



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
INSTITUTO DE LETRAS – IL  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA – POSLIT

GUILHERME DE SOUSA SANTOS

O BUFÃO NO IMAGINÁRIO HUGOANO:  
EXPRESSÕES E FORMAS NO ROMANCE *L'HOMME QUI RIT* E NAS ARTES  
VISUAIS

Brasília – DF  
Agosto de 2014

GUILHERME DE SOUSA SANTOS

O BUFÃO NO IMAGINÁRIO HUGOANO:  
EXPRESSÕES E FORMAS NO ROMANCE *L'HOMME QUI RIT* E NAS ARTES  
VISUAIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Instituto de Letras, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Júnia Regina de Faria Barreto

Brasília – DF  
Agosto de 2014

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de  
Brasília. Acervo 1020379.

Santos, Guilherme de Sousa.  
H895ho.Ys O bufão no imaginário hugoano : expressões e formas  
no romance *L'homme qui rit* e nas artes visuais /  
Guilherme de Sousa Santos. -- 2014.  
x, 218 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília,  
Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária  
e Literaturas, Programa de Pós-Graduação em Literatura,  
2014.

Inclui bibliografia.

Orientação: Júnia Regina de Faria Barreto.

1. Hugo, Victor, 1802-1885. 2. Literatura francesa.  
3. Arte. I. Barreto, Júnia Regina de F. II. Título.

CDU 840

SANTOS, Guilherme Sousa. **O bufão no imaginário hugoano**: Expressões e formas no romance *L'Homme qui rit* e nas Artes Visuais. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Instituto de Letras, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Aprovado em: 21 de agosto de 2014, por:

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Júnia Regina de Faria Barreto (TEL/UnB)  
Orientadora

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Leila de Aguiar Costa (EFLCH/UNIFESP)  
Examinadora Externa

---

Prof. Dr. Biagio D'Angelo (VIS/UnB)  
Examinador Interno

---

Prof. Dr. Ricardo Araújo (TEL/UnB)  
Suplente

À Honorinda Rosa Alves, *in memoriam*, pelos ensinamentos de toda uma vida.

## AGRADECIMENTOS

Ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) da Universidade de Brasília e, em especial, ao seu Programa de Pós-Graduação em Literatura (POSLIT), pela acolhida que me possibilitou desenvolver este trabalho.

À Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Júnia Regina de Faria Barreto, minha orientadora, por acreditar em meu potencial e por me encorajar, sobretudo nos momentos de maior adversidade, a desenvolver este trabalho. Fica aqui registrado meu reconhecimento e minha gratidão por me acolher e guiar meus passos.

À CAPES, pelo apoio financeiro necessário à realização desta pesquisa.

Aos professores doutores Leila de Aguiar Costa, Biagio D'Angelo e Ricardo Araújo que, tão gentilmente, aceitaram empreender a leitura e avaliação deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Arnaud Laster e à escritora e crítica literária Danièle Gasiglia-Laster, pela disponibilidade e pelo carinho com que me receberam para discutirmos sobre Victor Hugo.

Ao Grupo de Pesquisa: Victor Hugo e o século XIX (embrião deste e de outros trabalhos), que além de um centro de pesquisa, é-me um centro de força e afeto.

Aos meus pais, Maria Santos e Sebastião Alves, e à minha irmã Hellen Santos, fonte de amor e apoio.

Ao Paulo Henrique de S. F. de Lima, pela paciência, apoio, atenção, companheirismo e compreensão.

À Adrielle Henrique Camelo, ao Geovanni Guilherme T. Gomes e à Larissa C. Toth, pelo ombro amigo, e a todos os outros queridos amigos que, de uma forma ou de outra, ajudaram-me nesta pesquisa, especialmente à Anne Louise, ao Henrique Augusto, ao Lucas Kadimani, ao Luiz Capelo, à Paula Fabrísia, à Priscila Fernandes e à Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Claudine Franchon.

E, acima de tudo, por me conceder o dom da vida, sem o qual nada seria possível, a Deus.

*«Горбatego могила исправит»*

*(« Seule la tombe peut corriger la bosse d'un bossu »)*

Provérbio russo

*« Allons ! définis, classe, nomme,*

*Sonde, explique, suivant n'importe quelle loi,*

*L'être mystérieux que tu portes en toi.*

*Scrute avec ton regard, flaire avec ta narine ;*

*Fouille-toi ; tire-toi l'homme de ta poitrine,*

*Et mets-le sur la table et penche-toi pour voir*

*Ce que c'est que ce monstre éblouissant et noir ! »*

Victor Hugo, *Toute la lyre*, 1835, livre III, XLVIII

## RESUMO

Victor Hugo serviu-se, ao longo de sua vida, de romances, dramas, poesia, textos teóricos, discursos, desenhos e pinturas para expressar toda sua criatividade. Entrelaçando essas diferentes expressões intelectuais e artísticas, observa-se um grande fundo imaginativo, no qual temas importantes ao homem do século XIX se fazem presentes. Através de uma análise sincrônica da obra de Hugo, observa-se que a figura do bufão é recorrente nas obras produzidas em um período que se inicia com a publicação do romance *Han d'Islande* (1823) e se encerra com a do romance *L'Homme qui rit* [O Homem que Ri] (1869), tendo essa servido ao autor como mordaz instrumento de crítica política, social e artística.

Assim, no cerne desta pesquisa, busca-se analisar e compreender como o imaginário de Victor Hugo materializa-se na figura do bufão em seus textos literários e pictóricos, bem como nas correlações que se estabelecem entre essas duas formas textuais. Busca-se ainda demonstrar como essa figura integra um projeto literário maior, embasado na estética do grotesco, com reflexos e expressões em diversas obras do autor. Procura-se, por fim, demonstrar quais as convergências e divergências dessas duas formas de expressão artística: Literatura e Artes Visuais, quanto à representação do imaginário hugoano em torno da figura do bufão, no período da gênese do romance *L'Homme qui rit*.

**Palavras-chave:** *L'Homme qui rit*; Victor Hugo; Artes Visuais; Bufão; Literatura Francesa.

## ABSTRACT

Along his life, Victor Hugo made use of romances, dramas, poetry, theoretical texts, discourses, drawings and paintings to express all his creativity. By mixing these different intellectual and artistic expressions, we can observe a big imaginative ground in which important issues to the nineteenth century man are present. Through a synchronic analysis of Hugo's work, we can notice that the figure of the buffoon is recurrent in those works produced in a period starting with the publication of **Han d'Islande** (1823) and finishing with **L'Homme qui rit** [The Man Who Laughs] (1869). We must highlight that this last one has served to the author as a hard instrument of political, social as well as artistic critique.

Thus, in the core of this research, we aim to analyse and understand how Victor Hugo's imaginary embodies the figure of the buffoon in his literary and pictorial texts, as well as in the correlations between these two textual forms. We still aim to demonstrate how this figure integrates a major literary project, based on the grotesque aesthetics, having reflections and expressions in many other Hugo's works. At last, we want to show the convergences and divergences of these two forms of artistic expressions: Literature and Visual Arts, regarding the representation of Hugo's imaginary concerning the figure of the buffoon, in the period of the genesis of **L'Homme qui rit**.

**Keywords:** *L'Homme qui rit*; Victor Hugo; Visual Arts; Buffon; French Literature.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I – Imaginário e bufão.....	17
1.1. Imaginário e criação artística .....	17
1.2. O bufão na criação artística hugoana.....	27
CAPÍTULO II – A figura do bufão em <i>L’Homme qui rit</i> .....	37
2.1. Imagens da figura do bufão .....	40
2.1.1. Triboulet .....	40
2.1.2. Turlupin .....	44
2.1.3. Perkeo .....	44
2.1.4. Jeffrey Hudson ( <i>court dwarf</i> ) .....	46
2.1.5. Esopo .....	51
2.2. Personagens bufões .....	52
2.2.1. Gwynplaine .....	52
2.2.2. Barkilphedro.....	62
2.3. Léxico bufo.....	67
CAPÍTULO III – Produção pictórica e a gênese de <i>L’Homme qui rit</i> .....	72
3.1. Prospecção em torno do período de 1866-1869 .....	75
3.2. Desenhos dos manuscritos.....	93
3.3. Materiais e técnicas .....	98
CAPÍTULO IV – O bufão entre o texto literário e o texto pictórico.....	112
4.1. Das imagens bufas e do texto literário .....	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	135
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	137
ANEXOS .....	141

## INTRODUÇÃO

A transposição do pensamento humano da mente para a matéria pode revelar diferenças substanciais no bojo da expressão sígnica, a depender do material a ser utilizado. Neste processo, como nos explica Souriau, o artista força a matéria, seja ela a tela de um quadro ou as folhas de um romance, a manifestar seu sonho, estabelecendo um *modus vivendi*<sup>1</sup>, pois, no processo de materialização de uma ideia, o artista queda-se na encruzilhada do plano do querer e o do poder. Nesse processo, de acordo com Durand, “existe uma essência própria ao imaginário, diferenciando o pensamento do poeta e o do cronista ou mesmo o do moralista”<sup>2</sup>.

Diferentemente do signo linguístico, o signo constituidor da imagem não  arbitrário nem linear, mas, antes de tudo, um símbolo capaz de formar uma constelação simbólica. Durand informa-nos que “o *analogon*<sup>3</sup> que a imagem constitui não é um signo arbitrariamente escolhido, é sempre intrinsecamente motivado, o que significa que é sempre símbolo”<sup>4</sup>.

Os símbolos, ao longo da história das sociedades ocidentais, podem ser compreendidos como o cerne das projeções dos anseios humanos. Segundo Chevalier, eles são o “cruzamento de todo o psiquismo humano, em que se conjugam o afetivo e o desejo, o conhecido e o sonhado, o consciente e o inconsciente”<sup>5</sup>. Tudo  signo e todo signo encerra sentidos (traço, som, gesto, palavra, cor, número, etc.). Neste processo imagem, imaginação e imaginário compõem uma tríade que pode servir de base para a compreensão do processo de representação sígnica por meio dos símbolos. Para tanto, pode-se compreender imagem como “produto da imaginação, consciente ou inconsciente” de uma mente. Este produto, isto é, a imagem, seria o resultado de lembranças, percepções e experiências vividas.

É, pois, sobre as imagens produzidas a partir de um imaginário que discutiremos nesta pesquisa. Encontramos, nas artes, representações de imagens de personagens que se apresentam como recriações advindas de lembranças, percepções, memórias e experiências de quem as produziu. Nesse contexto de criação, Victor Hugo queda-se um artista que lança mão, em sua trajetória, de uma série de imagens, tanto evocadas por palavras como também

---

<sup>1</sup> *Modus vivendi*  um acordo entre partes, cujas opiniões diferem e no qual a acomodação na disputa entre partes permite uma vida em conjunto.

<sup>2</sup> DURAND, 1992, p. 22.

<sup>3</sup> Elemento significante em uma analogia.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>5</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, prefácio, p. III.

expressas por desenhos que acompanham, por vezes, seus manuscritos. Hugo, ao longo de sua vida, serviu-se de romances, dramas, poesia, textos teóricos, discursos, desenhos e pinturas para expressar sua gama criativa. Entrelaçando suas diferentes expressões artísticas, observamos a formação de um grande fundo imaginativo e imagético, especialmente em torno da figura do bufão, que foi representada e explorada em pinturas, bem como em obras literárias, a exemplo de **L'Homme qui rit**<sup>6</sup>.

Em sua obra, Hugo transforma o bufão em uma figura que se nos mostra reveladora das ambiguidades existentes nos seres. Eis uma alteridade que, acreditamos, obcecou o autor ao longo de toda sua vida, transformando-se num instrumento de crítica social e política. **L'Homme qui rit** representa, nesse contexto, o coroamento das reflexões hugoanas acerca dessa figura, motivo pelo qual selecionamos a obra em tela para pensar tal temática.

No entanto, a fim de nos aprofundarmos e refletirmos sobre o trabalho literário e artístico de Hugo, acreditamos que tal obra não pode ser analisada de maneira isolada, mas, sim, em uma perspectiva dialógica, que encontra nas demais produções literárias, artísticas e teóricas do autor sua complementariedade, constituindo, para nós, um projeto que se revela uno.

Assim sendo, esta pesquisa, que examina a figura do bufão na literatura e nas artes visuais produzidas por Victor Hugo, sobretudo entre 1866 e 1869, mais do que analisar, busca compreender os sentidos produzidos pela materialização dessa figura, demonstrando, a partir do entrecruzamento da obra literária com as artes visuais, que o bufão faz-se presente ao longo da obra literária e pictórica de Hugo e que, ademais, sua representação pode apresentar particularidades dentro do projeto estético-literário do autor.

A fim de lograr o intento da pesquisa, buscamos, em um primeiro momento, investigar, a partir de uma perspectiva sócio-histórica, o imaginário social em torno da figura do bufão e entender como o imaginário hugoano dele se apropria, recriando-o dentro de sua trajetória literária e pictórica; na sequência, estudar o bufão como instrumento de crítica social, compreendendo como se dá a utilização da estética do grotesco, enquanto parte do projeto político e social de Hugo a partir do período da gênese de **L'Homme qui rit**. Por fim, buscamos refletir acerca da correlação entre literatura e artes visuais dentro da obra hugoana de forma mais ampla, bem como das suas convergências e divergências quanto ao processo criativo da figura imagética do bufão.

---

<sup>6</sup> Por uma questão metodológica, optamos por apresentar o título de livros sempre em negrito e, no que se refere a telas, sempre em itálico.

Partindo de tais objetivos, analisamos o imaginário hugoano em torno das formas e expressões da figura do bufão em diferentes produções textuais. Para isso, realizamos um levantamento das personagens, imagens e referências relativas a tal figura, a fim de compreendermos como suas diversas representações dialogam entre si e com o imaginário do autor. Empreendemos também um estudo do aparato crítico concernente ao tema, bem como da análise da figura bufa e do grotesco, notadamente os trabalhos de Hugo, Kayser e Sodré & Paiva, bem como os de Durand, referentes ao imaginário, e Georgel, Laster e Barreto, em especial, para abordarmos as particularidades dos textos hugoanos. Nas análises empreendidas, apoiamos-nos, particularmente, na teoria sobre os fenômenos do grotesco e do sublime, pensados pelo próprio Hugo em seu **Préface de Cromwell**, dado que a construção e a caracterização de figuras bufas apoiam-se, primordialmente, na estética grotesca.

O grotesco apresenta-se como um mundo enigmático, no qual a realidade perde sua ordem e coerência; ele é a combinação de aspectos heterogêneos cingidos pela confusão e pelo fantástico, em que os limites entre o real e o irreal se dissipam. No relicário do romance **L'Homme qui rit**, Hugo ilustra a perda dessa realidade e dessa coerência, ao nos dizer que “ser poderoso, ser belo, ser jovem, ser normal não é suficiente; é mesmo fastidioso quando não se tem perto de si o fraco, o feio, o velho, o doente para se divertir”<sup>7</sup>. O grotesco e o sublime constroem-se por oposição: o belo parece ter necessidade do feio para sobressair-se. Segundo o próprio Hugo, “o sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste e tem-se a necessidade de descansar de tudo, até do belo”<sup>8</sup>.

A partir desse contraste, acreditamos que o monstro e o monstruoso se fazem presentes no imaginário e, por conseguinte, no projeto criativo de Hugo, perpassando e embasando suas mais diversas produções artísticas e políticas. A importância e a onipresença desses dois aspectos na obra hugoana podem ser compreendidas pela asserção de Barreto (2008), segundo a qual “o monstro mistura, confunde, transgride, vai além, excede, transborda – uma categoria que pode inscrever-se no outro”<sup>9</sup>. No que tange à manifestação de tais aspectos, eles podem se dar pelos mais diversos procedimentos: seja expressos por indivíduos, elementos, animais ou

---

<sup>7</sup> HUGO, 2002, p. 1083-84 (tradução nossa).

Texto fonte: *Être puissant, être beau, être jeune, être bien portant, ne suffit pas ; c'est même fatidieux, si l'on n'a pas près de soi le faible, le laid, le vieux, le malade, pour jouer avec.*

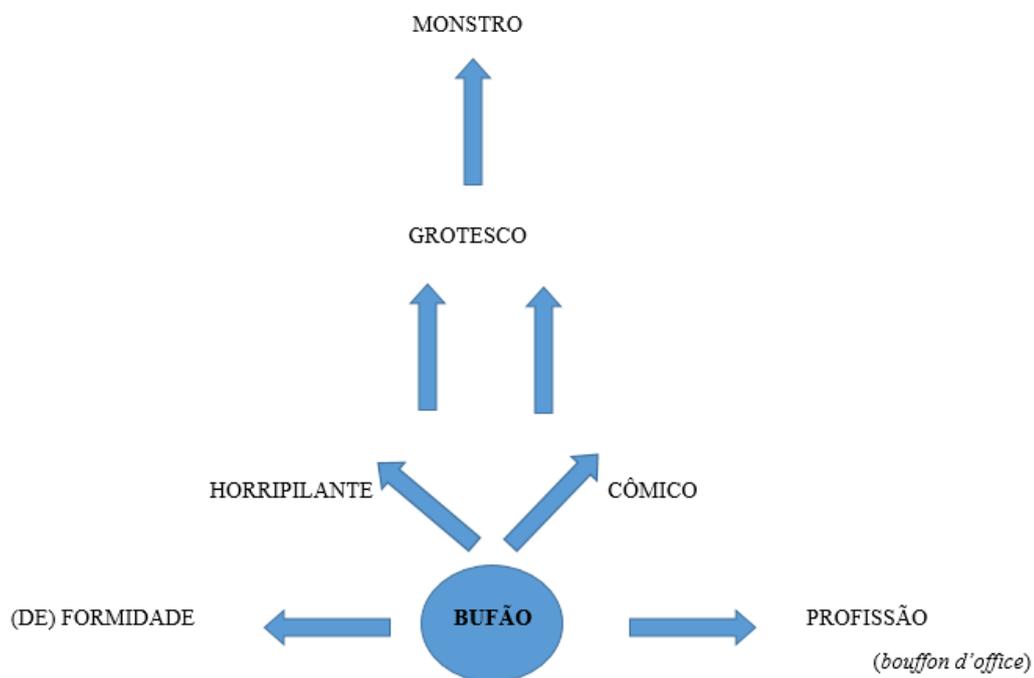
<sup>8</sup> HUGO, 2010, p. 33.

<sup>9</sup> BARRETO, 2008, p. 10 (tradução nossa).

Texto fonte: *[...] le monstre mêle, confond, transgresse, va au-delà, excède, déborde – une catégorie pouvant s'inscrire dans l'autre.*

mesmo por coisas; seja manifestados por ideias, pelas imagens, pelas palavras e pelas formas de expressões<sup>10</sup>.

Em **L'Homme qui rit** toda essa gama sígnica compõe a estruturação do grotesco, uma vez que ele “está por toda parte; de um lado, cria o disforme e o horrível; de outro, o cômico e o bufo”<sup>11</sup>. Dessarte, o bufão hugoano conteria esta ambivalência em sua essência; a personificação, em uma mesma figura, de aspectos tanto grotescos quanto sublimes, podendo ser compreendido pelo seguinte esquema:



<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>11</sup> HUGO, 2010, p. 30.

A partir do esquema supraexposto, queda-se possível explorar a projeção de imagens bufas que, ao dar vazão e ao corporificar o universo imagético do autor, permite-nos fazer uma prospecção acerca do referencial simbólico que se estabelece entre o texto literário, as artes visuais, as imagens construídas nessa relação e a estética do grotesco, que embasa a obra e o projeto artístico e político de Hugo.

Partindo da caracterização das imagens do bufão em Victor Hugo, veremos, nos textos analisados, que o bufo é percebido tanto por sua forma física quanto por sua profissão, estampadas quer seja na narrativa quer seja nas pinturas estudadas. Além disso, cada percepção parece representar diferentes efeitos – a primeira pode gerar o horror, a segunda, a comicidade. Ao refletir sobre essas possibilidades, entendemos como as imagens se apresentam no universo do grotesco.

Posto isso, visando a cumprir tais objetivos estabelecidos, esta pesquisa foi textualmente dividida em quatro capítulos, a saber:

– CAPÍTULO I: “Imaginário e bufão” – no qual empreendemos inicialmente uma investigação acerca das origens históricas, sociais, psicológicas e artístico-literárias da formação dessa figura no imaginário hugoano. Em um segundo momento, buscamos traçar um panorama das principais ocorrências literárias no conjunto da obra de Hugo anterior ao romance **L’Homme qui rit**.

– CAPÍTULO II: “A figura do bufão em **L’Homme qui rit**” – no qual buscamos traçar um mapeamento da figura do bufão na obra em estudo; primeiramente as figura de cunho histórico, evocadas dentro do romance e, em um segundo momento, os personagens ficcionais bufos propriamente ditos. Por fim, traçamos e analisamos as principais ocorrências lexicais empregadas por Hugo para nomear e caracterizar seus personagens bufos.

– CAPÍTULO III – “Produção pictórica e a gênese de **L’Homme qui rit**” – no qual apresentamos as produções pictóricas hugoanas desenvolvidas concomitantemente à gênese de **L’Homme qui rit**, isto é, de 1866 a 1869, evidenciando como muitas dessas produções estão intimamente ligadas à reflexão estética desenvolvida na elaboração do romance e teorizada, anteriormente, no **Préface de Cromwell** (1827). Neste capítulo, exploramos ainda os principais materiais e técnicas utilizados por Hugo na composição de sua obra pictórica.

– CAPÍTULO IV – “O bufão entre o texto literário e o texto pictórico”; neste capítulo, procuramos demonstrar como essas duas formas textuais, oriundas do mesmo fundo

imagético, interagem, constituem e exprimem um discurso político e estético comum, complexo e sócio-politicamente engajado.

Insta dar ciência de que incluímos também aqui, em anexo, uma série de desenhos produzidos por Hugo entre 1866 e 1869, dentre os quais muitos dialogariam diretamente com **L'Homme qui rit** e com as produções bufas do período apontado. Além das citadas, apresentamos também algumas que, por mais que não tenham sido produzidas nesse intervalo, ligar-se-iam tematicamente com o romance e com as produções bufas de Hugo.

## CAPÍTULO I

### Imaginário e bufão

No decorrer das experiências vividas por Victor Hugo, a figura do bufão corresponderia, de acordo com Anne Ubersfeld (1973), a personagens e fantasmas bastante antigos. Ao longo de sua produção artística, tanto no que se refere a textos literários quanto a textos pictóricos, é possível observar uma grande proliferação de tal figura, assim como a de seus correlatos: o bobo da corte, o saltimbanco, o pelotiqueiro, o *clown* e o histrião, *inter alia*. Uma das chaves de leitura factíveis à compreensão da dinâmica que a figura bufa desempenha no imaginário hugoano seria estudá-la, em uma vertente imagética, a partir das relações e das contribuições que os personagens e os fantasmas, a que Ubersfeld faz alusão, teriam desempenhado nas (re)criações ficcionais, tanto literárias quanto pictóricas, que contemplam personagens e imagens bufas nos textos e nas telas. Dessarte, antes de adentrarmos a análise dos textos hugoanos, propriamente aqueles que giram em torno da criação do romance **L'Homme qui rit**, procederemos ao estudo da constituição da figura do bufão e de seus correlatos no imaginário hugoano.

#### 1.1. Imaginário e criação artística

A relação de Victor Hugo com figuras heteróclitas, de cunho grotesco, remontaria às épocas mais tenras de sua vida, nas quais poderíamos situar, a partir de uma prospecção de sua memória afetiva, o início da formação do conjunto de imagens e suas correlações que viriam a constituir seu imaginário. Eugène Hugo, irmão de Hugo, em um episódio que se torna famigerado entre os mais diversos pesquisadores da obra hugoana, dentre os quais Anne Ubersfeld, Charles Baudouin e Jean-Marc Hovasse, associa seu irmão recém-nascido a uma figura disforme e monstruosa que recebe a alcunha de *bébête*<sup>12</sup>. Adèle Hugo, amiga de infância e que mais tarde se tornará esposa de Hugo, relata-nos tal episódio em **Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie**, livro biográfico sobre a vida de seu marido, nos seguintes termos:

---

<sup>12</sup> Em francês, combinação de *bébé* (bebê) e *bête* (besta).

Esperava-se Victorine, foi Victor que veio. Mas, ao vê-lo, ter-se-ia dito que ele sabia que não era ele quem se esperava; parecia hesitar em ficar; ele não tinha nada da bela fisionomia de seus irmãos; era pequeno e fraco a ponto do parteiro declarar que ele não viveria. Ouvi diversas vezes sua mãe contar sua vinda ao mundo. Ela dizia que ele não era maior que uma faca. Assim que o embrulharam, colocaram-no em uma poltrona na qual ele ocupava tão pouco espaço que se poderia ter colocado uma meia-dezena como ele. Chamaram seus irmãos para vê-lo; ele era tão mal vindo, dizia sua mãe, e parecia tão pouco a um ser humano que o impetuoso Eugène, que tinha apenas dezoito meses e que falava com dificuldade, exclamou ao percebê-lo: Oh! o bebesta!<sup>13</sup>.

O episódio a que Adèle se refere não se resumiria a um acontecimento eventual e fortuito da vida de Hugo, mas, deixando traços permanentes em seu inconsciente, poderia ter tido forças suficientes, de acordo com Charles Baudouin, para gerar na vida psíquica do escritor uma espécie de complexo que seria mais ou menos estimulado, de acordo com as particularidades circunstanciais vividas e experimentadas por ele. Sobre esse episódio, contado e recontado por sua mãe e irmãos durante sua infância, Hugo parece ter guardado lembranças e imagens bastante profundas, que ele retoma em diversas ocasiões ao longo de sua vida. Em **Feuilles d'automne** (1831), o próprio poeta diz que, ao nascer, era uma criança sem cor, sem olhar e sem voz; tão débil que fora, como uma quimera, abandonado por todos, exceto por sua mãe. A morbidez do neonato não estaria restrita a esse episódio ou mesmo apenas aos seus primeiros dias de vida, mas ter-se-ia prolongado por toda sua primeira infância.

Ainda de acordo com a leitura psicanalítica de Charles Baudouin da biografia hugoana escrita por Adèle Hugo, sob os auspícios do marido, Victor Hugo, durante sua primeira infância, teria passado pela suspeição de sofrer do mal de raquitismo. Nesse período, ele teria apresentado uma debilidade inquietante, o que, ligado a sua situação de filho caçula, teria desenvolvido no *petit Hugo*, quando ele se comparava a seus irmãos, o sentimento “de uma inferioridade dolorosa e ciumenta”<sup>14</sup>. Consideramos que o episódio descrito por Adèle e, ademais, analisado por Baudouin tem considerável valor para a investigação do imaginário

<sup>13</sup> HUGO, A., 1920, p. 32-33 (tradução nossa).

Texto-fonte: *On attendait Victorine, ce fut Victor qui vint. Mais, à le voir, on eût dit qu'il savait que ce n'était pas lui qu'on attendait ; il semblait hésiter à rester ; il n'avait rien de la belle mine de ses frères ; il était petit et chétif au point que l'accoucheur déclara qu'il ne vivrait pas. J'ai entendu plusieurs fois sa mère raconter sa venue au monde. Elle disait qu'il n'était pas plus long qu'un couteau. Lorsqu'on l'eut emmaillotté, on le mit dans un fauteuil, où il tenait si peu de place qu'on eût pu en mettre une demi-douzaine comme lui. On appela ses frères pour le voir ; il était si mal venu, disait la mère, et ressemblait si peu à un être humain que le gros Eugène, qui n'avait que dix-huit mois et qui parlait à peine, s'écria en l'apercevant : — Oh ! la bête !*

<sup>14</sup> BAUDOUIN, p. 23 (tradução nossa).

Texto-fonte: [...] *d'une infériorité douloureuse et jalouse.*

em torno dos personagens e das figuras bufas presentes nos textos literários e pictóricos de Hugo. Durante esse período de sua infância, o autor acreditava assemelhar-se, fisicamente, a figuras grotescas e disformes que ele recriaria ao longo de sua obra. Baudouin diz que Hugo

[..] foi, ele mesmo, por um momento, o “anão disforme com a cabeça grande” cuja visão o perseguiu de obra em obra, sobre os traços de Han d’Islande, de Habibrah, de Quasimodo e de outros monstros que sua deformidade mais ou menos invejosa expulsa da humanidade<sup>15</sup>.

Acreditamos que a projeção dos traços do “anão disforme com a cabeça grande” não se resumiria aos três personagens evidenciados por Baudouin. Além desses, também podemos identificar tais traços em personagens como: Barkilphedro e Gwynplaine, de **L’Homme qui rit**, além de outras figuras<sup>16</sup> de menor relevância que são evocadas ao longo do romance. Já no que tange aos textos pictóricos, essas figuras seriam ainda mais abundantes. Há desenhos que se ligariam diretamente a personagens literários marcados pelo aspecto grotesco da “deformidade e da cabeça grande”: *Quasimodo* (s/d)<sup>17</sup>, *O último bufão sonhando em ser o último rei* (≅ 1869), *O invejoso/Barkilphedro* (s/d) e *Personagem de perfil à esquerda, o indicador levantado* (1866). Há ainda diversas caricaturas de aspectos grotescos, produzidas em sua maioria ao longo do exílio e reunidas no **Théâtre de la gaité**, coletânea de desenhos de Victor Hugo, reunida por René Jounet e Guy Robert e publicada em 1961 nos anais literários da Universidade de Besançon.

Além dos desenhos supracitados que, produzidos em épocas e lugares distintos, podem ser diretamente associados a personagens literários de Hugo, destacamos ainda o quadro *O anão da noite* (1856). Mesmo não havendo referência explícita a ele dentro do *corpus* do texto literário analisado por nós, acreditamos que a imagem desse anão ilustraria, de maneira assaz clara, a relação imagética que se estabeleceria entre figuras de um passado povoado por

<sup>15</sup> BAUDOUIN, p. 23 (tradução nossa).

Texto-fonte: [...] fut lui-même, un instant, le « nain difforme à la grosse tête » dont la vision le poursuivit d’œuvre en œuvre sous les traits de Han d’Islande, de Habibrah, de Quasimodo e d’autres monstres que leur difformité plus ou moins envieuse met au ban de l’humanité.

<sup>16</sup> A título de exemplo, podemos citar Triboulet, Turlupin, Perkeo, Jeffrey Hudson e Esopo, figuras que serão devidamente tratadas na segunda parte deste trabalho.

<sup>17</sup> Optamos por apresentar o nome dos quadros e desenhos de Hugo sempre em português e em itálico, acompanhado em sua primeira aparição pela data da produção da obra entre parênteses. Quando não se pode afirmar tal dado com exatidão, optamos por colocar o símbolo ≅ na frente do número para indicar que se trata de uma data aproximativa, estipulada por pesquisadores hugoanos. Quando nem mesmo a apresentação dessa data aproximativa é possível, optamos por colocar (s/d) para indicarmos uma obra “sem data” conhecida.

seres de expressão grotesca, o que contemplaria o próprio poeta enquanto ser, como já tratado por nós a partir dos trabalhos de Adèle Hugo e Charles Baudouin.

Além dos traços grotescos de “anão disforme com a cabeça grande”, atribuídos a Hugo quando esse era apenas uma criança, essa imagem reproduziria algumas características eminentes da imagem do bufão, como a corcunda proeminente, os formatos extravagantes e assimétricos, a utilização de uma espécie de gorro e o porte desengonçado.



**Figura 01** – HUGO, V. *Le nain de la nuit* (O anão da noite). 1856. Pena, pincel, tinta marrom, sumi-ê, lápis, fuligem, realces de guache e raspagens, (38,3 x 23,0 cm). MVHP, inv. 95.

Outra possível fonte de imagens constituídas do bufão hugoano seria o contato do artista quando jovem com um funcionário do *Collège des Nobles*, na Espanha, durante o período em que, devido às atividades militares de seu pai, teria sido interno da referida instituição, juntamente com o irmão Eugène. O convívio de Hugo com o zelador o teria marcado. Adèle Hugo relata o fato nos seguintes termos:

Na manhã do dia seguinte, às cinco horas, foram acordados por três batidas sobre a madeira de sua cama. Abriram os olhos e viram um corcunda, de rosto vermelho, os cabelos enroscados, vestido de um casaco de lã vermelha, de uma culote de pelúcia azul, de meias amarelas e de sapatos cor de couro da Rússia. Esse arco-fris os fez rir e eles foram quase que consolados.

Esse acordador era o saco de pancadas dos alunos. Quando estavam descontentes com ele, chamavam-lhe, duramente, de Corcova (corcunda). Quando havia feito bem seus serviços que queriam ser bons com ele, chamavam-lhe de Corcovita (corcundinha). O pobre homem ria; talvez houvesse se habituado à sua deformidade; talvez, no fundo, sofresse e não ousasse se irritar por medo de perder seu emprego. Eugène e Victor se juntaram rapidamente às brincadeiras e, para agradecerem seu criado de quarto, deram-lhe também, com a cruel graça da infância, seu nome diminuto. Mais tarde o sr. Victor Hugo se arrependeu disso, mais de uma vez, e Corcovita não esteve alheio à ideia de que ele teria inspirado Triboulet e Quasimodo<sup>18</sup>.

O fato de Hugo ter reconhecido, nos relatos de Adèle Hugo, que os protagonistas de **Notre-Dame de Paris** (1831) e **Le Roi s'amuse** (1832) foram diretamente inspirados pelo funcionário do colégio espanhol corrobora com a nossa hipótese de investigação, segundo a qual os personagens bufos hugoanos, em sua quase totalidade, estariam cingidos se não pela mesma cadeia de imagens, ao menos por um vasto tecido estético, que partilha de fundo imagético comum, advindo de lembranças, percepções, memórias e experiências vividas pelo poeta ao longo de sua vida. A afirmação de Ubersfeld (p. 96) de que a anamnese de Hugo, que

<sup>18</sup> HUGO, A., p. 156 (tradução nossa).

Texto-fonte: *Le lendemain matin à cinq heures, ils furent réveillés par trois coups frappés sur le bois de leur lit. Ils ouvrirent les yeux et virent un bossu, rouge de visage, les cheveux tortillés, vêtu d'une veste de laine rouge, d'une culotte de peluche bleue, de bas jaunes et de souliers couleur cuir de Russie. Cet arc-en-ciel les fit rire et ils furent presque consolés.*

*Cet éveilleur était le souffre-douleur des élèves. Lorsqu'ils étaient mécontents de lui, ils l'appelaient durement Corcova (bosse). Quand il avait bien fait son service et qu'ils voulaient lui être bons, ils l'appelaient Corcovita (petite bosse). Le pauvre homme riait ; peut-être s'était-il habitué à sa difformité ; peut-être en souffrait-il au fond et n'osait-il pas se fâcher de peur de perdre sa place. Eugène et Victor se mêlèrent bientôt à ces plaisanteries, et, pour remercier leur valet de chambre, lui donnèrent aussi, avec la grâce cruelle de l'enfance, son petit nom. M. Victor Hugo s'en est repenti plus d'une fois depuis, et Corcovita n'a pas été étranger à l'idée qui lui a fait faire Triboulet et Quasimodo.*

se volta na fonte do relato de Adèle Hugo, em **Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie**, indica uma cadeia de personagens grotescos: Corcova, Quasimodo, Triboulet e, mais tarde, o homem que ri, isto é, Gwynplaine, que reforçaria ainda mais tal hipótese.

Outro evento da vida de Hugo que viria reforçar a estreita ligação entre as experiências vividas por ele e a constituição de um imaginário bufo, transposto para sua obra, seria a nomeação, em 1827, de um dos quatro bufões da peça **Cromwell** com o mesmo nome de um dos internos do *Collège des Nobles*: Elespuru, com quem Hugo convivera. A atribuição desse nome para designar um personagem bufo expressaria o que, de acordo com Adèle Hugo, seria uma espécie de vingança ou rancor de seu marido para com o referido colega de internato, com quem teria tido uma indisposição; Elesperu é descrito pela autora como “[...] um grandalhão medonho, com cabelos crespos, mãos providas de garras, mal constituído, mal penteado, sujo, preguiçoso incurável e que não atormentando seu tinteiro para além de sua tina, rabugento e risível”<sup>19</sup>.

O fundo imaginário que essa série de eventos comporia, por meio das imagens que ele suscita, estaria, de certa forma, homogeneizado pela imaginação, isto é, pelo que Bachelard descreve como dinamismo organizador e que se constituiria como fator de homogeneidade na representação. A representação dessas imagens não seria uma simples transposição do que fora vivenciado e aprendido por Hugo, mas, sim, uma recriação através da exteriorização de imagens apreendidas e “deformadas” pela imaginação. Bachelard sistematiza tal processo afirmando que “longe de ser faculdade de ‘formar’ imagens, a imaginação é poder dinâmico que ‘deforma’ as cópias pragmáticas fornecidas pela percepção e esse dinamismo reformador das sensações torna-se o fundamento de toda a vida psíquica”<sup>20</sup>.

As imagens que estariam por trás da formação da vida psíquica de Hugo em torno das figuras bufas não se limitariam aos exemplos até aqui evocados. Em seu **Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie**, Adèle Hugo nos revela outro episódio que teria sido capital na formação do imaginário hugoano relativo a tais figuras. De acordo com a autora, durante a primavera e o verão de 1814, Hugo teria estado bastante absorto com as apresentações da sala de *music-hall* Bobino, onde ele teria tido contato mais direto com a dimensão teatral da figura

<sup>19</sup> HUGO, A., p. 162 (tradução nossa).

Texto-fonte: [...] un affreux, à cheveux crépus, à mains griffues, mal bâti, mal peigné, mal lavé, paresseux incurable et ne tourmentant pas plus son encrier que sa cuvette, hargneux et risible.

<sup>20</sup> BACHELARD *apud* DURAND, p. 30.

do bufão, por meio das apresentações do Jocrisse<sup>21</sup> do teatro de marionetes. Segundo Clélia Anfray, esse personagem teria inspirado em Hugo o gosto pelo grotesco, a imagem do homem açoitado por seu senhor e o estreito laço entre o riso e o sofrimento. Adèle Hugo descreve a relação de Hugo com esse mundo onírico assim:

Não houvera nada de novo na primavera e no verão deles senão Bobino. Eles se apaixonaram por seu aparato, pelos voos furiosos que ele aplicava ao seu Jocrisse e pelos urros risíveis desse último. Tudo isso era apenas para atrair um público às marionetes do interior. Terminada a exibição, as crianças “pegavam seus bilhetes” e por quatro pratos viam gesticular, rir e chorar marionetes tão grandiosas que elas haviam merecido à barraca o título majestoso de Teatro dos Autômatos<sup>22</sup>.

Essa imagem teatralizada da figura do bufão, à qual Hugo teve acesso em sua infância, ecoa em seus textos literários por meio de personagens bufos que também agiriam de modo teatralizado, como os personagens Triboulet e Gwynplaine, por exemplo. No que tange ao personagem de **L’Homme qui rit**, esse também teria a expressão maior de suas funções bufas durante suas apresentações circenses nas feiras, praças e mercados, com especial destaque para suas apresentações na peça **Chaos Vancu**, espetáculo no Tarrinzeau Field<sup>23</sup> de Londres, do século XVIII. O modelo teatralizante adotado por Hugo para desenvolver seus personagens bufos é ainda atestado por Ubersfeld, para quem:

Pode-se então afirmar, sem muito risco de erros, que o personagem do bufão, alegre saco de pancadas, não tem apenas raízes profundas no psiquismo do poeta, mas está ligado, em sua consciência, à criação dramática. Esse esquema bastante primitivo, do homem que apanha de seu senhor e cuja dor regozija o público está colorido de patético intenso: a mistura do riso e da piedade, o sadismo dos espectadores, todo este conjunto já está dramatizado<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Personagem-tipo que corresponderia a um dos diversos modelos de criados bufos do teatro.

<sup>22</sup> HUGO, A., 1920, p. 206 (tradução nossa).

Texto-fonte: *Il n’y eut de nouveau dans leur printemps et dans leur été que Bobino. Ils s’éprirent de sa parade, des volées furieuses qu’il administrait à son Jocrisse et des hurlements risibles de celui-ci. Tout cela n’était que pour attirer un public aux marionnettes de l’intérieur. La parade finie, les enfants « prrrennaient [sic] leurs billets » et pour quatre sous voyaient gesticuler, rire et pleurer des marionnettes si grandioses qu’elles avaient mérité à la baraque le titre majestueux de Théâtre des Automates.*

<sup>23</sup> Este lugar nos é descrito no romance como “uma espécie de campo de feira permanente, amontoado de escamoteadores, de equilibristas, pelotiqueiros e de músicos sobre cavaletes, e sempre de muitos imbecis que ‘vinham ver o diabo’” [isto é, ver o espetáculo] (HUGO, 2002, p. 358 – tradução nossa).

<sup>24</sup> UBERSFELD, 1974, p. 97 (tradução nossa).

Texto-fonte: *On peut donc affirmer, sans trop de risque d’erreurs, que le personnage du bouffon, gai souffredouleur, non seulement a des racines très profondes dans le psychisme du poète, mais est lié dans sa conscience à la création dramatique. Ce schéma très primitif de l’homme battu par son maître, et dont la douleur réjouit un*

Em 1825 tem início uma série de viagens que Hugo, geralmente acompanhado por sua amante Juliette, empreende aos Alpes, aos Pirineus e aos países limítrofes com a França. Essas viagens tiveram, como discutiremos mais detalhadamente nos capítulos 2 e 3, uma grande importância na formação do imaginário hugoano em torno do bufão. Durante esses deslocamentos, Hugo teria travado contato com pessoas que sofreriam de algum tipo de retardo, tanto físico quanto mental, como o botulismo e o cretinismo, o que, posteriormente, teria exercido forte influência em sua produção artística, sobretudo quanto à obra pictográfica produzida durante o período de exílio.

Além das experiências ditas vivenciais que retratamos até aqui, outra importante fonte formadora do imaginário de Hugo em torno da figura do bufão se comporia de leituras de obras que abarcavam o tema, com especial destaque ao trabalho de Paul Lacroix, mais conhecido como P. L. Jacob, ou simplesmente Bibliophile Jacob. Seu romance **Les Deux Fous, histoire du temps de François I<sup>er</sup>** [Os dois bobos, história do tempo de François I] (1830)<sup>25</sup>, precedido de um rico estudo intitulado *Essai historique sur les fous des rois de France* [Ensaio histórico sobre os bobos dos reis da França] (1837), foi avidamente lido e elogiosamente comentado por Hugo em uma carta a P. L. Jacob, que chega a incluir a referida na reedição de 1845, de **Les Deux Fous**, nos seguintes termos:

Você sabe, meu bom e caro amigo, que o senhor fez um belo livro? Pergunto se tem consciência disso, porque há no senhor alguma coisa da admirável simplicidade de La Fontaine, que ignorava a si mesmo e também a seu gênio. Seu Caillete me tocou, enterneceu, encantou. É muitas vezes ideal, sempre real e sempre belo. Eu li duas vezes seu *Deux Fous*; apenas uma vez por bobo, não é suficiente, eles merecem mais. Vou relê-los, e depois irei vê-lo e lhe direi que o amo do fundo do coração, o senhor e seus livros, seus livros e o senhor<sup>26</sup>.

---

*public, est coloré d'un pathétique intense : le mélange de rire et de pitié, le sadisme des spectateurs, tout cet ensemble est déjà dramatisé.*

<sup>25</sup> Por mais que este romance tenha sido publicado apenas em 1830 e o estudo crítico que o precede, apenas em 1837, Anne Ubersfeld levanta a teoria de que Hugo poderia ter conhecido o conteúdo dessas obras bem antes das referidas datas.

<sup>26</sup> HUGO *apud* P. JACOB, 1845, p. 8 (tradução nossa).

Texto-fonte: *Savez-vous, mon bon et mon cher ami, que vous avez fait un bien beau livre ? Je vous demande si vous le savez, parce qu'il y a en vous quelque chose de l'admirable simplicité de La Fontaine qui s'ignorait lui-même, et du génie aussi. Votre Caillette m'a touché, attendri, ravi. C'est idéal souvent, toujours réel et toujours beau. J'ai lu deux fois vos Deux Fous ; ce n'est qu'une fois par fous, ce n'est pas assez ; ils méritent mieux. Je vais les relire, et puis j'irai vous voir et vous dire que je vous aime du fond du cœur vous et vos livres, vos livres et vous.*

A influência que este romance e, outrossim, o estudo que o precede tiveram na formação dos personagens e figuras bufas hugoanas estaria para além da grande admiração do autor, exteriorizada na passagem da carta supracitada. Além do enredo de **Le Roi s’amuse**, que, segundo Clélia Anfray, teria sido diretamente influenciado por **Les Deux Fous**, as imagens suscitadas pela obra do Bibliophile Jacob teriam adentrado o imaginário hugoano e servido de substrato para os personagens e figuras que ele viria a criar nos anos vindouros.

Outros autores e textos que teriam acrescentado uma valorosa contribuição no processo de formação do imaginário hugoano em torno de figuras bufas seriam Shakespeare – **King Lear**, Molière – **Les Fourberies de Scapin**, Rabelais – **Tiers Livre**, Brantôme – **Vie des hommes illustres et grands capitaines français** e Paul Scaron. Associadas aos traumas e experiências até aqui descritos, essas seriam, *grosso modo*, as principais fontes que teriam formado o imaginário hugoano em torno das figuras grotescas, abarcadas pelo bufão e por suas variantes.

Conhecendo o conjunto de experiências que compõem esse imaginário, indagamo-nos sobre como este aparato seria orquestrado no processo de recriação artística, em seus diferentes aspectos e formas. Para tanto, partimos do pressuposto durandiano de que, diferentemente do que acontece na linguagem, em que a escolha do signo é insignificante, visto que ele seria (ao menos para Saussure) arbitrário, na imaginação, a imagem, ainda que degradada e deformada, seria, ela mesma, portadora de um sentido que não deve ser procurado fora da significação imaginária, em que tudo encerra sentido – traço, cor, gesto, forma, som, palavra, número, etc. É principalmente dentro dessa significação imaginária que acreditamos repousar não apenas as principais redes de sentido da figura do bufão na obra hugoana, mas, igualmente, os diálogos que se estabelecem entre as imagens, sempre motivadas em torno dessas figuras, presentes tanto nos textos literários quanto nos textos pictóricos.

A motivação estaria não apenas na formulação das imagens em si, mas igualmente nas analogias possíveis que elas estabelecem entre si, a partir do que assevera Durand: que o *analagon* que a imagem constitui não seria nunca um signo arbitrariamente escolhido, mas sempre intrinsecamente motivado, o que significaria dizer que é sempre símbolo. Dentro da concepção do imaginário, compreendemos símbolo como “cruzamento de todo o psiquismo humano, onde se conjugam o afetivo e o desejo, o conhecido e o sonhado, o consciente e o

inconsciente”<sup>27</sup>. Lewin argumenta<sup>28</sup> no sentido de que o símbolo seria sempre o produto dos imperativos biopsíquicos. É nesse sentido, de construção de uma rede simbolicamente motivada, que as imagens que Hugo traz de sua infância, associadas às suas demais leituras e experiências, parecem caminhar.

O simbolismo imaginário sobre o qual esta rede simbólica se assentaria pode ser pensado a partir de duas percepções bachelardianas, retomadas por Durand. Uma delas nos diz que a “imaginação é dinamismo organizador, e esse dinamismo organizador é fator de homogeneidade na representação”<sup>29</sup>. A imaginação a que Durand se refere, retomando os estudos de Bachelard, não seria a capacidade de “formar” imagens, mas, sim, uma potência dinâmica que “deforma” as cópias pragmáticas fornecidas pela percepção, tornando-se o fundamento de toda uma vida psíquica. Daí, mesmo compartilhando raízes intrinsecamente comuns, as figuras bufas hugoanas apresentarem acepções tão diversas; elas seriam não a (re)transmissão de imagens apreendidas por Hugo, mas, sim, o resultado de imagens que foram apreendidas e deformadas pela imaginação do autor e projetadas em um encadeamento lógico.

As imagens bufas que compõem o imaginário hugoano e que são expressas em suas obras poderiam ser lidas, dentro da teoria do imaginário defendida por Durand, como liberação, que seria tanto a liberação do(s) complexo(s) aludidos por Baudouin, quanto a liberação das cópias das imagens apreendidas por sua percepção, ao que Durand argumenta:

[...] a imaginação, segundo os psicanalistas, é o resultado de um conflito entre as pulsões e o seu recalçamento social, enquanto, pelo contrário, ela aparece na maior parte das vezes, no seu próprio movimento, como resultado de um acordo entre os desejos do ambiente social e natural. Longe de ser um produto do recalçamento, [...] a imaginação é, pelo contrário, origem de uma libertação (*défolement*)<sup>30</sup>.

As imagens advindas dessa libertação encontrariam valor no contexto em que são produzidas e empregadas e não apenas pelas raízes libidinosas que elas esconderiam. No caso de Hugo e de sua constelação de figuras bufas, é exatamente esse contexto o que temos perseguido até aqui. A fim de ilustramos o encadeamento da produção e da empregabilidade de tais figuras

<sup>27</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 3.

<sup>28</sup> *Apud* DURAND.

<sup>29</sup> DURAND, p. 30.

<sup>30</sup> DURAND, p. 39.

hugoanas, apresentamos, nas próximas páginas, um breve traçado dos principais personagens bufos, presentes nos textos dramáticos e romanescos de Victor Hugo.

## 1.2. O bufão na criação artística hugoana

Os personagens bufos na produção literária em prosa de Hugo, como já mencionado anteriormente, encontram um amplo relevo em um período que se inicia com a publicação de **Bug-Jargal** (1820-26)<sup>31</sup> e se encerra com a publicação de **L'Homme qui rit**. Nesse período, Victor Hugo criará cerca de dez personagens bufos, ao longo de quatro romances e duas peças teatrais. Além dessas obras, nas quais os personagens bufos ocupam papel relevante, é possível assinalarmos, por mais que não seja o foco desta pesquisa, a existência de uma série de figuras, relatos e estudos relacionados à figura bufa, como, *inter alia*, no álbum de viagens **Le Rhin** (1842). Os personagens sobre os quais nos deteremos, isto é, aqueles presentes nos romances e peças teatrais, serão, aqui, apresentados e analisados. Neste momento, preocupar-nos-emos, principalmente, em evidenciar suas compleições físicas eminentemente grotescas, as relações que tais personagens estabelecem com as imagens que compoem o imaginário de Hugo e, por fim, a relação que esses personagens estabelecem com alguns textos pictóricos.

Em 1823, com a publicação do romance **Han d'Islande**, tem-se a primeira obra em que a imagem da figura bufa hugoana se faz presente, ainda que de forma embrionária. Por mais que o personagem Han d'Islande não receba, em nenhum momento da trama narrativa, a alcunha de bufão, observa-se que, tanto por sua compleição física, quanto por seu comportamento e desenvolvimento psicossocial, ao longo do romance, é possível enquadrá-lo nessa categoria, em torno da qual se cria uma miríade de símbolos imaginários, que seriam sucessivamente trabalhados e retrabalhados pela apreensão psíquica, tanto de Hugo quanto de seus leitores. No romance, Han é apresentado como ser monstruoso, recebendo a seguinte apresentação:

- Ah! então você não conhece esse Han, esse bandido infernal? Você sabe a que monstro você está correndo? Você sabe que ele comanda todos os poderes das trevas? Que ele joga montanhas sobre as cidades? Que seu passo faz ruir as cavernas subterrâneas? Que seu sopro apaga

---

<sup>31</sup> A obra **Bug-Jargal** conta com duas versões: a primeira, de 1820, publicada no jornal *Conservateur littéraire*, na estrutura de uma novela, que é reeditada em 1826, ganhando ares de romance com a inclusão de novos personagens, dentre eles o anão Habibrah.

os fanais sobre as rochas? E você acredita, Ordener, resistir a esse gigante, com seus braços brancos e sua espada frágil?<sup>32</sup>

Em 1826, com a publicação de **Bug-Jargal**, vemos o primeiro dos grandes personagens bufos hugoanos que recebem tal alcunha. Embora nomeadamente seja o primeiro de uma longa série, Habibrah já apresenta uma compleição padrão deveras elaborada, expondo um conjunto de características que o constituem enquanto bufão. Entre essas características, encontramos a deformidade física, a fusão de aspectos humanos com aspectos animais, uma falsa subserviência que, na realidade, esconde uma profunda abominação da situação em que se encontra, mais precisamente, um profundo rancor do seu senhor, que confere ao personagem um status que seria quase que o de um animal de estimação ou mesmo o de um brinquedo animado. Habibrah é, assim, descrito pelo narrador:

Numerosos escravos, vestidos para o serviço como serviçais europeus, davam à sua casa um luxo certo modo senhorial. Para que nada faltasse, ele havia feito do escravo do lorde Effingham seu bobo, imitando esses antigos príncipes feudais que tinham bufões em suas cortes. É preciso dizer que a escolha era singularmente bem sucedida, o mestiço Habibrah (era esse seu nome) era um desses seres cuja conformação física é tão estranha que eles pareceriam monstros, se eles não fizessem rir. Esse anão hediondo era corpulento, curto, barrigudo e movimentava-se com uma rapidez singular sobre duas pernas esguias e franzinas, que, quando ele se sentava, dobravam-se sobre ele como os braços de uma aranha. Sua cabeça enorme, fortemente enterrada entre seus ombros, guarnecida de uma lã ruiva e crespa, estava acompanhada de duas orelhas tão largas que seus camaradas tinham o costume de dizer que Habibrah as usava para secar seus olhos quando ele chorava. Seu rosto era sempre uma careta, que não era nunca a mesma; bizarra mobilidade dos traços, que ao menos dava a sua feiura a vantagem da variedade. Meu tio o amava por causa de sua deformidade rara e de sua graça inalterada. Habibrah era seu favorito. Enquanto os outros escravos eram duramente acobardados de trabalho, a única preocupação de Habibrah era segurar atrás do senhor um largo leque de penas de pássaros do paraíso, para espantar os mosquitos e os pernilongos. Meu tio o fazia comer aos seus pés sobre uma esteira de junco, e lhe dava sempre, sobre seu próprio prato, algum resto de sua comida favorita. Habibrah também se mostrava reconhecedor de tantas bondades; apenas utilizava seus privilégios de bufão, de seu direito de tudo fazer e de tudo dizer, apenas para divertir seu senhor com mil palavras loucas misturadas com contorções; ao menor sinal do meu tio, ele corria em

<sup>32</sup> HUGO, 1981, p. 121 (tradução nossa).

Texto-fonte: — *Ah ! tu ne connais donc pas ce Han, ce brigand infernal ? Sais-tu à quel monstre tu cours ? Sais-tu qu'il commande à toutes les puissances des ténèbres ? qu'il renverse des montagnes sur des villes ? que son pas fait couler les cavernes souterraines ? que son souffle éteint les fanaux sur les rochers ? Et crois-tu, Ordener, résister à ce géant aidé du démon, avec tes bras blancs et ta frêle épée ?*

sua direção com a agilidade de um macaco e a submissão de um cachorro<sup>33</sup>.

