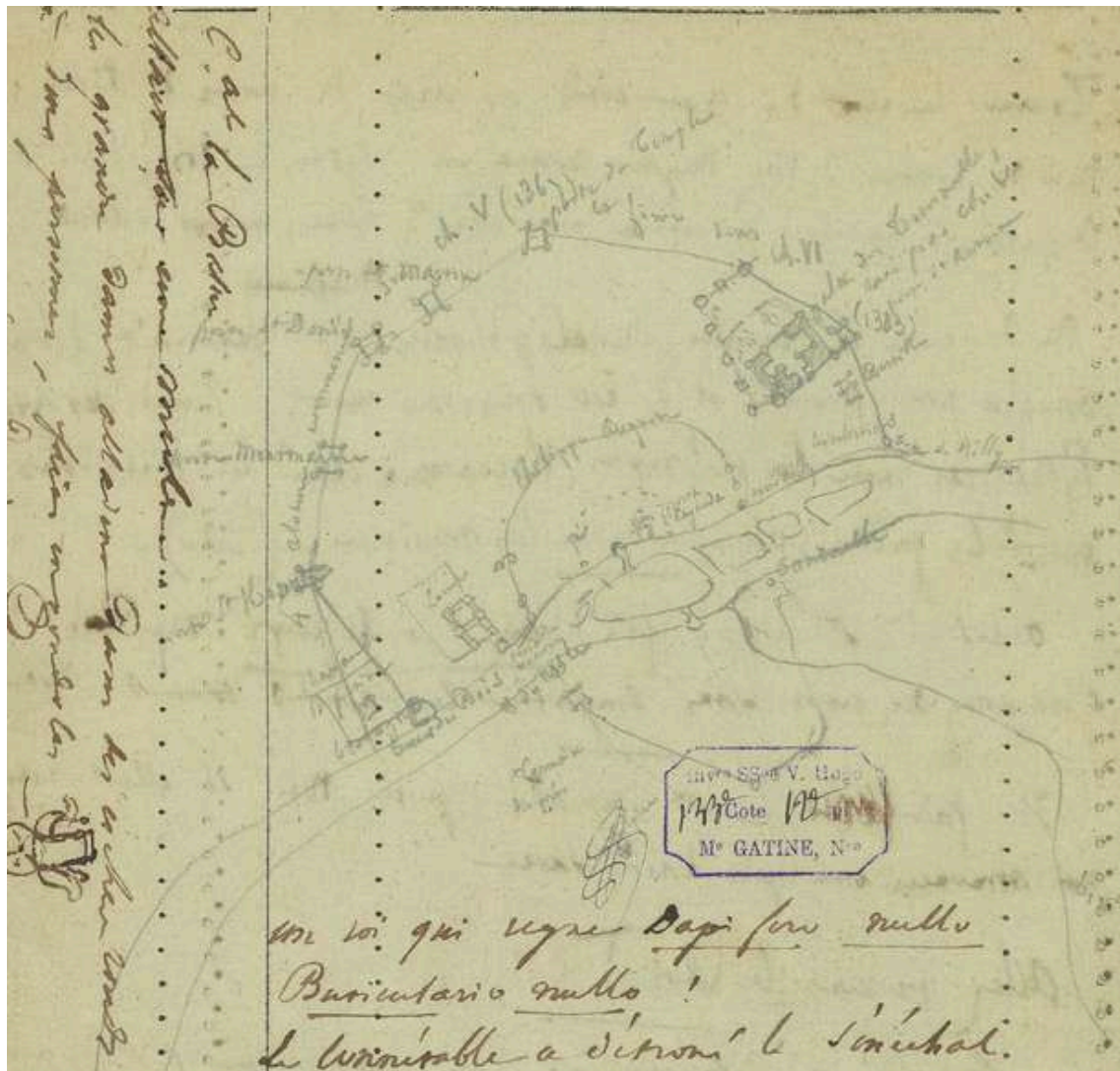
Detalhe da p. 778 do manuscrito de *Notre-Dame de Paris*

Bibliothèque nationale de France (BnF)



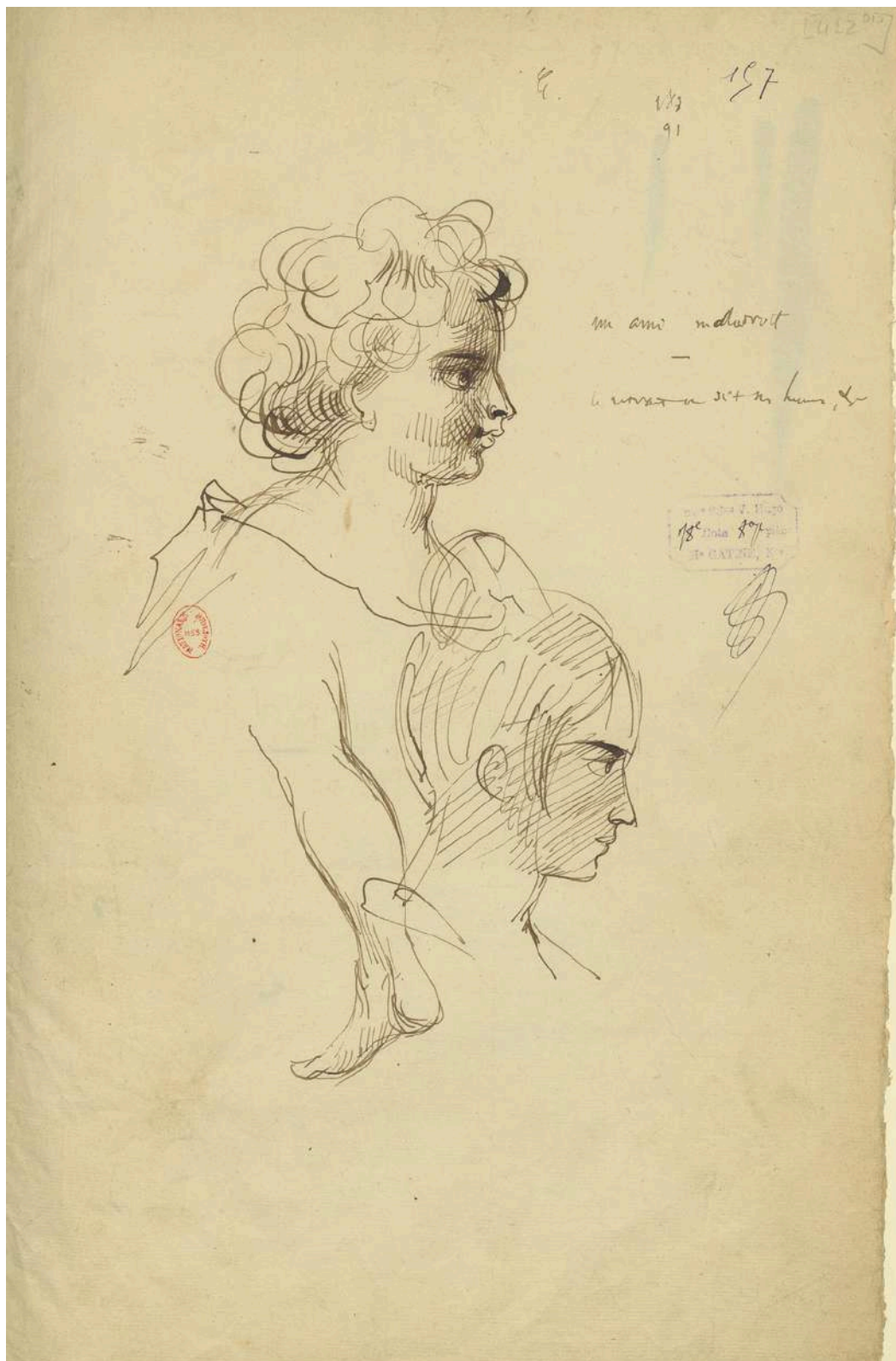
p. 785 do manuscrito de Notre-Dame de Paris

Bibliothèque nationale de France (BnF)



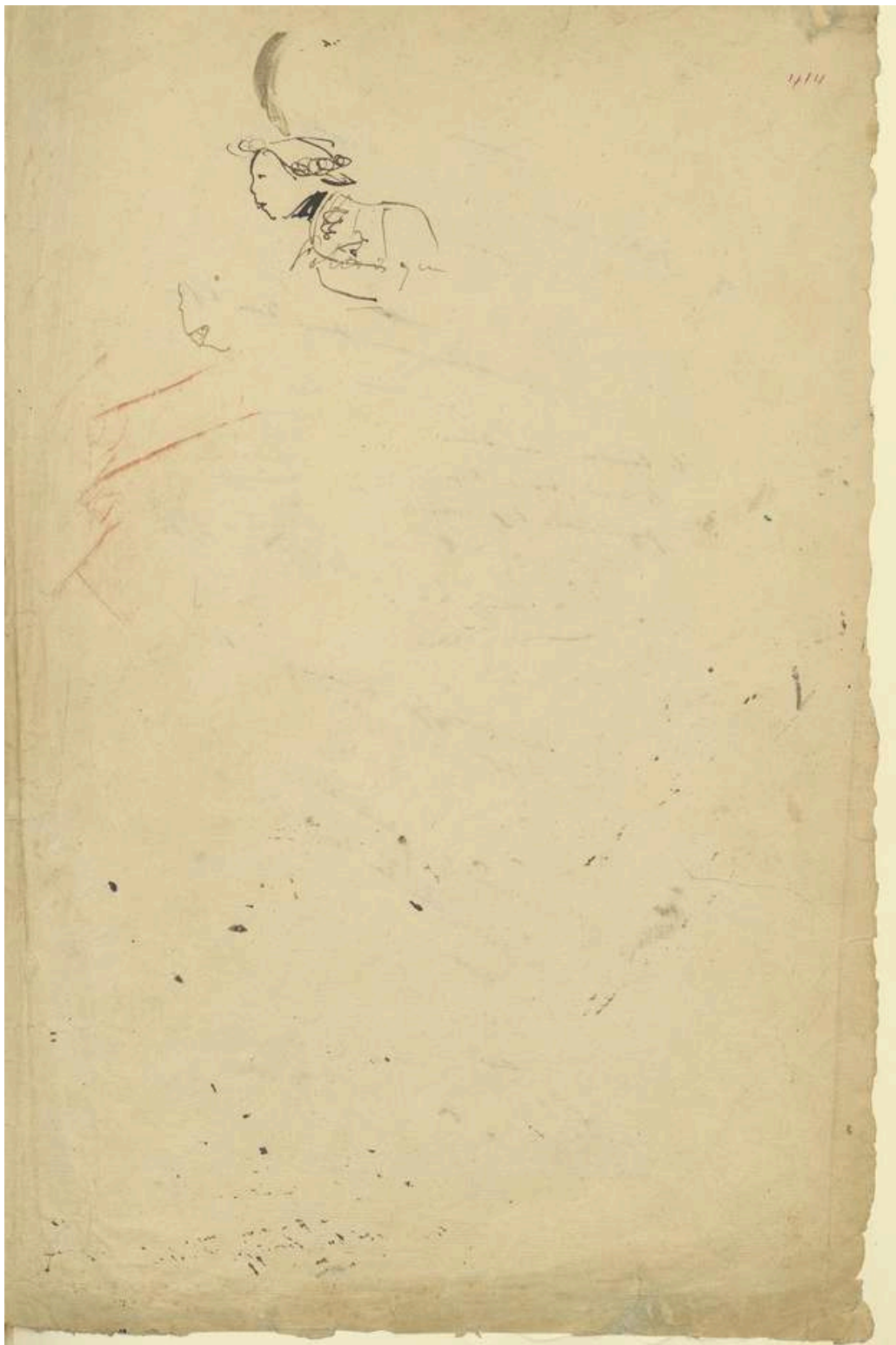
Detalhe da p. 785 do manuscrito de *Notre-Dame de Paris*

Bibliothèque nationale de France (BnF)



p. 789 do manuscrito de *Notre-Dame de Paris*

Bibliothèque nationale de France (BnF)



