



Universidade de Brasília – UnB
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

RAPHAEL OLIVEIRA VITALI

PERFORMANCE E TRANSCRIÇÃO: UMA TRANSIÇÃO DA IMAGEM PARA A CENA

Brasília – DF

2022



Universidade de Brasília
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

RAPHAEL OLIVEIRA VITALI

PERFORMANCE E TRANSCRIÇÃO: UMA TRANSIÇÃO DA IMAGEM PARA A CENA

Dissertação de mestrado apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Outras Artes – LOA da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Literatura, desenvolvida sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Maria da Glória Magalhães dos Reis.

Raphael Oliveira Vitali

Brasília – DF

2022

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a. Dr.^a. Maria da Glória Magalhães dos Reis
POSLIT – Universidade de Brasília – UnB
Orientadora

Prof. Dr. Marcus Santos Mota
IDA – Instituto de Artes – Universidade
de Brasília – UnB

Prof. Dr. Dennys da Silva Reis
Universidade Federal do Acre – UFAC

Professor (a) avaliador (a)

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)



OV837p Oliveira Vitali, Raphael

PERFORMANCE E TRANSCRIÇÃO: UMA TRANSIÇÃO DA IMAGEM PARA A CENA / Raphael Oliveira Vitali; orientador Maria da Glória Magalhães dos Reis.. -- Brasília, 2022. 249 p.

Dissertação (Mestrado em Literatura) -- Universidade de Brasília, 2022.

1. A presente dissertação expõe como hipótese de trabalho a presença da imagem pictórica no texto cênico por meio da tela *Pleine Lune* (~1856) de Victor Hugo (1802-1885). Para comprovar tal assertiva, elaborou-se uma investigação teórica para verificar como o artista francês transitou de uma arte para outra no seu processo criativo no período de exílio. .

2. O primeiro capítulo fala sobre a relação de Victor Hugo com o contexto pessoal, sociopolítico e das artes em geral, no período de 1851 a 1856 para construção da personagem nestadramaturgia cênica..

3. O segundo capítulo explicita como Victor Hugo criou a tela *Pleine Lune* (~1856), no período de exílio, atentando às técnicas e materiais utilizados na composição da tela, mediante a análise iconográfica, para, em seguida, aferir os diálogos artísticos que decorreram dessa obra, tanto nas artes plásticas, como na criação literária, na experiência fotográfica e na produção dramática do artista estabelecendo dessa forma um paralelo com a criação da cenografia..

4. O terceiro capítulo norteia a possibilidade de como transitar da obra pictórica *Pleine Lune* (~1856) para a dramaturgia textual. Para isso, ater-nos-emos ao caso específico da peça *La Forêt Mouillée* (1854) e à técnica de fotografia, ambos materializados por Victor Hugo no período de exílio, a fim de compreender até que ponto são identificáveis os elementos da tradução intersemiótica da pintura para a dramaturgia textual.

5. Ademais, nos debruçaremos sobre a corrente artística chamada sobrenaturalismo e sobre a forma como ela se impõe para

Hugo como ideologia no seu processo criativo e nos materiais experimentados, no processo de transcrição de Haroldo de Campos, da performance de Cohen como resultado de um jogo dialético refletido por Kant, Schiller e Didi Huberman. Palavras-chave: Victor Hugo; dramaturgia; iconografia; performance; literatura; artes plásticas; teatro.. I. Magalhães dos Reis., Maria da Glória , orient.

II. Título.

*Ao meu filho Sebastião e família,
que me fizeram acreditar nas
realizações dos meus sonhos, aos
colegas professores e acadêmicos,
à universidade pública de Brasília
e aos multiartistas como eu.*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de, primeiramente, agradecer à professora Maria da Glória Magalhães, que também esteve na minha banca de qualificação de mestrado. Na ocasião, fez uma ressalva de que este projeto seria para pesquisa de doutorado e me achou ousado em ter como resultado dessa pesquisa acadêmica um resultado que é uma dramaturgia cênica, que me permite lançar um novo olhar sobre Victor Hugo. Agradeço por, principalmente, acolher a minha pesquisa no momento mais crucial desta investigação e conclusão do projeto acadêmico.

Agradeço ao POSLIT. Minha reverência e meu respeito aos professores, coordenadores, secretários e colegas discentes com quem aprendi muito durante este processo de pesquisa acadêmica.

Agradeço ao professor Marcus Mota, por ter publicado o meu artigo científico na revista *Dramaturgias* (LADI/UnB), e ao professor Dennys da Silva Reis – sem a riqueza da sua tese de doutorado sobre Victor Hugo, essa pesquisa não seria viável.

Agradeço à Biblioteca Nacional da França (BnF) pelo *site Gallica*, que foi um instrumento de trabalho muito relevante para mim durante este processo de pesquisa acadêmica. Uma parte significativa da bibliografia presente nesta dissertação contou com uma amizade, além-mar, além das fronteiras geográficas de Brasília e do Brasil, mais especificamente em Poitiers, ao casal de amigos Pascal e Dani Vignault que me receberam na França para o início dessa pesquisa acadêmica. Aos meus amigos Akshay Rao, Clémentine Vignault e David Hostert, que moram na Europa e me ajudaram na trajetória desta pesquisa. A Elisa Augusto, professora de francês, e ao Nilson Lima, professor de literatura, por terem me ajudado na compreensão e prática de uma língua estrangeira, na revisão desta dissertação e por serem importantes para mim em toda essa trajetória acadêmica.

Ao meu pai Eldyr Vitali, que faleceu em 2019, que ficou feliz comigo quando entrei na pós-graduação e que acreditava na realização dessa pesquisa: saiba que você sempre estará comigo, mesmo na sua ausência. À minha mãe Solange Sousa Oliveira Vitali e aos meus irmãos, que torcem e continuam torcendo pelas *Choses de l'infini* da minha vida. Muito obrigado por tudo e por todo amor.

Reconheço e tenho muita estima por meu novo irmão e parceiro acadêmico Pedro Henrique, com quem finalizo este ciclo com grande êxito. Juntos, um apoiou o outro em sua realização e pesquisa acadêmica.

Em tempos de grotesco e sublime, assim como Victor Hugo, acredito em uma Lei Universal que rege a tudo e a todos, pois a mecânica deste mundo é causa e efeito. Há, com certeza, uma força divina que me impulsiona a compreender o processo criativo que o ser humano desenvolve e possui na vida. A escrita e a defesa desta dissertação é um ato pessoal de superação, esforço e perseverança por parte de quem sempre foi julgado pela escolha de viver o ofício de artista neste país, de ser romântico – assim como Victor Hugo – e acreditar que os sonhos se realizam. De quem, após 20 anos de casado, enfrentou um divórcio e cuidou de um bebê desde os nove meses de idade sozinho sem nenhum apoio, pois a minha mãe foi diagnosticada com princípio de Alzheimer em 2020, no período de pandemia. De quem passou por uma turbulência de mudanças físicas, emocionais e que teve o carinho enorme da orientadora e amiga, Maria da Glória. Por meio desta dissertação, me sinto impulsionado a continuar no mundo do conhecimento e da pesquisa acadêmica, bem como sinto que é uma forma de dizer que é possível, sim, enfrentar quaisquer desavenças e obstáculos, sempre acreditando em nós mesmos. Não serei o *dernier rêveur*!

A arte não pode nos salvar.

Pelo menos se você considerar a arte como remédio. A arte nos “salva” da estupidez ao ser capaz de chocar a pergunta que normalmente não ousamos fazer. Neste sentido, o artista, o filósofo, o poeta e o historiador perseguem o mesmo trabalho de clareza ou abertura de nossa imaginação. Nossa imaginação política e inclusiva.

(Trecho da dramaturgia *O Exílio*, de Raphael Vitali)

RESUMO

A presente dissertação expõe como hipótese de trabalho a presença da imagem pictórica no texto cênico por meio da tela *Pleine Lune* (~1856) de Victor Hugo (1802-1885). Para comprovar tal assertiva, elaborou-se uma investigação teórica para verificar como o artista francês transitou de uma arte para outra no seu processo criativo no período de exílio. Elencam-se as técnicas, os materiais utilizados por ele e, também, duas obras em áreas artísticas aparentemente distintas, a saber: de *La Forêt mouillée* (1854), (artes cênicas) e *Pleine Lune* (~1856), que foram criadas no mesmo período. A partir desta metodologia, segue-se o contexto biográfico e da produção visual e dramática de Victor Hugo no período de exílio, que percorreu em três capítulos. O primeiro capítulo fala sobre a relação de Victor Hugo com o contexto pessoal, sociopolítico e das artes em geral, no período de 1851 a 1856 para construção da personagem nesta dramaturgia cênica. O segundo capítulo explicita como Victor Hugo criou a tela *Pleine Lune* (~1856), no período de exílio, atentando às técnicas e materiais utilizados na composição da tela, mediante a análise iconográfica, para, em seguida, aferir os diálogos artísticos que decorreram dessa obra, tanto nas artes plásticas, como na criação literária, na experiência fotográfica e na produção dramática do artista estabelecendo dessa forma um paralelo com a criação da cenografia, e o terceiro capítulo norteia possibilidade de como transitar da obra pictórica *Pleine Lune* (~1856) para a dramaturgia textual. Para isso, ater-nos-emos ao caso específico da peça *La Forêt Mouillée* (1854) e à técnica de fotografia, ambos materializados por Victor Hugo no período de exílio, a fim de compreender até que ponto são identificáveis os elementos da tradução intersemiótica da pintura para a dramaturgia textual. Ademais, nos debruçaremos sobre a corrente artística chamada sobrenaturalismo e sobre a forma como ela se impõe para Hugo como ideologia no seu processo criativo e nos materiais experimentados, no processo de transcrição de Haroldo de Campos, da *performance* de Cohen como resultado de um jogo dialético refletido por Kant, Schiller e Didi-Huberman. Essa dissertação conclui-se afirmando que ao investigar e analisar a multiplicidade de elementos transpostos na obra plástica e verbal de Victor Hugo, estabelecendo uma conexão entre os teóricos cênicos e literário na possibilidade da transição de uma arte para outra arte sem estabelecer distinções habitacionais entre essas áreas artísticas (literatura, artes plásticas e arte cênica).

Palavras-chave: Victor Hugo; dramaturgia; iconografia; *performance*; literatura; artes plásticas; teatro.

ABSTRACT

This dissertation presents as a working hypothesis the presence of the pictorial image in the scenic text through the canvas *Pleine Lune* (~1856) by Victor Hugo (1802-1885). To prove this assertion, a theoretical investigation was carried out to verify how the French artist moved from one art to another in his creative process during the period of exile. The techniques and materials used by him are listed, as well as two works in apparently different artistic areas, namely: *La Forêt mouillée* (1854), (performing arts) and *Pleine Lune* (~1856), which were created in the same period. From this methodology, it follows the biographical context and the visual and dramaturgical production of Victor Hugo in the period of exile, which covered in three chapters. The first chapter talks about Victor Hugo's relationship with the personal, sociopolitical and arts context in general, in the period from 1851 to 1856 for the construction of the character in this scenic dramaturgy. The second chapter explains how Victor Hugo created the canvas *Pleine Lune* (~1856), in the period of exile, paying attention to the techniques and materials used in the composition of the canvas, through iconographic analysis, to then assess the artistic dialogues that resulted from this work, both in the visual arts and in literary creation, in the photographic experience and in the artist's dramaturgical production, thus establishing a parallel with the creation of the scenography, and the third chapter guides the possibility of how to move from the pictorial work *Pleine Lune* (~1856) for textual dramaturgy. For this, we will stick to the specific case of the play *La Forêt Mouillée* (1854) and the photography technique, both materialized by Victor Hugo in the period of exile, in order to understand to what extent the elements of the intersemiotic translation of the painting for textual dramaturgy. Furthermore, we will focus on the artistic current called supernaturalism and the way in which it imposes itself on Hugo as an ideology in his creative process and in the materials experimented with, in the transcription process of Haroldo de Campos, of Cohen's performance as a result of a dialectical game. reflected by Kant, Schiller and Didi-Huberman. This dissertation concludes by stating that by investigating and analyzing the multiplicity of elements transposed in the visual and verbal work of Victor Hugo, establishing a connection between the scenic and literary theorists in the possibility of transition from one art to another art without establishing housing distinctions between these artistic areas (literature, plastic arts and scenic art).

Keywords: Victor Hugo; dramaturgy; iconography; performance; literature; visual arts; theater.

PREÂMBULO	15
INTRODUÇÃO	18
CAPÍTULO 1 – COMO INTERPRETAR VICTOR HUGO: A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM	23
1.1 Primeira etapa: Ideia – Utilizando o contexto sociopolítico de Victor Hugo (1851 - 1856).....	23
1.2 Segunda etapa: Conflito – Utilizando o contexto sociopolítico de Victor Hugo (1851 - 1856).....	30
1.3 Terceira etapa: Personagem – Utilizando o contexto sociopolítico de Victor Hugo (1851 - 1856).....	31
1.4 Quarta etapa: Ação Dramática – Utilizando o contexto sociopolítico de Victor Hugo (1851-1856).....	36
1.5 Quinta etapa: Tempo dramático – Utilizando o contexto sociopolítico de Victor Hugo (1851 – 1856)	39
1.6 Quinta etapa: Unidade Dramática – Utilizando o contexto sociopolítico de Victor Hugo (1851 - 1856)	48
CAPÍTULO 2 – A CROMACIA DE VICTOR HUGO: MATERIAIS E TÉCNICAS NA TRANSIÇÃO DA ESCRITA PARA IMAGEM.....	64
2.1 Victor Hugo e Técnicas – Construção cenográfica	64
2.2 Os materiais experimentados por Victor Hugo – Cenografia.....	71
2.3 A fotografia experimentada por Victor Hugo – Cenografia	95
CAPÍTULO 3 – PERSONAGEM, CENÁRIO E PERFORMANCE	104
3.1 A recepção da <i>performance</i> – A expressão corporal no campo literário, fotográfico e Teatral.....	104
3.1.1 Victor Hugo – <i>Performance</i>	104
3.1.2 <i>La Forêt Mouillée</i> (1854): elementos textuais e cênicos.....	111
3.1.3 A fotografia como elemento cenográfico e iconográfico.	117
3.1.4 Da visualidade à cena	126
3.1.4.1 <i>Performance</i> – A Tela abraça Victor Hugo.....	133
3.1.5 A possibilidade de uma transcrição performática.....	137
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	148

