Avant-garde hugoana: pintura surrealista e Théâtre en liberté

Victor Hugo's avant-garde: surrealist painting and Théâtre en liberté

Raphael Oliveira Vitali
Universidade de Brasília – UnB
E-mail: rapha_vitali@yahoo.com.br

Resumo

No Brasil, são poucas as pesquisas que tratam de Victor Hugo enquanto artista não apenas verbal, mas também não-verbal, considerando-se sua vasta obra pictórica. As transposições de um sistema de signos para outro, como as que tocam romances de Hugo (*Notre-Dame de Paris, Les Misérables, L'Homme qui rit* etc.), sob a forma de histórias em quadrinhos, espetáculos de dança, peças de teatro, séries ou filmes (LASTER, 2012), encontram ancoragem teórica para a "interpretação dos signos linguísticos por meio de sistemas de signos não linguísticos" (JAKOBSON, 2003, p. 64-65). Nessa relação, parece-nos importante considerar os elementos que compõem a imaginação artística: sua trajetória, sua formação, seu processo criativo, seu contexto de produção (social e político). Assim, acreditamos que a imaginação artística que se depreende da arte pictórica de Victor Hugo dialoga intimamente com o imaginário criador de sua produção literária.

Interessa-nos, aqui, investigar, a partir da pintura *Pleine Lune* (~1856), produzida durante o exílio do artista, os elementos presentes na dramaturgia textual da peça *La Forêt Mouillée* (1854), escrita no mesmo período, e que funcionariam como metáforas no pictorial, assim como o sistema significante resultante do contato entre a dramaturgia e o trabalho pictórico do artista.

No campo teatral, a *mise en scène*, enquanto trabalho autônomo, assim como a figura do diretor, datam do século XIX (UBERSFELD, 1996, p. 54-56). Nesse contexto, o interesse particular de Hugo pela *mise en scène* de seus dramas se manifestou tanto na profusão de didascálias presentes nos textos, que continham indicações de cena, quanto nas intervenções que efetuava nos diferentes componentes da produção teatral, chegando a escolher, ele próprio, os atores principais das representações de suas peças. Em sua trajetória como dramaturgo, Hugo consolida também a ruptura com a tradição do drama romântico, após anos de sucesso, e confirma sua tradição vanguardista com o *Théâtre en Liberté*, no qual se insere *La Forêt Mouillée* (1854).

Assim, apoiado por um aparato crítico que sustente a interseção entre a dramaturgia, a pintura e a literatura, assim como por algumas montagens contemporâneas da peça, o presente artigo pretende refletir sobre a existência de um manancial imagético comunicante entre a dramaturgia textual da peça *La Forêt Mouillée* (1854) e o processo criativo pictórico do artista, através da tela *Pleine Lune* (~1856).

Palavras-chave: Victor Hugo, Dramaturgia textual, Imaginação artística, Tradução intersemiótica, Surrealismo.

Abstract

In Brazil, there are few researches that deal with Victor Hugo as an artist not only verbal, but also non-verbal, considering his vast pictorial work. The transpositions from one system of signs to another, such as those in novels by Hugo (Notre-Dame de Paris, Les Misérables, L'Homme qui rit, etc.), in the form of comic books, dance shows, pieces by theater, series or films (LASTER, 2012), find theoretical anchoring for the "interpretation of linguistic signs through non-linguistic sign systems" (JAKOBSON, 2003, p. 64-65). In this relationship, it seems important to consider the elements that make up the artistic imagination: its trajectory, its formation, its creative process, its production context (social and political). Thus, we believe that the artistic imagination that derives from Victor Hugo's pictorial art dialogues intimately with the creative imagination of his literary production.

We are interested here in investigating, based on the painting Pleine Lune (~1856), produced during the artist's exile, the elements present in the textual dramaturgy of the play La Forêt Mouillée (1854), written in the same period, and which would function as metaphors in the pictorial, as well as the signifying system resulting from the contact between dramaturgy and the artist's pictorial work.

In the theatrical field, the mise en scène, as an autonomous work, as well as the figure of the director date from the 19th century (UBERSFELD, 1996, p. 54-56). Although there were troupes and many theaters, at the time, the role of the director (metteur en scène) had not been institutionalized, as the structure of the play was conceived as a whole (text, scenery, costumes, etc.). The mise en scène (staging) took shape with the German composer Richard Wagner (NAUGRETTE, 2001, p 109), who tried to introduce a series of reforms in the theater orchestra with the aim of raising the performance of the musicians to an impeccable level. In this context, Hugo's particular interest in the mise en scène of his dramas was manifested both in the profusion of didactics present in the texts, which contained scene indications, and in the interventions he carried out in the different components of theatrical production, even choosing himself , the main actors of the performances of his plays. In his career as a playwright, Hugo also consolidates his break with the tradition of romantic drama, after years of success, and confirms his avant-garde tradition with the Théâtre en Liberté, in which La Forêt Mouillée (1854) is inserted.

Thus, supported by a critical apparatus that supports the intersection between dramaturgy, painting and literature, as well as by some contemporary montages of the play, this article intends to reflect on the existence of a communicating imagery source between the textual dramaturgy of the play La Forêt Mouillée (1854) and the artist's pictorial creative process, through the canvas Pleine Lune (~1856).

Keywords: Victor Hugo, Textual dramaturgy, Artistry, Intersemiotic translation, Surrealism.

1. À Guisa de introdução

Uma cultura pode dialogar com uma obra literária de diversas maneiras. Esse diálogo é materializado, em grande parte, pela tradução intersemiótica, que transpõe elementos da obra original em adaptações tanto para o teatro, como para o cinema. Notadamente a história do teatro mostra que, além das formas dramáticas, existe também uma oficina de sucessos, atribuídos a obras épicas que foram classificadas pela história da literatura como obras-primas, ou a obras consideradas inovadoras. Segundo Gadamer (1997, p. 580), a interpretação que leva à transposição de obras de arte está potencialmente incluída no significado, pois permite que ele se expresse. Por outro lado, como o filósofo observa, todo entendimento está inextricavelmente entrelaçado com a interpretação.

> A interpretação da música ou da poesia, quando executadas, não diferem essencialmente da compreensão de um texto, quando é lido: Compreender implica sempre interpretar [...] E então já não há nenhuma diferença de princípio entre a interpretação que uma obra experimenta por sua reprodução e a que é produto do filólogo. Por mais secundária que seja considerada a justificação de sua interpretação em palavras por um artista que reproduz obras, e por mais que a rechace como não-artística, o que não poderá negar é que a interpretação reprodutiva é fundamentalmente capaz de uma justificação desse tipo. (GADAMER, 1997, p. 581-582).

Assim, a interpretação cênica de uma obra literária parece ser uma das interpretações mais naturais da obra, como sua recitação. Em realidade, a performance de teatro é um reflexo do processo de compreensão, que difere significativamente do processo de leitura de um texto. A especificidade da leitura de uma obra literária consiste principalmente no fato de que a leitura é um processo individual – entendida no nível mais básico, como uma atividade; uma peça cênica, por sua vez, embora lida individualmente, possui características de leitura coletiva. Uma obra teatral, quando montada, é percebida ao mesmo tempo por muitas pessoas que interagem. Visualizadores têm a oportunidade de observar as reações uns dos outros, expressas em nível acústico (risos, aplausos, suspiros etc.) e cinético (imóvel sentado ou inquieto, deixando o público durante a apresentação, expressões faciais, gestos, etc.).

Além disso, a duração da leitura de uma obra literária depende inteiramente do leitor, uma vez que cabe a ele definir a quantidade de texto lido, o ritmo de leitura e o tempo alocado para o ato de ler, bem como para as reflexões subjetivas que decorrem da leitura. Já no teatro, o espectador participa de uma leitura com limites espaciais e temporais bem definidos, e a dinâmica da performance nem sempre permite reflexão durante a leitura. Aqueles que dispõem de tempo para realizar leituras consecutivas da peça são, normalmente, membros do corpo técnico – idealizador, dramaturgo e produtor –, precedendo a apresentação ao grande público que se torna a base para leituras subsequentes.