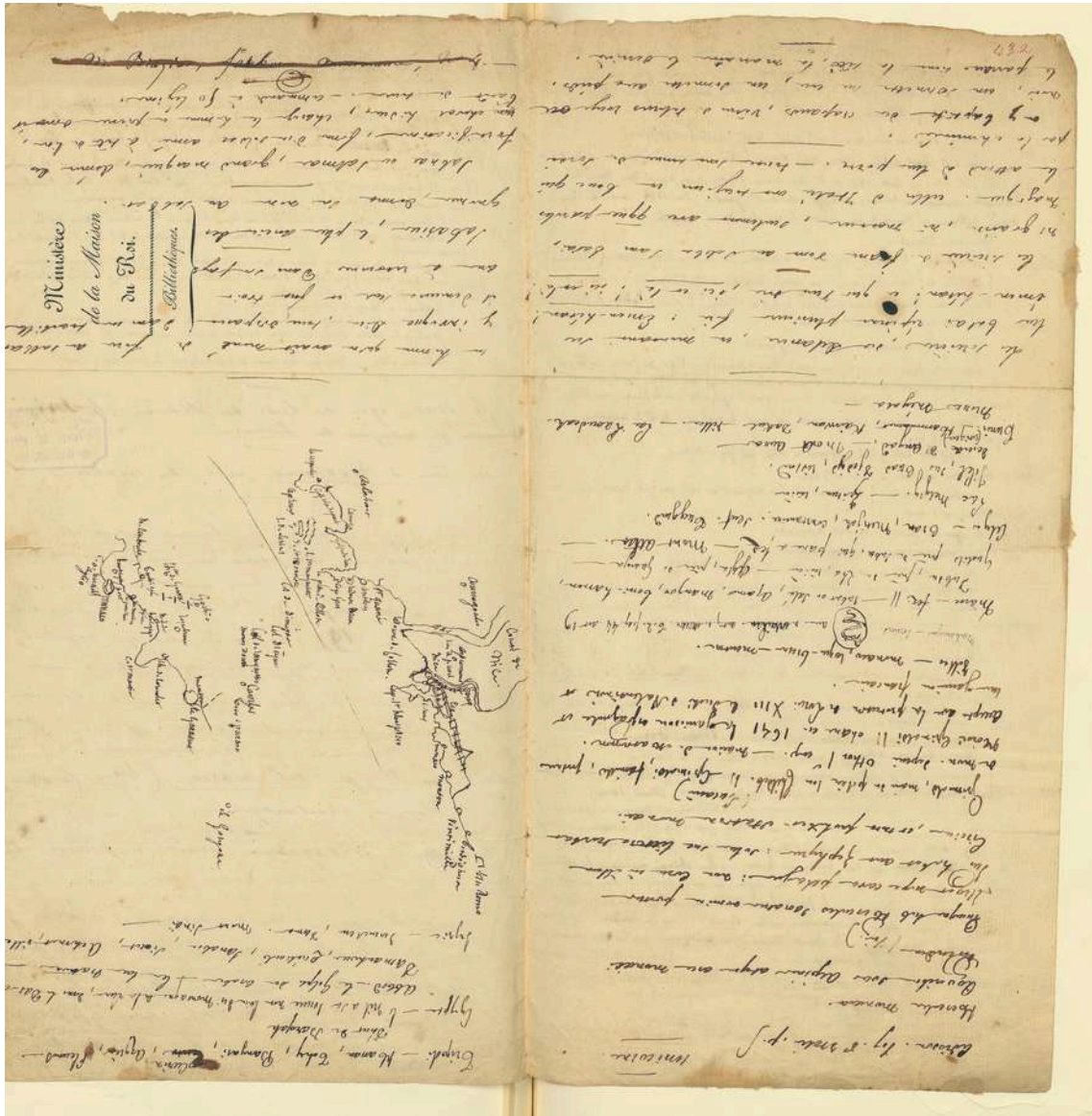
p. 793 do manuscrito de *Notre-Dame de Paris*

Bibliothèque nationale de France (BnF)



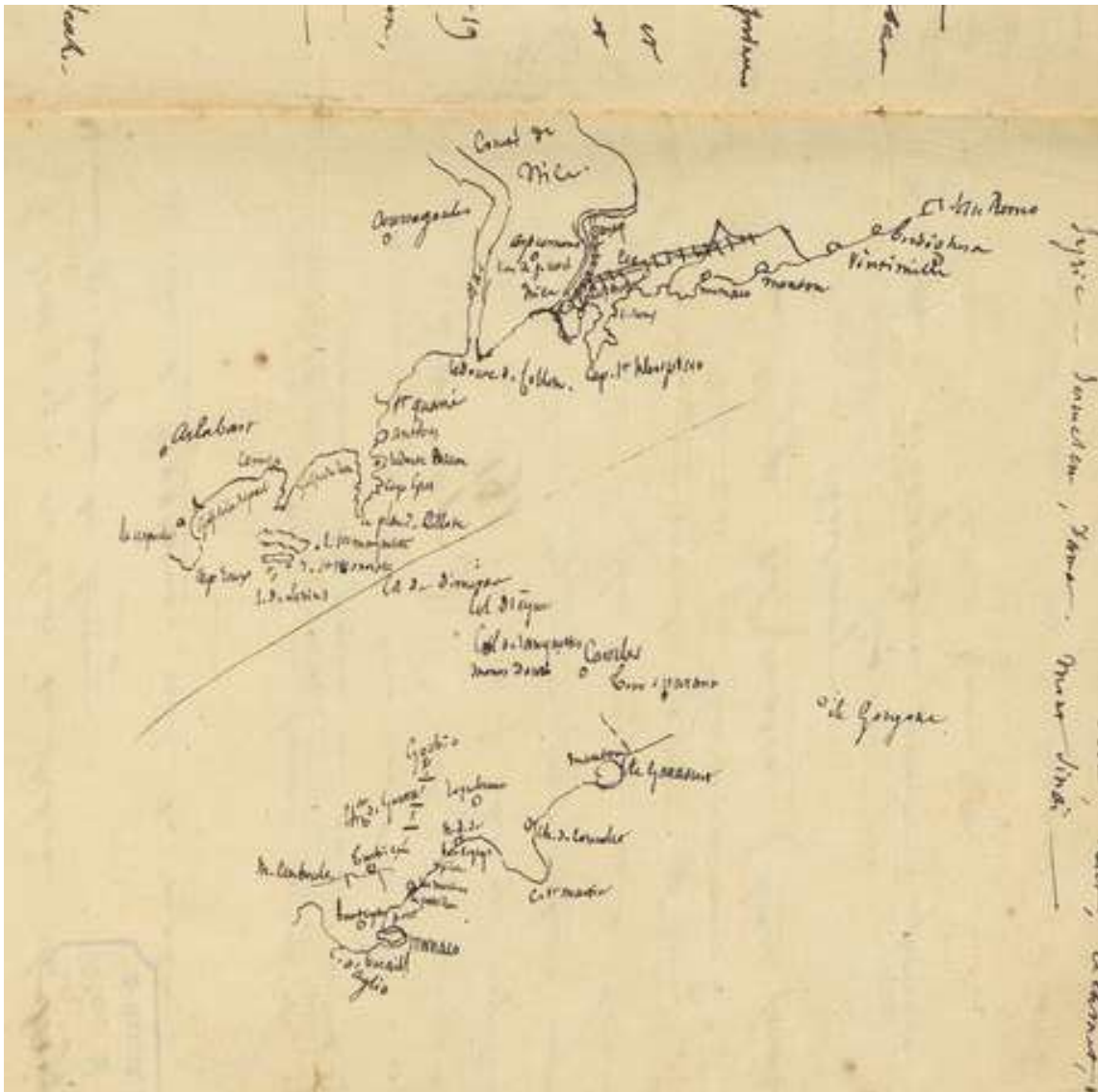
Detalhe da p. 793 do manuscrito de *Notre-Dame de Paris*

Bibliothèque nationale de France (BnF)



p. 822 do manuscrito de *Notre-Dame de Paris*

Bibliothèque nationale de France (BnF)



Detalhe da p. 822 do manuscrito de *Notre-Dame de Paris*

Bibliothèque nationale de France (BnF)

Anexo II

36 Pinturas de *Les Travailleurs de la mer*¹

¹ Apenas algumas pinturas possuem seus trechos literários “equivalentes”, como se vê no presente anexo. Os títulos tomados por base são oriundos da pesquisa feita por Pierre Georget (1985). Os trechos literários são aproximativos, eles não significam que foram dados, de fato, por Victor Hugo a época da feitura dos desenhos.



1. Frontispice

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur, 1866.

Plume, pinceau, encre brune, lavis, gouache blanche et rouge, aquarelle verte, réserves
(192 x 254 mm)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745¹, fol. 2

© Bibliothèque nationale de France



2. Le Rocher Ortach

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur, 1868.

Plume, pinceau, encre brune et lavis sur esquisse au crayon de graphite, réserves, sur papier quadrillé (74 x 164 mn)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745¹, fol. 44v^o

© Bibliothèque nationale de France

Trecho literário de *Les Travailleurs de la mer*, capítulo I, I, II :

On a longtemps cru que saint Maclou habitait le gros rocher carré Ortach, qui est au large entre Aurigny et les Casquets, et beaucoup de vieux matelots d'autrefois affirmaient l'y avoir très souvent vu de loin, assis et lisant dans un livre. Aussi les marins de passage faisaient-ils force génuflexions devant le rocher Ortach jusqu'au jour où la fable s'est dissipée et a fait place à la vérité. On a découvert et l'on sait aujourd'hui que ce qui habite le rocher Ortach, ce n'est pas un saint, mais un diable.

Por muito tempo acreditou-se que São Maclou habitava o grande rochedo quadrado Ortach, situado ao largo entre Aurigny e Casquets, e muitos velhos marinheiros de outros tempos afirmavam tê-lo visto não poucas vezes sentado e lendo um livro. Por isso os marítimos, quando passavam, ajoelhavam-se muitas vezes diante do rochedo Ortach, até que um dia dissipou-se a fábula e esclareceu-se a verdade. Descobriu-se e sabe-se hoje que quem habita aquele rochedo não é um santo, mas sim um diabo, chamado Jochmus, que por muitos séculos teve a malícia de fazer-se passar por São Maclou. Demais, a própria Igreja cai em tais enganos. Os diabos Raguhel, Oribel. e Tobiel foram santos, até que em 745 o Papa Zacarias, tendo-lhes tomado o faro, deitou-os fora. Para fazer tais expulsões, que são muito úteis, é necessário ser muito conhecedor de diabos.

(Tradução Machado de Assis)



3. Le Roi des Auxcriniers

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur.

Plume, pinceau, encre brune et lavis, réserves (418 x 292 mm)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745¹, fol. 57

© Bibliothèque nationale de France

Trecho literário de *Les Travailleurs de la mer*, capítulo I, I, IV :

Les ignorants seuls ignorent que le plus grand danger des mers de la Manche, c'est le roi des Auxcriniers. Pas de personnage marin plus redoutable. Qui l'a vu fait naufrage entre Saint-Michel et l'autre. Il est petit, étant nain, et il est sourd, étant roi. [...]. Une tête massive en bas et étroite en haut, un corps trapu, un ventre visqueux et difforme, des nodosités sur le crâne, de courtes jambes, de longs bras, pour pieds des nageoires, pour mains des griffes, un large visage vert, tel est ce roi. Ses griffes sont palmées et ses nageoires sont onglées. Qu'on imagine un poisson qui est un spectre, et qui a une figure

d'homme. Pour en finir avec lui, il faudrait l'exorciser, ou le pêcher. En attendant il est sinistre. Rien n'est moins rassurant que de l'apercevoir. On entrevoit, au-dessus des lames et des houles, derrière les épaisseurs de la brume, un linéament qui est un être ; un front bas, un nez camard, des oreilles plates, une bouche démesurée où il manque des dents, un rictus glauque, des sourcils en chevrons, et de gros yeux gais. Il est rouge quand l'éclair est livide, et blafard quand l'éclair est pourpre. Il a une barbe ruisselante et rigide qui s'étale, coupée carrément, sur une membrane en forme de pèlerine, laquelle est ornée de quatorze coquilles, sept par-devant et sept par-derrière. Ces coquilles sont extraordinaires pour ceux qui se connaissent en coquilles. Le Roi des Auxcriniens n'est visible que dans la mer violente. Il est le baladin lugubre de la tempête. On voit sa forme s'ébaucher dans le brouillard, dans la rafale, dans la pluie. Son nombril est hideux. Une carapace de squames lui cache les côtés, comme ferait un gilet. Il se dresse debout au haut de ces vagues roulées qui jaillissent sous la pression des souffles et se tordent comme les copeaux sortant du rabot du menuisier. Il se tient tout entier hors de l'écume, et, s'il y a à l'horizon des navires en détresse, blême dans l'ombre, la face éclairée de la lueur d'un vague sourire, l'air fou et terrible, il danse. C'est là une vilaine rencontre.

Só os ignorantes não sabem que o maior perigo dos mares da Mancha é o que se chama Rei dos Auxcriniens. Não há personagem marítimo mais temível. Quem o vê naufraga logo entre uma e outra Saint-Michel. É pequeno e surdo, por ser anão e rei. Sabe o nome de quantos morreram no mar, e em que lugar estão. Conhece a fundo o cemitério Oceano. Cabeça larga embaixo e estreita em cima, corpo cheio, barriga viscosa e disforme, nodosidades no crânio, pernas curtas, braços compridos, barbatanas em vez de pés, garras em vez de mãos, cara larga e verde, tal é aquele rei. As garras são achatadas, as barbatanas tem unhas. Imaginem um peixe com cara de homem e forma de espectro. Para vence-lo é preciso exorcismá-lo ou pescá-lo. Fora disso, é sinistro. Vê-lo é perigoso. Descubrem-se acima das ondas e do marulho, através da espessura do nevoeiro, umas feições de gente; testa curta, nariz esborrachado, orelhas chatas, boca imensa e sem dentes, beiços esverdeados, sobranceiras angulosas, olhos vivos e grandes. O rei torna-se vermelho quando o relâmpago é lívido, descorado quando o relâmpago é vermelho. Tem barba gotejante e rígida, cortada em quadro, que lhe cai sobre uma membrana em forma de mantéu de peregrino; o mantéu é adornado de catorze conchas, sete na frente, sete nas costas. As conchas são extraordinárias para os que conhecem conchas. O rei só é visível no mar violento. E o dançarino lúgubre da tempestade. Vê-se a forma dele esboçada no nevoeiro e na chuva. O umbigo é hediondo. Uma casca de escamas guarda-lhe os quadris à semelhança de colete. O rei levanta-se de pé, sobre as vagas que irrompem à pressão dos ventos e vão rolar-se como os cavacos que saem do rabote do marceneiro. Conserva-se todo fora da espuma, e, quando avista ao longe os navios em perigo, entra a bailar, descorado na sombra, com a face iluminada por um vago sorriso, feio e demente no aspecto. Mau encontro esse.