REFERÊNCIAS	151
ANEXOS	158

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Victor Hugo sur la Grève d’Azette à Jersey, por Charles Hugo, entre 1853 e 1855.	38
Figura 2 – Manuscrito de <i>Notre-Dame de Paris</i>	40
Figura 3 – Detalhe do manuscrito de <i>Notre-Dame de Paris</i>	41
Figura 4 – Manuscrito de <i>Notre-Dame de Paris</i>	41
Figura 5 – Detalhe do manuscrito de <i>Notre-Dame de Paris</i>	42
Figura 6 – Registro fotográfico – Raphael Vitali	44
Figura 7 – Hauteville House, Le look-out.	45
Figura 8 – The bowels of Leviathan, 1866. Pen, brown-ink wash and balnk ink with highlights of gouache on laid paper.....	47
Figura 9 – Registro Fotográfico – Maison Victor Hugo, Paris.....	49
Figura 10 – <i>Marine Terrace</i> aux initiales, 1855.Tinta e <i>lavis</i> de tinta marrom, realçada com guache e mancha de carvão em papel branco.	56
Figura 11 – Iniciado em 3 de junho de 1832, concluído em 23 de junho de 1832; Desenho a caneta: O último bobo da corte pensando no último rei.	62
Figura 12 – <i>Mouette dans le vent</i> . Tinta violeta-preta, aguada e estêncil (?) sobre papel avergoado com marca d’água. Cerca de 1856. Coleção privada. Propriedade da Família Hugo.	69
Figura 13 – <i>Composition avec taches d'encre</i> , cerca de 1875. Lavagem de tinta azulada sobre papel creme com marca d’água (443 x 548 mm). Paris, Bibliothèque Nationale de France, Mss, NAF 24807, fols 41-42 verso.....	70
Figura 14 – Montagem a partir de Philbin; Rodari (1998, p. 61)	70
Figura 15 – Montagem a partir de Philbin; Rodari (1998, p. 43)	72
Figura 16 – Montagem a partir de Philbin; Rodari (1998, p. 61)	72
Figura 17 – <i>Pleine Lune</i> (~1856). Pena (artes gráficas), escova, lápis, carvão vegetal, aquarela, tinta, papel vergê	72
Figura 18 – Detalhe no centro de <i>Pleine Lune</i> , de Victor Hugo. Montagem a partir de Philbin; Rodari (1998, p. 121).....	73
Figura 19 – Papeis avergoado e vergê e carvão. Experiência Raphael Vitali	74
Figura 20 – Ancien paysage de St Sampson - <i>Les Travailleurs de la mer</i> . Victor Hugo (1802-1885).....	79

Figura 21 – Detalhe destacado do uso do carvão vegetal no centro de <i>Pleine Lune</i> , de Victor Hugo.	80
Figura 22 – <i>Pleine Lune</i> , de Victor Hugo, em comparação a um mata-borrão (<i>tampon buvard</i>) do século XIV.	89
Figura 23 – Hauteville House (Guernsey – Résidence de Victor Hugo, 1855-1870). Victor Hugo dans son cabinet de travail à Hauteville House avant la création du look-out.	90
Figura 24 – Maison de Victor Hugo, em Paris – França	90
Figura 25 – Pupitre de voyage de Victor Hugo. Couro, madeira, tecido. Pintura.....	91
Figura 26 – Colagem a partir de <i>Victor Hugo dans son cabinet de travail, en couverture du Monde illustré du 5 mars 1881</i> , desenho, e <i>Carnet de notes, 1820-1821</i>	92
Figura 27 – Detalhe no centro de <i>Pleine Lune</i> , de Victor Hugo.....	93
Figura 28 – Detalhe no centro de <i>Pleine Lune</i> , de Victor Hugo. Montagem a partir de Philbin; Rodari (1998, p. 121).....	94
Figura 29 – Tache, vers 1875, de Victor Hugo.	94
Figura 30 – Victor Hugo dans le rocher des Proscrits par Charles Hugo, 1853.	97
Figura 31 – Charles Hugo (1826-1871) Atelier de Jersey, 1853-1855.....	98
Figura 32 – Victor Hugo accoudé à un muret par Charles Hugo, 1853-1855.....	98
Figura 33 – Detalhe na parte superior de <i>Pleine Lune</i> , de Victor Hugo.....	100
Figura 34 – Mecanismo de uma câmara obscura.....	100
Figura 35 – Mecanismo completo de uma câmara obscura.....	102
Figura 36 – Lace impression (1856). (85 x 147 mm).	121
Figura 37 – Ink-blot (~1863). Private collection... ..	121
Figura 38 – <i>Pleine Lune</i> (~1856).....	122
Figura 39 – Carnet de Victor Hugo.	125

LISTA DE QUADROS

- Quadro 1 – Escritas – Imagens abstratas.79
- Quadro 2 – Esquema dos personagens principais da peça teatral *La Forêt Mouillée*..... 116

PREÂMBULO

O Exílio entre a escuridão e a luz

Henrique Fontes*

O texto dramático *O Exílio*, de Raphael Vitali, se dedica a costurar dramaturgicamente um recorte da História de vida do romancista, poeta, dramaturgo e artista visual francês Victor-Marie Hugo (1802-1885) com a angústia de um ator que se empenha em interpretá-lo. O dramaturgo e pesquisador recorre a múltiplos recursos de linguagem para a sua escrita e possível encenação, gerando uma dramaturgia que é atravessada pela linguagem cinematográfica (principal recurso explorado), mas também pela pintura, pela *performance* e por elementos do Teatro Lírico, Épico e metateatrais.

Escrita em três atos, a peça se propõe a retratar, no primeiro ato, a relação do ator em cena com o desafio de interpretar Victor Hugo, expondo o contexto pessoal, sociopolítico e das artes em geral entre 1851 e 1856, período importante da vida do artista francês. Acompanhamos, sobretudo, o conflito do próprio ator que não se sente à altura da personagem e teme o encontro com o público que, inevitavelmente, acontece mediado por uma voz em *off* que o provoca e consola.

No segundo ato, a peça objetiva evidenciar como Victor Hugo, no período de exílio, criou a tela *Pleine Lune* (~1856) e os diálogos do artista com outras linguagens artísticas como a fotografia e o próprio Teatro. O personagem ator segue duvidando dos seus caminhos para interpretar Victor Hugo, mas a voz *off*, cada vez mais presente, o assume como o próprio personagem e o confronta com fatos do exílio e da sua vida pessoal, como a morte da filha Léopoldine. O dilema do personagem ator e as angústias de Victor Hugo não só com a sua Arte, mas, principalmente, com a situação política da sua época, trazem um tom atemporal para as reflexões expostas ora pela voz *off*, ora pelo próprio personagem ator.

No terceiro e último ato, Raphael lança-se o desafio de unir a pintura e o corpo do artista, buscando retratar a mistura de linguagens na criação de Victor Hugo e da própria escrita de Raphael. É a parte mais poética e existencialista do texto, apontando para as sombras como elemento que mais representaria o conjunto da obra de Victor Hugo. Ele indica, na sua proposta

* Henrique Fontes é dramaturgo, ator e diretor teatral, natural de Manaus, AM, radicado em Natal, RN, é integrante do Grupo Carmin com o qual, em 2019, foi vencedor dos prêmios Shell de dramaturgia, Cesgranrio de melhor espetáculo, APTR, entre outros, pela peça *A Invenção do Nordeste*.

de encenação, que vejamos a cena praticamente como um duelo entre a escuridão e a luz. Raphael deseja criar um resultado visual impactante, de forma performática para o ator que interpreta o personagem, uma expressão visual da trajetória do artista Victor Hugo e de todos os artistas que se desafiam a criar uma obra de arte original, através da recriação da obra *Pleine Lune*, uma ação arriscada e, em simultâneo, de forte valor simbólico.

A trama de *O Exílio*, como afirma o autor na descrição da peça, reside “... na ambiguidade onde é o limite da interpretação entre o ator e a personagem.” E eu poderia complementar que reside, também, no limite entre a narrativa da História da Arte e dos conflitos sociopolíticos vivenciados pelo artista. A aposta em retratar a vida de um artista de relevância mundial que vivenciou dúvidas e desilusões com o meio artístico, enfrentando o contexto político da sua época e as suas questões existenciais, ganha eco contemporâneo nos relatos conflituosos do ator que o tenta interpretar.

A presença de uma atmosfera descrita como “penumbra” durante toda a peça, além de, como quer o autor, servir de “meio de transição da arte plástica para dramaturgia textual”, ganha outros significados, tais como a angústia, o medo, o desejo inalcançável, a luta inglória etc.

O cenário, descrito pelo autor, adensa essa atmosfera quando se propõe a retratar “a parte interna de uma máquina fotográfica do século XIX, com tecidos brancos nas três paredes internas para as projeções” assim como, de forma simbólica, o piso do teatro é coberto por areia da praia, na busca de mimetizar o lugar dos “passeios que Victor Hugo costumava dar nas ilhas de Jersey e Guernsey no período de exílio.” Sobre essa areia vemos o interior da Hauteville House (casa onde Victor Hugo ficou exilado) tomado pela areia e materiais que utilizou em criações de técnicas pictóricas para expressar as suas imagens.” (VITALI, 2022)

Ao ler essas descrições no texto, amarrando desde a encenação aos detalhes da espacialidade, compreendo que o dramaturgo oferece a possibilidade de visualização do espaço do jogo cênico propício a condensar a vida de Victor Hugo e o interior mais profundo da personagem com a sua mente inquieta e angustiada a fim de expor reflexões e questionamentos de praticamente todo artista, expressas em falas textuais, tais como:

“Acreditar é uma coisa. Viver conforme se acredita é outra.”

“O mundo lá fora não quer me ver. [Pausa]. Sabe o que o mundo lá fora quer pintar? [Pausa]. A tirania!”

“Os sonhos são incolores... [Pausa] ...Para que possamos pintá-los em vida.”

“...Escuridão e luz, realidade e imaginação. Eis a questão.”

O uso de uma câmera espiã que acompanha o ator no seu instante íntimo, antes de entrar em cena e, ao mesmo tempo, já atuando para essa mesma câmera, este olho estrangeiro que

tudo revela e tudo vê, aposta na amplificação da angústia e medo de fracassar do personagem ator.

A câmera também capta o público, que passa a figurar como personagem em jogo conflituoso com o ator e, na imaginação de quem vê, com o próprio Victor Hugo sentindo-se pressionado para criar mais uma obra de arte.

Assim, a dramaturgia *O Exílio* tem um forte conteúdo lírico e didático que deseja apresentar a vida e obra de Victor Hugo para um público que, no geral, sabe pouco sobre o artista francês, sua importância e influência. Os dados históricos e os dilemas sociais e políticos ganham destaque através da relação do personagem ator com a sua incapacidade em representar Victor Hugo e, ao mesmo tempo, constroem uma obra de arte de múltipla linguagem, ao vivo.

O diálogo constante com uma voz sem corpo que não sabemos ao certo se é a própria consciência do Personagem ou o diretor da cena, bem como as memórias que se reviram no artista, constituem a principal fonte de conflito da dramaturgia, que talvez, para uma possível montagem, além do trabalho acadêmico, possa ser revista e adensada, com o intuito de garantir

que uma sequência de conflitos prendam a atenção da plateia, diante do rico material historiográfico pesquisado. Aspectos raros de serem vistos sobre a vida e obra de Victor Hugo e apresentados de forma tão sintética podem ganhar um contexto dramático que motivem plateias de todas as idades a pesquisar mais sobre este artista que influenciou não apenas a Europa, mas o mundo todo.

INTRODUÇÃO

Na tinta escura do homem público, ao mesmo tempo, poeta, dramaturgo e romancista, esconde-se a figura noturna do artista gráfico Victor Hugo. Desde a sua infância, os seus cadernos revelavam o gosto por sair com a sua caneta de acordo com os caprichos do acaso ou do inconsciente. Especialmente durante as suas viagens, Hugo, então, começa a ilustrar com numerosas composições em grafite, o que desenvolve a sua veia pictórica.

Na década de 1840, a trágica morte da sua filha Léopoldine acentua nele o gosto pela fantasia e pela escuridão no seu processo criativo artístico. Logo em seguida, tomado por suas atividades políticas, ele, de certa forma, abandona a escrita para desenhar implacavelmente um universo na medida da sua imaginação: vistas de castelos sobrenaturais ou fantasmagóricos, florestas incomuns de Paris ou plantas misteriosas.

A obra gráfica de Victor Hugo é um universo de contrastes em que tudo parece desconstruído e reconstruído sob o efeito de uma imaginação, libertando-o apenas da especificidade da escrita. Se, para o poeta, as vogais trazem as cores sumptuosas, a sua linguagem gráfica revela o caos passando por todos os tons de preto e branco e, porque não dizer também, do marrom, oferecendo a sombra como uma estética grotesca e sublime na sua arte pictórica.

A narrativa de uma imagem é uma questão da intenção do artista e da atividade do receptor como um interpretador. Gerar uma dramaturgia cênica, ou seja, conceber a cenografia, a sonoplastia, a iluminação e o figurino em um texto cênico, tendo como ponto de partida a obra *Pleine Lune* (~1856), de Victor Hugo, traz o desafio de tentar estabelecer uma ligação entre a literatura, as artes plásticas e as artes cênicas. As obras literárias, plásticas e dramáticas são amplamente estudadas por pesquisadores acadêmicos e artistas. A existência deste paralelo, em relação a essas três linguagens artísticas utilizadas por um mesmo artista, pode ajudar a nortear uma possibilidade de estruturação do processo criador de pesquisadores e artistas em todo o seu potencial.

O presente estudo aborda o tema da transição da imagem estática para a dramaturgia cênica, tendo em vista a dialética do visual com o conceito de jogo entre a observação e o fazer artístico à harmonia no homem na sua plenitude sensível e intelectual. Procura investigar possíveis conceitos de arte, mais especificamente da arte em relação à *performance*, apresentando a sua importância para com a transição da imagem estática à construção da dramaturgia cênica. Para tanto, o foco teórico da proposta de trabalho é estudar o processo

criativo da tela *Pleine Lune* (~1856) de Victor Hugo no período de exílio e as suas obras artísticas (teatro, poesia) que estivessem relacionadas com o período de criação desta tela. O objetivo geral é a aplicação dos resultados deste estudo no processo de criação de uma dramaturgia textual, pois é fascinante pensar num roteiro altamente sensível a detalhes, ou seja, um pequeno movimento dramático que revolucione a estrutura, assim como foi o processo criativo pictórico de Victor Hugo no que tange à imprevisibilidade, o “acaso” das suas experimentações de técnicas e materiais.

Como construir os “acazos” dramaticamente da mesma forma que acontecia no seu processo criativo pictórico? Como articular a imprevisibilidade das técnicas e materiais utilizados na arte pictórica dentro de uma dramaturgia textual? Como introduzir, de forma sucinta, a biografia complexa de um artista considerado um ícone na França, sem perder a poesia na criação de uma dramaturgia textual? Enfim, são questões mais prementes que se colocavam no primeiro momento desta pesquisa que, mais tarde, durante o processo, convergiram na relação entre os conceitos da arte pictórica de Victor Hugo e a sua dramaturgia textual sem perder a sua diegese (espaço da ficção), ou seja, a sua literatura. Ainda são recentes os trabalhos que estão relacionados a esta transição da imagem para a dramaturgia, como o do grupo de teatro polonês Gardzienice, que fez experimentações neste sentido, partindo de desenhos de vasos gregos (STANIEWSKI, 2004).

As ideias de desconstrução do teatro ocidental propostas por Antonin Artaud (1846-1948) no início do século XX tal como se apresentam em diferentes momentos da sua vida e obra, sempre conectadas, marcam o percurso e evolução que vai do “Teatro da Crueldade” ao “Corpo Sem Órgãos”. Tais ideias são discutidas dentro de um referencial teórico composto por filósofos como Georges Didi-Huberman (1953), Friedrich Schiller (1759-1805), Immanuel Kant (1724-1804), pelo poeta, tradutor e crítico literário brasileiro Haroldo de Campos (1929-2003) e pelo diretor, *performer*, teórico e pesquisador Renato Cohen (1956-2013).

A fim de compreendermos o processo de transição de uma arte para outra realizada por Victor Hugo, esta pesquisa elege para estudo duas obras que foram criadas em um período aproximado: a tela *Pleine Lune* (~1856) e a peça teatral *La Forêt Mouillée* (1854). A primeira é uma imagem pictórica criada por materiais como pena (artes gráficas), escova, lápis, carvão vegetal, aquarela, tinta, papel vergê trazendo como figura central um possível mata-borrão (objeto utilizados pelos escritores), e a lua compõe o fundo dessa imagem. Já a segunda, é uma peça teatral escrita em 1854 e publicada na coletânea do *Théâtre en Liberté* (1869), tendo imagens, que terminam por se aliar à entropia de uma escrita permeada por segredos singulares.