Esses processos de leitura e montagem também podem influenciar a recepção da obra de uma perspectiva mais ampla e holística. Uma performance pode ser encenada por várias temporadas, em diferentes teatros e diferentes países e sua adaptação teatral pode, em maior ou menor grau, desviar-se da original. Sua finalidade pode se limitar a apresentar o conteúdo de uma determinada peça, mas a transposição de palco é sempre influenciada por uma visão específica, ou seja, apresenta uma leitura concreta. Conforme observado por Gadamer (1997), a obra pode ser interpretada infinitamente, muitas vezes e de maneiras diferentes, porque a interpretação revela o potencial de compreensão. Existem, no entanto, limites de interpretação, para além dos quais a obra perde o seu sentido:

> A unidade interna de compreensão e interpretação se confirma precisamente no fato de que a interpretação, que desenvolve as implicações de sentido de um texto e as torna expressas linguisticamente, face ao texto dado, parece uma criação nova, mas não afirma uma existência própria ao lado da compreensão. [...] (GADAMER, 1997, p. 685).

Assim, a transposição do sistema de signos da literatura para o sistema de signos do teatro se movimenta em direção aos limites da interpretação da obra e pode ir além deles: conforme Jakobson, que, em 1959, propôs a distinção entre tradução intralingual, interlingual e intersemiótica, esta última categoria de tradução representa uma nova perspectiva para os estudos interartes, podendo

incluir em seu escopo, até mesmo, a poética, tradicionalmente reservada à literatura. Ainda assim, a escritora inglesa e professora de estudos de tradução Mona Baker afirmou que, surpreendentemente, havia pouca pesquisa sobre a essência da tradução intersemiótica e que a terceira divisão de Jakobson apenas "nos sensibiliza para a possibilidade de existência [de tais] fenômenos" (BAKER, 1998, p. xvii).

Jakobson (2003) via a poética à luz da linguística. Para ele, poemas contêm mensagens linguísticas e elementos que se assemelham a mensagens não literárias, distinguindo-se pelo domínio da função poética, visível na organização da mensagem, ou seja, no ritmo, nas rimas e nas metáforas que chegam ao leitor. Assim, pode-se afirmar que o repertório de formas de imaginação linguística do mundo diz respeito à linguagem em geral, mas a linguagem poética ultrapassa essa relação, visto que não separa do ordinário nenhuma linha de demarcação nítida, mas ela mesma.

Cabe lembrar que a escrita nasceu da pintura, uma das primeiras atividades criativas do homem, e que, com o tempo, a escrita como roteiro, em forma de pictogramas, se transformou em signos simbólicos e assumiu um caráter puramente abstrato. De fato, a transformação da pintura do estágio puramente simbólico, da arte primitiva, através da arte figurativa até a arte abstrata testemunha a evolução da imaginação humana. A pintura e a escrita também são construídas como elementos essenciais do pensamento. A escrita como meio de comunicação tem um aspecto material de origem pictórica e, ao mesmo tempo, carrega pensamentos e sentimentos. A pintura, mesmo abstrata, inspira-se em pensamentos e sentimentos e os evoca em um receptor. Assim, vários pesquisadores e artistas confirmam essa correspondência entre as duas disciplinas como, por exemplo, Aguinaldo Gonçalves (1989). Um artista consciente da multiplicidade do potencial significado atribuído entre a literatura e outras de arte foi Victor Hugo, cuja relação interartes veremos a seguir.

2. Victor Hugo multilinguagens

O envolvimento de Victor Hugo com as artes vem desde muito cedo. Embora haja poucos registros sobre sua formação artística na infância, Jean-Marc Hovasse, um dos biógrafos de Hugo, é categórico ao afirmar que ele recebeu a devida educação da época para alguém de sua classe social (HOVASSE, 2001). Na época, as escolas francesas ensinavam desenho como a primeira arte a ser ensinada na educação artística. Brondeau-Four e Colboc-Terville (s/d) 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. Essa valorização do patrimônio público, consequentemente, seria reconhecida, aprendida e transmitida nas instituições de ensino. Assim,

é provável que esse viés pedagógico e ideológico tenha influenciado Victor Hugo a fazer seus primeiros desenhos na escola.

Cabe, aqui, revisar o significado do termo "arte pictórica" para analisar esse aspecto da obra de Victor Hugo. As artes plásticas pictóricas correspondem a toda arte realizada em superfície bidimensional, ou seja, desenho, pintura, gravura, mosaico, etc. Já as artes plásticas escultóricas dizem respeito a todas as artes tridimensionais, em referência ao relevo do material que é esculpido. Por fim, as artes plásticas construtivas são todo tipo de arquitetura. Dessa forma, consideramos os desenhos, pinturas e gravuras do artista, sem deixar de mencionar que Hugo também construiu esculturas durante seu exílio, na *Hauteville House*.

Mesmo tendo produzido desenhos, pinturas, gravuras e afins, Hugo não se considerava um artista plástico e, por isso, os seus desenhos e as suas pinturas foram pouco conhecidos em vida. (LASTER, 1981). No entanto, a Biblioteca Nacional da França abriga, cada vez mais, desde 1980, investigações, estudos e pesquisas em torno dos desenhos de Victor Hugo pelo público em geral. Pierre Georgel, o maior especialista nas pinturas de Victor Hugo, afirma, por um lado:

> 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 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 profession (GEORGEL, 2002, s/p.).[1]

Por outro lado, *"Shadows of a Hand – The Drawings of Victor Hugo"* (1998) registra que muitos dos desenhos aparecem mal-acabados, como se fossem esboços, e alguns são muito bem trabalhados e coloridos. Esses esboços possuem traços grotescos que são os mesmos traços apresentados em seus cartazes como, por exemplo, o da peça *Le Roi S'amuse* (1832).

---

1 "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)

Fig. 1: Iniciado em 3 de junho de 1832, concluído em 23 de junho de 1832; Desenho a caneta: O último bobo da corte pensando no último rei.
Fonte: BnF Gallica (s/d)

Em relação às cores, vale ressaltar que Hugo teve contatos com muitos pintores famosos do Oitocentos, como Achille e Eugène Devéria, Louis Boulanger, Eugène Delacroix, entre outros (MALÉCOT, 2003). Louis Boulanger era muito amigo de Victor Hugo e frequententava o círculo familiar do escritor. No que tange à gravura, é possível que Hugo tenha sido influenciado por Boulanger, pois os dois discutiam muito sobre arte através de cartas ou em viagens conjuntas. O trecho da carta a seguir confirma a amizade entre os artistas e demonstra o quanto Hugo admirava os conhecimentos e as produções de Boulanger:

> 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'aille 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? (HUGO, 1987)[2]

De fato, o trabalho de Boulanger como gravurista e ilustrador influenciou muitíssimo Hugo, especialmente no uso do branco e do preto, dado que o claro-escuro usado nas litogravuras feitas por Boulanger em seu ateliê pesaram muito no gosto de Hugo pelo gótico pictural e pelo uso continuado do branco e do preto nos seus desenhos e pinturas. Victor Hugo utilizou também esses conhecimentos oriundos das artes plásticas na literatura. Segundo Santos (2014):

> Certos quadros de Boulanger, tais como *La Ronde du Sabbat* [A ronda do Sabá] (1830) e *Feu du ciel* [Fogo do céu] (1828), produzidos à maneira do pintor inglês John Martin (1789-1854), a quem Hugo admirava e elogiara o quadro *Festin de Balthazar* (1834), dialogariam, por seu fundo de imaginação temática, com a produção tanto pictórica quanto literária hugoana.

Assim, para realizarmos e compreendermos minimamente a iconografia na pintura *Pleine Lune* (~1856), produzida durante o exílio de Victor Hugo, em conjunto com os elementos presentes na dramaturgia textual da peça *La Forêt Mouillée* (1854), escrita no mesmo período, o presente trabalho classifica elementos de ambas as obras ora como escrita pictórica (sequência de ações e descrições definidos pela palavra-imagem[3]), ora como escrita teatralizada (aspectos do texto teatral, como a didascália, por exemplo) (ROMAN, 1999).

---

2 "Para Louis Boulanger ; Saint-Malo (24 de junho de 1836)
Eu vi o mar novamente hoje, meu querido Louis; uma inclinação me traz de volta lá todos os anos. Ele me apareceu no horizonte extremo, fazendo nas colinas uma linha fina e verde como a quebra de uma telha de vidro. Foi entre Dol e Saint-Malo. Agora estou em Saint-Malo. Corri quando vim me jogar no mar; Eu me banhei nele, e volto logo para escrever para você, todo encharcado na saliva do velho oceano. É absolutamente necessário que um dia eu o leve para longe de seu belo e poderoso trabalho, e que nós dois venhamos ver todas as grandes coisas que eu vejo sozinho e que eu vou ver, duplas, com você. Você sabe como ficávamos felizes outrora em nossas caminhadas noturnas através da planície de Montrouge! Como seria, com esta planície de fluxos sob seus olhos?" [Tradução nossa]

3 "Palavra-imagem é definida no romance hugoano como a materialidade do abstrato e das ideias pela palavra, provendo, consequentemente, o crescimento de um ponto de vista ou ideia, assim como o aparecimento de pilares ideológicos refutados ou defendidos. (ROMAN, 1999).