Da passagem que selecionamos, é possível destacar algumas características que, de uma forma ou de outra, repetir-se-ão na maioria dos demais personagens bufos hugoanos, tornando-se uma espécie de constante. Dentre essas características, sublinhamos, a princípio, as que, de modo geral, seriam mais pungentes e generalizantes, como: a escolha do bufão por sua deformidade física, aliada a uma extrema agilidade corpórea; a capacidade de provocar o riso, tanto por sua compleição física quanto por suas palavras insanas e gestos desmedidos; a submissão, apenas aparentemente cândida, aos desmandos de seu senhor e, por fim, a sua predilência em detrimento dos demais criados, uma vez que os aspectos grotescos de suas caretas e de sua deformidade física despertam o desejo de tê-lo sempre por perto, assim como um animal de estimação. A relação que se estabelece entre Habibrah e seu senhor é, aliás, semelhante a que se espera da relação de um homem com um bicho, em que esse, como explicitado pelo texto, come aos pés daquele. O objeto e o possuidor.

A descrição dos traços físicos do bufão de **Bug-Jargal** nos permitiria, a partir de uma aproximação imagética, associá-lo ao quadro *O anão da noite*. Mesmo produzido apenas trinta anos após a publicação do texto literário, a imagem pictórica reproduziria *grosso modo* os mesmos traços do personagem romanesco, que, outrossim, seria capaz de despertar no público que a contempla sensações bastante semelhantes àquelas que podem ser depreendidas da leitura do romance.

---

<sup>33</sup> HUGO, 1999, p. 39 (tradução nossa).

Texto-fonte: *De nombreux esclaves, dressés au service comme des domestiques européens, donnaient à sa maison un éclat en quelque sorte seigneurial. Pour que rien n'y manquât, il avait fait de l'esclave de lord Effingham son fou, à l'imitation de ces anciens princes féodaux qui avaient des bouffons dans leurs cours. Il faut dire que le choix était singulièrement heureux, le griffe Habibrah (c'était son nom) était un de ces êtres dont la conformation physique est si étrange qu'ils paraîtraient des monstres, s'ils ne faisaient rire. Ce nain hideux était gros, court, ventru, et se mouvait avec une rapidité singulière sur deux jambes grêles et fluettes, qui, lorsqu'il s'asseyait, se repliaient sous lui comme les bras d'une araignée. Sa tête énorme, lourdement enfoncée entre ses épaules, hérissée d'une laine rousse et crépue, était accompagnée de deux oreilles si larges, que ses camarades avaient coutume de dire qu'Habibrah s'en servait pour essuyer ses yeux quand il pleurait. Son visage était toujours une grimace, et n'était jamais la même ; bizarre mobilité des traits, qui du moins donnait à sa laideur l'avantage de la variété. Mon oncle l'aimait à cause de sa difformité rare et de sa gaieté inaltérable. Habibrah était son favori. Tandis que les autres esclaves étaient rudement accablés de travail, Habibrah n'avait d'autre soin que de porter derrière le maître un large éventail de plumes d'oiseaux de paradis, pour chasser les moustiques et les bigaïlles. Mon oncle le faisait manger à ses pieds sur une natte de jonc, et lui donnait toujours sur sa propre assiette quelque reste de son mets de prédilection. Aussi Habibrah se montrait-il reconnaissant de tant de bontés ; il n'usait de ses privilèges de bouffon, de son droit de tout faire et de tout dire, que pour divertir son maître par mille folles paroles entremêlées de contorsions, et au moindre signe de mon oncle il accourait avec l'agilité d'un singe et la soumission d'un chien.*

Os quatro bufões presentes na peça **Cromwell** (1827) apresentam-se, diferentemente do que parece ser o mote dos demais personagens bufos presentes nos textos literários hugoanos. São apresentados de um modo bastante caricato, o que corresponderia, de certo modo, à expressão banal do imaginário social que gravita em torno da figura do bufão, imagem que perdura ainda nos dias de hoje. Tal expressão trivial caracteriza-se, sobretudo, pela vestimenta dos quatro personagens hugoanos, assim descrita na didascália da primeira cena do terceiro ato.

#### OS QUATRO BOBOS DE CROMWELL

TRICK, PRIMEIRO BOBO, vestido com uma mistura de amarelo e preto, gorro parecido, pontudo, com sinetes de ouro, as armas do Protetor bordadas de ouro sobre o peito. – GIRAFF, SEGUNDO BOBO, mistura de amarelo e vermelho, carapuça parecida, bordada de guizos de prata, as armas do Protetor em prata sobre o peito. – GRAMADOCI, TERCEIRO BOBO E CAUDATÁRIO DE Sua Alteza, mistura de vermelho e preto, gorro xadrez parecido, guizos de ouro, as armas do Protetor em ouro sobre o peito. – ELESPURU (pronuncia-se ELESPURU), QUARTO BOBO, roupa absolutamente preta, chapéu com três chifres pretos, com um sinete de prata em cada chifre, as armas do Protetor em prata. Todos quatro carregam ao lado uma pequena espada com um grande cabo e com lâmina de madeira. Trick também tem, ademais, um cetro em sua mão<sup>34</sup>.

A diversidade de cores e apetrechos dos personagens nos remetem aos estudos do médico psiquiatra francês Paul Moreau que, em 1885, ao analisar os aspectos fisiológicos, psicológicos e históricos dos bobos e dos bufões, diz-nos que, de modo geral, o bufão tinha como atributo distintivo, a exemplo do personagem Trick, um cetro, geralmente adornado com uma cabeça encapuzada, matizada de diversas cores e guarnecida de guizos. Usavam também uma espécie de gorro pontudo provido de longas orelhas com guizos nas pontas, o que Moreau afirma ter sido, desde a Idade Média, uma das principais caracterizações da condição de bobo da corte, como também afirmam A. Gazeau e a publicação alemã *Schelmenzunft* (A corporação dos bobos), de 1512. A espada de madeira e a amálgama de

<sup>34</sup> HUGO, 1968, p. 248 (tradução nossa).

Texto-fonte : *LES QUATRE FOUS DE CROMWELL – TRICK, PREMIER FOU, vêtu d'un bariolage jaune et noir, bonnet pareil, pointu, à sonnettes d'or, les armes du Protecteur brodées en or sur la poitrine. – GIRAFF, SECOND FOU, bariolage jaune et rouge, calotte pareille, bordée de grelots d'argent, les armes du Protecteur en argent sur la poitrine. – GRAMADOCII, TROISIEME FOU ET PORTE-QUEUE DE Son Altesse, bariolage rouge et noir, bonnet carré pareil, à grelots d'or, les armes du Protecteur en or sur la poitrine. – ELESPURU (on prononce ELESPOUROU), QUATRIEME FOU, costume absolument noir, chapeau à trois cornes noir, avec une sonnette d'argent à chaque corne, les armes du Protecteur en argent. Tous quatre portent de côté une petite épée à grande poignée et à lame de bois. Trick a en outre une marotte à la main.*

cores extravagantes<sup>35</sup>, presentes na caracterização desses personagens, também já tinham sido catalogadas pela *Schelmensunft*. Por mais que na obra de Hugo, a partir dos casos aqui elencados, tal caracterização, um tanto quanto alegorizada, esteja restrita apenas aos personagens de **Cromwell**, achamos importante trazê-la para o centro da discussão, uma vez que também integra o aparato do imaginário hugoano em torno da figura do bufão.

Criado em 1831, o personagem Quasimodo, de **Notre-Dame de Paris**, figura disforme e de aspecto monstruoso, poderia também ser lido como expressão do bufo. Esse era eleito papa dos loucos (*pape des fous*), no dia de Reis e da Festa dos Loucos, por uma multidão em êxtase, com o extravasamento de hábitos e emoções que essa festa popular propiciava, permitindo, dessarte, uma inversão de papéis (o bobo disforme que toma o lugar de autoridade, tornando-se o papa dos loucos). Essa aclamação popular que eleva Quasimodo à condição de papa dá-se de modo deveras teatralizado, com direito a apresentações públicas e cortejo pelas ruas da Paris do final do Medievo. Segundo Anne Ubersfeld, tal teatralização acomete também outros personagens bufos de Hugo, como, por exemplo, Triboulet. Interessamo-nos, aqui, de modo especial por Quasimodo devido à existência de um desenho de Hugo do personagem. Por mais que esse não tenha sido diretamente associado à obra por seu autor, ela corresponderia, de modo muito pertinente, à descrição física do personagem.

Não tentaremos dar ao leitor uma ideia deste nariz tetraedro, desta boca em forma de ferradura, deste pequeno olho esquerdo obstruído por uma sobrancelha ruiva em tufo, ao passo que o olho direito desaparecia inteiramente sobre uma enorme verruga, destes dentes desordenados, gastos aqui e ali, como as seteiras de uma fortaleza, deste lábio caloso sobre o qual um desses dentes estendia-se como a defesa de um elefante; deste queixo bifurcado, e, sobretudo da fisionomia distribuída sobre tudo isso, desta mistura de malícia, espanto e tristeza. Que sonhemos, se possível, esse conjunto<sup>36</sup>.

[...] todo o seu corpo era uma careta. Uma grande cabeça eriçada de cabelos ruivos, entre os dois ombros, uma corcunda enorme, cujo

<sup>35</sup> Na caracterização da vestimenta dos bobos de **Cromwell**, Victor Hugo suprime o verde, que, de acordo com A. Gazeau e P. Moreau, seria uma cor característica destas figuras desde a Idade Média, em detrimento do preto. Achamos válido ressaltar que, como veremos nos capítulos 3 e 4 desta pesquisa, a cor preta é de suma importância para Hugo, tanto na caracterização psíquica de seus personagens literários quanto na elaboração de seus desenhos e pinturas.

<sup>36</sup> HUGO, 2009, p. 119 (tradução nossa).

Texto-fonte: *Nous n'essaierons pas de donner au lecteur une idée de ce nez tétraèdre, de cette bouche en fer à cheval, de ce petit œil gauche obstrué d'un sourcil roux en broussailles tandis que l'œil droit disparaissait entièrement sous une énorme verrue, de ces dents désordonnées, ébréchées çà et là, comme les créneaux d'une forteresse, de cette lèvre calleuse sur laquelle une de ces dents empiétait comme la défense d'un éléphant, de ce menton fourchu, et surtout de la physionomie répandue sur tout cela, de ce mélange de malice, d'étonnement et de tristesse. Qu'on rêve, si l'on peut, cet ensemble.*

ressalto fazia-se pela frente; um sistema de coxas e de pernas tão estranhamente afastadas que elas só podiam se tocar pelos joelhos, e, vistas de frente, assemelhavam-se a duas meias-luas de foices que se encontravam pela escora; largos pés, mãos monstruosas, e, com toda essa deformidade, não sei que aspecto medonho de vigor, de agilidade e de coragem; estranha exceção à regra eterna que quer a força, como a beleza, resulte da harmonia. Tal era o papa que os loucos vinham de se dar<sup>37</sup>.



**Figura 02** – HUGO, V. *Quasimodo* (Quasimodo). [S/d]. Pena.

<sup>37</sup> HUGO, 2009, p. 119 (tradução nossa).

Texto-fonte: [...] toute sa personne était une grimace. Une grosse tête hérissée de cheveux roux ; entre les deux épaules une bosse énorme dont le contre-coup se faisait sentir par devant ; un système de cuisses et de jambes si étrangement fourvoyées qu'elles ne pouvaient se toucher que par les genoux, et, vues de face, ressemblaient à deux croissants de faucilles qui se rejoignent par la poignée ; de larges pieds, des mains monstrueuses ; et, avec toute cette difformité, je ne sais quelle allure redoutable de vigueur, d'agilité et de courage ; étrange exception à la règle éternelle qui veut que la force, comme la beauté, résulte de l'harmonie. Tel était le pape que les fous venaient de se donner.

**Le Roi s’amuse** [O Rei se diverte] (1832) é uma das produções hugoanas mais ricas e densas quanto à arte da bufonaria. Não apenas o personagem Triboulet, mas, igualmente, a reflexão filosófica, histórica, política e estética tecida em torno desse e de sua relação com seu senhor, o rei francês François I. Nesse drama, Hugo evidencia que no bufão, para além de um brinquedo, de um animal de estimação a que geralmente é relegado, existe um homem que é também um ser pensante e desejante, detentor de uma história.

À formação e expressão do imaginário hugoano, sobre os quais nossa pesquisa se debruça, esse personagem acrescenta importância crucial, expressa por dois pontos-chave: o primeiro encontrar-se-ia no fato de Hugo ter se servido de um personagem verídico, o bufão Triboulet dos reis franceses Louis XII e François I, redesenhado por sua imaginação a partir de leituras e de relatos diversos; o segundo ponto residiria na produção, mais de 30 anos após a publicação da peça, já no final do longo exílio de Hugo nas Ilhas Anglo-Normandas, do quadro *O último bufão sonhando em ser o último rei*, que foi inserido ao final dos manuscritos de **Le Roi s’amuse** pelo próprio Hugo, após seu retorno à França. Sobre as relações que se estabelecem entre os textos literários e pictóricos em torno dessa figura, trataremos mais detalhadamente ao longo dos capítulos 3 e 4 desta pesquisa. Por ora, concentrar-nos-emos no discurso em torno do personagem e nos efeitos que ele cria acerca da reflexão da figura do bufão.

Do longo monólogo de Triboulet no decorrer da cena II, do segundo ato de **Le Roi s’amuse**, depreendemos um ponto crucial para pensarmos o fenômeno bufo na perspectiva hugoana, que é sua gravitação em torno de um centro de poder. Em seu discurso, há uma grande dissonância entre o que realmente é sentido e pensado e o que é exteriorizado por suas palavras e gestos. O ofício bufo parece despertar naquele que desempenha tal função alguns sentimentos tidos por vis, como: raiva, inveja, vingança, maldade e crueldade para com quem o coloca em tal situação de subserviência e humilhação, desfrutando de seus serviços. Mecanismo de ação e reação que acabaria por corromper o homem que existe por detrás do bufão – quando não está fazendo bufonarias, está maquinando, conspirando, envenenando – em outras palavras, procurando uma forma de devolver o preconceito e desprezo recebidos. As relações a que aludimos podem ser observadas na passagem que selecionamos e transpomos na próxima página. Essa, decerto, revela uma das melhores reflexões sobre a arte da bufonaria:

TRIBOULET, só.

[...]

*Profundamente pensativo, com a mão na cabeça.*

Ah! A natureza e os homens me fizeram bem mau, bem cruel e bem covarde, na verdade! Que raiva de ser bufão, que raiva de ser disforme! Sempre este mesmo pensamento, quer presente em vigília ou adormecido, quando do mundo você fez o giro sonhando, cair novamente nisto: sou bufão de corte! Não querer, não poder e não fazer, senão rir! – Que excesso de opróbrio e de miséria! Como! O que têm os soldados, agrupados em rebanhos, ao redor deste farrapo que chamam de bandeira, o que resta depois de tudo ao mendigo de Espanha, ao escravo de Túnis, ao prisioneiro em sua prisão, a qualquer homem que neste mundo respira e se move, o direito de não rir e de chorar a vontade, se ele quiser, eu não o tenho! – Ó Deus! Triste e de mau humor, preso num corpo mal feito, no qual me sinto desconfortável, todo cheio de repugnância da minha deformidade, invejoso de toda força e de toda beleza, rodeado de esplendores que me tornam mais sombrio, por vezes, receoso e sozinho, se procuro um pouco de sombra, se quero acalmar a minha alma e recolhê-la por um momento, minha alma que gemelha e que chora amargamente, surge o meu senhor, o meu alegre senhor, que, todo-poderoso, amado pelas mulheres, contente por ser – à força de felicidade, esquecendo o túmulo – grande, jovem, bem apessoado e rei da França, e belo, me empurra com o pé na sombra em que eu suspiro, e me diz bocejando: Bufão! Então faz-me rir – Oh pobre bufão de corte! – E por fim, é um homem – Pois bem! A paixão que ferve na sua alma, o rancor, o orgulho, a cólera altiva, a inveja e o furor de que seu peito está repleto, o cálculo eterno de alguns projetos horrorosos, todos esses sombrios, escuros, lúgubres sentimentos que comem o seu coração, a um sinal do senhor, em si mesmo, os destrói, e para quem quer que o deseje, ele tem de fabricar alegria! – Abjeção! Se caminha, ou se ergue ou se senta, sempre está sentindo o fio que lhe puxa o pé. – Desprezo de todas partes! – Todos os homens o humilham. Ou bem é uma é uma rainha, uma mulher bonita, seminua e encantadora, que ele bem quisera de outra forma, que o deixasse brincar em seu leito como se fosse um cãozinho! Assim, meus belos senhores, meus zombeteiros gentis-homens. Ah! Na verdade como ele vos odeia! Como somos inimigos! Como vos faz pagar coro os desdêns! Como sabe achar contragolpes inesperados contra vós! É o negro demônio que aconselha mal o senhor. Vossas fortunas, senhores, nem bem tiveram tempo de nascer, e assim que ele possa agarrar entre suas unhas alguma bela existência, a desfolha a seu gosto! – Fostes vós que o fizestes perigoso assim! Ó dor! E isto acaso é viver? Misturar o fel ao vinho com que outro se embriaga, e se algum bom instinto germina em si, apagá-lo, aturdir com grisalhadas o espírito que quer pensar, atravessar a cada dia, como um mau gênio, festas que para vós não são mais do que ironia, demolir a felicidade alheia por puro tédio, não ter outra ambição mais que a ruína do próximo, e contra tudo, por toda parte aonde o azar vos conduz, levar sempre consigo, misturar a cada coisa, e manter, e esconder sob o riso caçoador um fundo de velho ódio que se extravasou no coração! Ah! Como sou infeliz!<sup>38</sup>

<sup>38</sup> HUGO, 2009, p. 102 (tradução nossa).

Texto fonte: *Ah ! la nature et les hommes m'ont fait / Bien méchant, bien cruel et bien lâche, en effet ! / Ô rage ! être bouffon ! ô rage ! être difforme ! / Toujours cette pensée ! et, qu'on veille ou qu'on dorme, / Quand du*

Este longo monólogo coloca em cena uma das características primordiais da estética hugoana: a fusão do sublime com o grotesco. Ao mesmo tempo que o bufão é o ser que sofre por sua desgraça, mas sobrevive fazendo rir o outro, é também aquele que faz sofrer, que pratica o mal e a perversidade, o que não é comumente focado em suas figurações.

A prática do poder tirânico à qual o bufão era submetido também é amplamente retratada neste drama: o bufão de corte é uma propriedade régia, e o rei dispõe dela da forma como bem entender.

BRANCA

Eu não sou sua, não, eu sou do meu pai.

O REI.

Teu pai! Meu bobo, meu bufão! Triboulet! Teu pai! Ele me pertence! Faço o que bem dá na veneta! Ele quer o que eu quero! [...]

BRANCA, *chorando amargamente, de cabeça entre as mãos.*

Oh! Deus! Meu pobre pai! Então! Tudo vos pertence?<sup>39</sup>

---

*monde en rêvant vous avez fait le tour, / Retomber sur ceci : Je suis bouffon de cour ! / Ne vouloir, ne pouvoir, ne devoir et ne faire / Que rire ! – Quel excès d’opprobre et de misère ! / Quoi ! ce qu’ont les soldats ramassés en troupeau. / Autour de ce haillon qu’ils appellent drapeau, / Ce qui reste, après tout, au mendiant d’Espagne, / À l’esclave en Tunis, au forçat dans son bagne, / À tout homme ici-bas qui respire et se meut, / Le droit de ne pas rire et de pleurer s’il veut, / Je ne l’ai pas ! – Ô Dieu ! triste et l’humeur mauvaise, / Pris dans un corps mal fait où je suis mal à l’aise, / Tout rempli de dégoût de ma difformité, / Jaloux de toute force et de toute beauté, / Entouré de splendeurs qui me rendent plus sombre, / Parfois, farouche et seul, si je cherche un peu l’ombre, / Si je veux recueillir et calmer un moment / Mon âme qui sanglote et pleure amèrement, / Mon maître tout à coup survient, mon joyeux maître, / Qui, tout-puissant, aimé des femmes, content d’être, / À force de bonheur oubliant le tombeau, / Grand, jeune, et bien portant, et roi de France, et beau, / Me pousse avec le pied dans l’ombre où je soupire, / Et me dit en bâillant : Bouffon, fais-moi donc rire ! / – Ô pauvre fou de cour ! – C’est un homme après tout ! / – Eh bien ! la passion qui dans son âme bout, / La rancune, l’orgueil, la colère hautaine, / L’envie et la fureur dont sa poitrine est pleine, / Le calcul éternel de quelque affreux dessein, / Tous ces noirs sentiments qui lui rongent le sein, / Sur un signe du maître, en lui-même il les broie, / Et, pour quiconque en veut, il en fait de la joie ! / – Abjection ! S’il marche, ou se lève, ou s’assied, / Toujours il sent le fil qui lui tire le pied. / – Mépris de toute part ! – Tout homme l’humilie. / Ou bien c’est une reine, une femme jolie, / Demi-nue et charmante, et dont il voudrait bien, / Qui le laisse jouer sur son lit, comme un chien ! / Aussi, mes beaux seigneurs, mes railleurs gentilhommes, / Hun ! comme il vous hait bien ! quels ennemis nous sommes ! / Comme il vous fait parfois payer cher vos dédains ! / Comme il sait leur trouver des contre-coups soudains ! / Il est le noir démon qui conseille le maître. / Vos fortunes, messieurs, n’ont plus le temps de naître, / Et, sitôt qu’il a pu dans ses ongles saisir / Quelque belle existence, il l’effeuille à plaisir ! / – Vous l’avez fait méchant ! – Ô douleur ! est-ce vivre ? / Mêler du fiel au vin dont un autre s’enivre. / Si quelque bon instinct germe en soi, l’effacer, / Étourdir de grelots l’esprit qui veut penser, / Traverser chaque jour, comme un mauvais génie, / Des fêtes qui pour vous ne sont qu’une ironie, / Démolir le bonheur des heureux, par ennui, / N’avoir d’ambition qu’aux ruines d’autrui, / Et contre tous, partout où le hasard vous pose, / Porter toujours en soi, mêler à toute chose, / Et garder, et cacher sous un rire moqueur / Un fond de vieille haine extravasée au cœur ! / Oh ! je suis malheureux ! [...]*

<sup>39</sup> *Ibidem*, p 367 (tradução nossa).

Texto fonte:

BLANCHE.

Je ne suis pas à vous, non, je suis à mon père !

O discurso do soberano revela que o bufão, privado de escolhas e vontades, seria apenas uma sombra régia. Nessa perspectiva, ele “quer” o que o rei quer, sendo utilizado por ele para alcovitar e fazer o trabalho sujo do qual sua majestade não pode se encarregar.

Em 1869, com a publicação de **L’Homme qui rit**, tem-se o ápice das reflexões hugoanas acerca da figura do bufão. Não nos referimos aqui tão-somente aos personagens Gwynplaine e Barkilphedro, bufões por sua própria constituição; mas também a uma série de imagens, tanto literárias quanto pictóricas, que são produzidas concomitantemente à gênese do romance. Estudaremos os personagens Gwynplaine e Barkilphedro, de modo mais sistemático, no decorrer do próximo capítulo. Nossa análise far-se-á, a partir das contribuições e relações que as imagens, as lembranças, as percepções e as leituras em torno de figuras bufas, com as quais Hugo teria tido contato, corporificadas nos personagens literários já abordados até aqui, ressaltando o papel desempenhado no processo de elaboração e de significação estética em torno desse romance e de seu diálogo com os textos pictóricos que abarcam a figura do bufão.

---

LE ROI.

Ton père ! mon bouffon ! mon fou ! mon Triboulet !

Ton père ! il est à moi ! j’en fais ce qu’il me plaît !

Il veut ce que je veux !

BLANCHE, *pleurant amèrement et la tête dans ses mains.*

Ô Dieu ! mon pauvre père !

Quoi ! tout est donc à vous ?

## CAPÍTULO II

### **A figura do bufão em *L'Homme qui rit***

O prazer do riso é um anseio que acompanha o homem desde suas origens, quer sejam históricas quer sejam fisiológicas, o que pode ser aferido pela análise de sua trajetória social e histórica. De acordo com A. Gazeau (1882), o homem, em todos os tempos e em todos os países, procurou se distrair das tristezas e das angústias da existência. No entanto, como nem sempre ele encontrava em si mesmo aquilo com o que se divertir, era natural que ele recorresse ao auxílio de outrem. Desde o mundo greco-romano, nos mais diversos meios, registra-se a presença de pessoas que tinham por função provocar o riso, tanto por suas caretas grotescas quanto por seus gracejos burlescos. Torna-se comum, então, o surgimento de uma série de indivíduos adestrados para fazer rir, divertir, fazer esquecer as tristezas, aflições e problemas dos mais variados.

Esses provocadores do riso, dentre os quais se destacam os bufões de corte, os bufões de feira, os bobos e os anões tornaram-se comuns no Reino Unido, local onde se desenrola a trama do romance objeto de nossa análise, assim como na França, pátria de Hugo. No ambiente sombrio e macabro que se instalou na Europa durante a Idade Média e parte dos anos subsequentes, em que os castelos e centros urbanos eram regidos pela força e pela violência, sob o fardo da ignorância e da miséria, os bufões eram tidos como alternativa possível e viável para combater as diversas tristezas, amarguras e aflições enfrentadas pelo homem.

A difusão desses tipos é retratada não apenas pela leitura do romance que ora analisamos, mas também por meio de diversas outras obras hugoanas. Essas figuras emblemáticas, também são evocadas no relato histórico de muitos pesquisadores sociais que se debruçaram sobre o fenômeno da bufonaria ao redor do mundo. Em todos os lugares em que se deu a utilização desses provocadores do riso, observa-se sua presença desde a Antiguidade Ocidental, passando pela Idade Média e chegando aos primeiros anos do século XIX. Nesses períodos, eles estiveram presentes nos mais diversos âmbitos, tanto em domínios particulares quanto nas cortes de reis, rainhas, príncipes, princesas e senhores os mais variados; tanto em conventos religiosos quanto em praças públicas; tanto nas grandes quanto nas pequenas cidades. Em todos os casos, esses indivíduos tinham a tarefa de divertir seus

contemporâneos, a fim de fazê-los encontrar acalento e diversão, frente ao tédio e ao aborrecimento de seus senhores.

Nessa função, esses tipos, que geralmente eram encarados como tolos, desfrutavam do direito de dizer o que quisessem sobre quem quisessem, na hora em que quisessem. Amplamente utilizado, esse direito chega, não raras vezes, a tocar a via do abuso e seus usufrutuários acabaram que por se tornar, em muitos casos, os porta-vozes da verdade. Ainda que sob uma forma bastante caricata e com um forte viés burlesco, a verdade que escapava à percepção dos reis encontrava nos bufões uma importante, quiçá única, via de propagação.

De acordo com A. Gazeau (1882), apesar da ignomínia a que esses indivíduos estavam submetidos, alguns deles chegaram a desempenhar papel bastante nobre no contexto sociopolítico em que estavam inseridos. Aproveitando da impunidade que a suposta loucura lhes assegurava, podiam se servir de tal condição para dar rudes lições aos poderosos e levar aos tronos valorosos conselhos, além de algumas das reivindicações daqueles então oprimidos pelos senhores. No entanto, ainda segundo A. Gazeau (1882), constituir-se-ia em grave erro vislumbrar essas figuras históricas como paladinos da justiça, a exemplo do que, ao menos em um primeiro momento, poder-se-ia depreender de alguns dos personagens pintados por Hugo em alguns dos seus textos ficcionais. Todavia, para que essas figuras históricas tenham podido sobreviver, ao largo dos anos, e ganhar espaço no imaginário e nos textos literários como defensores dos injustiçados, bastou que tivessem, mesmo que esporadicamente, defendido a causa do bom senso e da justiça.

O bufão que salta e dá cambalhotas como um macaco, que toca gaita de foles, trompete e rabil, que conversa desmedidamente, que sabe de cor orações, versos, enigmas e contos felizes, torna-se, mais que necessário, importante e desejado. Nesse contexto, ele é o único que, tendo acesso direto e irrestrito aos aposentos privados de seus senhores, pode fazer ressoar o riso em um ambiente arduamente austero. Para tanto, os atributos físicos tinham um papel preponderante na escolha e no desempenho desses sujeitos. Para A. Gazeau, quanto mais feios, desagradáveis e disformes fossem, mais chances teriam de serem aceitos e estimados por seus mestres, bem como invejados pelos criados e pelos pajens com que conviviam.

Como se pode apreender tanto do texto literário de Hugo quanto dos relatos escritos pelos mais diversos pesquisadores socioculturais, como John Southworth, John Doran, Paul Moreau e A. Gazeau, dentre outros, a presença dos bufões não se limitava apenas às cortes e às praças públicas. A. Gazeau afirma que tal presença era também marcante nos solares,

conventos e igrejas, o que ligava essas figuras ao senhor, ao abade e ao bispo. A cada uma dessas instituições, assim como a seus respectivos representantes, os bufões serviam sob diferentes modos e propósitos. O narrador de **L’Homme qui rit**, ao relatar a dinâmica de utilização desses indivíduos a quem ele mesmo denomina monstros, afirma que eles:

Eram necessários ao sultão, eram necessários ao papa. A um para cuidar de suas mulheres; ao outro, para fazer suas orações. [...] Esses quase humanos eram úteis à volúpia e à religião. O serralho e a Capela Sistina consumiam a mesma espécie de monstros, aqui ferozes, lá, suaves<sup>40</sup>.

Por mais contraditório que possa parecer, nesses lugares os bufões estavam a salvo das proibições e das condenações da lei, impostas por aqueles que, recorrentemente, faziam usos de seus serviços.

O processo de constituição de um bom bufão não se dava do dia para a noite. Jacob informa-nos<sup>41</sup> que um bobo de raça, que serviria a uma boa casa, era criado com tanto cuidado, dificuldades e custos quanto um “asno sábio”. Para tanto, ele dispunha de um mentor, alguém que lhe ensinava truques, saltos, réplicas e canções, necessárias ao exercício do ofício. A seriedade e a rigidez no processo de formação desses profissionais permitiam que seus mentores infligissem duras penas aos formandos quando esses obtinham resultados aquém do esperado.

Alguns desses tipos faziam parte de verdadeiras dinastias bufas. Não raras vezes, pais e filhos bufões pertenciam às mesmas casas e associações e tal coisa passava-se, como uma herança, de pai para filho, de um rei a outro<sup>42</sup>. Com relação a esta dinâmica, Gazeau (1882), a partir dos relatos de Jacob, que retoma Guillaume Bouchet, informa-nos que:

Este servidor era de uma família e de uma raça em que todos eram honestamente bobos e felizes; e também todos aqueles que nasceram na casa em que esse servidor tinha nascido, ainda que eles não fossem de sua linhagem, vinham ao mundo bobos e assim continuavam

---

<sup>40</sup> HUGO, 2002, p. 366 (tradução nossa).

Texto-fonte: *Il en fallait au sultan ; il en fallait au pape. A l'un pour garder ses femmes ; à l'autre pour faire ses prières. [...] Ces à peu près humains étaient utiles à la volupté et à la religion. Le sérail et la chapelle Sixtine consumaient la même espèce de monstres, ici féroces, là suaves.*

<sup>41</sup> *Apud* GAZEAU, 1882.

<sup>42</sup> O maior exemplo é, sem sombra de dúvidas, o bufão Triboulet que, tendo servido a Charles X, passou, após a morte de seu senhor, a servir ao rei François I.

durante toda sua vida; tanto que os grandes senhores forneciam-se de bobos desta casa, e, por esse meio, ela era de renda ao seu mestre<sup>43</sup>.

Do relato de A. Gazeau depreende-se que a mercantilização e o menosprezo pela dignidade humana constituíam-se como uma das principais ferramentas utilizadas pela indústria que engendrava esses desencadeadores do riso, como veremos ao tratarmos dessas figuras dentro do texto literário hugoano.

## 2.1. Imagens da figura do bufão

No decorrer do romance **L'Homme qui rit** (1869), Hugo nos apresenta algumas figuras bufas que se fizeram notáveis em suas respectivas épocas e sociedades e que, por conseguinte, entraram para a história. Dada sua importância, acabaram que por desempenhar um importante papel na constituição do imaginário hugoano em torno da figura do bufão e das questões sociais, estéticas e políticas que a envolvem. Assim sendo, ao longo das próximas páginas, pretendemos delinear um panorama das principais figuras bufas de caráter histórico.

### 2.1.1. Triboulet

Dentro da dinâmica em que os bufões se desenvolveram, Triboulet se encaixaria no que se denominou de “bufão por ofício” (*bouffon en titre d'office*). Personagem verídico, amplamente recriado e retratado tanto pela história, quanto pela literatura e pelas artes em geral, Triboulet é, muito provavelmente, um dos bufões mais apregoados da humanidade, encontrando amplo eco na obra hugoana.

No que concerne ao personagem histórico, faz-se necessário dar ciência de que Triboulet nasceu nos arredores da cidade de Blois, por volta de 1497. Mais tarde, tornou-se bufão de corte de dois soberanos franceses: Louis XII (1498-1515) e François I (1515-1547). A verdadeira identidade dessa figura emblemática é indicada, segundo A. Jal<sup>44</sup>, nos livros

<sup>43</sup> GAZEAU, 1882, p. 19 (tradução nossa).

Texto-fonte: *Ce serviteur estoit d'une famille et d'une race dont tous estoient honnestement fous et joyeux ; et outre, tous ceux qui naissoient en la maison où ce serviteur estoit né, encore qu'ils ne fussent de sa linge, venoient au monde fous et l'estoient toute leur vie ; tellement que les grands seigneurs se furnissoient de fous en cette maison, et par ce moyen, elle estoit de grand revenue à son maistre.*

<sup>44</sup> Apud A. Gazeau, 1882.

régios de contabilidade dos anos de 1523 e de 1529 a partir de seu sobrenome. No livro de 1523, por exemplo, pode-se ler: “A Nicolas le Frevrial, irmão de Triboulet, criança de cozinha, a soma de sessenta libras *tournois*”<sup>45</sup>. Ao passo que no do ano de 1529, lê-se: “garotos de recado e de cozinha [...] Nicolas Ferial, irmão de Triboulet, sessenta libras”<sup>46</sup>. Uma observação atenta do excerto revela-nos, além do possível sobrenome de Triboulet (Frevrial ou Ferial), que havia, por trás do personagem histórico irreverente, um ser humano detentor de uma identidade, de uma família e de uma história, como outro qualquer. Porém, nas cortes em que se empregavam bufões, esses eram tratados como um misto de objeto e de animal, como já explicitado anteriormente. A imprecisão quanto ao verdadeiro sobrenome de Triboulet ilustra o quão desimportante, nesse contexto, é o lado humano desse personagem em detrimento do florescer de seu lado bufo.

Diversas são as origens sobre o nome adotado como identidade profissional pelo bufão de Louis XII e de François I. Segundo Jacob<sup>47</sup>, Triboulet viria do antigo verbo francês *tribouler* (também grafado como *tribouller*), do qual permanece, ainda hoje, o substantivo feminino *tribulation* (tribulação). Consoante o *Centre Nationale de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNTL), *tribouler* teria, em seu significado original, duas acepções que nos interessam diretamente: 1) como verbo transitivo significando “agitar, revolver, perturbar, confundir”<sup>48</sup> e 2) como verbo intransitivo significando “ocupar-se de manejar, remexer diversas coisas”<sup>49</sup>. O estudo semântico do nome do bufão revela a importância da prospecção, pois, ao menos em um primeiro plano e de modo geral, os personagens bufos hugoanos, para além do divertir, acabam que por mexer, perturbar e atormentar seus senhores e a ordem sociopolítica estabelecida. Sob diferentes modos, é o que fazem, por exemplo, Barkilphedro e Gwynplaine, em **L’Homme qui rit**; tais personagens retomaremos detalhadamente mais adiante.

O jovem Triboulet tornou-se um dos bufões mais conhecidos da história e, conseqüentemente, um dos mais repertoriados nas artes, o que inclui tanto Victor Hugo, em uma peça teatral homônima, quanto Giuseppe Verdi, na ópera **Rigoletto**, *inter alia*. Ferial/Ferial insere-se na tradição, a que já fizemos alusão anteriormente, das escolas de

<sup>45</sup> GAZEAU, 1882, p. 72 (tradução nossa).

Texto-fonte: *À Nicolas le Ferial, frère de Triboulet, enfant de cuisine, la somme de soixante livres tournois*.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 72.

Texto-fonte: *galopins et enfants de cuisine [...] Nicolas Ferial, frère de triboulet, soixante livres*.

<sup>47</sup> *Apud* GAZEAU, 1882.

<sup>48</sup> Em língua francesa: *Agiter, remuer, troubler, embrouiller*.

<sup>49</sup> Em língua francesa: *S'occuper à manier, à remuer diverses choses*.

bufonarias. Segundo A. Gazeau (1882), ao chegar à corte de Louis XII, o jovem aspirante a bufão foi confiado ao preceptor Michel Le Vernoy, encarregado de fazer seu discípulo desenvolver o ofício bufo da melhor maneira possível.

Os ensinamentos do mestre teriam sido, desta forma, fundamentais ao pleno florescer profissional de Triboulet nas cortes de Louis XII e de François I. Os métodos utilizados por Le Vernoy para lograr seus objetivos foram, decerto, muito além da persuasão e da argumentação, lançando-se mão do uso de golpes e maus tratos, em uma prática que se torna uma ferramenta comum nas técnicas utilizadas no “adestramento” de bufões.

O duplo que se estabelece entre o rei e o bufão, a que se refere Anne Ubersfeld, em sua análise acerca da obra hugoana, na qual um funcionaria como complemento do outro, tal como as duas faces de uma mesma moeda, encontra amplo eco no Triboulet histórico. De acordo com A. Gazeau (1882), o bufão do rei François I tratava-o, sem objeção por parte do soberano, por *mon cousin* (meu primo). Nessa relação, a permissão dada a Triboulet de dizer o que quer fosse não se restringia aos nobres, o que é retratado nas diversas anedotas que circundam essa figura histórica. Dentre essas anedotas, destacamos uma relatada por A. Gazeau, segundo a qual Triboulet, após uma ameaça de um grande senhor – a de que o faria perecer sob golpes de bastão por ter falado dele com excessiva ousadia – vai reclamar ao rei, de quem teria ouvido: “Não tema nada; se alguém ousar submeter você a um tratamento parecido, eu o faria enforcar um quarto de hora depois. – Ah! Primo, grande graça dirias se te agrada mais fazê-lo enforcar um quarto de hora antes”<sup>50</sup>.

Para além da alcunha de bobo (*fou*), que se tornou, ao longo dos tempos, quase que um sinônimo do que seria a essência do ser bufo, isto é, alguém mentalmente debilitado de modo geral, Triboulet é retratado de maneira inversa ao estereótipo, ganhando ares de *bobo-sábio*. Este é o tratamento que lhe confere, além de Rabelais e Victor Hugo, boa parte das anedotas que se criou em torno de sua lenda.

Especificamente quanto à recriação desse personagem por Hugo, ele é retratado, sob diferentes óticas, tanto como personagem central do drama **Le Roi s’amuse** (1883), quanto por meio de diversas citações e alusões ao longo do romance **L’Homme qui rit**, o que, neste momento, interessa-nos diretamente. Desse modo, a referida obra de Hugo nos dá a dimensão da funcionalidade de Triboulet, ao nos dizer que “o povo precisa rir, os reis também. É

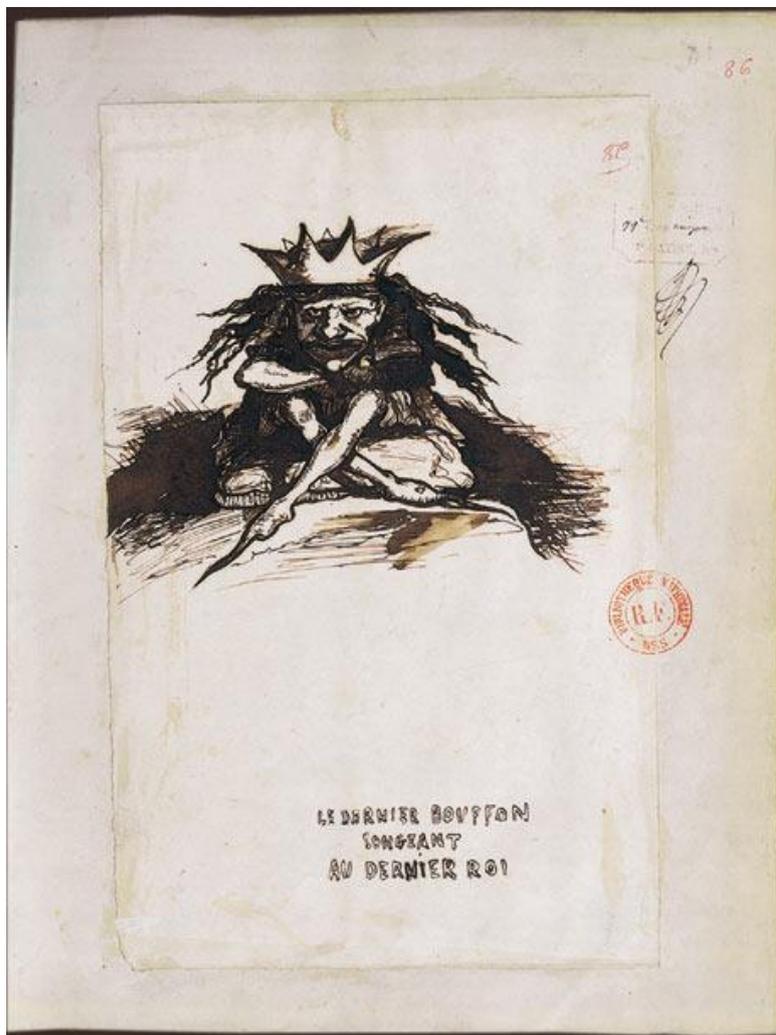
---

<sup>50</sup> GAZEAU, 1882, p. 77 (tradução nossa).

Texto-fonte: *Ne crains rien, lui dit le roi ; si quelqu’un osoit te faire subir un traitement pareil, je le ferois pendre un quart d’heure après. – Ah ! cousin, répondit le fou, grand merci vous dirois, s’il vous agrée plutôt de le faire pendre un quart d’heure avant.*

necessário às encruilhadas o truão; é necessário aos Louvres<sup>51</sup> o bufão. Um se chama Turlupin; o outro, Triboulet<sup>52</sup>. Além da percepção de que Triboulet estava ligado quase que exclusivamente ao rei, depreende-se dessa passagem que há uma divisão dos bufões em categorias, de acordo com as funções que desempenhavam e a quem serviam, como foi percebido e retratado por Victor Hugo em sua obra, como discutiremos mais à frente. Além desse excerto, ao longo de **L’Homme qui rit** aparecem outras três referências a Triboulet na narrativa.

Não obstante, mais do que referências pontuais a Triboulet dentro do texto romanescos de **L’Homme qui rit**, chama-nos especial atenção o desenho feito por Hugo, durante a gênese



da obra, e que foi batizado pelo poeta por *Le dernier bouffon songeant au dernier roi*. O quadro poderia se ligar a Triboulet, uma vez que, por mais que não haja indicação textual exata entre o quadro e o personagem, o próprio Hugo o inseriu no final dos manuscritos de **Le Roi s’amuse**. Traçado com pena sobre papel branco, liso e mais espesso e, ademais, composto com tinta marrom, o aspecto grotesco advindo do hibridismo dos mundos humano e animal saltam aos olhos.

**Figura 03** – HUGO, V. *Le dernier bouffon songeant au dernier roi* (O último bufão sonhando em ser o último rei). 1869-70 ≅ . Pena e tinta marrom sobre papel nº 35 do **Théâtre de la Gaîté**, (22,5 x 14,5 cm). BNF, Manuscritos, NAF 133370

<sup>51</sup> Palácio francês que até antes da Revolução Francesa era a sede do governo.

<sup>52</sup> HUGO, 2002, p. 365 (tradução nossa).

Texto-fonte: *Le peuple a besoin de rire ; les rois aussi. Il faut aux carrefours le baladin ; il faut aux Louvres le bouffon. L'un s'appelle Turlupin, l'autre Triboulet.*

### 2.1.2. Turlupin

Considerado como o equivalente popular de Triboulet pelo próprio Hugo, Turlupin ganha importância dentro da narrativa de **L'Homme qui rit**, (malgrado esse não se constituir em personagem, mas em apenas uma única alusão ao longo do texto) por demonstrar que o fenômeno dos bufões não estava restrito unicamente aos palácios e monastérios, haja vista que era, igualmente, um fenômeno presente também nas feiras, praças e encruzilhadas.

Diferentemente de Triboulet, que estava eminentemente ligado a um rei (*bouffon en office*), os aspectos bufos de Turlupin e, conseqüentemente, todo o imaginário social que se desenvolveu em torno dessa figura, popularizaram-na a partir das apresentações do truão no teatro cômico. Atuando a partir de 1629, na trupe do Hôtel de Bourgogne, onde formou um trio com os personagens Gros-Guillaume e Gauthier-Garguille, Turlupin foi um dos principais responsáveis por aflorar a reputação desse teatro, localizado na rua Mauconseil.

A. Gazeau (1882) considera Turlupin (codinome de Henri Le Grand – que também adotava a alcunha de Belleville quando encenava peças de caráter sério) a personificação dos criados astutos e intrigantes, cujos gracejos provenientes de suas interpretações teriam gerado troças que ficariam conhecidas como *turlupinades*. A excelência de tal figura e desse trio fez com que o cardeal Richelieu lhes abrisse espaço em um teatro institucionalizado, onde se tornaram comediantes ordinários do Rei (*comédiens ordinaires du Roi*). A origem de Turlupin, que inicialmente se apresentava sobre a *Pont-neuf*, em Paris, faz lembrar a sorte do personagem Gwynplaine e de sua trupe, que faziam suas apresentações bufas nas pontes e encruzilhadas da Londres do século XVIII. Turlupin poderia ser considerado, dessa forma, uma das fontes de Hugo para a criação de personagens bufos de seu universo, com especial destaque para Gwynplaine.

### 2.1.3. Perkeo

Como exposto por Victor Hugo ao longo de **L'Homme qui rit**, o fenômeno social que abarca bufões, anões, saltimbancos e diversos outros tipos de estropiados fez-se presente em diversas partes do mundo. Na Alemanha não foi diferente e, segundo Voltaire<sup>53</sup>, nessa região, o fenômeno teria durado ainda mais do que alhures. Dentre os bufões que mais se destacaram em terras germânicas e que foram retratados por Hugo, em seu romance de 1869, está Perkeo.

---

<sup>53</sup> *Apud* GAZEAU, 1882.

Perkeo teria sido o bufão de Charles III Philip, príncipe eleitor do Palatinato do Reno<sup>54</sup> (*Pfalzgrafschaft bei Rhein*), por volta de 1728, nos arredores da cidade de Heidelberg. Nascido Pankert Clemens ou Giovanni Clementi, Perkeo tornou-se rapidamente símbolo da cidade, sendo, ainda hoje<sup>55</sup>, uma presença constante no imaginário de seus habitantes. Conhecido por guardar o grande barril de vinho de Heidelberg<sup>56</sup>, criou-se o mito, segundo o qual Perkeo jamais repousava sem ter bebido ao menos dezoito litros do barril e que teria morrido por ter ingerido, acidentalmente, certo dia, um copo de água no lugar de vinho. Tamanha é sua importância na história e no imaginário da região que esse chegou a ter erigida uma estátua grotesca, em frente ao barril, como se o personagem o estivesse guardando pela eternidade.

Quanto à representação dessa figura peculiar em **L’Homme qui rit**, Hugo nos diz que “o anão do eleitor palatino, Perkeo, cujo boneco – ou o espectro – sai de uma caixa surpresa no porão de Heidelberg, era um notável espécime ‘dessa ciência’ tão distinta em suas aplicações”<sup>57</sup>. Quanto à “essa ciência”, Hugo refere-se à cirurgia que teria sido inventada pelo monge Aven-More (*Grande-Rivière*); essa consistia em desfigurar o rosto de um indivíduo, geralmente o de uma criança, a ponto de “apagar da face humana a efigie divina”. A lógica desse procedimento é esclarecida por Hugo, algumas linhas abaixo da passagem supracitada, quando o autor diz que tal procedimento “fazia seres cuja lei de existência era monstruosamente simples: permissão para sofrer, ordem para divertir”<sup>58</sup>.

A importância do personagem histórico Perkeo para a construção do bufão no imaginário hugoano vai além da referência que é feita a ele no romance que ora analisamos. Já em 1842, 27 anos antes da publicação do romance, que coroaria as reflexões de Hugo sobre a bufonaria, o autor faz um longo estudo do fenômeno Perkeo em uma de suas cartas que retratam reflexões urdidas durante suas viagens com Juliette ao *Rhin*. Ao endereçar-se ao

---

<sup>54</sup> O Palatinato do Reno, posteriormente denominado Eleitorado do Palatino, foi um território do Sacro Império Romano-Germânico administrado por um Conde Palatino e por governantes que, a partir de 1356, receberam o nome de príncipes-eleitores.

<sup>55</sup> Hoje, em pleno século XXI, a cidade de Heidelberg conta com diversos hotéis, bares, restaurantes e espetáculos que levam o nome do bufão Perkeo, chegando, até mesmo, a dispor de uma confraria que promove eventos anuais, em torno dessa figura, divulgados através do sítio da instituição: <<http://www.perkeo-online.de>>.

<sup>56</sup> Tido ainda hoje como o maior barril da Europa, ele teria sido fabricado com os troncos de 130 carvalhos, contando com oito metros de comprimento, sete metros de largura e capacidade para 221.726 litros.

<sup>57</sup> HUGO, 2002, p. 366 (tradução nossa).

Texto-fonte: *Le nain de l’électeur palatin, Perkeo, dont la poupée – ou le spectre – sort d’une boîte à surprises dans la cave de Heidelberg, était un remarquable spécimen de cette science très variée dans ses applications.*

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 366 (tradução nossa).

Texto-fonte: *cela faisait des êtres dont la loi d’existence était monstrueusement simple : permission de souffrir, ordre d’amuser.*

pintor e amigo Louis Boulanger, após visita ao grande barril de vinho e, por conseguinte, à estátua de Perkeo que o guarda, Hugo dá vasão às imagens e às emoções provenientes desse encontro, que contribuíram para a formação do seu imaginário bufo ao afirmar que:

Ali está a única coisa que ainda palpita e move no castelo de Heidelberg, a farsa de um bufão de rei. Lá em cima, nos escombros, Carlos Magno não tem mais cetro, Frederico não tem mais torre, o rei da Bohemia não tem mais braço, Frederico II não tem mais cabeça, o orbe real de Frederico V foi quebrado em sua mão por uma bala, esse outro globo real. Tudo se desabou, tudo acabou, tudo se extinguiu, exceto esse bufão. Ele ainda está lá, em pé. Ainda respira e diz: – Eisme aqui! Ele tem sua veste azul, seu colete extravagante, sua peruca de bobo bipartida em verde e vermelho. Ele olha para você, detém você, toma você pela manga, faz de você sua grande pasquinada estúpida e ri no seu nariz. Ao meu ver, o que há de mais lúgubre e de mais amargo nessa ruína de Heidelberg não são todos esses príncipes e reis mortos, é esse bufão vivo<sup>59</sup>.

Além de ilustrar o contato do autor com uma das fontes formadoras de seu imaginário em torno da figura do bufão, aqui representada por Perkeo, essa passagem revela o quanto, em pleno século XIX, a figura do bufão ainda era uma constante no imaginário sociocultural dessa parte da Europa, que exerceu considerável influência nas criações artísticas de Hugo.

#### 2.1.4. Jeffrey Hudson (*court dwarf*)

Jeffrey Hudson foi o anão de Henriette Marie de France (1609-1669), filha de Henri IV e esposa de Charles I<sup>er</sup>. Hudson é evocado por Hugo em **L’Homme qui rit** como um dos maiores exemplos da degradação do homem pelo homem. O interesse por essa figura, no trabalho que ora realizamos, dá-se tanto pelo local em que ele viveu, uma vez que, topograficamente, é a mesma do personagem Gwynplaine, isto é, Londres, quanto pelo fato de, dentro de seu texto literário, Hugo fazer menção a um quadro de autoria do pintor flamengo Antoon van Dyck (1599-1641), que retrataria essa figura e sua relação com sua senhora.

<sup>59</sup> HUGO, 2002, p. 592 (tradução nossa).

Texto-fonte: *Voilà la seule chose qui palpita et remue encore dans le château de Heidelberg, la farce d’un bouffon de roi. Là-haut, dans les décombres, Charlemagne n’a plus de sceptre, Frédéric Le Victorieux n’a plus de tour, le roi de Bohême n’a plus de bras, Frédéric II n’a plus de tête, le royal globe de Frédéric V a été brisé dans sa main par un boulet, cet autre globe royal ; tout est tombé, tout a fini, tout s’est éteint, hormis ce bouffon. Il est encore là, lui, il est debout, il respire, il dit : — Me voici ! Il a son habit bleu, son gilet extravagant, sa perruque de fou mi-partie verte et rouge ; il vous regarde, il vous arrête, il vous tire par la manche, il vous fait sa grosse pasquinade stupide, et il vous rit au nez. À mon sens, ce qu’il y a de plus lugubre et de plus amer dans cette ruine de Heidelberg, ce ne sont pas tous ces princes et tous ces rois morts, c’est ce bouffon vivant.*

Antes de adentrarmos as implicações desse personagem dentro da dinâmica imagética de Hugo, propomos uma análise histórica sobre quem, de fato, foi Jeffrey Hudson.

Jeffrey Hudson nasceu em Oakham, no condado de Rutland, Inglaterra, em 1619. Tanto seus pais quanto seus irmãos eram de estatura normal. No entanto, de acordo com John Southworth (2003), entre os sete e os treze anos, Jeffrey teria crescido pouco mais que um metro de altura. Sua compleição física seria, contudo, sem nenhuma deformidade e inteiramente proporcional. Pelo interesse que despertava, teria sido, ainda muito cedo, levado ao palácio de Buckingham como uma “raridade da natureza” e apresentado à Henriette Maria, que o tomou como serviçal.