Essa escolha se deu pelo fato de que ambas estão explicitamente ligadas ao processo criativo do artista no período de exílio, que foi considerado como período mais prolífico de Victor Hugo (LASTER, 1981). É importante salientar que as obras não apresentam a data específica comprovando que foram geradas ao mesmo tempo, mas foram criadas em um período bem próximo durante o exílio de Victor Hugo.

Ao longo das nossas análises, fomos chamando a atenção para tais situações a fim de que o leitor desta dissertação tenha, por um lado, uma noção do processo de criação de Victor Hugo nas artes visuais, e, por outro lado, do horizonte de interpretações que este processo de criação das imagens pictóricas pode, sim, ter afetado nas artes cênicas, ou vice-versa, deixando em aberto uma reflexão sobre a possibilidade de transição de uma arte para outra. Quanto aos textos de Hugo em língua francesa, principalmente a peça teatral *La Forêt Mouillée* (1854), tomamos como fundamento a publicação das *Oeuvres Complètes de Victor Hugo*, publicadas pela editora Robert Laffont. Muitos dos textos citados em francês na dissertação foram traduzidos por nós a fim de auxiliar a leitura daqueles interessados no tema. Além disso, o resultado desta pesquisa que é a dramaturgia textual vem acompanhada com notas explicativas sobre determinadas falas e ações do personagem, bem como sobre a cenografia, sonoplastia e iluminação do espetáculo.

Como a construção da dramaturgia cênica foi realizada paralelamente à investigação do processo criativo de Victor Hugo, procedemos às seguintes ações: a primeira foi a coleta de materiais e dados sobre o processo criativo de Victor Hugo entre 1851 e 1856, seguida pela reflexão sobre a concepção de uma dramaturgia cênica, explicadas no capítulo 1. Depois de nos debruçarmos sobre as experimentações, materiais e técnicas do processo de Victor Hugo no capítulo 2, o aspecto cenográfico foi ganhando estrutura nesta dramaturgia cênica, que chamamos de *O Exílio*. Por fim, ao fazer a leitura iconográfica da tela *Pleine Lune* (~1856) e gerar hipóteses que estruturassem a transição da imagem para a cena, explicadas no capítulo 3, demos fundamento para a construção de *O Exílio*, concretizando a possibilidade dessa transição da imagem estática para a movimentação em cena.

A presente dissertação possui algumas imagens relacionadas às obras hugoanas, sendo a maioria delas digitalizadas (LIBRE THÉÂTRE, s/d) e disponibilizadas em *sites* da *web*, principalmente no *site* da BnF (Bibliothèque Nationale de France). Destacamos, também, a tese de doutorado *Victor Hugo, um Tradutor Interartístico no século XIX*, do professor e pesquisador Dennys da Silva Reis (2019), que é referencial muito rico sobre Victor Hugo. Além disso, durante os dois anos de investigação e de escrita desta dissertação, algumas imagens foram coletadas do maior especialista nas pinturas de Victor Hugo, Pierre Georgel, no seu livro

Victor Hugo: dessins (2002), e do catálogo da exposição *Shadows of a Hand – The Drawings of Victor Hugo*, organizado pelos curadores Ann Philbin e Florian Rodari (1998). Trata-se do catálogo da primeira exposição da obra visual de Victor Hugo nos EUA, realizada em Nova York em 1998, que possui, além das imagens das obras de Victor Hugo, a tela *Pleine Lune* (~1856), a qual o leitor verá inúmeras vezes, já que é a principal imagem para investigação desta pesquisa.

A dissertação está dividida em três capítulos: (1) “Como interpretar Victor Hugo: a construção da personagem”, (2) “A cromacia de Victor Hugo: materiais e técnicas experimentas na escrita da imagem” e (3) “Personagem, cenário e *performance*”. O percurso destes três capítulos coloca em evidência a possibilidade de transição de uma arte para outra no processo de criação de Victor Hugo, assim como as formas em que ele transita artisticamente. Ao final do caminho, tecemos as considerações finais que levam à nossa dramaturgia cênica, com notas explicativas sobre o seu processo de criação.

O capítulo 1 discorre um panorama da relação de Victor Hugo com o contexto pessoal, sociopolítico e das artes, no período de 1851 a 1856. Abordamos a constituição dos seus saberes sociais e políticos que foram retratados artisticamente nos seus conceitos de estética, bem como os seus pensamentos em geral sobre a arte, ou seja, as principais artes praticadas pelo escritor e as suas principais técnicas de passagem de uma arte para outra dentro deste período de exílio, ano por ano. A partir disso, estabelecemos um paralelo desses conceitos investigados com a dramaturgia cênica desta pesquisa na construção da personagem.

O capítulo 2 explicita como Victor Hugo criou a tela *Pleine Lune* (~1856), durante o exílio. Para isso, investigamos as técnicas e materiais utilizados na composição da tela, mediante a análise iconográfica, para, em seguida, aferir os diálogos artísticos que decorreram dessa obra, tanto nas artes plásticas, como na criação literária, na experiência fotográfica e na produção dramática do artista estabelecendo dessa forma um paralelo com a criação da cenografia (escrita na cena).

O capítulo 3 aponta para a possibilidade de como transitar da obra pictórica *Pleine Lune* (~1856) para a dramaturgia textual. Para isso, atemo-nos ao caso específico da peça *La Forêt Mouillée* (1854) e à técnica de fotografia, ambos realizados por Victor Hugo no período de exílio, a fim de compreender até que ponto são identificáveis os elementos da transição da pintura para a dramaturgia textual. Ademais, nos debruçaremos sobre a corrente artística do sobrenaturalismo e sobre a forma como ela se impõe para Hugo como ideologia no seu processo criativo e nos materiais experimentados, no processo de transcrição de Haroldo de Campos,

na *performance* de Cohen como resultado de um jogo dialético refletido por Kant, Schiller e de Didi-Huberman.

A dramaturgia cênica vem à guisa de conclusão dessa pesquisa, focando no processo criativo de Hugo e defendendo que existem motivações na transição de uma arte para outra. Nosso percurso se encerra ao afirmarmos que há um projeto hugoano de ver na relação entre as artes não a simples adaptação, mas a transição em si apresentada no palco de um teatro.

CAPÍTULO 1 – COMO INTERPRETAR VICTOR HUGO: A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM

O presente capítulo tem por finalidade apresentar um panorama do processo criativo da dramaturgia estabelecendo a relação de Victor Hugo com o contexto pessoal, sociopolítico e das artes em geral, no período de 1851 a 1856 para composição da personagem na dramaturgia cênica desta pesquisa. Parte-se das práticas performativas nas artes contemporâneas, bem como da criação cênica de uma proposição textual da tela *Pleine Lune* (~1856) de Victor Hugo.

1.1 Primeira etapa: Ideia – Utilizando o contexto sociopolítico de Victor Hugo (1851 -1856)

O motivo de revelar o processo criativo da dramaturgia cênica desta pesquisa em relação à concepção da personagem é que inicia a primeira etapa com a ideia, ou seja, um fato que provoca o dramaturgo a necessidade de relatar, de informa na cena teatral. Informar, relatar o quê na cena teatral? A necessidade de relatar o processo criativo de Victor Hugo na área das artes plásticas. Após essa primeira etapa, vem a segunda, que é o conflito, e depois, a terceira, que é a construção da personagem. Assim, apresentar o artista Victor Hugo (1802-1855) beira a redundância pois muito já foi falado sobre este multiartista. De qualquer maneira, na complexidade que representa este ícone francês, apresentaremos de forma pontual para auxiliar na construção da personagem. Victor Hugo (1802-1855) foi um homem do seu século e foi também uma pessoa atuante na área política. Segundo Silva-Reis (2019, p. 56):

Que nas palavras de Marie-Laure Prévost identificou um dos princípios políticos de Victor Hugo quando ele disse: “Quem mata seu inimigo dá vida ao ódio. Só há um modo de derrotar os vencidos, perdoá-los” (PRÉVOST, 2002, p. 28 *apud* SILVA-REIS, 2019, p. 56).

A influência de Victor Hugo na área política reflete no seu processo criativo na área artística teatral, como podemos destacar em 1829, quando Hugo escreveu *Marion de Lorme* (1829), a peça sobre uma cortesã cuja apresentação foi proibida pela censura de Carlos X, porque apresentava um rei fraco.

Carlos X bem tentou apaziguar a indignação de Victor Hugo, oferecendo uma pensão de quatro mil francos como compensação pela perda de rendimentos. Victor Hugo recusou essa quantia considerável, o que imediatamente causou rebuliço nos jornais da época. Isso foi um dos diversos fatores que levaram Victor Hugo a escrever cada vez mais peças teatrais com

fundamentos políticos da sua época como forma de crítica e reflexão a sociedade como, por exemplo, *Hernani* (1830).

Tentando compreender essa essência política que fez Hugo escrever diversas peças teatrais na concepção da personagem, inclusive já como homem político, iniciei o meu processo criativo do primeiro ato da dramaturgia. Seguindo o ator, escritor e roteirista Luiz Felipe Loureiro Comparato (1949), mais conhecido no meio artístico como Doc Comparato: “Assim afirmo que a estrutura é construída com base numa resultante composta pelas exigências do drama, somada à identidade das cenas e coroada pelo tempo dramático” (COMPARATO, 2016, p. 28), o que me levou a investigar o contexto sociopolítico que Victor Hugo vivenciou no seu período para refletir e criar a primeira cena, falas, ações, figurino e, também, cenário.

A sua carreira política é longa, embora ele tenha conhecido o longo hiato do exílio. Eleito deputado de 1848 a 1851, deputado em 1871, senador de 1876 a 1885 – data da sua morte –, Victor Hugo experimentou a vitória como derrota eleitoral em 1872, por exemplo. O paradoxo desse destino é que Victor Hugo não lucrava com os seus sucessos políticos, ou seja, as suas peças teatrais que possuíam cunho político não lhe davam total independência financeira. Isso só pode ser compreendido por meio da análise do seu compromisso e da necessária substituição das questões sociais pelas questões políticas.

*Eu quero influência, não poder*¹ (HUGO, 2013a): esta frase de Victor Hugo sintetiza o sentido que o escritor dá à sua ação política no meio cênico de seu período. Realista, liberal, centrista, social – mas não socialista – Hugo desafia a desordem, mas compreende os seus atores; rejeita a revolução em nome da República; defende o direito à propriedade, mas reconhece o direito ao trabalho; recusa o município, mas pede por Anistia Comunitária.

Ao longo dos três mandatos, o compromisso parlamentar de Victor Hugo evoluiu. Pouco a pouco presente na tribuna da Câmara dos Pares, Hugo mais escutava do que intervinha, ainda que a questão social já o provocasse – por isso, escrevera numerosos textos sobre estes temas. Não compreendendo o espírito da Revolução de 1848, ele se preocupava com o risco de perda das liberdades; quando eleito na perspectiva de conservador, rapidamente tomou um caminho do meio – nem socialismo, nem ultraliberalismo; ele ainda multiplicou as intervenções contra as leis, qualificando-as como reacionárias e espelho da vontade das classes burguesas de erodir as conquistas.

O exílio refletiu a maturidade de seus compromissos, mesmo que a obra literária e poética transitasse no engajamento político. A preocupação desta perda da liberdade

1 “*Je veux l’influence et non le pouvoir*” (Tradução nossa).

(TIEGHEM, 1970) está diretamente ligada às questões sociais, da literatura, da poesia e da melhoria de salários e condições de trabalho, do desenvolvimento de sindicatos de trabalhadores, do estabelecimento de planos de previdência e da proteção social (LAURENT, 2001). Assim, a personagem foi criada, compreendendo que o ator poderia ter um diálogo com a plateia, já que também vivenciamos um contexto político relevante.

Todos estes temas contribuem para o processo criativo do escritor: ao mesmo tempo, em que se concebe, em meio às instabilidades da política francesa, uma lei sobre direito do trabalho, em 1866, Hugo escreveu *Mil francos de recompensa*.

Na ocasião, Victor Hugo se recusou que a peça fosse apresentada no Théâtre de l'Odéon naquele ano, já que o próprio teatro, por ordem governamental, proibiu algumas peças anteriores de Victor Hugo: “Meu drama aparecerá no dia em que a liberdade retornar”. Infelizmente, essa peça teatral de quatro atos não foi apresentada durante a vida do autor, mas foi publicada em 1934 e apresentada pela primeira vez em 1961, sob a direção de Hubert Gignoux na Comédie de l'Est. Quatro anos mais tarde, Victor Hugo escreve *Les Misérables* (1870) retomando o tema da fatalidade social, conforme investigou Pezzi (2019) em seu artigo *Les Misérables: Victor Hugo e o Cotidiano do Século XIX*:

[...] questões sociais presentes na obra, como a miséria, a alteridade, o espírito cristão, os papéis de gênero e as classes sociais. Temas em geral ligados a um cotidiano não tratado pela historiografia de seu contexto. As personagens criadas por Hugo são representantes de posições sociais, temas políticos e valores. Desta forma, a partir da análise das personagens e do enredo, pretende-se trazer à tona as questões do cotidiano e, principalmente, a naturalização da miséria. (PEZZI, 2019, p. 126)

Previendo que poderia ser perseguido por começar a combater um movimento político autoritário, Victor Hugo decide se exilar. Saiu pela Gare du Nord, que ainda é, no linguajar da época, apenas um “patamar” ferroviário (tinha apenas dois trilhos) em que, segundo o escritor e crítico literário francês Théophile Gautier (1811-1872), um viajante embarca no trem para Bruxelas (ANTILOGUS, 2018). Este viajante possuía uma estatura mediana, um rosto enquadrado e cabelos longos. Trazia em seu bolso um passaporte em nome de Jacques-Firmin Lanvin, tipógrafo; em realidade, tratava-se de Victor Hugo, em fuga do golpe de Estado perpetrado nove dias antes. Em 1851, a Assembleia francesa votava no governo com desconfiança e fracassavam as tentativas de revisão da Constituição que permitiram a reeleição do príncipe-presidente em 1852, assim como da lei eleitoral. Aqui inicia-se o pensamento no título da peça teatral, cujo resultado é *O Exílio*. Assim começa a cena do primeiro ato, com o ator que vai interpretar Victor Hugo dentro do camarim.

Começa a peça teatral no camarim e as projeções descritas em seguidas apresentadas nas três paredes brancas no palco.

Música: quarteto de cordas.

SEQ 1 – *Vários planos do público se acomodando na plateia.*

SEQ 2. – *Plano fechado no olhar do ator para o espelho em sua frente. Após terminar a maquiagem, o ator batuca levemente os dedos na mesa do camarim. Foco nos dedos batucando na mesa. Logo em seguida, a câmera acompanha a movimentação do ator dentro do camarim. Ele pega o paletó no cabideiro. Veste. Respira fundo.*

SEQ 3 – *A câmera, postada na plateia, capta apenas um olhar de alguém aleatório da plateia (VITALI, 2022, p. 159).*

Começar a cena pelo camarim teve como propósito estimular a reflexão da plateia sobre a “expulsão” da pátria, ou seja, entre o ator e o palco. A expulsão desta pátria pode ser por motivos políticos – como foi o caso de Victor Hugo –, religiosos e, no caso da dramaturgia, a ideia de “expulsão” do palco dado ao ator foi pelo motivo da interpretação, entre outros. Como interpretar a personagem Victor Hugo não é uma tarefa fácil, é necessário que o ator se ambiente em um novo “local”, em um corpo do ator.