2.1. Processo iconográfico

Fig. 2: *Pleine Lune* (~1856). Pena (artes gráficas), escova, lápis, carvão vegetal, aguarela, tinta, papel vergê. Fonte: Philbin; Rodari (1998, p. 121)

É importante perceber que os processos humanos são de natureza cíclica e tendem a se repetir, como nos mostram os padrões da história. Essa compreensão permite que o autor e o público entendam melhor o mecanismo das mudanças que estão ocorrendo na conjuntura presente e os caminhos que se abrem em direção ao futuro. Desse modo, surgem os seguintes questionamentos: de que forma uma pintura e uma peça teatral produzidas no século XIX são atuais?

A peça *La Forêt Mouillée* (1854) de Victor Hugo é atual pela repetição de determinadas circunstâncias sociais e políticas do mundo ocidental, dado que se trata de uma dramaturgia sobre a falácia. A peça desvela a ilusão do jovem personagem Dénarius, que, ao refugiar-se na floresta logo após a chuva, se rende à aparência de uma beleza idílica, cheia de paz e harmonia. Mas muito rapidamente a natureza assume e revela sua forma real: o galho da árvore, a rosa, o pardal, o riacho, o seixo, entre outros, retiram o véu ilusório da perspectiva de Dénarius ao mundo que lhe cerca.

Ao ler a peça *La Forêt Mouillée* (1854), captamos referências não apenas a uma estética shakespeariana, mas também à iconografia de imagens idílicas. Um olhar direcionado aos ícones da obra permite entender os processos de

significação da escrita idílica, que pode ser explicada como o resultado da visualidade onipresente, ou seja, da imagem metafórica. Não é apenas uma forma – segundo a nossa tradição cultural ocidental – de situar o bem acima e o mal embaixo, mas também de estabelecer uma avaliação do espaço que se transfere imediatamente à experiência ambiental: o ar, para onde aponta a cabeça, obtém uma valorização superior à terra, onde se estabelecem os pés. Daí até se estabelecer a estrutura de determinadas crenças ou mitologias é um passo – pensamos, inclusive, na distribuição de céu e inferno.

Na peça *La Forêt Mouillée* (1854), Hugo descreve o cenário na didascália da primeira cena do primeiro ato, em que há uma floresta cheia de flores e plantas e que, no primeiro plano, existem lilases, acácias e falsas árvores de ébano em flor; há, também, uma lagoa, um burro amarrado a uma árvore e poças na grama. A iluminação inicial da peça representa um raio de sol nas folhas. Existe um escrito em um poste: IL Y A ICI DES PIÈGES À LOUP.[4] (HUGO, 2016 [1854]).

A peça começa com a personagem Denarius avançando alguns passos para dentro da floresta e diz:

> Je n'ai jamais aimé de femme. C'est ma force.
> Bois, je ne grave point de nom sur votre écorce.
> (II fait quelques pas dans La Forêt.)
> Je sens que je deviens loup. Ce progrès me plaît.
> C'est bien. Quand il contient un loup, l'homme est complet. (...) (HUGO, 2016 [1854]).[5]

Segundo Tresidder (2003, p. 204), o *lobo* representa a ferocidade, a astúcia, mas também a coragem e a vitória, e isso poderia ser um indício de que Hugo escrevera esse animal como representação do seu próprio exílio. Nas regiões da Europa, que possui tantas florestas, o lobo é um predador famoso na mitologia, no folclore e nos contos de fadas. No simbolismo, às vezes, a imagem do lobo é invertida de modo a se tornar um símbolo triunfal de inteligência por meio da experiência de guerreiros e conquistadores. O lobo é aquele animal que uiva para a lua cheia, o que pode ser um indício da escrita pictórica entre a peça teatral e a pintura intitulada *Pleine Lune* (Lua Cheia, em português).

No âmbito da terminologia mitológica, não se falava sobre "pintar" os ícones, mas sobre "escrever" os ícones ou "criar um *script*" para eles, o que pode sugerir que o ícone é um texto escrito (STANIEWSKI, 2004). Os artistas escrevem uma exclamação, uma prece, uma lamentação, um desafio à transcendência e à eternidade. Diga-se de passagem, esse processo criativo não perpassa so-

---

4 HÁ ARMADILHAS DE LOBO AQUI. (Tradução nossa).

5 Nunca amei uma mulher. Essa é a minha força. / Madeira, eu não insiro um nome na sua casca. / (Ele dá alguns passos na Floresta.) / Sinto que estou me tornando um lobo. / Gosto desse progresso. É razoável. Quando ele contém um lobo, o homem está completo (...) (Tradução nossa).

mente nos textos verbais, mas alcança o texto não-verbal de Hugo. Há um lado profético de Hugo no qual o artista explicita, evidencia e relata minuciosamente a ação da escrita, ao dar destaque a um determinado ato, imagem ou objeto, seja no texto verbal, visual, sonoro, concreto, tátil, olfativo, sinestésico ou outros. Pode-se perceber tal processo na cena um de *La Forêt Mouillée*, quando Hugo descreve o diálogo de uma borboleta com uma violeta:

> UN PAPILLON,
> *à une violette.*
> Rose !
> LA VIOLETTE
> Flatteur !
> LE PAPILLON
> Un baiser.
> LA VIOLETTE
> Prends.
> LE PAPILLON,
> *au lys.*
> Je t'aime, ô lys ! (HUGO, 2016 [1854], p. 2)[6]

A todo instante em seu processo criativo, Hugo é praticante dessa poética que tece uma relação entre o verbal e o não-verbal, a ponto de entendermos seu processo criativo como *pictoliterário:* sendo *pict-* (do latim *pingo, is, pinxi, pictum, pingĕre*) definido como aquilo que tem o caráter de colorir e embelezar, e *litera-* (do latim *littera, ae*), aquilo que tem o caráter de escrita, Hugo tem, no seu processo criativo, o princípio poético de uma escrita pictórica, verbal e não-verbal, que colore e embeleza suas obras de arte (TORRINHA, 1998).

2.2 Técnicas da nova arte do século e técnicas consolidadas em diálogo

Durante o exílio, Hugo exerceu a técnica da fotografia após enviar os seus dois filhos, Charles e François-Victor, para aprenderem a técnica da fotografia junto a Jean-Jacques Sabatier. A prática dessa técnica fez com que Hugo, de alguma forma, expusesse sua marca em pinturas, desenhos etc. Conforme Rosa e Savy (2004), a fotografia influenciou também muito o olhar plástico de Hugo, seja pelas cores, seja pelos temas fotografados. Exemplo disso são palavras da peça *La Forêt Mouillée* (1854) que, simbolicamente, representam a cromacia da pintura *Pleine Lune* (~1856):

---

6 UMA BORBOLETA, *a uma violeta.* Rosa! / A VIOLETA Adulador! / A BORBOLETA Um beijo. / A VIOLETA Tome. / A BORBOLETA, *para o lírio.* Eu te amo, Ó Lírio! (Tadução nossa).

(...) *Entre un essaim de frelons.*
LES FRELONS,
chantant.
À bas Socrate, Épicure,
Shakspeare, Gluck, Raphaël !
À bas l'astre! à bas le ciel !
Vivent la bave et le fiel,
L'ombre obscure,
La piqûre
Sans le miel ! (...)

(...) LE MOINEAU.
Le tonnerre devrait faire des mélodrames.
A-t-il fait tout à l'heure assez de bruit pour rien !
Au hochequeue.
Regarde. Le bois chante un hymne aérien.
Parmi les Cupidons, marmaille vive et leste,
Bambins ailés, Vénus, bonne d'enfants céleste,
Sourit dans l'ombre à Mars, le divin tourlourou.
(...)