(Tradução Machado de Assis)



4. Figures que font les paysans quand ils voient les sarregousets

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur.

Plume, pinceau, encre brune et lavis, réserves (277 x 195 mn)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745¹, fol. 59v°

© Bibliothèque nationale de France

Trecho literário de *Les Travailleurs de la mer*, capítulo I, I, IV :

La nuit, quand il tonne, si l'on voit des hommes voler dans le rouge des nuées et dans le tremblement de l'air, ce sont les sarregousets. Une femme, qui demeure au Grand-Mielles, les connaît. Un soir qu'il y avait des sarregousets dans un carrefour, cette femme cria à un charretier qui ne savait quelle route prendre : "Demandez-leur votre chemin ; c'est des gens bien faisants, c'est des gens bien civils à deviser au monde". Il y a gros à parier que cette femme est une sorcière.

De noite, quando troveja, se aparecem homens a voar entre as nuvens avermelhadas, são os tais fantasmas. Há uma mulher que mora no Grande Mielles e que os conhece. Uma noite, em que havia fantasmas numa encruzilhada, essa mulher, vendo um carroceiro que não sabia por onde seguir, gritou-lhe: Pergunte-lhes o caminho; é gente. benéfica, e bem educada, com quem se pode conversar- Aquela mulher é com certeza feiticeira.

(Tradução Machado de Assis)



5. Tempête - Barque fuyant sous le vent

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur.

Plume, pinceau, encre brune et lavis, rehauts de gouache blanche, réserves (420 x 325 mn)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745¹, fol. 61v°

© Bibliothèque nationale de France

Trecho literário de *Les Travailleurs de la mer*, capítulo I, I, VI :

Sa rare science de matelot éclata singulièrement un jour qu'il y eut à Guernesey une de ces sortes de joutes marines qu'on nomme régates. La question était celle-ci : être seul dans une embarcation à quatre voiles, la conduire de Saint-Sampson à l'île de Herm qui est à une lieue, et la ramener de Herm à Saint-Sampson. Manœuvrer seul un bateau à quatre voiles, il n'est pas de pêcheur qui ne fasse cela, et la difficulté ne semble pas grande, mais voici ce qui l'aggravait : premièrement, l'embarcation elle-même, laquelle était une de ces larges et fortes chaloupes ventruées d'autrefois, à la mode de Rotterdam, que les marins du siècle dernier appelaient des panses hollandaises. On rencontre encore quelquefois en mer cet ancien gabarit de Hollande, joufflu et plat, et ayant à bâbord et à tribord deux ailes qui s'abattent, tantôt l'une, tantôt l'autre, selon le vent, et remplacent la quille.

Mostrou singularmente a sua rara ciência de marítimo num dia em que houve em Guernesey uma dessas justas que se chamam regatas. A questão era esta: ir só em uma embarcação de quatro velas; leva-la de Saint-Sampson à ilha de Herin, distante 1 légua, e traze-la de novo de Herin a Saint-Sampson. Manobrar sozinho um barco de quatro velas, não há pescador que o não faça, e a diferença não é grande; mas eis o que agravava o caso: primeiramente, a embarcação era uma dessas chalupas de outro tempo, com grande bojo, à moda de Roterdã, que os marinheiros do século passado apelidavam panças holandesas. Acha-se ainda algumas vezes no mar essa velha construção da Holanda, bojuda e chata, tendo a bombordo e a estibordo duas asas que se vão abatendo alternadamente, conforme o vento, e suprem a quilha.

(Tradução Machado de Assis)



6. Vieux Guernesey

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur.

Plume, pinceau, encre brune et lavis, rehauts de gouache blanche, réserves et pliage
(125 x 195 mm)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745¹, fol. 69

© Bibliothèque nationale de France



7. La Durande, mer calme

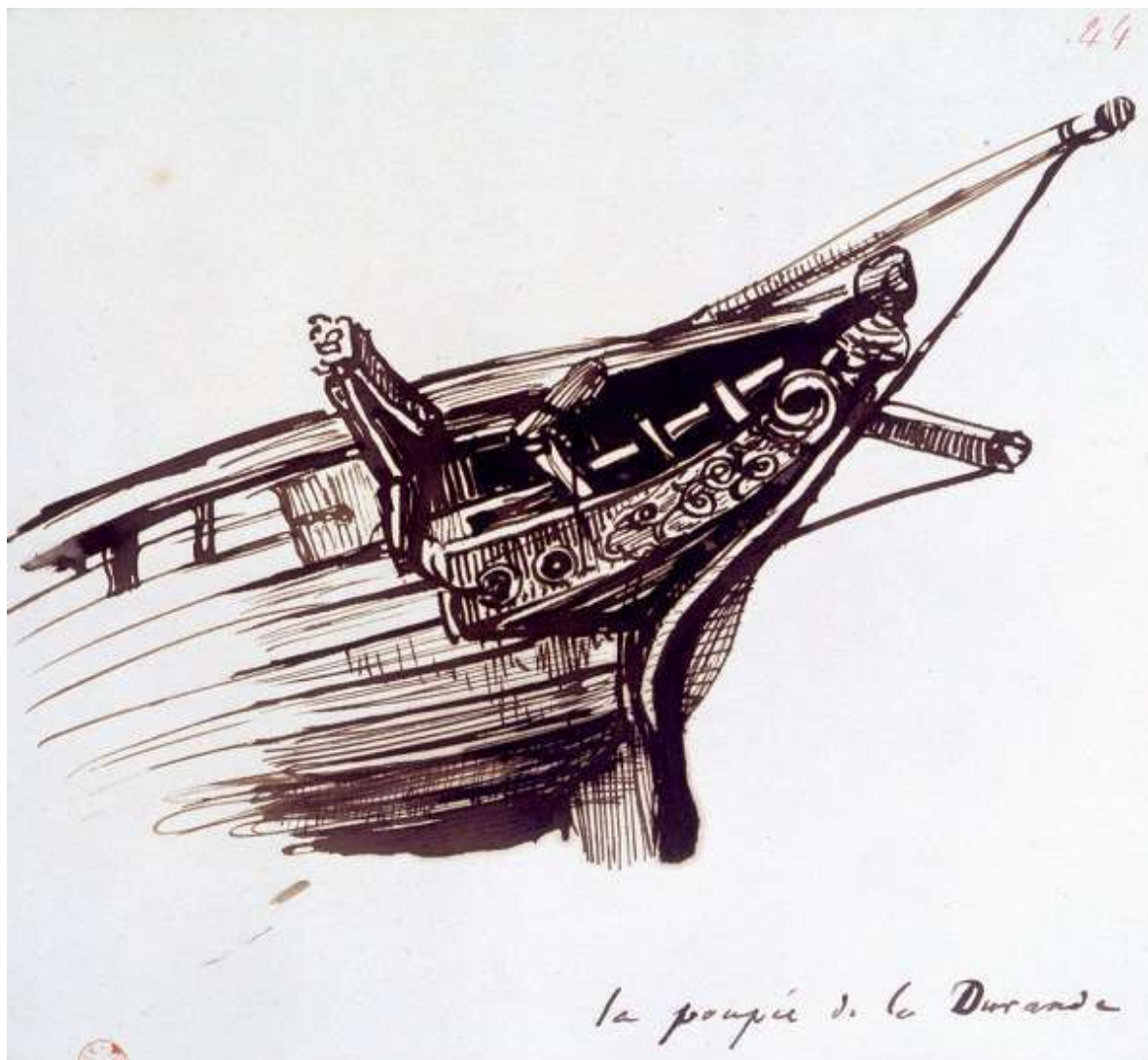
Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur.

Plume, pinceau, encre brune et lavis, rehauts de gouache blanche (62 x 132 mm)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745¹, fol. 71

© Bibliothèque nationale de France



8. La poupée de la Durande

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur.

Plume et encre brune (192 x 209 mm)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745¹, fol. 71^{ter}

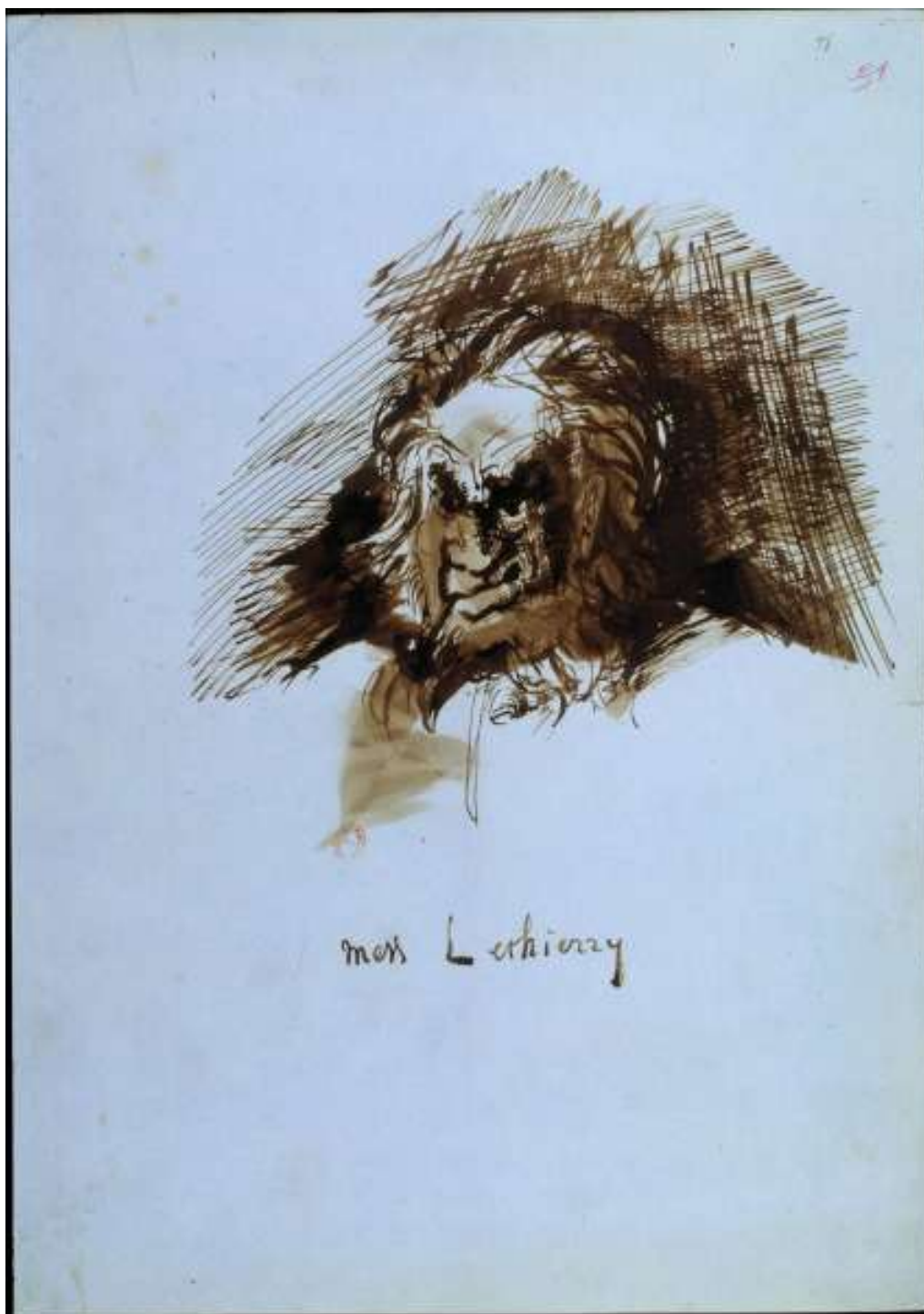
© Bibliothèque nationale de France

Trecho literário de *Les Travailleurs de la mer*, capítulo I, III, X :

La poupée de la Durande était le lien entre le bateau et la fille. On nomme poupée dans les îles normandes la figure taillée dans la proue, statue de bois sculptée à peu près. De là, pour dire naviguer, cette locution locale : être entre poupe et poupée.

A boneca de Durande era o elo entre o vapor e a moça. Chama-se boneca nas ilhas normandas a figura talhada na proa, estátua de madeira mais ou menos esculpida. Daí vem que, para dizer navegar, a gente das ilhas usa desta locução: estar entre popa e boneca (poupe et poupée).

(Tradução Machado de Assis)



9. Mess Lethierry

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur.