Segundo Próchno, em seu livro *Corpo do Ator: Metamorfoses, Simulacros*:

Lúcia Romano é uma atriz que tenta se aperfeiçoar continuamente sem seu trabalho, nunca permitindo que seu desenvolvimento seja interrompido, constantemente esboçando uma superação de si ao vivenciar e experimentar novas técnicas de se inserir na sua profissão. Lúcia tem uma opinião bem incisiva sobre o significado do “corpo do ator” na realidade da cena teatral: “Em primeiro lugar, eu acho que o evento teatral, o espetáculo é um espaço de fisicalidade, não é? Então, tudo bem, a dramaturgia também tem sua fisicalidade que é o papel, as letras, mas, o espetáculo teatral a fisicalidade que é o papel, as letras, mas, o espetáculo, quanto da presença física do ator em cena. Outro ponto; outra coisa que me associa ‘corpo da atriz’ é que a minha geração de teatro passou um pouco a inaugurar essa coisa, um pouco do teatro corporal. Então, um teatro de texto, as gerações anteriores; aí veio a *performance* e a gente... [...] Então, eu acho que este é um outro ponto, que é a referência de trabalho para essa geração que é um pouco a minha, que passou a integrar o corpo do ator como uma unidade expressiva, como uma voz, como uma luz, ou a cenografia. Então, o corpo é um elemento de expressividade e é absurdo! De uma extensão absurda, de um alcance absurdo!” (ROMANO, 1999 *apud* PRÓCHNO, 1999, p. 217-218)

Essa unidade expressiva comentada por Romano (1999 *apud* PRÓCHNO, 1999) foi levada em consideração no processo criativo da dramaturgia cênica desta pesquisa:

*A peça terá dois personagens: um monólogo interpretado pelo ator e uma voz em off. A voz em off terá como materialidade as vozes gravadas em estúdio que represente Léopoldine, a filha morta, Adèle Foucher, a esposa de Victor Hugo, Juliette Drouet, sua amante. Outros meios de “corporeidade” dessa voz em off serão: uma câmera que seguirá as ações e falas do ator por meio de um contrarregra e, também, a iluminação da peça que representará este **corpo oculto** da voz em off pelos focos de luzes em penumbra. (VITALI, 2022, p. 158, grifo do autor).*

Em dado momento, a captação da câmera de um olhar da pessoa da plateia representa justamente a reflexão que trago como dramaturgo sobre o exílio, ou seja, desse olhar “retirado”, distante da situação que ali se apresenta. Na vida de Hugo, em 2 de dezembro de 1851, deu-se o golpe de Estado de Charles-Louis Napoléon Bonaparte, Napoléon III, presidente da República havia três anos que proclamou a dissolução da Assembleia e do Conselho de Estado e o restabelecimento do sufrágio universal masculino. Foi, então, decretada a prisão de diferentes deputados e generais opositores (LASTER, 1981).

Duzentos e cinquenta deputados de direita proclamaram a queda de Louis Napoléon, embora, depois, se deixaram prender. Os de esquerda convocaram o povo à resistência armada e barricadas foram erguidas em meio à passividade da maioria dos trabalhadores, sobretudo os parisienses. De toda forma, a resistência tentou um quarto golpe geral ao exército e se envolveu em tiroteios de transeuntes nas avenidas como, também, nas execuções sumárias em Paris e outros departamentos. Por outro lado, os republicanos, dentre os quais Victor Hugo era um nome expressivo, se armaram e tentaram defender lugares estratégicos, mas a resistência que montaram em Paris ou nas cidades do interior terminou por ser arrasada pelo exército em poucos dias (VOURCH, 2019).

Hugo era um escritor de sucesso e um político proeminente. Autor inspirado, cheio de lirismo épico, mas também de compaixão, comoveu o coração do público tanto com seus poemas, *Odes et ballades* (1828), *Les Feuilles d’automne* (1831), quanto com seus romances, *Le Dernier Jour d’un condamné* (1829) e *Notre-Dame de Paris* (1831), que mostra em Quasimodo, um monstro pungente, a coexistência do sublime e do grotesco, ou seja, a beleza escondida sob a feiura.

Suas peças, *Cromwell* (1827), *Hernani* (1830) e até *Ruy Blas* (1838), também contribuíram para tornar Victor Hugo a figura principal do romantismo francês. Um homem que desejava quebrar as tradições convencionais da arte dramática, para abrir a literatura à liberdade, como ele resume em três linhas na obra de poesias reunidas *Les Contemplations* (1856):

E na Academia, ancestral e viúva, / [...] Eu soprei um vento revolucionário. / Eu coloquei um gorro vermelho no velho dicionário (HUGO, 1972, p. 26)².

² “Et sur l’Académie, aïeule et douairière, / [...] Je fis souffler un vent révolutionnaire. / Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire” (Tradução nossa).

Trabalhei a relação entre o Sublime e o Grotesco no terceiro e último ato da peça teatral porque compreendi, diante desta pesquisa, a fusão entre o Sublime e Grotesco como o artista em sua obra, neste caso, a imersão do artista na própria tela *Pleine Lune* (~1856).

Por fim, o 3º e último ato será união da pintura e o corpo do artista representando a mistura nas suas criações, sem, entretanto, confundi-las, a sombra e a luz, o grotesco e o sublime (livro que Victor Hugo escreveu no século XIX traduzindo o Prefácio de Cromwell, peça fundamental do romantismo francês escrita em 1827) (VITALI, 2022, p. 158).

Paralelos à vida política de Victor Hugo, destacam-se os eventos culturais da época, como, por exemplo, a criação, em Veneza, da ópera *Rigoletto*, de Verdi, com libreto adaptado do drama romântico *Le Roi s'amuse* (1832), do próprio Hugo. Já na área das artes plásticas, o pintor Eugène Delacroix, contemporâneo de Hugo, concluiu o teto da Galeria Apollo para o museu do Louvre. Esse paralelo do contexto cultural é importante na criação da dramaturgia cênica desta pesquisa porque alguns eventos, como o contato com Delacroix, lembrado pela pesquisadora libanesa Thérèse Francis (2013), foram essenciais para o aprendizado artístico de Victor Hugo. Segundo ela:

Visitar o ateliê de um pintor colorista que se interessa pelas cores e que é poeta colorista poderia abrir os olhos para as cores utilizadas e sobretudo para sua mistura. Estar num ateliê é ver ou, antes, examinar uma paleta com um olhar curioso. E se Delacroix pinta segundo a teoria de Chevreul, Hugo deve tê-lo observado³ (FRANCIS, 2013, p. 73 *apud* SILVA-REIS, 2019, p. 36).

Complementa Silva-Reis (2019):

Hugo teve pouco contato com Delacroix, devido aos desentendimentos pessoais entre eles. Entretanto, as visitas ao ateliê do pintor romântico, bem como as trocas ora por cartas, ora por textos públicos, o motivaram ao uso das cores, ou melhor, ao aperfeiçoamento de sua paleta em relação ao uso das cores para além do preto e do branco, que o autor já utilizava em sua obra pictórica. (SILVA-REIS, 2019, p. 36).

Esta informação foi importante para a dramaturgia cênica, em que foi adicionada a seguinte fala na proximidade do final do ato 1:

VOZ EM OFF:

Vejo você desejando quebrar as tradições convencionais da arte dramática, para abrir a literatura à liberdade, como reunidas na obra poética *Les Contemplations*.

Vejo também visitando vários ateliês de artistas para discutirem técnicas, materiais, cores, principalmente, com Eugène Delacroix. Seus amigos são intelectuais, escritores, pintores... e discutem pinturas como uns demônios, sem prestar atenção em mais nada.

³ “Visiter l’atelier d’un peintre coloriste qui s’intéresse aux couleurs et qui est poète coloriste, pourrait ouvrir bien les yeux sur les couleurs utilisées et surtout sur leur mélange. Être dans un atelier c’est voir ou plutôt examiner une palette avec un regard curieux. Et si Delacroix peint selon la théorie de Chevreul, Hugo doit l’avoir remarqué” (Tradução de Silva-Reis, 2019).

ATOR:

Isso já foi há muito tempo (VITALI, 2022, p. 180).

Em 1852, houve a ordem aos prefeitos para remoção de edifícios e o decreto que proibiu 66 representantes do povo de exercerem as suas funções, o que, conseqüentemente, levou à elaboração de uma nova constituição e convocou eleições para o primeiro órgão legislativo: nela, os senadores passaram a ser nomeados pelas autoridades. Esse decreto impôs a todos os funcionários o juramento de lealdade ao *prince-président*⁴. A filosofia e a história modernas foram excluídas dos currículos escolares. Louis Bonaparte, em Bordéus, proclamou: “império é paz”⁵, e restabeleceu o império em 2 de dezembro de 1852. Ainda neste período foi promulgado um decreto restaurando a censura dramática.

No mesmo ano, em Bruxelas, Victor Hugo trabalhava na escrita da *Histoire d'un crime* (1877). Ele estava na lista dos banidos. O seu filho Charles foi libertado da prisão e junto com seu irmão, François-Victor, encontra-se com o pai, apesar de uma certa demora segundo Laster (1981). Mais tarde, Hugo interrompeu o trabalho para escrever *Napoléon-le-petit*, publicado em Bruxelas. Ele vendeu os seus móveis em Paris e foi ameaçado de expulsão em Bruxelas, o que o fez partir com esposa e filhos rumo a Jersey, onde se instalou em Marine Terrace. Juliette, sua amante, se alojou em Saint Helier. Assim, Hugo começou a produzir um volume de versos que se transformaram em punições. Sobre os eventos culturais da época, destacam-se a criação da *Dama das Camélias*, de Dumas – conhecido de Hugo – e a conclusão das obras *Valkyrie* e *Siegfried* por Richard Wagner. Este último, inclusive, influenciou a sonoplastia da dramaturgia cênica desta pesquisa: a ideia é que a trilha sonora seja composta por um quarteto de cordas numa melodia clássica, lírica para ser um dos elementos que ditarão o ritmo das ações dramáticas na peça teatral.

Quanto à concepção da personagem, é interessante ater-nos para 1853, quando a estadia de Charles Hugo em Caen serviu para aperfeiçoar a sua técnica como fotógrafo e obras oratórias do artista foram publicadas na Bélgica. Mais tarde, Victor Hugo aproveitaria este aperfeiçoamento de Charles para compreender a técnica fotográfica e servir de modelo cujas posições poderão ser interpretadas e demonstradas no palco pelo ator da dramaturgia cênica. Ainda em 1853, a autora francesa Delphine de Girardin, numa visita, apresentou aos seus convidados a prática de falar em mesas (sessão espírita). Foram relatadas comunicações com

4 “príncipe-presidente”

5 “l'empire c'est la paix”

Léopold, Louis Bonaparte e Racine e Victor Hugo reconhece os dons de Charles como médium. Foram publicadas duas punições (completa e redigida) e houve a morte de Louis Hugo, general de brigada. Em relação aos eventos culturais do ano, o compositor húngaro Liszt – amigo de Hugo – compôs *Orphée* e *Sonate en si mineur* e, ao mesmo tempo, Baudelaire realizou traduções das obras de Poe.

Em 1854, Victor Hugo tentou, em vão, salvar o assassino Tapner, que foi enforcado em Guernsey. Ele trabalhou nas antologias poéticas *Les Contemplations* (*Contemplações*) e no que seria *La Fin de Satan* (*O Fim de Satanás*). Redigiu, também neste período, a peça num ato *La Forêt mouillée* (*Floresta Úmida*), parte do *Théâtre en Liberté*. Essa peça teatral específica é fundamental nesta pesquisa, pois integra a hipótese de uma transição de uma área de artes (cênica) para outra (artes plásticas) que é a tela *Pleine Lune* (~1856), uma vez que ambas poderiam ser criadas no mesmo período de exílio do artista.

Todo esse contexto político, paralelo ao contexto cultural, é sintetizado na passagem do primeiro ato para o início do segundo ato da dramaturgia cênica, pois a ideia concebida é a de que o governo autoritário que Victor Hugo vivenciou no seu exílio é similar ao contexto sociopolítico que vivenciamos atualmente. Assim, a pergunta “e se Victor Hugo estivesse vivo hoje?” se materializa no conflito, elemento estruturante de uma dramaturgia textual. Ou seja, passemos à segunda etapa do processo criativo da dramaturgia cênica.

1.2 Segunda etapa: Conflito – Utilizando o contexto sociopolítico de Victor Hugo (1851 - 1856)

No processo criativo de uma dramaturgia, a ideia é a primeira etapa e, logo em seguida, vem a etapa do conflito. Segundo Doc Comparato (2016, p. 30):

Como todo processo criativo, o trabalho inicial fica quase sempre reduzido a um esboço. Assim começamos a imaginar a história, tendo como ponto de partida uma frase que chamamos *story line*. A *story line* é a condensação do nosso conflito básico cristalizado em palavras. Por exemplo: “A história conta o drama de uma mulher que mata seus quatro filhos e depois enlouquece”. Essa frase contém o enredo, a intriga, a tragédia. Diz-se que um bom roteiro, uma boa obra de teatro, pode se resumir numa única frase.

Da mesma forma, Mota (2017, p. 47) escreveu:

Siga a seguinte situação dramática como ponto de partida para o seu texto: “Alguém está sozinho em sua casa. Este alguém está fazendo as malas, Ele reage a algo ou alguém que está fora de cena e não pode ser visto pela plateia”.

Portanto, o *story line* desta pesquisa se resumiu em uma pergunta, conforme nota explicativa da própria dramaturgia cênica:

Nota de explicação:

Aqui neste trecho das falas, do diálogo a Voz em *Off* revela, de novo, uma passagem na bibliografia de Victor Hugo na qual o artista tem contatos importantíssimos na área de artes para o aperfeiçoamento das técnicas e materiais no seu processo criativo. Neste trecho, também, é o ponto de partida em que a peça traz como proposta a seguinte pergunta: se Victor Hugo pudesse estar vivo hoje, o que aconteceria? Assim, este trecho representa a transição do ATO 1 para o ATO 2.

VOZ EM *OFF* (*Uma sutil ironia*):

Oh!!!

E qual será sua idade agora? (VITALI, 2022, p. 180-181).

Tendo o conflito sido gerado, como elemento estruturante da dramaturgia, chega o momento de pensar em quem vai vivenciá-lo. Assim, passamos a refletir sobre a terceira etapa na concepção da dramaturgia cênica, que é a personagem.

1.3 Terceira etapa: Personagem – Utilizando o contexto sociopolítico de Victor Hugo (1851 - 1856)

As reflexões anteriores nos levaram a pensar na criação dos **personagens**. Conforme Doc Comparato:

Kit Reed, por exemplo, recomenda que os roteiros sejam revistos com base nas personagens: “Começo pela personagem, porque creio que as personagens se movem juntas para construir um argumento.” (REED, 1991, p. 74 *apud* COMPARATO, 2016, p. 31).

O contexto sociopolítico de Victor Hugo orientou, além da ideia e do conflito apresentados nessa pesquisa, a elaboração dos personagens. Citamos a prática da sessão das mesas⁶, em que *la Mort* (a Morte) aconselhou Hugo a escalonar suas publicações póstumas, como uma série de renascimentos, para que assim, sua esposa pudesse recolher suas memórias.

VOZ EM *OFF*:

Explica.

ATOR:

Foi em uma sessão de mesa redonda.

⁶ Em 1853, Victor Hugo estava exilado na ilha de Jersey. Para estabelecer contato com sua filha Léopoldine, tragicamente falecida, Hugo se engajou em inúmeras sessões espíritas. Seguidor fervoroso desta “nova ciência” das “mesas girantes”, ele “falava” com a filha, mas também com Shakespeare, Jesus Cristo, Racine, Maomé, Molière (LASTER, 1981).

Sabe?

VOZ EM OFF:

Sei, muito bem. Foi a autora francesa Delphine de Girardin, em uma visita, quem apresentou para vocês, em Marine Terrace, a prática de falar em mesas, ou seja, sessões espíritas. Foram relatadas conversas Louis Bonaparte e Racine... Você, Hugo, reconheceu que o seu filho [...] (VITALI, 2022, p. 192).