(...) DÉNARIUS,
rêvant.
(...)
L'informe champignon chante un chant inconnu.
Tout est doux dans cette ombre, et tout est ingénu,
La femme y manque, bien qu'on y trouve la ronce. (...)
Le vent musicien dans l'orchestre forêt.
Tapi dans l'ombre où l'hymne universel commence,
Je battrais la mesure à la nature immense. (...)
Contempler dans la source, à l'ombre des buissons,
De vagues nudités flottant sous les cressons! (...)
Yeux purs qui vous ouvrez dans l'ombre au bleu matin,
Douces fleurs, je ne veux aimer que vous. (...)

LA GIROFLÉE.
J'aurai cinq feuilles.
DÉNARIUS
Forêt, caverne d'ombre et de paix qui m'accueilles,
Merci ! — Le désert seul résiste à l'examen. (...)

UNE CITROUILLE.
Prends du ventre.

DÉNARIUS
Où trouver la figure idéale du cœur ?
L'homme va, poursuivi par un rire moqueur.
L'ombre, derrière lui, rit.(...)

DÉNARIUS (...)
La création, c'est une sombre grammaire. (...) (HUGO, 2016 [1854]).

Como podemos perceber, a palavra sombra (*ombre*) aparece aproximadamente oito vezes nesse excerto da peça teatral. Tal palavra significa, nas tradições milenares, um *alter ego* associado à morte ou, mais especificamente na China, aos seres imortais que, penetrados na luz, não possuem sombras (TRESIDDER, 2003, p. 321). A sombra representa a antítese da luz. É essa mesma luminosidade, em contato com a escuridão, que desenvolve o mecanismo da fotografia.

A tradição da cor nos retratos, constatada no mesmo período, fora usada nos séculos posteriores por artistas plásticos como, por exemplo, Toulouse-Lautrec e Klimt. O material artístico como pastel reproduzia fielmente a textura da pele representada pelos artistas e, consequentemente, atraía muitos artistas franceses do século que se dedicaram à arte do retrato, utilizando paletas de cores em negrito, como, por exemplo, Degas, Gauguin e Odilon Redon. Nesse sentido, novos instrumentos também surgiram, como o grafite em bastão, que aparece no século XIX, largamente utilizado por pintores como Ingres, Delacroix e Degas e, também, no século XX, Picasso e Modigliani. Tal material é um lápis graxeiro preto profundo, cujos efeitos são vistos em linhas, tons frios e sombras, sanguíneo para colorir e giz branco para luzes, permitindo toques de iluminação (BLANC, 2012).

Ao realizarmos uma leitura iconográfica da tela *Pleine Lune*, de Victor Hugo, percebemos que a figura central pode sugerir um instrumento da escrita que parece ser um mata-borrão.

Fig. 3: *Pleine Lune*, de Victor Hugo, em comparação a um mata-borrão (*tampon buvard*) do século XIV. Colagem a partir de Philibin; Rodari (1998, p. 121) e registro particular.

O mata-borrão é um papel sem cola que tem o objetivo de absorver a tinta fresca. A origem do objeto está associada ao uso das penas de pássaros e das

"penas metálicas", para substituir o uso de penas de pássaros a partir do século XVIII, período em que os escritores dependiam apenas de tinteiros. Para que não houvesse borrões no papel, o mata-borrão era utilizado para absorver a tinta, motivo pelo qual leva esse nome.

Nas investigações realizadas em registros fotográficos de Victor Hugo, a seguir, não foram encontrados papéis desse tipo em ambientes de trabalho do artista.

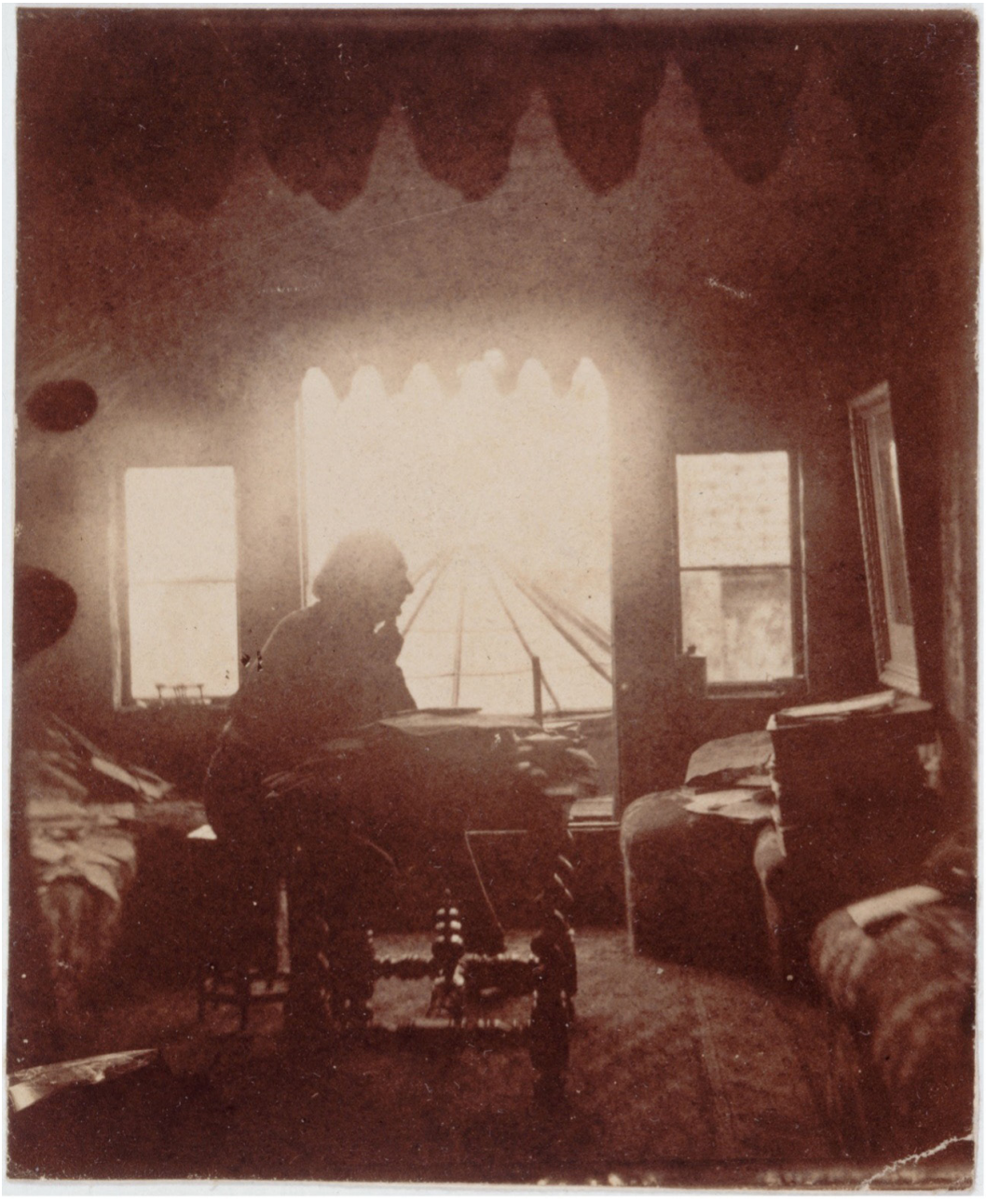

Fig. 4: Hauteville House (Guernesey – Résidence de Victor Hugo, 1855-1870). Victor Hugo dans son cabinet de travail à Hauteville House avant la création du look-out. Fotografia (1856 et 1861). Fonte: Maison de Victor Hugo (s/d)

Fig. 5: Maison de Victor Hugo, em Paris – França. Fotografia.
Fonte: O autor (2019)