Plume, encre brune et lavis, traces de doigts (418 x 297 mm)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745¹, fol. 78

© Bibliothèque nationale de France

Trecho literário de *Les Travailleurs de la mer*, capítulo I, II, IV :

Un être qu'un suroît transfigure et qu'une redingote abrutit, qui ressemble, les cheveux au vent, à Jean Bart, et, en chapeau rond, à Jocrisse, gauche à la ville, étrange et redoutable à la mer, un dos de portefaix, point de jurons, très rarement de la colère, un petit accent très doux qui devient tonnerre dans un porte-voix, un paysan qui a lu l'Encyclopédie, un Guernesiais qui a vu la Révolution, un ignorant très savant, aucune bigoterie mais toutes sortes de visions, plus de foi à la Dame blanche qu'à la Sainte Vierge, la force de Polyphème, la logique de la girouette, la volonté de Christophe Colomb, quelque chose d'un taureau et quelque chose d'un enfant, un nez presque camard, des joues puissantes, une bouche qui a toutes ses dents, un froncement partout sur la figure, une face qui semble avoir été tripotée par la vague et sur laquelle la rose des vents a tourné pendant quarante ans, un air d'orage sur le front, une carnation de roche en pleine mer ; maintenant mettez dans ce visage dur un regard bon, vous aurez mess Lethierry.

Criatura que um riso transfigura, e um casaco embrutece, assemelhando-se, com os cabelos soltos, a Jean Bart, e, com o chap éu redondo, a Jocrisse, acanhado na cidade, estranho e temível no mar, espádua de carregador, sem imprecações, quase sem cólera, voz doce e meiga que o porta-voz transforma em trovão, campônio que leu a Enciclopédia, guernesiano que viu a revolução, ignorante instruído, ermo de carolice, dado às visões, mais fé na Dama Branca que na Santa Virgem, lógica de ventoinha, vontade de Cristóvão Colombo, um tanto de touro e um tanto de criança, nariz quase rombo, faces grossas, boca com todos os dentes, rosto enrugado, cara que parece ter sido feita pelo mar, beijada pelos ventos durante quarenta anos, ar de tempestade na frente, carnação de rocha em pleno mar; põe agora um olhar bom neste rosto agreste, e terás Mess Lethierry.

(Tradução Machado de Assis)



10. Raillant la vapeur

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur.

Plume, pinceau, encre brune et lavis, rehauts de gouache blanche (248 x 190 mm)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745¹, fol. 84v°

© Bibliothèque nationale de France

Trecho literário de *Les Travailleurs de la mer*, capítulo I, III, II :

Dans cet archipel puritain où la reine d'Angleterre a été blâmée de violer la Bible en accouchant par le chloroforme, le bateau à vapeur eut pour premier succès d'être baptisé : Le bateau-diable (Devil-Boat). À ces bons pêcheurs d'alors, jadis catholiques, désormais calvinistes, toujours bigots, cela sembla être de l'enfer qui flottait. Un prédicateur local traita cette question : "A-t-on le droit de faire travailler ensemble l'eau et le feu, que Dieu a séparés ?" Cette bête de feu et de fer ne ressemblait-elle pas à Léviathan ? N'était-ce pas refaire dans la mesure humaine le chaos ? Ce n'est pas la première fois que l'ascension du progrès est qualifiée retour au chaos.

Neste arquipélago puritano onde a rainha da Inglaterra foi censurada por violar a Bíblia narcotizando-se para dar à luz, o navio a vapor teve como primeiro cumprimento o ser batizado com este nome: Devil Boat — Navio-Diabo. A esses bons pescadores de então, outrora católicos, agora calvinistas, e sempre beatos, pareceu-lhes aquilo o inferno flutuante. Um pregador da terra tratou da questão: Temos nós o direito de fazer trabalhar juntos o fogo e a água que Deus separou? Aquele animal de ferro e fogo não era a imagem de Leviatã? Não era isso refazer o homem, a seu modo, o primitivo caos? Não é a primeira vez que acontece qualificar a ascensão do progresso de retrogradação ao caos.

(Tradução Machado de Assis)



11. [Bateau à vapeur : la Durande]

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur.

Plume, pinceau, encre brune et lavis, rehauts de gouache blanche (192 x 251 mm)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745¹, fol. 85

© Bibliothèque nationale de France

Trecho literário de *Les Travailleurs de la mer*, capítulo I, III, V :

La « Galiote à Lethierry » n'était pas mâtée selon le point vélique, et ce n'était pas là son défaut, car c'est une des lois de la construction navale ; d'ailleurs le navire ayant pour propulseur le feu, la voilure était l'accessoire. Ajoutons qu'un navire à roues est presque insensible à la voilure qu'on lui met. La galiote était trop courte, trop ronde, trop ramassée ; elle avait trop de joue et trop de hanche ; la hardiesse n'avait pas été jusqu'à la faire légère ; la galiote avait quelques-uns des inconvénients et quelques-unes des qualités de la panse. Elle tanguait peu, mais roulait beaucoup. Les tambours étaient trop hauts. Elle avait trop de bau pour sa longueur. La machine, massive, l'encombrait, et, pour rendre le navire capable d'une forte cargaison, on avait dû hausser démesurément la muraille, ce qui donnait à la galiote à peu près le défaut des vaisseaux de soixante-quatorze, qui sont un gabarit bâtard, et qu'il faut raser pour les rendre battants et marins. Étant courte, elle eût dû virer vite, les temps employés à une évolution étant comme les

longueurs des navires ; mais sa pesanteur lui ôtait l'avantage que lui donnait sa brièveté. Son maître-couple était trop large, ce qui la ralentissait, la résistance de l'eau étant proportionnelle à la plus grande section immergée et au carré de la vitesse du navire. L'avant était vertical, ce qui ne serait pas une faute aujourd'hui, mais en ce temps-là l'usage invariable était de l'incliner de quarante-cinq degrés. Toutes les courbes de la coque étaient bien raccordées, mais pas assez longues pour l'obliquité et surtout pour le parallélisme avec le prisme d'eau déplacé, lequel ne doit jamais être refoulé que latéralement. [...]

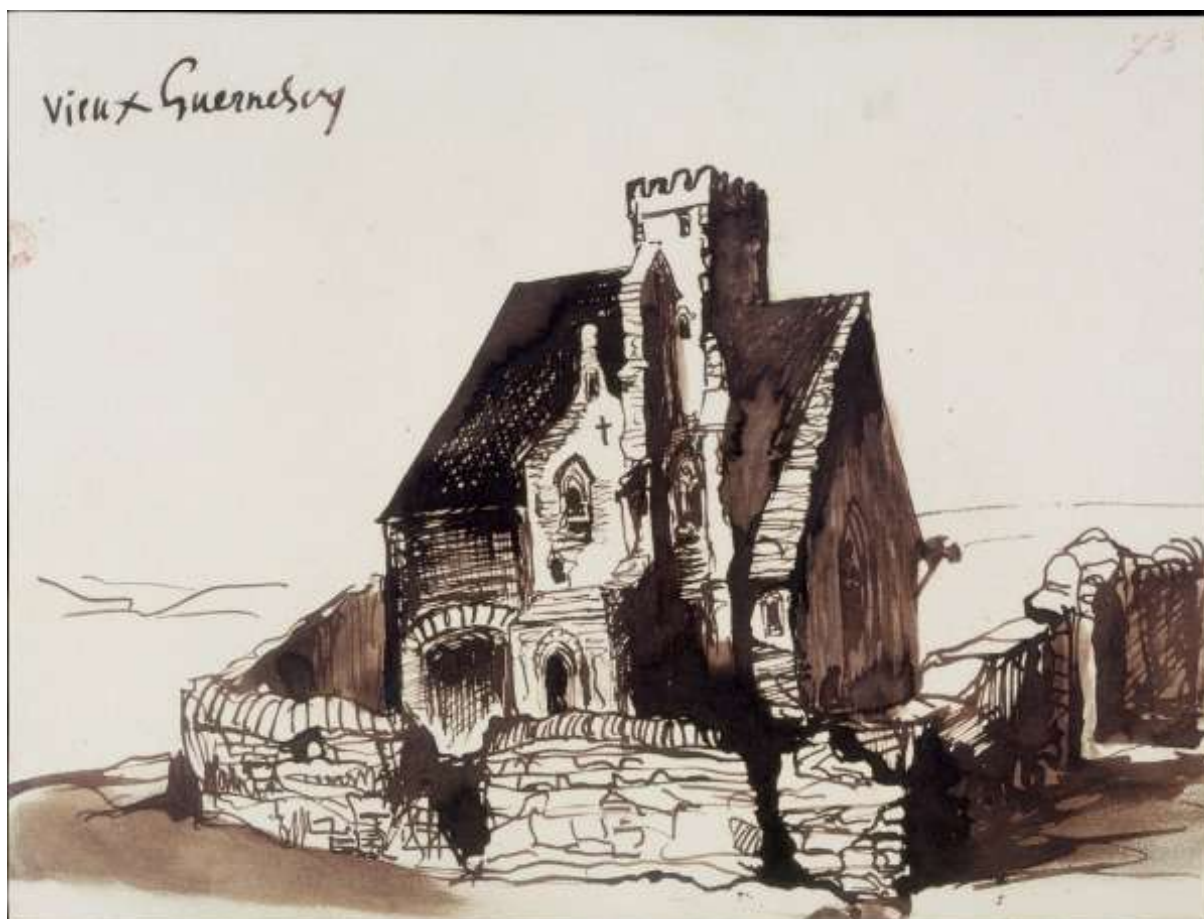
Quant à la machine, elle était puissante. La force était d'un cheval pour trois tonneaux, ce qui est presque une force de remorqueur. Les roues étaient bien placées, un peu en avant du centre de gravité du navire. La machine avait une pression maximum de deux atmosphères. Elle usait beaucoup de charbon, quoiqu'elle fût à condensation et à détente. Elle n'avait pas de volant à cause de l'instabilité du point d'appui, et elle y remédiait, comme on le fait encore aujourd'hui, par un double appareil faisant alterner deux manivelles fixées aux extrémités de l'arbre de rotation et disposées de manière à ce que l'une fût toujours à son point fort quand l'autre était à son point mort. Toute la machine reposait sur une seule plaque de fonte ; de sorte que, même dans un cas de grave avarie, aucun coup de mer ne lui ôtait l'équilibre et que la coque déformée ne pouvait déformer la machine. Pour rendre la machine plus solide encore, on avait placé la bielle principale près du cylindre, ce qui transportait du milieu à l'extrémité le centre d'oscillation du balancier. Depuis on a inventé les cylindres oscillants qui permettent de supprimer les bielles ; mais, à cette époque, la bielle près du cylindre semblait le dernier mot de la machinerie. La chaudière était coupée de cloisons et pourvue de sa pompe de saumure. Les roues étaient très grandes, ce qui diminuait la perte de force, et la cheminée était très haute, ce qui augmentait le tirage du foyer ; mais la grandeur des roues donnait prise au flot et la hauteur de la cheminée donnait prise au vent. Aubes de bois, crochets de fer, moyeux de fonte, telles étaient les roues, bien construites et, chose qui étonne, pouvant se démonter. Il y avait toujours trois aubes immergées. La vitesse du centre des aubes ne surpassait que d'un sixième la vitesse du navire ; c'était là le défaut de ces roues. En outre, le manneton des manivelles était trop long, et le tiroir distribuait la vapeur dans le cylindre avec trop de frottement. Dans ces temps-là, cette machine semblait et était admirable.

A Galeota de Lethierry não era mastreada no ponto vélico, e não era isso defeito, porque é uma das leis da construção naval; demais, sendo o fogo o propulsor do navio, o velame era simplesmente acessório; um navio de rodas é quase insensível ao velame que se lhe põe. A Galeota era demasiado curta e arredondada; grande bochecha e largos quadris; Lethierry não teve a ousadia de fazê-la mais ligeira. A Galeota tinha alguns dos inconvenientes e das qualidades da pança: arfava pouco, mas rangia muito. A caixa das rodas era muito alta. A viga da coberta era maior do que comportava o comprimento. A máquina, que era massuda, atravancava o navio, e, para torná-lo capaz de um grande carregamento, foi preciso levantar muito a amurada, o que deu à Galeota, mais ou menos, o defeito das naus de 74, que só arrasando-as podem navegar e combater. Sendo curta, devia girar depressa, visto que o tempo empregado em uma evolução está na razão do comprimento do navio; mas o peso tirava-lhe a vantagem que lhe provinha de ser curta. O pontal era muito largo, o que lhe atrasava a marcha, porque a resistência da água é proporcional à maior seção imergida e à velocidade do navio. A proa era vertical, o que não seria defeito hoje, mas naquele tempo era uso incliná-la uns 45 graus. Todas as curvas

do casco estavam bem emparelhadas, mas não eram suficientemente longas para a obliquidade e paralelismo com o lume da água, que deve ser rechaçada lateralmente. [...]

Quanto à máquina, era poderosa. Tinha a força de um cavalo por 3 toneladas, o que é quase a força de um rebocador. As rodas estavam bem colocadas, um pouco adiante do centro de gravidade do navio. A máquina tinha a pressão máxima de 2 atmosferas. Gastava muito carvão. O ponto de apoio era instável, mas remediava-se, como ainda hoje se faz, por meio de um duplo aparelho alternado de duas manivelas fixas nas extremidades da árvore de rotação, e dispostas de maneira que uma estivesse no ponto forte quando a outra estava no ponto inerte. Toda a máquina repousava em uma só placa fundida; de modo que, mesmo em caso de grande avaria, nenhum lanço do mar lhe tirava o equilíbrio, e o casco disforme não podia deslocar a máquina. Para torná-la ainda mais sólida, puseram a redouça principal perto do cilindro, o que transportava do meio à extremidade o centro de oscilação do pêndulo. Inventaram-se depois os cilindros oscilantes que suprimem a redouça antiga; mas naquele tempo parecia que o sistema usado era a última palavra da mecânica. A caldeira era dividida, e tinha a bomba competente. As rodas eram grandes, o que diminuía a perda de força, e o cano alto, o que aumentava a extração da fornalha; mas o tamanho das rodas dava aso às vagas, e a altura do cano dava aso ao vento. Raios de pau, fateixas de ferro, cubos de metal; eis o que eram as rodas bem construídas (o que admira) podendo ser desmontadas. Havia sempre três rodízios mergulhados; a velocidade do centro da roda não passava de um sexto da velocidade do navio; era esse o defeito. Além disso, a trave da manivela era muito comprida, e o vapor era distribuído no cilindro com demasiado atrito. Naquele tempo a máquina parecia e era admirável.