Em relação aos eventos culturais desse período, é possível citar exemplos como a publicação de *La Conscience*, de Alexandre Dumas; a tentativa de suicídio de Schumann e a composição *Faust-Symphonie et les Préludes*, de Liszt. Mais uma vez, ressaltamos o quanto a música foi fundamental para a sugestão de que a trilha sonora da dramaturgia fosse composta com música clássica (VITALI, 2022, p. 158):

A sonoplastia da peça será clássica, tocada por quarteto de cordas e gravada, também, em estúdio, tendo como sugestão a concepção da trilha sonora dessa peça teatral por Marco Antônio Guimarães. Por que música clássica? Porque Victor Hugo era um apreciador de música clássica desde sua infância, quando acompanhava a sua mãe nos concertos (NAUGRETTE, 2001), sem falar que conhecia e recebia alguns compositores em seu lar, como o húngaro Franz Liszt (cf. MALÉCOT, 2003).

No mesmo período, um participante nas sessões das mesas de que Hugo participava foi tomado de furiosa loucura, o que resultou no encerramento das sessões – constam informações sobre as mesas na ação dramática da peça teatral, no diálogo do ator com a personagem Voz em *off*, que representa ora as vozes dos espíritos, ora a consciência do artista. Nesse contexto, Hugo colaborou com uma declaração de protesto contra a expulsão de proscritos que publicaram a *Carta aberta à Rainha Vitória*. Em consequência disso, todos os signatários foram expulsos de Jersey e, assim, a família de Hugo, Juliette Drouet e seu amigo Vacquerie instalaram-se em Guernsey.

Victor Hugo não é insensível a esses acontecimentos desconfortáveis. Foi nessa época que ele começou a pensar na escrita de *Les Misères*, obra central que se tornaria, 20 anos depois, *Les Misérables* (HUGO, 1862). Ao mesmo tempo, ele atacou *Mélancholia*, que, em 1856, foi incluída em *Les Contemplations*:

Para onde vão todos estes soldados, dos quais nenhum ri? Estes seres leves que a febre faz perder peso?
Essas meninas de oito anos que vemos andando sozinhas?
Eles vão trabalhar 15 horas sob as rodas de moagem... (HUGO, 1972, p. 135)⁷.

⁷ “Où vont tous ces soldats dont pas un seul ne rit? Ces doux êtres pensifs que la fièvre maigrît? Ces filles de huit ans qu’on voit cheminer seules?
Ils s’en vont travailler quinze heures sous les meules...” (Tradução nossa).

Em 1856, quando foi publicado, esse poema constituiu um verdadeiro manifesto social que marca o abandono gradual de Hugo ao evangelismo dos românticos. Ali, via-se uma geração que pode ser descrita como realista, que domina o pensamento econômico, social e cultural.

É nesse sentido que a dramaturgia cênica desta pesquisa carrega uma espécie de duplo na criação dos personagens que serão interpretados. No Ato 1 dessa peça teatral, o ator se apresenta para a plateia revelando a dificuldade de interpretar Victor Hugo em cena, devido à complexidade da sua vida pessoal, política e artística. Ao mesmo tempo, questiona aspectos da política atual, dialogando com as reflexões poéticas de Victor Hugo sobre o contexto sociopolítico de seu período. Assim, o ator dialoga com a plateia de forma transparente a ponto de não mais haver nenhuma barreira, ou “quarta parede”⁸, entre ambos.

Na época, Victor Hugo percebia a angústia dos trabalhadores sujeitos à lei, forçados a trabalhar além de suas capacidades físicas, das mulheres sem idade e a *Mélancholia* é fruto dessa percepção social e política, que só será publicada em 1856 nas *Contemplations* (AGULHON; REBÉRIOUX, 1985, p. 190) e que será revelada no diálogo do ator com a plateia na dramaturgia cênica desta pesquisa:

ATOR:
Tudo é política, não é?
Se nós aqui...

SEQ 33 – O ator pega a câmera do contrarregista e filma-o e logo em seguida a plateia.

...estamos realizando uma peça teatral, ...

Pausa.

... é política.

SEQ 34 – O ator filma alguém da plateia e pergunta. Projeta a frase de Victor Hugo em uma das paredes: “Para onde todas essas crianças vão, nem uma única delas ri? Estes seres leves que a febre faz perder peso?” (HUGO, 1972, p. 138)⁹.

O que é política para você?

Pergunta para outra pessoa da plateia.

É possível fugir, negar, esquecer, sair da política?

Pergunta para outra pessoa da plateia.

⁸ Conceito geralmente atribuído ao filósofo, crítico e dramaturgo Denis Diderot em 1758.

⁹ “Où vont tous ces enfants dont pas un seul ne rit? / Ces doux êtres pensifs que la fièvre maigrir?” (Tradução nossa).

Então, estamos dominados? Somos fantoches de vários sistemas governamentais? [...] (VITALI, 2022, p. 170-171).

Esse era um verdadeiro manifesto social que Hugo estava preparando, ou seja, a acusação do capitalismo industrial em que se trabalha sem regras produzindo riqueza e gerando a miséria (AGULHON; REBÉRIOUX, 1985, p. 191). O exílio permitiu que Hugo tomasse a distância necessária para se tornar *o profeta das grandes causas* (BORDET, 2002, p. 144).¹⁰

A sua comodidade material e o seu afastamento forçado da ação política lhe ofereceram uma liberdade que o incentivava à reflexão por meio da qual, aliás, foi levado a reconstruir sua obra, escrevendo inicialmente textos dispersos e não construídos. Sua vida parlamentar resultou em um acúmulo de negócios inacabados como, por exemplo, *la Chambre des pairs à l'Assemblée* (Câmara dos Pares na Assembleia). O exílio permitiu-lhe relançar o seu trabalho com um recuo moral em que sua obra poética faz parte de sua reflexão social. *Les Contemplations*, publicada em maio de 1864, nos dá a medida completa da ligação que ele estabeleceu entre a força poética de seu talento e seu desejo de expressar um ideal político e social plenamente desenvolvido.

O *prince-président* deixou acontecer a apresentação da peça *Marion de Lorme* (1828) na *Comédie Française*¹¹ e aplaudiu ostensivamente o espetáculo. Ao tomar a decisão de escrever, primeiro, *L'histoire d'un crime* – completada posteriormente – e, depois, *Napoléon-le-Petit* – cujo título é mais do que uma provocação –, Victor Hugo tornou-se um fora da lei.

A família Hugo decidiu vender todos os seus móveis para se reunir em Jersey antes da publicação de *Napoléon-le-Petit*. Essa informação oferece ideias cenográficas no que tange à estética e aos adereços cenográficos da dramaturgia desta pesquisa:

No chão do palco areia lavada, dando a sensação de praia, ou seja, retratando os passeios que Victor Hugo costumava dar nas ilhas de Jersey e Guernsey no período de exílio. Em cima dessa areia lavada, dois ambientes: o interior de um quarto rústico com uma enorme armação de janela rústica pendurada quase no meio do palco e, no outro, uma mesa redonda rústica com duas cadeiras [...] (VITALI, 2022, p. 159).

Hugo escolheu a ilha de Jersey, uma terra francófona e liberal, onde, rodeado pelos seus parentes e demais proscritos, continuou a expressar sua oposição ao regime, publicando em

¹⁰ “*le prophète des grandes causes*” (Tradução nossa).

¹¹ A Comédie-Française, ou Théâtre-Français, é um teatro estatal da França e um dos únicos que tem uma companhia permanente de atores. Foi fundado por decreto de Luís XIV, em 21 de outubro de 1680, para abrigar, de uma só vez, as duas únicas companhias teatrais parisienses. O repertório incluía peças de Molière e Jean Racine, entre outros.

Bruxelas, e a intensificar o panfleto *Napoléon-le-Petit* e, depois, versos de represália com o título explícito, *Les Châtiments*¹². Na dramaturgia cênica desta pesquisa, o diálogo do ator com a plateia tem a ver com distribuições de panfletos onde constam perguntas sobre a política atual, panfletos esses que o ator recolherá e irá ler, debater e refletir a opinião do espectador, estabelecendo um momento de interatividade entre ator e plateia para que, mais adiante, a plateia compreenda toda a ação dramática de o ator interpretar Victor Hugo no palco. Ademais, como é inegável que a poesia fez parte do processo criativo de Victor Hugo, que estabelecia um diálogo com as artes no seu imaginário, o ator, em certos momentos, não fala durante a cena, mas pensa, e alguns pensamentos poéticos de Hugo serão projetados para leitura nas paredes do cenário, complementando a ação dramática do ator.

É preciso entender que a construção da personagem na dramaturgia cênica desta pesquisa perpassa uma quebra da representação. Isso significa que o espaço que há entre o ator e o espectador deve ser pensado como aspecto sensorial, ou seja, um espaço que possa desenvolver estímulos sensoriais entre o ator e o espectador por meio de diálogos, do deslocamento. Neste sentido, não podemos deixar de mencionar o teatrólogo Antonin Artaud, que afirma na sua obra *O Teatro e Seu Duplo*:

Penetrado pela ideia de que a massa pensa primeiro com os sentidos, e que é absurdo, como no teatro psicológico comum, dirigir-se primeiro ao entendimento das pessoas, o Teatro da Crueldade propõe-se a recorrer ao espetáculo de massas; propõe-se a procurar na agitação de massas importantes, mas lançadas umas contra as outras e convulsionadas, um pouco da poesia que se encontra nas festas e nas multidões nos dias, hoje bem raros, em que o povo sai às ruas. [...] É para apanhar a sensibilidade do espectador por todos os lados que preconizamos um espetáculo giratório que, em vez de fazer da cena e da sala dois mundos fechados, sem comunicação possível, difunda seus lampejos visuais e sonoros sobre toda a massa dos espectadores (ARTAUD, 2006, p. 96-97).

Somam-se à construção da personagem neste aspecto sensorial, conforme Féral (2015), três níveis de percepção do espaço: espaço-imagem, espaço-forma e espaço-volume. Para a autora, é através deste tripé cênico que recebemos o espaço da *Performance*. “[...] o performer não apresenta a si mesmo, assim como não se representa. Ele é, antes, fonte de produção, de deslocamento” (FÉRAL, 2015, p. 155). Dessa forma, o ator em sua *performance* não representa de imediato um texto ou passa rapidamente à criação da personagem, e sim trabalha mais o corpo, colocando-se à disposição para trocas de pensamentos, ideias e conceitos com o espectador, ou seja, estabelece fluxos energéticos sem estagnar em uma forma rígida entre ator e plateia. Uma hipótese para haver o desenvolvimento destes estímulos sensoriais no espaço

12 “Punições” (Tradução nossa).

entre o ator e a plateia pode ser a da geração de novos hábitos de percepções. Isso significa que, na dramaturgia cênica desta pesquisa, os espectadores que estão acostumados com o texto dramático representado na sua forma narrativa precisarão de estímulos para experimentar novos sentidos e sair do estado de inércia. Artaud desejava instigar seus espectadores de maneira incisiva, como se pudesse levar os seus corpos a transe, a uma espécie de ritual sagrado. Assim, o teatro assumiria sua forma religiosa buscando conectar o espectador ao seu interior, ao Cosmos.

Há um risco, mas acho que nas circunstâncias atuais vale a pena corrê-lo. Não creio que consigamos reavivar o estado de coisas em que vivemos e nem creio que valha a pena aferrar-se a isso; mas proponho alguma coisa para sair do marasmo, em vez de continuar a reclamar deste marasmo, e do tédio, da inércia e da imbecilidade de tudo (ARTAUD, 2006, p. 93).

Temos, portanto, o próximo elemento estruturante da dramaturgia cênica: a ação dramática ou a maneira como o dramaturgo contará o conflito vivido pelos personagens. O “como” é o resultado da somatória do “o que”, “quem”, “onde” e “quando” se contará uma história. A maneira como se conta a história é classificada de ação dramática. Afirma Doc Comparato (2016, p. 31): “Para trabalhar na ação dramática, somos obrigados a construir uma estrutura. A estrutura é um dos fundamentos do roteiro, da tarefa que maior criatividade exige do roteirista”.

A estrutura é o esqueleto formado pela sequência da cena: no nosso caso, trata-se do exílio de Victor Hugo. Esse exílio foi vivido por ele como uma injustiça, um luto atravessado por crises de desânimo. No entanto, os longos anos fora da França provaram ser propícios ao processo criativo do autor. O contato com a natureza bruta, ou seja, os rochedos e o espetáculo do oceano inspiraram Hugo a engajar-se na poesia, com *Les Châtiments*, e, posteriormente, apaziguou-o com *Les Contemplations* (1856).

1.4 Quarta etapa: Ação Dramática – Utilizando o contexto sociopolítico de Victor Hugo (1851 - 1856)

Desde o início, Hugo planejou combinar suas obras com retratos para manter sua lenda, numa época em que sua existência se transformava em história. Na época, a técnica do

daguerreótipo¹³ só permitia a reprodução por meio da litografia, processo considerado pesado por Hugo, que preferia a nascente fotografia.¹⁴ Assim, segundo Silva-Reis (2019, p. 69-70), Victor Hugo anteviu as possibilidades artísticas dessa descoberta e montou uma oficina em sua casa em Jersey. Por isso, a sugestão de concepção do cenário é uma câmara escura:

O cenário dessa peça será uma parte interna de uma máquina fotográfica do século XIX, com tecidos brancos nas três paredes internas para as projeções (desenhos, pinturas de VH e da câmara que acompanha o ator) e, também para o ator que for interpretar Victor Hugo poder pintar, desenhar ao vivo (VITALI, 2022, p. 159).

Iniciado nessa técnica pelo artista francês republicano Edmond Bacot (1814-1875), Charles, filho de Hugo, tornou-se o principal executor do projeto do pai. Era o próprio pai Victor Hugo quem encenava as fotos, escolhia os locais e as poses. Seu olhar aguçado compôs, como um pintor, vistas que aparecem como ilustrações de versos compostos ao mesmo tempo.

Victor Hugo deseja, antes de tudo, lembrar os franceses como combatentes da resistência, fiéis defensores dos ideais republicanos de 1848 e rejeitar qualquer compromisso (anistiado em 1859, recusou-se a retornar à França). Para tal, assume um lugar na praia de

Azette¹⁵, como se estivesse rodeado pelo mar, com os braços cruzados e o olhar fixo no horizonte. A posição de segurança, a estabilidade da composição da qual ele aparece como o sutilmente deslocado pivô, remetem à conclusão de *Ultima Verba*: **“E se sobrar apenas um, eu serei este!”** (COLARD, 1998, p. 40, grifo nosso)¹⁶.

13 Daguerreótipo consiste em uma imagem única e positiva, formada diretamente sobre placa de cobre, revestida com prata e, em seguida, polida e sensibilizada por vapores de iodo. Depois de exposta na câmara escura, a imagem é revelada por vapores de mercúrio e fixada por uma solução salina.

14 Fotografia: processo desenvolvido pelo escritor e cientista inglês William Fox-Talbot em 1839 e introduzido oficialmente na França em 1847. Permite a impressão de múltiplas provas positivas a partir de um único negativo em papel ou vidro.

15 La Grève d'Azette é uma praia em Jersey. La Grève d'Azette está situada ao sul de Longueville, perto de Saint-Nicolas.

16 “Et s’il n’en reste qu’un, je serai celui-là!” (Tradução nossa).