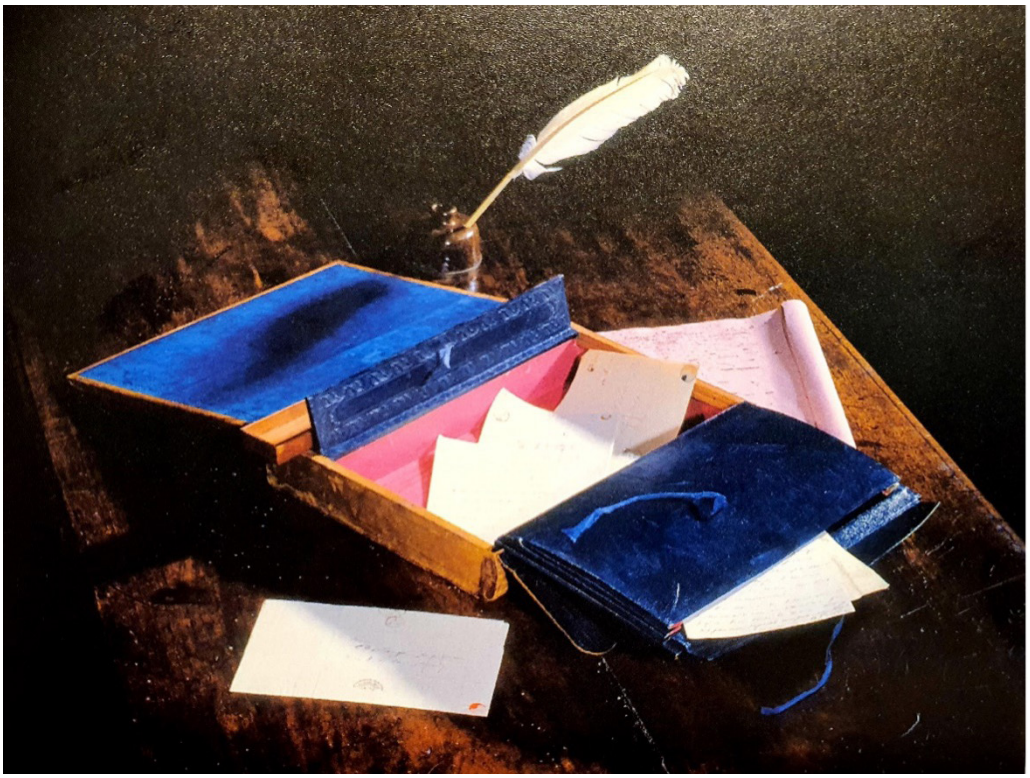

Fig. 6: Pupitre de voyage de Victor Hugo. Couro, madeira, tecido. Pintura.
Fonte: Molinari (2009)

Embora não exista a figura de um mata-borrão nos registros anteriormente explicitados, não se anula a possibilidade de Hugo ter imaginado um mata-borrão na figura central da tela *Pleine Lune*. Afinal, Hugo foi, pelo menos no domínio francês, o primeiro escritor a preservar sistematicamente os seus manuscritos, a dar-lhes um valor patrimonial e a preocupar-se com o seu futuro após a sua morte, legando-os à Biblioteca Nacional. Esse cuidado com seu material escrito, segundo Cazentre (2021), nos revela que

> Hugo apporte un grand soin au choix du papier sur lequel il écrit ses œuvres. Il a une prédilection pour la couleur bleutée, qui lui repose l'œil, même s'il a parfois recours à des papiers blancs ou crème. Résolument réfractaire à la plume métallique, il n'utilise que la plume d'oie, et une encre brune que l'on retrouve dans ses dessins. (CAZENTRE, s/d)[7]

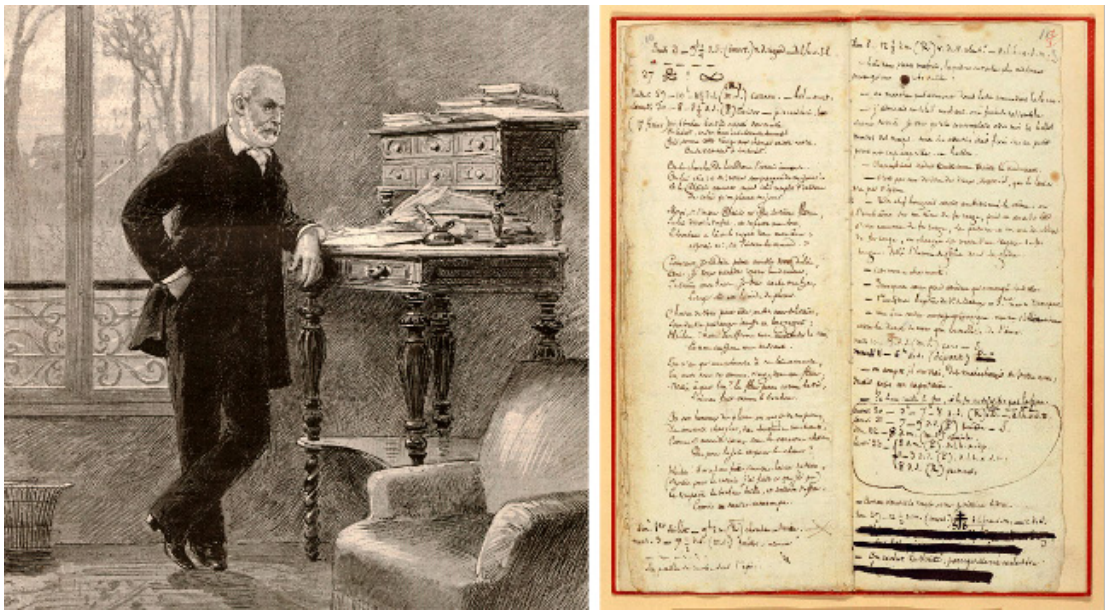

Fig. 7: Colagem a partir de *Victor Hugo dans son cabinet de travail, en couverture du Monde illustré du 5 mars 1881*, desenho, e *Carnet de notes*, 1820-1821. Manuscrito. Fonte: Cazentre - BnF (s/d)

Ora, a tinta de cor marrom é predominante na tela *Pleine Lune*. Ao associarmos a escrita de Hugo com sua arte pictórica observamos a transição de uma arte para outra por meio dos seus esboços, manuscritos, rabiscos, já que Hugo, segundo Molinari (2010), tinha o hábito de aproveitar a sobra da tinta no tin-

7 "Hugo toma muito cuidado ao escolher o papel em que escreve suas obras. Ele tem uma predileção pela cor azulada, que descansa o olho, mesmo que às vezes ele use papéis brancos ou cremes. Resolutamente resistente à caneta metálica, ele usa apenas a pena de ganso, e uma tinta marrom encontrada em seus desenhos." (Tradução nossa)

teiro e ilustrar o que lhe vinha à cabeça no mesmo papel em que escrevia. É importante destacar, também, os materiais usados na tela *Pleine Lune*, visto que esses materiais experimentados serviam para corrigi-lo, ou inspirá-lo na sua formação como desenhista e pintor. Santos (2014) afirma que

> a vastidão de vertentes artísticas, políticas e filosóficas também encontra eco no grande número de materiais e técnicas que o artista utilizou para compor suas telas, desenhos e pinturas. Materiais e técnicas que vão desde o uso mais clássico até o mais extravagante. O próprio Hugo, ciente dos materiais heteróclitos que utilizou, indica, em carta de 5 de outubro de 1862, os materiais dos quais ele se servia, tais como lápis, lápis-carvão, sépia, carvão, fuligem (...) (SANTOS, 2014, p. 98)

Os materiais utilizados na tela *Pleine Lune* foram a pena, a escova, o carvão em bastão, a aquarela e o papel vergê (vegetal). O tinteiro usado pela pena era um material muito usado na escrita, no desenho e, também, em suas pinturas.

Utilizado há milênios pelos chineses em seus manuscritos e, também, em suas artes litográficas, o tinteiro poderia causar determinados efeitos a uma imagem como a da tela *Pleine Lune*, de Victor Hugo, considerando que

> tinta é uma mistura que, quando aplicada sobre uma superfície, forma um filme, ou seja, uma fina camada de material que recobre a região onde foi depositada. A finalidade do uso de uma tinta sobre uma superfície pode ser a proteção dessa superfície ou o seu embelezamento. A tinta também pode ser usada como forma de expressão de ideias ou sentimentos, seja na impressão de um texto ou na criação de obras de arte. (MELLO; SUAREZ, 2012, p. 3)

Por muitos anos, o tinteiro foi obtido a partir do nanquim, um pigmento preto liberado pelos moluscos marinhos da família dos octópodes (polvo e lula), o que poderia explicar o uso desse material por Hugo, já que ele residia numa ilha. Atualmente, o nanquim é fabricado a partir de uma mistura entre cânfora, gelatina e um pó escuro conhecido como pó de sapato – fuligem ou negro de fumo – e é muito usado na pigmentação de graxa para sapatos, pneus, artefatos leves de borracha, tintas para impressão, entre outros. O nanquim é uma das variedades mais puras de carvão, que é outro material utilizado por Hugo na tela *Pleine Lune*. O carvão em bastão tem como base madeira queimada e é facilmente disseminado em uma superfície, além de ser facilmente apagado. Como consequência, deve-se utilizá-lo com suavidade porque pode facilmente manchar, e tais manchas podem criar efeitos de sombreamento.