(Tradução Machado de Assis)



12. Vieux Guernesey

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur.

Plume, pinceau, encre brune et lavis (192 x 255 mm)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745¹, fol. 96

© Bibliothèque nationale de France

Trecho literário de *Les Travailleurs de la mer*, capítulo I, III, XII :

Guernesey, toute petite île qu'elle est, a de la place pour deux religions. Elle contient de la religion catholique et de la religion protestante. Ajoutons qu'elle ne met point les deux religions dans la même église. Chaque culte a son temple ou sa chapelle. En Allemagne, à Heidelberg, par exemple, on n'y fait pas tant de façons ; on coupe l'église en deux ; une moitié à saint Pierre, une moitié à Calvin ; entre deux, une cloison pour prévenir les gourmandes ; parts égales ; les catholiques ont trois autels, les huguenots ont trois autels ; comme ce sont les mêmes heures d'offices, la cloche unique sonne à la fois pour les deux services. Elle appelle en même temps à Dieu et au diable. Simplification. Le flegme allemand s'accommode de ces voisinages. Mais à Guernesey, chaque religion est chez elle. Il y a la paroisse orthodoxe et il y a la paroisse hérétique. On peut choisir. Ni l'une, ni l'autre. Tel avait été le choix de mess Lethierry.

Guernesey, apesar de ilha pequena, tem lugar para duas religiões. Existem nela a religião católica e a religião protestante. Devemos acrescentar que aí não entram as duas religiões na mesma igreja. Cada culto tem a sua capela ou o seu templo. Na Alemanha, em Heidelberg, por exemplo, a coisa arranja-se menos escrupulosamente; divide-se uma igreja; metade para São Pedro, metade para Calvino; entre as duas há um tabique para prevenir os murros e pescoções; partes iguais; os católicos tem três altares; os huguenotes tem três altares; como as horas do ofício são sempre as mesmas, o sino comum chama na mesma ocasião para os dois serviços. Convoca a um tempo os fiéis para Deus e para o diabo. Simplificação. A fleuma alemã acomoda-se com estas iniquidades. Mas, em Guernesey, cada religião tem casa própria. Há uma ortodoxa e paróquia herética. Pode-se escolher. Nem uma nem outra foi a escolha de Mess Lethierry.

(Tradução Machado de Assis)



13. Les Vieilles Villes normandes

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur.

Plume, pinceau, encre brune et lavis, rehauts de gouache blanche, estompe de graphite, réserves (387 x 245 mn)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745¹, fol. 101

© Bibliothèque nationale de France



14. [Voilier]

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur.

Plume, encre brune et lavis, pliage (95 x 77 mm)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745¹, fol. 102

© Bibliothèque nationale de France

Trecho literário de *Les Travailleurs de la mer*, capítulo I, IV, VI :

Pourtant, après une bourrasque fort violente qui succède à une de ces journées de brouillard, le sloop de poste Cashmere arriva parfaitement d'Angleterre. Il entra à Saint-Pierre-Port au premier rayon du jour sortant de la mer, au moment même où le château Cornet tirait son coup de canon au soleil. Le ciel s'était éclairci.

Entretanto, após uma violentíssima borrasca que sucedeu a um dia de nevoeiro, a chalupa Cashmere chegou perfeitamente da Inglaterra. Entrou em Saint-Pierre-Port aos primeiros raios do dia, no momento em que o Castelo Comet salvava o sol com um tiro. Iluminava-se o horizonte.

(Tradução Machado de Assis)



15. [Voilier dans la Tempête]

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur.

Plume, pinceau, encre brune et lavis, réserves (192 x 255 mm)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745¹, fol. 111

© Bibliothèque nationale de France



16. [Trois-mâts]

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur.

Plume, pinceau, encre brune et lavis, gouache noire et blanche (132 x 104 mm)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745¹, fol. 116

© Bibliothèque nationale de France

Trecho literário de *Les Travailleurs de la mer*, capítulo I, V, VIII :

Quand le canot fut remonté à bord et replacé dans les pistolets, le Tamaulipas fit servir. La brise montait de terre, il éventa toutes ses voiles, la lunette de Clubin demeura braquée sur cette silhouette de plus en plus simplifiée, et, une demi-heure après, le Tamaulipas n'était plus qu'une corne noire s'amointrissant à l'horizon sur le ciel blême du crépuscule.

Quando a barçaça foi içada, o Tamaulipas entrou a preparar-se. A brisa soprava de terra, o navio abriu as velas todas, o óculo de Clubin continuava fixo no lineamento cada vez mais simplificado e, meia hora depois, o Tamaulipas era apenas um ponto negro que ia a diminuir-se, a diminuir-se, a diminuir-se no céu amarelo do crepúsculo.

(Tradução Machado de Assis)



17. [La maison visionnée]

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur.

Plume, pinceau, crayon de graphite, encre brune et lavis (255 x 192 mm)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745¹, fol. 123

© Bibliothèque nationale de France

Trecho literário de *Les Travailleurs de la mer*, capítulo I, V, IV :

Cette maison bâtie en granit, élevée d'un étage, est au milieu de l'herbe. Elle n'a rien d'une ruine. Elle est parfaitement habitable. Les murs sont épais et le toit est solide. Pas une pierre ne manque aux murailles, pas une tuile au toit. Une cheminée de brique contrebute l'angle du toit. Cette maison tourne le dos à la mer. Sa façade du côté de l'océan n'est qu'une muraille. En examinant attentivement cette façade, on y distingue une fenêtre, murée. Les deux pignons offrent trois lucarnes, une à l'est, deux à l'ouest, murées toutes trois. La devanture qui fait face à la terre a seule une porte et des fenêtres. La porte est murée. Les deux fenêtres du rez-de-chaussée sont murées. Au premier étage, et c'est là ce qui frappe tout d'abord quand on approche, il y a deux fenêtres ouvertes ; mais les fenêtres murées sont moins farouches que ces fenêtres ouvertes. Leur ouverture les fait noires en plein jour. Elles n'ont pas de vitres, pas même de châssis. Elles s'ouvrent sur l'ombre du dedans. On dirait les trous vides de deux yeux arrachés. Rien dans cette maison. On aperçoit par les croisées béantes le délabrement intérieur. Pas de lambris, nulle boiserie, la pierre nue. On croit voir un sépulcre à fenêtres permettant aux spectres de regarder dehors. Les pluies affouillent les fondations du côté de la mer. Quelques orties agitées par le vent caressent le bas des murs. À l'horizon, aucune habitation humaine. Cette maison est une chose vide où il y a le silence. Si l'on s'arrête pourtant et si l'on colle son oreille à la muraille, on y entend confusément par instants des battements d'ailes effarouchés. Au-dessus de la porte murée, sur la pierre qui fait l'architrave, sont gravées ces lettres : ELM-PBILG, et cette date : 1780.

É feita de granito, tem um só andar e está no meio da relva. Não tem aspecto de ruína. É perfeitamente habitável. As paredes são grossas e o teto sólido. Não falta uma só pedra às paredes, nem uma só telha ao telhado. Tem uma chaminé de tijolo. A casa está de costas para o mar. A fachada do lado do mar é apenas uma parede. Examinando bem essa parede vê-se uma janela murada. Há três trapeiras, uma a leste, duas a oeste, muradas todas. A frente da casa tem uma só porta e janelas. A porta é murada e as duas janelas de baixo também. No primeiro andar, e é isso que espanta logo ao princípio, há duas janelas abertas; mas as janelas tapadas são menos assustadoras que as janelas abertas. Por estarem abertas, aparecem negras em pleno dia. Não tem vidros nem caixilhos. Abrem para as trevas do interior. Dir-se-ia umas órbitas vazias de olhos arrancados. Nada há naquela casa. Vê-se pelas janelas abertas o descabro de dentro. Nem retábulos, nem entalhos de madeira, pedra nua. Parece um sepulcro com janelas para deixar que os espectros olhem para fora. As chuvas aluem os alicerces do lado do mar. Algumas urtigas agitadas pelo vento beijam a barra das paredes. No horizonte, nenhuma habitação humana. Aquela casa é uma coisa vazia e silenciosa. Mas quem pára e põe o ouvido à parede ouve confusamente um bater de asas assustadas. Por cima da porta tapada, na pedra que faz a arquitrave, estão gravadas estas letras: ELM - PBILG, e esta-data: 1780.

(Tradução Machado de Assis)



18. [Bateau à vapeur]

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur.

Plume, pinceau, encre brune et lavis (126 x 195 mm)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745¹, fol. 134^{bis}

© Bibliothèque nationale de France

Trecho literário 1 de *Les Travailleurs de la mer*, capítulo I, III, I :

Quelquefois, le soir, après le soleil couché, au moment où la nuit se mêle à la mer, à l'heure où le crépuscule donne une sorte d'épouvante aux vagues, on voyait entrer dans le goulot de Saint-Sampson sur le soulèvement sinistre des flots, on ne sait quelle masse informe, une silhouette monstrueuse qui sifflait et crachait, une chose horrible qui râlait comme une bête et qui fumait comme un volcan, une espèce d'hydre bavant dans l'écume et traînant un brouillard et se ruant vers la ville avec un effrayant battement de nageoires et une gueule d'où sortait de la flamme. C'était Durande.

Algumas vezes, à noite, após o por do sol, no momento em que a noite se mistura com o mar, à hora em que o crepúsculo dá uma espécie de terror às vagas, via-se entrar na barra de Saint-Sampson, ao tumulto sinistro das ondas, uma certa massa informe, uma coisa monstruosa que silvava e cuspia, que roncava como uma besta e fumegava como um vulcão, uma espécie de hidra babando espuma e arrastando um nevoeiro, atilando-se sobre a cidade com um horrível movimento de barbatanas e uma goela donde as chamas irrompiam. Era Durande.

(Tradução Machado de Assis)

Trecho literário 2 de *Les Travailleurs de la mer*, capítulo I, VI, III :

Jamais la Durande n'avait mieux travaillé en mer que ce jour-là. Elle se comportait merveilleusement. Vers onze heures, par une fraîche brise de nord-nord-ouest, la Durande se trouvait au large des Minquiers, donnant peu de vapeur, naviguant à l'ouest, tribord amures et au plus près du vent. Le temps était toujours clair et beau. Cependant les chalutiers rentraient."

Nunca a Durande trabalhou no mar como naquele dia, Andava maravilhosamente. Pelas 11 horas, soprando uma fresca brisa de nor-nordeste, achou-se a Durande do lado de Minquiers, trabalhando com pouco vapor, navegando a oeste e conchegada ao vento. Claro e belo estava o céu. Todavia iam voltando para terra todos os pescadores.

(Tradução Machado de Assis)



19. Parisien, dit Peaurouge

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur.

Plume et encre brune (418 x 293 mm)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745¹, fol. 147v°

© Bibliothèque nationale de France

Trecho literário de *Les Travailleurs de la mer*, capítulo I, V, VII :

Un moment après, l'arrière-porte se rouvrit, et un homme se présenta dans l'entrebâillement. Cet homme avait une casquette et une blouse, et la saillie d'un objet sous sa blouse. Il avait des brins de paille dans les plis de sa blouse et le regard de quelqu'un qu'on vient de réveiller.

Il avançâ. On se regarda. L'homme en blouse avait l'air ahuri et fin. Il dit :

— C'est vous l'armurier ?

Celui qui avait cogné répondit :

— Oui. C'est vous le parisien ?

— Dit Peaurouge. Oui.

— Montrez.

— Voici.

L'homme tira de dessous sa blouse un engin fort rare en Europe à cette époque, un revolver.

Ce revolver était neuf et brillant. Les deux bourgeois l'examinèrent. Celui qui semblait connaître la maison et que l'homme en blouse avait qualifié « l'armurier » fit jouer le mécanisme. Il passa l'objet à l'autre, qui paraissait être moins de la ville et qui se tenait le dos tourné à la lumière.

L'armurier reprit :

— Combien ?

L'homme en blouse répondit :

— J'arrive d'Amérique avec. Il y a des gens qui apportent des singes, des perroquets, des bêtes, comme si les français étaient des sauvages. Moi j'apporte ça. C'est une invention utile.

— Combien ? repartit l'armurier.

— C'est un pistolet qui fait le moulinet.

— Combien ?

— Paf. Un premier coup. Paf. Un deuxième coup. Paf... une grêle, quoi ! Ça fait de la besogne.

— Combien ?

— Il y a six canons.

— Eh bien, combien ?

— Six canons, c'est six louis.