Southworth (2003) informa-nos que Jeffrey teria sido educado como um *gentleman* e, diferentemente de outros anões reais, que seriam transportados de um lugar a outro de carroça, juntamente com os macacos, os cães e a mesa de bilhar de sua majestade, Jeffrey pertenceria ao mundo superior dos apartamentos privados e da câmara de audiência. Como favorito especial da rainha, teria aprendido ainda a língua francesa a fim de conversar com ela e, sob sua influência e a de seus chapelões, converteu-se ao catolicismo. Ter-lhe-iam ensinado a manusear espada e pistola, além de montar e caçar. Nesse contexto, ele teria também se dedicado a atividades de cunho artístico, dentre as quais se destacaria a dança. Ainda segundo os relatos de Southworth (2003), Jeffrey Hudson demonstrava esses dotes artísticos sobretudo nas *antimasques*, festas de caráter cômico nas quais se realizavam danças grotescas que precediam as *court masques*<sup>60</sup> (mascaradas), que seriam, por sua vez, uma das mais profundas expressões da estética de Charles I sobre a realeza, refletindo ideais neoplatônicos de amor, virtude e ordem. A fama e a admiração adquiridos por Jeffrey Hudson junto à corte de Charles I e à de Henriette de France culminaram com a publicação de um livro em miniatura em sua homenagem, datado de 1636 e tendo seu retrato por frontispício.

Os serviços que Jeffrey Hudson desempenhou junto à corte inglesa (e, conseqüentemente, o modo como foi apreendido pelo imaginário social que o cercava) vão além de seus dotes artísticos e de seus préstimos como pajem real. Hugo dificilmente poderia ter negligenciando a dinâmica desse personagem para tecer suas reflexões acerca dos anões de cunho bufo e suas atuações nas cortes reais. John Southworth (2003) relata que, a partir de 1636, Hudson teria se envolvido em diversas manobras políticas ligadas à coroa britânica,

---

<sup>60</sup> As *court masques* (mascaradas) eram extravagantes produções teatrais que combinavam poesia, dança e música, durante festas realizadas pelos reis, rainhas e cortesões da dinastia Stuart.

como a retomada de Brenda pelos holandeses (1637), a Guerra Civil Inglesa (1642-1651) e, por conseguinte, a fuga da rainha Henriette de France e da princesa Mary para a Holanda.

Acreditamos que além das citações pontuais do bufão no texto literário, a importância de Jeffrey Hudson na construção do imaginário hugoano, referente à figura bufa, está no modelo que esse encarnava de certo protagonismo na teia de engrenagens que movimentavam e justificavam o sistema de prazer, perversidade e jogo político, tecido em torno de sua figuração. Muitos dos traços que os personagens Gwynplaine e Barkilphedro apresentam ao longo de **L’Homme qui rit** dialogam e refletem aqueles empreendidos por Jeffrey Hudson. Como exemplos práticos, podemos citar as apresentações teatrais de cunho grotesco, empreendidas por Gwynplaine e sua trupe, e a relação de parasitismo que se estabelece entre Barkilphedro e a rainha Anne, a duquesa Josiane e o lorde David Dirry-Moir. Guardadas as devidas diferenças, a tríade de personagens bufos (Jeffrey Hudson, Gwynplaine e Barkilphedro) reúne semelhanças de fundo imagético que merecem ser aqui pontuadas.

Não obstante, dentro do sistema que fora idealizado por Hugo, mais especificamente para os anões bufos, Hudson não seria o modelo ideal, com potencial para despertar interesses maiores naqueles que buscavam diversão e prazer através desses seres. Hugo diz que “para que o homem-chocalho vingue, é necessário trabalhá-lo desde cedo. O anão deve ser iniciado pequeno. Brincava-se com a infância. Mas uma criança direita não é muito divertida. Um corcunda é mais engraçado”<sup>61</sup>. Como salientado anteriormente, apesar de sua estatura nanica, Hudson não teria, de acordo com os relatos de Southworth (2003), nenhuma deformidade e seria inteiramente proporcional, o que, conseqüentemente, diminuiria o interesse daqueles que buscavam nos bufões a suprema expressão da arte grotesca. Os traços perfeitamente proporcionais desse anão real podem ser comprovados tanto pelo quadro de autoria de Anthony van Dyck, evocado pelo próprio Hugo no romance que retrata Jeffrey Hudson e Henriette de France juntos, quanto por outros quadros que o retratariam junto à sua senhora, como na tela *Charles I and Henrietta Maria departing for the chase* [*Charles I e Henrietta Maria partindo para a caça*], de autoria do pintor holandês Daniel Mytens.

---

<sup>61</sup> HUGO, 2002, p. 365 (tradução nossa).

Texto-fonte: *pour que l’homme-hochet réussisse, il faut le prendre de bonne heure. Le nain doit être commencé petit. On jouait de l’enfance. Mais un enfant droit, ce n’est pas bien amusant. Un bossu, c’est plus gai.*



**Figura 04** – DYCK, A. *Queen Henrietta Maria with Sir Jeffrey Hudson* (Rainha Henrietta Maria com Sir Jeffrey Hudson). 1633. Óleo sobre tela, (219,1 x 134,8 cm). Coleção de Samuel H. Kress.



**Figura 05** – MYTENS, D. *Charles I and Henrietta Maria departing for the chase (Charles I e Henrietta Maria partindo para a caça)*. 1630-2 ≃. Óleo sobre tela, (28, 21 x 40,83 cm). Royal Collection Trus.

### 2.1.5. Esopo

Dentre os bufões domésticos da Antiguidade, Esopo pode ser considerado um dos mais antigos e ilustres. De acordo com Luciano de Samósata e Máximus Planudes<sup>62</sup>, ele teria se notabilizado por sua profunda articulação fabulista. Essa figura, disforme e eloquente, não passa despercebida por Hugo, que o cita em **L’Homme qui rit**, juntamente com outros bufões e figuras de aspecto grotesco, retratados como “ornamentos” pelo clube dedicado ao escárnio às deformidades humanas. Frequentado pela aristocracia e por lordes David Dirry-Moir, que o intitularam de Clube dos Feios (*Club des Laid*s), o narrador do romance afirma que

Este clube era dedicado à deformidade. Nele havia o compromisso de lutar não por uma mulher bonita, mas por um homem feio. O salão do clube tinha por ornamento retratos pavorosos, Tersite, Triboulet, Duns, Hudibras, Scarron; na chaminé, estava Esopo entre dois zabolhos, Coclès e Camões; sendo Coclès caolho do olho esquerdo e Camões do olho direito, cada um fora esculpido do lado do defeito e esses dois perfis sem olho ficavam frente a frente um do outro<sup>63</sup>.

Malgrado a presença de Esopo tanto no texto literário hugoano, quanto no relato de diversos filósofos e pesquisadores historiográficos, como Platão, Aristóteles, Diógenes Laércio e Manuel Azeiteira, há quem defenda, a exemplo do filósofo italiano Giambattista Vico (1668-1774), que Esopo não existiu, não passando da personificação de um imaginário em torno de um mito. No entanto, seguimos aqui o posicionamento, defendido por A. Gazeau, de que esse personagem existiu de fato, tendo vivido aproximadamente do ano 620 ao ano 560 a.C.

Concernente à identidade de Esopo, Planudes<sup>64</sup> assevera que ele teria sido um escravo frígio, de uma feiura e de uma deformidade repugnantes. Nessa perspectiva, a Natureza teria até mesmo lhe negado o uso da fala até o dia em que, por recompensa a uma boa ação, a Fortuna lhe desatou a língua.

---

<sup>62</sup> *Apud* GAZEAU.

<sup>63</sup> HUGO, 2002, p. 492 (tradução nossa).

Texto-fonte: *Quoique beau, il était du Club des Laid*s. Ce club était dédié la difformité. On y prenait l’engagement de se battre, non pour une belle femme, mais pour un homme laid. La salle du club avait pour ornement des portraits hideux, Thersite, Triboulet, Duns, Hudibras, Scarron ; sur la cheminée était Ésope entre deux borgnes, Coclès et Camoëns ; Coclès étant borgne de l’œil gauche et Camoëns de l’œil droit, chacun était sculpté de son côté borgne ; et ces deux profils sans yeux se faisaient vis-à-vis.

<sup>64</sup> *Apud* GAZEAU.

Entre os grandes escritores que retrataram Esopo, destaca-se La Fontaine. A partir de diversas historietas engenhosas e pueris, ele mostra Esopo a serviço de diferentes senhores, dentre os quais Samien Xanthus. É, em especial, sob a égide deste último que Esopo é representado como bufão doméstico, ou, mais especificamente, um “bobo sábio”, dado que era conhecido por ser capaz, por meio de manobras bastante sutis, de livrar a si e a seu mestre de toda espécie de embaraços, além de ser porta-voz de uma série de sentenças morais.

## 2.2. Personagens bufões

### 2.2.1. Gwynplaine

Dentre tudo que fora até então pensado e traduzido em texto por Hugo, no que diz respeito à figura e à representação do bufão, Gwynplaine, o personagem protagonista de **L’Homme qui rit**, aparece como o ápice do universo imagético acerca do fenômeno bufo.

Longe de se constituir como o produto fortuito de uma indústria altamente complexa de compra, manufatura e venda de crianças, Gwynplaine constituir-se-ia, como teremos a oportunidade de analisar detalhadamente, num *ser-produto* altamente almejado, orquestrado e laborado, tanto pelos dirigentes dessa indústria, quanto por seus mais diversos consumidores.

Essa indústria celerada, como a define o próprio Hugo, era composta por membros de uma hedionda e estranha afiliação nômade, famosa na Europa do século XVII, esquecida no XVIII e ignorada no XIX, denominada *Comprachicos*<sup>65</sup>. Tal associação, que Hugo afirma ter deixado traços nas legislações penais da Espanha e da Inglaterra, dedicavam-se à compra de crianças, ao trabalho dessa matéria-prima e a sua posterior revenda, para que se tornassem verdadeiros brinquedos vivos nas encruzilhadas e nas cortes reais europeias, monstros destinados a fazer rir, como Gwynplaine.

Gwynplaine, que se chamava de fato Fermain Clancharlie, era filho de Ann Bradshaw e do lorde Linnaeus Clancharlie, par inglês exilado por defender de maneira fervorosa a revolução de Cromwell<sup>66</sup>, mesmo após a restauração do trono. Com a estranha morte de seus pais durante o exílio, aos dois anos de idade, Fermain Clancharlie é vendido por ordem do rei Jacques II aos *Comprachicos*, que pagam ao soberano £10 pela compra do menino e pela

<sup>65</sup> Também conhecida por *comprapequeños*; termo de origem espanhola que significa “compra pequenos”. Eram denominados também de “*os cheylas*”, palavra hindu que significa “destruidores de crianças”.

<sup>66</sup> A Revolução de Cromwell transforma o Reino Unido em uma República.

tolerância, imunidade e diversas concessões à associação dos malfeitores. Único filho de Linnaeus Clancharlie, o jovem rebento seria o herdeiro de todos os bens, títulos e privilégios de seu pai, motivo pelo qual ele fora mutilado, desfigurado e vendido por vontade de sua mui graciosa majestade.

Cria-se então uma verdadeira teia criminosa em torno do jovem Fermain Clancharlie: comprado do rei pelo doutor Gernardus Geestemunde, ele é mutilado e desfigurado pelo flamengo Hardquanonne por meio da cirurgia *Bucca fissa usque ad aures*<sup>67</sup>, que põe sobre a face um riso eterno. Tendo permanecido adormecido e insensível à dor durante toda a operação, ele não tem consciência do ocorrido e, outrossim, de que é um lorde par da Inglaterra. A partir de então, o herdeiro Clancharlie passa a responder pelo nome de Gwynplaine.

Todavia, com as mudanças na política inglesa na passagem do século XVII para o XVIII, o elo entre Gwynplaine e os *Comprachicos* é rompido. Sob Jacques II, tal associação criminosa era largamente aceita e até mesmo incentivada e, sob Guillaume III, ela passa a ser duramente reprimida, o que os leva a abandonar Gwynplaine na costa deserta de Portland para que perecesse de fome e frio com o intuito de se livrarem da prova do crime que cometeram.

Antes mesmo que toda a história sobre a desconfiguração da face de Gwynplaine fosse de conhecimento do leitor, sua imagem era associada a elementos bufo-animalescos. Já na primeira aparição do personagem, pode-se ler que “uma sombra menor, indo e vindo entre as grandes, indicava um anão ou uma criança. Era uma criança”<sup>68</sup>. Ao que se acrescentam características animalescas: “em seguida, bruscamente, como alguém que toma seu partido, ousado, e livrando-se do torpor, e com uma agilidade de esquilo – de *clown* talvez – virou as costas para a angra e pôs-se a subir ao longo da falésia”<sup>69</sup>. À medida em que Gwynplaine vai ganhando espaço, voz e ação dentro da diegese do romance, o hibridismo entre o humano e o animal, característica indelével do personagem, torna-se cada vez mais pujante através do discurso do narrador que, referindo-se ao jovem Gwynplaine em fuga, diz-nos que “escalar é do homem, trepar é do animal, ele escalava e trepava”<sup>70</sup>. Ademais, acrescenta-se ainda que

<sup>67</sup> Boca rasgada até às orelhas.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 379 (tradução nossa).

Texto-fonte: *une ombre plus petite, allant et venant parmi les grandes, indiquait un nain ou un enfant. C'était un enfant.*

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 383 (tradução nossa).

Texto-fonte: *puis, brusquement, comme quelqu'un qui prend son parti, hardi, et se dégourdissant, et avec une agilité d'écureuil, – de clown peut-être, – il tourna le dos à la crique et se mit à monter le long de la falaise.*

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 383 (tradução nossa).

Texto-fonte: *gravir est de l'homme, grimper est de la bête ; il gravissait et grimpait.*

[...] para o populacho, que tem cabeças demais para que possa ter um pensamento e olhos demais para que possa ter um olhar, para a multidão que, uma superfície ela própria, se detém na superfície, Gwynplaine era um *clown*, um pelotiqueiro, um saltimbanco, um grotesco, um pouco mais e um pouco menos que uma besta. O populacho não conhecia mais do que o rosto<sup>71</sup>.

O hibridismo entre o humano e o animal vai além da simples figuração de traços animais no rosto de Gwynplaine, visto que os traços animais sobrepõem-se aos humanos. Ursus, ao divagar sobre o jovem Gwynplaine, observa tal característica: “pois bem, ainda não pude distinguir o rosto desse focinho”<sup>72</sup>. Não seria, portanto, o rosto que teria um focinho, mas o inverso, um enorme focinho que esconderia um rosto.

Observa-se, na narrativa, o emprego de uma série de termos que atuarão na composição do ambiente imagético no qual o bufão está inserido, neste caso, nos mercados, nas feiras e nas praças da Inglaterra. Dentre esses termos, *clown* [palhaço] e, conseqüentemente, toda a carga semântica que o acompanha, merece destaque. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1982):

[...] o *clown* é, tradicionalmente, a figura do rei assassinado. Simboliza a inversão da compostura régia nos seus atavios, palavras e atitudes. À majestade, substituem-se a chalaça e a irreverência; à soberania, a ausência de toda a autoridade; ao temor, o riso; à vitória, derrota; aos golpes dados, os golpes recebidos; às cerimônias as mais sagradas, o ridículo; à morte, a zombaria. O palhaço é como que o reverso da medalha, o contrário da realeza: a paródia encarnada<sup>73</sup>.

Ora, neste sentido, a inversão de ordens e valores do qual o *clown* é símbolo representaria a essência de Gwynplaine, que poderia ser compreendido como a própria personificação de tais inversões, isto é, do lorde que foi rebaixado a bufão, do sério que se degenerou em cômico, do pretense sublime que se tornou grotesco.

O processo de tornar-se bufão não se dá de maneira fortuita, mas, sim, a partir de um longo e contínuo processo educativo, que visa formar Gwynplaine de acordo com os preceitos clownescos. Assim sendo,

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 356 (tradução nossa).

Texto-fonte: [...] *pour la foule, qui a trop de têtes pour avoir une pensée et trop d'yeux pour avoir un regard, pour la foule qui, surface elle-même, s'arrête aux surfaces, Gwynplaine était un clown, un bateleur, un saltimbanque, un grotesque, un peu plus et un peu moins qu'une bête. La foule ne connaissait que le visage.*

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 463 (tradução nossa).

Texto-fonte: *eh bien, je n'ai pas encore pu distinguer le visage de ce mufle.*

<sup>73</sup> CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A., 2003, p. 263.

Além desse rosto, os que o tinham educado lhe haviam dado recursos de ginasta e de atleta; suas articulações, utilmente deslocadas e próprias às flexões em sentido inverso, tinham recebido uma educação de *clown* e podiam, como gonzos de porta, mover-se em todos os sentidos. Em sua acomodação ao ofício de saltimbanco nada havia sido negligenciado<sup>74</sup>.

A educação de *clown*, à qual Gwynplaine fora submetido não se restringia apenas à fluidez de suas articulações, mas abarcava também toda sua formação social e, por conseguinte, profissional. Diferentemente de seu par bufão dentro da trama, Barkilphedro, que, como teremos a oportunidade de analisar, liga-se à figura do bufo a partir de um contexto completamente diferente e é movido por uma dinâmica também distinta, Gwynplaine é educado para assumir a função de bufão de mercados, feiras e encruzilhadas de estradas.

Mas o principal elemento de caracterização e associação de Gwynplaine ao mundo bufo, o riso eterno impresso no seu rosto, não lhe é ensinado, mas, sim, imposto, o que faz desse um riso estritamente figurativo, dissociado dos sentimentos vivenciados pelo personagem:

Era rindo que Gwynplaine fazia rir. Entretanto, ele não ria. Sua face ria, seu pensamento não. A espécie de fisionomia espantosa, que o acaso ou uma indústria espantosamente especial lhe havia proporcionado, ria sozinha. Gwynplaine não intervinha aí. O exterior não dependia do seu íntimo. Este riso que ele em absoluto não pusera na frente, nas faces, nos supercílios, na boca, ele não podia suprimir. Tinham-lhe aplicado um riso para todo o sempre no rosto. Era um riso automático e tanto mais irresistível quanto que era petrificado. Ninguém escapava a este ricto<sup>75</sup>.

O jovem Clancharlie fora destinado, ainda pequeno, a tal ambivalência de realidades (dos mundos interior e exterior); “A criança estava destinada por nós a ser uma máscara de riso. *Mascara ridens*”<sup>76</sup>, como diz a carta do doutor Gernardus Geestemunde sobre como

<sup>74</sup> HUGO, 2002, p. 533 (tradução nossa).

Texto-fonte: *Outre ce visage, ceux qui l'avaient élevé lui avaient donné des ressources de gymnaste et d'athlète ; ses articulations, utilement disloquées, et propres à des flexions en sens inverse, avaient reçu une éducation de clown et pouvaient, comme des gonds de porte, se mouvoir dans tous les sens. Dans son appropriation au métier de saltimbanque rien n'avait été négligé.*

<sup>75</sup> HUGO, 2002, p. 636 (tradução nossa).

Texto-fonte: *C'est en riant que Gwynplaine faisait rir. Et pourtant il ne riait pas. Sa face riait, sa pensée non. L'espèce de visage inouï que le hasard ou une industrie bizarrement spéciale lui avait façonné, riait tout seul. Gwynplaine ne s'en mêlait pas. Le dehors ne dépendait pas du dedans. Ce rire qu'il n'avait point mis sur son front, sur ses joues, sur ses sourcils, sur sa bouche, il ne pouvait l'en ôter. On lui avait à jamais appliqué le rire sur le visage. C'était un rire automatique, et d'autant plus irrésistible qu'il était pétrifié. Personne ne se dérobaît à ce rictus.*

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 636 (tradução nossa).

Texto-fonte: *L'enfant était destiné par nous à être un masque de rire. Mascara ridens.*

Gwynplaine fora concebido. A partir de então, sua sorte pode ser resumida pela fórmula atribuída por Ursus ao doutor Conquest: “*bucca fissa usque ad aures, genzivis denudatis, nasoque murdridato, masca eris, et ridebis semper*” (a boca rachada até às orelhas, as gengivas nuas e o nariz esmagado, você será máscara e rirá sempre)<sup>77</sup>.

O universo bufo em torno do qual o personagem gravitará, assim como os polos grotescos e sublimes, pelos quais ele transitará, são desencadeados exatamente pela imposição desse riso pelos *Comprachicos*, bem como pelo posterior desdobramento que tal ação engendra, o que produz um ser fisicamente grotesco, totalmente disforme, descrito como

[...] uma boca que se abria até as orelhas, orelhas que se estendiam até os olhos, um nariz informe feito para a oscilação de óculos de um careteiro e um rosto que ninguém podia olhar sem rir. [...] Dois olhos parecidos com dias de sofrimento, um hiato por boca, uma protuberância chata com dois buracos que eram as narinas, por face um desabamento e tudo isso tendo por resultado o riso, é evidente que a natureza não produz sozinha tais obras-primas<sup>78</sup>.

O que normalmente seria considerado como uma aberração da natureza, ligada quiçá a uma gestação mal sucedida, revela-se, dentro da sistemática bufa descrita por Hugo, não como um ser não fortuito, mas, sim, como um ser desejado e planejado, uma obra de arte encomendada (por ordem do rei): “Se, na presença deste pelotiqueiro – pois era um pelotiqueiro – deixássemos dissipar a primeira impressão de alegria, e se observássemos esse homem com atenção, reconheceríamos nele o traço da arte”<sup>79</sup>.

Como obra de arte e como bufão de mercados, feiras e encruzilhadas, Gwynplaine deveria, então, ser admirado pelo público. Para tanto, ele se expunha naturalmente:

Gwynplaine era saltimbanco. Fazia-se ver em público. Não havia efeito comparável ao seu. Curava as hipocondrias apenas pelo simples efeito de presença. Devia ser evitado pelas pessoas de luto, confundidas e forçadas, caso o vissem, a rir indecentemente. Um dia veio o carrasco e Gwynplaine o fez rir. Ver Gwynplaine era desmandibular-se; ouvi-lo falar era estourar de rir até o ventre doer.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 470.

<sup>78</sup> HUGO, 2002, p. 531 (tradução nossa).

Texto-fonte: [...] *une bouche s'ouvrant jusqu'aux oreilles, des oreilles se repliant jusque sur les yeux, un nez informe fait pour l'oscillation des lunettes de grimacier, et un visage qu'on ne pouvait regarder sans rire. Nous venons de le dire, la nature avait comblé Gwynplaine de ses dons. [...] Deux yeux pareils à des jours de souffrance, un hiatus pour bouche, une protubérance camuse avec deux trous qui étaient les narines, pour face un écrasement, et tout cela ayant pour résultante le rire.*

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 531 (tradução nossa).

Texto-fonte: *Si, en présence de ce bateleur, – car c'était un bateleur, – on laissait se dissiper la première impression de gâté, et si l'on observait cet homme avec attention, on y reconnaissait la trace de l'art.*

Era o polo oposto da tristeza. O tédio estava numa ponta, Gwynplaine na outra<sup>80</sup>.

Encarar Gwynplaine como obra de arte da maneira pela qual nos sugere o narrador do romance impõe-nos um problema: se o conjunto de traços assimétricos que compõem o rosto de Gwynplaine nos remete a um ser grotesco, definido pelo narrador como “espantoso” e que “as mulheres, sobretudo, tinham horror” e para quem “era insuportável de se ver e impossível de se contemplar”, no campo das artes (literatura e pintura), ele escaparia à categoria do “feio”, pois, como observa Hugo “a divisão do belo e do feio na arte não está em simetria com a Natureza. Nada é belo ou feio nas artes senão pela execução”<sup>81</sup>.

Para além da vasta retratação de Gwynplaine no texto literário como um bufão de mercados e feiras, resultado de uma perversa desfiguração que o torna uma terrível obra de arte, o imaginário hugoano em torno desse personagem bufo irrompe o texto literário e ganha as telas com o quadro *Personagem de perfil à direita, o indicador levantado* [*Personnage de profil à gauche, l'index levé*] (1864/69). Para compor a figura da tela, que os pesquisadores da obra hugoana associam diretamente ao personagem Gwynplaine, Hugo teria se inspirado em pessoas atingidas pelo mal do cretinismo, doença causada pela falta do hormônio tireoide e que, entre seus sintomas, estão o desenvolvimento físico e mental retardados, a distrofia dos ossos e das cartilagens, além de metabolismo basal diminuto. O contato de Hugo com pessoas atingidas por esse mal deu-se inicialmente em 1839, durante uma viagem do autor à Suíça e, depois, em 1843, durante uma viagem aos Pirineus. Marie-Laure Prévost (2002) nos informa que, durante uma dessas viagens, Hugo teria travado contato com um cretino, de quem ele teria guardado uma forte lembrança. Lembrança essa tão profunda que teria sido trabalhada e retrabalhada no imaginário hugoano, bem como se transformado em um dos pilares sobre os quais seriam construídos tanto o *Personagem de perfil à direita, o indicador levantado* (1864-69) quanto Gwynplaine (1869). Entretanto, no que tange especificamente ao personagem pictórico, ele teria sido inspirado ainda mais diretamente, de acordo com Prévost (2002), num retrato de autoria do alpinista inglês Edward Whymper (1840-1911), que representaria um homem atingido pelo mal do bócio.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 532 (tradução nossa).

Texto-fonte: *Gwynplaine était saltimbanque. Il se faisait voir en public. Pas d'effet comparable au sien. Il guérissait les hypocondries rien qu'en se montrant. Il était à éviter pour des gens en deuil, confus et forcés, s'ils l'apercevaient, de rire indécentement. Un jour le bourreau vint, et Gwynplaine le fit rire. On voyait Gwynplaine, on se tenait les côtes ; il parlait, on se roulait à terre. Il était le pôle opposé du chagrin. Spleen était à un bout, et Gwynplaine à l'autre.*

<sup>81</sup> HUGO, 2010, p. 27 (tradução nossa).

A imagem do cretino, tão cara à composição dessas figuras bufas, faz-se presente ainda nos relatos de viagem de Hugo, publicados postumamente sob o título de **Alpes et Pyrénées** (1890). Durante visita que realizara ao Cirque de Gavarnie no decorrer de uma viagem datada de 1843, Hugo, ao travar contato com um cretino, afirma que

Na balança de Deus toda a criação inanimada pesa menos que um cretino. O riso... Quem sabe se esse relâmpago de alegria nessa alma dolorosa plena de trevas não valha aos olhos do Senhor a eterna claridade do sol sobre as torres eternas do Marboré<sup>82</sup>.

As relações assimétricas entre riso e dor que perpassam o romance **L’Homme qui rit**, constituindo-se em um dos principais temas da obra, também percebidas na projeção pictórica *Personagem de perfil à direita, o indicador levantado*, poderiam ser encaradas como dispersões das mesmas relações entre dor e riso, que molestavam tanto os cretinos, quanto aqueles atingidos pelo mal do bócio. Percebidas por Hugo, tais relações teriam contribuído para a formação do imaginário do autor em torno de figuras bufas.

Se os traços físicos desses dois personagens são apontados como pertencentes ao mesmo fundo imaginativo, as relações de correspondência que se estabelecem entre Gwynplaine e a tela *Personnage de profil à gauche, l’index levé* são ainda mais diretas e evidentes quando comparamos a desordem dos traços faciais de Gwynplaine, como descrito no texto literário, com a desordem dos traços que se compõem no rosto esculpido na tela que relacionamos ao personagem:

Esta ciência hábil nos seccionamentos, nas obtusões e nas ligaduras, tinha fendido a boca, desbridado os lábios, desnudado as gengivas, distendido as orelhas, reunido as cartilagens, desordenado os supercílios e as faces, alargado o músculo zigomático, esfumado as costuras e cicatrizes, puxado a pele sobre as lesões, sempre mantendo a face em estado de estupefação e desta escultura possante e profunda saíra tal máscara: Gwynplaine<sup>83</sup>.

<sup>82</sup> HUGO, 2002, p. 861 (tradução nossa).

Texto-fonte: *Dans la balance de Dieu toute la création inanimée pèse moins qu'un crétin. Le rire... Qui sait si cet éclair de joie dans cette âme douloureuse pleine de ténèbres ne vaut pas aux yeux du Seigneur l'éternelle clarté du soleil sur les tours éternelles du Marboré.*

<sup>83</sup> HUGO, 2002, p. 532 (tradução nossa).

Texto-fonte: *Cette science, habile aux sections, aux obtusions et aux ligatures, avait fendu la bouche, débridé les lèvres, dénudé les gencives, distendu les oreilles, décroisé les cartilages, désordonné les sourcils et les joues, élargi le muscle zygomatique, estompé les coutures et les cicatrices, ramené la peau sur les lésions, tout en maintenant la face à l'état béant, et de cette sculpture puissante et profonde était sorti ce masque, Gwynplaine.*

A constituição de Gwynplaine como personagem bufo estaria, então, intimamente ligada a dois pontos cruciais: primeiro à sua compleição física deformada, simbiose entre dor e riso, que, devido a questões históricas, sociais e políticas em voga na época, teriam dado origem ao segundo ponto, isto é, suas apresentações circenses, também de cunho grotesco, que além de seus dons artísticos, exploravam também, como fonte de diversão e horror, sua face esculpida deforme.

**Figura 06** – HUGO, V.  
*Personagem de perfil à esquerda,  
o indicador levantado*  
(Personnage de profil à gauche,  
l'index levé). 1864-69. Pena e  
tinta marrom sobre uma folha de  
álbum. BNF, Manuscritos, NAF  
13342. Fol. 4.



O protagonista Gwynplaine, monstro bufo de praças, feiras e mercados, teria a criação de seu nome talvez inspirada no substantivo gaulês de origem celta *Gwyn*, que designaria uma divindade monstruosa desse povo<sup>84</sup>, associado ao adjetivo francês *plain(e)*, que qualificaria tanto aquilo que é plano e reto, quanto o mar que se estende para além das águas territoriais – logo, o que é desconhecido, não familiar.

A leitura nominal de Gwynplaine condiria então com sua origem, uma vez que, metaforicamente, o personagem teve, ainda criança, sua identidade devorada pela associação monstruosa dos *Comprachicos*. Esta possível origem para o nome do personagem Gwynplaine não aparece ao longo de **L’Homme qui rit**, sendo evocada posteriormente pelo próprio Victor Hugo no texto *L’Archipel de la Manche*, escrito em 1883, que viria a compor o romance **Les travailleurs de la mer** (1866), cronologicamente anterior à saga que retrata o saltimbanco Gwynplaine. No referido texto, Hugo diz que “Gwyn é, como Saturno, devorador de crianças”<sup>85</sup>.

Esta imagem do simbolismo imaginário hugoano, a representação grotesca de um deus devorando uma criança, possível embrião da constituição de Gwynplaine, poderia, ainda, ter uma de suas possíveis origens no artista espanhol Goya (1745-1828), um dos pintores que, como veremos no capítulo III, mais influenciaram Hugo, tanto no desenvolvimento de sua obra pictórica, quanto em suas reflexões acerca da estética do grotesco.

A imagem de Gwyn evocada por Hugo, assim como seu possível desenvolvimento, por meio do personagem Gwynplaine, manteriam um íntimo diálogo imagético com o quadro goyano *Saturno devorando um filho* [*Saturno devorando a un hijo*] (1819-23). Muitos dos traços que viriam a constituir tanto o bufo de **L’Homme qui rit**, quanto a imagem de *Personagem de perfil à esquerda, o indicador levantado* poderiam ser encaradas, de certo modo, como cópias pragmáticas fornecidas pela percepção hugoana e deformadas por sua imaginação, a exemplo do que fora postulado por Durand. A leitura cruzada das origens comuns desse conjunto de imagens, o que permitiria cotejá-las a partir da teoria do imaginário, seria possível, ainda de acordo com Durand, pelo fato de o dinamismo reformador das sensações que essas imagens provocam tornarem-se o fundamento de toda uma vida psíquica.

---

<sup>84</sup> Nas notas de rodapé de **Les travailleurs de la mer**, da edição GF Flammarion de 1980, Marc Eigeldinger relaciona *Gwyn* ao “deus gaulês que se ligaria aos mitos do herói civilizador, aos cultos agrários e ao universo da morte”, questionando-se, ele próprio, se essa figura seria a origem do herói Gwynplaine.

<sup>85</sup> HUGO, 1980, p. 80 (tradução nossa).

Texto fonte: *Elle a été dédiée par les Romains à Saturne, mais par les celtes à Gwyn ; elle n’y a pas gagné grand-chose, Gwyn est, comme Saturne, un mangeur d’enfants.*



**Figura 07** – GOYA, F. *Saturno devorando a un hijo* (Saturno devorando um filho). 1819-23 ≅ Óleo sobre reboco trasladado a tela, (14,6 x 83,0 cm). Madri, Museu do Prado.

### 2.2.2. Barkilphedro

Diferentemente de Gwynplaine, que dentro da sistemática bufa apresentada por Hugo se enquadraria na categoria dos bufões de praças, feiras, mercados e encruzilhadas, Barkilphedro constituir-se-ia como um bufão eminentemente de corte. A diferença entre ambos não se limitaria, no entanto, apenas ao fato de pertencerem a categorias distintas; ela residiria também no fato de os dois personagens terem se constituído como bufão sob formas e propósitos díspares. Enquanto Gwynplaine seria o produto da vingança, de interesses políticos e econômicos, orquestrado com o objetivo de provocar o riso e o horror, Barkilphedro não é produto de nenhuma associação criminosa e nem desencadeia o riso ou choca o público com sua aparência, constituindo-se como bufão sob uma outra vertente.

Um dos principais traços que caracterizam Barkilphedro como bufão dentro do sistema construído por Hugo seria sua relação diametral com a rainha Anne, o que lhe permite ser usado como seu braço invisível, um mecanismo pelo qual a rainha poderia, além de espionar quem lhe interessasse, fazer-se presente no *bas-fond* em que ela, como soberana, não podia estar. Barkilphedro servia, então, para lhe prestar todo tipo de serviço sujo e desonroso, em troca do que ele não receberia ordinariamente, ou seja, algumas poucas migalhas. No entanto, essas poucas migalhas lhe permitiam “falar baixo” a três orelhas, modelando os pensamentos e ações dos personagens, conforme melhor lhe conviesse:

Josiane fazia espionar lorde David por um homem a seu serviço, em que ela depositava confiança, e que se chamava Barkilphedro. Lorde David fazia discretamente observar Josiane por um homem a seu serviço, do qual estava tranquilo, e que se chamava Barkilphedro. A rainha Anne, por sua vez, secretamente, ficava ao corrente dos fatos e gestos da duquesa Josiane, sua irmã bastarda, e de lorde David, seu futuro cunhado torto, por um homem a seu serviço, com o qual contava plenamente, e que se chamava Barkilphedro<sup>86</sup>.

Graças aos seus serviços de tripla espionagem, Barkilphedro passa a parasitar o centro do poder, onde age de maneira fria e calculista, movido pelo desgosto provocado pela felicidade e pela prosperidade de quem o cercava, assim como pelo desejo irrefreável de

---

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 532 (tradução nossa).

Texto-fonte: *Josiane faisait un peu espionner lord David par un homme à elle, en qui elle avait confiance, et qui se nommait Barkilphedro. Lord David faisait discrètement observer Josiane par un homme lui, dont il était sûr, et qui se nommait Barkilphedro. La reine Anne, de son côté, se faisait secrètement tenir au courant des faits et gestes de la duchesse Josiane, sa sœur bâtarde, et de lord David, son futur beau-frère de la main gauche, par un homme à elle, sur qui elle comptait pleinement, et qui se nommait Barkilphedro.*

possuir o que pertencia a essas pessoas: “o que era Barkilphedro? O que há de mais mesquinho e o que há de mais terrível. Um invejoso”<sup>87</sup>.

Descrito no romance como um parasita, Barkilphedro poderia ser associado, por receber “tranquilamente” as injúrias que Josiane, lorde David e a rainha Anne lhe cuspiam, ao que A. Gazeau (1882) descreve como bufões parasitas. Segundo o autor, esta categoria não se diferenciaria em nada dos animadores de profissão (*amuseurs de profession*), que “comiam à mesa, com a condição de estarem sempre felizes, de exercitarem o riso, de acolherem agradavelmente as injúrias que lhe eram lançadas”. Barkilphedro conquista seu lugar à mesa por esbanjar simpatia e cortejos, por estar sempre apto a servir e a agradar, mesmo que contra sua vontade, desde que isso pudesse lhe trazer algum proveito. É por isso que ele se divide entre a rainha e os nobres ingleses. Simbolicamente, seu lugar à mesa pode ser representado pelo livre acesso que tem aos aposentos da duquesa Josiane, assim como pelo *tutoiement*<sup>88</sup> entre os dois.

Em toda a narrativa Barkilphedro parece estar em permanente estado de suspensão, sempre hesitando entre polos, dividido entre pessoas, religiões, escolhas e decisões e, outrossim, pendendo, dentro da teia de opções e relações que tece, para o lado daquele que lhe oferece maiores vantagens pessoais:

Que idade tinha ele? Nenhuma. A idade necessária ao seu projeto do momento. Era velho pelas rugas e cabelos grisalhos e jovem pela agilidade de espírito. Era lesto e pesado; espécie de hipopótamo-macaco. Realista, certamente; republicano, quem sabe? católico, talvez; protestante, sem dúvida. Pró Stuart, provavelmente; pró Brunswick, evidentemente. Ser Pró é uma força somente à condição de ser ao mesmo tempo Contra; Barkilphedro praticava esta sabedoria<sup>89</sup>.

A dinâmica das relações maquinadas por Barkilphedro poderia ser encarada, como nos propõe Anne Ubersfeld (2002), a partir da inversão do par rei/bufão, uma vez que seria Barkilphedro

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 508 (tradução nossa).

Texto-fonte: *Qu'était-ce que Barkilphedro ? Ce qu'il y a de plus petit et ce qu'il y a de plus terrible. Un envieux.*

<sup>88</sup> Em língua francesa, o *tutoiement*, que se opõe ao *vouvoiement*, significa tratar alguém por *tu*, o que denota uma relação próxima e informal, em oposição ao afastamento e à formalidade do *vous*.

<sup>89</sup> HUGO, 2002, p. 532 (tradução nossa).

Texto-fonte: *Quel âge avait Barkilphedro ? aucun. L'âge nécessaire à son projet du moment. Il était vieux par les rides et les cheveux gris, et jeune par l'agilité d'esprit. Il était leste et lourd ; sorte d'hippopotame singe. Royaliste, certes ; républicain, qui sait ? catholique, peut-être ; protestant, sans doute. Pour Stuart, probablement ; pour Brunswick, évidemment, Être Pour n'est une force qu'à la condition d'être en même temps Contre, Barkilphedro pratiquait cette sagesse.*

que, de certa forma, estaria por trás das decisões régias, manipulando-as conforme seus interesses pessoais.

Por mais que, como anunciado anteriormente, o fazer rir não esteja entre os principais traços que caracterizam Barkilphedro como bufão de corte, seu riso leviano, aparente, com objetivos e propósitos precisos, não deixa de estar presente no processo de associação de Barkilphedro ao domínio bufo. Ele também apresenta um riso puramente superficial, que teria por objetivo tocar, agradar e conquistar lisonjeiramente o outro, sobretudo aqueles que estão no centro do poder, para, a partir da relação parasital estabelecida, atingir seus interesses mais vis e torpes.

Tinha fundas corrosões interiores, frenesis de raiva subterrânea, chamas cobertas e escuras, de que ninguém se apercebia; era um colérico fumívoro. A superfície sorria. Era obsequioso, amável, complacente, adulator. Não importa quem e não importa onde, saudava sempre. A um sopro do vento, inclinava-se até o chão. Ter um caniço na coluna vertebral, que fonte de fortuna!<sup>90</sup>.

Acreditamos que a passagem ilustra o que talvez seja uma constante dos personagens bufos hugoanos, a discrepância entre o que se sente e o que é exteriorizado, assim como atestam Gwynplaine, Quasimodo, Triboulet, Habibrah, Han d'Islande, etc.

Além dos desvios psicológicos de Barkilphedro, sua compleição física colabora com sua leitura enquanto personagem bufo: por mais que ele não apresente nenhuma deformidade física que o torne uma figura ligada ao grotesco risível, como acontece com a maioria dos personagens diretamente denominados de bufão nos textos literários hugoanos, Barkilphedro apresenta traços físicos que, em conjunto, seriam deveras peculiares e que poderiam inseri-lo no universo do estranho. Alguns de seus traços desarmoniosos poderiam ser utilizados para inclui-lo no imaginário bufo:

Barkilphedro tinha o corpo obeso e o rosto magro. Gordo o torso, óssea a face. Tinha as unhas acanaladas e curtas, os dedos nodosos, os polegares chatos, os cabelos grossos, muita distância entre as têmporas, e uma testa de assassino, larga e baixa. Os olhos freados escondiam a pequenez do olhar sob sobrancelhas espessas e revoltas. O nariz longo, pontudo, corcovado e mole estendia-se até quase a boca. Barkilphedro, convenientemente vestido de imperador, ter-se-ia parecido com

<sup>90</sup> HUGO, 2002, p. 508 (tradução nossa).

Texto-fonte: *Il avait de sourds courroux intérieurs, des frénésies de rage souterraine, des flammes couvées et noires, dont on ne s'apercevait pas ; c'était un colérique fumivore. La surface souriait. Il était obligé, empressé, facile, aimable, complaisant. N'importe qui, et n'importe où, il saluait. Pour un souffle de vent, il s'inclinait jusqu'à terre. Avoir un roseau dans la colonne vertébrale, quelle source de fortune !*

Domiciano. Sua face de um amarelo rançoso era como que modelada numa pasta viscosa; suas bochechas imóveis pareciam de massa de vidraceiro. Tinha todos os tipos de rugas refratárias, o ângulo de maxilar maciço, o queixo pesado, a orelha canalha. Em repouso, de perfil, seu lábio superior suspenso em ângulo agudo, deixava ver dois dentes. Estes dentes tinham o ar de nos olhar. Os dentes olham, da mesma forma que os olhos mordem<sup>91</sup>.

A imagem suscitada por tal descrição seria ainda reforçada pela compreensão semântica do nome que a leva. A decomposição morfossemântica de Barkilphedro nos remete à expressão Bar (*baril*) + ki (*qui*) + phe (*fait*) + dro (*drôlerie*), isto é: *baril qui fait drôlerie* (barril que faz bufonaria)<sup>92</sup>. Ora, ao nos determos na análise físico-psicológica do personagem, podemos observar que sua essência é expressa pela frase extraída de seu nome: fisicamente descrito como feio, pequeno, velho, pobre, protegido, obscuro e com um grande ventre, ele se assemelharia a um barril; psicologicamente, ele seria aquele que desempenha falas e ações bufas ou pitorescas.

No campo das artes visuais, a figura de Barkilphedro encontra correspondente explícito na produção contemporânea à gênese de **L’Homme qui rit** através da caricatura *O invejoso/Barkilphedro* (s/d). Inicialmente batizado apenas por O invejoso (*L’envieux*), o quadro teve o nome do personagem do romance de 1869 acrescido ao rodapé de sua imagem pelo próprio Victor Hugo, provavelmente ainda em 1869.

Voltar a uma obra pictórica que, sob o plano temático, teria estreita relação com o texto literário e renomeá-la diretamente com o nome de um dos personagens [bufos] desse texto nos leva a pensar, primeiramente, na íntima correlação que se estabelece, do ponto de vista do próprio autor, entre literatura e artes visuais, dois sistemas sógnicos distintos utilizados para descrever o mesmo objeto. A descrição deste mesmo objeto, o bufão, em dois sistemas sógnicos distintos e em um coevo, atesta a força e a importância desta figura no imaginário hugoano.

---

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 509 (tradução nossa).

Texto-fonte: *Barkilphedro avait le corps obèse et le visage maigre. Torse gras et face osseuse. Il avait les ongles cannelés et courts, les doigts noueux, les pouces plats, les cheveux gros, beaucoup de distance d'une tempe à l'autre, et un front de meurtrier, large et bas. L'œil bridé cachait la petitesse de son regard sous une broussaille de sourcils. Le nez long, pointu, bossu et mou, s'appliquait presque sur la bouche. Barkilphedro, convenablement vêtu en empereur, eût un peu ressemblé à Domitien. Sa face d'un jaune rance était comme modelée dans une pâte visqueuse ; ses joues immobiles semblaient de mastic ; il avait toutes sortes de vilaines rides réfractaires, l'angle de la mâchoire massif, le menton lourd, l'oreille canaille. Au repos, de profil, sa lèvre supérieure relevée en angle aigu laissait voir deux dents. Ces dents avaient l'air de vous regarder. Les dents regardent, de même que l'œil mord.*

<sup>92</sup> Agradeço aqui, de modo bastante especial, ao Prof. Dr. Jean-Maurel (Universidade de Paris I – Sorbonne) por me ter feito saber, durante palestra ministrada no seio do *Grupo de Pesquisa Victor Hugo e o Século XIX* no ano de 2013, o valor semântico da expressão contida no nome Barkilphedro.

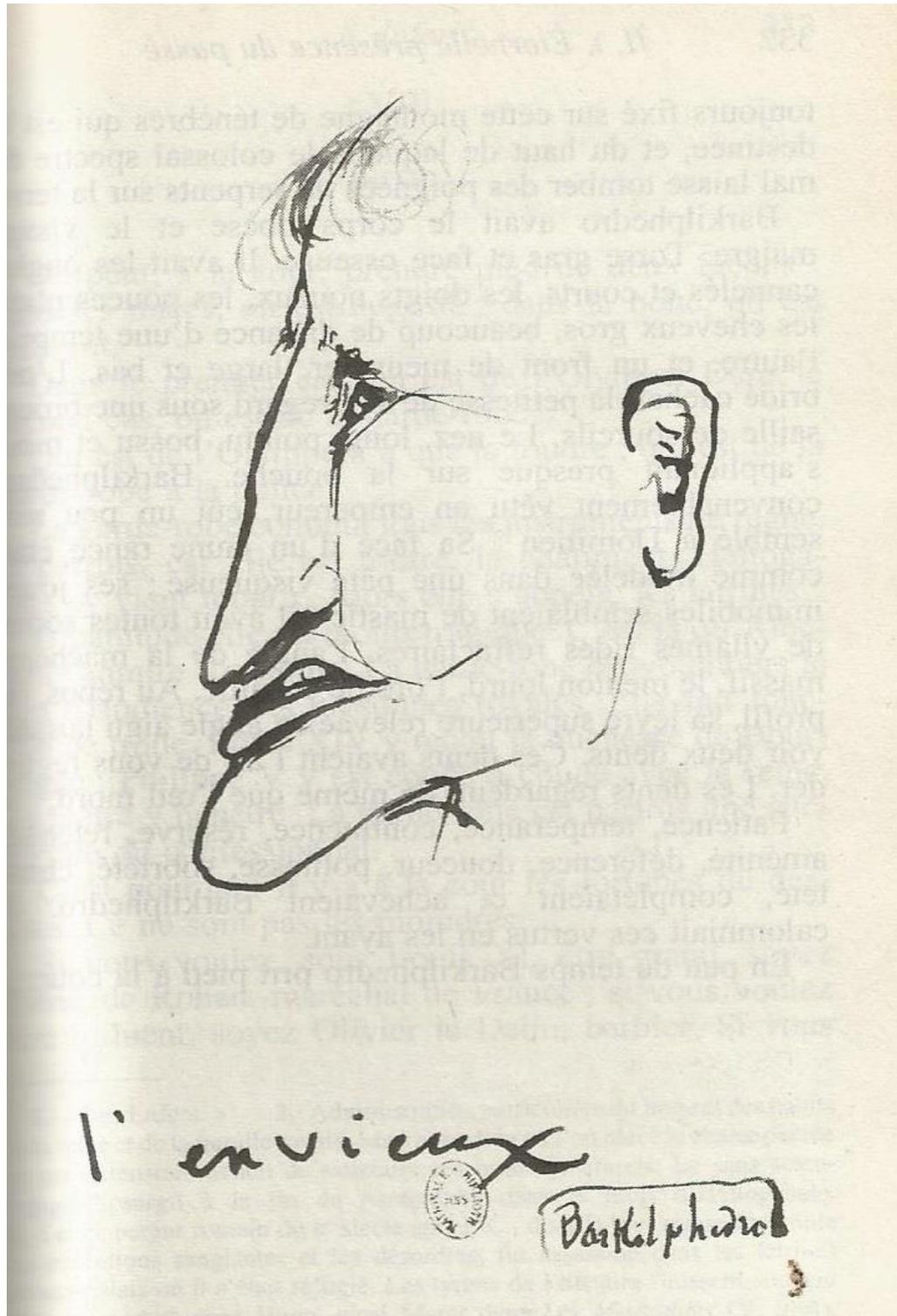


Figura 08 – HUGO, V. *L'envieux/Barkilphedro* (O invejoso/Barkilphedro). [s/d].

### 2.3. Léxico bufo

No decorrer do processo de caracterização e descrição de figuras e personagens bufos, ao longo do romance **L’Homme qui rit**, é possível apontar uma série de recursos linguísticos empregados com o objetivo de melhor arquitetar tanto os personagens e as figuras bufas, quanto o universo em que eles se inserem. Entre esses recursos, observa-se, além de diversas figuras de linguagem, a utilização de um léxico bastante específico, próprio ao universo das feiras, mercados e encruzilhadas que compõe o imaginário bufo. Com o objetivo de melhor esclarecer tais recursos, traremos à baila, primeiramente, os principais vocábulos empregados ao longo do texto literário para designar a figura do bufão. Em seguida, lançaremos luz, sem o intuito de esgotarmos o tema, sobre algumas estratégias de qualificação desses personagens e figuras.

Dentre os principais substantivos utilizados para nomear os tipos de aspecto bufo, destacamos abaixo os mais recorrentes:

<b>Vocábulo no texto-fonte</b>	<b>Ocorrências ao longo texto</b>	<b>Tradução adotada</b>
<i>bouffon</i>	8	Bufão
<i>nain</i>	13	Anão
<i>baladin</i>	7	truão/farsista
<i>bateleur</i>	32	pelotiqueiro
<i>clown</i>	14	<i>clown</i> [palhaço]
<i>histrion</i>	8	Histrião
<i>saltimbanque</i>	34	Saltimbanco

Cada um desses termos guarda traços semânticos que designam, *grosso modo*, os “detonadores” do riso que atuam nas instituições ligadas aos meios mais populares, tais como circos, praças, mercados e feiras. A fim de elucidarmos a contribuição de cada um desses termos para a composição do imaginário hugoano em torno da figura do bufão, arrolamos abaixo algumas das especificidades semânticas e simbólicas de cada termo. Como já tratamos de alguns desses em outras partes deste trabalho, não temos por objetivo analisá-los, aqui, minuciosamente, mas, sim, de modo geral, contrastá-los para apreendermos suas nuances e, conseqüentemente, suas contribuições à formação do imaginário hugoano em torno do tema.

1) *Bouffon, -onne* [bufõ, õn] – tipo que, em linhas gerais, era encarregado de divertir o público com suas brincadeiras em troca de algum dinheiro. Podia estar ligado tanto aos serviços circenses e teatrais de feiras e praças públicas, quanto à corte de um monarca ou mesmo à pessoa de um aristocrata (não raras vezes o próprio monarca), sempre com o propósito de divertir e fazer rir por seus gracejos e por seu aspecto grotesco. Ainda que mais raramente, chega a tornar-se uma espécie de conselheiro junto aos reis e rainhas.

2) *Nain, -e* [nẽ, nẽn] – pessoa de estatura anormalmente pequena, que se liga, no plano simbólico, a um vasto imaginário social. Chevalier e Gheerbrant (1982) nos informam que por sua liberdade de linguagem e de gestos junto aos reis, às damas e aos grandes deste mundo, personificariam as manifestações incontroladas do inconsciente. Vistos como alienados a quem se olha com um sorriso grimaçante por dizer verdades que não são filtradas, são, dessa forma, aproximados à figura do bobo e do bufão.

Além dos aspectos psicológicos, esses tipos, que compõem o conjunto do imaginário hugoano em torno na figura do bufão, aproximar-se-iam dessa figura na obra de Hugo sobretudo no que concerne, especificamente, ao personagem Gwynplaine, por sua compleição física disforme e, não raro, assim desejada e planejada. Com relação a isso, Chevalier e Gheerbrant (1982) nos dizem que:

Com seu pequeno tamanho e às vezes uma certa deformidade, os anões foram comparados a demônios. Não é mais só o inconsciente que eles simbolizam então, mas um fracasso ou um erro da natureza, com muita facilidade atribuídos a uma falta; ou ainda o efeito desejado de deformações sistemáticas impostas por homens todopoderosos. O Baixo Império aplicava receitas muito antigas para fabricar monstros e anões. Os anões são também a imagem de desejos perversos. A companhia de anões tornou-se até uma moda na Renascença. Eram frequentemente tratados como animais aprisionados. Não eram então os substitutos de um inconsciente que se cuida para manter adormecido? Ou que se trata e se toma como divertimento, como se fosse um ser exterior a nós mesmos?<sup>93</sup>.

Hugo já havia denunciado a perversa fabricação de monstros humanos no decorrer de seu romance, não só no âmbito ficcional, com Gwynplaine e os *Comprachicos*, mas também

<sup>93</sup> CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A, 1982, p. 659 (tradução nossa).

Texto-fonte: *Leur petite taille et parfois une certaine difformité (bossu\*) les nains ont fait assimiler à des démons. Ce n'est plus seulement l'inconscient qu'ils symbolisent alors, mais un échec ou une erreur de la nature, trop facilement imputés à une faute, ou encore l'effet voulu de déformations systématiques imposées par des hommes tout-puissants. Le Bas-Empire appliquait des recettes très anciennes pour fabriquer des nains. Les nains sont aussi l'image de désirs pervers. La compagnie de nains devint même une mode à la Renaissance. Ils étaient souvent traités comme des animaux apprivoisés. N'étaient-ils pas alors des substituts d'un inconscient que l'on soigne pour mieux l'endormir ? Ou qu'on traite et dont on s'amuse, comme s'il était extérieur à nous-mêmes ?*

no âmbito social e histórico, com a delação de casos em países da Europa Ocidental, na Rússia e, sobretudo, na China, de onde Hugo nos diz que:

Na China, desde sempre, viu-se a seguinte pesquisa da arte e da indústria: a moldagem do homem vivo. Pega-se uma criança de dois ou três anos, colocam-na em um vaso de porcelana, sem tampa e sem fundo, para que a cabeça e os pés passem. Durante o dia, colocam-no em pé; durante a noite, o deitam, para que a criança possa dormir. Assim, engorda sem crescer, preenchendo com sua carne comprimida e seus ossos retorcidos as irregularidades do vaso. Esse crescimento na garrafa dura vários anos. Em um dado momento, ele é irremediável. Quando se julga que já tomou forma e que o monstro está feito, quebra-se o vaso, a criança sai, e tem-se um homem com a forma de um jarro.

É cômodo; pode-se encomendar seu anão da forma que se quiser com antecedência<sup>94</sup>.

As raízes do imaginário hugoano em torno da fabricação de monstros em carne viva, sobretudo no que concerne aos anões e sua aplicabilidade como bufões de praça e de corte, remonta a práticas sociais e históricas bastante antigas que, por mais que hodiernamente não façam mais parte do imaginário social difuso sobre o tema, permanecem em alguns registros, que Hugo teria ajudado a preservar e difundir em suas narrativas.

3) *Baladin, -ine* [baladɛ̃, in] – designando inicialmente um dançarino de teatro ambulante, este vocábulo passa a indicar, por extensão, um comediante ambulante, figurando, nas definições dos dicionários, como sinônimo de *bouffon* (bufão).