Fig. 8: Detalhe no centro de *Pleine Lune*, de Victor Hugo. Montagem a partir de Philibin; Rodari (1998, p. 121)

Como podemos observar, as manchas existem na imagem e se dissolvem ao entrar em contato com a tinta marrom, à base de água, usada por Hugo na tela *Pleine Lune*.

Essa constatação vai de encontro com outra técnica utilizada por Hugo, chamada de *Lavis*. Essa palavra, vinda do francês, faz referência às cores estendidas em água. Logo, *Lavis* é uma técnica em pintura que consiste na utilização de apenas uma cor (geralmente aquarela ou tinta da China), diluída em água, para que se obtenham diferentes tonalidades da cor almejada. No texto verbal, a água diluída aparece, também, na cena dois da peça *La Forêt Mouillée* (1854), na didascália da personagem que é um pardal:

> UN MOINEAU FRANC,
> *sortant de dessous les feuilles et secouant ses ailes.* (...)
> *L'eau de l'étang imite les frémissements d'une gaze d'argent. Les nids font de petits cris. Pour le voyant, c'est un immense tumulte; pour l'homme, c'est une paix immense.* (HUGO, 2016 [1854]).

A água também aparece em uma fala da personagem central Dénarius, na cena três da peça:

> DÉNARIUS,
> *rêvant.* (...)
> Et rire et se jeter de l'eau dans leurs baignoires! (...)
> Et voir sortir de l'eau quelque ineffable épaule! (...) (HUGO, 2016 [1854]).

Percebemos, no âmbito não-verbal, a aplicação dessa técnica de *Lavis*, na transição da quina do mata-borrão para o mar. Assim, é possível que a imagem *Pleine Lune* seja um devaneio (*rêverie*) ou um sonho (*songe*) de Victor Hugo em um rascunho, como também um esboço relacionado a uma metáfora do processo de sua escritura, já que naquele período se usava tanto o *tampon buvard*, quanto o *papier buvard* para escrever à noite.

Fig. 9: Detalhe no centro de *Pleine Lune*, de Victor Hugo. Montagem a partir de Philibin; Rodari (1998, p. 121)

Um efeito similar de nuance entre as cores pode ser obtido, também, por bastões artesanais de tintas negras.

Fig. 10: Tache, vers 1875, de Victor Hugo. Tinta preta e *lavis* sobre papel bege. Fonte : BnF Gallica (s/d)

Em seu *Manifeste du surréalisme*, André Breton (1924, apud GILLE, 2013, p. 24-25) já dizia que "Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête", o que podemos ler como: Hugo seria surrealista de forma fantasmática, involuntária e marginal. Atualmente, a posteridade surrealista de Victor Hugo, tanto no plano poético, quanto plástico, é tida como incontestável por grande parte da crítica (LE BRUN, 2013). Sua poesia visionária, suas invenções gráficas e tudo o que emana do campo dos sonhos em sua obra vão ao encontro das experimentações surrealistas. O bestiário presente nas cenas de *La Forêt Mouillée* (1854), em que dialogam o pardal e a gota d'água, a vespa e a amoreira, a coruja e o galho de árvore, o louva-deus e as flores, sem falar das telas hugoanas (como *Le Serpent*, 1855; *Etude d'aigle pour un blason*, 1855-1856), que comunicam com o extenso bestiário surrealista, pelos pincéis de Max Ernst, Dali, Tanguy, Desnos e pelos textos de Breton (*Phénix du masque*) ou de Benjamin Péret (*Ces animaux de la famille*). As imagens poéticas hugoanas, com seus efeitos de luz e sombra, poderiam ser consideradas como precursoras do movimento surrealista do início do século XX (GILLE, 2013, p 26-29).

Na última e quarta cena da peça *La Forêt Mouillée* (1854), a personagem central começa a refletir sobre a autenticidade de um sonho no meio em que se encontra:

> DÉNARIUS.
> Je ne sais ce que j'ai.
> Je suis fou. Cette femme en passant m'a changé.
> Oui, c'est l'idéal, c'est la figure rêvée !
> Oh ! cette robe blanche un instant soulevée !
> L'éclair du paradis ! Tout mon corps a frémi !
> C'est dit, je m'y ferai mener par quelque ami.
> Par qui ? Je ne sais pas son nom. Je n'ai personne.
> Mon pouls est dans ma tempe une cloche qui sonne.
> La femme est tout ! Je suis pris, brûlé, dévoré.
> Oh! je la reverrai, je la suivrai, j'irai,
> Je mettrai sous ses pieds mes rêves, mes idées,
> Tout ! Fallût-il franchir des murs de vingt coudées,
> Payer Vidocq, braver monsieur Oscar, l'enfer,
> La mort, et dans mes poings tordre des gonds de fer,
> Oui, j'irai! (...) (HUGO, 2016 [1854]).

Por fim, na transição do uso dos materiais para as técnicas utilizadas na tela *Pleine Lune*, destacamos a utilização do papel vegetal como suporte onde se encontra a imagem. Cabe ressaltar que esse material foi necessário na criação da câmera obscura para o processo de fotografia, arte por meio da qual foi analisada a iconografia em contato com o texto de *La Forêt Mouillée*.

A fotografia nasce do anseio por uma representação mecânica, supostamente mais objetiva, da realidade visual. Suas origens no ambiente positivista da

Europa do século XIX, onde atuaram quase todos os seus precursores, que utilizavam a câmera obscura e a câmera lúcida para "copiar" o que viam, têm sido intensamente pesquisadas e discutidas em décadas recentes (MALÉCOT, 2003).

A *daguerreotipia*, um dos processos fotográficos desenvolvidos naquele período e inventada por Louis Jacques Mande Daguerre, em colaboração com Joseph-Nicéphore Niépce e seu filho Isidore Niépce, foi disseminada rapidamente pelo mundo. Tal processo fotográfico consiste numa chapa de cobre que é prateada através de um processo eletrolítico (galvanoplastia) e depois polida até se tornar um espelho. O polimento pode ser traduzido pelo escovamento que Victor Hugo aplicou na tela *Pleine Lune*. ""

Foi no período do exílio, em harmonia com a admiração pela gravura, que Hugo conheceu a arte fotográfica. O escritor nunca foi fotógrafo, e sim modelo, como comprovam diversos registros fotográficos feitos pelo seu filho Charles. Por mais que não atuasse na fotografia de forma direta, Hugo gostava de organizar as fotografias em álbuns de sua família no seu ateliê em Jersey. No prefácio do catálogo dedicado às fotografias do ateliê de Jersey, Loyrette (1998) 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'amis.[8] (LOYRETTE, 1998, p. 10)

De fato, um aspecto interessante de se notar nos registros fotográficos em que Victor Hugo aparece são as suas posições. Segundo a responsável pelo acervo fotográfico da Maison de Victor Hugo, Alexandrine Achille, cada posição registrada em fotografia de Hugo simboliza um discurso. As posições em que o artista aparece como proscrito, de pé, olhando o horizonte, simbolizam o discurso

8 "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 da Mancha –, ele atuou como encenador, com vistas a uma publicação que reunia 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 um bom número de álbuns utilizando tais fotografias foram constituídos na intenção de amigos." (Tradução nossa).

de exilado; já as que Hugo aparece com a mão na cabeça ou com a cabeça inclinada simbolizam o discurso de pensador e escritor; por fim, as que Victor Hugo aparece com a mão dentro da camisa, à maneira dos retratos de Napoleão, simbolizam o discurso de homem político engajado. (ACHILLE, 2009).