— Voulez-vous cinq louis ?

— Impossible. Un louis par balle. C'est le prix.

— Voulons-nous faire affaire ? Soyons raisonnables.

— J'ai dit le prix juste. Examinez-moi ça, monsieur l'arquebusier.

— J'ai examiné.

— Le moulinet tourne comme Monsieur Talleyrand. On pourrait mettre ce moulinet-là dans le dictionnaire des girouettes. C'est un bijou.

— Je l'ai vu.

— Quant aux canons, c'est de forge espagnole.

— Je l'ai remarqué.

— C'est rubané. Voici comment ça se confectionne, ces rubans-là. On vide dans la forge la hotte d'un chiffonnier en vieux fer. On prend tout plein de vieille ferraille, des vieux clous de maréchal, des fers à cheval cassés...

— Et de vieilles lames de faux.

— J'allais le dire, monsieur l'armurier. On vous fiche à tout ce bric-à-brac une bonne chaude suante, et ça vous fait une magnifique étoffe de fer...

- Oui, mais qui peut avoir des crevasses, des éventures, des travers.
- Pardine. Mais on remédie aux travers par des petites queues d'aronde, de même qu'on évite le risque des doublures en battant ferme. On corroie son étoffe de fer au gros marteau, on lui flanque deux autres chaudes suantes ; si le fer a été surchauffé, on le rétablit par des chaudes grasses, et à petits coups. Et puis on étire l'étoffe, et puis on la roule bien sur la chemise, et avec ce fer-là, fichtre ! On vous fait ces canons-là.
- Vous êtes donc du métier ?
- Je suis de tous les métiers.
- Les canons sont couleur d'eau.
- C'est une beauté, monsieur l'armurier. Ça s'obtient avec du beurre d'antimoine.
- Nous disons donc que nous allons vous payer cela cinq louis ?
- Je me permets de faire observer à monsieur que j'ai eu l'honneur de dire six louis.
- L'armurier baissa la voix :
- Écoutez, parisien. Profitez de l'occasion. Défaites-vous de ça. Ça ne vaut rien pour vous autres, une arme comme ça. Ça fait remarquer un homme.
- En effet, dit le parisien, c'est un peu voyant. C'est meilleur pour un bourgeois.
- Voulez-vous cinq louis ?
- Non, six. Un par trou.
- Eh bien, six napoléons.
- Je veux six louis.
- Vous n'êtes donc pas bonapartiste ? Vous préférez un louis à un napoléon !
- Parisien, dit Peaurouge, sourit.
- Napoléon vaut mieux, dit-il, mais louis vaut plus.
- Six napoléons.
- Six louis. C'est pour moi une différence de vingt-quatre francs.
- Pas d'affaire en ce cas.
- Soit. Je garde le bibelot.
- Gardez-le.
- Du rabais ! Par exemple ! Il ne me sera pas dit que je me serai défait comme ça d'une chose qui est une invention.
- Bonsoir, alors.
- C'est un progrès sur le pistolet, que les indiens chesapeake appellent nortay-u-hah.
- Cinq louis payés comptant, c'est de l'or.
- Nortay-u-hah, cela veut dire *fusil-court*. Beaucoup de personnes ignorent cela.
- Voulez-vous cinq louis, et un petit écu de rabiote ?
- Bourgeois, j'ai dit six.
- L'homme qui tournait le dos à la chandelle et qui n'avait pas encore parlé faisait pendant ce dialogue pivoter le mécanisme. Il s'approcha de l'oreille de l'armurier et lui chuchota :
- L'objet est-il bon ?
- Excellent.
- Je donne les six louis.
- Cinq minutes après, pendant que Parisien dit Peaurouge serrait dans une fente secrète sous l'aisselle de sa blouse les six louis d'or qu'il venait de recevoir, l'armurier et l'acheteur emportant dans la poche de son pantalon le revolver sortaient de la ruelle Coutanchez.

Minutos depois abriu-se de novo a porta, e apareceu um homem pela fresta, trazendo boné e blusa, debaixo da qual havia um objeto volumoso. Tinha uns fios de palha nas dobras da blusa e pelos olhos via-se que acabava de acordar.

O homem avançou. Olharam-se todos. O homem da blusa tinha um ar turvado e esperto.

- O senhor é o armeiro? - disse ele.

O homem que tinha batido respondeu: - Sim. O senhor é o Parisiense?

- Chamado Reauroge. Sim.

- Deixe ver.

- Aqui está.

O homem tirou debaixo da blusa um instrumento muito raro na Europa naquela época, um revólver.

O revólver era novo e brilhante. Os dois burgueses examinaram-no.

O que pareceu conhecer a casa e a quem o homem da blusa chamou armeiro fez mover o mecanismo. Entregou depois a arma ao outro burgues, que parecia não ser morador na cidade, e que se conservava com as costas voltadas para a luz.

O armeiro perguntou: - Quanto custa?

O homem da blusa respondeu: - Venho da América. Há pessoas que trazem macacos, papagaios, animais, como se os franceses fossem selvagens. Eu trouxe isto.

É uma invenção útil.

- Quanto custa? - perguntou de novo o armeiro.

- É uma pistola que faz molinete.

- Quanto custa?

- Paf. Primeiro tiro. Paf. Segundo tiro. Paf... é uma saraivada! Isto faz obra.

- Quanto custa?

- Tem seis canos.

- Mas quanto custa?

- Seis canos são 6 luíses.

- Quer 5 luíses?

- Impossível. Um luís por cada bala. É o preço.

- Quer fazer negócio, seja razoável.

- Já disse o preço. Examine-me esta obra, senhor arcabuzeiro.

- Já examinei.

- O molinete anda de roda como o Sr. Talleyrand. Podiam por este molinete no dicionário das ventoinhas. É uma jóia.

- Já vi.

- Os canos são de fábrica espanhola.

- Já reparei.

- São lavrados. A coisa arranja-se assim. Deita-se na forja uma alcofã de ferros velhos, cravos, ferraduras quebradas ...

- E velhas lâminas de foices.

- Ia dizer-lo, senhor armeiro. Depois deita-se em cima uma boa porção de fogo, e sai disto tudo um magnífico instrumento de ferro.

- Sim, mas pode ter gretas e buraquinhos; pode sair.

- Sim. Mas tudo se arranja.

- O senhor é do ofício?

- Tenho todos os ofícios.

- Os canos são brancos.

- É beleza, senhor armeiro. Faz-se isto com borra de antimônio.

- Dizíamos nós que isto custa 5 luíses.

- Tomo a liberdade de observar que eu tive a honra de dizer 6 luíses.

O armeiro abaixou a voz.

- Ouça, Parisiense. Aproveite a ocasião. Desfaça-se disto. isto para vocês não vale nada. Chama a atenção.

- Na verdade - disse Parisiense -, é um tanto vistoso. É melhor para um burgues.

- Quer 5 luíses?

- Não, 6. Um por cada buraco.

- Pois bem, 6 napoleões.

- Quero 6 luíses.

- Não é bonapartista. Prefere um luís a um napoleão?

Parisiense sorriu.

- Napoleão é melhor - disse ele -, mas luís vale mais.

- Seis napoleões.

- Seis luíses. É para mim uma diferença de 80 francos.

- Então não fazemos nada.

- Pois sim. Guardo o revólver.

- Guarde.

- Abater o preço! pois não! não se dirá que eu me desfiz sem mais nem menos de uma invenção destas! Então, boa noite. É um progresso sobre a pistola, que os índios chesapeakes chamam Nortayu- Hoh.

- Cinco luíses a vista, é ouro.

- Nortay-u-Hoh quer dizer espingarda pequena Muitas pessoas ignoram isto.

- Quer 5 luíses e mais 1 escudo?

- Eu já disse que custa 6.

O homem que estava de costas para a luz e que ainda não tinha falado, fazia mover o mecanismo. Aproximou-se do armeiro e disse- lhe ao ouvido: - A arma é boa?

- Excelente.

- Eu dou os 6 luíses.

Cinco minutos depois, enquanto Parisiense apertava em um buraco feito na manga da blusa os 6 luíses de ouro que acabava de receber, o armeiro e o comprador, levando no bolso da calça o revólver, saíram da viela Coutanchez.

(Tradução Machado de Assis)



20. Vieux St Malo

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur.

Plume et encre brune (255 x 192 mm)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745¹, fol. 159

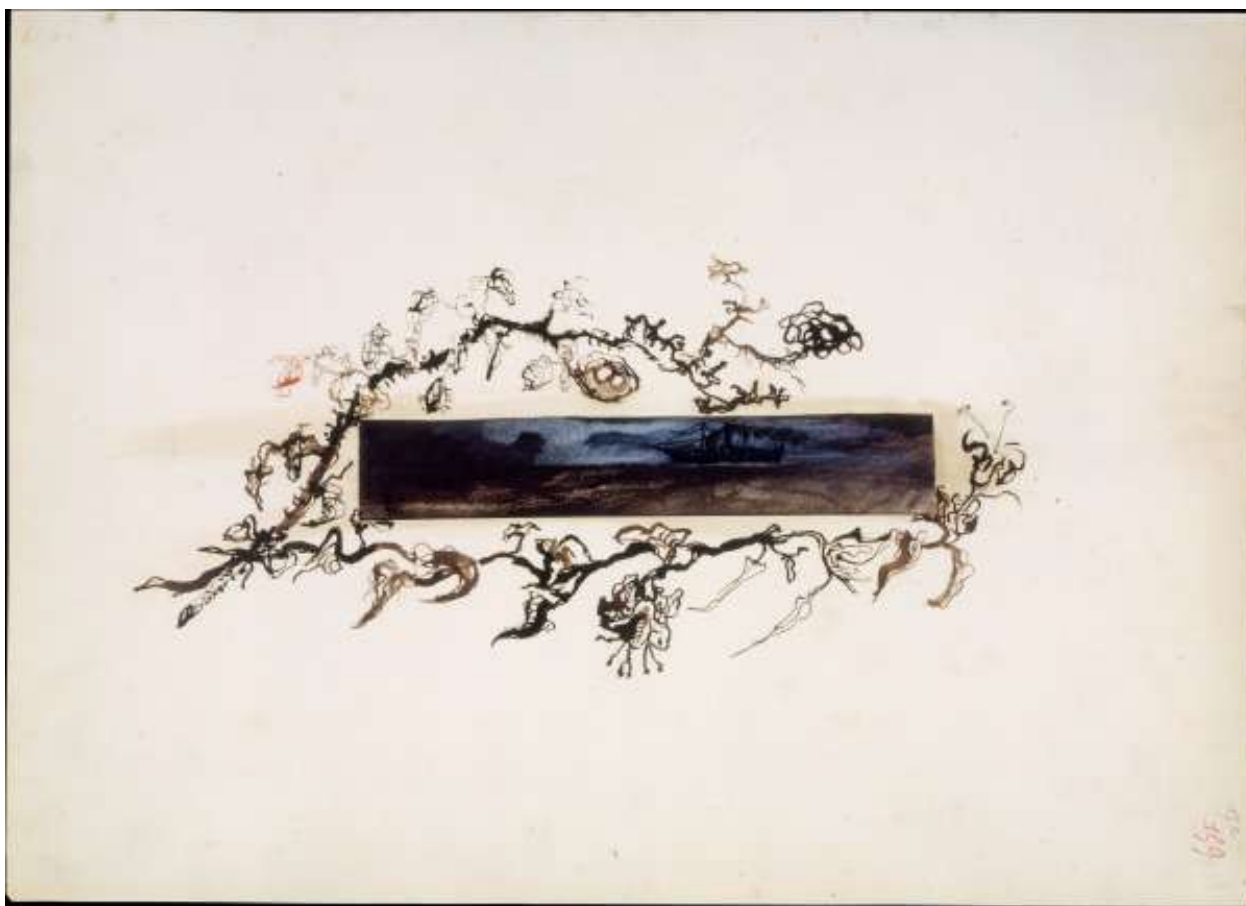
© Bibliothèque nationale de France

Trecho literário de *Les Travailleurs de la mer*, capítulo I, V, VI :

C'était une double rangée de maisons de bois penchées les unes vers les autres, et laissant entre elles assez de place pour un ruisseau qu'on appelait la rue. On marchait les jambes écartées des deux côtés de l'eau, en heurtant de la tête ou du coude les maisons de droite et de gauche. Ces vieilles baraques du moyen âge normand ont des profils presque humains. De mesure à sorcière il n'y a pas loin. Leurs étages rentrants, leurs surplombs, leurs auvents circonflexes et leurs broussailles de ferrailles simulent des lèvres, des mentons, des nez et des sourcils. La lucarne est l'œil, borgne. La joue c'est la muraille, ridée et dartreuse. Elles se touchent du front comme si elles complotaient un mauvais coup. Tous ces mots de l'ancienne civilisation, coupe-gorge, coupe-trogne, coupe-gueule, se rattachent à cette architecture. Une des maisons de la ruelle Coutanchez, la plus grande, la plus fameuse ou la plus famée, se nommait la Jacressarde.