Figura 1 – Victor Hugo sur la Grève d’Azette à Jersey, por Charles Hugo, entre 1853 e 1855.
Fonte: Paris Musées

Observam-se, nesta fotografia, que Victor Hugo particularmente apreciou, as diagonais que conduzem o olhar para além do promontório do qual a silhueta do poeta constitui o ápice, descobrindo em dois terços da imagem uma vasta extensão, aberta ao infinito, onde se alternam harmoniosamente faixas claras e escuras. Exaltada, surge a figura do poeta, voltada para o universo, a única capaz de entrar em comunicação com a natureza e com Deus, como evocam os versos de *Stella* em *Les Châtiments*: “E enquanto em longas dobras a sombra levantava seu véu, eu ouvi uma voz que veio da estrela. E que disse ...” (COLARD, 1998, p. 48)¹⁷.

As fotografias de Jersey revelaram-se de grande força em um período em que nenhum artista, fosse pintor ou fotógrafo, ousava rivalizar com Victor Hugo na arte de se representar. O domínio do claro-escuro e a expressividade das poses rompem com as representações tradicionais, muito mais acadêmicas.

Hugo soube aproveitar o caráter direto e a força poética da fotografia para impor sua imagem do poeta no exílio. Fiel à concepção romântica, ele iluminava os povos com as palavras de sua poesia, cujo lirismo coincidia com o das fotografias. Assim, o próprio Hugo construiu conscientemente o seu próprio acervo da técnica fotográfica em parceria com seu filho Charles.

Segundo Silva-Reis (2019, p. 37):

Todo o conhecimento artístico de Hugo o motivou a escrever sobre as artes tanto praticadas quanto observadas por ele – fossem as que apreciava ou não. Hugo escreveu

¹⁷ “Et pendant qu’à longs plis l’ombre levait son voile, J’entendis une voix qui venait de l’étoile Et qui disait...” (Tradução nossa)

sobre teatro, fotografia, pintura, desenho, ópera, decoração, literatura, música, escultura e arquitetura. São muitos os escritos, e dentre os ensaios teóricos mais conhecidos podemos citar [...] o *Préface de Cromwell* (1827), texto muito importante porque desenvolve as principais ideias sobre o drama romântico.

As reflexões dessa preparação de Hugo foram mais profusas que muitas outras impressões do próprio autor e as de seus contemporâneos foram sucessivas às ideias lá integradas. Entretanto, a fim de manter o foco em seu processo criativo no período de exílio, ateremo-nos ao domínio das artes pictóricas produzidas por Hugo: desenhos, pinturas, gravuras e fotografias.

1.5 Quinta etapa: Tempo dramático – Utilizando o contexto sociopolítico de Victor Hugo 1851 - 1856)

Ainda na infância, Victor Hugo rabiscava e esboçava em seus cadernos e manuais escolares. Silva-Reis (2019, p. 56) afirma que:

Seus primeiros desenhos eram feitos sem pretensão artística – somente como entretenimento – e muito ligados à experiência vivida. Nas palavras de Marie-Laure Prévost:

“Ainda criança, Victor Hugo desenha: orna de desenhos as margens de seus livros, sua gramática latina, seu Quinte-Curce; e ainda que seus cadernos de ciência – seu pai de fato o destina à Escola Politécnica – sejam ilustrados com esboços cuidadosos, sua pluma também segue o caminho do sonho. Desses anos de colégio destacam-se alguns desenhos neoclássicos, nos rodapés; um deles traz uma legenda, uma citação da Eneida de Virgílio, ‘perdoar os vencidos e vencer os rebeldes’, que permanecerá em parte, até o fim da vida, um de seus princípios políticos: ‘Quem mata seu inimigo dá vida ao ódio. Só há um modo de derrotar os vencidos, perdoá-los’ ” (PRÉVOST, 2002, p. 28 *apud* SILVA-REIS, 2019, p. 56).¹⁸

Ainda de acordo com Silva-Reis (2019), a primeira fase da obra pictórica de Hugo é caracterizada como realista ou imitativa em seus cadernos de viagem que oferecem, sobremaneira, o tom de muitas paisagens e construções desenhadas por Victor Hugo até a fase do seu exílio.

18 “Enfant déjà Victor Hugo dessine: il émaille de dessins les marges de ses livres, sa grammaire latine, son Quinte-Curce; et si ses cahiers de science – son père le destine en effet à l’École polytechnique – sont illustrés de soigneux croquis, sa plume suit aussi le chemin du rêve. De ces années de collègue on retient quelques dessins néoclassiques, en bas de pages; l’un d’eux porte une légende, une citation de L’Enéide de Virgile, ‘pardonner aux vaincus et vaincre les rebelles’, qui demeurera pour partie jusqu’à la fin de sa vie l’un de ses principes politiques: ‘Qui tue son ennemi fait vivre la haine. Il n’y a qu’une façon d’achever les vaincus, leur pardonner’ ” (Tradução de Silva-Reis, 2019).

Ao observarmos as imagens a seguir, que contêm desenhos do manuscrito *Notre-Dame de Paris*, perceberemos que o exercício de desenhar de Hugo se manifestava tanto no envio de cartas como nos manuscritos de suas obras literárias (SILVA-REIS, 2019).

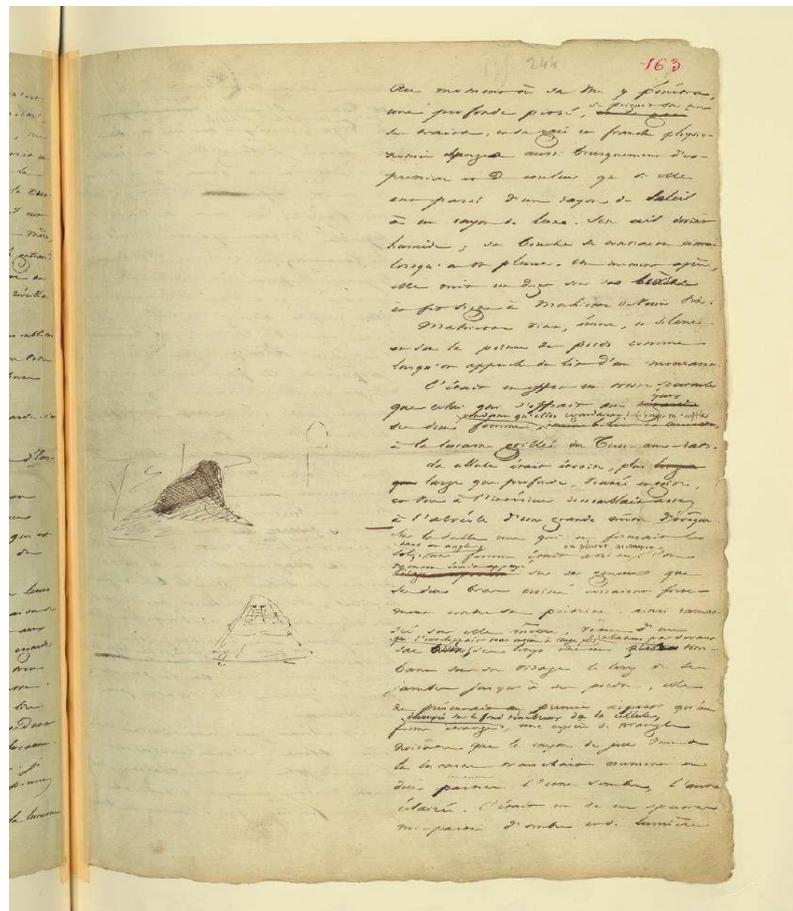


Figura 2 – Manuscrito de *Notre-Dame de Paris*, p. 336¹⁹
 Fonte: Bibliothèque nationale de France (BnF)

¹⁹ A numeração das páginas do manuscrito é dada conforme o arquivo disponível do *site* da *Bibliothèque nationale de France* (BnF).



Figura 3 – Detalhe do manuscrito de *Notre-Dame de Paris*, p. 336.
Fonte: Bibliothèque nationale de France (BnF)

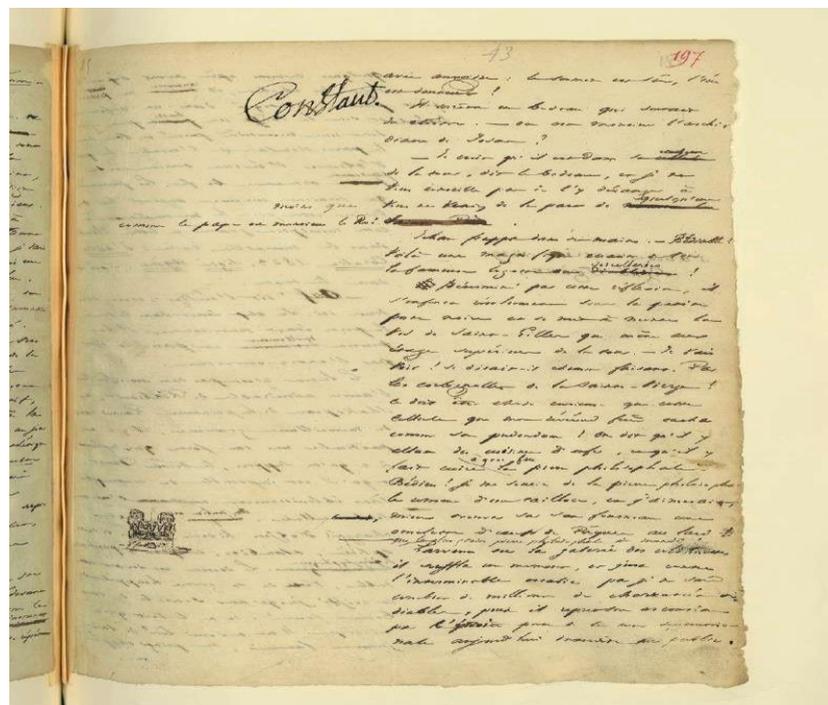


Figura 4 – Manuscrito de *Notre-Dame de Paris*, p. 404.
Fonte: Bibliothèque nationale de France (BnF)



Figura 5 – Detalhe do manuscrito de *Notre-Dame de Paris*, p. 404.
Fonte: Bibliothèque nationale de France (BnF)

Como são de domínio público, essas imagens farão parte do cenário da dramaturgia toda vez que o ator estiver reflexivo e o aspecto imaginativo de Victor Hugo será projetado, dialogando com a ação dramática do ator em cena. Para além deste suposto diálogo da literatura e arte pictórica expressa nos rabiscos de Victor Hugo, acrescenta-se um outro elemento na técnica de desenho que são os desenhos realizados nas sessões espíritas (SILVA-REIS, 2019, p. 56 et seq.). Essa informação que Silva-Reis nos oferece serve para a criação de diálogos, das ações ocorridas no contexto sobrenatural em que se passa a dramaturgia cênica desta pesquisa. Tal informação foi inserida como a ação dramática, no início do ato 2, da seguinte forma:

VOZ EM OFF:

O seu trabalho, no período de exílio foi uma reflexão cruzada entre a arte e a realidade que se fundamenta, desde o início, no desejo de destruir e de reconstruir a forma a partir do contexto sociopolítico de sua época, da arte como matéria bruta, que libera o material de sua função pragmática e faz obras com base em experiências da realidade.

Neste momento o ator pega o bulê que está em cima da mesa. Detalhe dentro do bulê contém água com mel, mas a plateia não sabe disso. Depois caminha com bulê em uma das mãos e na outra mão um pincel. Olha para uma das paredes que compõem o cenário e mergulha o pincel dentro do bulê e rabisca um olho. Terminado o rabisco, o ator deixa o bulê e o pincel no chão de areia. Pega um pouco dessa areia que forra o chão do palco e joga na no rabisco composto de água misturada com mel.

SEQ 53 – Foco nas ações detalhadas do ator: o carregar do bulê até a parede, depois

o mergulhar do pincel no bulê e o deslize do pincel no pano, depois as mãos do ator deixando o bulê no chão e o pincel e o pegar e o jogar da areia na parede rabiscada e por fim, o desenho do olho que ator fez composto de areia. Essas projeções aparecerão em outras duas paredes.

Sim, você buscou fazer arte com aquilo que não tem mais utilidade para a vida prática, como, por exemplo, a borra de café, fazendo dela um signo pictórico maior da degradação da matéria, com vistas a ecoar o conceito social da realidade degradada.

O ator alisando o desenho do olho.

ATOR:

Suspira.

As pessoas acreditam naquilo que os olhos físicos enxergam, mas esquecem dos olhos ocultos que choram à intuição.

Pausa

E no que você quer que eu acredite?

VOZ EM OFF:

Em você, Hugo (VITALI, 2022, p. 185-186).

De fato, o exercício pictural se desenvolve com mais intensidade na vida de Hugo a partir de 1840, sobretudo com as viagens que realizou com Juliette Drouet. Os deslocamentos pelo rio Reno e a morte da sua filha Léopoldine dão um tom sombrio às suas pinturas. Assim, **“o exílio renova com maior vigor a sua inspiração e também a motivação pelo uso de novos tipos de materiais e técnicas de pintura”** (SILVA-REIS, 2019, p. 60, grifo nosso).

Em relação às técnicas, segundo Santos (2014), poderíamos classificar as pinturas em tachismo, sumi-ê, dobragem, impressão de renda, estênceis e recortes (*cut-outs*). É importante ressaltar que, como Hugo fazia parte da *Commission des Arts et des Monuments*²⁰, e sua predileção por arquiteturas humanas e naturais não-modernas demonstrou também um forte engajamento político pelo reconhecimento, manutenção e proteção de bens naturais e urbanos da França. Tais pinturas o auxiliaram a se tornar, durante o exílio, um desenhista de projetos para sua própria casa, a Hauteville House.²¹

Existem outras áreas artísticas em que Victor Hugo se destacou no seu período de exílio como, por exemplo, *design* de interiores. Ao ler o livro *Maison de Victor Hugo – Guide* (MOLINARI, 2009), fica evidente que a Hauteville House foi uma espécie de ateliê no processo criativo de Victor Hugo, porque o artista exerceu o ofício de decorador. O livro mostra que a

²⁰ *Commission des Arts et des Monuments* é associação de defensores do patrimônio francês (CHARENTE-MARITIME).

²¹ Hauteville House é uma casa onde Victor Hugo viveu durante seu exílio na França, localizada na 38 Rue Hauteville, em St. Peter Port, em Guernsey (MAISONS DE VICTOR HUGO, 2009).

Hauteville House mantém, até os dias atuais, o mobiliário e as peças de decoração conservadas tal qual à época da vida de Victor Hugo.

Segundo Silva-Reis (2019, p. 82):

As peças de decoração compradas ou feitas sob medida e sob seu olhar criador mostram os diferentes estilos estéticos de Victor Hugo, bem como as variadas influências artísticas recebidas por ele. Os que conviveram com ele ou opinaram primeiramente sobre Hugo decorador afirmaram que ele apresenta os estilos de seu tempo, porém há quem diga que era um decorador visionário que ditou estilos que viriam a vigorar no final do século XIX e no início do século XX.



Figura 6 – Registro fotográfico – Raphael Vitali.
Fonte: Molinari (2009).

Ao folhearmos o guia da Maison de Victor Hugo (MOLINARI, 2009), a sensação decorativa que podemos ter é que Hugo gostava de móveis antigos com a estética renascentista, nos quais há uma simetria em sua concepção. Silva-Reis (2019) reflete sobre este aspecto que:

A primeira constatação a ser feita sobre Hugo decorador é seu gosto pela arte medieval. Comprava objetos e móveis datados da Idade Média ou do Renascimento e os personalizava, dava-lhes um tom particular. Muitas anotações de suas agendas dão indícios de como ele percorria Saint-Pierre-Port, Saint-Sampson e Saint-André para conseguir os móveis que desejava. Muitos destes móveis serão retrabalhados por marceneiros contratados e instruídos por Hugo. Para alguns destes móveis, ainda subsistem desenhos na Maison de Victor Hugo, em Paris. Pequenos esboços de Hugo mostram a preocupação e a análise minuciosa do decorador em busca da melhor disposição dos objetos e dos móveis. Uma segunda constatação é o seu gosto por móveis e objetos do Renascimento, gosto comum de seus contemporâneos e seus predecessores românticos. Neste tipo de estilo mobiliário e de objetos há a utilização do falso e do verdadeiro, e princípios de simetria, a fim de dar uma regularidade ao ambiente, seja pelas cores, seja pelos relevos, seja pela perspectiva. (SILVA-REIS, 2019, p. 82).