4) *Bateleur, -euse* [batlœʁ, øz] – refere-se a uma pessoa que faz truques de destreza, elasticidade, força, acrobacia e escamoteação nas praças e feiras públicas. Ademais, pode indicar também, um ator cômico, um charlatão e um bufão que, rindo, imita o exemplo sério dado pelos homens.

5) *Clown, Ø* [klun] – comediante circense que, muito maquiado e vestido de maneira grotesca, faz pantominas e cenas de farsa, sendo um personagem típico do teatro inglês. Como já foi retratado anteriormente, não nos deteremos em sua análise, a exemplo do bufão.

<sup>94</sup> HUGO, 2002, p. 369 (tradução nossa).

Texto-fonte: *En Chine, de tout temps, on a vu la recherche d'art et d'industrie que voici : c'est le moulage de l'homme vivant. On prend un enfant de deux ou trois ans, on le met dans un vase de porcelaine plus ou moins bizarre, sans couvercle et sans fond, pour que la tête et les pieds passent. Le jour on tient ce vase debout, la nuit on le couche pour que l'enfant puisse dormir. L'enfant grossit ainsi sans grandir, emplissant de sa chair comprimée et de ses os tordus les bossages du vase. Cette croissance en bouteille dure plusieurs années. A un moment donné, elle est irrémédiable. Quand on juge que cela a pris et que le monstre est fait, on casse le vase, l'enfant en sort, et l'on a un homme ayant la forme d'un pot. C'est commode ; on peut d'avance se commander son nain de la forme qu'on veut.*

6) *Histrion*, Ø [istrijõ] – ator, especialmente o momo, que, acompanhando à flauta, encenava as primeiras farsas importadas da Etrúria e, em um segundo momento, farsas grosseiras e sátiras. Como geralmente eram ambulantes, apresentavam-se em praças públicas.

7) *Saltimbanque*, Ø [saltêbãk] – comediante ou mercador ambulante cuja profissão era divertir a multidão nas feiras e nas praças públicas com acrobacias e truques diversos, valendo-se de força e destreza. Podia designar ainda um bufão de sociedade ou um mal orador exagerado em suas palavras e em seu comportamento, além de um homem que, por sua falta de seriedade e por sua imprudência, não se mostra digno de consideração. O termo era empregado ainda como sinônimo de charlatão.

Com suas respectivas peculiaridades, todos esses termos designam, de uma forma ou de outra, ou o profissional-artista do riso que, geralmente ambulante, apresentava-se em feiras e praças públicas, ou, igualmente, o profissional-artista do riso ligado a uma corte ou à pessoa de um nobre, não raras vezes o próprio soberano. Além dessa rica nomenclatura, observa-se uma série de outros mecanismos de qualificação desses seres, sobretudo no que se relaciona diretamente ao personagem Gwynplaine. Saliente-se: por mais que não tenhamos o objetivo de explorar tais termos de maneira exaustiva, acreditamos ser importante lembrá-los, ainda que de maneira bastante sucinta.

No processo de caracterização dos bufões e dos demais seres ligados ao universo do riso, que são retratados em **L’Homme qui rit**, a animalização, seja pela atribuição de traços animais seja pela nomeação direta de tal ou tal personagem como animal, ocupa um importante papel, a exemplo do que o narrador nos diz, segundo o qual “Barkilphedro tendo esse pretexto, sua função foi, em muito pouco tempo, junto da rainha o que era junto da duquesa Josiane: o animal doméstico indispensável”<sup>95</sup>.

Um dos principais modos de qualificação dos personagens bufos em **L’Homme qui rit**, sobretudo no que concerne, especificamente, a Gwynplaine e sua face desconfigurada, faz-se por uma série de adjetivos que atribuem uma sucessão de características negativas a esse personagem, tais como *effrayant* (assustador), *épouvantable* (pavoroso), *laid* (feio), *mascaron bestial* (mascarão bestial), *monstre* (monstro), *terrible* (terrível) e *lord clown* (lorde clown), *inter alia*.

O universo sombrio e grotesco que esses termos ajudam a criar, em torno da figura do bufão, não são exclusividade do texto literário, mas encontram-se igualmente em voga nos

<sup>95</sup> HUGO, 2002, p. 511 (tradução nossa).

Texto-fonte: *Barkilphedro ayant ce prétexte, sa charge, fut en très peu de temps chez la reine ce qu'il était chez la duchesse Josiane, l'animal domestique indispensable.*

textos pictóricos hugoanos que contemplam essas figuras. Além dos quadros, caricaturas e imagens que já tivemos a oportunidade de vislumbrar até aqui, procederemos, no decorrer dos dois próximos capítulos, a uma ampla análise investigativa da interação do texto literário com o texto pictórico no que concerne à formação do imaginário hugoano em torno da figura do bufão e das condições sócio-históricas que o engendram.

## CAPÍTULO III

### Produção pictórica e a gênese de *L'Homme qui rit*

De forma geral, imputa-se aos primeiros desenhos de Victor Hugo a função de *souvenirs* de paisagens ou de monumentos. À exceção dos desenhos da época escolar, Hugo inicia sua produção pictórica durante suas viagens de férias ao *Rhin*, por volta de 1838, acompanhado de Juliette, que será sua companheira por mais de 50 anos<sup>96</sup>. Desenhos desse período, como *Vue de Luz* [Vista de Luz] (1843), que ele envia a sua filha Léopoldine, são um misto de carta e de fotografia, um cartão-postal do momento vivido pelo poeta. Destarte, segundo o próprio Hugo, que não se considerava um grande artista plástico e muito menos profissional, seus desenhos, que ele chega a chamar de rabiscos (*griffonnages*), eram para a “intimidade e indulgência dos amigos mais próximos”<sup>97</sup>, o que mostra claramente que, diferentemente de sua obra literária, Hugo não teria intencionado, ao menos nos primeiros anos de sua vida artística, reconhecimento e difusão de sua obra pictórica por parte da crítica e do mercado consumidor de artes plásticas. Não obstante, apesar desse afastamento entre o artista plástico e o literato presentes em Hugo, é por meio de sua fama e de seu reconhecimento literário que, inicialmente, o autor despertará o interesse da crítica por sua obra pictórica.

Diálogo e convergência entre as artes podem ser vistos por intermédio de uma análise do discurso do próprio autor, que fala de seus desenhos em carta ao seu editor Castel, em 5 de outubro de 1862: “ensaios de desenhos [...] feitos em horas de devaneios quase inconscientes, com o que sobrava de tinta em minha pena, sobre margens ou capas de manuscritos”<sup>98</sup>.

A primeira publicação de um desenho de Victor Hugo – *Vue de la ville de Lière* (Vista da cidade de Lière) data exatamente de 1837, do **Album cosmopolite**. O desenho foi prontamente acolhido por Théophile Gautier, no ano seguinte, por meio de um artigo intitulado “Monsieur Victor Hugo dessinateur”. A partir de então, a obra pictórica de Hugo

---

<sup>96</sup> Em 1822, Victor Hugo se casa com Adèle Fourcher, sua amiga de infância. No entanto, no ano de 1830, a senhora Hugo inicia um relacionamento amoroso com Sainte-Beuve, padrinho de sua filha que também se chamava Adèle. Hugo, por sua vez, conhece a atriz Juliette Douet no ano de 1833, com quem encetará um envolvimento amoroso que durará até a morte da atriz, em 1883.

<sup>97</sup> *Ces griffonnages sont pour l'intimité et l'indulgence des amis tout proches* – Carta de Victor Hugo a Paul Meurice, de 6 de março de 1863.

<sup>98</sup> HUGO, 1985, p. 539 (tradução nossa).

Texto-fonte: *essais de dessins faits [par moi] à des heures de rêverie presque inconsciente avec ce qui restait d'encre dans ma plume sur des marges ou des couvertures de manuscrits*.

passa, mesmo apesar de sua relutância que vai diminuindo aos poucos, a ser progressivamente reproduzida. Assim, de acordo com Arnaud Laster<sup>99</sup>, acontecerá uma única reprodução em 1838, quatro em 1840, cinco em 1843, seis em 1844, [...] chegando ao ponto de Hugo tomar a iniciativa, em 1847, de mandar gravar quatro de seus desenhos com o aquafortista Marvy. Essa relutância inicial de Hugo quanto à difusão de sua obra pictórica condiz com o que, de acordo com Pierre Georgel (1998), seria a posição do poeta em manter o grande público longe de sua obra pictórica enquanto ela “crescia e encorpava”, caminhando rumo à maturação. O rígido controle que exerce sobre sua obra pictórica é perdido após o seu retorno do exílio em 1870, e, a partir de 1876, ela se torna atração entre a classe culta de Paris.

A produção pictórica hugoana está, como nos indica Arnaud Laster (1981), enraizada na admiração que o poeta nutria por alguns gênios da pintura, tais como Dürer e Rembrandt. Além desses, observa-se ainda uma série de pintores e escultores que conviveram e dialogaram com o autor e que, de certa maneira, influenciaram sua obra pictórica.

Dentre eles, destacam-se os irmãos franceses Achille Devéria (1800-1857), pintor de gêneros diversos, e Eugène Devéria (1805-1865), pintor romântico e de história<sup>100</sup>. Assim como Eugène Delacroix (1805-1865), ícone do Romantismo francês na pintura, que, sob a indicação de Victor Hugo, desenhou o figurino da peça **Amy Robsart** (1828) e que, com as obras *Scène des Massacres de Scio* [Cena dos massacres de Quios] (1824), *La Grèce sur les ruines de Missolonghi* [A Grécia sobre as ruínas de Missolonghi] (1826), *La mort de Sardanapale* [A morte de Sardanapalo] (1827-28) e, sobretudo, com *Aline la mulâtresse* [Aline, a mulata] (1824), teria exercido uma forte influência na composição gráfica de Hugo. Este último quadro teria até mesmo, segundo Jean-Bertrand Barrère<sup>101</sup>, uma forte semelhança com o quadro de Hugo *Miseria* [Miséria] (s/d), urdido, a pedido de Paul Meurice, para o frontispício de **Les Misérables** [Os Miseráveis] (1862). Apesar da intensa relação e afinidade entre Hugo e Delacroix, os dois artistas acabaram que por se afastar devido a desavenças políticas.

Louis Boulanger (1806-1867), pintor romântico francês que se torna amigo íntimo de Hugo, chega a ilustrar algumas de suas obras. 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

<sup>99</sup> LASTER, 1981, p. 320.

<sup>100</sup> Como salientado por Celina M. Moreira de Melo (2007, p. 39), “pintura de história será o gênero de maior prestígio até a ruptura com os padrões acadêmicos, no século XIX”. Este gênero, como o próprio nome diz, se refere a obras que retratam cenas da história.

<sup>101</sup> *Apud* LASTER, 1981, p. 319.

quadro *Festin de Balthazar* (1834), dialogariam, por seu fundo de imaginação temática, com a produção tanto pictórica quanto literária hugoana. *Supplice de Mazeppa* [Suplício de Mazeppa], quadro de Boulanger, de 1827, teria até mesmo sido, de acordo com Arnaud Laster, uma das fontes de **Les Orientales** (1829). Boulanger teria sido ainda o responsável por ter apresentado Hugo à obra de Giovanni Piranesi (1720-1778), outro artista admirado por Hugo.

O escultor francês David d'Angers (1788-1856), a quem o escritor dedicará diversos poemas, fará um busto do poeta, a exemplo de Boulanger. Angers foi o responsável por apresentar alguns quadros e desenhos de que era proprietário, de autoria do pintor e escultor romântico alemão Caspar David Friedrich (1774-1840) a Victor Hugo. Quadros que, também segundo Arnaud Laster, teriam sido propícios a orientar a estética hugoana no caminho que ela deveria percorrer e se desenvolver.

O pintor e ilustrador francês Célestin Nanteuil (1813-1873) que, em 1836, ao acompanhar Hugo e Juliette em uma viagem ao *Rhin*, produz os seis primeiros desenhos de um carnet de viagem que Hugo completará com mais dezesseis desenhos de sua autoria, configurando-se, desta forma, uma espécie de parceria.

Por mais que esta lista não tenha a pretensão de ser exaustiva, dela não poderia ficar de fora Théophile Gautier (1811-1872), escritor e pintor francês, amigo pessoal de Victor Hugo, que, juntamente com o cunhado do poeta, Paul Chenay (1818-1906), publicou em 1863, um álbum contendo 12 desenhos de Victor Hugo (texto de apresentação de Gautier e desenhos gravados em aço por Chenay), figurando como a primeira publicação significativa dos desenhos de Hugo e que desfaz, de certa forma, a concepção errônea de que o talento de Victor Hugo artista plástico não teria alcançado aceitação e valorização no século XIX. O reconhecimento de Baudelaire, durante o Salão de 1859, dos desenhos de Hugo, que, diga-se de passagem, deixou o poeta ainda no exílio “muito feliz e orgulhoso”, depõe neste sentido. Nesse primeiro álbum já seria possível perceber o anúncio da “audácia febril e a virtuosidade magistral, as crises férteis que logo desordenariam de alto a baixo a velha arte”. Segundo Philippe Burty (*apud* GEORGEL, 1998), esse primeiro álbum de Hugo estaria para a pintura hugoana assim como o prefácio de **Cromwell**<sup>102</sup> estaria, quando foi publicado, para os velhos preceitos literários.

---

<sup>102</sup> Conhecido no Brasil por **Do grotesco e do sublime**.

### 3.1. Prospecção em torno do período de 1866-1869

**L'Homme qui rit**, último romance escrito no intervalo dos anos de 1866-1869, e, igualmente, do longo exílio de Hugo (de 02 de dezembro de 1851 a 05 de setembro de 1870), teve uma gênese bastante longa e conturbada, marcada por um intenso embate político e pela produção de uma vasta obra pictórica, literária e política. O romance foi redigido em períodos espaçados: primeiramente entre 14 ou 21 de julho a 6 de outubro e retomado entre 6 e 24 de novembro de 1866. Em seguida, Hugo escreve de 1º de maio a 11 de julho, e de 16 de outubro ou 4 novembro de 1867 a 23 de agosto de 1868, salvo adições e revisões. A obra é publicada em 4 volumes de 19 de abril a 7 de maio de 1869.

Essa produção intermitente deve-se a fatores diversos. A primeira interrupção se deveu ao fato de Hugo ter deixado Bruxelas em 7 de outubro de 1866 para retornar à Guernsey via Ostende e Londres. A segunda interrupção se deveu à preparação de outra publicação de Hugo, uma introdução ao **Paris-Guide**, empreitada orquestrada por seu amigo Paul Meurice, por ocasião da Exposição Universal de 1867. Durante essa pausa, Victor Hugo encarrega-se ainda de escrever textos em resposta aos rebeldes gregos, que serão retomados na coletânea **Actes et Paroles**, além da redação da comédia **Mangeront-ils ?**. A terceira e última interrupção se deve aos preparativos de sua partida para Bruxelas, que acontecerá em 17 de julho, depois devido a uma viagem de lazer à Zelândia (província holandesa) e uma estadia em Chaudfontaine. Ele retomará o trabalho, desta vez, para finalizá-lo, apenas após retornar a Guernsey. Concomitante à escrita do romance, observa-se que, além das produções literárias e políticas supracitadas, o autor empreende considerável criação pictórica, que está, de algum modo, ligada à produção dos textos escritos, seja sob o aspecto formal, seja sob o plano temático.

Catalogar cronologicamente os desenhos produzidos por Hugo ao longo desse período não é um trabalho fácil e evidente, pois, em sua grande maioria, essas obras não foram datadas ou claramente explicitadas. Para que se pudesse abarcar sequencialmente os desenhos que não foram datados, os estudiosos da arte visual hugoana procederam, desde o início do século XX, ao estudo minucioso das peculiaridades dos papéis que ele utilizou em suas composições gráficas, visto que, pelo menos ao longo dos últimos dez anos de seu exílio, as especificidades presentes nos papéis utilizados pelo artista caracterizavam determinada faixa temporal. Desse modo, René Jouvèrt e Guy Robert, em 1961, ao comentarem o **Théâtre de la Gaîté**, álbum montado por Hugo para as caricaturas de sua autoria, propuseram a seguinte possibilidade de classificação que, segundo os autores, valeria tanto para as caricaturas do

referido álbum, quanto para diversos desenhos do mesmo cunho, hoje preservados pela *Bibliothèque Nationale de France* (BNF) em Paris, pela *Maison de Victor Hugo à Paris* (MVHO) e pela *Hauteville House* (HH), casa do autor em Guernesey.

### Catálogo dos papéis utilizados por Hugo

Numeração	Descrição	Período de utilização
31	Vergê branco, com emblema <i>S. Barbet Jun<sup>r</sup></i> . 25 High St., Guernesey.	1860 (?)
32	Vergê branco com pequeno emblema estampado.	1855-60
33	Branco finamente avergoado. Encontra-se esse papel em numerosos rostos feitos à pena, próximos daqueles que se publicou nos álbuns n.a. f 13355 e 13356. No mais, ele é utilizado em muitos dos numerosos desenhos que ilustram o manuscrito de <b>Travailleurs de la Mer</b> .	por volta de 1869
34	Branco, colado sobre papel assaz creme. Em muitos casos, especialmente em 31 r <sup>o</sup> , 32 v <sup>o</sup> , o papel sobre o qual foi feito o desenho é uma folha arrancada de um álbum (tamanho 19,2 cm) no qual se encontram outros pedaços nas ilustrações do manuscrito de <b>Travailleurs de la Mer</b> : f <sup>o</sup> 57 <i>Le roi des Auxcriniers</i> , f <sup>o</sup> 85 <i>Bateau à vapeur</i> , f <sup>o</sup> 96, 123 <i>Vue de Gernesey</i> , f <sup>o</sup> 159 <i>Vieux St. Malo</i> , f <sup>o</sup> 222 r <sup>o</sup> <i>La Durande</i> , f <sup>o</sup> 314, r <sup>o</sup> .	1864-1869

Numeração	Descrição	Período de utilização
35	Branco, liso, mais espesso.	1869 ≅
36	Fino, translúcido, azul ardósia. Esse papel é utilizado para a maior parte dos desenhos de 36 cabeças relativas ao processo de uma mulher acusada de bruxaria, MVH (catálogo nº 317).	1869 ≅
37	Branco, vergê, ranhuras mais largas que as precedentes.	1871
38	Branco, fino, vergê, mate.	1870 (?)
39	Branco liso.	1860 (?)
40	Muito branco.	1869 (?)

Para o recorte cronológico que ora propomos (1866-1869), os desenhos utilizados em nosso *corpus* foram selecionados e associados ou a partir de datação, cunhada pelo próprio Hugo, ou a partir das pesquisas empreendidas pelos estudiosos René Jouvert e Guy Robert, que tentaram determinar, de maneira aproximativa, o período em que eles foram produzidos. Dessa forma, o número do papel proposto por eles revela-se, para nosso *corpus*, de grande importância, uma vez que foi a partir dele que pudemos discriminar as obras que teriam correlação temporal direta com o romance **L’Homme qui rit**. Assim, até o presente momento, catalogamos as seguintes obras contemporâneas à obra em questão <sup>103</sup>:

---

<sup>103</sup> Além dessas, apresentamos também as obras não contemporâneas a **L’Homme qui rit** que pois, ao nosso ver, elas se ligariam à figura do bufão ou a passagens e temas do romance. Sobre essas, trataremos mais adiante.

<b>Sumi-ês<sup>104</sup> com temas variados</b>				
<b>Nº da figura e da página</b>	<b>Título</b>	<b>Ano</b>	<b>Técnica e materiais</b>	<b>Localização do acervo</b>
Figura nº 30, p. 143	<i>Barque à la voile gonflée</i> (Barco com a vela inflada)	1866-69 ≅	Pena, utilização de bábulas de pena, tinta marrom e sumi-ê sobre papel bege, (12,2 x 16,0 cm)	BNF 13351, fol. 21
Figura nº 31, p. 144	<i>Carte de visite</i> (Cartão de visita)	1865-67 ≅	Pena e sumi-ê de tinta marrom com realces de aquarela sobre papel velino, (16,5 x 25,8 cm)	[local desconhecido]
Figura nº 32, p. 145	<i>Carnet, septembre 1869</i> (Caderneta, setembro de 1869)	1869	Papel vergê pautado, com encadernação de moleskine preto	BNF, Manuscritos, NAF 13469, nº 40
Figura nº 33, p. 146	<i>Composition abstraite</i> (Composição abstrata)	1864-69 ≅	Sumiê, tinta marrom, bábulas de pena sobre papel bege, (13,3 x 24,3 cm)	MVHP, inv. 2428
Figura nº 34, p. 147	<i>Étude pour le phare des Casquets</i> (Estudo para o farol dos Casquets)	1886	Pena, (17,0 x 27,0 cm)	[local desconhecido]
Figura nº 35, p. 148	<i>'Figure' tâches</i> (Figuras de manchas)	1866-69 ≅	Tinta marrom e sumi-ê sobre papel velino, (20,5 x 12,5 cm)	BNF, Mss, NAF 13355, fol 88
Figura nº 36, p. 149	<i>La Conscience devant une mauvaise action</i> (A consciência diante de uma má ação)	1866	Pena e sumi-ê de tinta marrom sobre papel velino, (15,5 x 22,1 cm)	MVHP, inv. 868

<sup>104</sup> Técnica pictural de origem chinesa que consiste na utilização de apenas uma cor, que será diluída para obter diferentes tonalidades.

<b>Nº da figura e da página</b>	<b>Título</b>	<b>Ano</b>	<b>Técnica e materiais</b>	<b>Localização do acervo</b>
Figura nº 37, p. 150	<i>Ma destinée</i> (Meu destino)	1867	Pena e sumi-ê de tinta marrom, guache sobre papel velino	MVHP, inv. 927
Figura nº 38, p. 151	<i>Le Phare d'Eddystone</i> (O farol de Eddystone)	1866	Pena, pincel, bárbulas de pena, tinta marrom e sépia sobre papel velino, (89,5 x 47, 7 cm)	MVHP, inv. 181
Figura nº 40, p. 153	<i>Phare</i> (Farol)	1866	Tinta e sumi-ê, (47,0 x 89,0 cm)	[local desconhecido]
Figura nº 41, p. 150	[s/ título]	1866 ≅	Pena e sumi-ê de tinta marrom, com retoques de sumi-ê de tinta vermelha, (18,0 x 25,0 cm)	[local desconhecido]
Figura nº 43, p. 152	[s/ título]	1866	Pena, sumi-ê e sépia, (16,0 x 26 cm)	[local desconhecido]
Figura nº 42, p. 151	[s/ título]	1866	Pena, sumi-ê e aquarela, (13,0 x 25,0 cm)	[local desconhecido]
Figura nº 43, p. 152	[s/ título]	1866	Pena, sumi-ê e sépia, (16,0 x 26,0 cm)	[local desconhecido]
Figura nº 44, p. 157	<i>Small boat in full sail</i> (Pequeno barco com as velas içadas)	1866-69 ≅	Pena, tinta marrom e sumi-ê sobre papel velino (12,2 x 16,0 cm)	BNF, Mss, NAF 13351, fol 21
Figura nº 13, p. 104	<i>Taches</i> (Manchas)	1866-68 ≅	Pena, pó de grafite, tinta marrom e sumi-ê sobre papel velino	BNF, Mss NAF 13355, fol 111
Figura nº 45, p. 158	<i>Taches</i> (Manchas)	1866	Tinta preta e sumi-ê sobre papel velino	BNF, Mss NAF 24810, fol 230

Nº da figura e da página	Título	Ano	Técnica e materiais	Localização do acervo
Figura nº 47, p. 160	<i>L'Intestin de Léviathan</i> (O intestino de Leviatã)	1866	Pena, sumi-ê em tinta marrom e tinta preta com realces de guache sobre papel vergê	MVHP, inv. 808
Figura nº 48, p. 161	<i>Le château</i> (O castelo)	1866	Pena, sumi-ê com tinta nanquim, aquarela e guache sobre papel (6,0 x 17,0 cm)	Hauteville House, Guernesey.
Figura nº 39, p. 152	<i>Le Phare des Casquets</i> (O Farol dos Casquetes)	1866	Pena, sumi-ê de tinta marrom, tinta preta, pedra preta, lápis preto, gouache e utilização de bábulas de pena sobre de papel vélin, (89,8 x 48,0 cm)	[local desconhecido]
Figura nº 14, p. 106	<i>Sailing ship in a storm</i> (Veleiro em uma tempestade)	1866-69	Pena (ou palito), tinta marrom e sumiê em papel velino nº. 35 do <b>Théâtre de la Gaîté</b> , (22,2 x 14,5 cm)	BNF, Mss, NAF, 13355

<b>Sumi-ês relativos a retratos</b>				
<b>Nº da figura e da página</b>	<b>Título</b>	<b>Ano</b>	<b>Técnica e materiais</b>	<b>Localização do acervo</b>
Figura nº 74, p. 189	<i>Profil féminin à droite</i> (Perfil feminino à direita)	1864-69 ≅	Pena, utilização de bárbulas de pena, tinta marrom e sumi-ê sobre papel bege, (24,5 x 19,5 cm)	BNF, Manuscritos, NAF 13355, fol. 18
Figura nº 75, p. 190	<i>Tête de profil à gauche</i> (Cabeça de perfil à esquerda)	1864-69 ≅	Pena, utilização de bárbulas de pena, tinta marrom e sumi-ê sobre papel bege	BNF, Manuscritos, NAF 13355, fol.120
Figura nº 76, p. 191	<i>Tête de profil à droite</i> (Cabeça de perfil à direita)	1864-69 ≅	Pena, utilização de bárbulas de pena, tinta marrom e sumi-ê sobre papel bege	BNF, Manuscritos, NAF 13356, fol. 6
Figura nº 77, p. 192	<i>Tête de profil à gauche</i> (Cabeça de perfil à esquerda)	1864-69 ≅	Pena, utilização de bárbulas de pena, tinta marrom e sumi-ê sobre papel bege	BNF, Manuscritos, NAF 13356, fol. 6
Figura nº 78, p. 189	<i>Tête de profil tournée vers la droite au recto et vers la gauche au verso</i> (Cabeça de perfil virada rumo à direita no rosto e rumo à esquerda no verso)	1864-69 ≅	Pena, pincel, tinta marrom e sumi, reservas sobre papel bege, (21,8 x 19,1 cm)	BNF, Manuscritos, NAF 13352, fol. 10, frente e verso
Figura nº 79, p. 190	<i>Tête de trois quarts droits</i> (Cabeça de três quartos retos)	1864-69 ≅	Pena e tinta marrom sobre papel azulado	BNF, Manuscritos, NAF 13355, fol. 141

<b>Nº da figura e da página</b>	<b>Título</b>	<b>Ano</b>	<b>Técnica e materiais</b>	<b>Localização do acervo</b>
Figura nº 80, p. 196	<i>Le Lever</i> (O levantar)	[s/data]	Pena, tinta marrom e sumi-ê sobre uma folha de álbum	Paris, MVHP, Inv. 146
Figura nº 81, p. 197	<i>Sub clara nuda lucerna</i> (Nua sob a clara lucerna)	[s/data]	Sumi-ê e pena	[local desconhecido]

<b>Estêncil e <i>cut-out</i></b>				
<b>Nº da figura e da página</b>	<b>Título</b>	<b>Ano</b>	<b>Técnica e materiais</b>	<b>Localização do acervo</b>
Figura nº 17, p. 109	<i>Silhouette de trois tours</i>	1864-1869	Utilização de bárbulas de pen e aplicação de um papel recortado, (22,2 x 14,6 cm)	Paris, BNF, Manuscritos, NAF 13355, fol. 75

<b>Caricaturas de temas diversos</b>				
<b>Nº da figura e da página</b>	<b>Título</b>	<b>Ano</b>	<b>Técnica e materiais</b>	<b>Localização do acervo</b>
Figura nº 53, p. 167	<i>Admire Napoléon III</i> (Admire Napoleão III)	1864-69 ≅	Pena, papel nº 33 do <b>Théâtre de la Gaîté</b> , (23,0 x 14,7 cm)	BNF, Manuscritos, N.a.f 13352
Figura nº 54, p. 168	<i>Aisément dupe</i> (Facilmente tolo)	1869 ≅	Pena. papel nº 34 do <b>Théâtre de la Gaîté</b> , (13,8 x 20,0 cm)	BNF, Manuscritos, N.a.f 13352
Figura nº 55, p. 169	<i>Approuvant le coup d'État</i> (Aprovando o golpe de Estado)	1864-69 ≅	Pena, papel nº 33 do <b>Théâtre de la gaîté</b> , (23,3 x 15,4 cm)	BNF, Manuscritos, N.a.f 13352
Figura nº 56, p.170	<i>Celle qui se fera religieuse</i> (Aquele que se tornará religiosa)	1869 ≅	Pena, papel nº 34 do <b>Théâtre de la gaîté</b> , (12,0 x 19,7 cm)	BNF, Manuscritos, N.a.f 13352
Figura nº 57, p. 171	<i>C'était une assez bonne caboche sagace</i> (Era uma cuca sagaz muito boa)	1869 ≅	Pena, papel nº 35 do <b>Théâtre de la gaîté</b> , (18,5 x 23,2 cm)	BNF, Manuscritos, N.a.f 13352
Figura nº 58, p. 172	<i>Dévote - mais attendons la fin</i> (Devota – mas esperemos o fim)	1869 ≅	Pena, papel nº 33 do <b>Théâtre de la gaîté</b> , (18,0 x 24,0 cm)	BNF, Manuscritos, N.a.f 13352

Nº da figura e da página	Título	Ano	Técnica e materiais	Localização do acervo
Figura nº 49, p. 159	[s/ título]	1869 ≅	Pena, papel nº 33 do <b>Théâtre de la Gaîté</b> , (15,4 x 24,0 cm)	BNF, Manuscritos, N.a.f 13352
Figura nº 67, p. 181	<i>Tête de prêtre. Profil d'aspect animal (peut-être âne), oeil éberlué</i> (Cabeça de padre). Perfil de aspecto animal (talvez asno), olho espantado)	1869 ≅	Pena, papel nº 33 do <b>Théâtre de la Gaîté</b> , (12,2 x 19,0 cm)	BNF, Manuscritos, N.a.f 13352
Figura nº 50, p. 160	[s/ título]	1869 ≅	Pena, papel nº 33 do <b>Théâtre de la Gaîté</b> , (12,0 x 19,5 cm)	BNF, Manuscritos, N.a.f 13352
Figura nº 59, p. 173	<i>L'autorité militaire</i> (A autoridade militar)	1869 ≅	Pena, papel nº 36 do <b>Théâtre de la gaîté</b> , (19,0 x 23,5 cm)	BNF, Manuscritos, N.a.f 13352
Figura nº 60, p. 174	<i>L'avocat</i> (O advogado)	1864-69 ≅	Pena, papel nº 33 do <b>Théâtre de la Gaîté</b> , (24,2 x 19,0 cm)	BNF, Manuscritos, N.a.f 13352
Figura nº 61, p. 175	<i>L'inquisiteur</i> (O inquisidor)	1869 ≅	Pena, papel nº 34 do <b>Théâtre de la Gaîté</b> , (19,2 x 24,5 cm)	BNF, Manuscritos, N.a.f 13352
Figura nº 62, p. 176	<i>L'inquisiteur gras</i> (O inquisidor gordo)	1869 ≅	Pena, papel nº 33 do <b>Théâtre de la Gaîté</b> , (19,2 x 24,0 cm)	BNF, Manuscritos, N.a.f 13352

Nº da figura e da página	Título	Ano	Técnica e materiais	Localização do acervo
Figura nº 63, p. 177	<i>L'inquisiteur sensuel – torture des dames</i> (O inquisidor sensual - tortura das damas)	1869 ≅	Pena, papel nº 33 do <b>Théâtre de la Gaîté</b> , (19,2 x 24,0 cm)	BNF, Manuscritos, N.a.f 13352
Figura nº 51, p. 165	[s/ título]	1869 ≅	Pena, (17,0 x 25,0 cm)	BNF, Manuscritos, N.a.f 1335242
Figura nº 52, p. 166	[s/ título]	1869 ≅	Pena, (20,0 x 26,0 cm)	BNF, Manuscritos, N.a.f 13352
Figura nº 64, p. 178	<i>Sophisme. Mon cher, pourquoi toujours critiquer le gouvernement ?</i> (Sofismo. Meu caro, porque sempre criticar o governo?)	1864-69 ≅	Pena, papel nº 34 do <b>Théâtre de la Gaîté</b> , (15,2 x 13,1 cm)	BNF, Manuscritos, N.a.f 13352
Figura nº 65, p. 179	<i>Tâchant de savoir à quoi s'en tenir sur Dieu</i> (Esforçando-se para saber em que se ater sobre Deus)	1869 ≅	Pena, papel nº 34 do <b>Théâtre de la Gaîté</b> , (11,2 x 19,0 cm)	BNF, Manuscritos, N.a.f 13352

Nº da figura e da página	Título	Ano	Técnica e materiais	Localização do acervo
Figura nº 66, p. 180	<i>Tête de face, bourgeois béat.</i> Légende - Oui, mon colonel (Cabeça de frente, burguês beato. Legenda - Sim, meu coronel)	1869 ≅	Pena, papel nº 33 do <b>Théâtre de la Gaîté</b> , (12,2 x 18,8 cm)	BNF, Manuscritos, N.a.f 13352
Figura nº 68, p. 182	<i>Tête d'un culotte de peau</i> (Cabeça de um militar aposentado)	1869 ≅	Pena, papel nº 33 do <b>Théâtre de la Gaîté</b> , (15,0 x 22,5 cm)	BNF, Manuscritos, N.a.f 13352
Figura nº 69, p. 183	<i>Vocation veillant sur elle-même</i> (Vocação vigiando sobre si mesma)	1869 ≅	Pena, (10 x 17 cm)	BNF, Manuscritos, N.a.f 13352

Dentre a seleção apresentada, procedeu-se a uma catalogação discriminatória a fim de identificar as imagens que poderiam ser associadas à figura que nos baliza: o bufão. Metodologicamente, o cômputo de tais imagens deu-se primeiramente pela catalogação daquelas que foram associadas por meio de legendas ou referências feitas pelo próprio Victor Hugo a personagens bufos. Paralelamente, procedeu-se ao inventário das imagens que, apesar de não terem sido diretamente associadas a personagens bufos, contêm traços grotescos de cunho bufo. Desse modo, obtemos a seguinte seleção de imagens:

Imagens contemporâneas à gênese de <i>L'Homme qui rit</i> e que remeteriam à figura do bufão				
Nº da figura e da página	Título	Ano	Técnica e materiais	Localização do acervo
Figura nº 06, p. 60	Personnage de profil à gauche, l'index levé ( <i>Personagem de perfil à esquerda, o indicador levantado</i> )	1864-69 ≅	Pena e tinta marrom sobre uma folha de álbum	BNF, Manuscritos, NAF 13342 fol. 4
Figura nº 71, p. 185	<i>Doucereux</i> (Doucereux)	1869 ≅	Pena, (12,2 x 19,0 cm)	BNF, Manuscritos, N.a.f 13352
Figura nº 28, p. 129	<i>Effet de l'éloquence</i> (Efeito da eloquência)	1864-69	Pena, tinta marrom sobre papel número 33 do <b>Théâtre de la gaité</b> , (28,5 x 23,5 cm)	BNF, Manuscrits, NAF 13356, f. 4
Figura nº 29, p. 131	Govicum (Govicum)	[s/data]	Pena e sumiê	BNF, Manuscritos, N.a.f 13352
Figura nº 72, p. 186	<i>Judex</i> (Judex)	1864-69 ≅	Pena, tinta marrom e sumiê sobre papel nº 33 do <b>Théâtre de la Gaité</b> , (29,2 x 24,3 cm).	BNF, Manuscritos, NAF 13356

Nº da figura e da página	Título	Ano	Técnica e materiais	Localização do acervo
Figura nº 03, p. 44	<i>Le dernier bouffon songeant au dernier roi</i> (O último bufão sonhando em ser o último rei)	1869-70 ≅	Pena e tinta marrom sobre papel nº 35 do <b>Théâtre de la Gaîté</b> , (22,5 x 14,5 cm)	BNF, Manuscritos, NAF 133370
Figura nº 73, p. 187	<i>Le directeur du séminaire et son meilleur élève</i> (O diretor do seminário e seu melhor aluno)	≅ 1869	Pena, papel nº 33 do <b>Théâtre de la Gaîté</b> , (18,3 x 24,9)	BNF, Manuscritos, N.a.f 13352
Figura nº 08, p. 067	<i>L'envieux/Barkilphedro</i> (O invejoso/Barkilphedro)	[s/data]	Pena, papel nº 34 do <b>Théâtre de la Gaîté</b> , (12,4 x 19,4)	BNF, Manuscritos, N.a.f 13352
Figura nº 24, p. 124	<i>Alors, effaré, chancelant, il se mit à faire danser les sorcières</i> (Então, assombrado, ele pôs-se a fazer as feiticeiras dançarem)	1869	Pena, (19 x 26 cm)	BNF, Manuscritos, N.a.f 13352
Figura nº 25, p. 126	<i>Tigre ou czar</i> (Tigre ou czar)	1869 ≅	Pena, papel nº 33 o <b>Théâtre de la Gaîté</b> , (19,2 x 24,5 cm)	BNF, Manuscritos, N.a.f 13352
Figura nº 70, p. 184	<i>Toupet probable, extase</i>	1869 ≅	Pena, papel nº 33 do <b>Théâtre de la Gaîté</b> , (17,7 x	BNF, Manuscritos,

	(Topete provável, êxtase).		24,1 cm)	N.a.f 13352
<b>Nº da figura e da página</b>	<b>Título</b>	<b>Ano</b>	<b>Técnica e materiais</b>	<b>Localização do acervo</b>
Figura nº 94, p. 211	<i>Autre juge (d'église) au moment où le tourmenteur met nue la sorcière</i> (Outro juiz - de igreja -no momento em que o algoz despe a bruxa)	1869 ≅	Lápis vermelho sobre papel nº 36 do <b>Théâtre de la Gaîté</b> , (19,2 x 23,8 cm)	BNF, Manuscritos, N.a.f 13352
Figura nº 86, p. 203	<i>Proue de navire pour Les Travailleurs de la Mer</i> (Proa de navio para <b>Os trabalhadores do mar</b> )	1866	Pena	[local desconhecido]

<b>Imagens NÃO contemporâneas à gênese de <i>L'Homme qui rit</i>, mas que remeteriam à figura do bufão</b>				
<b>Nº da figura e da página</b>	<b>Título</b>	<b>Ano</b>	<b>Técnica e materiais</b>	<b>Localização do acervo</b>
Figura nº 02, p. 032	<i>Quasimodo</i> (Quasimodo)	[s/ data]	Pena	[local desconhecido]
Figura nº 84, p. 201	Goulatromba (Goulatromba)	1838	Pena, (20, 0 x 11,0 cm)	MVHP
Figura nº 85, p. 202	<i>Une descente aux enfers</i> (Uma descida aos infernos)	1840	Álbum de papel para desenho, com capa cartonada verde escuro, (23,0 x 30,0 cm)	BNF, Manuscritos, NAF 13348
Figura nº 92, p. 209	<i>Je vous aime, madame</i> (Eu te amo, senhora)	1835 ≅	Pena, (08,0 x 11,00 cm)	BNF, Manuscritos, N.a.f 13352
Figura nº 93, p. 219	<i>Viens mon ami de la grandville</i> (Venha meu amigo da cidade grande)	1832 ≅	Pena, (10,0 x 13,0 cm)	BNF, Manuscritos, N.a.f 13352
Figura nº 83, p. 200	<i>Quatre masques et tête de renard</i> (Quatro máscaras e cabeça de raposa)	1865 ≅	Pena e tinta marrom, (30,1 x 18,7 cm)	MVHP, inv 170
Figura nº 88, p. 205	<i>Tête de cauchemar ou masque chinoise</i> (Cabeça de pesadelo ou máscara chinesa)	[s/ data]	Pena e sumiê	MVHP, inv. 305
Figura nº 18, p. 111	<i>Tête masculine de trois quarts à gauche</i> (Cabeça masculina de	[s/ data]	Pena e tinta marrom sobre papel nº 36 do <b>Théâtre de la Gaité</b> , (19,5 x 15,5 cm)	BNF, Manuscritos, N.a.f 13352

Nº da figura e da página	Título	Ano	Técnica e materiais	Localização do acervo
Figura nº 01, p. 20	<i>Le nain de la nuit</i> (O anão da noite)	1856	Pena, pinceu, tinta marrom, sumi-ê, lápis, fuligem, realces de gouache e raspagens, (38,3 x 23,7 cm)	MVHP, inv. 95
Figura nº 95, p. 212	<i>Théologal</i> (Teologal)	1874	Pena, (14,0 x 23,0 cm)	[local desconhecido]
Figura nº 89, p. 206	[s/ título]	1874	Pena, (14,0 x 23,0 cm)	[local desconhecido]
Figura nº 46, p. 159	<i>Têtes empalées</i> (Cabeças empaladas)	1864/65 ≅	Pena, pincel, tinta marrom e sumi-ê sobre uma folha de álbum	BNF, Manuscrits, NAF 13345, fol. 45

### 3.2. Desenhos dos manuscritos

A maioria dos manuscritos hugoanos foram confiados à *Bibliothèque nationale de France* (BNF) pelo próprio Victor Hugo, logo após seu retorno do exílio. À essa instituição ele concedeu também tudo o que fosse encontrado escrito ou desenhado por ele<sup>105</sup>. O cuidado e a preocupação em preservar seus manuscritos sempre foi uma constante na vida de Hugo, opondo-se à tendência de seus contemporâneos que era de oferecer tais peças aos amigos mais próximos. Mesmo durante seu processo de detenção, em dezembro de 1851, e em seu longo exílio<sup>106</sup>, Hugo tratou de preservar seus manuscritos sempre a salvo e ao seu alcance. Assim, instiga-nos as possíveis leituras desse acervo e o que esse material, preservado e guardado pelos esforços do próprio Hugo, poderia nos revelar.

De acordo com Thierry Chabanne (1985), seria possível empreender duas formas de leitura das páginas de tais manuscritos: uma, que seria de caráter mais estético, consistindo em “varrer” a superfície das folhas e permitir-se ser guiado pelos meandros de conjuntos gráficos, e outra, que seria de caráter mais literário e exegetico, que desfaria os estratos textuais para reconstruir uma história, estabelecendo uma ordem e uma coesão textual. Nesse sentido, Chabanne afirma que “o interesse dos manuscritos de Hugo, e isso constitui, sem dúvida, uma de suas particularidades, é que a abordagem geológica é, e não pode ser ao mesmo tempo, apenas geográfica”<sup>107</sup>. Para além do texto impresso nas edições autorizadas, as leituras geográficas ou geológicas dos manuscritos de tais textos permitiriam, ainda de acordo com Charbanne, uma leitura própria à compreensão do desenvolvimento e da progressão do trabalho hugoano.

A publicação progressiva e sequencial desse material, que foi um dos desejos testamentários do poeta, é reveladora de minúcias do processo criativo e imagético do autor, certamente desconhecido do grande público. Paul Meurice, amigo bastante próximo de Victor Hugo e que foi nomeado por ele como seu principal executor testamentário, traça um plano de

<sup>105</sup> *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'Europe.* HUGO, Victor. **Condicionamento testamentário.** Paris, BNF, 1881.

<sup>106</sup> Hugo é, então, um dos 7 membros do comitê de resistência ao golpe de Estado de Louis-Napoléon Bonaparte, de 2 de dezembro de 1851. Ajudado por um oficial francês que se recusa a prendê-lo, Hugo, ajudado por Juliette, foge para Bruxelas, onde se exila até o ano seguinte, 1852. Por questões políticas, neste mesmo ano, ele é obrigado a deixar a Bélgica, instalando-se com sua família e com Juliette na ilha anglo-normanda de Jersey, até o ano de 1855, quando será expulso da ilha por ter defendido os redatores do jornal *L'Homme*, que reproduziram carta aberta contra a rainha Vitória, da Inglaterra. Após esse episódio, Hugo se refugia, até o fim de seu exílio, em 1869, na ilha de Guernsey.

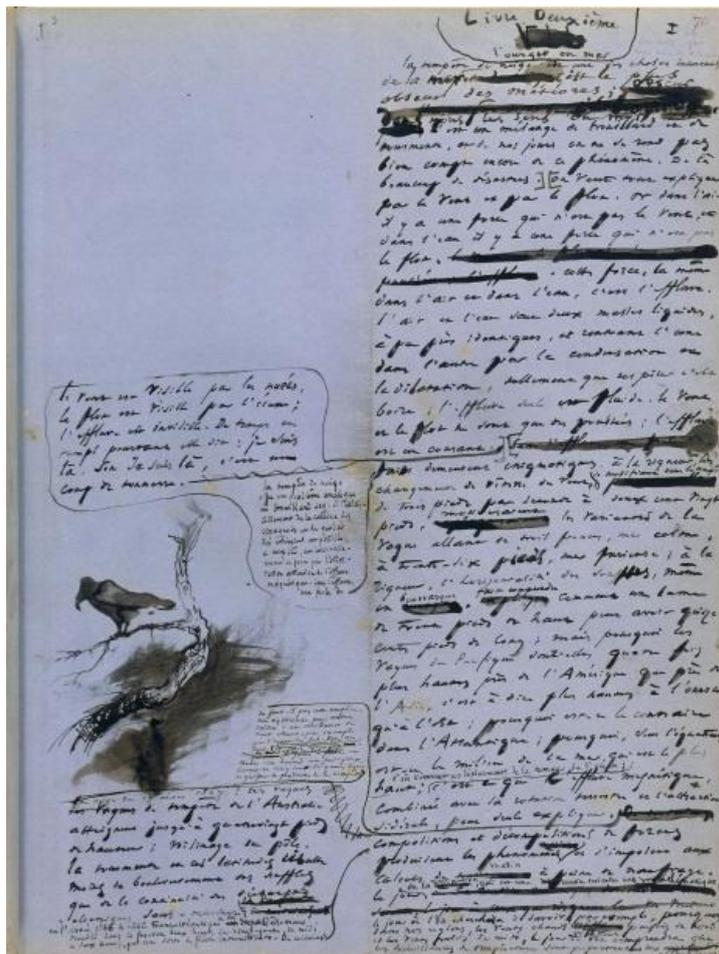
<sup>107</sup> CHABANNE, 1985, p. 176 (tradução nossa).

Texto-fonte: *l'intérêt des manuscrits de Hugo, et cela constitue sans doute l'un de leurs particularités, est que l'approche géologique est et ne peu être en même temps que géographique.*

publicação para as obras de Hugo em que, além do texto literário em si, conteria também uma espécie de relicário (*reliquat*) e documentos diversos que ajudariam a desvendar o texto.

Nessa proposta, no que concerne especificamente ao romance **L’Homme qui rit**, a edição crítica proposta por Paul Meurice foi publicada em 1907, sob a coordenação de Gustave Simenon, contendo, além de fragmentos do relicário, a gênese do texto, notas iconográficas, bibliográficas e de comentários do autor, bem como parte da fortuna crítica em torno do romance e os esboços de diferentes prefácios idealizados por Hugo. Para além dos dados contidos nessa edição, tornou-se público, em 1969, por meio de uma aquisição da BnF, um arquivo contendo os rascunhos e as notas preparatórias para a redação do romance (N.a.f. 15812). Tais documentos configuram-se, entre esboços e rascunhos, como um testemunho capital do método de composição e do universo imago-ficcional no qual o autor estava inserido ao escrever a obra.

Para ilustrar o processo de criação imago-textual a que nos referimos, selecionamos e



**Figura 09** – HUGO, V. *Manuscrit autographe sur papier bleu* (Manuscrito autográfico em papel azul). Paris, BnF, Manuscritos, NAF 24746.

apresentamos quatro imagens contidas nos manuscritos de **L’Homme qui rit**, digitalizados e disponibilizados pela BnF.

Esta reprodução de uma das folhas do manuscrito de **L’Homme qui rit**, mais especificamente do início do “livro segundo”, da “primeira parte” do romance (I, I, 1 – *Les lois qui sont hors de l’homme*), revela um trabalho estético e literário deveras elaborado. Com a folha dividida simetricamente em duas partes, o lado direito sendo reservado à escrita do texto em si, ao passo que o lado esquerdo, que quase sempre era utilizado, estava reservado a

correções. É exatamente nessa parte que se encontra a imagem de um alcatraz sobre um ramo<sup>108</sup>, logo acima do texto, evocando a tempestade marítima de 17 de março de 1867, vivenciada por Hugo em Guernesey e retratada no texto de **L'Homme qui rit**. Os manuscritos do romance estão preservados na BNF em formato de livro, como ilustra a imagem abaixo.



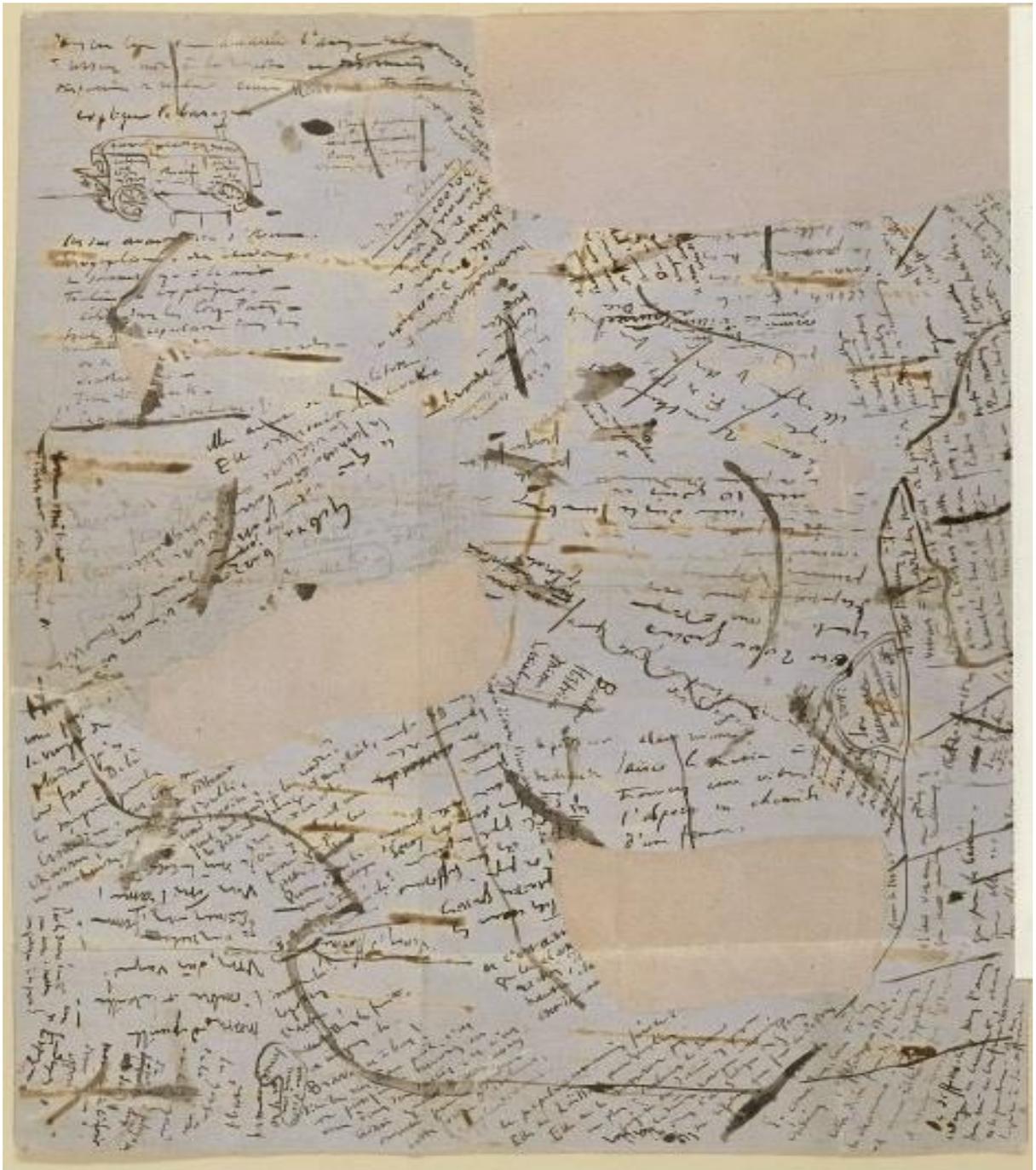
**Figura 10** – HUGO, V. *Manuscrit autographe pour L'Homme qui rit avec oiseau et en plaine page* (Manuscrito autográfico para **L'Homme qui rit** com pássaro e em página dupla. Paris, BNF, Manuscritos, NAF 24746, fol. 70.

Outra imagem do manuscrito, que ora selecionamos e apresentamos, revela como Hugo projetou e traçou esquematicamente a Câmara dos Lordes do Reino Unido da Grã-Bretanha, instituição capital dentro da trama. Além do que, é neste ambiente cuidadosamente orquestrado pelo autor, seja através do texto seja através do desenho do croqui que acompanha o manuscrito, que se dará o confronto entre os dois polos presentes na trama, representados, de um lado, pela rainha, figura áurea do poder e da aristocracia, e, de outro lado, pela figura do bufão, algoria do povo. É neste espaço em que se dá o fatídico embate entre o carrasco e a vítima.

<sup>108</sup> Pena, tinta e lavis de tinta marrom.



Esse fac-símile seria uma boa ilustração das leituras geológicas e geográficas propostas por Thierry Chabanne. Seu interesse está não apenas na elucidação imagética que ele produz do texto literário, em que se poderia compreender, em uma leitura geográfica, como suas camadas mais superficiais estão dispostas de maneira esquemática e espacial, assim como os efeitos produzidos por uma nova forma de ler o texto. Ele vai além, permitindo vislumbrar que texto literário e texto pictórico foram pensados em conjunto, constituindo um projeto literário e artístico uno e de amplo alcance.



**Figura 12 – HUGO, V. Rascunhos e notas preparatórias para *L'Homme qui rit*.**

Tal projeto remontaria a momentos ainda anteriores à escrita do romance. A análise dos rascunhos e das notas preparatórias para a obra confirma que o recurso ao desenho era uma prática corrente de Hugo. Na imagem abaixo, no fac-símile do rascunho de uma das notas preparatórias da narrativa, é possível observar uma pequena imagem, no canto superior esquerdo, que poderia estar relacionada à *Green-box*, choça sobre rodas puxada por Ursus e Homo, e que serviu, ao longo da narrativa, de moradia do bufão Gwynplaine e de sua trupe, que percorreu, entre o final do século XVII e início do século XVIII, diversas feiras, cidades e encruzilhadas do Reino Unido.

Nesse período, era sobretudo em feiras e mercados que se desenvolvia e se expunha todo tipo de indivíduos de aspecto grotesco e toda espécie de bufonaria. Na imagem é possível perceber também a figura de um estrado (*tréteau*), utilizado por Usus para expor o bufão em suas apresentações nas feiras e nos mercados dos lugares pelos quais passavam.