Era uma dupla fileira de casas de pau inclinadas umas para as outras, e deixando no centro lugar suficiente para correr um rego que se chamava rua. Andava-se ali com as pernas abertas dos dois lados da água lamacenta, abalroando com a cabeça e o cotovelo as casas da direita e da esquerda. As velhas choupanas da idade média normanda tem perfis quase humanos. De albergue a feiticeiro a distância não é grande. Os andares entrantes, as paredes inclinadas, os alpendres circunflexos e o embrenhado de ferros velhos simulam lábios, queixos, nariz e sobranceiras. A trapeira é o Olho, zanolho. A face é a parede rugosa e herpética. Tocam-se as paredes como se conspirassem uma ação iníqua. Todos estes nomes da antiga civilização, quebra-cabeças e quebra-ventas, prendem-se àquela arquitetura. Uma das casas da viela Coutanchez, a maior, a mais famosa ou a mais afamada, chamava-se a Jacressarde.

(Tradução Machado de Assis)



21. [Bateau à vapeur, guirlande]

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur.

Plume, pinceau, encre brune et lavis, rehauts de gouache blanche (34 x 193 mm)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745¹, fol. 172

© Bibliothèque nationale de France

Trecho literário de *Les Travailleurs de la mer*, capítulo I, VI, IV :

Le brouillard s'était développé. Il occupait maintenant près de la moitié de l'horizon. Il avançait dans tous les sens à la fois ; il y a dans le brouillard quelque chose de la goutte d'huile. Cette brume s'élargissait insensiblement. Le vent la poussait sans hâte et sans bruit. Elle prenait peu à peu possession de l'océan. Elle venait du nord-ouest et le navire l'avait devant sa proue. C'était comme une vaste falaise mouvante et vague. Elle se coupait sur la mer comme une muraille. Il y avait un point précis où l'eau immense entrait sous le brouillard et disparaissait.

Ce point d'entrée dans le brouillard était encore à une demi-lieue environ. Si le vent changeait, on pouvait éviter l'immersion dans la brume ; mais il fallait qu'il changeât tout de suite. La demi-lieue d'intervalle se comblait et décroissait à vue d'œil ; la *Durande* marchait, le brouillard marchait aussi. Il venait au navire et le navire allait à lui.

Desenvolvia-se o nevoeiro. Já ocupava metade do horizonte. Avançava em todos os sentidos ao mesmo tempo; o nevoeiro parece-se com a gota de óleo. A bruma alargava-se insensivelmente. O vento soprava-a sem pressa e sem rumor. A pouco e pouco ia ele apoderando-se do oceano. Vinha de nordeste e o navio estava com ela pela proa. Era um vasto penedo movediço e vago. Cortavase no mar como se fosse uma muralha. Havia um ponto preciso em que a água imensa entrava por baixo do nevoeiro e desaparecia. Este ponto de entrada no nevoeiro estava ainda a meia légua de distância. Se o vento mudasse, podia-se evitar a imersão na bruma; mas era preciso que mudasse logo. A meia légua de intervalo enchia-se e diminuía a olhos vistos; a Durande caminhava, o nevoeiro também. O nevoeiro ia para o navio, o navio para o nevoeiro.

(Tradução Machado de Assis)



22. [Tête d'homme]

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur.

Plume et pinceau, encre brune et lavis, rehauts de gouache blanche sur papier bleu (330 x 210 mm)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745¹, fol. 193

© Bibliothèque nationale de France

Trecho literário 1 de *Les Travailleurs de la mer*, capítulo I, VI, VII :

Il entra très avant sous l'eau, atteignit le fond, le toucha, côtoya un moment les roches sous-marines, puis donna une secousse pour remonter à la surface. En ce moment, il se sentit saisir par le pied.

Como caiu de alto, mergulhou muito. Chegou ao fundo do mar, tocou-o. Costeou alguns instantes as rochas submarinas, depois fez um movimento para subir à superfície. Nesse momento sentiu-se agarrado pelo pé.

(Tradução Machado de Assis)

Trecho literário 2 de *Les Travailleurs de la mer*, capítulo II, IV, VI :

Dans cet écueil d'où Gilliatt avait compté sortir triomphant, Clubin mort venait de le regarder en riant. Le ricanement du spectre avait raison. Gilliatt se voyait perdu. Gilliatt se voyait aussi mort que Clubin.

Naquele escolho donde Gilliatt contava sair triunfante, Clubin morto olhara rindo para ele. Tinha razão o riso do espectro. Gilliatt via-se perdido. Via-se tão morto como Clubin.

(Tradução Machado de Assis)



23. Propriétaire d'un coutre. Pas du tout fâché de la catastrophe

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur.

Plume, encre brune et lavis (228 x 150 mm)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745¹, fol. 195

© Bibliothèque nationale de France



24. Autre bonhomme content du malheur

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur.

Plume, pinceau, encre brune et lavis (264 x 173 mm)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745¹, fol. 195v°

© Bibliothèque nationale de France



25. [Bateau, vue plogiante]

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur.

Plume, pinceau, encre brune et lavis, rehauts de gouache blanche (178 x 173 mm)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745¹, fol. 218

© Bibliothèque nationale de France

Trecho literário de *Les Travailleurs de la mer*, capítulo I, VII, I :

[...] il était survenu un de ces paquets de mer qui sont comme les derniers coups de colère des tempêtes. Ce flot avait furieusement soulevé la Durande, l'avait arrachée du brisant, et avec la vitesse et la rectitude d'une flèche lancée, l'avait jetée entre les deux roches Douvres [...] La Durande, portée par la lame à une certaine hauteur, s'était engagée dans l'entre-deux des roches jusqu'au maître-couple.

[...] houve um desses movimentos de mar que são como os últimos arrancos da cólera das tempestades. Essa onda levantou furiosamente a Durande, arrancou-a do cachopo, e com a rapidez e a retidão de uma flecha disparada, atirou-a entre as duas rochas Douvres. [...] A Durande, levada pela vaga a uma certa altura, meteu-se entre as rochas.

(Tradução Machado de Assis)



26. [La Durande prise entre les Douvres]

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur.

Plume, pinceau, encre brune et lavis, réserves (192 x 255 mm)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745², fol. 222

© Bibliothèque nationale de France

Trecho literário de *Les Travailleurs de la mer*, capítulo II, I, I :

Le navire, arraché aux vagues, avait été en quelque sorte déraciné de l'eau par l'ouragan. Le tourbillon de vent l'avait tordu, le tourbillon de mer l'avait retenu, et le bâtiment, ainsi pris en sens inverse par les deux mains de la tempête, s'était cassé comme une latte. L'arrière, avec la machine et les roues, enlevé hors de l'écume et chassé par toute la furie du cyclone dans le défilé des Douvres, y était entré jusqu'au maître-bau, et était demeuré là. Le coup de vent avait été bien assené ; pour enfoncer ce coin entre ces deux rochers, l'ouragan s'était fait massue. L'avant, emporté et roulé par la rafale, s'était disloqué sur les brisants.

O navio arrancado às vagas foi de algum modo desenraizado da água pelo furacão. O turbilhão do vento tinha-o torcido, o turbilhão do mar tinha-o preso, e o navio, seguro em sentido inverso pelas duas mãos da tempestade, quebrou-se como se fora uma ripa. O pedaço da popa, com a máquina e as rodas, arrebatado das águas e impelido por toda a fúria do Ciclone para a garganta das Douvres, lá ficou. O vento foi acertado; para meter aquele casco entre os dois rochedos, o furacão transformou-se em maça. A proa, levada e rolada pelo vento, deslocou-se nos bancos de pedra.

(Tradução Machado de Assis)



27. Les Douvres

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur.

Plume, pinceau, encre brune et lavis, gouache blanche (237 x 367 mm)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745², fol. 232

© Bibliothèque nationale de France

Trecho literário de *Les Travailleurs de la mer*, capítulo II, I, I :

Comme le jour commençait à poindre, les yeux inconnus qui sont peut-être ouverts dans les espaces purent voir au milieu de la mer, sur un des points où il y a le plus de solitude et de menace, deux choses entre lesquelles l'intervalle décroissait, l'une se rapprochant de l'autre. L'une, presque imperceptible dans le large mouvement des lames, était une barque à la voile ; dans cette barque il y avait un homme ; c'était la panse portant Gilliatt. L'autre, immobile, colossale, noire, avait au-dessus des vagues une surprenante figure. Deux hauts piliers soutenaient hors des flots dans le vide une sorte de traverse horizontale qui était comme un pont entre leurs sommets. La traverse, si informe de loin qu'il était impossible de deviner ce que c'était, faisait corps avec les deux jambages. Cela ressemblait à une porte. À quoi bon une porte dans cette ouverture de toutes parts qui est la mer ? On eût dit un dolmen titanique planté là, en plein océan, par une fantaisie magistrale, et bâti par des mains qui ont l'habitude de proportionner leurs constructions à l'abîme. Cette silhouette farouche se dressait sur le clair du ciel.

La lueur du matin grandissait à l'est ; la blancheur de l'horizon augmentait la noirceur de la mer. En face, de l'autre côté, la lune se couchait.

Ces deux piliers, c'étaient les Douvres. L'espèce de masse emboîtée entre eux comme une architrave entre deux chambranles, c'était la Durande.

Cet écueil, tenant ainsi sa proie et la faisant voir, était terrible ; les choses ont parfois vis-à-vis de l'homme une ostentation sombre et hostile. Il y avait du défi dans l'attitude de ces rochers. Cela semblait attendre.

Rien d'altier et d'arrogant comme cet ensemble : le vaisseau vaincu, l'abîme maître. Les deux rochers, tout ruisselants encore de la tempête de la veille, semblaient des combattants en sueur. Le vent avait molli, la mer se plissait paisiblement, on devinait à fleur d'eau quelques brisants où les panaches d'écume retombaient avec grâce, il venait du large un murmure semblable à un bruit d'abeilles. Tout était de niveau, hors les deux Douvres, debout et droites comme deux colonnes noires. Elles étaient jusqu'à une certaine hauteur toutes velues de varech. Leurs hanches escarpées avaient des reflets d'armures. Elles semblaient prêtes à recommencer. On comprenait qu'elles étaient enracinées sous l'eau à des montagnes. Une sorte de toute-puissance tragique s'en dégageait.

D'ordinaire la mer cache ses coups. Elle reste volontiers obscure. Cette ombre incommensurable garde tout pour elle. Il est très rare que le mystère renonce au secret. Certes, il y a du monstre dans la catastrophe, mais en quantité inconnue. La mer est patente et secrète ; elle se dérobe, elle ne tient pas à divulguer ses actions. Elle fait un naufrage, et le recouvre ; l'engloutissement est sa pudeur. La vague est hypocrite ; elle tue, vole, recèle, ignore et sourit. Elle rugit, puis moutonne.

Ici rien de pareil. Les Douvres, élevant au-dessus des flots la Durande morte, avaient un air de triomphe. On eût dit deux bras monstrueux sortant du gouffre et montrant aux tempêtes ce cadavre de navire. C'était quelque chose comme l'assassin qui se vante.

L'horreur sacrée de l'heure s'y ajoutait. Le point du jour a une grandeur mystérieuse qui se compose d'un reste de rêve et d'un commencement de pensée. À ce moment trouble, un peu de spectre flotte encore. L'espèce d'immense H majuscule, formée par les deux Douvres ayant la Durande pour trait d'union, apparaissait à l'horizon dans on ne sait quelle majesté crépusculaire.

Como o dia começava a despontar, os olhos ignotos que estão talvez abertos no espaço puderam ver no meio do mar, num ponto em que há mais solidão e ameaça, duas coisas entre as quais ia diminuindo o intervalo, sendo que uma aproximava-se da outra. Uma, quase imperceptível no largo movimento das vagas, era um barco de vela; nessa barca havia um homem; era a pança levando Gilliatt. A outra, imóvel, colossal, negra, tinha, sobranceira às vagas, uma surpreendente figura. Dois altos pilares amparavam acima da água, no vácuo, uma espécie de travessão horizontal, que era como que uma ponte entre as duas cumeadas. O travessão, tão informe de longe que seria impossível adivinhar o que era, fazia corpo com os dois pilares. Parecia uma porta. Por que haveria uma porta naquela abertura de todos os lados do mar? Dissera-se um dólmen titânico plantado ali, em pleno oceano, por uma fantasia magistral, e construído por mãos que tem o hábito de apropriar ao abismo as suas construções. Aquela medonha forma levantava-se na claridade do céu.

A luz da manhã ia crescendo a leste; a alvura do horizonte aumentava a negridão do mar. Do lado oposto, declinava a lua.

Os dois pilares eram as Douvres. A espécie de massa apertada entre eles como uma arquitrave era a Durande.

Apertando assim a sua vítima, e deixando-a ver, o escolho era horrível. A atitude daqueles rochedos era uma espécie de repto.

Parecia esperar.

Nada mais altivo e arrogante como tudo aquilo; o navio vencido, o abismo vitorioso. Os dois rochedos, ainda gotejantes da tempestade da véspera, pareciam dois combatentes em suor. Tinha acalmado o vento, o mar dobrava-se placidamente; adivinhava-se que havia à flor da água alguns bancos onde os penachos de espuma caíam com graça; de longe vinha um murmúrio semelhante ao zumbido das abelhas. Tudo era um nível, menos as duas Douvres, levantadas e tesas como duas colunas negras. Os flancos escarpados tinham reflexos de armaduras. Pareciam prestes a encetar de novo a luta. Compreendia-se que elas nasciam de montanhas submarinas. Havia em tudo aquilo uma espécie de onipotência trágica.