Para alguns destes móveis, ainda subsistem desenhos na Maison de Victor Hugo, em Paris, o que nos leva a refletir acerca das possibilidades sobre a cromacia de suas obras com tons escuros, sombrios, misteriosos. Silva-Reis (2019, p. 82) afirma que:

As obras escuras de Hugo têm um tom de mistério, porque são feitas de madeira e recobertas por tinta quase preta, a soma destes elementos para contraria as regras da arte.



Figura 7 – Hauteville House, Le look-out.
Fonte: Maisons de Victor Hugo

Além da estética romântica²², percebe-se por meio das imagens na Hauteville House do livro *Maison de Victor Hugo – Guide* (MOLINARI, 2009) que Victor Hugo aderiu, um diálogo estético para a decoração da sua casa, dois materiais modernos o seu período: o vidro e o ferro. Estes dois materiais fazem parte da cenografia da dramaturgia cênica desta pesquisa:

[...]. Em cima dessa areia lavada dois ambientes: o interior de um quarto rústico com uma enorme armação de janela rústica com elementos modernos: ferro e vidro, pendurada quase no meio do palco e no outro [...] (VITALI, 2022, p. 159).

Essa arquitetura com estes dois elementos (ferro e vidro) mostra indício no processo criativo da tela *Pleine Lune* (~1856) porque Hugo, ao subir no ponto mais alto da sua casa para desenvolver seu processo criativo, tanto na escrita como nas suas obras pictóricas, enxergava para fora o mar da ilha de Guernsey. Seria à vista do mar a perspectiva que Hugo pintou na tela *Pleine Lune* (~1856)? Cabe lembrar que foi de frente para o mar e tendo o céu como

²² O romantismo foi um movimento artístico, político e filosófico surgido nas últimas décadas do século XVIII na Europa que durou por grande parte do século XIX.

contraste de cor que Victor Hugo escreveu obras monumentais tais como *Les Misérables* (1862) e *Les Travailleurs de la mer* (1866).

De fato, e por todos os meios, Hugo busca a proximidade com o oceano. É neste sentido que devemos nos interessar pelo nome da oficina de trabalho de Hugo em Hauteville House: ‘o *look out*’. Por trás de grandes sacadas envidraçadas, ele instalou sua mesa de trabalho voltada para o mar. Este lugar relembra estranhamente um lugar essencial do romance *Les Travailleurs de la mer*: trata-se da Cadeira Gild Holm Ur, na qual Gilliatt e alguns outros sonhadores vêm se sentar para contemplar o mar: Hugo escreve que as pessoas vão se sentar ali ‘pelo amor do prospecto’. Confortavelmente instalado neste rochedo, a pessoa contempla o mar. Ali também se vem sonhar, e é precisamente este o caráter essencial do herói de Hugo: Gilliatt, que é uma espécie de vidente da natureza, ali deixa divagar o espírito. (BERTRAND, 2000, p. 8-9 *apud* SILVA-REIS, 2019, p. 228)²³

Esta ligação com o mar, seja como observador, seja como criador do seu próprio mar – literário e pictural –, afirma a serenidade que Victor Hugo encontrou no exílio (BOIVIN, 2018).

Essa serenidade fez com que Hugo meditasse sobre os problemas políticos franceses e o destino da Humanidade. O autor escutava a voz do desconhecido e a reinterpretava para o bem de todos (BOIVIN, 2018). Esta é mais uma informação que reforça a criação dos personagens Adèle, Léopoldine e Juliette como vozes em *off* na dramaturgia cênica desta pesquisa. A investigação desta pesquisa reflete que, no processo criativo de Victor Hugo, as vozes dialogam com sua imaginação e pensamentos poéticos dessa peça teatral da pesquisa como, por exemplo:

[...] uma câmara que seguirá as ações e falas do ator por meio de um contrarregra e, também, a iluminação da peça que representará este **corpo oculto** da voz em *off* pelos focos de luzes em penumbra. (VITALI, 2022, p. 158, grifo do autor).

O romance *Os Trabalhadores do Mar* (HUGO, 2013b) é parte desta reflexão de Victor Hugo sobre a união entre a natureza e o sobrenatural, entre o humano e o divino, entre o conhecido e o desconhecido. A respeito dessa relação do oceano e do caos que Victor Hugo vivenciou em seu exílio, Florian Rodari (1998, p. 144) nos diz:

A fenomenal variedade de linguagens gráficas que Hugo estava constantemente inventando e testando se torna completamente visível numa série de composições ambiciosas tanto na imaginação quanto no escopo imaginativo. Nelas, precisamos aprender a olhar para as coisas de modo diferente – não mais desde o exterior em

23 “De fait, et par tous les moyens, Hugo cherche la proximité avec l’océan. C’est dans ce sens qu’il faut s’intéresser au nom de l’atelier de travail de Hugo à Hauteville House: ‘le look out’. Derrière de grandes baies vitrées, il a installé sa table de travail ouverte sur la mer. Cet endroit rappelle étrangement un endroit essentiel du roman *Les Travailleurs de la mer*, il s’agit de la Chaise Gild Holm Ur dans laquelle Gilliatt et quelques autres rêveurs viennent prendre place pour regarder la mer: Hugo écrit qu’on s’y assied ‘pour l’amour du prospect’. Confortablement installé dans ce rocher, on y contemple la mer. On y vient aussi songer et c’est précisément la caractéristique essentielle du héros de Hugo: Gilliatt, qui est une sorte de voyant de la nature, y laisse divaguer son esprit” (Tradução de Silva-Reis, 2019).

nosso plano euclidiano fixo, mas como se tivéssemos nos transferido diretamente para o coração do movimento e tivéssemos entrado no olho do furacão. O espaço não é mais confiável e tranquilizador, mas desordenado, caótico, aleatório: às vezes, formas são varridas para longe, levando consigo edifícios, paredes, portas, arcos, pontes e diques, numa enxurrada em que se perde todo sentido de profundidade ou de limite. Ou então, o espaço fica pontiagudo e violento: um rochedo se ergue, bifurcado, um raio de luar força uma passagem. As sombras são ambíguas; os fragmentos significam ansiedade. Tudo é possível em tais espaços. Tornam-se uma fronteira aberta onde as categorias se fundem e onde colidem com as contradições de ser e não ser, escuridão e luz, realidade e imaginação. Desenhos como estes sujeitam o olhar a contragosto a um movimento duplo, como o de um estado de semi-vigília em que a mente, embora sonolenta, mesmo assim se move à velocidade da luz. Apesar de toda a sua gravidade, as coisas parecem não ter fundamento real, emergindo lentamente e então, de súbito, desabando. A névoa que as envolve de repente se cristaliza, a superfície se torna profundidade, “uma gota d’água se torna o mundo”. O que sustentava as coisas ficou suspenso, o espaço soltou suas amarras, o infinito é um detalhe e a gente imerge na imensidade dos sonhos²⁴.

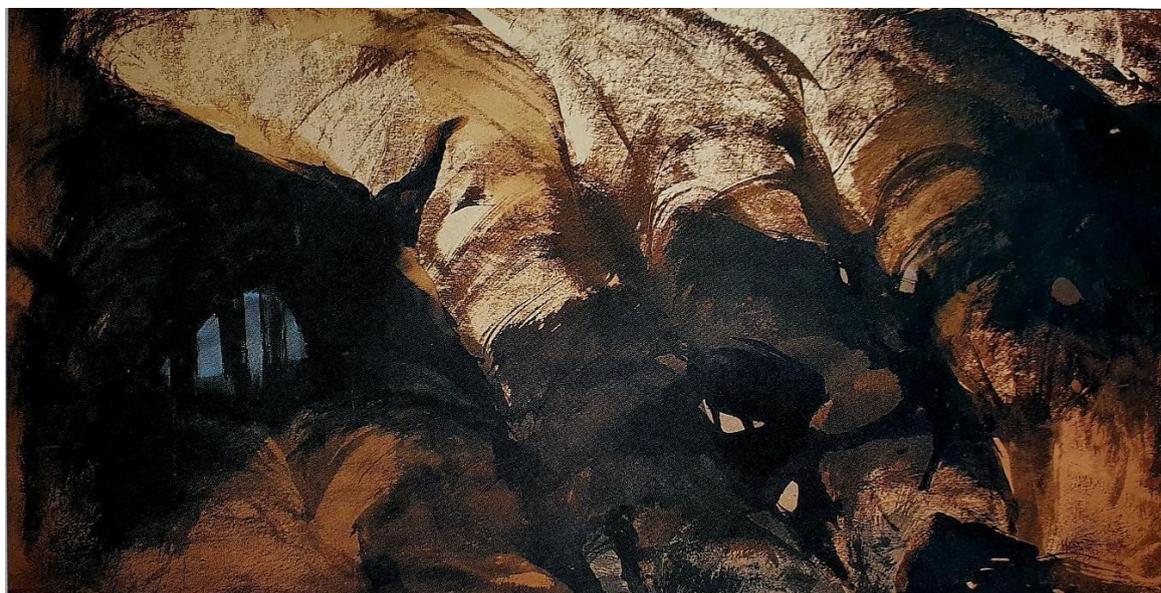


Figura 8 – The bowels of Leviathan, 1866. Pen, brown-ink wash and balnk ink with highlights of gouache on laid paper. Fonte: Philbin; Rodari (1998, p. 145).

24 “The phenomenal variety of graphic languages that Hugo was constantly inventing and testing becomes fully apparent in a number of compositions ambitious both in size and in imaginative scope. In these, we must learn to look at things differently – no longer from the outside on our fixed Euclidian plane, but as if we had passed over into the very heart of movement and had entered the eye of the hurricane. Space is no longer reliable and reassuring but disorderly, chaotic, random: at times, forms are swept away, carrying with them buildings, walls, doors, arches, bridges and dykes, in a floodtide where all sense of depth or limit is lost. Alternatively, the space is hard-edged and violent: a rock rises up, rending it in two, a flash of moonlight forces a passage. Shadows are ambiguous; fragments signify anxiety. Anything is possible in such spaces. They become an open frontier where categories merge and the endless contradictions of being and non-being, darkness and light, reality and imagination meet. Drawings like these subject the gaze almost against its will to a twofold movement, rather like that of a half-waking state in which the mind, though drowsy, nevertheless moves at the speed of light. For all their gravity things appear to have no real foundation, emerging slowly, then all of a sudden collapsing. The mist enveloping them suddenly crystallizes, surface becomes depth, ‘a drop of water becomes a world’. What bore things up is suspended, space has slipped its moorings, infinity is a detail and one is immersed in the immensity of dreams” (Tradução nossa).

Essa mistura de serenidade com cenas marítimas em suas obras pictóricas, nos leva a refletir sobre o lado filosófico de Victor Hugo em diálogo com seu processo criativo artístico: ao contemplarmos seus trabalhos picturais, surgem hipóteses e indagações sobre a teoria do ser e estar do indivíduo.

1.6 Sexta etapa: Unidade Dramática – Utilizando o contexto sociopolítico de Victor Hugo (1851 - 1856)

Esta é a última etapa da construção dramaturgica, na qual foi iniciada a construção da cenografia em consequência dos esforços empreendidos para compreender a trajetória pessoal e artística de Victor Hugo no exílio. As etapas anteriores resultaram em alguns rascunhos, com as cenas ainda não concluídas, e a parte cenográfica, como etapa final, representa o guia desta construção da unidade dramática. Consta que a perda da filha Léopoldine por afogamento trouxe ao escritor o desejo de se comunicar com ela. Como mencionado, Girardin (1804-1855) apresentou ao escritor e a sua família as mesas giratórias, ou seja, sessões espíritas rudimentares que aconteciam ao anoitecer (SILVA-REIS, 2019). Durante visita à Maison de Victor Hugo em Paris, a mesa a seguir foi fotografada para colaborar na concepção do cenário da nossa dramaturgia cênica:



Figura 9 – Registro Fotográfico – Maison Victor Hugo, Paris. Fonte: acervo pessoal do autor (2019).

Os textos *Dieu* e *La fin de Satan* também foram escritos durante a noite (SILVA-REIS, 2019). Essa informação foi inserida na dramaturgia cênica dessa pesquisa por meio da ação dramática do ator ao lembrar essa passagem de Victor Hugo nas sessões da mesa:

VOZ EM OFF:

Não estou falando de saudades, e sim dos seus medos.

SEQ 64 – O ator se levanta e senta no sofá. Ergue a cabeça para o alto com as mãos sobre a face e olhar de espanto, depois baixa a cabeça apoiando os cotovelos nas pernas e a câmera foca toda essa movimentação. Logo em seguida, o ator levanta lentamente a cabeça e a câmera acompanha apenas o olhar do ator.

HUGO:

Les Travailleurs de la mer...

Silêncio (VITALI, 2022, p. 203).

Essas informações acabam evidenciando técnicas até então desconhecidas naquele período como, por exemplo, o tachismo e o sumi-ê que Hugo aplicava em suas pinturas, em seus desenhos que tinham características noturnas, com estéticas de cunho grotesco e sombrio.

Segundo Boivin (2018), a serenidade que Hugo vivenciou em seu exílio foi a união da natureza e do oceano com o seu silêncio e admiração. Após treze meses em exílio, Hugo inicia *Les Contemplations* (1864), em que se reconhecem trechos que foram inspirados nas sessões de mesa. Mas qual seria a importância de um desenvolvimento ocultista na vida de Victor Hugo? Segundo o ensaísta e romancista francês Phillippe Muray, “Fazendo do ocultismo um projeto completo da sociedade e, simetricamente, do socialismo um sonho místico do outro mundo [...]” (MURAY, 1999, p. 70).²⁵

Assim, a chegada de Girardin foi fundamental para iniciar Victor Hugo, que já possuía um certo ceticismo em relação a essa “nova ciência”, que começara no continente norte-americano e que atravessou o oceano e se instalou, em primeiro lugar, na Inglaterra e, depois, na França por Allan Kardec (BOIVIN, 2018, p. 9). A culpa do fracasso nas primeiras sessões foi atribuída à forma quadrada da mesa, que contrariava o fluído. Porém, na antevéspera do retorno de Girardin para a França, a dramaturga resolveu fazer a última tentativa.

Voltando um pouco na ordem cronológica deste capítulo, na noite de 11 de setembro de 1853, a mesa composta por amigos de Hugo e, também, pela sua esposa teve a 01 h a presença

²⁵ “[...] faire de l’occultisme un projet complet de société et, symétriquement, du socialisme un rêve mystique de l’autre monde [...]” (Tradução nossa).

de Léopoldine, a primeira filha que morreu afogada no Sena enquanto Hugo viajava em companhia de sua amante, Juliette Drouet. A veracidade da presença da filha foi comprovada pela sua esposa, Adèle Hugo, após ter feito uma pergunta informal e recebido uma resposta incisiva. Essa informação foi inserida no diálogo da dramaturgia cênica desta pesquisa:

VOZ EM OFF:
Qual é a recordação mais antiga que você tem?

Silêncio.

HUGO:
Das viagens com a Juliette...

VOZ EM OFF:
Algum arrependimento?

Pausa.

SEQ 62 – O ator tira o braço dos olhos e a câmera foca no olhar do ator.