### 3.3. Materiais e técnicas

A amplitude da obra hugoana está para além de seu volume e do fato de Hugo ter se dedicado aos mais diversos domínios, tais como a dramaturgia, a poesia, a crítica literária, a política, a filosofia, o romance e as artes visuais. 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 e “toda espécie de misturas bizarras que conseguem expressar mais ou menos o que ele [o artista] tem no olhar e, sobretudo, no espírito”<sup>109</sup>.

A gama de materiais ditos bizarros de que Hugo se servia vai, certamente, muito além dos que são indicados por ele na passagem da carta de 1862. Léon Daudet<sup>110</sup>, em seu **Le Voyage de Shakespeare** (1896), diz-nos acerca do propósito dos materiais e métodos empregados por Hugo: “ele tinha um método de trabalho singular e improvável... Em uma

<sup>109</sup> LASTER, 1981, 320 (tradução nossa).

Texto-fonte: *toute sortes de mixtures bizarres qui arrivent à rendre à peu près ce qu'il a dans l'œil et surtout dans l'esprit.*

<sup>110</sup> *Apud* GEORGEL, 1998, p. 18.

folha de papel ele derramava um pouco de vinho, tinta, suco de ameixa, às vezes sangue, quando ele furava uma de suas veias”<sup>111</sup>. De acordo com Pierre Georgel, tais materiais foram, ano após ano, objeto de diversas discussões e debates. Ainda quanto à excentricidade dos materiais, Richard Lesclide<sup>112</sup> afirmou ter visto Hugo fazendo uso de suco de amora, cebola queimada e cinzas de cigarro, ao passo que Paul Meurice<sup>113</sup> declarou que Hugo “despejava um pouco de tinta sobre parte da folha de papel, depois, com infinita paciência e habilidade maravilhosa, suavemente, cuidadosamente, rabiscava, rabiscava e, obstinadamente, rabiscava”<sup>114</sup>.

Além das técnicas e dos materiais ditos “estranhos” encontrados nos desenhos, Pierre Georgel (1998) acrescenta que uma série de técnicas e métodos que ficaram esquecidos entre os papéis de Victor Hugo foram utilizados, tais como: manchas (*taches*), impressões, recortes e rabiscos das sessões das mesas girantes (*tables tournantes*<sup>115</sup>) ou mesas falantes, em algumas traduções. De acordo com Florian Rodari (1998), de tempos em tempos, Hugo encontrava novas formas de procedimentos no manuseio do papel, usando suabe, trapos, dobragens ou estêncil e, fundindo com tudo isso, carvão em pó ou fragmentos de maquiagem triturada. As misturas são tão excêntricas e os instrumentos são usados de modo tão inusual que, às vezes, torna-se difícil determinar como ele empreendeu todo o processo criativo.

Para além dos materiais heteróclitos empregados por Hugo, o que pode ser pensado como um *avant-première* de algumas das técnicas surrealistas, o artista recorreu a uma série de materiais de orientação “tradicional”, que são revelados pela análise técnica de suas telas, mas também, de acordo com Prévost (1998), pela análise dos livros de contabilidade do poeta do período de exílio e de pós-exílio, em que se vê a compra frequente de materiais como lápis, pigmentos, tinta da Índia, penas de ferro, frascos de tinta, pincéis, blocos de rascunho, tinta vermelha, papel de desenho, garrafas de cola para desenho, aquarela em tubos, sépia, lápis litográfico, tubos de tinta branca, tintas nígelo, etc. E, com uma frequência menor, pelo

---

<sup>111</sup> Tradução nossa. Texto-fonte: *He had a singular and improbable method of working... On a sheet of paper he spilt some wine, ink, prune juice, sometimes blood, when he pricked one of his veins.*

<sup>112</sup> *Apud* PRÉVOST, 1998.

<sup>113</sup> *Apud* PRÉVOST, 1998, p. 31.

<sup>114</sup> Tradução nossa. Texto-fonte: *poured a little ink over part of the sheet; then, with infinite patience and marvellous skill, gently, carefully scratched away, scratched obstinately away.*

<sup>115</sup> A *table tournante* é um procedimento espírita utilizado para dialogar com os “espíritos” do além. No decorrer de uma sessão, os participantes sentam-se ao redor de uma mesa e põem suas mãos sobre ela, frequentemente munida de uma tábua ouija. Apresentado a estas experiências em 1853 por Mme. de Girardin, na ilha de Jersey, Victor demonstra grande interesse no assunto, com a esperança de entrar em contato com sua filha Léopoldine, morta em um desastre no rio Sena, em 1843. Em 1855, após crise de demência de um dos participantes das *tables tournantes*, elas chegam ao fim.

registro de materiais como livros de folhas douradas, folha prata, prensa e tinta para cópia, calcográfico, etc.

Outra fonte para o diagnóstico e a catalogação dos materiais utilizados por Hugo na produção de sua obra pictórica seria a análise das correspondências do poeta com seus amigos, como a carta endereçada a Paul Meurice, em 5 de fevereiro de 1856, na qual o poeta exilado pede a seu amigo que lhe compre “uma dúzia de massa sépia da Inglaterra (*cake of England*) e uma dúzia de grandes lápis pretos, conhecidos como lâmpadas negras”. Ainda segundo Prévost, pesquisas do *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS) revelaram que, por essa época, Hugo também utilizou uma tintura cinza, manufatura exclusiva da indústria inglesa, feita de uma árvore conhecida como “*blue ash*”.

Vale ressaltar, como já mencionado anteriormente, que o próprio Hugo fala de seus desenhos, mesmo que de maneira metafórica, como “feitos em horas de devaneio quase inconsciente com o que sobrava de tinta em minha pena, sobre margens ou capas de manuscritos”.

O filho do artista, Charles Hugo, assim descreve, em 1864, o processo criativo da obra pictórica do pai:

Uma vez o papel, a pena, e o tinteiro postos sobre a mesa, Victor Hugo se senta e, sem esboço prévio, sem aparente ideia concebida, lá está ele que desenha com uma segurança na mão extraordinária, não o conjunto, mas um detalhe qualquer da sua paisagem. Ele começará sua floresta por um ramo de árvore, sua cidade por um frontão, seu frontão por uma grimpa e, pouco a pouco, a composição inteira brotará da brancura do papel com a precisão e a clareza de um negativo fotográfico que se submete à preparação química destinada a fazer aparecer a imagem. Depois, isto feito, o desenhista pedirá uma xícara e ele terminará sua paisagem com uma chuva de café preto<sup>116</sup>.

Após ter estudado os manuscritos de Hugo, René Journet<sup>117</sup>, informa-nos que, observadas as devidas especificidades, o método composicional indicado por Charles Hugo poderia não ser exclusivo da obra pictórica, aplicando-se também à obra literária. O que, de

<sup>116</sup> LASTER, 1981, p. 320 (tradução nossa).

Texto-fonte: *Une fois le papier, la plume et l'encrier apportés sur la table, Victor Hugo s'assied, et, sans esquisse préalable, sans parti pris apparent, le voilà qui dessine avec sûreté de main extraordinaire, non pas l'ensemble, mais un détail quelconque de son paysage. – Il vommencera sa forêt par une branche d'arbre, sa ville par un pignon, son pignon par une girouette, et peu à peu la composition entière jaillira de la blancheur du papier avec la précision et la netteté d'un négatif photographique qu'on soumet à la préparation chimique destinée à faire apparaître l'image. Puis, cela fait, de dessinateur demandera une tasse, et il terminera son paysage avec une averse de café noir.*

<sup>117</sup> Apud LASTER.

acordo com Pierre Georgel (1998), poderia ser compreendido como “o poder da escrita ‘automática’, na qual desejos e defeitos humanos aparecem de modo direto, sem censura”<sup>118</sup>. Os desenhos dos manuscritos poderiam, em certo grau, ilustrar esse automatismo direto e sem censura.

Outra testemunha do processo criativo de Victor Hugo foi Georges Hugo, neto do poeta, que nos diz:

Às vezes, eu o via desenhando: eles eram apenas esboços curtos e rápidos, paisagens, caricaturas, perfis desenhados em um único traço, o qual ele fazia em qualquer pedaço de papel. Ele espalhava a tinta a esmo, esmagando a pena de ganso que raspava e salpicava traços de tinta. Depois ele separava do amassado a nódoa negra que se transformava em um castelo, uma floresta, um lago profundo ou um céu tempestuoso; ele molhava delicadamente a ponta de sua pena com seus lábios e com isso irrompia uma nuvem da qual caía chuva sobre o papel molhado; ou ele usava isso para indicar precisamente as névoas borrando o horizonte. Depois ele acabava com um fósforo de madeira e desenhava em bons detalhes arquitetônicos, colocando flores em arcos ogivais, adicionando uma careta a uma gárgula, transformando uma torre em ruínas, e o palito de fósforo entre seus dedos se tornava um buril<sup>119</sup>.

Acreditamos que, no que se refere às técnicas empregadas por Victor Hugo na composição de sua obra pictórica, elas representam uma inovação oportuna e exprimem a singularidade da visão estética e semântica do artista. De modo geral, tais técnicas não podem e não devem ser encaradas de modo estático e isolado, uma vez que, em muitos casos, elas foram aprimoradas ou até mesmo desenvolvidas pelas pesquisas empreendidas pelo próprio Hugo, além do fato de, em uma mesma tela, Hugo utilizar duas ou mais técnicas (dentro do texto literário, a mistura de dois ou mais gêneros textuais também era comum na obra do autor). Dentre as principais técnicas desenvolvidas e empregadas por Hugo, destacamos algumas em seguida.

---

<sup>118</sup> GEORGEL, 1998, p. 14 (tradução nossa).

Texto-fonte: *the power of ‘automatic’ writing in which human desires and failings show through, safe from censorship.*

<sup>119</sup> HUGO, G. *apud* RODARI, 1998, p. 25 (tradução nossa).

Texto-fonte: *I sometimes saw him drawing: they were only quick little sketches, landscapes, caricatures, profiles drawn at a single stroke, which he made on any little scrap of paper. He scattered the ink haphazardly, crushing the goose quill which grated and spattered trails of ink. Then he sort of kneaded the black blot which became a castle, a forest, a deep lake or a stormy sky; he delicately wet the barb on his pen with his lips; and with it burst a cloud from which rain fell down onto the wet paper; or he used it to indicate precisely the mists blurring the horizon. Then he finished off with a wooden match and drew in fine architectural details, putting flowers on the pointed arches, adding grimace to a gargoyle, turning a tower into a ruin, and the match between his fingers became a burin.*

### ✚ Tachismo (*tachisme*)

A palavra *tachisme*, em língua francesa, deriva de *tache* (macha, nódoa) e, ademais, refere-se a um estilo de pintura abstrata. Apesar de ter se popularizado na França apenas em meados do século XX, o termo teria sido utilizado, pela primeira vez, pelo crítico Félix Fénéon (1861-1944), por volta de 1889.

A técnica do tachismo será largamente empregada por Hugo e seu emprego se manifesta desde os desenhos produzidos a partir de 1852 até os compostos já no fim da vida do poeta. No entanto, de acordo com Marie-Laure Prévost (1998), é durante os últimos dez anos de exílio do autor (1860–70) que tal técnica parece ganhar mais força e expressividade. Em sua utilização, torna-se hábito de Hugo, sobretudo a partir de 1855, espalhar a tinta pela folha de papel em espécie de linhas, o que, ainda segundo Prévost (1998), poderia ser o equivalente ao “‘vórtice dos elementos’ do oceano que ele fitava em Guernesey”.

Outrossim, as *taches* podem e devem ser pensadas e compreendidas para além de uma simples forma de expressão de liberdade. De acordo com Rodari (1998), elas estariam aptas a destrincharem, além da liberdade de criação, formas escondidas na natureza e daí tirar proveito de descobertas excelentes e imprevisíveis. As analogias possíveis a formas e seres estranhos, produzidos pelas *taches*, certamente estiveram entre as reflexões e inquietações de Hugo.

Ao longo de seu processo criativo com as *taches*, observa-se, basicamente, duas técnicas de produção empreendidas por Hugo: ou ele permitia que elas se expandissem por si mesmas, ao acaso, tendo suas formas definidas basicamente pela quantidade de água presente na tinta, pela qualidade do papel utilizado e pelos obstáculos encontrados em seu processo de expansão ao longo da folha, ou ele as guiava deliberadamente, dirigindo-as por caminhos explorados ao acaso, mais ou menos na direção de formas reconhecíveis ou cenas sugestivas.

No que tange especificamente às *taches*, que tiveram suas formas manipuladas por Hugo, elas geralmente resultaram, de acordo com Rodari (1998), em paisagens ou figuras. Ainda segundo o autor, era exatamente o excesso de água que propiciava a expansão da tinta e o surgimento de novas soluções e formas, sendo isso exatamente o que agradava ao artista, porquanto assim ele poderia observar as diferentes possibilidades de intervenção. Destarte, para Rodari, Hugo utilizava-se de borrifos, borrões, impressões digitais, marmorizações feitas pressionando-se duas folhas, fricção de bronze e secagem da tinta com cuidado, ou, ao contrário, provocando puxões.



**Figura 13** – HUGO, V. *Taches (Manchas)*. 1866-68  $\cong$ .. Pena, pó de grafite, tinta marrom e sumi-ê sobre papel velino. 36,0 x 23,5 cm. Paris, BNF, Mss NAF 13355, fol 111.

### ✚ Sumi-ê (*lavis*)

O sumi-ê (*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 obtenha diferentes tonalidades da cor almejada. Nuances dessas cores podem ser obtidas também por bastões artesanais de tintas negras. Além da técnica em si, o vocábulo francês *lavis* denomina também as obras realizadas por meio deste procedimento, assim como o modo de trabalhar uma cor bastante diluída, em oposição a um trabalho de tonalidade mais densa. A tinta utilizada nessa técnica, considerando-se seu grau de solução, sua aplicação e o tempo empreendido em sua secagem, permite diversas variações na atmosfera, na luz e na aparência da hora do dia que é retratada pela imagem, tornando-se um *continuum* de luz e tempo. Já a consistência do desenho produzido por *lavis* será proporcional à densidade de pigmentos presentes na folha de papel utilizada pelo artista, assim como da penetração de água na mesma. Por toda sua complexidade e riqueza, o *lavis* foi uma técnica largamente utilizada por Hugo, respondendo por alguns de seus trabalhos mais elaborados e complexos.

De acordo com Florian Rodari (1998), o *lavis* de tinta preta, violeta ou marrom (ou mesmo da tinta desbotada que se tornou marrom através dos anos) é o meio básico de Hugo como desenhista. No que se refere ao entrelace da literatura com a pintura, essa técnica merece atenção especial de nossa parte, uma vez que, ainda de acordo com Rodari (1998), em muitos casos, “a transição da escrita à caneta para o desenho à caneta é insignificante e, em muitos aspectos, um desenho de Hugo é primeiramente um manuscrito – uma mão movendo-se excitadamente pelo papel, rabiscando energicamente, vagueando à vontade”<sup>120</sup>. A correlação entre o texto literário e texto pictórico se dá, no entanto, não apenas no nível técnico-formal, mas também e, possivelmente, sobretudo no nível temático-semântico. Rodari (1998) adverte que:

[...] desaparecimento versus aparecimento, descidas repentinas às profundezas da noite ou à consciência humana, jornadas subterrâneas, sombras, afogamentos, morte e ressurreição em direção à luz são que assombram os romances de Hugo e para os quais equivalentes são prontamente encontrados em seus desenhos de sumi-ê<sup>121</sup>.

<sup>120</sup> Tradução nossa. Texto-fonte: *The transition from the writing pen to the drawing pen is negligible, and in many respects a Hugo drawing is first and foremost a script – a hand moving excitably across the paper, scribbling away energetically, wandering at will.*

<sup>121</sup> Tradução nossa. Texto-fonte: *[...] disappearance versus appearance, sudden descents into the depths of night of human consciousness, subterranean journeys, fog, drawings, death and resurrection into the light are themes that haunt Hugo's novels and for which equivalents are readily found in his wash drawings.*

No que tange especificamente o romance **L’Homme qui rit** (1869) e, sobretudo, seus personagens bufos Gwynplaine e Barkilphedro, tais temas se fazem totalmente pertinentes, encontrando ressonância não só na criação literária desses personagens, mas também em suas projeções pictóricas, tanto no aspecto formal quanto no aspecto semântico.

A técnica do sumi-ê, seja por sua ductilidade no papel seja por seu manejo suave, permite o estabelecimento da noção de movimento no desenho, que origina “movimento de



tempo mais ainda do que movimento de espaço”, de acordo com Rodari (1998). No tocante às produções pictóricas hugoanas, por meio do sumi-ê, contemporâneas à gênese de **L’Homme qui rit** (1869), como é o caso de *Sailing ship in a storm*<sup>122</sup> (Veleiro em uma tempestade 1866-69), tal coisa nos parece facilmente reconhecível.

**Figura 14** – HUGO, V. *Sailing ship in a storm* (Veleiro em uma tempestade). Caneta (ou palito), tinta marrom e sumi-ê em papel crème. N.º. 35 do **Théâtre de la Gaîté**, (22,2 x 14,5 cm).

<sup>122</sup> Apresenamos o título desta imagem em inglês a partir do catálogo **Shadows of a Hand. The drawings of Victor Hugo**, organizado por Ann Philbin e Florian Rodari para a exposição do The Drawing Center de Nova York. Até o presente momento, não foi possível localizarmos o nome em francês desta imagem.

### ✚ Dobragens (*pliages*)

O fundo pictórico produzido pela técnica da dobragem está intimamente ligado à produção desenvolvida por meio das *taches*. O entrelaçar de duas técnicas em uma mesma composição é, como já observado anteriormente, assaz recorrente em Victor Hugo. A obtenção de *taches* simétricas parece ser, ao longo de sua obra, uma prática constante, podendo ser observada desde o período anterior a seu exílio. No entanto, é a partir de 1856, após as experiências obtidas com as “mesas girantes”, que os desenhos produzidos por essa



técnica se desenvolverão significativamente. Assim como em uma das vertentes de produção das *taches*, na dobragem, a tinta também seria, de certa forma, “guiada”, por mais que o resultado final, assim como nas *taches*, fosse uma surpresa.

O que Hugo procuraria nessas formas absortas, de acordo com Rodari (1998), seriam sinais que iriam estimular sua imaginação e sugerir direções para sua pena. Seria por meio de tal técnica que ele teria desenvolvido a simetria, discernindo semelhanças e investigando toda espécie de transmutação.

**Figura 15** – HUGO, V. *Taches d'encre* (Manchas de tinta). 1856/57. Pena, tinta marrom e sumi-ê em papel creme com dobras, (20,2 x 14,2 cm). Paris, BNF, Mss, NAF 13351, fol. 28.

### ✚ Impressão de renda (*Empreintes de dentelle*)

Esta técnica compreende a aplicação de fragmentos de plantas e, acima de tudo, de peças de renda (*dentelle*), embebidas de tinta sobre o papel. É característica do tempo em que o poeta passou no exílio em Guernesey, destacando-se como uma de suas principais técnicas experimentais. Em sua maioria, de acordo com Prévost (1998), foram usadas aplicações feitas com uma peça de renda de metal do fim do século XVIII, do tipo utilizado para decorar vestidos na corte. As cores das tintas e os papeis utilizados nessas composições são, de modo geral, bastante variados, o que permite uma diversidade de resultados e acabamentos. Outra maneira de modalizar o resultado das formas dessas rendas era variar, além da cor e do papel, a quantidade de tinta que era aplicada em cada trabalho.

Sobre a análise da utilização de renda no universo gráfico de Victor Hugo, Rodari (1998) pondera que ela poderia ser compreendida “como uma espécie de fragmentos de um naufrágio dispostos delicadamente



na superfície das coisas, mas de forma alguma de modo sombrio; um limiar em que pulsa vida, ainda que indistintamente”. Já Judith Petit<sup>123</sup>, especificamente no que concerne à relação desse material com a literatura, assinala que “deveríamos [...] recordar que texto e tecido têm a mesma origem comum, e mesmo desde a Antiguidade [...] o entrelaçamento dos fios tem sido comparado ao das palavras”<sup>124</sup>.

**Figura 16** – HUGO, V. *Dentelles et spectres* (Rendas e espectros). 1855/56. Pena, sumi-ê de tinta marrom, lápis, aplicação de renda, papel vergê, (72,0 x 61 cm).

<sup>123</sup> Apud PREVOST, 1998.

<sup>124</sup> PREVOST apud GEORGEL, 1998, p. 32 (tradução nossa).

Texto-fonte: *we may [...] recall that text and textile have the same common origin, and that ever since antiquity [...] the interweaving of threads has been compared to that of words.*

✚ Estênceis e *cut-outs*

O estêncil é uma técnica de impressão pictural que permite reproduzir diversas vezes o mesmo motivo a partir de uma folha de cartão ou de metal recortada, sobre a qual se passa uma escova ou um pincel para pintar desenhos ou inscrições. A técnica do estêncil foi



**Figura 17** – HUGO, V. *Silhouette de trois tours* (Silhueta de três torres).1864/1869. Utilização de bárbulas de pen e utilização de um papel recortado, (22,2 x 14,6 cm). Paris, BNF, Manuscritos, NAF 13355, fol. 75.

utilizada por Hugo durante toda sua vida, tornando-se comum tanto a sua utilização, quanto a do negativo gerado pelo recorte da imagem <sup>125</sup>. Uma vez separadas, o todo formado pela união de algumas destas imagens podem, ainda hoje, ser reconstruído.

Nos desenhos produzidos a partir do estêncil, Hugo utilizou-se de diversos tipos de papeis, assim como de materiais, bastante heteróclitos, utilizados em outras composições, dentre os quais Prévost (1998) destaca “programas de concerto, cartolina, papel de presente, envelopes

<sup>125</sup> Esta parte do recorte é denominada por Florian Rodari e Marie-Laure Prévost de *cut-out*.

velhos e até mesmo selos”<sup>126</sup>. Ainda de acordo com Prévost (1998), é provável que tenha sido a disponibilidade de novos materiais descobertos durante o exílio no Canal da Mancha que impulsionou Hugo a fazer composições a partir do estêncil. De modo geral, os temas contemplados pelo estêncil eram os arquitetônicos e, no que se refere à destinação e à funcionalidade, eles eram, geralmente, oferecidos como cartões de presente aos convidados de Hugo, bem como ofertados como cartões de Ano Novo aos amigos do poeta.

### Caricaturas

De modo geral e ao menos ao longo da primeira metade de sua vida, Hugo tentou manter seus desenhos fora do alcance do grande público, reservando-os tão-somente aos amigos e parentes mais próximos; e relação ainda mais dissimétrica pode ser observada no tocante à sua produção de caricaturas. Se a primeira coletânea de desenhos do poeta foi muito provavelmente o álbum de doze desenhos gravados por Paul Chenay e comentados por Théophile Gautier, em 1863, a primeira coletânea que contemplaria as caricaturas de autoria do artista seria o **Théâtre de la Gaité**. Esse catálogo, montado muito provavelmente pelo próprio Hugo, durante os últimos anos de sua vida, era encadernado com borra de vinho (*lie de vin*), composto por dez cadernos de seis folhas de papel cartão (*papier fort* – 23,2 x 31,3cm). No entanto, apenas 36 desses desenhos chegaram até nós, tendo os outros 24 sido arrancados de maneira não sequencial para serem distribuídos aos amigos e admiradores mais próximos. Em sua quase totalidade, foram desenhados com uma pena de ganso talhada espessamente, que teria servido também para acrescentar as legendas, com a mesma tinta dos desenhos.

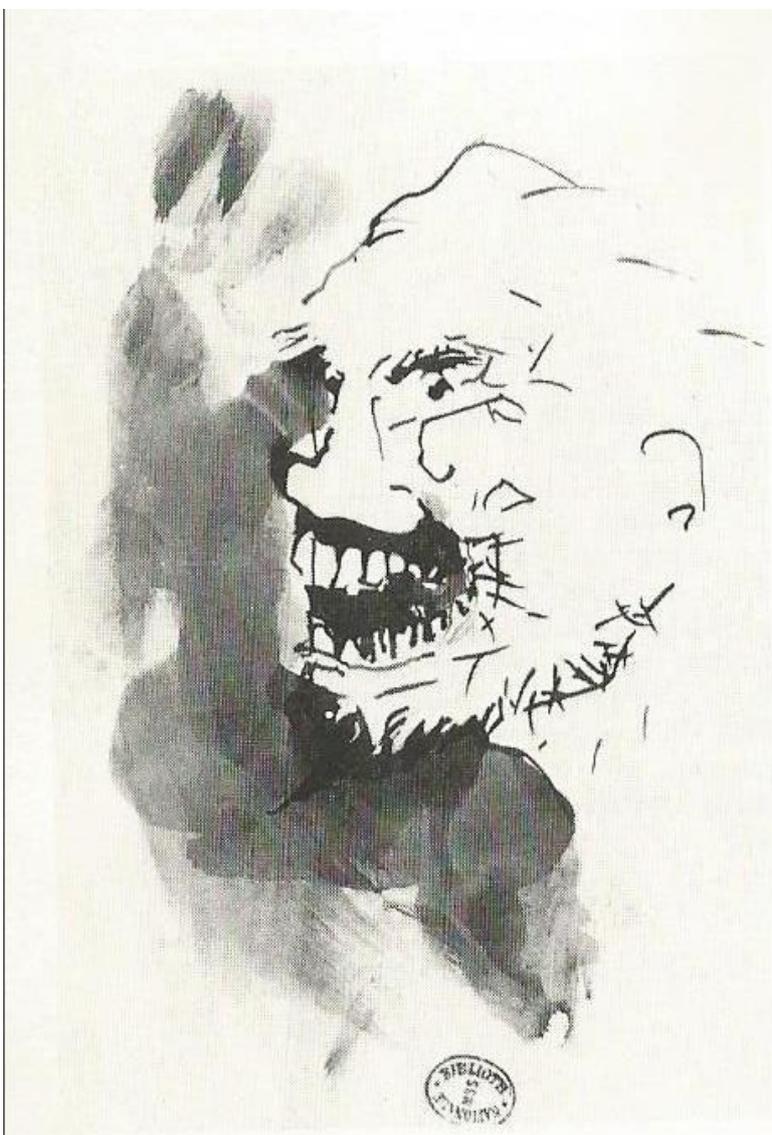
Essas caricaturas apresentam, em sua grande maioria, uma forte coesão estilística e temática, geralmente de cunho satírico, anticlerical ou antimilitar e compõem, não raras vezes, séries temáticas. Quanto ao período de composição, Hugo não chegou, em momento algum, a datá-las. No entanto, a partir de um estudo a respeito das especificidades dos papeis em que foram produzidas, é possível datá-las, em sua grande maioria, dos últimos anos do exílio do

---

<sup>126</sup> De acordo com Prévost (1998), a utilização destes papeis possibilitou datar muitos dos desenhos produzidos nesta época e por esta técnica: como não datar muitas de suas obras era uma prática comum na produção pictórica hugoana, foi a partir da fotografia em infravermelho que os pesquisadores puderam descobrir, abaixo das camadas de tinta, a data de um concerto em um programa, ou mesmo a menção de um endereço em um envelope.

poeta, que seria exatamente o período da gênese de **L'Homme qui rit**, interessando-nos, por conseguinte, mais diretamente. O estudo demonstrou que, de fato, uma grande parte dessas caricaturas data de 1869, inclusive a caricatura *O invejoso/Barkilphedro*, que, como seu próprio nome revela, corresponderia ao personagem bufão do romance em questão. O cômico, que nesse caso se ligaria tanto à figura do bufão quanto à figura pictórica representada na caricatura, faz-se presente em quase todas as obras do gênero, repertoriadas e concomitantes à produção de **L'Homme qui rit**. Cômico que, em ambos os casos, está imbuído de ampla perspectiva social, uma vez que, para se sobressair e atingir seus objetivos, deve contar com a conivência do público que o acolhe.

Outra importante característica das caricaturas contemporâneas à gênese de **L'Homme**



**Figura 18** – HUGO, V. *Tête masculine de trois quarts à gauche* (Cabeça masculina de três quartos à esquerda). Pena e tinta marrom sobre papel número nº 36 do Théâtre de la Gaîté, (19,5 x 15,5 cm).

**qui rit** é seu desdobramento político. De acordo com René Journet e Guy Robert (1961), não se tem notícia de caricaturas hugoanas que tenham um verdadeiro cunho político antes do exílio e nem mesmo antes de 1860. Ora, esse dado revela-se extremamente importante, pois é exatamente no período de 1860 a 1869 que a obra romanesca de Hugo, com romances como **Les Misérables** (1862) e, acima de tudo, **L'Homme qui rit** (1869), apresenta um peso político mais acentuado, de onde emergem personagens bufões de caráter político deveras forte, como Gwynplaine e Barkilphedro.

Enquanto o bufão Gwynplaine estampa em sua face a máscara imposta pelo

poder tirânico do rei Jacques II, tornando-se o arquétipo por meio do qual Hugo denuncia os mandos e desmandos da aristocracia sobre o povo, Barkilphedro seria o instrumento pelo qual o poder tirânico age. Ex-criado do duque de York, Barkilphedro torna-se, em segredo, o homem de confiança da duquesa Josiane, de lorde David e da própria rainha Anne, que o utiliza como executor de suas ações mais torpes, um *alter ego* por meio do qual ela manipula e alcovita os que estão ao seu redor. Anne faz de Barkilphedro seus olhos e seus ouvidos, o que lhe permite trabalhar a consciência da rainha conforme seus interesses. Na relação que se estabelece entre ambos, ele poderia ser visto como um espelho (deformante) da soberana.

Os aspectos propagados por esses personagens, seja no texto pictórico seja no texto literário, veiculariam, de modo geral, traços muito idênticos. Esses traços seriam, de acordo com René Journet e Guy Robert (1961), de uma estabilidade bastante notável e inspirada nos mesmos princípios, tanto ao escrever quanto ao desenhar. Desta forma, os autores nos dizem que o Hugo romancista descreve muito raramente o rosto dos seus personagens principais e, quase jamais, o dos jovens. No entanto, esse modelo não se aplicaria a personagens com traços impressionantes, de caráter grotesco, que seriam, pelo contrário, largamente trabalhados e descritos. É a partir dessa perspectiva que as figuras que apresentam traços bufos são minuciosamente descritas, não apenas nos romances, mas, de modo geral, em toda obra hugoana que as retrata. No que concerne às caricaturas, essa realidade não é diferente: figuras com traços bufos são largamente caracterizadas e trabalhadas.

Após analisarmos nosso *corpus* pictórico, observamos que os procedimentos técnicos predominantes para retratar as figuras seriam basicamente dois: ou assimilam-se à caricatura traços de um animal que representaria os traços fundamentais de seu temperamento, caráter ou fisionomia (o que já era sistematizado desde Aristóteles), ou reduz-se o rosto caricaturado a alguns elementos esquematicamente cingidos, geralmente pela assimilação de traços geométricos.

## CAPÍTULO IV

### O bufão entre o texto literário e o texto pictórico

Os diálogos que se estabelecem entre textos literários e textos pictóricos podem muitas vezes remeter a uma fonte comum de inspiração ou serem, de forma recíproca, fonte inspiradora uma da outra. Em um percurso histórico, que remonta à Antiguidade e que, desde então, vem se transformando, renovando e ganhando novas acepções, tanto pintores buscaram inspiração na literatura, quanto escritores, ainda que, historicamente, em menor escala, buscaram e encontraram inspiração na pintura. Com o apoio das correntes e das escolas artísticas que estruturaram os preceitos históricos e teóricos da arte ao longo do século XIX, as relações entre literatura e pintura experimentaram uma convergência ainda mais densa e robusta, assentadas sob diferentes perspectivas e modalidades, como, por exemplo, nas preocupações, soluções e respostas estéticas às questões, temas e tratamentos artísticos comuns aos textos literários e pictóricos. Entre os “lugares em comum” sobre os quais os diálogos da literatura com as artes visuais se assentariam, poderíamos citar, a título de exemplo, a abordagem, dentre outros temas, de cenas históricas, de paisagens e de retratos dos mais diversos.

Os diálogos propiciados por tais intersecções tornam-se ainda mais ricos e contundentes a partir do momento em que as duas expressões artísticas compartilham, além do mesmo fundo imaginativo, os mesmos suportes físicos, como quando imagens acompanham um texto literário ou quando signos linguísticos adentram a obra plástica. Guardadas as especificidades devidas a cada sistema de expressão artística, teríamos um exemplo significativo de fusão entre as artes, em que a permeabilidade e a inter-relação da literatura e das artes visuais se tornam claramente evidentes. Especificamente quanto ao século XIX, é possível observar, ao longo de seu desenrolar, o eclodir de uma quantidade considerável de ilustres artistas que se engajaram na produção literária e pictórica, como Delacroix, Fromentin, Baudelaire e, logicamente, Victor Hugo, dentre outros. Além desses, também contribuíram para a intensificação dessas relações interartes, no transcorrer do século XIX, aqueles que, por mais que não tenham produzido sob as duas formas artísticas, empenharam-se na elaboração de uma crítica pictórica e no desenvolvimento da história das artes, como Stendhal, Gautier, Baudelaire, Zola, Maupassant, Huysmans, Laforgue, etc.

Diferentemente do que historicamente acontecia até então, as novas abordagens artísticas adotadas por escritores e pintores, ao longo do século XIX, passam a ser marcadas e desenvolvidas pelo que Bergez (2011) considera como confrontação e fascinação mútua, em que a pintura seria o “outro” da literatura, permitindo-lhe observar-se no espelho da criação plástica.

Emilie Sitzia (2012), por sua vez, propõe três possíveis explicações à compreensão dos motivos que levam um mesmo artista a utilizar duas artes distintas, a literatura e a pintura, para expressar sua gama criativa em torno de determinado tema. A primeira alternativa, apontada por Sitzia, para a compreensão das relações que se estabelecem entre a utilização dessas duas tipologias textuais seria encarar, seja a produção de imagens e de desenhos pelo escritor seja a produção de textos escritos pelo artista plástico, ferramentas de suporte a sua *principal* atividade artística. Nessa perspectiva, a prática da produção artística dupla seria considerada como parte integrante tanto do processo de escrita quanto do processo de pintura ou desenho. A segunda possibilidade que a autora desenvolve seria considerar que tanto o escritor quanto o artista plástico estariam repetindo a mesma mensagem em outra arte, na tentativa de atingir um público mais amplo. Por fim, a terceira possibilidade apontada por Sitzia seria a de considerar essas múltiplas produções como partes iguais de um trabalho final, mais amplo, complexo e elaborado. Nessa perspectiva, tais partes acabariam que por se nutrirem mutuamente, contribuindo para a composição do todo, que seria o trabalho final, tal como dois instrumentos musicais contribuem, com os sons que lhes são próprios, para a composição de uma sinfonia. As relações que se estabelecem entre os sons dessa sinfonia, bem como as conexões que se estabelecem entre textos literários e textos pictóricos estariam estruturadas em um esquema de correspondências e dissonâncias.

Assim, buscamos compreender a dinâmica da figura do bufão no imaginário hugoano, tanto por sua intersecção texto-imagem, isto é, por suas correspondências, quanto por suas dissonâncias. Apesar de serem, evidentemente, artes distintas, faz-se necessário salientarmos que, além do aspecto temático que conecta literatura e pintura em torno da figura do bufão hugoano, as correlações entre essas duas formas artísticas repousariam também, de modo assaz contundente, em suas correlações materiais, uma vez que em muitos casos Hugo empregou, tanto na composição de seus textos quanto na composição de seus desenhos, os

mesmos materiais<sup>127</sup>. Essa convergência de suporte material não passa despercebida por Jean-Pierre Montier, para quem:

São as mesmas ferramentas e os mesmos suportes que Victor Hugo utiliza para escrever e para desenhar, não por comodidade nem por inaptidão para servir-se de técnicas propriamente picturais, mas porque, mais do que ferramentas, estão aí instrumentos de “sua visão do mundo”, o teclado sobre o qual se executa sua poética<sup>128</sup>.

Dos diversos desenhos hugoanos que retratariam a figura do bufão, incluindo os que foram produzidos durante a gênese de **L’Homme qui rit**, como apontado ao longo do capítulo anterior, muitos são os que foram produzidos com a utilização tão-somente de tinta sobre uma folha de papel simples, com especial destaque para a série de caricaturas publicadas no **Théâtre de la Gaîté** (1961). Desses desenhos, muitos podem ser associados à figura do bufão, assim como *Personagem de perfil à esquerda, o indicador levantado* (1866) e *O invejoso/Barkilphedro* (s/d) que, como já vimos e discutimos, ligar-se-iam diretamente a Gwynplaine e Barkilphedro, respectivamente. Não raras vezes, esses desenhos eram produzidos sobre as próprias margens dos manuscritos literários de Hugo ou, quando elaborados em peças separadas, em papéis advindos da sobra de folhas que, ao menos inicialmente, por suas características e propriedades físicas, seriam destinados à escrita de textos literários<sup>129</sup>.

As ferramentas e os suportes comuns à literatura e à pintura, utilizados por Hugo para expressar sua “visão de mundo”, não são empregados, como apontado por Montier, de modo fortuito. Pelo contrário, essa base similar evidencia-se como desejada, tanto sob uma perspectiva semântica, na qual o compartilhamento de um fundo imagético em torno da figura do bufão por ambas as artes é testemunha, quanto sob uma perspectiva relacionada ao suporte e à conformação física de artes a materiais comuns.

Esse processo é evidenciado por um objeto que se torna ícone tanto da escrita quanto da pintura hugoanas: a pena. Segundo Sitzia (2012), ela seria uma *representação simbólica* da dupla prática artística de Hugo, assim como a tinta utilizada por ele constituir-se-ia em

<sup>127</sup> Nas palavras de Hugo, como já reproduzido anteriormente, tratar-se-ia de “ensaios de desenhos [...] feitos em horas de devaneios quase inconscientes, com o que sobrava de tinta em minha pena, sobre margens ou capas de manuscritos”.

<sup>128</sup> MONTIER *apud* SITZIA, 2012, p. 88 (tradução nossa).

Texto-fonte: *Ce sont les mêmes outils et les mêmes supports que Victor Hugo utilise pour écrire et dessiner, non par commodité ni par inaptitude à se servir de techniques proprement picturales, mais parce que, davantage que des outils, ce sont là les instruments de sa ‘vision du monde’, le clavier sur lequel se joue sa poétique.*

<sup>129</sup> Para a caracterização e utilização de alguns desses papéis, *vide* tabela 1, capítulo 3.

matéria-prima tanto para a escrita quanto para o desenho; ela transforma, a depender das necessidades imperativas de expressão material da mente de quem a manuseia, tanto letras e palavras quanto formas e desenhos.

A correlação temporal entre a produção de textos literários e de textos pictóricos, em torno da figura do bufão, também pode ser tomada por base para correlacionar essas duas formas textuais em torno de um projeto político, cultural e estético comum. No processo criativo de Hugo, observa-se que tanto a produção pictórica pode preceder a produção literária, quanto ser produzida em momento posterior ou mesmo concomitante ao texto, que seria essencialmente literário. Ou seja, não há uma supremacia temporal criativa entre uma arte e outra em relação ao bufão.

Além das correlações temporais supracitadas, a retomada de um desenho já pronto (com vistas à inserção de elementos textuais literários é observável em *O invejoso/Barkilphedro*) queda-se num exímio exemplo<sup>130</sup>. O contrário, a inserção de imagens bufas em textos literários já prontos e publicados também é observável, como a inclusão de *Le dernier bouffon songeant au dernier roi* (≅ 1869), incluído ao final dos manuscritos de **Le Roi s'amuse** (1832).

A exemplo da perspectiva analítica proposta por Sitzia (2012), umas das possíveis explanações à retomada e, conseqüentemente, ao posterior entrecruzamento, pelo próprio Hugo, de textos literários e pictóricos que abordam elementos e personagens bufos seria considerarmos que o autor estaria reeditando, de forma distinta, o mesmo discurso em artes diferentes. Apreciando essa opção, consideramos que além de dar vazão à sua imaginação na forma que, naquele determinado momento, melhor lhe apetecesse, a simbiose entre texto literário e texto pictórico permitiria a Hugo, consciente ou inconscientemente, atingir um público mais amplo, como, por exemplo, aquele que, não tendo acesso ao texto literário, conseqüentemente, não teria acesso ao campo de significação imagética engendrada pelo universo bufo de Hugo.

Nessa perspectiva, umas das possíveis prerrogativas que poderíamos atribuir à obra gráfica hugoana em que há intersecção direta do texto pictórico com o texto literário seria a de difundir não apenas a obra literária em si, mas o fundo imagético discursivo subjacente a ela, como no caso das figuras de aspecto bufo repertoriadas e analisadas até aqui.

---

<sup>130</sup> Como salientado anteriormente, batizado inicialmente apenas por *L'envieux* (O invejoso), o quadro teve o nome do personagem do romance de 1869 – Barkilphedro – acrescido ao seu rodapé pelo próprio Victor Hugo, provavelmente ainda em 1869, ano de publicação de **L'Homme qui rit**.

Além dessas figuras, que compõem o cerne de nossa pesquisa, observa-se que a intersecção texto-imagem também se faz presente em outros temas, subtemas e figuras que ecoam em **L’Homme qui rit**. O contundente manifesto contra a pena de morte, que se desenvolve no decorrer do romance, com especial destaque a passagem em que o jovem Gwynplaine encontra o cadáver de um homem que fora enforcado, alguns anos antes, e que tem seu corpo mumificado e exposto na baía de Weymouth como admoestação aos *Comprachicos*, pode ser apreciado como um rico e importante exemplo do processo de construção de um discurso mais profuso, a partir de formas textuais distintas, como a literatura e a pintura. Tematicamente, essa passagem do romance estaria em paralelo com a série de quatro desenhos produzidos por Hugo em 1854, como forma de protesto, após ter perdido a batalha que travara contra a condenação à morte de John Charles Tapner, executado em 10 fevereiro de 1854, na ilha de Guernesey. Esses quatro quadros, produzidos na referida ocasião e que juntos compõem a série *Ecce*, representariam, a exemplo do romance, um enforcado que, já escarnado, encontra-se exposto aos passantes:

Uma brisa fraca agitava a corrente, e o que pendia da corrente vacilava suavemente. Essa massa passiva obedecia aos movimentos difusos dos volumes; tinha não se sabe o quê de pânico; o horror que desproporciona os objetos lhe retirava a dimensão deixando-lhe o contorno; era uma condensação de negrume tendo um aspecto; havia noite em cima e noite dentro; isso era atormentado pelo crescimento sepulcral; os crepúsculos, os nasceres da lua, os ocasos das constelações atrás das falésias, as flutuações do espaço, as nuvens e toda a rosa dos ventos acabaram entrando na composição desse nada visível; essa espécie de aglomerado qualquer suspenso no vento participava da impessoalidade dispersa ao longe sobre o mar e no céu, e as trevas concluíam essa coisa que havia sido um homem. Era o que não é mais. Ser um resto, isto escapa à língua humana. Não mais existir, e persistir, estar dentro do abismo e fora dele, reaparecer em cima da morte, como insubmersível, há certa quantidade de impossível mesclada a tais realidades. Daí o indizível. Aquele ser — era um ser? — aquela negra testemunha, era um resto, e um resto terrível. Resto de quê? Primeiro, da natureza; em seguida, da sociedade. Zero e total<sup>131</sup>.

<sup>131</sup> HUGO, 2002, p. 387 (tradução nossa).

Texto-fonte: *Une brise faible agitait la chaîne, et ce qui pendait à la chaîne vacillait doucement. Cette masse passive obéissait aux mouvements diffus des étendues; elle avait on ne sait quoi de panique; l'horreur qui disproportionne les objets lui ôtait presque la dimension en lui laissant le contour; c'était une condensation de noirceur ayant un aspect; il y avait de la nuit dessus et de la nuit dedans; cela était en proie au grandissement sépulcral; les crépuscules, les levers de lune, les descentes de constellations derrière les falaises, les flottaisons de l'espace, les nuages, toute la rose des vents, avaient fini par entrer dans la composition de ce néant visible; cette espèce de bloc quelconque suspendu dans le vent participait de l'impersonnalité éparse au loin sur la mer et dans le ciel, et les ténèbres achevaient cette chose qui avait été un homme. C'était ce qui n'est plus. Être un reste, ceci échappe à la langue humaine. Ne plus exister, et persister, être dans le gouffre et dehors, reparaître au-dessus de la mort, comme insubmersible, il y a une certaine quantité d'impossible mêlée à de telles réalités.*

Além de John Tapner, podemos elencar, ainda, outros casos ligados à pena de morte que obsecaram Victor Hugo ao longo de sua vida e, desta forma, acabariam por adentrar seu imaginário e sua obra. Como sopesado na exposição coordenada por Marie-Laure Prévost na *Bibliothèque National de France* para ilustrar a militância de Hugo contra a pena de morte<sup>132</sup>, em 1859, cinco anos após a produção da série *Ecce*, o autor engajou-se em 1859, cinco anos após a produção da série *Ecce*, na defesa de John Brown, abolicionista que foi enforcado nos Estados Unidos, em dezembro do mesmo ano. Já no âmbito de sua produção, atuação e produção política, Hugo votou, em 1846, enquanto Par da França, contra a condenação à morte de Pierre Lecomte, acusado de tramar o assassinato do rei Louis-Philippe I. Ainda na condição de Par da França, Hugo discursa contra a pena de morte, na Assembléia Nacional Constituinte, em 15 de setembro de 1848. As ocorrências de discursos contrários à pena de morte ao longo dos textos literários de Victor Hugo também são numerosos. Acreditamos ser válido destacarmos, a título de exemplificação, o romance-manifesto **Le dernier jour d'un condamné** (1829), além das recorrentes referências ao tema em romances como **Han d'Islande** (1823) e **Notre-Dame de Paris** (1831).



**Figura 19** – HUGO, V. *Ecce*. 1854. Paris, MVHP (41,0 x 32,0 cm).



**Figura 20** – HUGO, V. *Ecce*. 1854. Budapest, Musée des Beaux-Arts, (45,8 x 31,0 cm).

*De l'indicible. Cet être, - était-ce un être ? - ce témoin noir, était un reste, et un reste terrible. Reste de quoi ? De la nature d'abord, de la société ensuite. Zéro et total.*

<sup>132</sup> <http://expositions.bnf.fr/hugo/pedago/dossiers/mort/index.htm>



**Figura 21** – HUGO, V. *Ecce Lex / Le pendu*. 1854. Paris, MVHP, (49,0 x 32,0 cm)

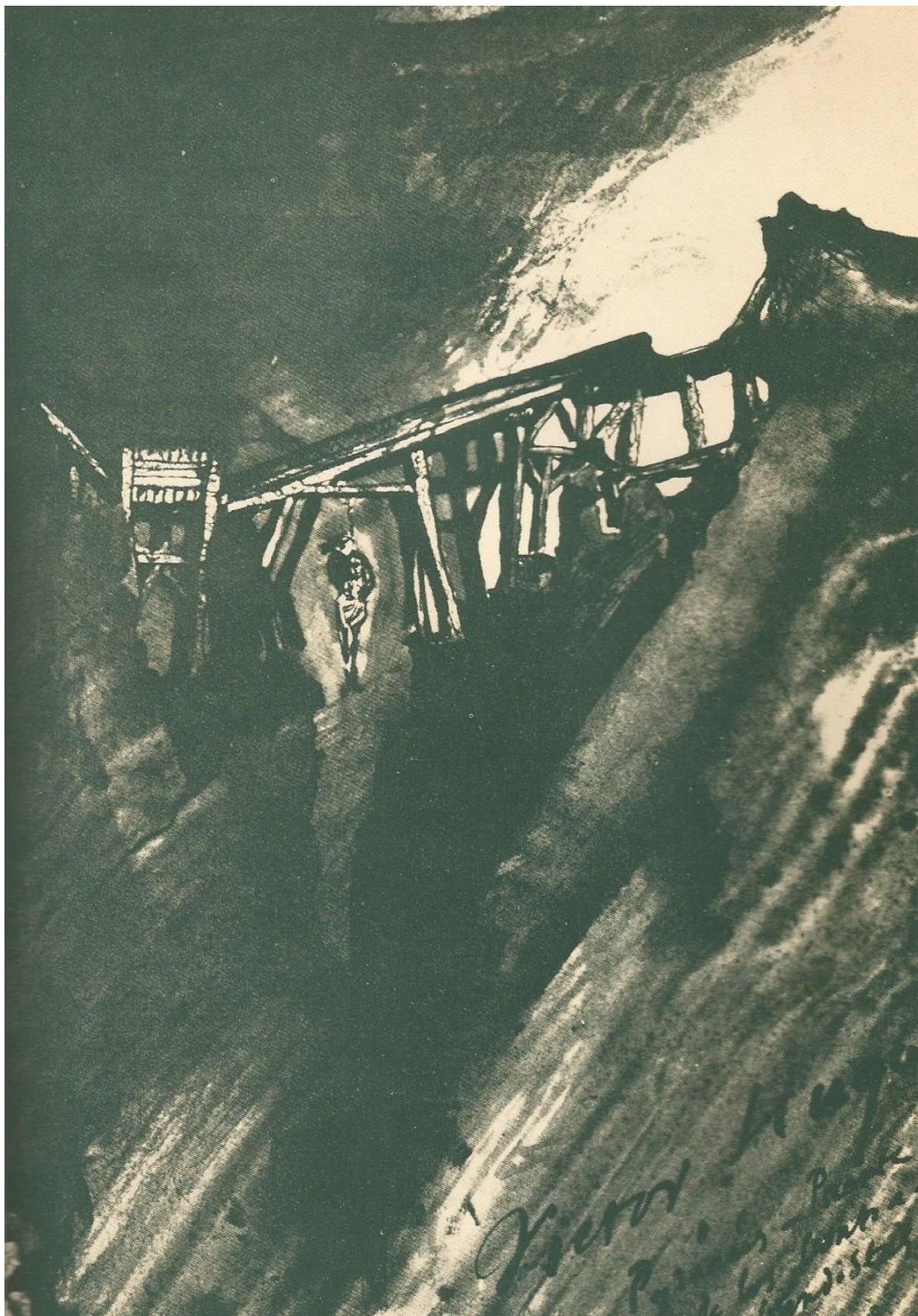


**Figura 22** – HUGO, V. *Ecce*. Paris, Musée du Louvre, (45,8 x 31,0 cm)

Sob perspectivas, ângulos, cores, tratamentos e enfoques diversos, esses quatro quadros compartilhariam, tanto entre si quanto com o texto literário do romance **L'Homme qui rit** se não o mesmo fundo imagético, ao menos uma base profusa de motivações e similaridades artísticas, estéticas, políticas, históricas e sociais que poderiam ser associadas, de certo modo, às motivações que teriam impulsionado a produção dos diversos textos hugoanos relacionados à figura do bufão.

Tanto a reiteração do discurso contrário à pena de morte quanto aquele que estaria mais diretamente ligado à figura do bufão não se apresentariam de modo pontual e isolado, mas a partir da construção de uma vasta rede de sentidos, erigida por meio de associações, referências e inferências. Além das imagens textuais e pictóricas relacionadas ao tema, já evocadas por nós até aqui, poderíamos citar ainda uma série de outras imagens, como a figura abaixo que, sem nome, data do período final da redação de **L'Homme qui rit** e evoca, em meio a ruínas, a imagem de um enforcado. Interessamo-nos por ela não apenas pela

correlação temática entre a figura do cadáver que é exposto no romance e o que é evidenciado na tela, mas, outrossim, pelas paisagens degradadas, que lembram aquelas encontradas por Gwynplaine em suas andanças até a casa de Ursus e Homo.



**Figura 23** – HUGO, V. [S/n]. 1868. Pena e sumi-ê.

Apesar do amplo trabalho de compilação, tanto do material pictórico quanto do literário dessas imagens, não temos aqui a pretensão de esgotarmos todas as possibilidades dessas associações. Até mesmo pela impossibilidade de termos acesso à totalidade dos textos manuscritos e, principalmente, aos desenhos de Victor Hugo, certamente novas imagens poderão surgir e outras pesquisas poderão apontar novos materiais e técnicas utilizadas.

Da simbiose que se estabelece entre o texto literário e os textos pictóricos supracitados, depreende-se um afinado discurso que se opõe veementemente à pena de morte. As imagens e suas relações, emanadas do discurso de Hugo configuram-se por modos e meios diversos, evidentemente, e compartilham um fundo imaginativo comum.

Gérard Audinet atesta essa similaridade ao considerar que o encontro de Gwynplaine com o enforcado seria o equivalente literário da série dos quatro *Ecce*. Em uma análise mais ampla, além do explícito discurso contrário à pena de morte, pode-se depreender, dessa simbiose subjacente à relação texto-imagem, um importante mecanismo de reflexão acerca dos suplícios corpóreos, indispensáveis tanto à compleição dos bufões históricos quanto àqueles que foram recriados nas obras literárias e pictóricas de Hugo. O próprio Gwynplaine seria, em sua essência, o resultado de um suplício corpóreo imposto a ele pelos *Comprachicos*, por meio da cirurgia *Bucca fissa usque ad aures, genzivis denudatis, nasoque murdridato, masca eris, et ridebis semper*<sup>133</sup>.

Socialmente, a figura do bufão seria, a exemplo do retratado por Hugo no tocante aos corpos mumificados e expostos, uma espécie de *resto*; tanto um resto material, em decorrência de sua compleição físico-corpórea, quanto um resto social que, relegado a se rebaixar enquanto indivíduo, a fim de que possa figurar na sociedade. Sua representação, sob essas duas formas textuais, denunciam os restos de uma sociedade doente e destruída, repleta de tipos fantasmagóricos que, bem mais do que existirem, apenas persistem.

Assim, a partir de uma prospecção dialógica dessas duas formas de expressão artística, buscamos as convergências e divergências da literatura e da pintura quanto ao tratamento das imagens que formam o imaginário hugoano em torno da figura do bufão no romance **L'Homme qui rit**. Para a compreensão da dinâmica dessas imagens faz-se necessário salientarmos que o emprego do termo “imagem” dá-se, de modo geral, tanto para designar a obra plástica – isto é, a tela – quanto os procedimentos narrativos utilizados pelo escritor para caracterizar determinado aspecto de sua obra (personagem, paisagem, tempo, etc.). Enquanto a imagem literária é formada pelo discurso em si, com todos os seus elementos, os elementos

---

<sup>133</sup> Boca rachada até às orelhas, as gengivas nuas e o nariz esmagado, você será máscara e rirá sempre.

significantes da imagem pictórica estariam presentes, por sua vez, na forma, cor, volume e material dos desenhos. Há aí duas acepções díspares para esse termo, mas que, empregadas não raras vezes como “sinônimos perfeitos”, merecem ter suas especificidades salientadas aqui, razão pela qual a evocamos.