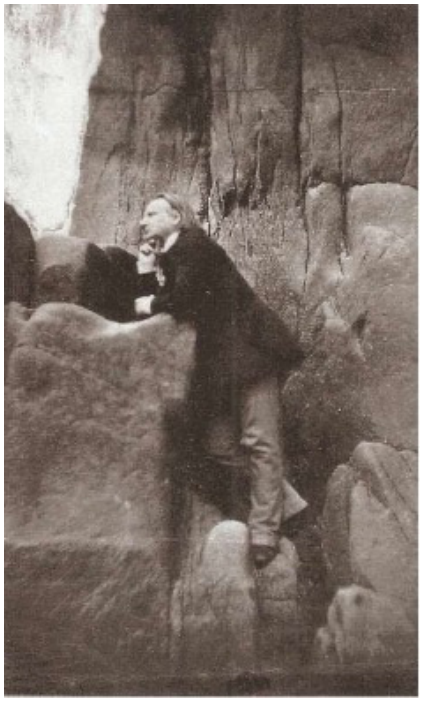

Fig. 11: Victor Hugo dans le rocher des Proscrits par Charles Hugo, 1853. Fotografia. Fonte: Maison de Victor Hugo (2009)

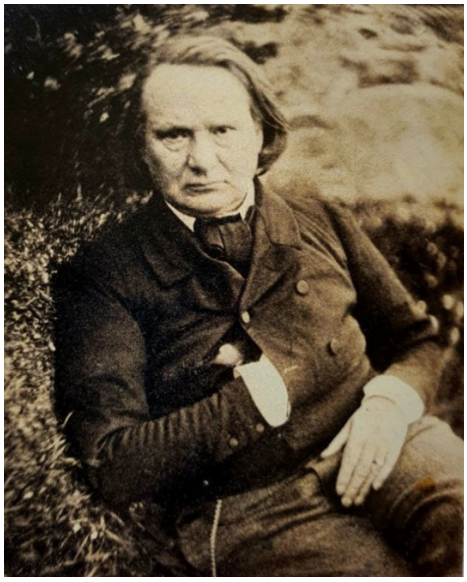

Fig. 12: Charles Hugo (1826-1871) Atelier de Jersey, 1853-1855. Fotografia sobre papel negativo em colódio. Fonte: Maison de Victor Hugo (2009)

Fig. 13: Victor Hugo accoudé à un muret par Charles Hugo, 1853-1855. Fotografia sobre papel negativo em colódio. Fonte: Maison de Victor Hugo (2009)

Conforme observado no início deste trabalho, nos perguntamos se a Lua – símbolo de canto para o lobo – seria algum um indício da imagem da *lua*, de formato circular, na tela *Pleine Lune*, considerando que Victor Hugo estava experimentando essa mistura dos materiais pictóricos com a fotografia e que a estrutura de uma câmera obscura é composta por paredes opacas, que possui um *orifício* circular em um dos lados, e na parede paralela a este *orifício*, uma superfície fotossensível é colocada.

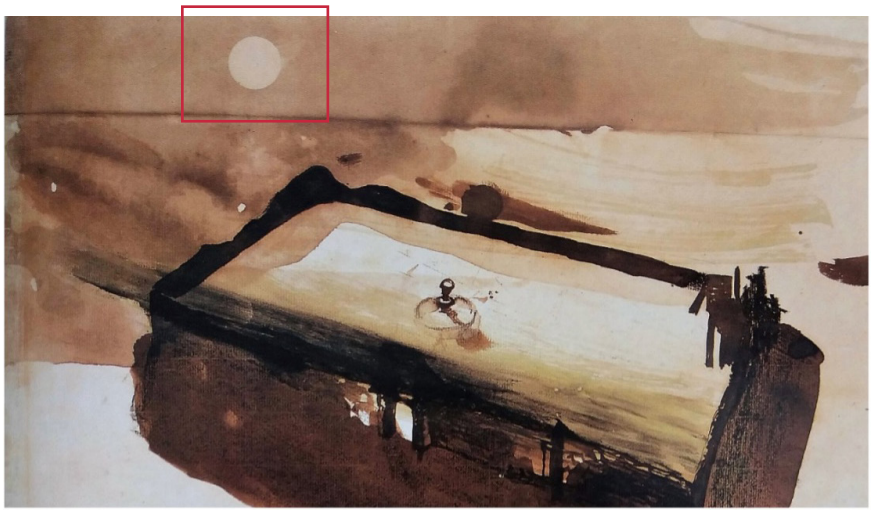

Fig. 14: Detalhe na parte superior de *Pleine Lune*, de Victor Hugo. Montagem a partir de Philibin; Rodari (1998, p. 121)

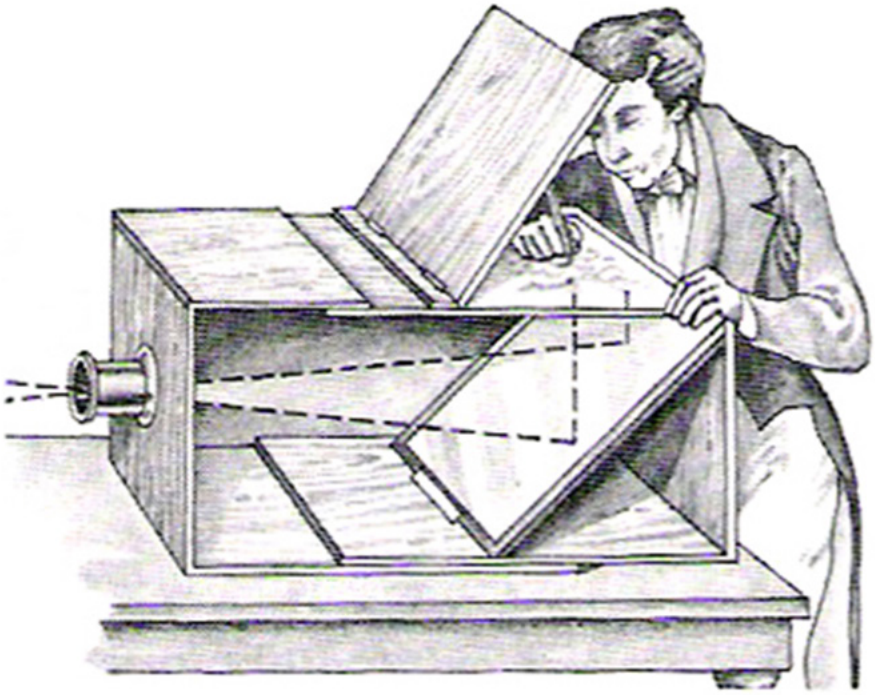

Fig. 15: Mecanismo de uma câmara obscura.
Fonte: Jones (2015).

O princípio da propagação retilínea da luz permite que os raios luminosos que atingem o objeto e passem pelo *orifício* da câmara sejam projetados no anteparo fotossensível na parede paralela ao orifício. Esta projeção produz uma imagem real invertida do objeto na superfície fotossensível. Assim, além de a lua ser representada por esse orifício da câmera obscura, podemos indagar se o mata-borrão representado na tela *Pleine Lune* reflete o céu, que se confunde com o reflexo do mar.

Essa inquietação não-verbal é corroborada pelo texto verbal, em que encontramos um trecho sobre o reflexo do céu e sua obscuridade:

> Scène I
> *Il tombe encore quelques gouttes de pluie. Entre Dénarius, rêvant.*
> DÉNARIUS
> (...) Le ciel qu'un souffle essuie
> A vidé dans les champs tout l'écrin de la pluie. (...)
>
> Scène II
> (...) *Entre un essaim de frelons.*
> LES FRELONS,
> *chantant.*
> À bas Socrate, Épicure,
> Shakspeare, Gluck, Raphaël !

À bas l'astre ! à bas le ciel!
Vivent la bave et le fiel,
L'ombre obscure,
La piqûre
Sans le miel! (...) (HUGO, 2016 [1854]).

A cor é uma percepção da sensação visual da luz que atravessa nossos olhos (FARINA, PEREZ, BASTOS, 2011). É possível que Hugo tenha sido influenciado nos planos fisiológico e psicológico, uma vez que a cor é um atrativo natural do subconsciente, que ajuda na compreensão de fenômenos naturais e, consequentemente, de fenômenos não-naturais, mas que tentam forjar a vida real ou forjar uma existência, tal como a ficção, ou como as artes visuais.

Fig. 16: Mecanismo completo de uma câmara obscura.
Colagem a partir de Jones (2015)

Quando Victor Hugo estava em Jersey, ele celebrou escrevendo vários poemas tanto sobre a ilha, por causa do oceano, quanto sobre uma montanha, por causa de suas rochas. Assim, percebemos que a escrita pictórica (palavras-idílicas) estava presente em suas obras, tanto nas artes cênicas quanto nas artes visuais, com toque literário.

C'est une terre fantastique le soir, avec son dolmen, ses clairs de lune, et, dans la journée, avec ses roches pensifts. C'est une terre où se

mélangent inextricablement la terre et la mer, les paysages riants et les horizons marins, une terre où vivent des artistes naïfs, une terre non corrompue, avec toute as fraîcheur virginale primitive.[9] (JEAN-LUC, s/d).