De ordinário, o mar oculta os seus lances. Conserva-se voluntariamente obscuro. A incomensurável sombra guarde tudo para ele.

É raro que o mistério renuncie ao segredo. Há um que de monstro na catástrofe, mas em quantidade ignota. O mar é patente e secreto; esconde-se, não quer divulgar as suas ações. Produz um naufrágio e abafa-o; engolir é o seu pudor. A vaga é hipócrita; mata, rouba, sonega, ignora e sorri. Ruge, depois abrandando-se.

Nada semelhante nas Douvres. Os dois rochedos, levantando acima das ondas o cadáver da Durande, tinham um ar de triunfo.

Dissera-se dois braços saindo do golfeão, e mostrando às tempestades o cadáver daquele navio. Era uma coisa igual ao assassino que se vangloria do crime.

A isto acrescentava-se o horror sagrado da hora. A madrugada tem uma grandeza misteriosa que se compõe de um resto de sonho e de um começo de pensamento. Nesse momento turvado, como que flutua ainda um pouco de espectro. A espécie de imenso H maiúsculo formado pelas duas Douvres com a Durande no centro aparecia no horizonte no meio de uma certa majestade crepuscular.

(Tradução Machado de Assis)



28. [Mât flottant sur la mer]

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur, 1864-1865.

Plume, pinceau, encre brune et lavis, réserves (192 x 246 mm)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745², fol. 314

© Bibliothèque nationale de France

Trecho literário de *Les Travailleurs de la mer*, capítulo II, III, II :

Ils font dans les solitudes la battue des navires. Sans trêve, jour et nuit, en toute saison, au tropique comme au pôle, en sonnant dans leur trompe éperdue, ils mènent, à travers les enchevêtrements de la nuée et de la vague, la grande chasse noire des naufrages.

Fazem nas solidões a batida dos navios. Sem tréguas, noite e dia, em todas as estações, no trópico, corno no pólo, tocando a trombeta delirante, vão eles, por meio do travamento da nuvem e da vaga, fazendo a grande caça negra dos naufrágios.

(Tradução Machado de Assis)



29. L'Esprit de la Tempête devant Gilliat

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur.

Plume et encre brune sur papier de support (418 x 295 mm)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745², fol. 358

© Bibliothèque nationale de France

Trecho literário de *Les Travailleurs de la mer*, capítulo II, III, VI :

L'orage atteignait son paroxysme. La tempête n'avait été que terrible, elle devint horrible. La convulsion de la mer gagna le ciel. La nuée jusque-là avait été souveraine, elle semblait exécuter ce qu'elle voulait, elle donnait l'impulsion, elle versait la folie aux vagues, tout en gardant on ne sait quelle lucidité sinistre. En bas c'était de la démence, en haut c'était de la colère. Le ciel est le souffle, l'océan n'est que l'écume. De là l'autorité du vent. L'ouragan est génie. Cependant l'ivresse de sa propre horreur l'avait troublé. Il n'était plus que tourbillon. C'était l'aveuglement enfantant la nuit.

Il y a dans les tourmentes un moment insensé ; c'est pour le ciel une espèce de montée au cerveau. L'abîme ne sait plus ce qu'il fait. Il foudroie à tâtons. Rien de plus affreux. C'est l'heure hideuse. La trépidation de l'écueil était à son comble. Tout orage a une mystérieuse orientation ; à cet instant-là, il la perd. C'est le mauvais endroit de la tempête. À cet instant-là, le vent, disait Thomas Fuller, est un fou furieux. C'est à cet instant-là que se fait dans les tempêtes cette dépense continue d'électricité que Piddington appelle la cascade d'éclairs. C'est à cet instant-là qu'au plus noir de la nuée apparaît, on ne sait pourquoi, pour espionner l'effarement universel, ce cercle de leur bleue que les vieux marins espagnols nommaient l'œil de tempête, el ojo de tempestad. Cet œil lugubre était sur Gilliatt.

A tempestade atingiu o paroxismo. Até então fora terrível, agora fez-se horrível. A convulsão do mar reproduziu-se no céu. A nuvem até então fora soberana, parecia executar a sua vontade, dava o impulso, derramava às vagas a loucura, conservando sempre uma lucidez sinistra. Embaixo havia demência, em cima cólera.

O céu era o sopro, o oceano era apenas a espuma. Daí vem a autoridade do vento. O furacão e gênio. Entretanto, a embriaguez de seu próprio horror tinha-o perturbado. Agora era o turbilhão.

Era a cegueira produzindo a noite. Há nos temporais um momento insensato; é para o céu uma espécie de sangue que sobe à cabeça.

O abismo já não sabe o que faz. Fulmina às apalpadelas.

Nada mais horrendo. E a hora hedionda. Chegara ao cúmulo o tremor do escolho. A tempestade tem um plano misterioso; mas nesse instante perde-o. É a má hora da tempestade. Nesse instante, o vento, dizia Thomas Fluir, é um doido furioso. É nesse instante que as tempestades fazem essa despesa contínua de eletricidade que Piddington chama a cascata de relâmpagos. É nesse instante que aparece nas nuvens mais negras, não se sabe por que e como que para espiar o terror universal, aquele círculo azul que os velhos marinheiros espanhóis chamavam o olho da tempestade, el ojo de la tempestad. Esse olho lúgubre fitava Gilliatt.

(Tradução Machado de Assis)



30. [Mouette survolant la mer, vue plongeante]

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur, 1864-1865.

Plume, pinceau, encre brune et lavis, rehauts de gouache blanche, réserves (192 x 157 mn)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745², fol. 369

© Bibliothèque nationale de France

Trecho literário de *Les Travailleurs de la mer*, capítulo II, III, VI :

Comme Gilliatt achevait cette revue, une blancheur passa près de lui et s'enfonça dans l'ombre. C'était une mouette. Pas d'apparition meilleure dans les tourmentes. Quand les oiseaux arrivent, c'est que l'orage se retire.

*Quando Gilliatt acabava a revista, uma coisa branca passou por ele e mergulhou na sombra. Era uma gaivota.
Não há melhor aparição nas tempestades. Quando os pássaros chegam, é que a tempestade vai-se embora.*

(Tradução Machado de Assis)

**31. [Pieuvre]**

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur, vers 1866.

Plume, pinceau, encre brune et lavis sur papier crème (357 x 259 mm)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745², fol. 382

© Bibliothèque nationale de France

Trecho literário de *Les Travailleurs de la mer*, capítulo II, IV, II :

Une forme grisâtre oscille dans l'eau ; c'est gros comme le bras et long d'une demi-aune environ ; c'est un chiffon ; cette forme ressemble à un parapluie fermé qui n'aurait pas de manche. Cette loque avance vers vous peu à peu. Soudain, elle s'ouvre, huit rayons s'écartent brusquement autour d'une face qui a deux yeux ; ces rayons vivent ; il y a du flamboiement dans leur ondoisement ; c'est une sorte de roue ; déployée, elle a quatre ou cinq pieds de diamètre. épanouissement effroyable. Cela se jette sur vous.

Uma forma cinzenta oscila na água, da grossura de 1 braça e de meia vara de comprimento; é um trapo; essa forma assemelha-se a um guarda-chuva sem capa; a pouco e pouco o trapo caminha para o homem. De repente abre-se, oito raios saem bruscamente da roda de uma face que tem dois olhos; esses raios vivem; flamejam ondeando; é uma espécie de roda desenrolada, tem 4 ou 5 pés de diâmetro. Desenrolamento medonho. Atira-se ao infeliz.

(Tradução Machado de Assis)



ANCIEN PAYSAGE DE S^t SAMPSON

(vers le continent de la Bray-de-Vall)

32. Ancien paysage de S^t Sampson

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur.

Plume, pinceau, encre brune et lavis, rehauts de gouache blanche, grattage (136 x 257 mm)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745², fol. 414

© Bibliothèque nationale de France



33. Vieux Guernesey - le Câtel

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur.

Plume, pinceau, encre brune et lavis, rehauts de gouache blanche (56 x 130 mm)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745², fol. 425

© Bibliothèque nationale de France



34. Vieux Guernesey - Enceinte de St Pierre Port

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur.

Plume, pinceau, encres brune et noire, lavis et gouache blanche, réserves (168 x 265 mn)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745², fol. 434

© Bibliothèque nationale de France

Trecho literário de *Les Travailleurs de la mer*, capítulo III, III, I :

L'église de Saint-Pierre-Port, triple pignon juxtaposé avec transept et flèche, est au bord de l'eau au fond du port, presque sur le débarcadère même. Elle donne la bienvenue à ceux qui arrivent et l'adieu à ceux qui s'en vont. Cette église est la majuscule de la longue ligne que fait la façade de la ville sur l'océan.

Elle est en même temps paroisse du district de Saint-Pierre-Port et doyenné de toute l'île. Elle a pour desservant le subrogé de l'évêque, clergyman à pleins pouvoirs.

Le havre de Saint-Pierre-Port, très beau et très large port aujourd'hui, était à cette époque, et il y a dix ans encore, moins considérable que le havre de Saint-Sampson. C'étaient deux grosses murailles cyclopéennes courbes partant du rivage à tribord et à bâbord, et se rejoignant presque à leur extrémité, où il y avait un petit phare blanc. Sous ce phare un étroit goulet, ayant encore le double anneau de la chaîne qui le fermait au moyen âge, donnait passage aux navires. Qu'on se figure une pince de homard

entr'ouverte, c'était le havre de Saint-Pierre-Port. Cette tenaille prenait sur l'abîme un peu de mer qu'elle forçait à se tenir tranquille. Mais par les vents d'est, il y avait du flot à l'entre-bâillement, le port clapotait, et il était plus sage de ne point entrer. C'est ce qu'avait fait ce jour-là le Cashmere. Il avait mouillé en rade.

A igreja de Saint-Pierre-Port, tríplice carreta sobreposta com transepto e flecha, fica situada à beira da praia no fundo do porto quase sobre o desembarque. Dá a saudação aos que chegam e o adeus aos que saem. Aquela igreja é a maiúscula de uma longa linha que faz a fachada da cidade sobre o oceano

É ao mesmo tempo a paróquia de Saint-Pierre-Port e chefe de toda a ilha. Tem por pároco o sub-rogado do bispo, clergyman com plenos poderes.

O ancoradouro de Saint-Pierre-Port, hoje largo e magnífico porto, era naquela época, e ainda há dez anos, menos considerável que o ancoradouro de Saint-Sampson. Eram duas grossas paredes ciclópicas, curvas, partindo da praia a estibordo e bombordo e ligando-se quase na extremidade, onde havia um farolzinho branco.

Debaixo daquele farol uma garganta, que ainda tinha as duas argolas da corrente que a fechava na Idade Média, dava passagem aos navios. Imaginem uma unha de lagosta aberta, era o ancoradouro de Saint-Pierre-Port. Aquela tenaz tomava ao mar um pouco de água que obrigava a ficar tranqüila. Mas, com vento de leste, havia marulho na entrada, o porto ficava agitado, e era acertado não penetrar lá. Foi o que fez nesse dia o Cashemere, que ficou fora.

(Tradução Machado de Assis)



35. Ancien S^t Sampson

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur.

Plume, encre brune et lavis, réserves (176 x 220 mm)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745², fol. 447

© Bibliothèque nationale de France



36. Déruchette

Les Travailleurs de la mer

Victor Hugo (1802-1885), dessinateur.

Plume et encre brune sur papier d'album à grain (264 x 173 mm)

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745², fol. 483

© Bibliothèque nationale de France

Trecho literário de *Les Travailleurs de la mer*, capítulo I, III, I :

Déruchette avait les plus jolies petites mains du monde et des pieds assortis aux mains, quatre pattes de mouche, disait mess Lethierry. Elle avait dans toute sa personne la bonté et la douceur, pour famille et pour richesse mess Lethierry, son oncle, pour travail de se laisser vivre, pour talent quelques chansons, pour science la beauté, pour esprit l'innocence, pour cœur l'ignorance ; elle avait la gracieuse paresse créole, mêlée d'étourderie et de vivacité, la gaîté taquine de l'enfance avec une pente à la mélancolie, des toilettes un peu insulaires, élégantes, mais incorrectes, des chapeaux de fleurs toute l'année, le front naïf, le cou souple et tentant, les cheveux châtons, la peau blanche avec quelques taches de rousseur l'été, la bouche grande et saine, et sur cette bouche l'adorable et dangereuse clarté du sourire. C'était là Déruchette.

Déruchette tinha as mais lindas mãozinhas deste mundo, e pés iguais às mãos, quatro pezinhos de mosca, dizia Mess Lethierry.

Tinha em si a bondade e a doçura; o tio Lethierry era toda a sua família e riqueza; o trabalho dela era deixar-se viver; tinha por talento algumas canções, por ciência a beleza, por espírito a inocência, por coração a ignorância; tinha a graciosa indolência crioula, mesclada de travessura e de viveza, a jovialidade traquinas da infância com um pendor à melancolia, vestuários um pouco insulares, elegantes, mas incorretos, chapéus de flores todo o ano, fronte ingênua, pescoço flexível e tentador, cabelos castanhos, pele branca com alguns toques arruivados no verão, boca grande e sã, e nessa boca o adorável e perigoso esplendor do sorriso. Eis o que era Déruchette.

(Tradução Machado de Assis)