Quanto ao emprego dessas duas formas textuais adotadas por Hugo, Sitzia (2012) sugere que os textos pictóricos hugoanos estariam mais no campo da sugestão do que no campo da imposição; enquanto o texto literário parece cerrar o significado, a imagem do texto pictórico parece, ao contrário, expandi-lo, elaborando, como salientado por Sitzia, “uma rede de influências”. Assim, a associação texto-imagem despontaria como uma exímia opção para a expansão dos campos de leitura e de significação de ambos os textos, a exemplo do que já vem sendo apontado por parte da crítica como uma das principais funções dos textos pictóricos de Victor Hugo. Para Sitzia,

Eles denotam uma teia de influências não diferentes das influências visuais encontradas em seus escritos e são construídos a respeito das referências históricas de arte identificáveis em relação aos trabalhos de Albrecht Dürer (1471-1528), Goya, Jacques Callot (1592-1635), Rembrandt e Piranesi, assim como influências mais contemporâneas, como John Martin (1789-1854)<sup>134</sup>.

Torna-se possível, compartilhando fontes e origens comuns, a expansão dos campos de leitura e de significação a partir do cotejo dessas duas formas textuais em torno de um discurso que se revela congênere. Assim, por mais que texto literário e texto pictórico não sejam binômios perfeitos, visto que cada tipologia textual guarda suas respectivas especificidades, Sitzia nos recorda que mesmo quando a ilustração não se equipara ao texto, ela ainda assim tem o poder de obscurecer os limites da linguagem e de oferecer ao texto literário um *continuum* que, de modo geral, oferece-lhe uma nova fluidez.

A relação simbólico-imagética, inerente aos vínculos que se estabelecem entre tais formas de expressão artística, é respaldada nas considerações de Sitzia, que aborda os temas que Hugo tratou em literatura e em pintura a partir de um enfoque que nos é bastante caro. Para a pesquisadora francesa:

---

<sup>134</sup> SITZIA, 2012, p. 101 (tradução nossa).

Texto-fonte: *They denote a web of influences not dissimilar from the visual influences found in his writings and are built on identifiable art historical references to the work of Albrecht Dürer (1471-1528), Goya, Jacques Callot (1592-1635), Rembrandt and Piranesi, as well as more contemporary influences such as John Martin (1789-1854).*

As caricaturas, monstros e quimeras confrontam a fascinação de Hugo pelo grotesco e seu entusiasmo pela compreensão da arte alta e baixa e de temas correlatos. A temática literária de Hugo corresponde ao seu padrão de motivos visuais: natureza fantástica, construções dilapidadas, bobos, enforcamentos macabros e guilhotinas<sup>135</sup>.

A título de exemplo, insistimos quanto ao fato de as obras *Ecce* (1854), *L'envieux/Barkilphedro* (s/d), *Personnage de profil à gauche*, *L'index levé* (1866) e *Le dernier bouffon songeant au dernier roi* (≅ 1869), *inter alia*, se unirem ao texto literário nas representações da figura do bufão e do universo grotesco que o cerca, assim como na carga simbólica que veiculam em função do projeto político do autor.

Além das produções pictóricas hugoanas em torno da figura do bufão até aqui repertoriadas e, concomitantemente, cotejadas com o texto literário, poder-se-ia ainda elencar uma afluência de outras produções pictóricas que, produzidas sobretudo durante a gênese de **L'Homme qui rit** (1866-1869), associar-se-iam, direta ou indiretamente, ao imaginário bufo hugoano expresso, considerado por sua complexidade e densidade o ápice das reflexões hugoanas em torno da figura do bufão, em seu projeto artístico-literário e de sua representação.

A partir de uma discriminação semântico-imagética, que, em um primeiro momento, toma como principal base de referência sígnica o desenho expresso na obra pictórica e que, concomitantemente, pode ser cotejado com ocorrências similares presentes no texto literário, apresentamos e analisamos abaixo algumas das principais ocorrências imagéticas que envolvem a figura do bufão e suas implicações estéticas ligadas, sobretudo, ao grotesco.

#### 4.1. Das imagens bufas e do texto literário

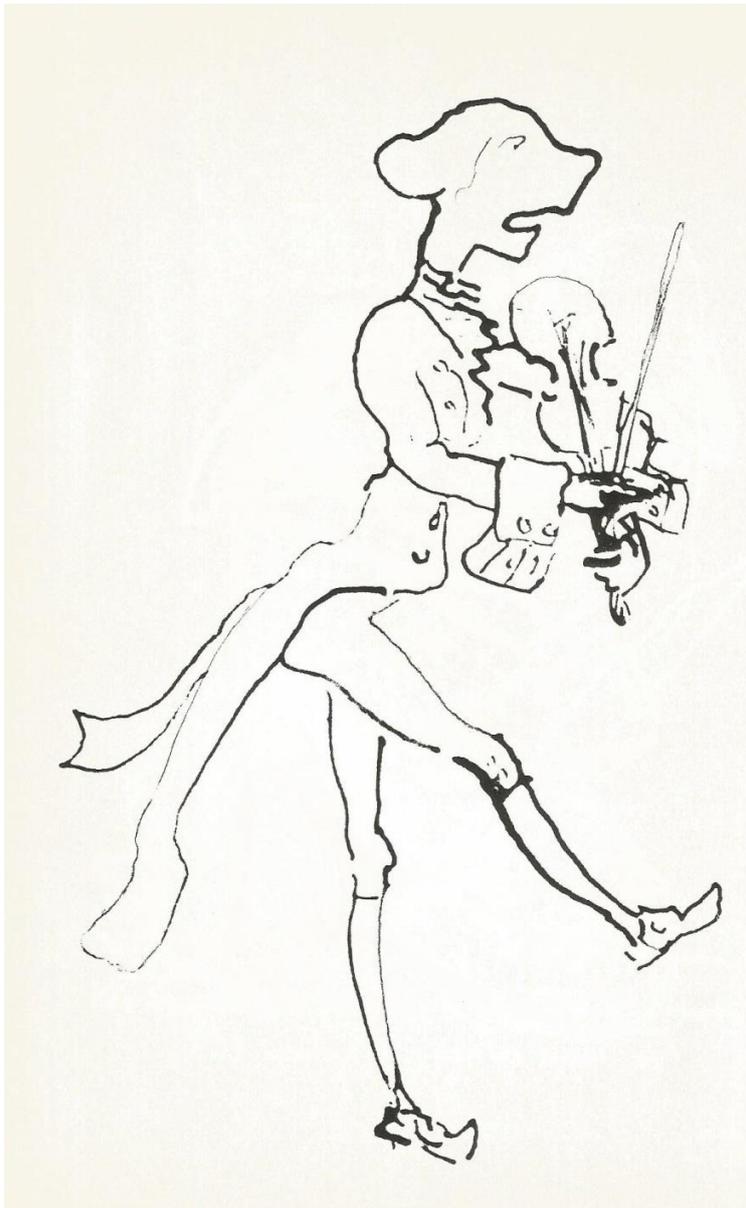
*Alors, effaré, chancelant, il se mit à faire danser les sorcières* (Então, assombrado, ele pôs-se a fazer as feiticeiras dançarem) faz parte da série de sessenta e uma caricaturas publicadas em 1961, sob o título **Théâtre de la Gaîté**. Tanto pelos traços físicos quanto pelos aspectos psicossociais depreendidos da imagem, o desenho caracterizar-se-ia como uma

---

<sup>135</sup> SITZIA, 2012, p. 89 (tradução nossa).

Texto-fonte: *The caricatures, monsters, and chimeras parallel Hugo's fascination for the grotesque and his keenness for the compression of high and low art and subject matter. Hugo's literary thematic corresponds to his key visual motifs: fantastic nature, dilapidated buildings, fools, macabre gallows and guillotines.*

pungente representação pictórica da figura do bufão, na qual os principais traços da estética grotesca são nitidamente identificáveis, sobretudo a fusão de elementos humanos e animais em um mesmo ser. A referida imagem constitui-se de um corpo predominantemente humano, mas que tem suas pernas, braços, pescoço e cabeça animalizados, a partir da aproximação com uma espécie de cachorro.



**Figura 24** – HUGO, V. *Alors, effaré, chancelant, il se mit à faire danser les sorcières* (Então, assombrado, ele pôs-se a fazer as feiticeiras dançarem). Pena. 1869, (19,0 x 26,0 cm). BNF, Manuscritos, N.a.f 13352.

elementos humano-animais é pensada e retratada detalhadamente, refletindo-se em microelementos corpóreos, como orelhas, olhos, nariz e boca, além do semblante expresso por esse conjunto que, como sugerido pelo próprio título do quadro, denota uma figura que irradia certo grau de assombramento. Esse assombramento, que, na realidade, se revela cômico, acabaria por fazer sobressair traços imagéticos bufo-cômicos da imagem.

A estética grotesca, sobre a qual se apoiam os traços bufo-cômicos a que nos referimos no tocante ao homem híbrido, resultante do amálgama dos aspectos humanos e animais do “homem-cão” de Victor Hugo, encontraria respaldo ainda nas ponderações de Adamantios<sup>136</sup>, assentada na

<sup>136</sup> Apud SODRE & PAIVA, 2002, p. 22.

fisiognomonía<sup>137</sup>, segundo as quais “uma boca desmesuradamente rasgada pertence a uma pessoa voraz, cruel, louca e ímpia. Os cães têm igualmente a boca rasgada”. Essas formas ofereceriam, de modo geral, um caminho que seria a erupção do “natural” (o rústico, o regional, o pitoresco, o pagão, o aberrante) na mímese literária e pictórica.

Além dos aspectos corpóreos em si, merece destaque ainda a vestimenta trajada pela imagem retratada por Hugo, isto é, o traje de gala que, nitidamente, contrasta com os elementos animais de quem o utiliza. Tal vestimenta estaria em paralelo com o instrumento musical do qual ele se serve – o violino – que seria, predominantemente, oriundo de uma cultura erudita, da qual Ursus fora o grande disseminador para Gwynplaine. Essa correlação, de princípio simples, revela-se, na verdade, de grande importância, carregada de uma profícua carga simbólica; recordemo-nos que a Green-box, a choça sobre rodas em que viviam Ursus e Homo e que depois recebem Gwynplaine e Déa, ainda crianças, tem em suas paredes “alguns utensílios pendurados em pregos, entre os quais, instrumentos de música”, que revelariam sua força na importância que a música assume no seio das atividades e apresentações bufas de Gwynplaine, em que há, como no quadro que ora tratamos, apresentações que lançam mão de dotes artístico-musicais, fundamentais ao exercício da bufonaria.

Vale ressaltar que a utilização de diversos elementos cênico-musicais por parte dos bufões de corte para divertir seus senhores era uma estratégia largamente adotada nas cortes europeias, o que se repetiria entre os saltimbancos de feiras e praças públicas (bufões de profissão) que persistiram, de acordo com A. Canel (1873), até meados da segunda metade do século XIX, tendo sido, portanto, contemporâneos de Victor Hugo. A reunião desses elementos implementaria ainda mais o aspecto desengonçado do bufão, tornando-o mais cômico e risível.

A aproximação de elementos culturais eruditos e populares – altos e baixos – na caracterização do universo e dos personagens bufos, (re)criados por Hugo, enquadrar-se-ia diretamente nas reflexões teóricas sobre a estética grotesca cunhada pelo autor francês. Neste sentido, Sodr e & Paiva (2002) nos lembram que, de fato, Hugo teria sido “o primeiro grande porta-voz do Romantismo no tocante ao interesse pelo cômico e pelo estranho, presentes em

<sup>137</sup> A fisiognomonía constituir-se-ia em uma antiga crença da filosofia grega, atribuída a Aristóteles por muitos dos estudiosos deste fenômeno, segundo a qual seria possível extrair da aparência física do homem seu conhecimento moral. Aliada à astrologia, associaria, quase sempre, a descrição do corpo humano a formas animais, povoando o imaginário e a literatura de seres híbridos que encontram ressonância na obra pictórica de Ticiano, Leonardo da Vinci, Dürer, Della Porta, Le Brun, Rubens e, é claro, Victor Hugo. De acordo com Sodr e e Paiva (2002), estas figurações transgrediriam, de um modo ou de outro, as fronteiras entre a natureza e a cultura ou entre os reinos animal e humano.

antigas formas populares de diversão e de sarcasmos, agora prestes a ingressarem no domínio da estética culta”<sup>138</sup>. Na figura do “homem-cão”, mesmo apesar do assombro do irradiado pela imagem, é o cômico que se sobressai no conjunto. É sobretudo a partir do impulso dado por Hugo, em suas experiências e reflexões no século XIX, que o cômico adentrará cada vez mais a arte tida como culta, por meio da estética grotesca. A partir de então, como salienta Hugo



em seu **Préface à Cromwell** (1827), “das artes, [o grotesco] passa pra os costumes; e enquanto faz com que o povo aplauda os graciosos<sup>139</sup> da comédia dá aos reis os bobos da corte”<sup>140</sup>. Assim, “o grotesco é o cômico, o feio, o monstruoso, a palhaçada, mas, sobretudo, um modo novo e geral de conceber o fato estético, pois termina irrompendo, na visão hugoana, em qualquer lugar onde aconteça a produção simbólica”<sup>141</sup>.

**Figura 25** – HUGO, V. *Tigre ou czar* (Tigre ou czar). 1869. Pena, papel nº 33 o Théâtre de la Gaité, (19,2 x 24,5 cm). BNF, Manuscritos, N.a.f 13352.

<sup>138</sup> SODRE & PAIVA, 2002, p. 32.

<sup>139</sup> Os *graciosos* são criados cômicos que aparecem nas peças do Século de Ouro espanhol.

<sup>140</sup> HUGO, 2010, p. 38.

<sup>141</sup> SODRE & PAIVA, 2002, p. 44.

*Tigre ou czar*, caricatura produzida por Hugo, por volta de 1869, e publicada postumamente no **Théâtre de la gaîté** (1961), reforça a prática hugoana sobre a qual temos discorrido até aqui. A exemplo de *Alors, effaré, chancelant, il se mit à faire danser les sorcières*, *Tigre ou czar*, também representaria um híbrido de homem e animal (um homem-tigre), no qual podemos perceber traços do universo grotesco bufocômico, sobre o qual estão assentados personagens e imagens hugoanas relacionadas à figura do bufão. A correlação entre essas duas últimas imagens repousaria no riso que jaz em sua face, isto é, naquilo que caracteriza o ser humano e o diferencia dos demais animais. Enquanto seu riso e sua postura perfilada e, ademais, o título de czar, tal postura, evidenciada pela legenda feita pelo próprio Hugo, o ligariam à figura real; os detalhes animais de suas orelhas, olhos, nariz, boca, dentes e fronte lhe conferem uma imagem animal, criando, assim, um efeito bufocômico do grotesco.

A escolha do tigre para sua associação com o homem e, mais especificamente, com a figura de um czar, revela-se portadora de uma forte simbologia de escolha política. Segundo Chevalier e Gheerbrant, “o tigre evoca, de forma geral, as ideias de poder e ferocidade; o que só comporta sinais negativos”<sup>142</sup>. A acepção proposta pelos dois antropólogos culturais para a figura do tigre é bastante semelhante ao discurso de Hugo no que tange à denúncia do despotismo político da aristocracia. É este poder feroz que, ao produzir monstros, mutila a face de Gwynplaine e o transmuta em bufão. Tal situação fica ainda mais clara quando se observa a assertiva de Aeppli<sup>143</sup> que, ao relacionar o tigre ao sonho, afirma que, simbolicamente, este animal “é um pérfido déspota que desconhece o perdão”<sup>144</sup>.

Categoricamente, essas criações pictóricas poderiam ser classificadas como de espécie teratológica, isto é, naquilo que Sodré & Paiva (2002) descreveram como referências risíveis a monstruosidades, aberra es, deforma es e bestialismos. Ora, cabe aqui ressaltarmos que tanto os personagens bufos de **L’Homme qui rit** quanto os diversos bufes históricos citados por Hugo são construídos a partir dessas referências risíveis supracitadas, que assumiriam, no conjunto da obra, um discurso assaz crítico, o que seria, ainda de acordo com os autores, uma outra espécie da categoria estética do grotesco.

Ainda de acordo com Sodré & Paiva (2002), essa vertente crítica do grotesco daria margem a um discernimento formativo do objeto abordado, o que não permitiria uma

<sup>142</sup> CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A., 2003, p. 883.

<sup>143</sup> *Apud*, CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A.

<sup>144</sup> *Ibidem*, p. 884.

percepção restritiva e sensorial do fenômeno, mas, sim, “um desvelamento público e reeducativo do que nele se tenta ocultar”. Dessa forma, os autores nos lembram que esse recurso estético seria talhado para “desmascarar convenções e ideais, ora rebaixando as identidades poderosas e pretensiosas, ora expondo de modo risível ou tragicômico os mecanismos do poder abusivo”. As duas formas textuais que aqui abordamos são, em seu âmago, claramente portadoras desses objetivos.

As produções hugoanas (literária, pictórica, crítica, estética e filosófica) revelar-se-iam, assim, extremamente imbricadas, o que reafirma tanto a prática do autor em si, como vimos discutindo até aqui, quanto evidenciaria uma práxis artística que se intensificou e desenvolveu no decorrer do século XIX, em que os diversos campos científicos e culturais se desenvolviam em conjunto, e não de forma fragmentada.

Dentre os desenhos, imagens e caricaturas produzidas sobretudo entre 1866 e 1869, podemos ainda apresentar uma série de outras obras pictóricas, que se ligariam às figuras bufas e grotescas de Victor Hugo, como as que destacamos a seguir.

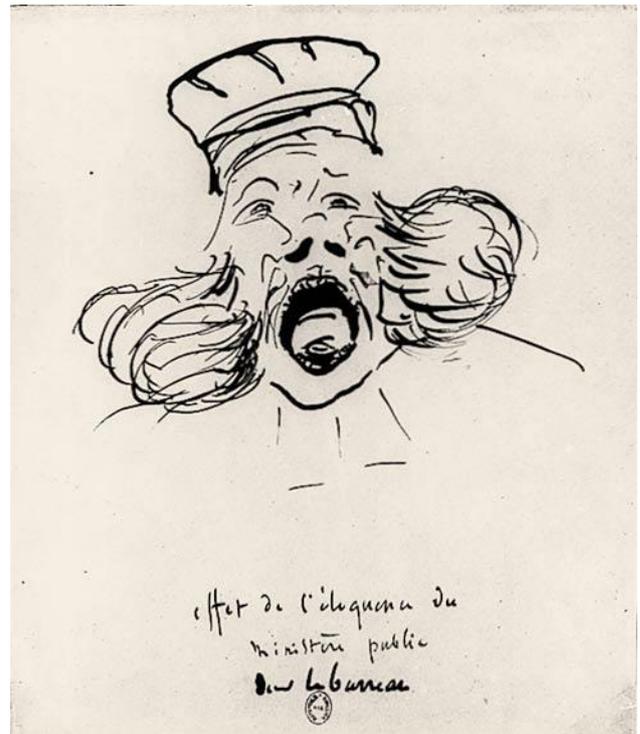
Nas figuras vinte e seis e vinte e sete denota-se, a exemplo de muitas outras imagens que vimos explorando até aqui, uma forte presença de traços animaisescos.



**Figura 26** – HUGO, V. [S/n]. 1869 ≅. Papel nº 36 do **Théâtre de la Gaîté**, (18,0 x 22,6 cm). Paris, BNF, Manuscritos.



**Figura 27** – HUGO, V. [S/n] 1869 ≅. Papel nº 34 do **Théâtre de la Gaîté**, (34,0 x 19,3 cm), BNF, Manuscritos, NAF 13356.



**Figura 28** – HUGO, V. *Effet de l'éloquence du ministère public* (Efeito de eloquência do ministério público). 1864/69 ≅. Pena e tinta marrom sobre papel nº 33 do **Théâtre de la gaîté**, (28,5 x 23,5 cm). BNF, Manuscritos, NAF 13356, f. 4.

Na primeira figura há uma simbiose que se queda tão enraizada que não é possível dizer se ela seria mais humana ou mais animal, ou, em outras palavras, até onde vai o humano e onde começa o bestial. No que tange à figura vinte e sete, no entanto, estes traços são ainda mais facilmente identificáveis. Fazendo a corte a uma dama, de modo aparentemente subserviente, há um homem com feições que remeteriam a um sapo, aludindo, mais uma vez, à intrínca relação entre homem e animal. No plano simbólico, sabe-se que o sapo seria, como nos lembram Chevalier e Gheerbrant, símbolo de fealdade e de “falta de jeito”. Lembremo-nos que a fealdade era um dos atributos que, de modo geral, mais despertava o interesse pelos bufões, ao menos em sua vertente horripilante. No que tange à obra **L’Homme qui rit**, a fealdade encontra sua expressão suprema em Gwynplaine, monstro esculpido em carne. Já a “falta de jeito”, característica também denotada pela imagem do sapo, associa-se à figura do bufão, particularmente, por sua veia cômica.

A imagem apresentada em *Effet de l'éloquence du ministère public* (figura 28), por sua vez, liga-se à figura do bufão e, mais especificamente, ao personagem Gwynplaine, principalmente por sua boca descomunalmente escancarada, que remeteria não só às imagens literárias e pictóricas de Gwynplaine, multilado pela *bucca fissa*, mas, igualmente, a outras imagens que, amálgamas de homens e animais, retratariam o bufo a partir do grotesco

horripilante, como, por exemplo, *Goulatromba* (Goulatromba – 1838, figura nº 84, p. 201 ) e *Une descente aux enfers* (Uma descida aos infernos – 1840, figura nº 85, p. 202), que, apesar de bastante anteriores à gênese de **L’Homme qui rit**, já evidenciariam a formação de um profícuo tecido imagético em torno do bufo a partir de suas expressões literárias e de suas formas nas artes visuais. Estas bocas desmensuradamente escancaradas poderiam ainda serem lidas em paralelo à boca mutilada de Gwynplaine, que, como evidenciado ao longo do romance, era insuportável às mulheres :

Olhava-se Gwynplaine, ria-se. Quando se havia rido, voltava-se a cabeça. As mulheres, sobretudo, tinham horror. Este homem era espantoso. A convulsão bufa era como um tributo pago: sofriam-na com alegria, mas também quase mecanicamente. Depois do que, uma vez formado o riso morno, Gwynplaine, para uma mulher, era insuportável de se ver e impossível de se contemplar<sup>145</sup>.

O horror provocado por essa boca estaria na evocação ao aparelho sexual feminino e na própria condição da mulher no decorrer da diegese do romance: se era de se esperar complacência e servidão, a partir da personagem Joseane, a mulher é representada como um ser desejante, que, longe de ser objeto do desejo e admiração masculinos, faz com que estes se transformem, de certo modo, em seus objetos. Nas artes visuais essa postura ante à liberdade feminina encontraria ressonância nas telas *Le Lever* (s/d, figura nº 80, p. 92) e *Sub clara nuda lucerna* (s/d, figura nº 81, p.193); que, por mais que tais quadros não se apresentam datados de maneira explícita, não podendo, assim, serem ligados, formalmente, à gênese do romance, poderiam, entretanto, relacionarem-se a situações e passagens do romance sob o plano temático.

Além das imagens suprarreferenciadas e daquelas apresentadas anexas a este trabalho, que ilustrariam as escolhas conscientes e inconscientes, políticas e teóricas de Hugo em sua representação do bufão na literatura e na pintura, devemos considerar ainda aquelas produções que, devido a marcadores textuais (títulos e frases que acompanham o texto pictórico), estariam diretamente relacionadas ao texto literário de **L’Homme qui rit** e ao imaginário bufo que transpassa a obra.

---

<sup>145</sup> HUGO, 2002, p. 533 (tradução nossa).

Texto fonte: *On voyait Gwynplaine, on riait. Quand on avait ri, on détournait la tête. Les femmes surtout avaient horreur. Cet homme était effroyable. La convulsion bouffonne était comme un tribut payé ; on la subissait joyeusement, mais presque mécaniquement. Après quoi, une fois le rire refroidi, Gwynplaine, pour une femme, était insupportable à voir et impossible à regarder.*

*Govicum*, desenho de Hugo à base de pena e tinta, apresentar-se-ia, já por seu nome, como um importante exemplo a ser apreciado, uma vez que o nome do quadro é também o de um dos personagens do romance de 1869. Apesar de a literatura e a pintura completarem o mesmo objeto – o retrato do jovem Govicum – e estarem, assim, formalmente ligadas pelo tema abordado, as duas formas textuais guardam, igualmente, suas especificidades quanto ao tratamento do objeto em questão. No texto literário se lê que “quanto ao rapazelho de quatorze anos que servia as bebidas e respondia ao nome de Govicum, era uma cabeça enorme com um avental. Tinha o cabelo raspado, sinal de servidão. Dormia no rés-do-chão, num reduto onde outrora houvera um cão”<sup>146</sup>. Já no desenho intitulado *Govicum*, vê-se um



jovem de abundante cabeleira. Diferentemente do romance, seus olhos, nariz e boca, desarmoniosamente delineados, não são tipicamente representativos de uma servidão complacente. Apesar de os traços animalescos do personagem pictórico serem bastante suavizados em comparação às demais imagens a que nos reportamos anteriormente, seus olhos esbugalhados e sua boca rasgada, em que repousa um riso cínico, reforça sua animalidade e o aproximam de Gwynplaine e da fisiognomia canino-bestial sobre a qual discorreremos ao tratarmos da figura *Alors, effaré, chancelant, il se mit à faire danser les sorcières*<sup>147</sup>.

**Figura 29** – HUGO, V. *Govicum* (Govicum). [S/d]. Pena e sumi-ê. Paris, BNF, Manuscritos.

<sup>146</sup> HUGO, 2002, p. 569 (tradução nossa).

Texto-fonte: *quant au garçon de quatorze ans qui versait à boire et répondait au nom de Govicum, c'était une grosse tête joyeuse avec un tablier. Il était tondu ras, signe de servitude. Il couchait au rez-de-chaussée, dans un réduit où l'on avait jadis mis un chien.*

<sup>147</sup> Figura 15.

Nesse sentido, estaria Hugo propondo, com discursos similares em artes distintas, uma leitura explicitamente intertextual de sua própria obra, em que o texto verbal se ligaria ao pictórico e, igualmente, o pictórico ao verbal, pondo em paralelo imagens e palavras, que remeteriam cada qual a amplas redes de sentido?

Segundo Walty, Fonseca e Cury (2000), uma das possíveis explicações para a construção dessas redes de sentido estaria no processo no qual a literatura leria (ou mesmo fabricaria) as imagens com palavras. À pintura caberia, por sua vez, retratar esse processo de leitura. Já ao leitor de um texto ou de uma tela caberia, por fim, criar novas imagens a partir das que lhe foram fornecidas por essas duas artes. Dessa forma, as autoras sugerem “que a relação entre o quadro *pintado* e o quadro *descrito* deve ser analisada não apenas a partir da equivalência que parece conter, mas, sobretudo, pelas indagações sobre os modos como as imagens (escritas e pictóricas) elaboram uma sintaxe do texto escrito e do quadro”<sup>148</sup>.

Assim, na investigação que ora empreendemos, interessa-nos tratar mais diretamente, a partir do cotejo de diferentes textos e de tipologias textuais distintas, as redes de significação imagética, empreendidas em torno da figura do bufão, bem como seus mecanismos de leitura na literatura e nas artes visuais, sua propagação e (re)significação.

Tais mecanismos poderiam ser analisados a partir das ponderações de Julia Kristeva<sup>149</sup>, que considera todo texto como um mosaico de citações, isto é, uma retomada de outros com os quais dialogaria intertextualmente, tanto no momento da escrita (ou da produção, no tocante ao texto pictórico) quanto, posteriormente, no momento da leitura. Os diálogos estabelecidos entre estes textos os tornam, assim, plurissignificativos. É a plurissignificação advinda desses diálogos que nos permitiria associar as diversas imagens bufas do texto literário hugoano às imagens pictóricas que se desenvolveriam em paralelo a ele, mesmo que essas duas formas textuais não tenham sido formalmente associadas por Hugo.

Essas relações caracterizar-se-iam, de acordo com Foucault, como infinitas, mas, igualmente, irreduzíveis uma a outra:

[...] a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita, nem que, em face do visível, ela acuse um déficit que se esforçaria em vão por superar. Trata-se de duas coisas irreduzíveis uma à outra: por mais que se tente dizer o que se vê, o que se vê jamais reside no que se diz<sup>150</sup>.

<sup>148</sup> WALTY, I.; FONSECA, M.; CURY, M., 2000, p. 61.

<sup>149</sup> *Apud* PERRONE-MOISÉS.

<sup>150</sup> FOUCAULT, s/d, p. 25.

Essa irreduzibilidade residiria, por exemplo, nas emoções e sentimentos específicos que cada tipologia textual despertaria no leitor. Por mais que literatura e pintura contemplem o mesmo objeto – as figuras bufas – as reações do leitor ante a essas duas formas de abordar o objeto revelam-se díspares: há uma grande diferença entre ler e imaginar formas, cores e volumes e entre ser confrontado às formas, cores e volumes já imaginados e materializados por outrem. Provocar diferentes sentimentos, percepções e reações no público-leitor pode ter sido, evidentemente, um dos objetivos de Hugo, ao lançar mão dessas duas formas textuais para representar a figura do bufão e de suas diferentes implicações sociais, políticas e estéticas.

Apesar de diferentes leituras, implicações e efeitos que essas duas formas textuais causam no leitor, vale ressaltar, como nos lembra Sitzia (2012), que elas não competem entre si. Longe disso. E a obra de Hugo é um bom exemplo de que elas completam uma a outra, sobretudo ao considerarmos o panorama da cultura romântica francesa em que dominava o conceito de artes irmãs (*sister arts*). Segundo a autora, “para a geração romântica, artes e literatura eram conceitualizadas como uma só atividade criativa”<sup>151</sup>. Baudelaire, ao se dedicar à crítica da arte, reafirma este posicionamento, ao afirmar que “um dos diagnósticos do estado espiritual do nosso século que as artes aspiram, senão a suprirem-se uma a outra, pelo menos a emprestarem uma a outra forças novas”<sup>152</sup>.

Essa concepção poderia ser ilustrada pelas próprias inovações técnicas e estéticas desenvolvidas por Hugo, como suas reflexões românticas no tocante à literatura e à cultura, de modo geral, e suas inovadoras experiências no tocante à produção pictórica<sup>153</sup>, admiradas por artistas das vanguardas do século XX. A estranheza provocada por muitas das técnicas desenvolvidas nessas experiências poderiam ser lidas em paralelo com a excentricidade despertada pela figura do bufão.

Se até então, como nos diz Hugo (2010), a arte havia repellido sem piedade quase tudo o que não se referia a um certo tipo de belo, ela passa, então, a encarar as coisas com um olhar mais elevado e amplo, em que seria percebido e admitido “o feio ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz”<sup>154</sup>. Essa nova estética artística explorada por Hugo passaria, segundo o autor, das artes

<sup>151</sup> SITZIA, 2012, p. 84 (tradução nossa).

Texto-fonte: *for the Romantic generation, the arts and literature were conceptualized as one single creative activity*.

<sup>152</sup> BAUDELAIRE, 1990, p. 424 (tradução nossa).

Texto-fonte: *C'est, du reste, un des diagnostics de l'état spirituel de notre siècle que les arts aspirent, sinon à se suppléer l'un l'autre, du moins à se prêter réciproquement des forces nouvelles*.

<sup>153</sup> Vide capítulo 3.

<sup>154</sup> HUGO, 2010, p. 26.

para os costumes; “enquanto faz com que o povo aplauda os *graciosos* da comédia dá aos reis os bobos da corte”<sup>155</sup>.

No entanto, como ilustrado pelo próprio Hugo em **L’Homme qui rit** e já explorado por nós nos outros capítulos desta dissertação, o bufo dessa nova estética ofereceria não apenas os *graciosos* e os bobos da corte, mas, igualmente, bufões, anões, truões, farsistas, pelotiqueiros, *clowns*, histriões e saltimbancos de toda sorte, que trazem à tona o monstruoso e o horripilante. Segundo Michel Aucouturier, a irrupção de tipos bufos se manifesta a partir do:

[...] grande riso da festa coletiva, das saturnais ou do carnaval, cujo sujeito é o povo, fora de toda hierarquia social, cujo lugar é a praça pública e cujos risos exprimem a ambivalência fundamental, abolindo as distâncias e associando os contrários, o nascimento e a morte, o fim e o começo, o alto e o baixo<sup>156</sup>.

Os apontamentos de Aucouturier parecem servir a um dos principais esquemas de formação e significação de importantes personagens e figuras bufas hugoanas, sobretudo no que tange a personagens como Gwynplaine e Barkilphedro, que poderiam até mesmo ser compreendidas como a personificação desses preceitos.

A fascinação exercida pelo horrível envolve ainda outras figuras históricas e/ou ficcionais, que são evocadas ao longo do romance. Tal fascinação seria semelhante àquela que nos acomete enquanto leitores e observadores de muitos dos textos pictóricos de Victor Hugo. Essa fascinação, que teria na estranheza um de seus principais vetores, poderia ser analisada e encarada a partir da ponderação bakhtiniana de que “o malandro, o bufão e o tolo criam ao seu redor micromundos e cronotopos especiais”<sup>157</sup>, o que nos imergiria em um mundo alheio ao nosso, desconhecido, povoado de criaturas ímpares<sup>158</sup> que, ao revelarem esse mundo novo,

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>156</sup> AUCOUTURIER, 2011, p. 11 (tradução nossa).

Texto-fonte: *le grand rire de la fête collective, des saturnales ou du carnaval, dont le sujet est le peuple, hors de toute hiérarchie sociale, dont le lieu est la place publique, et dont les rires expriment l’ambivalence fondamentale en abolissant les distances et en associant les contraires, la naissance et la mort, la fin et le commencement, le haut et le bas.*

<sup>157</sup> BAKHTIN, 2011, p. 305 (tradução nossa).

Texto-fonte: *le fripon, le bouffon et le sot créent autour d’eux des micromondes e des chronotopes spéciaux.*

<sup>158</sup> Como exposto por Hugo no **Prefácio de Cromwell** (Do grotesco e do sublime): “o belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferecemos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos o feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que os escapa, e que se harmoniza, não como o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos (HUGO, 2011, p. 36).

nos fazem esquecer momentaneamente a realidade por meio da fascinação grotesca; jogamo-nos no campo do maravilhoso, do fantástico, do desconhecido e do estranho.

Perguntamo-nos aqui, entretanto, até que ponto essa figura se apresentaria como autônoma, que existiria por si mesma. Dentro dos preceitos bakhtinianos, ela teria uma existência predominantemente figurada, que parece ser, essencialmente, o reflexo de outrem (quicá de nós mesmos?).

O bufão hugoano que, na esteira do movimento romântico, coloca essa figura como personagem e imagem importante, impulsionaria, além da eclosão do “feio na literatura e na pintura”, o desabrolhar de sentimentos e experiências que seriam, até então, da esfera do privado, ou seja, aquilo que ansiamos esconder por considerarmos, vulgarmente, como pertencente ao grotesco, e, portanto, feio e inatural.

O projeto estético-literário de Hugo, apoiado em seu vasto imaginário bufo, trabalharia, assim, em sentido inverso: longe de excluir o bufo da arte dita como culta, ele o transforma na base de sua obra e de seus pensamentos, contribuindo para a difusão do que Bakhtin qualifica como o “homem interior, subjetivo e puramente ‘natural’”. A construção de redes de sentido que unem literatura e pintura em torno do bufão trabalharia, desta forma, neste sentido.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Murielle Gagnebin, “toda ficção é um produto da atividade artística do homem e, como tal, exprime seu criador”<sup>159</sup>. A partir do posicionamento da autora, apoiado na asserção do crítico literário suíço Jean Rousset, para quem “o escritor não escreve para dizer alguma coisa, ele escreve para se dizer, como o pintor pinta para se pintar”<sup>160</sup>, podemos tecer importantes elucubrações a despeito da elucidação das personagens e figuras bufas nos textos e desenhos de Victor Hugo.

Tais figuras e personagens exprimiriam seu criador, a partir das concepções expostas por Gagnebin e Rousset, uma vez que poderíamos encará-las como projeções materiais de um imaginário que fora se constituindo, progressivamente, com base nos diversos episódios vivenciados por Hugo, assim como nas inúmeras leituras empreendidas pelo autor e em suas experiências, sensações, posturas e engajamentos políticos.

Não obstante, essas figuras não se resumiriam a simples projeções da mente imaginante que, acolhendo este imaginário formado paulatinamente, as engendra. Hugo, pelo contrário, transforma-as em um verdadeiro baluarte de seus ideais estéticos, políticos e sociais.

Em uma Europa oitocentista fragmentada, que, em busca de modernização, passa por profundas e múltiplas transformações nas mais diversas áreas, com a conseqüente supressão de muitos dos costumes, hábitos, direitos, crenças e privilégios advindos dos primórdios do período medieval e que passam a entrar em conflito com o progresso científico desse período, Victor Hugo faz do bufão uma das principais representações simbólicas da opressão e dos anseios e processos de mudanças conjunturais de sua época. Seu engajamento social e político pode ser ilustrado, simbolicamente, pelas palavras do próprio autor, quando afirma que

Tenho, no livro, com o drama, em prosa, em verso,  
Defendido as crianças e os miseráveis;  
Suplicando aos felizes e aos inexoráveis;  
Reabilitei o bufão, o histrião,  
Todos os humanos condenados, Triboulet, Marion,  
O lacaio, o forçado e a prostituta;  
Encostei minha boca em todas as almas assassinadas,  
Como fazem as crianças, anjos com cabelos de ouro,

<sup>159</sup> GAGNEBIN, 1994, p. 34 (tradução nossa).

Texto-fonte: *toute fiction est un produit de l'activité artistique de l'homme et, comme tel, exprime son créateur.*

<sup>160</sup> *Ibidem*, p. 34 (tradução nossa).

Texto-fonte: *l'écrivain n'écrit pas pour dire quelque chose, il écrit pour se dire, comme le peintre peint pour se peindre.*

Na mosca que morre, para que mais uma vez voe<sup>161</sup>.

A estrofe supracitada, retirada de **Les contemplations** (1856), revela, de maneira concisa, ainda que metaforicamente e em um recorte temporal bastante anterior à gênese de **L'Homme qui rit** (1869), que o bufão é parte indissociável das posições e, conseqüentemente, do projeto político de Hugo. Suas obras, sejam literárias ou relacionadas às artes visuais, são o reflexo direto destas escolhas. Desta forma, a figura do bufão configura-se, ao longo de sua obra, como uma denúncia assaz mordaz da exploração do homem pelo homem, imbuído de um poder despoticamente atroz. Por revelar-se intimamente ligado ao que é horripilante, o bufão hugoano encanta e fascina, motivo pelo qual atrai tantos olhares.

A construção das redes de sentido que abarcam, tecem e retratam a figura bufa na obra de Hugo se dá pelo entrelace de diferentes formas de discursos artísticos, encontrando na literatura e nas artes visuais seu principal meio de expressão, que dá vazão a um profuso imaginário formado, paulatinamente, desde o nascimento do autor. Esse imaginário é empregado por Hugo como ferramenta de denúncia das mazelas sociopolíticas.

Em **L'Homme qui rit**, através de uma criação literária baseada em uma pesquisa de fundo sócio-histórico, poderíamos encarar o bufão hugoano como a inversão do que fora, tanto política quanto sócio-historicamente estabelecido, assim como a expressão personificada do lado sombrio ou até mesmo monstruoso das figuras régias, nobres, clericais e, não menos importante, do populacho em busca da diversão pelo horripilante. Para levar seus projetos e preceitos a cabo, Hugo transforma suas produções literárias e plásticas em um projeto que, guardadas suas especificidades, revela-se portador de objetivos unos.

Restar-nos-á ainda, entretanto, investigarmos em pesquisas vindouras como o imaginário desta figura tão importante a Hugo, foi posteriormente, a partir de sua obra, lida, retratada e adaptada para outras produções artísticas, como o romance gráfico e o cinema, que, sob outros enfoques, têm contribuído de maneira capital para a propagação e (re)textualização do imaginário social e artístico bufo de Victor Hugo.

---

<sup>161</sup> HUGO, 1857, p. 92 (tradução de Lucas Kadimani).

Texto fonte: *J'ai, dans le livre, avec le drame, en prose, en vers, / Plaidé pour les petits et pour les misérables ; / Suppliant les heureux et les inexorables, / J'ai réhabilité le bouffon, l'histrion, / Tous les damnés humains, Triboulet, Marion, / Le laquais, le forçat et la prostituée ; / Et j'ai collé ma bouche à toute âme tuée, / Comme font les enfants, anges aux cheveux d'or, / Sur la mouche qui meurt, pour qu'elle vole encore.*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUCOUTURIER, Michel. Préface - Mikhail Bakhtine philosophe et théoricien du roman. In: BAKHTINE, Mikhail. **Esthétique et théorie du roman**. Paris : Gallimard, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARRETO, Junia (org). **Victor Hugo : disseminações**. Vinhedo: Horizonte, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Figures de monstres dans l'oeuvre théâtrale et romanesque de Victor Hugo**. Lille : ANRT, 2006.
- BAUDOIN, Charles. **Psychanalyse de Victor Hugo**. Préface de Pierre Albouy. Paris : Imago, 2008.
- BERGEZ, Daniel. **Littérature et peinture**. 2<sup>ème</sup> édition, revue et augmenté. Paris : Armand Colin, 2011.
- BRUN, Annie Le. **Les arcs-en-ciel du noir : Victor Hugo**. Paris : Gallimard, 2012.
- CANEL, A. **Recherches historiques sur les Fous des rois de France, et accessoirement sur l'emploi du Fou en général**. Paris : Imprimerie Heute et C<sup>er</sup>, 1873.
- CHABANNE, Thierry. *Des Misérables à l'Homme qui rit*. In : MUSÉE DU PETIT PALAIS ; VILLE DE PARIS. **Soleil d'encre** : manuscrits et dessins de Victor Hugo : Paris, 1985.
- CHEVALIER, Jean. ; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Dictionnaire des symboles**. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Paris : Éditions Robert Laffont/Jupiter, « Bouquins », 1982.
- DORAN, Dr. John. **The history of court fools**. Miami: HardPress Publishing, 2013.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. Helder Goldinho. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Trad. de António Ramos Rosa. Lisboa: Portugália Editora, (s/d.).
- FRANCASTEL, Pierre. **Histoire de la peinture française**. Paris : Mediations, 1990.

GAGNEBIM, Murielle. **Fascination de la laideur**. Paris : L'ord d'atalante champ Vallon. 1994.

GAZEAU, M.A. **Les bouffons**. Paris : Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, 1882.

GEORGEL, Pierre. The Artist in spide of Himself. In: **Shadows of a Hand**: The drawings of Victor Hugo. London: Merrel Holberton Publishers Ltda, 1998.

\_\_\_\_\_. **Victor Hugo, dessins**. Paris : Gallimard, 2002.

HOVASSE, Jean-Marc. **Victor Hugo**. Tome I – avant l'exil (1802 – 1851). Paris : Fayard, 2001.

\_\_\_\_\_. **Victor Hugo**. Tome II – Pendant l'exil (1851 – 1870). Paris : Fayard, 2008.

HUGO, Adèle. **Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie**. Paris : Ed. Orlendof, 1920.

HUGO, Victor. **Cromwell**. Chronologie et introduction par Annie Ubersfeld. Paris: GF Flammarion, 1968.

\_\_\_\_\_. **Actes et Paroles II** : Pendant l'exil. Paris : Éditions Robert Laffont, 1985.

\_\_\_\_\_. **Han d'Islande**. Paris : Gallimard, 1981

\_\_\_\_\_. JOURNET, R; ROBERT, G. **Théâtre de la Gaîté**. Annales Littéraires de l'Université de Besançon. Vol. 43. Paris : Les Belles Lettres, 1961.

\_\_\_\_\_. **Le Roi s'amuse**. Édition présenté, établie et annotée par Clélia Anfray. Paris : Gallimard, 2009.

\_\_\_\_\_. **Les travailleurs de la mer**. Paris : GF Flammarion, 1980.

\_\_\_\_\_. **Do grotesco e do sublime**: tradução do prefácio de Cromwell. Trad. E notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. L'homme qui rit. In : **Œuvres Complètes de Victor Hugo** : Roman – VIII. Édité par la Librairie Orlendorff. Paris : Imprimerie Nationale, 1907.

\_\_\_\_\_. L'homme qui rit. In : **Œuvres complètes**. Édition publiée sous la direction de Jacques Seebacher et Guy Rosa, par le Groupe inter-universitaire de travail sur Victor Hugo. Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 1985, 2002, 15 v.

\_\_\_\_\_. **Le Dernier jour d'un condamné** précédé de **Bug-Jargal**. Édition de Roger Borderie. Paris : Gallimard, 2000.

\_\_\_\_\_. **Notre-Dame de Paris**. Présentation de Marieke Stein. Paris : GF Flamarion, 2009.

\_\_\_\_\_. Voyages. In : **Œuvres complètes**. Édition publiée sous la direction de Jacques Seebacher et Guy Rosa, par le Groupe inter-universitaire de travail sur Victor Hugo. Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 1985, 2002, 15 v.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco : configuração na pintura e na literatura**. São Paulo : Perspectiva, 2009.

LASTER, Arnaud. **Pleins Feux sur Victor Hugo**. Paris : Comédie-française, 1981.

MELLO, Celina Maria Moreira de. **A literatura francesa e a pintura – ensaios críticos**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

MOLINARI, Danielle. **Victor Hugo: visions graphiques**. Les collections de la ville de Paris. Paris: Paris musées, 2012.

MOREAU, Dr. Paul. **Fous et bouffons**. Étude physiologique, psychologique et historique. Paris : Librairie J. -B Baillière et Fils, 1885.

PERRONE-MOISÉS, Leila. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In **Flores da escrivantina**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

PHILBLIN, Ann.; RODARI, Florian (Org.). **Shadows of a Hand: The drawings of Victor Hugo**. London: Merrel Holberton Publishers Ltda, 1998.

PRÉVOST, M.P. The Techniques of a Poet-Draftsman. PHILBLIN, Ann.; RODARI, Florian (Org.). **Shadows of a Hand: The drawings of Victor Hugo**. London: Merrel Holberton Publishers Ltda, 1998.

\_\_\_\_\_. **Victor Hugo, l'homme-océan**. Paris : Bibliothèque nationale de France, 2002.

RODARI, Florian. Victor Hugo, a Precursor *a posteriori*. In: **Shadows of a Hand: The drawings of Victor Hugo**. London: Merrel Holberton Publishers Ltda, 1998.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SITZIA, Emilie. **Art in literature, literature in art in 19th century France**. Newcastle: Cambridge scholars publishing, 2012.

SODRÉ, M.; PAIVA, R. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Maud, 2002.

SOURIAU, Étienne. **A correspondência das artes: elementos de estética comparada**. Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo : Cultrix, 1983.

SOUTHWORTH, John. **Fools and Jester at the English Court**. Phoenix Mill: Sutton publishing, 2003.

UBERSFELD, Anne. **Le roi et le bouffon**. Paris : Librairie José Corti, 1974.

WALTY, I.; FONSECA, M.; CURY, M. **Palavra e imagem: leituras cruzadas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

### **Referências eletrônicas**

AUDINET, Gérard. Maison Victor Hugo Paris – Guernesay. Disponível em: <<http://maisonsvictorhugo.paris.fr/en/node/98>>. Acessado em 21 de junho de 2014.

TÉBAR, Victória. Image intériorisée et quête picturale chez Victor Hugo – Paris – Disponível em: <<http://group.ugo.div.jussieu.fr/Groupugo/doc/08-12-12Tebar.pdf>> Acessado em 23 de Fevereiro de 2014.

TÉBAR, Victória. Tradición e innovación em los dibujos de Victor Hugo – Barcelona. Disponível em: <<http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/download/83172/141648>>. Acessado em 13 de Abril de 2014.

**ANEXOS**

I. Pinturas feitas durante a gênese de **L'Homme qui rit** (1866-1869)



**Figura 30** – HUGO, V. *Barque à la voile gonflée* (Barco com a vela inflada). 1866/69 ≅. Pena, utilização de bábulas de pena, tinta marrom e sumi-ê sobre papel bege, (12,2 x 16,0 cm). BNF 13351, fol. 21.



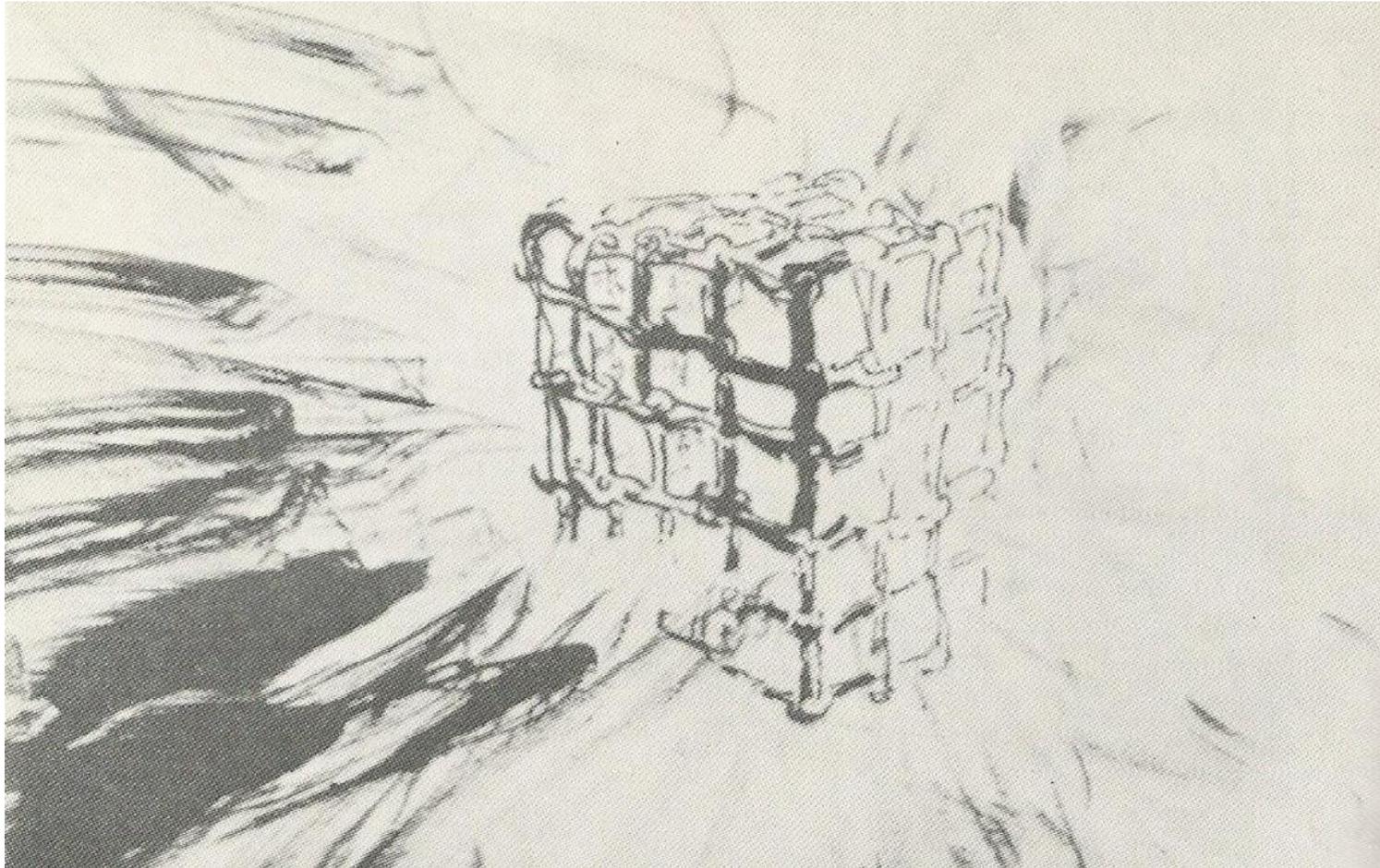
**Figura 31** – HUGO, V. *Carte de visite* (Cartão de visita). 1865/67 ≅. Pena e sumi-ê de tinta marrom com realces de aquarela sobre papel velino, (16,5 x 25,8 cm).



**Figura 32** – HUGO, V. *Carnet, septembre 1869* (Caderneta, setembro de 1869.) Papel vergê pautado, com encadernação de moleskine preto. BNF, Manuscritos, NAF 13469, nº 40.



**Figura 33** – HUGO, V. *Composition abstraite* (Composição abstrata). 1864/69 1865/67  $\cong$ . Tinta marrom e sumi-ê, bárbulas de pena, papel bege 13,3 x 24,3 cm. MVHP-D-2428.



**Figura 34** – HUGO, V. *Étude pour le phare des Casquets* (Estudo para o farol dos Casquets). 1866. Pena, 17,0 x 27,0 cm.



**Figura 35** – HUGO, V. 'Figure' tâches (Figuras de manchas). 1866/69 1865/67 ≅. Tinta marrom e sumi-ê sobre papel velino. 20,5 x 12,5 cm. Paris, BNF, Mss, NAF 13355, fol 88.



**Figura 36** – HUGO, V. *La Conscience devant une mauvaise action* (A consciência diante de uma má ação). 1866 . Pena e sumi-ê de tinta marrom, papel velino 15, 5 x 22, 1 cm. MVHP-D-868.