3. À guisa de conclusão

O presente artigo estudou a multiplicidade de elementos transpostos na obra plástica e verbal de Victor Hugo, estabelecendo uma conexão entre as cores presentes na pintura *Pleine Lune* (~1856) e na peça teatral *La Forêt Mouillée* (1854). Buscamos mostrar que o seu cromatismo, longe de ser aleatório, é a expressão da própria identidade artística que Hugo forjou para si. Constatamos, de semelhante modo, que a abordagem cromática hugoana oscila entre a ciência da ótica da cor que ele poderia ter tanto em seus textos quanto em suas imagens pictóricas adquirido através da observação da natureza e as influências do seu entorno.

Assim sendo, verificamos que a tela *Pleine Lune*, Victor Hugo (~1856) é uma metáfora artística como um processo poético, de criação fotográfica, e que pode se recriar em manifestação dramática, como foi no caso da peça *La Forêt Mouillée* (1854). por meio de análise descritiva que buscou asserir como Victor Hugo conseguiu transitar entre uma arte e outra, destacando estratégias de tradução intersemiótica usadas por ele, antes mesmo da formalização desse termo, como a utilização da imagem retórica, isto é, textual – encontrada principalmente na linguagem poética do texto dramático, mas também na cromacia e os materiais artísticos.

Referências bibliográficas

ACHILLE, A. Victor Hugo et la photographie. In: MOLINARI, D. *Maison de Victor Hugo:* guide. Paris: ParisMusées, 2009.

BAKER, M. *Introduction*. In : BAKER, M. ; MALMKJAER, K. (Red.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies.* London: Routledge. 1998. s. xiii–xviii.

BLANC, C. *Grammaire des arts du dessin:* architecture, sculpture, peinture. Nabu Press, 2012.

9 "É uma terra fantástica à noite, com seus dolmen, seus luares, e, durante o dia, com suas rochas pensativas. É uma terra onde terra e mar, paisagens rindo e horizontes marinhos são inextricavelmente misturados, uma terra onde artistas ingênuos vivem, uma terra incorrupta, com todo o frescor virginal primitivo." (Tradução nossa)

BRETON, A. *Manifeste du surréalisme.* Paris: J-J Pauvert, 1924.

BRONDEAU-FOUR, M. J.; COLBOC-TERVILLE, M. *Du dessin aux arts plastiques:* repères historiques et évolution jusqu'en 1996 (Document extrait du site disciplinaire éducnet arts plastiques de l'Académie de Nantes). Nantes, s/d. Disponível em: http://artsplastiques.discipline.ac-lille.fr/documents/du-dessin-aux-arts-plastiques-pdf/view. Acesso em : 24 de agosto de 2021.

CAZENTRE, T. Victor Hugo, l'écriture rituelle. Bibliothèque Nationale de France, Paris, s/d. Disponível em: https://www.bnf.fr/fr/victor-hugo-lecriture-rituelle. Acesso em: 16 de maio de 2021.

FARINA, M.; PEREZ, C.; BASTOS, D. *Psicodinâmica das cores em comunicação.* 6 ed. São Paulo: Blucher, 2011.

FRANCIS, T. A. *Plásticité de l'oeuvre de Victor Hugo:* chromatisme verbal et quasi-achromatisme picturel entre art et Science de la couleur. Saarbrücken: PAF, 2013.

GADAMER, H. G. *Verdade e método.* Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

GEORGEL, P. *Victor Hugo :* dessins. Paris: Gallimard, 2002.

GILLE, V. La Cime du rêve. In: DONAT, O.; NÉNERT, C.; JENDRON, I. *La cime du rêve:* les surréalistes et Victor Hugo. Paris: PARISMUSÉES/Maison de Victor Hugo, 2013.

GONÇALVES, A. TRANSIÇÃO & PERMANÊNCIA – Miró / João Cabral: da tela ao texto. São Paulo: Iluminuras, 1989.

HOVASSE, J. M. *Victor Hugo I :* avant l'exil 1802-1851. Paris: Fayard, 2001.

HUGO, V. *La forêt mouillée:* comédie en un acte et en vers. Tarascon-sur-Rhône: Libre Théâtre, 2016 [1854].

HUGO, V. *Les dessins de Victor Hugo.* Manuscrito [NAF 13350]. Paris: BNF Gallica, s/d. (Coleção Fonds Victor Hugo. II – Œuvres). Disponível em: https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&query=%28dc.title%20all%20%22Les%20dessins%20de%20Victor%20Hugo%22%29&keywords=Les%20dessins%20de%20Victor%20Hugo&suggest=3. Acesso em: 20 de julho de 2021.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003. p. 63-72.

JEAN-LUC. L'image de la mer chez Victor Hugo. *Études littéraires*, Paris, s/d. Disponível em: https://www.etudes-litteraires.com/hugo-corbiere-chapitre-1.php. Acesso em: 16 de maio de 2021.

JONES, P. Câmara Escura (camera obscura) – História da Fotografia. *Medium,*. s/l, 19 de junho de 2019. Disponível em: https://medium.com/@patricia.jones/hist%C3%B3ria-da-fotografia-27ec90487381. Acesso em: 27 de maio de 2021.

LASTER, A. Victor Hugo, hoje e amanhã. In: BARRETO, J. (Org.). *Victor Hugo:* disseminações. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2012.

LASTER, Arnaud. *Pleins feux sur Victor Hugo.* Paris: Comédie Française, 1981.

LE BRUN, A. *Les arcs-en-ciel du noir:* Victor Hugo. Paris: PARISMUSÉES/Maison de Victor Hugo, 2013.

LE MEN, S. Victor Hugo et la caricature: la 'fantasmagorie farce' d'un écrivain-dessinateur. In: ROSA, G.; SAVY, N. *L'œil de Victor Hugo.* Paris: Cendres/Musée d'Orsay, 2004.

LOYRETTE, H. Préface. In: HEILBRUN, F.; MOLINARI, D. *En collaboration avec le soleil :* Victor Hugo, photographies de l'exil. Paris: Parismusées, 1998.

MAISON DE VICTOR HUGO. *Victor Hugo dans son cabinet de travail à Hauteville House avant la création du look-out.* Paris, PARISMUSÉES, s/d. Disponível em: https://www.parismuseescollections.paris.fr/en/node/214272. Acesso em: 15 de maio de 2021.

MALÉCOT, C. *Le monde de Victor Hugo vu par les Nadar.* Castuera/Pampelune : Éditions Du Patrimoine – Centre Des Monuments Nationaux, 2003.

MELLO, V. M.; SUARES, P. A. Z. As formulações de tintas expressivas através da história. *Revista Virtual de Química*, Brasília, v. 4, n. 1, p. 2-12, 2012.

MOLINARI, D. *Victor Hugo:* visions graphiques. Paris: Parismusées, 2010.

MOLINARI, D. *Maison de Victor Hugo :* guide. Paris: ParisMusées, 2009.

NAUGRETTE, F. Esquisses de mise en scène. In: NAUGRETTE, F. Le *théâtre romantique:* histoire, écriture, mise en scène. Paris: Seuil, 2001. p. 108-124. (Série "Points-Essais").

PHILBIN, A; RODARI, F. (Org.). *Shadows of a hand:* the drawings of Victor Hugo. New York: The Drawing Center/Merrel Holberton published, 1998.

ROMAN, M. Mots contre mots, corps à corps : “[Les Traducteurs]” de Victor Hugo. In : PETITIER, P. (Org.) *Paul-Louis Courier et la traduction.* Paris: Société des amis de Paul-Louis Courier, 1999.

SANTOS, G. S. *O bufão no imaginário hugoano :* expressões e formas no romance L’Homme qui rit e nas artes visuais. 2014. 218 p. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília, Brasilia, 2014.

STANIEWSKI, W. *Hidden Territories – the theatre of gardzienice.* Routledge. Londres e Nova York. 2004.

TRESIDDER, J. *O Grande livro dos símbolos.* Tradução de Ricardo Inojosa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

UBERSFELD, A. *Les termes clés de l’analyse du théâtre.* Paris: Seuil, 1996.

VACHERON, S. *L’Exposition Universelle de 1867 et la question ouvrière.* Université Paris-Sorbonne – Paris IV, année universitaire 2010-2011.