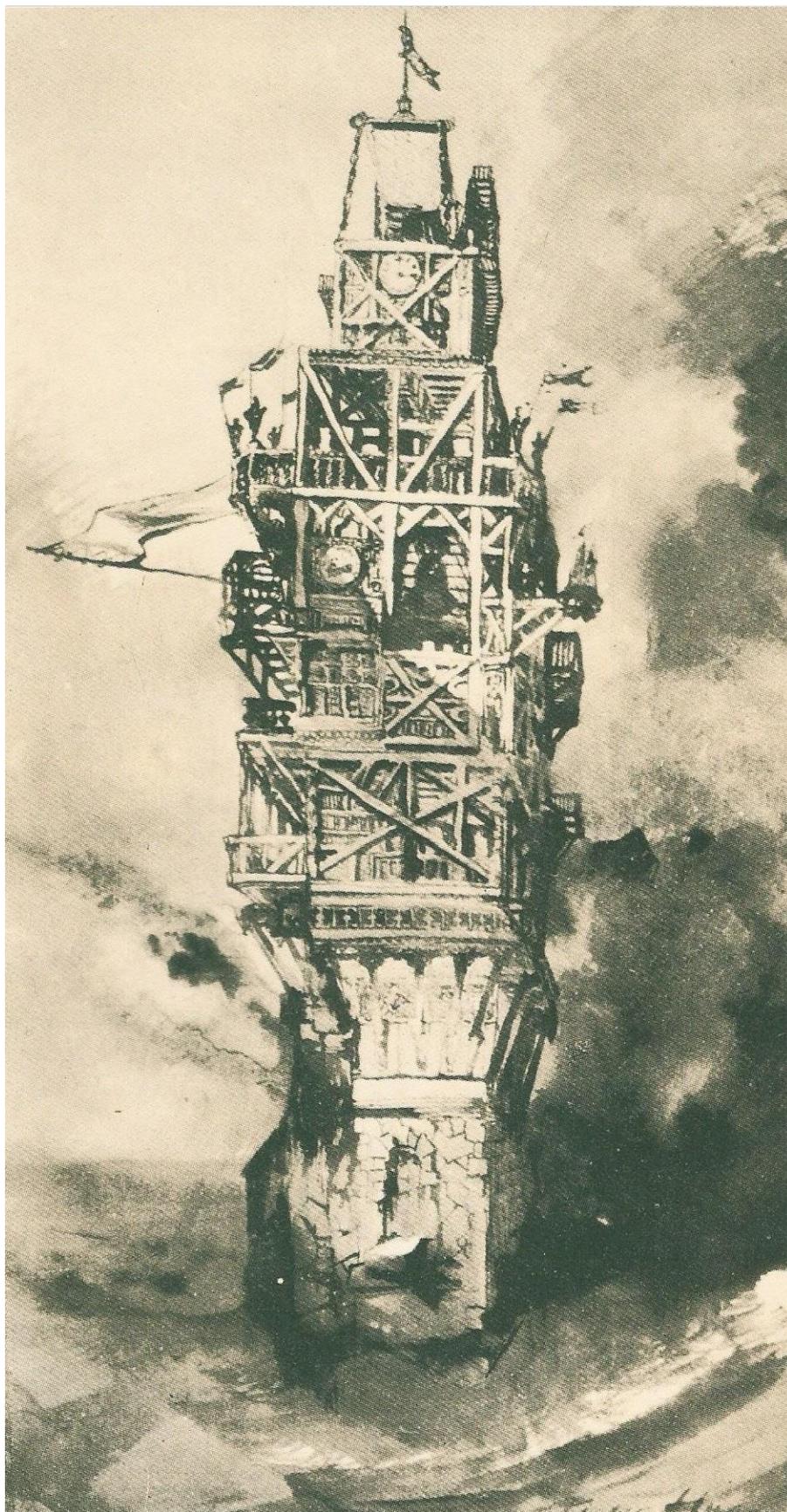
**Figura 37** – HUGO, V. *Ma destinée* (Meu destino). [S/d]. Pena e sumi-ê de tinta marrom, guache sobre papel velino. 1867, MVHP, inv. 927.



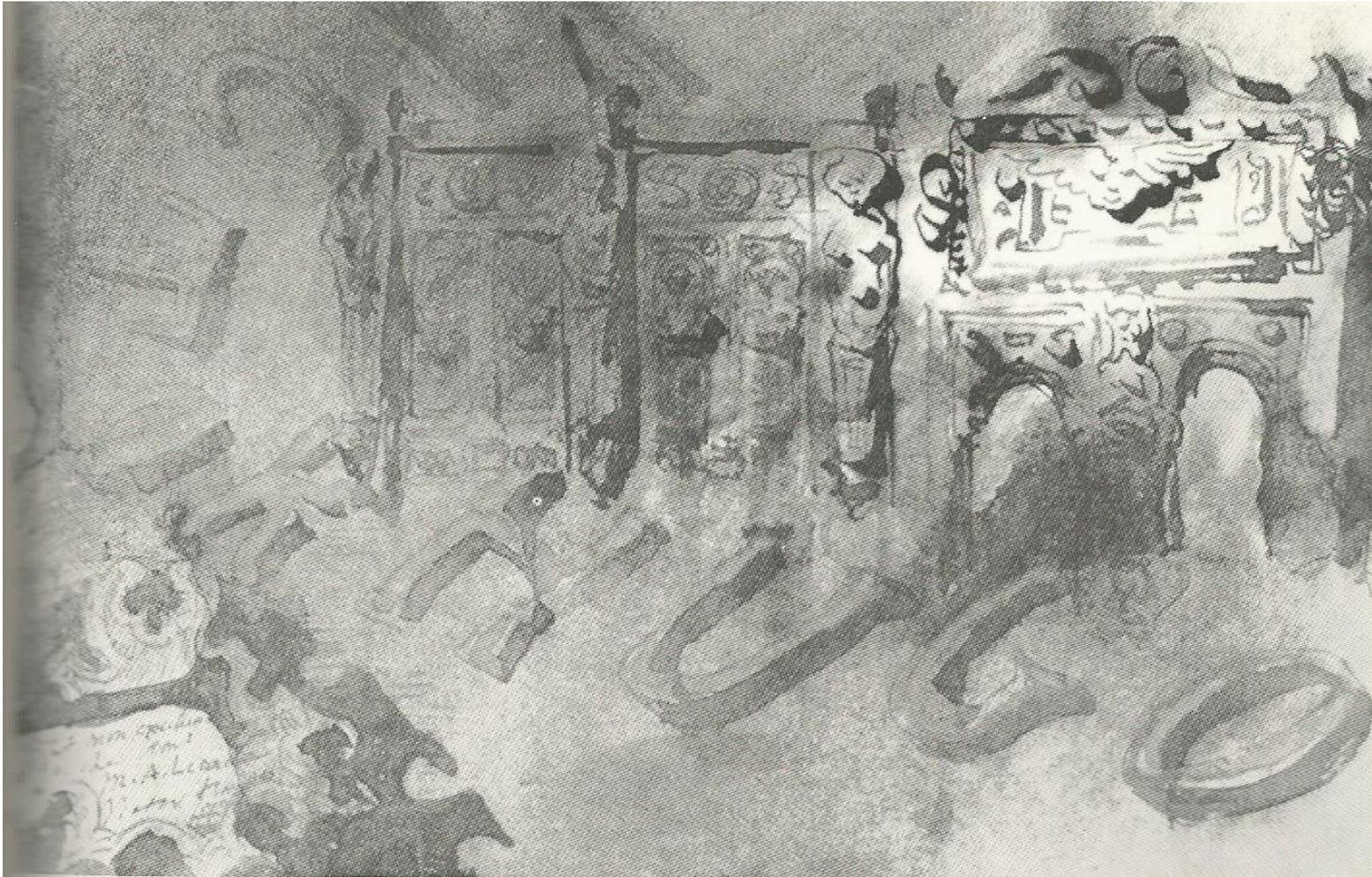
**Figura 38** – HUGO, V. *Le Phare d'Eddystone* (O farol de Eddystone). 1866. Pena, pincel, bárbulas de pena, tinta marrom e sépia sobre papel velino. 89,5 x 47,7 cm. MVHP-D-181.



**Figura 39** – HUGO, V. *Le Phare des Casquets* (O farol dos Casquetes). 1866. Pena, sumi-ê de tinta marrom, tinta preta, pedra preta, lápis preto, gouache e utilização de bárbulas de pena sobre de papel v lin. 89,8 x 48,0 cm.



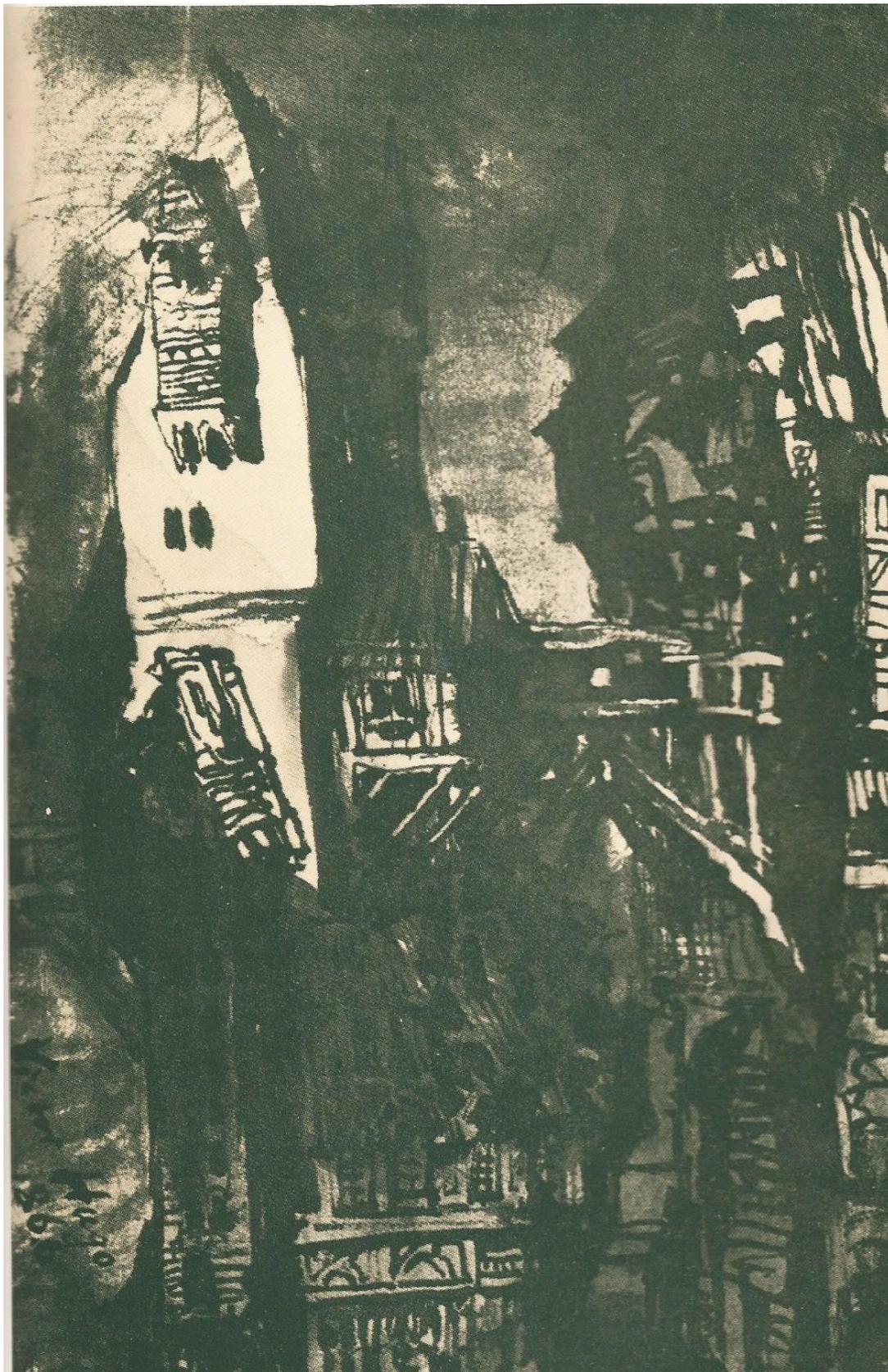
**Figura 40** – HUGO, V. *Phare* (Farol). 1866. Tinta e sumi-ê. 47,0 x 89,0 cm.



**Figura 41** – HUGO, V. [S/n]. Por volta de 1866. Pena e sumi-ê de tinta marrom, com retoques de sumi-ê de tinta vermelha. 18,0 x 25,0 cm.



**Figura 42** – HUGO, V. [S/n]. 1866. Pena, sumi-ê e aquarela. 13,0 x 25,0 cm.



**Figura 43** – HUGO, V. [S/n]. 1866. Pena, sumi-ê e sépia. 16,0 x 26 cm.



**Figura 44** – HUGO, V. *Small boat in full sail* (Pequeno barco com as velas içadas). Por volta de 1866/69 ≃ Pena, tinta marrom e sumi-ê sobre papel velino. 12,2 x 16,0 cm. Paris, BNF, MSS, NAF 13351, fol 21.



**Figura 45** – HUGO, V. *Taches* (Manchas). 1866. Tinta preta e sumi-ê sobre papel velino. 10,3 x 18,1 cm. Paris, BNF, Mss. NAF 24810, fol 230.



**Figura 46** – HUGO, V. *Têtes empalées* (Cabeças empaladas). 1864/65 1865/67  $\cong$ . Pena, pincel, tinta marrom e sumi-ê sobre uma folha de álbum. BNF, Manuscritos, NAF 13345, fol. 45.

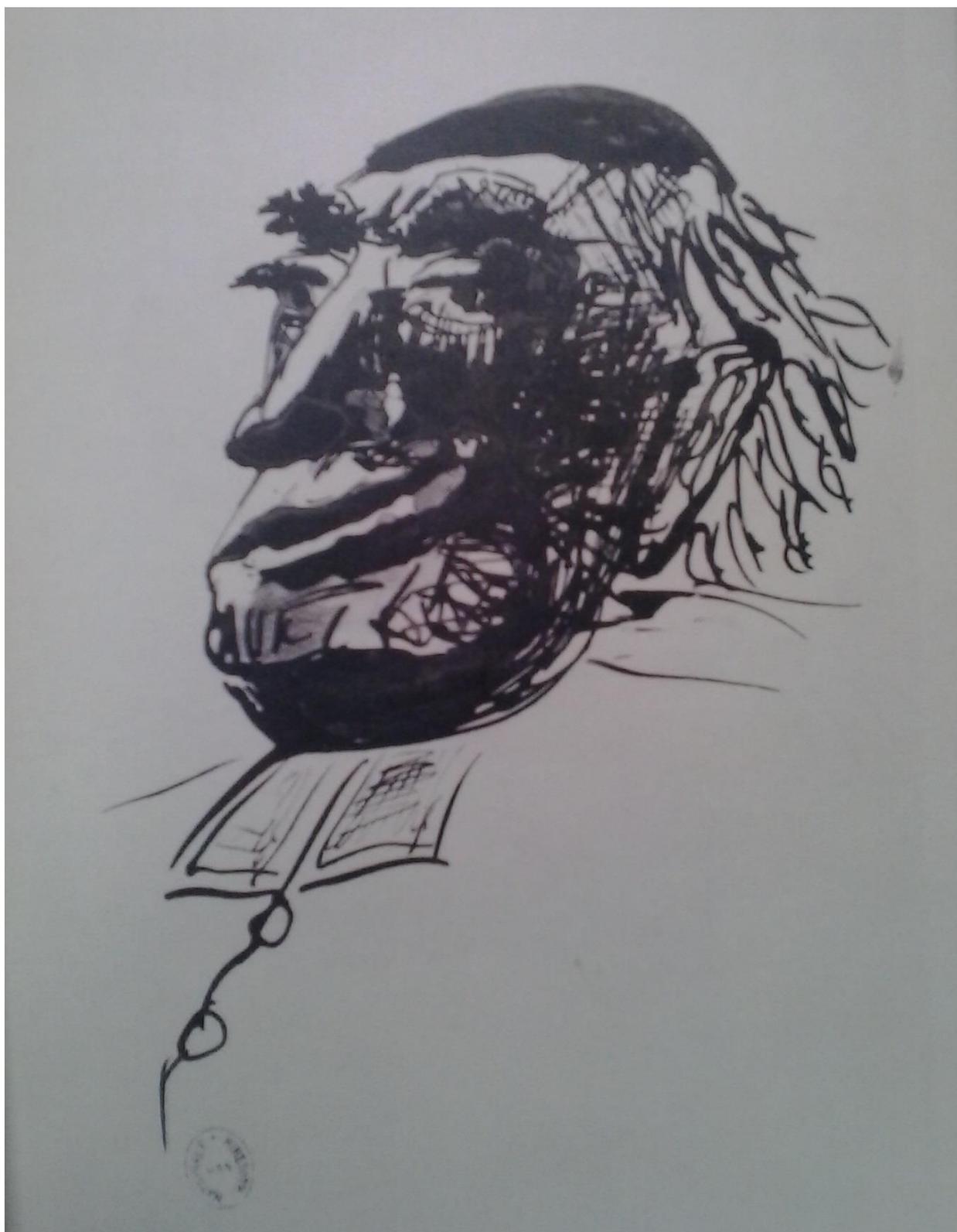


**Figura 47** – HUGO, V. *L'Intestin de Léviathan* (O intestino de Leviatã). 1866. Pena, sumi-ê em tinta marrom e tinta preta com realces de guache sobre papel vergê. 48,9 x 90,4 cm. Paris, MVH, inv. 808.

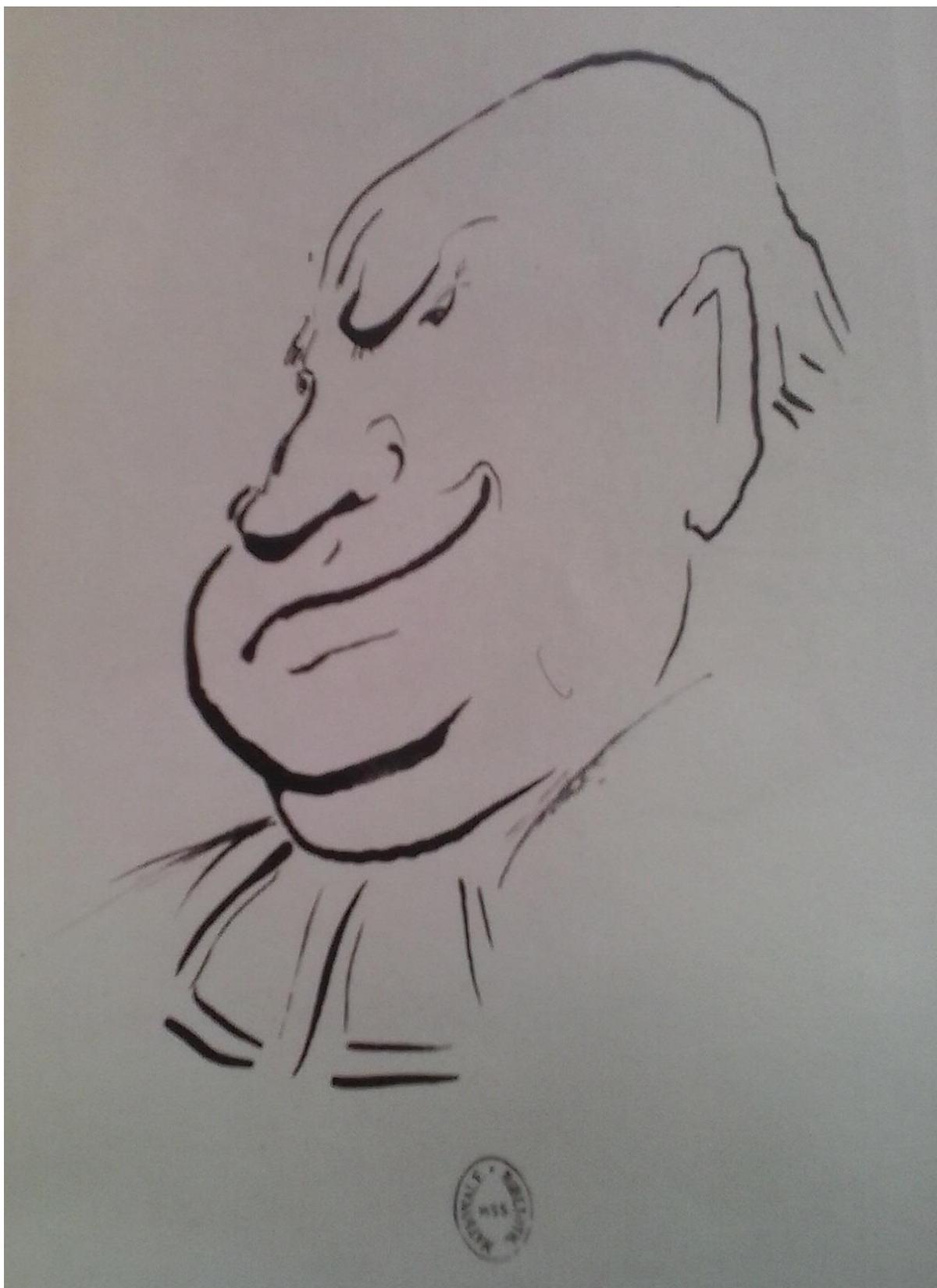


**Figura 48** – HUGO, V. *Le château* (O castelo). 1866. Pena, sumi-ê com tinta nanquim, aquarela e guache sobre papel. 6,0 x 17,0 cm. Guernsey Victor Hugo.

## II. Caricaturas feitas por volta de 1869



**Figura 49** – HUGO, V. [S/n]. 1869 ≅ . Folha 14, rosto. Papel nº 33 do **Théâtre de la Gaîté**. 15,4 x 24,0 cm.



**Figura 50** – HUGO, V. [S/n]. 1869 ≅ . Folha nº 32, rosto. Papel nº 33 do **Théâtre de la Gaîté**. 12,0 x 19,5 cm.



**Figura 51** – HUGO, V. [S/n]. 1869 ≅. Pena, papel nº 36 do **Théâtre de la Gaité**, (17,0 x 25,0 cm).

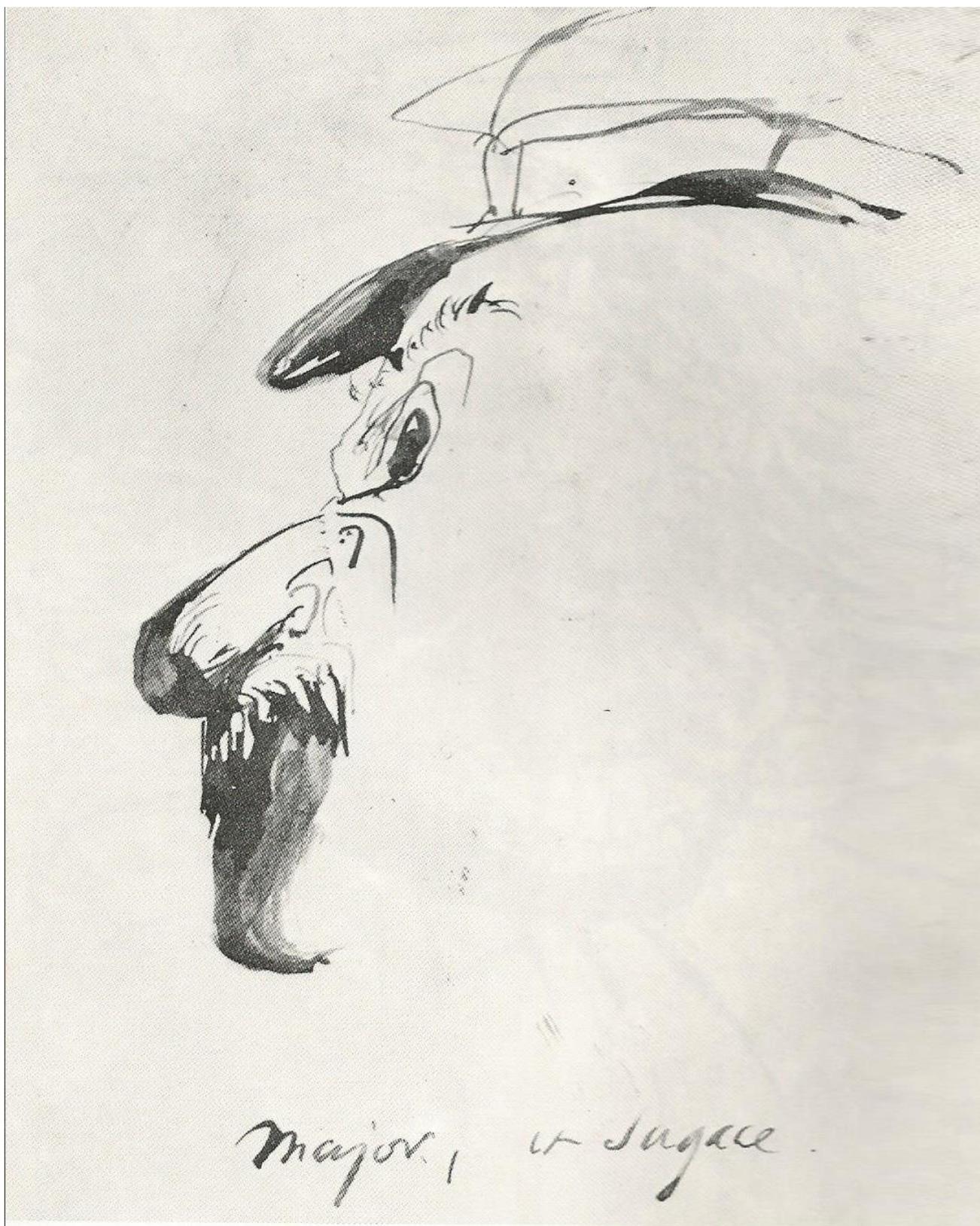
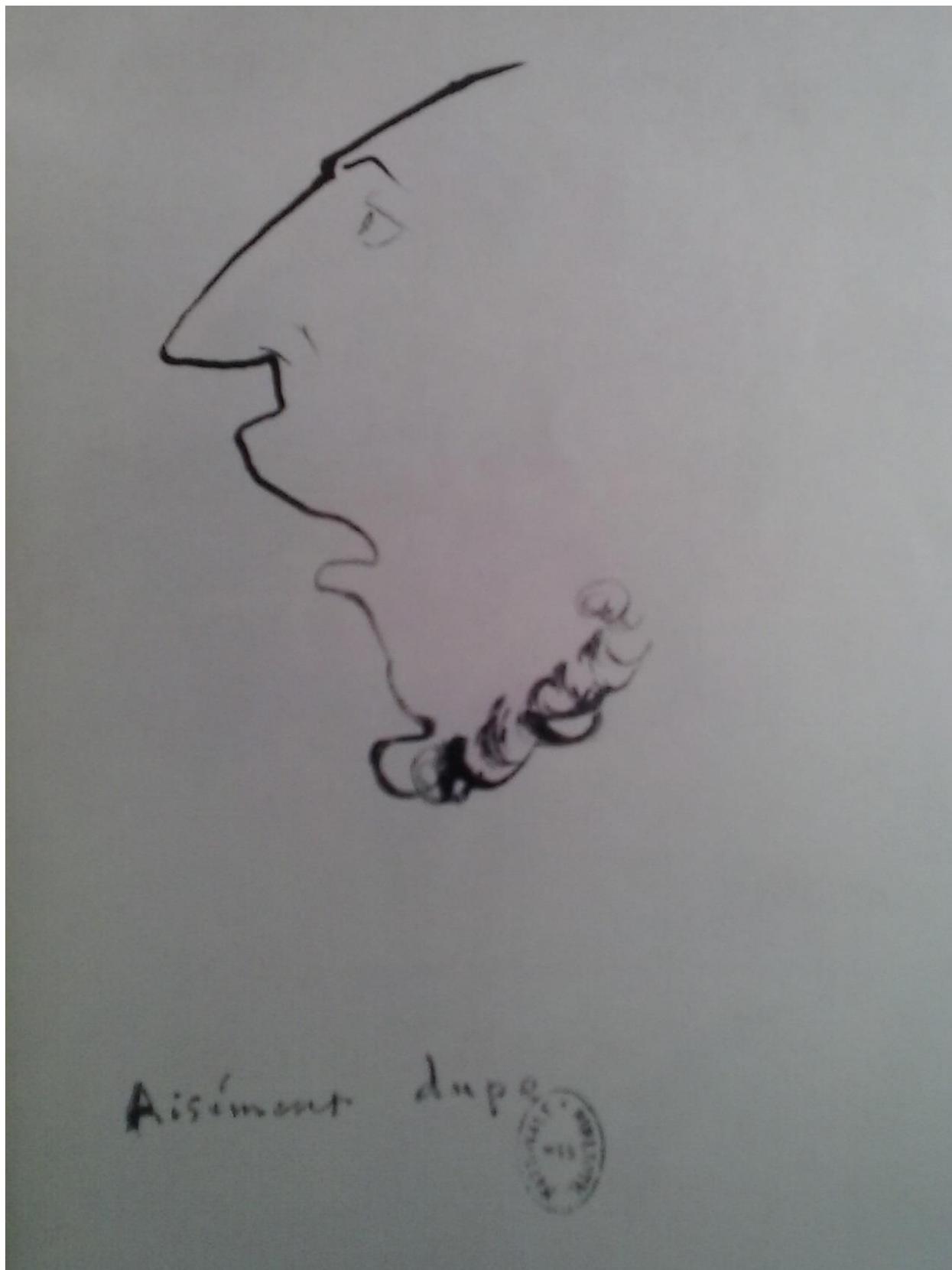


Figura 52 – HUGO, V. [S/n]. 1869 ≅. 20,0 x 26,0 cm.



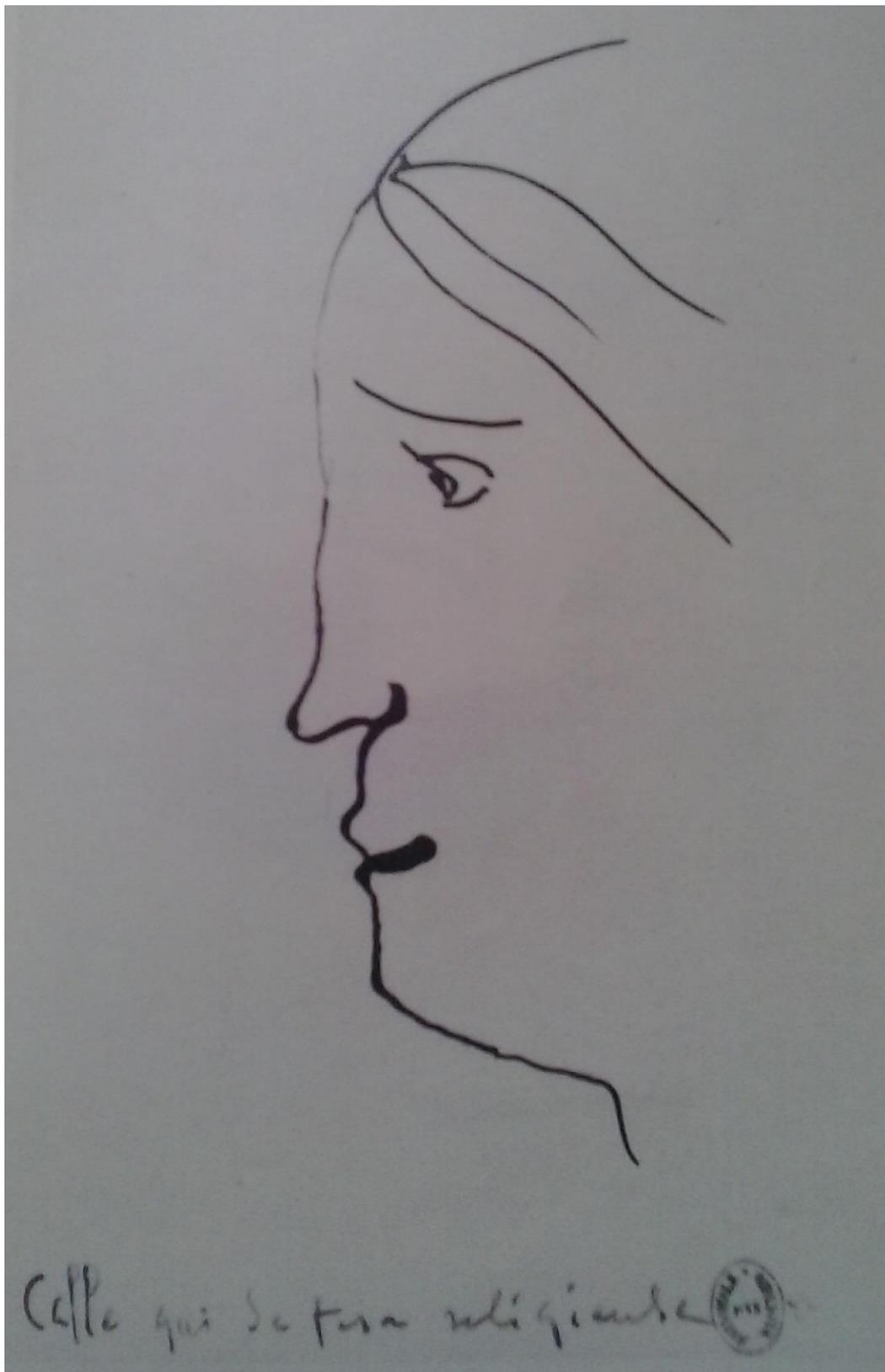
**Figura 53** – HUGO, V. *Admir Napoléon III* (Admir Napoleão III). 1864/69 ≈. Pena e tinta marrom sobre papel nº 33 do *Théâtre de la Gaîté*. 23,0 x 14,7 cm. Manuscritos, NAF 13352, f. 26 vº.



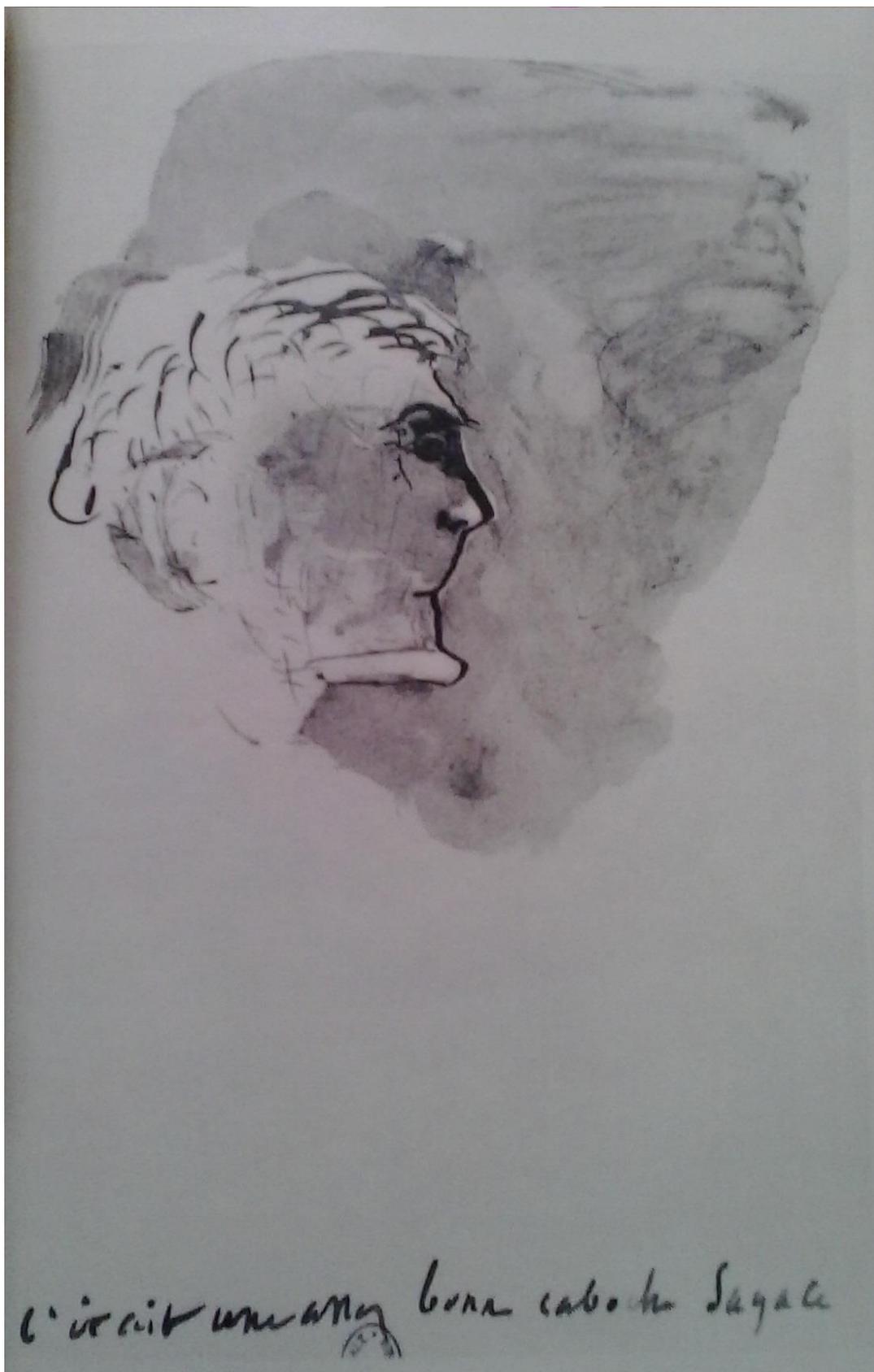
**Figura 54** – HUGO, V. *Aisément dupe* (Facilmente tolo). 1869 ≅. Folha número 25, rosto. Papel nº 34 do **Théâtre de la Gaîté**. 13,8 x 20,0 cm.



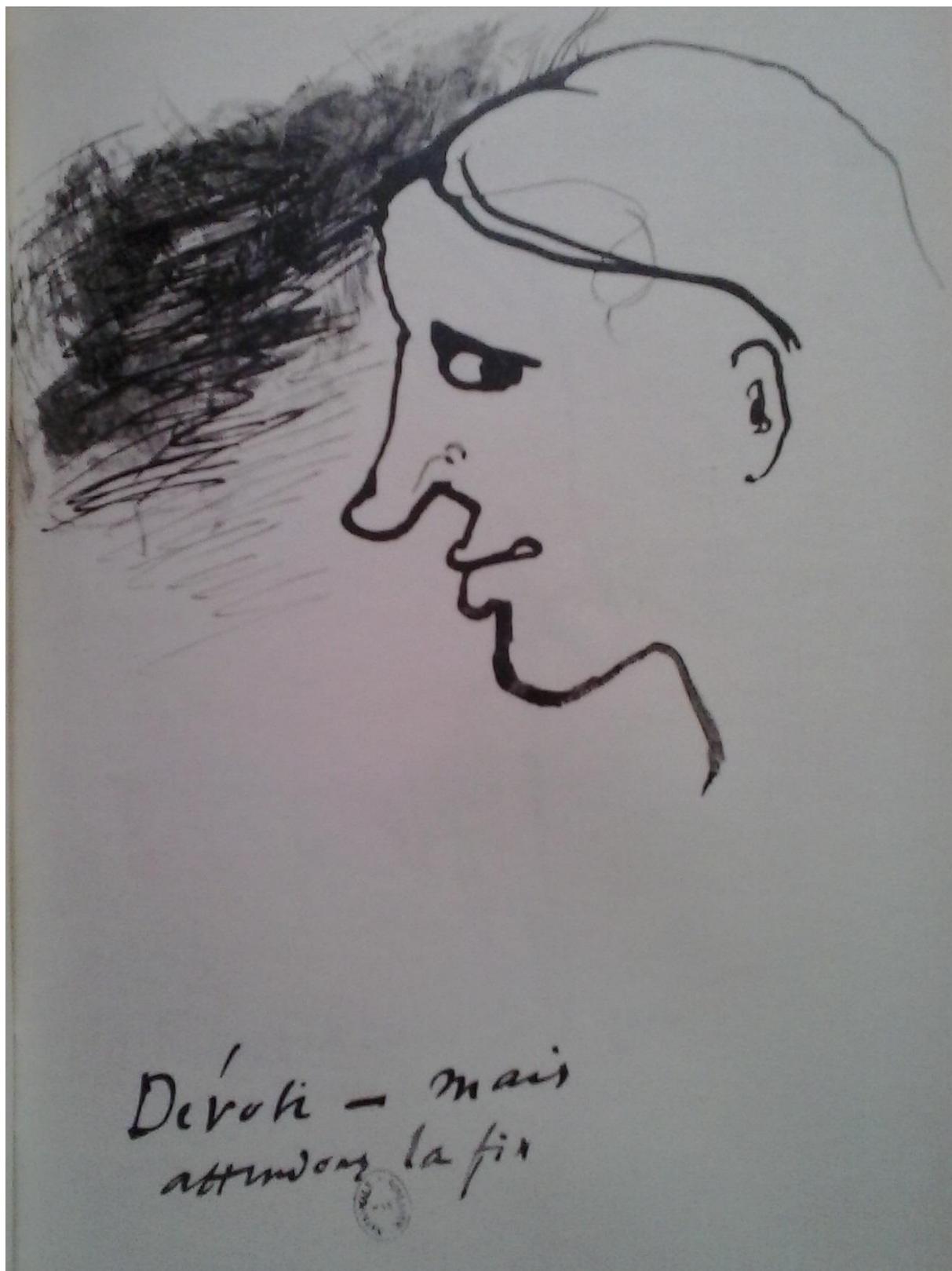
**Figura 55** – HUGO, V. *Approuvant le coup d'État* (Aprovando o golpe de Estado). 1864/69 ≡. Pena e tinta marrom. Folha número 3, rosto. Papel número 33 do **Théâtre de la gaîté**. 23,3 x 15,4 cm. BNF, Manuscritos, NAF 13352.



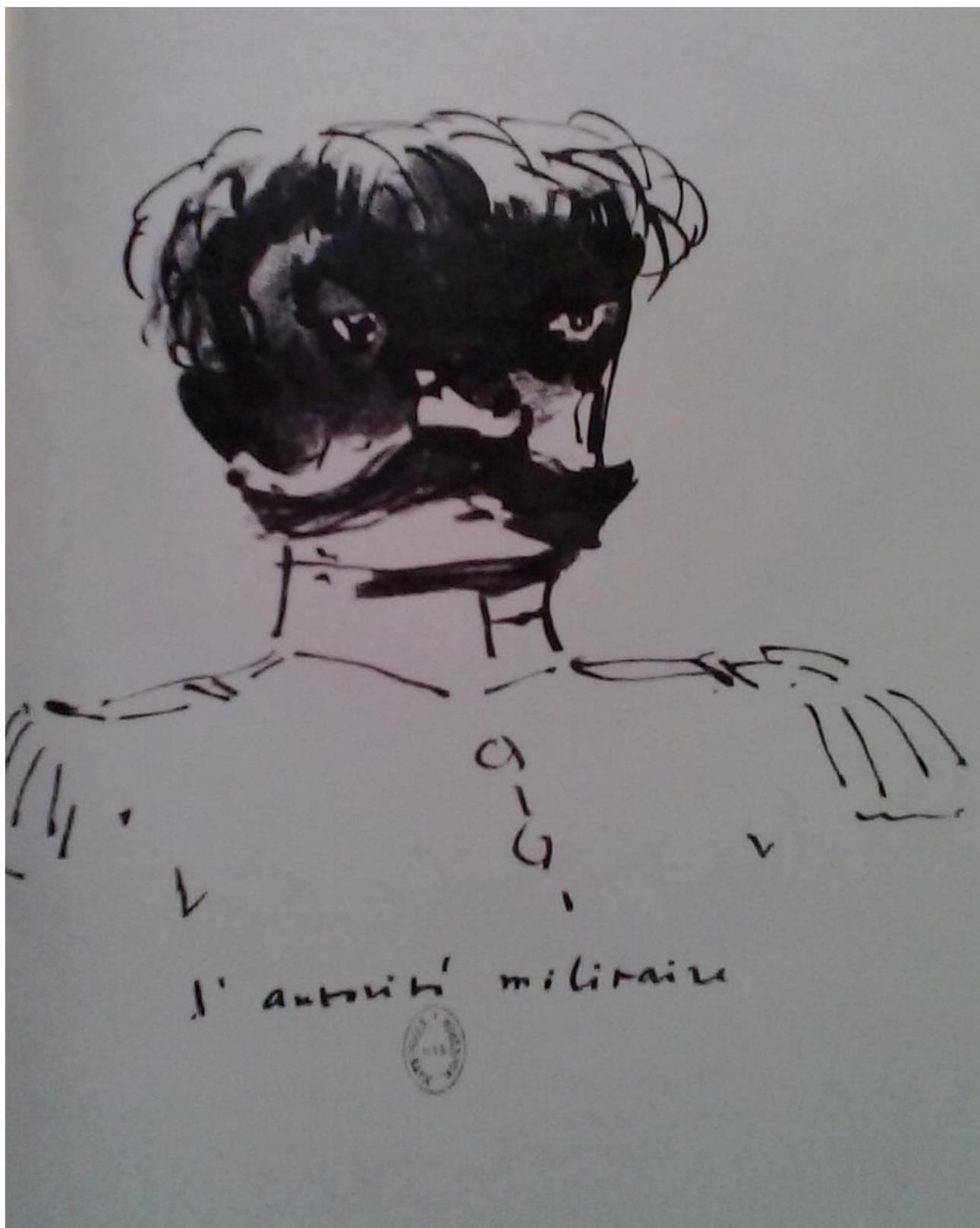
**Figura 56** – HUGO, V. *Celle qui se fera religieuse* (Aquele que se tornará religiosa). 1869 ≅. Folha nº 9, rosto. Papel nº 34 do **Théâtre de la gaité**. 12,0 x 19,7 cm.



**Figura 57** – HUGO, V. *C'était une assez bonne caboche sagace* (Era uma cuca sagaz muito boa). 1869 ≅. Folha nº 17, verso. Papel nº 35 do **Théâtre de la gaieté**. 18,5 x 23,2 cm.



**Figura 58** – HUGO, V. *Dévot – mais attendons la fin* (Devota – mas esperamos o fim). 1869 ≡. Folha nº 7, rosto. Papel nº 33 do **Théâtre de la gaîté**. 18,0 x 24,0 cm.



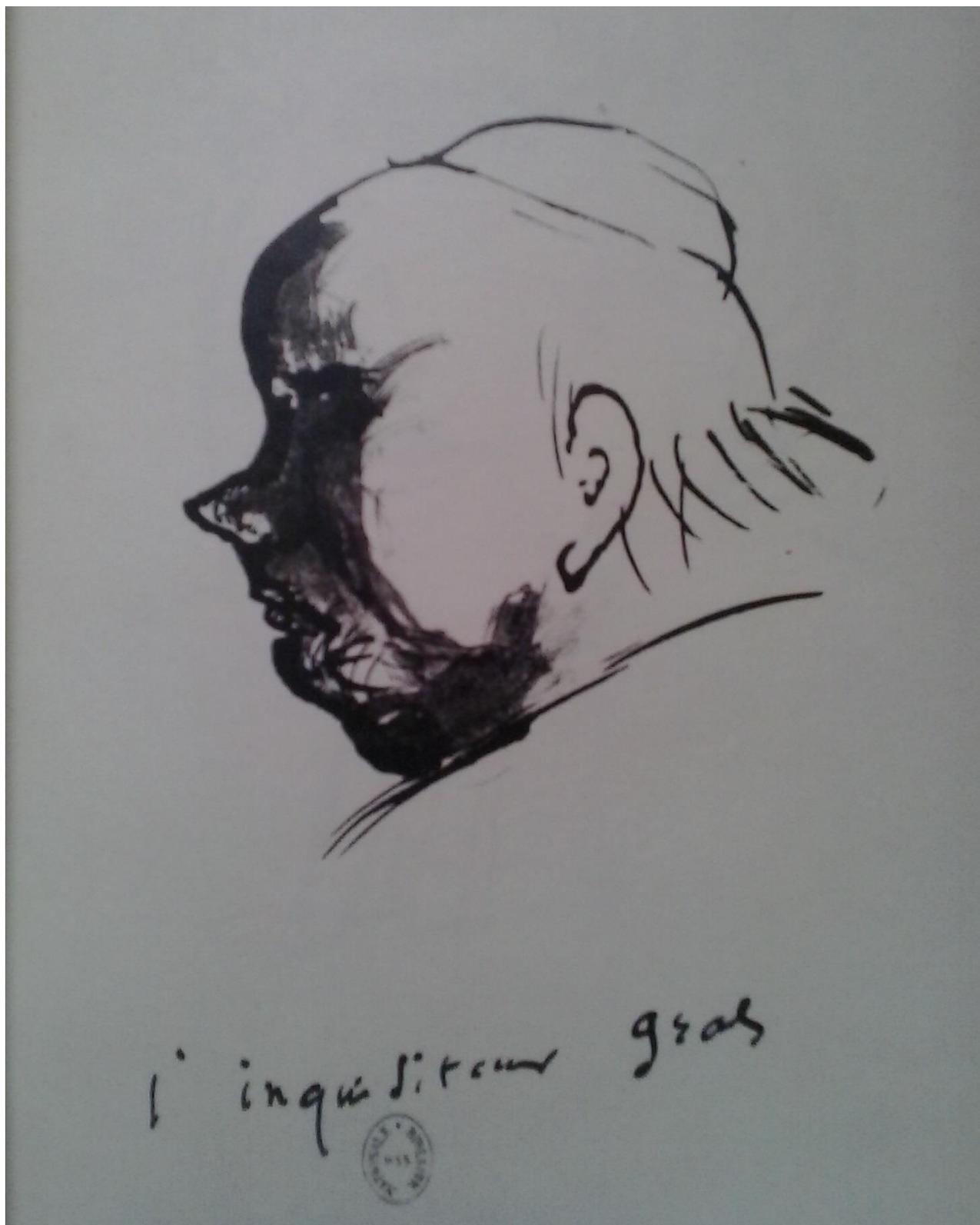
**Figura 59** – HUGO, V. *L'autorité militaire* (A autoridade militar). 1869 ≡. Folha nº 14, verso. Papel nº 36 do **Théâtre de la gaîté**. 19,0 x 23,5 cm.



**Figura 60** – HUGO, V. *L'avocat* (O advogado). 1864/69. Pena e tinta marrom sobre papel nº 33 do **Théâtre de la Gaîté**. 24,2 x 19,0 cm.



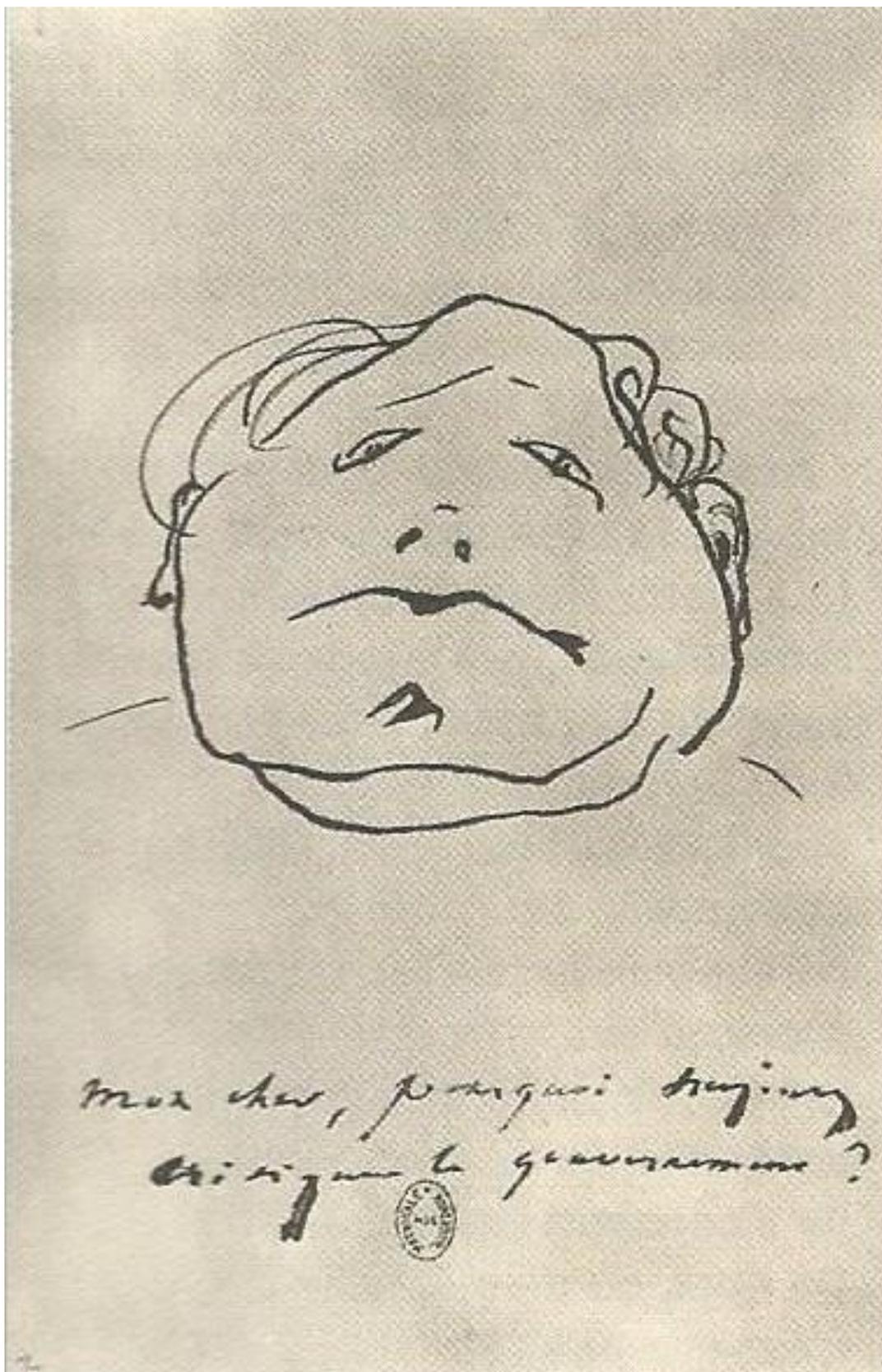
**Figura 61** – HUGO, V. *L'inquisiteur* (O inquisidor). 1869 ≅. Folha nº 12, rosto. Papel nº 34 do Théâtre de la Gaîté.



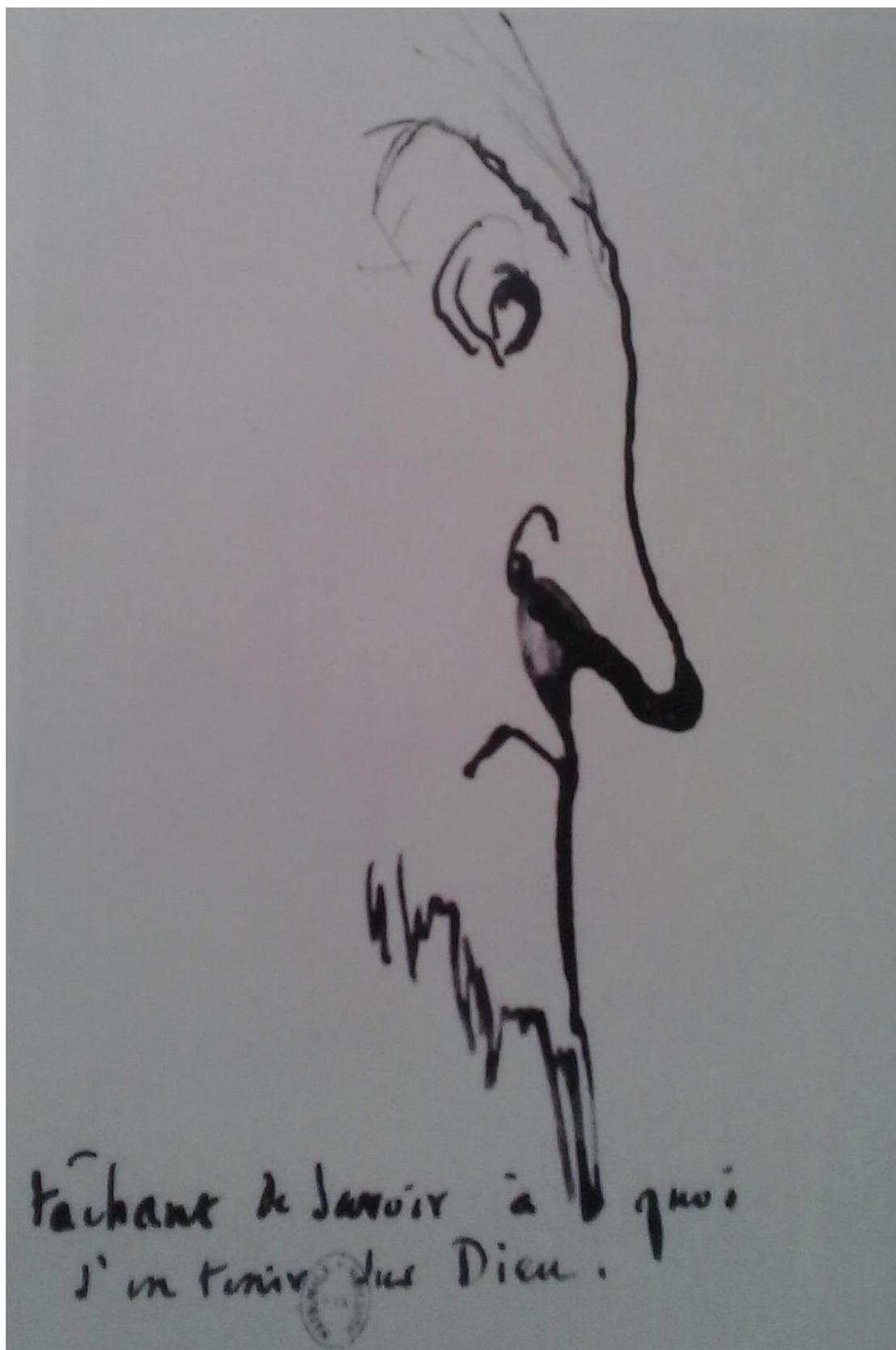
**Figura 62** – HUGO, V. *L'inquisiteur gras* (O inquisidor gordo). 1869 ≡. Folha nº 12, verso. Papel nº 33 do **Théâtre de la Gaîté**. 19,2 x 24,0 cm.



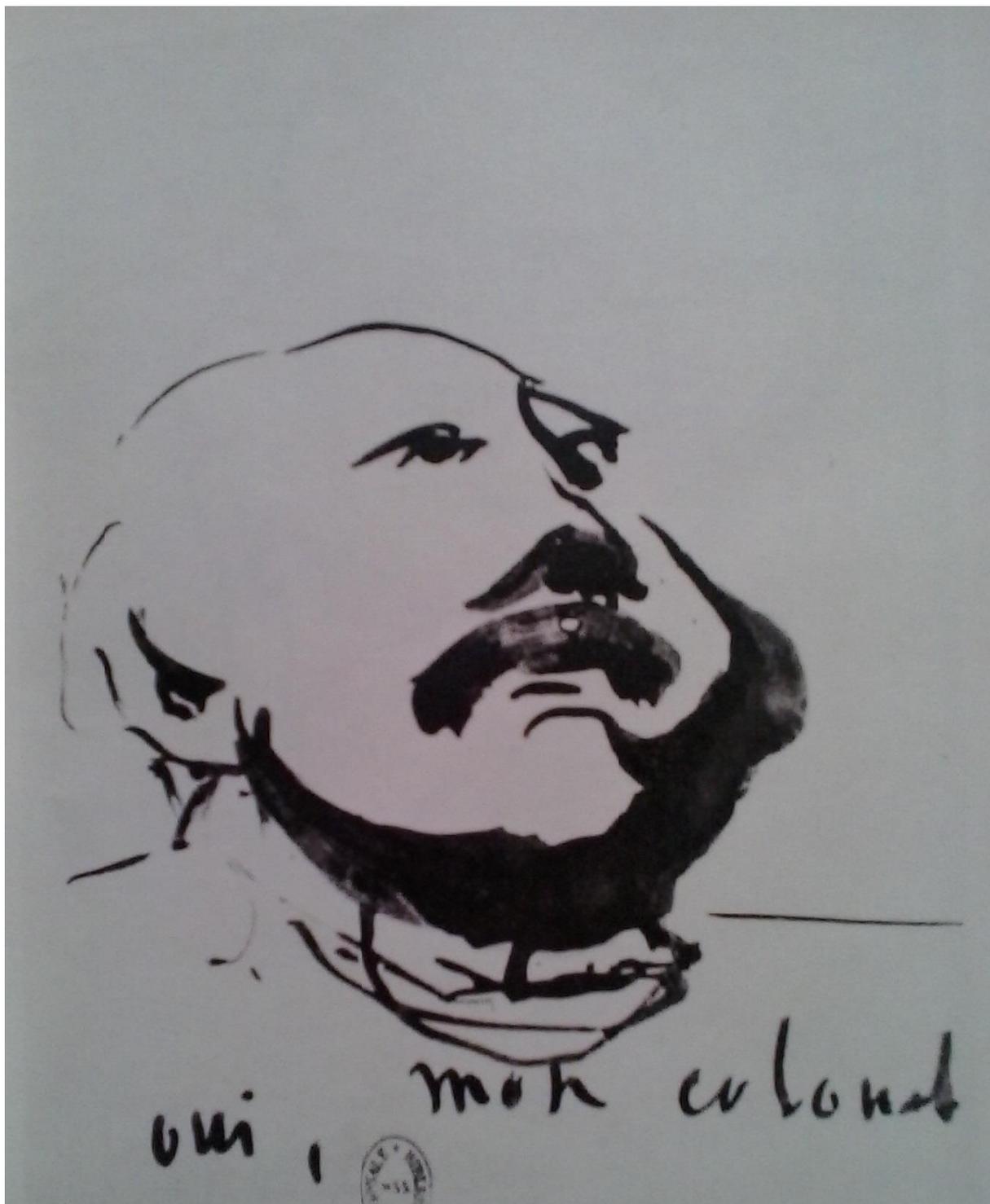
**Figura 63** – HUGO, V. *L'inquisiteur sensuel – torture des dames* (O inquisidor sensual – tortura das damas). 1869≡. Folha nº 13, rosto. Papel nº 33 do **Théâtre de la Gaîté**. 19,2 x 24,0 cm.



**Figura 64** – HUGO, V. *Sophisme. Mon cher, pourquoi toujours critiquer le gouvernement ?* (Sofismo. Meu caro, porque sempre criticar o governo?). 1864/69. Pena e tinta marrom sobre papel creme. 22,3 x 14,4 cm.



**Figura 65** – HUGO, V. *Tâchant de savoir à quoi s'en tenir sur Dieu* (Esforçando-se para saber em que se ater sobre Deus). 1869 ≡. Folha nº 8, verso. Papel nº 34 do **Théâtre de la Gaîté**. 11,2 x 19,0 cm.



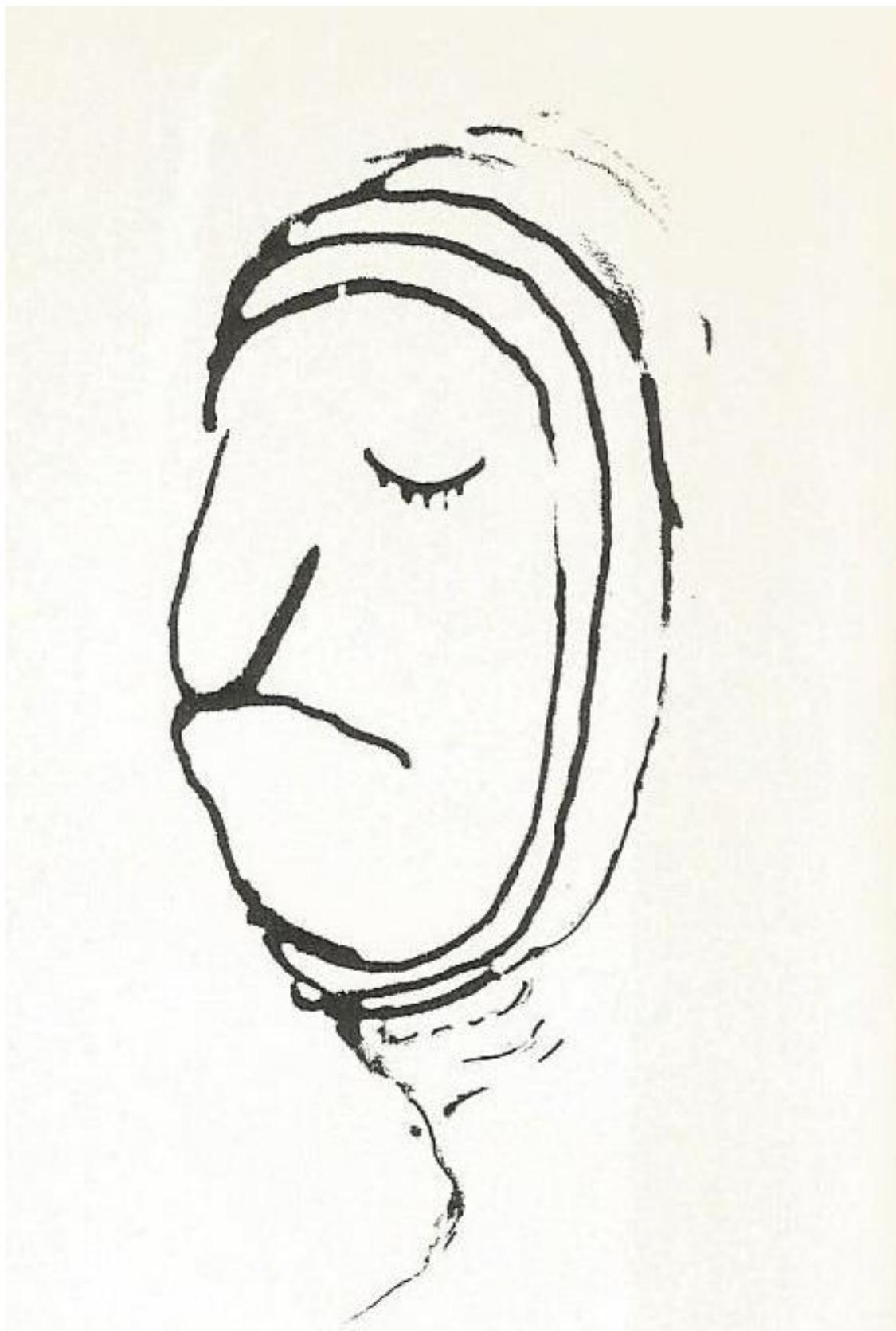
**Figura 66** – HUGO, V. *Tête de face, bourgeois béat*. Légende – Oui, mon colonel (Cabeça de frente, burguês beato. Legenda - Sim, meu coronel). 1869 ≅. Folha número 3, verso. Papel nº 33 do **Théâtre de la Gaîté**. 12,2 x 18,8 cm.



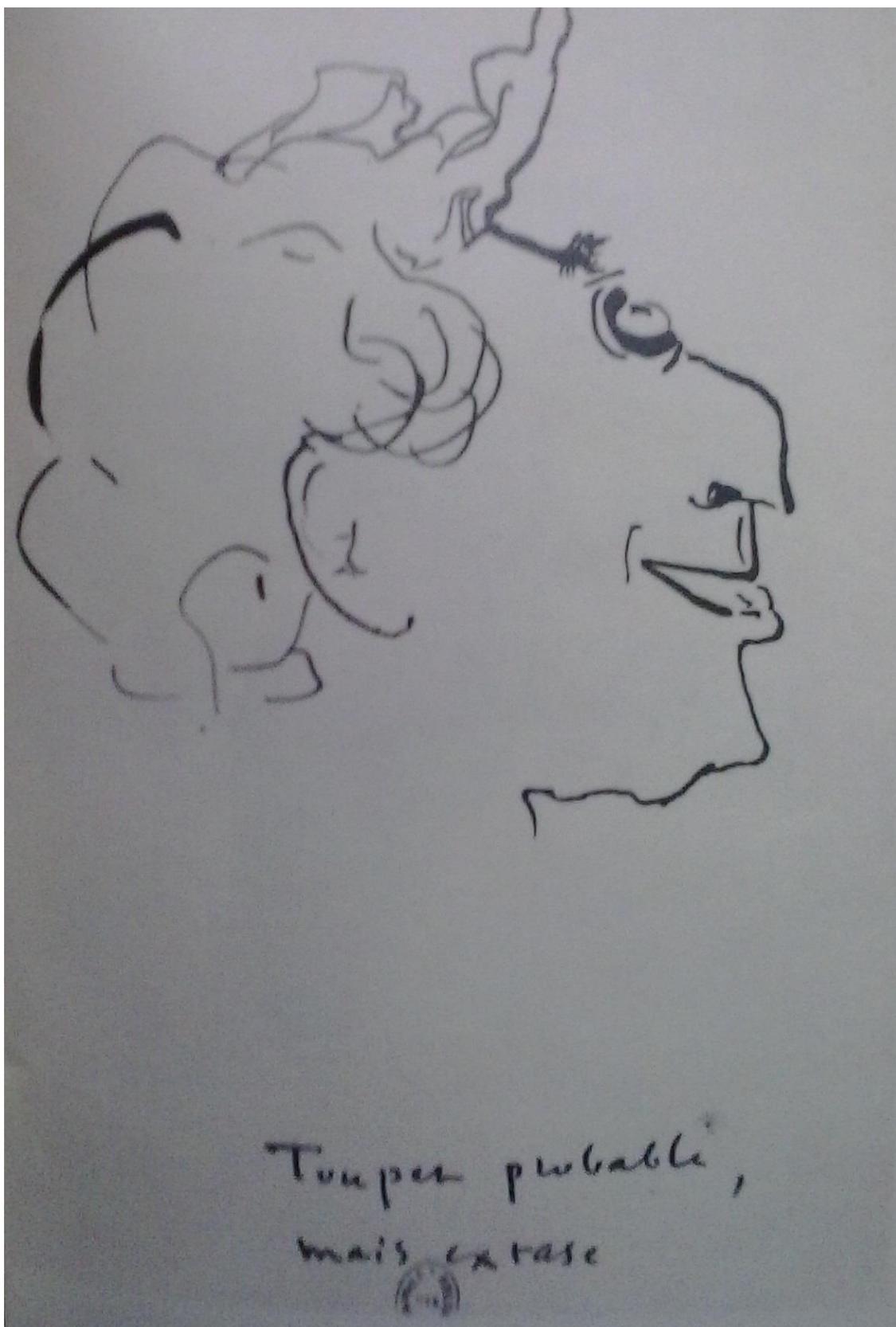
**Figura 67** – HUGO, V. *Tête de prêtre* (Cabeça de padre). Perfil de aspecto animal (talvez asno), olho espantado. 1869 ≅. Papel nº 33 do **Théâtre de la Gaîté**. 12,2 x 19,0 cm.



**Figura 68** – HUGO, V. *Tête d'un culotte de peau* (Cabeça de um militar aposentado). 1865. Folha número 4, rosto. Papel nº 33 do **Théâtre de la Gaîté**. 15,0 x 22,5 cm.



**Figura 69** – HUGO, V. *Vocation veillant sur elle-même* (Vocação vigiando sobre si mesma. 1869 ≅. Pena. 10 x 17 cm.



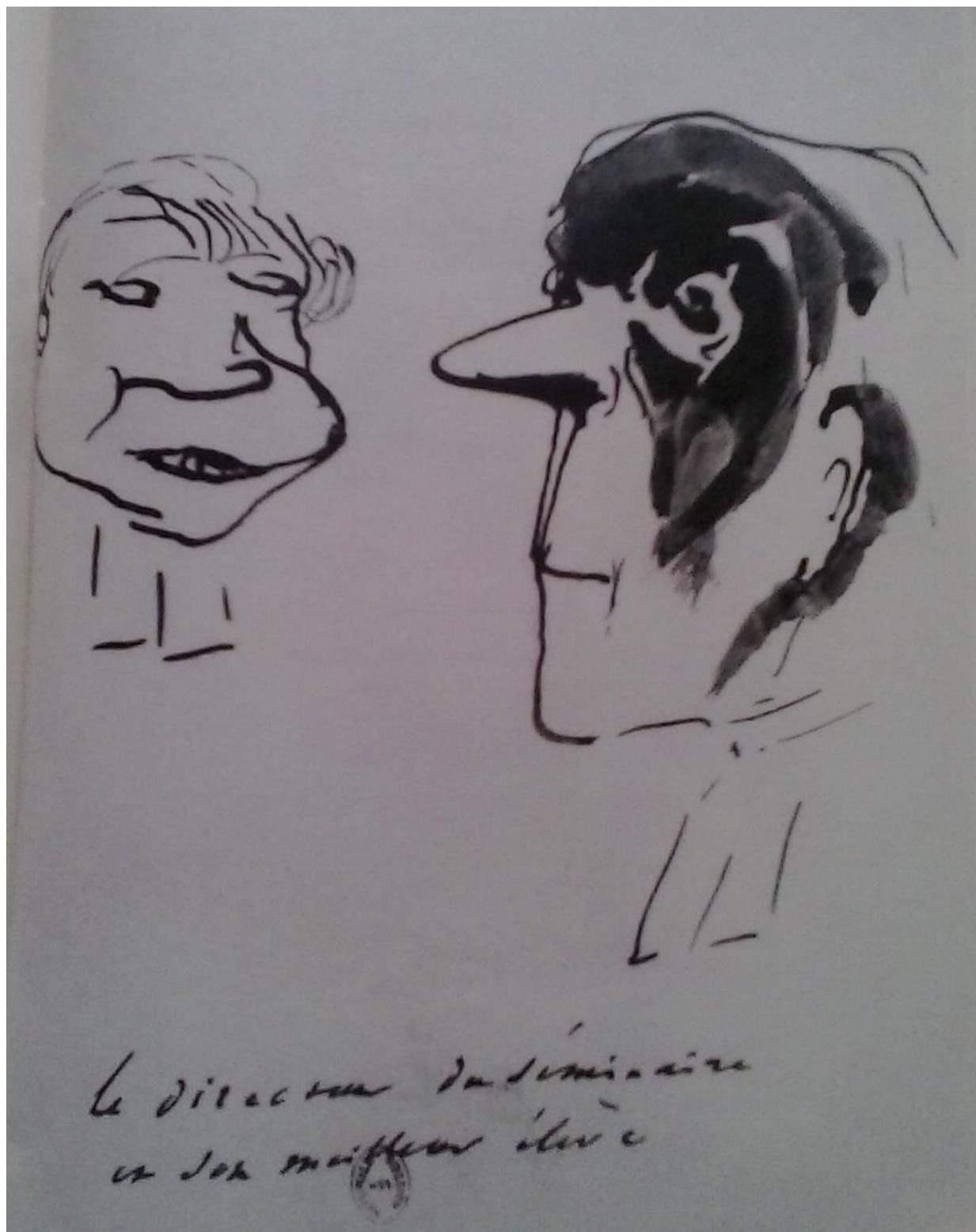
**Figura 70** – HUGO, V. *Toupet probable, extase* (Topete provável, êxtase). 1869 ≅. Folha número 33, verso. Papel nº 33 do **Théâtre de la Gaîté**. 17,7 x 24,1 cm.



**Figura 71** – HUGO, V. *Doucereux* (Doucereux). 1869 ≈. Folha 22, rosto. Papel n° 34 do Théâtre de la Gaîté. 12,2 x 19,0 cm.



Figura 72 – HUGO, V. *Judex* (Judex). 1864/69 ≡. Papel nº 34 do *Théâtre de la Gaîté*. (29,2 x 24,3 cm cm).



**Figura 73** – HUGO, V. *Le directeur du séminaire et son meilleur élève* (O diretor do seminário e seu melhor aluno). 1869 ≅. Papel nº 33 do **Théâtre de la Gaîté**, (18,3 x 24,9 cm cm).

### III. Retratos produzidos entre 1866 e 1869



**Figura 74** – HUGO, V. *Profil féminin à droite* (Perfil feminino à direita). 1864-69 ≅. Pena, utilização de bárbulas de pena, tinta marrom e sumi-ê sobre papel bege. 24,5 x 19,5 cm.



**Figura 75** – HUGO, V. *Tête de profil à gauche* (Cabeça de perfil à esquerda). 1864-69. Pena, utilização de bárbulas de pena, tinta marrom e sumi-ê sobre papel bege. (22,6 x 15,0 cm). BNF, Manuscritos, NAF 13355, fol. 120.



**Figura 76** – HUGO, V. *Tête de profil à droite* (Cabeça de perfil à direita). 1864-69. Pena, utilização de bárbulas de pena, tinta marrom e sumi-ê sobre papel bege. BNF, Manuscritos, NAF 13355, fol. 99.



**Figura 77** – HUGO, V. *Tête de profil à gauche* (Cabeça de perfil à esquerda). 1864-69. Pena, tinta marrom e sumi-ê sobre papel bege (23,5 x 19,5 cm). BNF, Manuscritos, NAF 13356, fol. 6.



**Figura 78** – HUGO, V. *Tête de profil tournée vers la droite au recto et vers la gauche au verso* (Cabeça de perfil virada rumo à direita no rosto e rumo à esquerda no verso). 1864-69. Pena, pincel, tinta marrom e sumi, reservas sobre papel bege. 21,8 x 19,1 cm.



**Figura 79** – HUGO, V. *Tête de trois quarts droits* (Cabeça de três quartos retos). 1864-69. Pena e tinta marrom sobre papel azulado. BNF Paris.

IV. Pinturas sem data que, tematicamente, se ligariam  
tematicamente a **L'Homme qui rit**



**Figura 80** – HUGO, V. *Le Lever* (O levantar). [S/d]. Pena, tinta marrom e sumi-ê, sobre uma folha de álbum. Paris, Maison de Victor Hugo, Inv. 146.

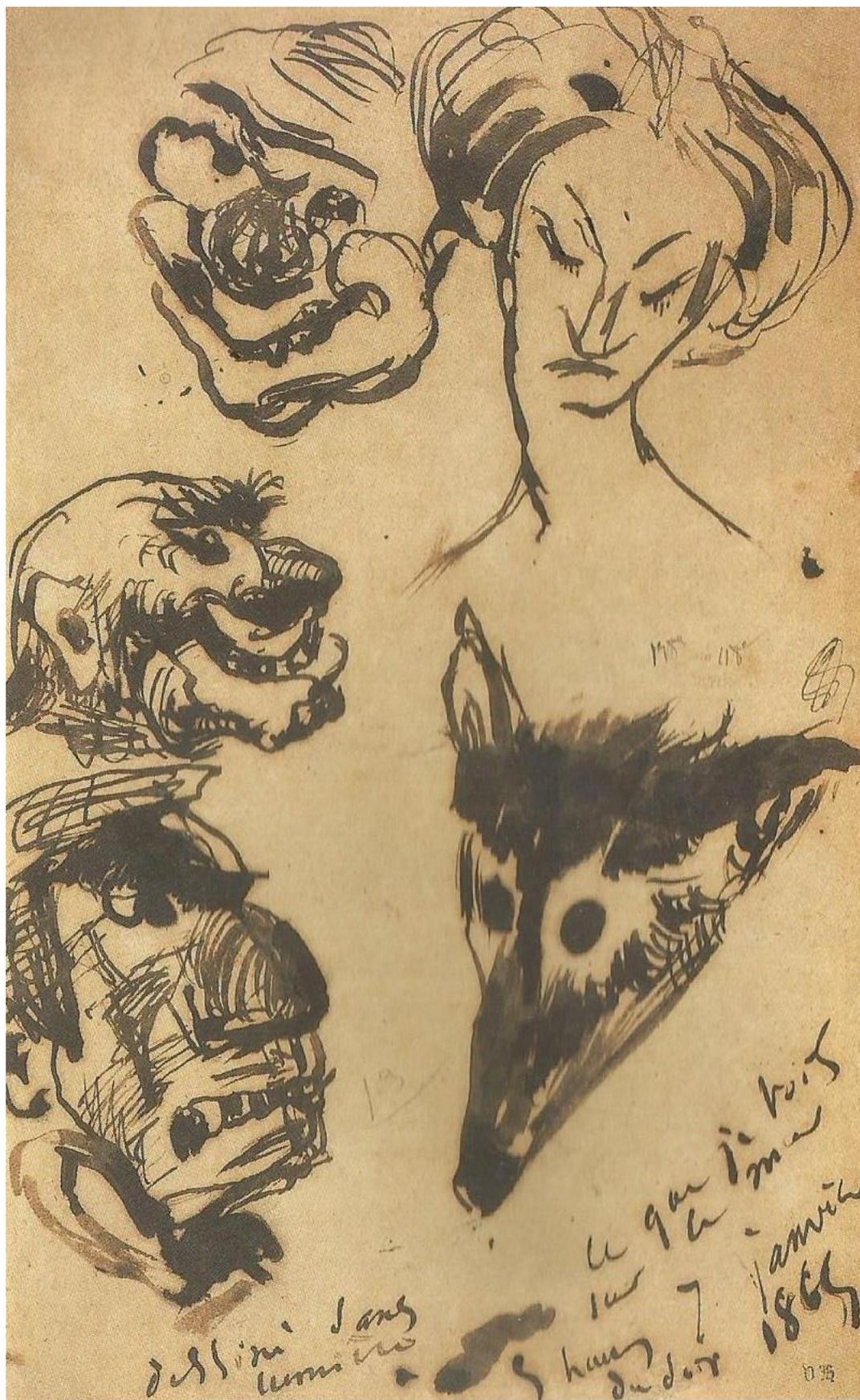


Figura 81 – HUGO, V. *Sub clara nuda lucerna* (Nua sob a clara lucerna). [S/d]. Sumi-ê e pena.

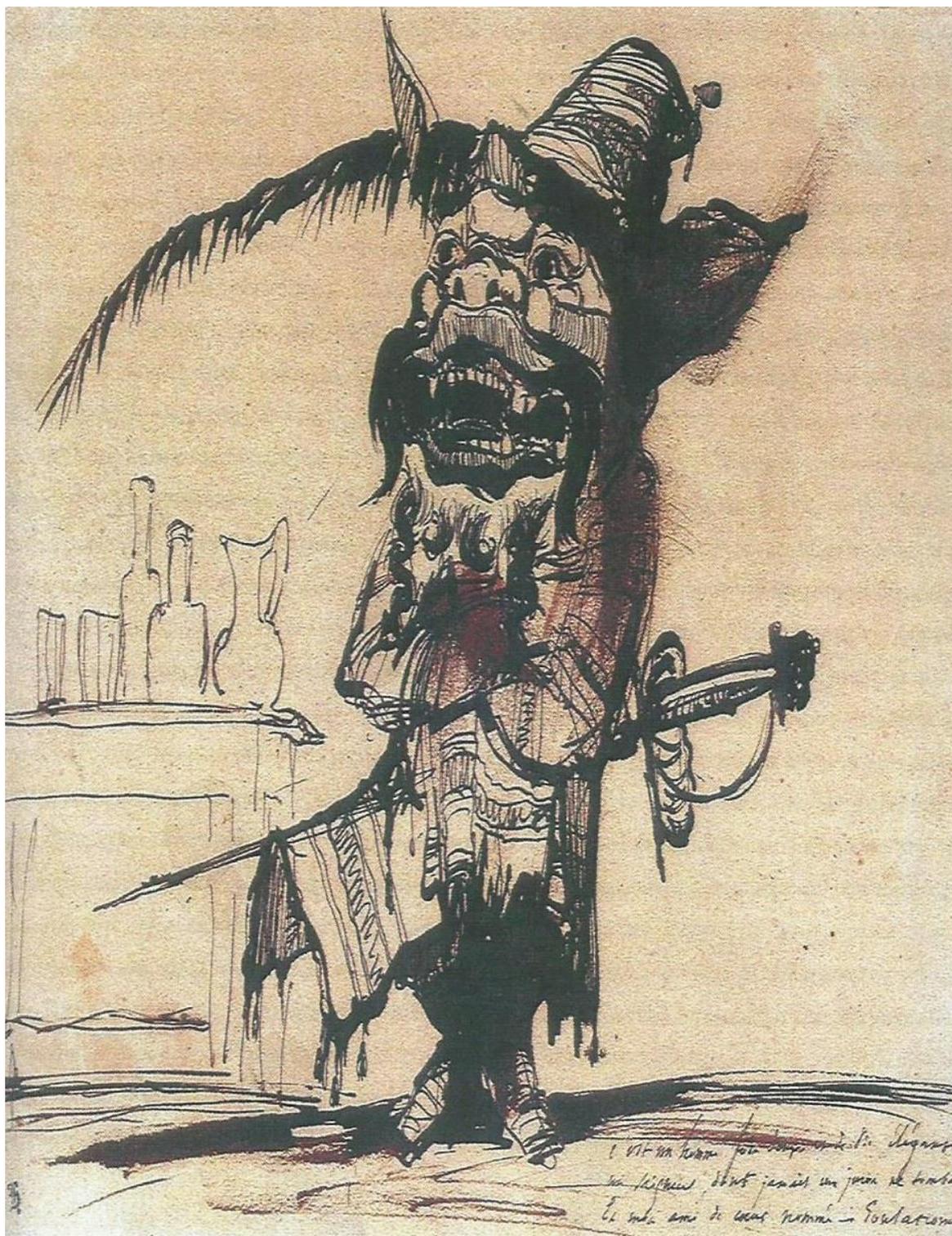
V. Desenhos atemporais que *poderiam* se ligar a temas e passagens de **L'Homme qui rit**



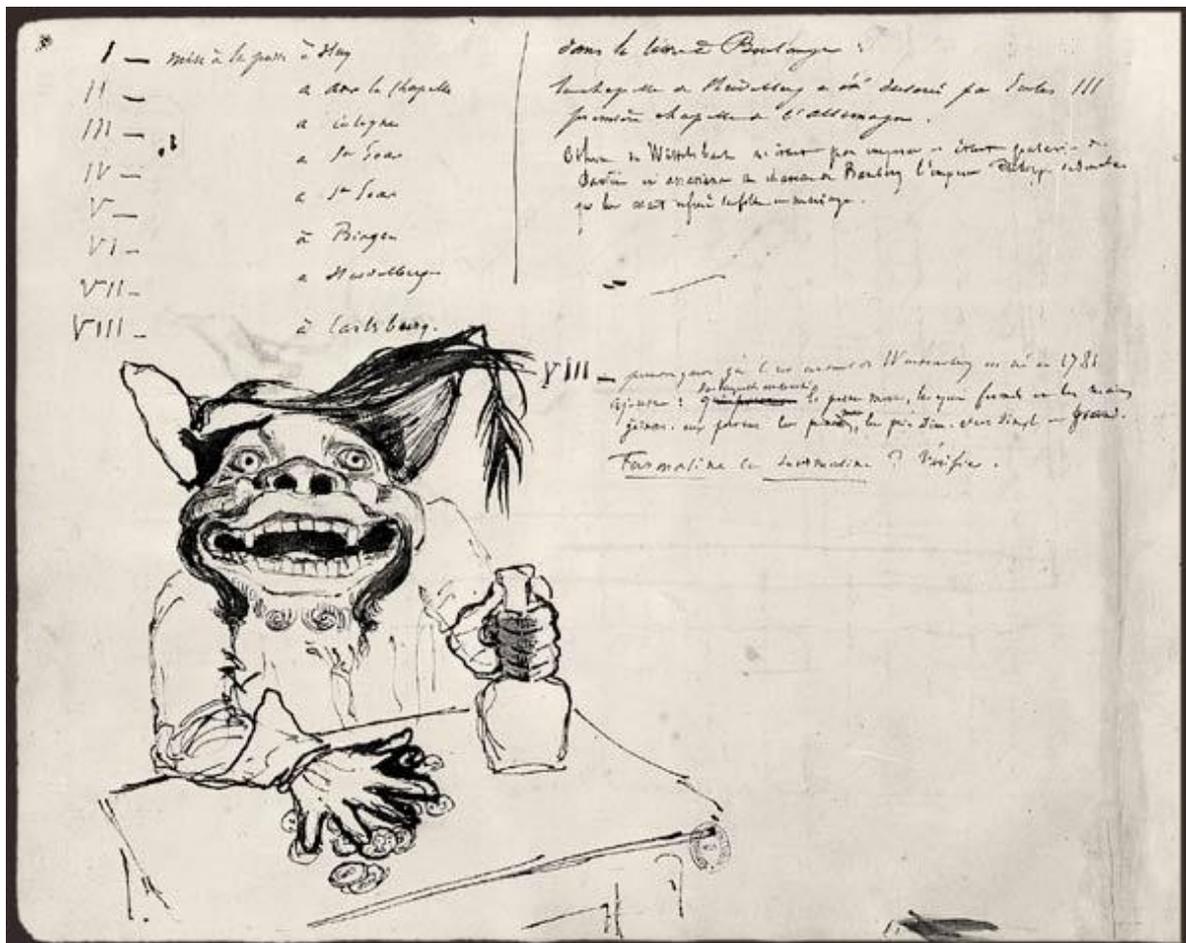
**Figura 82** – HUGO, V. *Le fou* (O bobo). 1865. Pena e sumi-ê de tinta marrom. 22,9 x 18 cm. Paris, MVH.



**Figura 83** – HUGO, V. *Quatre masques et tête de renard* (Quatro máscaras e cabeça de raposa). 1865. Pena e tinta marrom. 30,1 x 18,7 cm. Paris, MVH, inv. 170.



**Figura 84** – HUGO, V. *Goulatromba* (Goulatromba). 1838. Pena, (20,0 x 11,0 cm). MVHP



**Figura 85** – HUGO, V. *Une descente aux enfers* (Uma descida aos infernos). 1840. Álbum de papel para desenho, com capa cartonada verde escuro. (23,0 x 30,0 cm)



**Figura 86** – HUGO, V. *Proue de navire pour Les Travailleurs de la Mer* (Proa de navio para Os trabalhadores do mar). 1886. Pena.



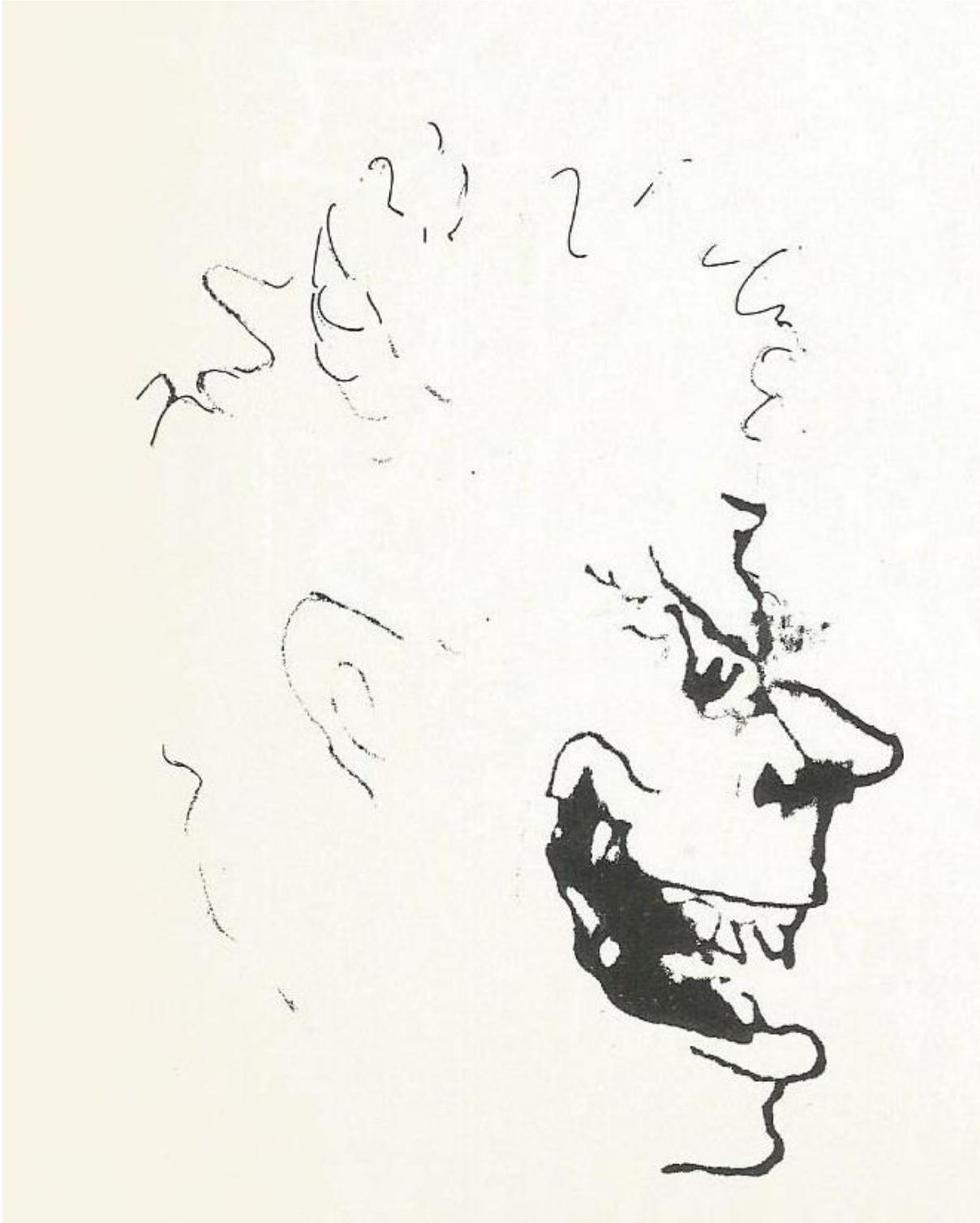
PROUE DE NAVIRE. — V. H.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

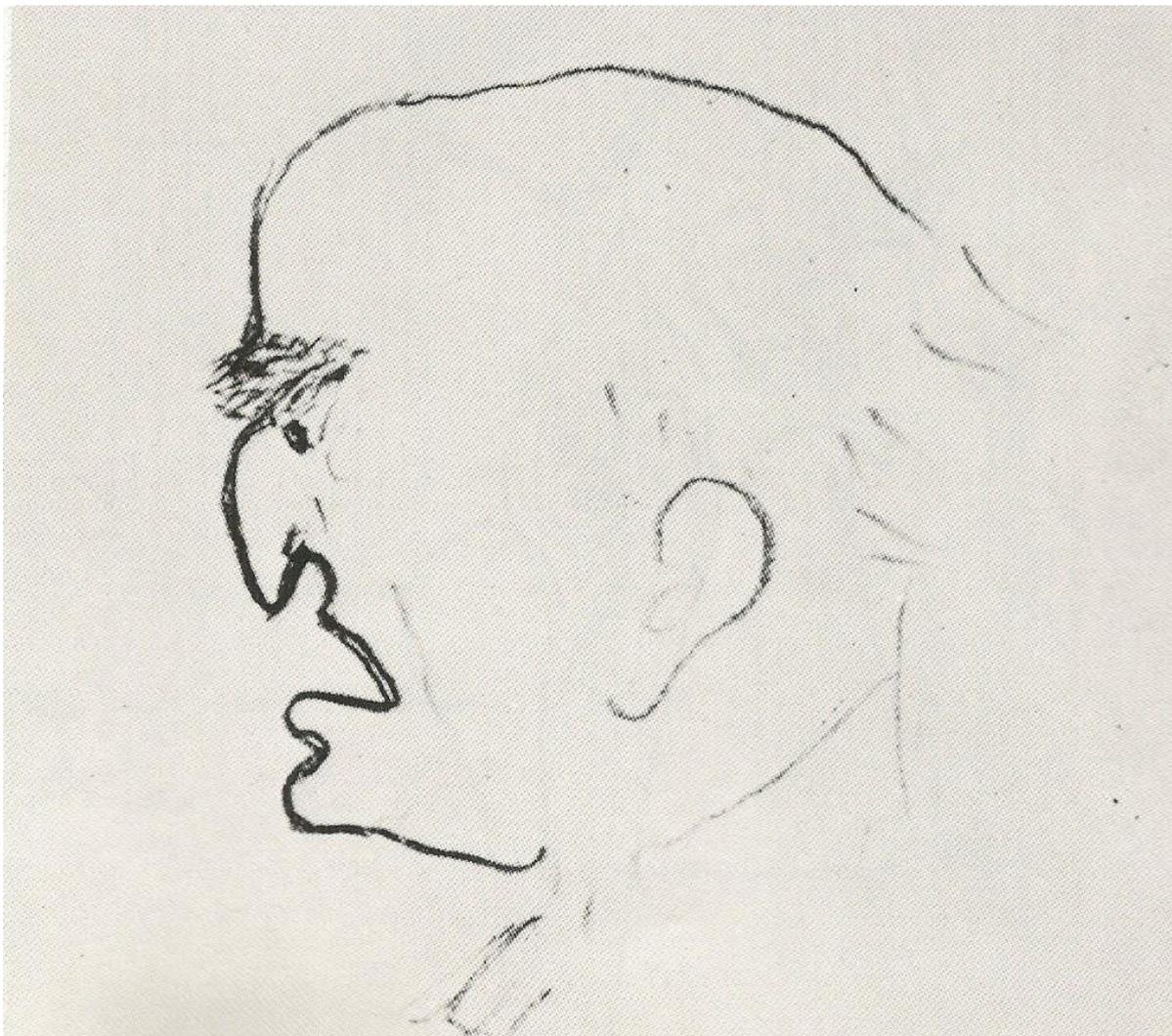
**Figura 87** – HUGO, V. *Autre proue de navire pour Les Travailleurs de la Mer* (Outra proa de navio para *Os trabalhadores do mar*). 1866. Pena.



**Figura 88** – HUGO, V. *Tête de cauchemar ou masque chinois* (Cabeça de pesadelo ou máscara chinesa) [s/data]. MVHP, inv, 305.



**Figura 89** – HUGO, V. [S/título]. 1874. Pena, 14,0 x 23,0 cm.



**Figura 90** – HUGO, V. *Autre juge – ecclésiastique* (Outro juiz – eclesiástico). [S/data] Pena, (19,0 x 24,0 cm).



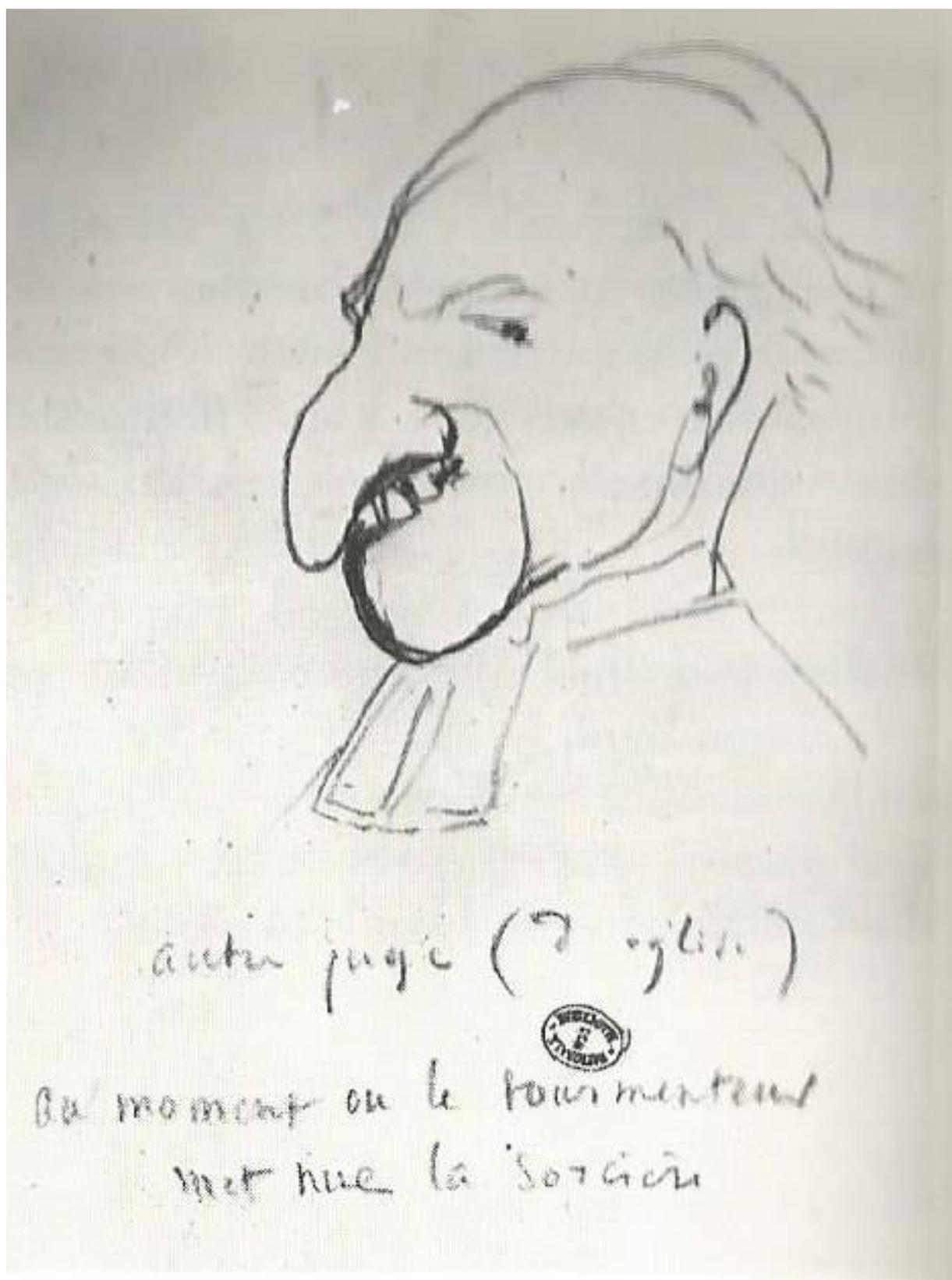
**Figura 91** – HUGO, V. *Autre juge capable* (Outro juiz capaz). Lápis, (19 x 23 cm).



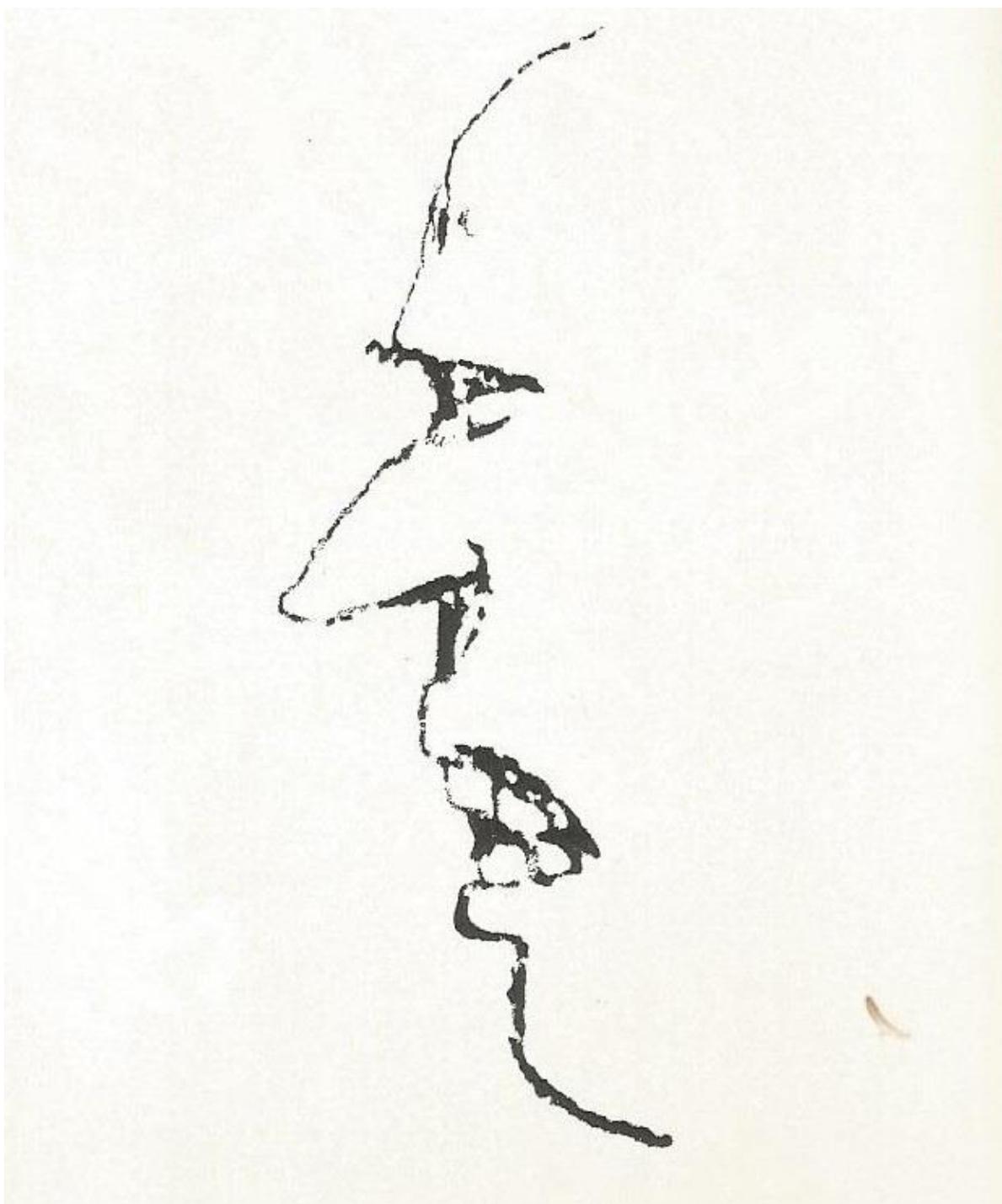
**Figura 92** – HUGO, V. Je vous aime, madame (Eu te amo, senhora). [S/data]. Pena.



**Figura 93** – HUGO, V. Viens mon ami de la grandville (Venha meu amigo da cidade grande). [S/data]. Pena.



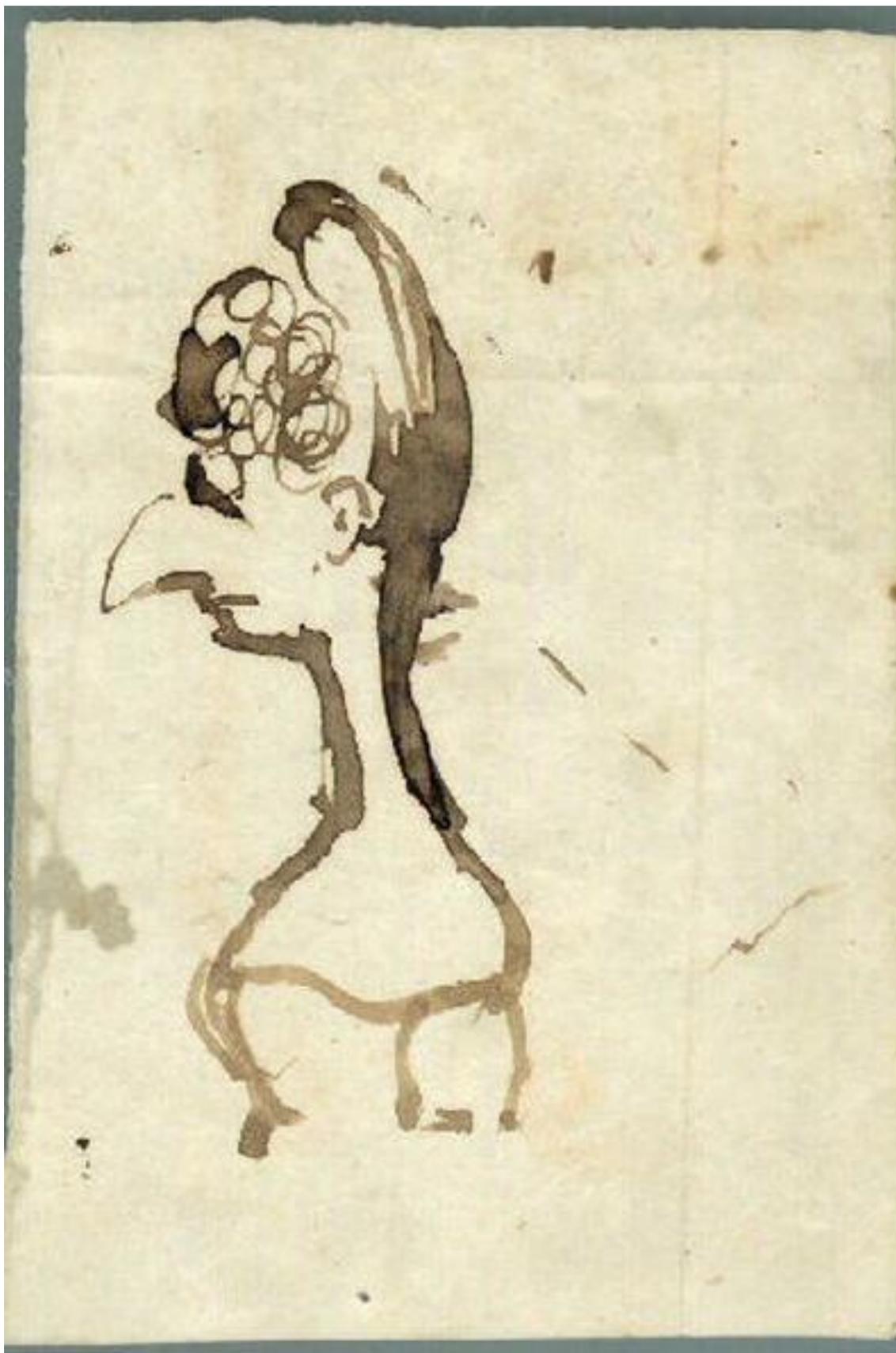
**Figura 94** – HUGO, V. *Autre juge (d'église) au moment où le tourmenteur met nue la sorcière* (Outro juiz – de igreja – no momento em que o algoz despe a bruxa). 1869 ≈. Lápis vermelho sobre papel n° 36 do **Théâtre de la Gaité**, (19,2 x 23,8 cm). BNF, Manuscritos, N.a.f 13352.



**Figura 95** – HUGO, V. *Le Théologal* (O teologal). 1874. Pena, (14,0 x 23 cm).



**Figura 96** – HUGO, V. *Femme masquée retenant son manteau* (Mulher mascarada segurando seu manto). [S/d]. Pena e sumi-ê. 16 x 25 cm.



**Figura 97** – HUGO, V. *Femme au bec d'oiseau* (Mulher com nariz de pássaro). [S/d].



**Figura 98** – HUGO, V. *Femme nue sous un manteau* (Mulher nua sob um manto). [S/d]. Pena e sumi-ê. 16 cm x 25 cm.



**Figura 99** – HUGO, V. *Femme couchée* (Mulher deitada). [S/d]. Tinta, sumi-ê e aquarela. 16 x 24 cm.



**Figura 100** – HUGO, V. *Mulher deitada*. [S/d]. Tinta, sumi-ê e aquarela. 16 x 24 cm. Victor Hugo escreveu sobre o desenho dois trechos das **Chansons de rues et des bois**.



**Figura 101** – HUGO, V. *Le Rocher Ortach* (O rochedo de Ortach). 1864. Grafite, tinta marrom e sumi-ê com realces de tinta azul sobre papel velino. 74,0 x 15,8 cm.