HUGO:
Já disse que sinto saudades de Léopoldine, não disse... (VITALI, 2022, p. 203).

As sessões da mesa desenvolveram em Hugo uma singular teoria do destino social, um novo projeto de sociedade – emancipado do cristianismo – por meio da metempscose²⁶ que regeria a solidariedade humana, o progresso social e a elevação dos seres. Segundo Boivin (2018, p. 26, grifo nosso), **“a influência das Mesas, aliada ao tema metempscose, será duradoura e a alimentará toda a poesia hugoana futura”**.

Pode-se explicar tais aspectos pessoais da vida de Hugo no exílio na medida em que a comunidade reabsorvia o membro exilado e sua voz passava a ser ouvida, as velhas vozes comunitárias deveriam se reajustar às novas vozes que surgem em seu interior. Assim começava a criação de uma nova história, uma nova voz e uma nova memória coletiva. Tudo isso é evidenciado e representado na dramaturgia cênica dessa pesquisa por meio da voz em *off* e a câmera do contrarregra que filma as ações dramáticas do ator nas cenas. Consideramos, também, as ideias de Artaud (2006), para quem o teatro está ligado ao rito, ao aspecto oculto, que encarna o invisível, ou seja, é um Teatro Sagrado:

O teatro é antes de tudo ritual e mágico, isto é, ligado a forças, baseado em uma religião, crenças efetivas, e cuja eficácia se traduz em gestos, está ligada diretamente aos ritos do teatro que são o próprio exercício e a expressão de uma necessidade mágica espiritual (ARTAUD, 2006, p. 75).

²⁶ Movimento cíclico por meio do qual um mesmo espírito, após a morte do antigo corpo em que habitava, retorna à existência material, animando sucessivamente a estrutura física de vegetais, animais ou seres humanos; reencarnação, segundo o dicionário Oxford Languages.

A sociedade madura, composta por diversas vozes que reconhecem a inevitabilidade e, até mesmo, a necessidade da diferença, prosperaria. A comunidade que rejeita o retorno do exílio ou as novas vozes nascidas durante a ausência do exílio fracassaria. No entanto, para prosperar, a comunidade diversa deveria reescrever sua história e, novamente, buscar um terreno comum, uma experiência comum que lhe permitisse compreender o novo mundo em que existir. Esperançosamente, a nova história contaria com as lições do velho e adicionaria seu próprio conhecimento a ele. Segundo Vanderwolk (2006), Victor Hugo foi um historiador que se atreveu a contar uma história diferente. Seu contradiscurso deixou-o exposto a acusações de sedição e à possibilidade de exílio, tanto físico quanto comunitário. Sua voz era indesejada no momento da expressão porque sua comunidade não estava pronta para reavaliar o discurso contra a ciência.

Victor Hugo foi um artista incomum porque era um escritor de autobiografia, poesia e ficção, que ousou entrar no reino da política e da luta histórica, além de assumir o sistema para corrigir um erro enraizado na memória francesa coletiva. Assim, Hugo tinha uma tarefa assustadora pela frente ao se preparar para mudar essa forma de pensar e lembrar da sociedade francesa. Conforme está exposto na dramaturgia cênica desta pesquisa:

Na verdade, eu queria sentar e conversar como eles... de beber com eles... ou apenas que me perguntassem: “Como você está hoje?” Então, conversaríamos mais e mais... e a cada instante, nós experimentaríamos novas ideias...

SEQ 8 – A câmera foca na mão do ator que volta a segurar o cigarro e tragá-lo. Depois coloca no cinzeiro.

Você tinha uma ideia clara desde o início dessa pesquisa. Tratar da história e de fatos que ocorreram no período do exílio de Victor Hugo.

Repete o nome do artista.

Victor Hugo...

SEQ 9 – A câmera volta a focar no olhar do ator. Repete o nome do artista.

Victor Hugo...

Pausa.

Ok.

Victor Hugo.

Vai ser desde a perspectiva do povo, e não só da perspectiva do artista. Tudo bem?

SEQ 10 – A câmera capta três planos; o olhar, os lábios e a mão com cigarro novamente.

Temos que pensar na política não como algo que só diz respeito à própria política. Porque diz respeito à pólis, a como a sociedade se organiza (VITALI, 2022, p. 161).

Em exílio, a tarefa de Hugo era persuadir o povo francês de que Louis Napoléon não era “nobre” como se dizia. Porque o nobre deve ser avaliado no contexto de suas posses e da história familiar. Esse é um tipo de informação que poderá ser utilizada no diálogo do ator com a plateia no ato 1 da peça teatral. O autor, por outro lado, queria que as pessoas soubessem que Louis Napoléon não era nada mais do que um funcionário sem crédito em seu próprio passado, uma figura sem sentido na história da França que usou o único trunfo que tinha: o de seu sobrenome. No entanto, Louis não possuía o nome de verdadeiro nobre, porque não deixou as realizações de seu tio acontecerem e permanecerem como deveriam, e sim, fez ao contrário, ao tentar recriar a história em sua própria imagem inferior.

Louis Napoléon e Victor Hugo tentaram impor a perspectiva ideal à sua maneira: Louis tentou pela força e propaganda, e Hugo, por persuasão literária e artística. Porém cada um, no final, foi sujeito ao fluxo maior do tempo, à medida que o povo, representado por suas classes sociais, determinava qual discurso e perspectivas ideais prevaleceriam. Essa informação poderá servir na dramaturgia cênica dessa pesquisa, em que o ator poderá realizar uma enquete sobre o contexto político atual do nosso país com a plateia no ato 1.

Um fator a favor de Victor Hugo é que a memória, seja ela individual ou coletiva, não é estática. Por causa de tal fluidez, Hugo poderia esperar ser capaz de fazer uma revisão poderosa entre os seus leitores que fosse suficiente para efetuar uma mudança na visão popular que se tinha de Louis Napoléon (VANDERWOLK, 2006).

Alguns textos literários de Victor Hugo são de natureza histórica, refletindo o seu período de exílio. Quando um autor se propõe a escrever um romance, uma peça teatral, um poema ou um ensaio histórico, ele o faz com o conhecimento dos eventos históricos que está narrando. Um excelente autor, também, distancia-se dos corredores do poder, mesmo sendo um político como Hugo. Essa distância lhe deu uma legitimidade aos olhos de seus leitores que um político, geralmente, não teria. No caso de um autor tão conhecido quanto Hugo, seus leitores ouviam sua voz até mesmo do exterior – visto que a oposição de Hugo ao governo de Louis Napoléon exigiu seu exílio. Artaud vai ao encontro deste distanciamento que, na dramaturgia cênica desta pesquisa, está vinculado ao objeto da câmera filmando as ações do ator: “[...] E para os amantes do realismo a qualquer preço, que se cansariam dessas eternas alusões a atitudes secretas e distanciadas do pensamento, resta o jogo eminentemente realista do Duplo [...]”. (ARTAUD, 2016, p. 56-57),

Aqui está a diferença de um político interpretado atualmente na dramaturgia cênica dessa pesquisa, pois a ideia é que o ator possa dialogar com a plateia debatendo as

características de um político literário, artístico e se isso, na opinião dos espectadores, é viável e aceito na nossa sociedade, como a seguir:

Ok.

Pausa.

O artista que você quer interpretar, gostava da política. Muito bem...

SEQ 12 – A câmera voltar a focar apenas no olhar do ator.

... então, vamos filmar o mundo como ele enxergava...

SEQ 13 – A câmera volta a focar nas cinzas do cigarro depositadas no cinzeiro.

O escritor pode, portanto, ser visto como um político de pleno direito, uma vez que exerceu, repetidamente, o poder e a missão de inventar a lei.

O paradoxo deste destino é que Victor Hugo não lucra com seus sucessos políticos.

Pausa.

O ator pega o cigarro no cinzeiro para tragá-lo.

Realista, liberal, centrista, social – mas não socialista –, Hugo desafia a desordem, mas compreende os seus atores, as pessoas que compunham a sociedade.

SEQ 14 – Foco no reflexo do espelho que capta a fumaça do cigarro que passa na frente do olhar do ator.

Seu compromisso parlamentar também evolui ao longo dos mandatos. Pouco presente na tribuna da Câmara dos Pares, Hugo escuta mais do que intervém, ainda que a questão social já o chame, convide-o a escrever numerosos textos sobre estes temas [...] (VITALI, 2022, p. 162).

Na situação de Hugo, ele teve que trabalhar para influenciar a memória individual do leitor e a memória coletiva do público leitor (LASTER, 1981). Seu objetivo era revisar a impressão histórica e reescrever versões oficiais de eventos históricos a fim de evitar acontecimentos semelhantes no futuro, a fim de trabalhar para o progresso. Uma grande dose da propaganda que Hugo estava tentando combater baseava-se em mitos históricos. Segundo Vanderwolk (2006, p. 47):

O governo construiu cuidadosamente sua própria mitologia, baseada na glória passada, a fim de proteger seus interesses. Louis-Napoléon baseou sua legitimidade como imperador nas lendárias façanhas de seu tio, usando a memória do povo deles para criar sua própria mitologia contemporânea.²⁷

²⁷ “The government had carefully constructed its own mythology, based on past glory, in order to protect its interests. Louis-Napoléon based his legitimacy as emperor on his uncle's legendary exploits, using the people's memory of them to create his own contemporary mythology” (Tradução nossa).

Victor Hugo escreveu os poemas de *Les Châtiments* entre 1851 e 1853. Mas foi em 1870, porém, após a queda do império, que Hugo relançou os poemas, com algumas novas peças incluídas, com grande aclamação. Os poemas serviram como uma memória escrita dos acontecimentos de 1851 a 1852 e da realização das expectativas de Hugo e serão projetados nas três paredes (interior de uma câmara escura de fotografia) que compõem o cenário da dramaturgia cênica lidos pela personagem voz em *off*, como no exemplo a seguir:

Olhe para mim.
Por que?
Porque o silêncio escreverá o nosso diálogo, a nossa realidade aqui e agora. Neste momento, neste instante, neste... palco!

O ator entra no palco.

Um homem que deseja quebrar as tradições convencionais da arte dramática, para abrir a literatura à liberdade, como ele resume em três linhas na obra de poesias reunidas *Les Contemplations* (1856):

SEQ 23 – Foco na penumbra crescente que acende na cadeira posicionada na mesa redonda. É a representação da corporeidade da voz em off.

VOZ EM OFF:

E na Academia, ancestral e viúva, / [...] Eu soprei um vento revolucionário. / Eu coloquei um gorro vermelho no velho dicionário (HUGO, 1972, p. 26).

Pausa.

A arte não pode nos salvar.
Pelo menos se você considerar a arte como remédio. A arte nos “salva” da estupidez ao ser capaz de chocar a pergunta que normalmente não ousamos fazer.
Neste sentido, o artista, o filósofo, o poeta e o historiador perseguem o mesmo trabalho de clareza ou abertura de nossa imaginação. Nossa imaginação política e inclusiva. [...] (VITALI, 2022, p. 164-165).

O sucesso das esperanças do autor não era essencial para que seus poemas servissem como memória de um certo tempo, mas contribuiu pela maneira como os poemas foram recebidos pela sociedade francesa. Victor Hugo reescreveu a história para suprimir Louis Napoléon da memória coletiva do povo francês. Hugo escreveu os textos enquanto o império ainda existia, e eles representam tanto o presente histórico do autor quanto a lembrança das expectativas que ele tinha quando do desenvolvimento dos eventos. Este é um dos motivos da ideia das projeções no cenário na dramaturgia cênica desta pesquisa.

Em *Les Misérables*, por exemplo, a narração de Hugo cobre os anos de 1815 a 1834, mas existe a consciência de que o romance foi publicado em 1862 (VANDERWOLK, 2006). Dessa forma, parece-nos que a própria memória de Hugo está sempre presente, ou seja, é como pudéssemos ver sua narrativa de todo o século vivido por ele. Aqui, os rascunhos coletados da

Biblioteca Nacional da França (via *site Gallica*) poderão ser projetados como forma de narrativa de uma memória hugoana.

Ainda que Hugo se aproprie da memória do registro histórico e das memórias de pessoas que viveram no mesmo período que o dele, isso nos faz projetar, junto com ele, o nosso imaginário para composição do cenário desta dramaturgia cênica. Assim, a ideia no início da apresentação no ato 1 é mostrar o registro deste tempo dramático insinuando as próximas cenas, ou seja, a unidade dramática da dramaturgia cênica desta pesquisa. É criar uma espécie de memória terciária no cenário, baseada em uma combinação de história e imaginação de Victor Hugo, na qual o espectador possa engajar por meio da encenação.

Este engajamento perpassa, igualmente, o processo artístico pictórico no período de exílio hugoano, pois o autor produziu desenhos, pinturas e gravuras, embora, de acordo com o pesquisador Arnaud Laster (1981), Hugo não se considerasse um artista plástico e, por isso, seus desenhos e pinturas foram pouco conhecidos em vida. No entanto, na Biblioteca Nacional da França há cada vez mais, desde 1980, investigações, estudos, pesquisas em torno dos desenhos de Victor Hugo pelo público em geral (SILVA-REIS, 2019):

Contam-se cerca de 3.500 desenhos de Victor Hugo, número considerável para um homem que tinha – como era o primeiro a recordar – “mais o que fazer”! Esboços à margem de manuscritos, caricaturas, paisagens naturais; a maior parte são de feitura rápida e de formato reduzido, mas alguns são tão grandes quanto quadros de cavalete. Hugo investiu intensamente nesta produção bastante admirável e cujo valor ele conhecia muito bem. No entanto, ele pretendia reservá-la (ao menos em vida) “para a intimidade”, mantendo-a longe das normas e das pressões que se impõem aos artistas profissionais (GEORGEL, 2002, *s/p apud* SILVA-REIS, 2019, p. 54).²⁸

Os aspectos pessoal e profissional no período de exílio deram a Victor Hugo as condições de ousadia para criar suas próprias artes, traduzindo elementos de umas nas outras. Assim, podemos nos perguntar quais são os mecanismos que permitem a um mesmo artista transitar de uma arte para a outra. A hipótese, diante da pesquisa feita, é a de que houve uma pulsão imaginativa em Hugo que precisava ser manifestada de diferentes maneiras e em diferentes suportes, técnicas e materiais onde o corpo físico do artista era este veículo de transição, o que podemos traduzir artisticamente no palco como *Performance*. Neste sentido,

28 “On compte environ 3 500 dessins de Victor Hugo, nombre considérable pour un homme qui avait – comme il était le premier à le rappeler – ‘autre chose à faire’! Croquis en marge de manuscrits, caricatures, paysages naturels; la plupart sont de facture rapide et de format limité, mais certains sont de format limité, mais certains sont longuement travaillés et plusieurs aussi grands que des tableaux de chevalet. Hugo s’est investi intensément dans cette production souvent admirable et dont il connaissait fort bien la valeur. Cependant, il entendait la réserver (au moins de son vivant) ‘pour l’intimité’, la maintenant loin des normes et des contraintes qui s’imposent aux artistes de profession” (Tradução de Silva-Reis, 2019).

esta pesquisa terá como princípio norteador o livro *Performance como Linguagem*, de Cohen (2013).

A fim de investigar isso, passaremos a analisar no capítulo 2 quais foram às técnicas e materiais utilizados na composição da tela, mediante a análise iconográfica, para, em seguida, aferir os diálogos artísticos que decorreram dessa obra, tanto nas artes plásticas, como na criação literária, na experiência fotográfica e na produção dramaturgica do artista estabelecendo, dessa forma, um paralelo com a criação da cenografia (escrita na cena).



Figura 10 – *Marine Terrace aux initiales*, 1855.

Tinta e *lavis* de tinta marrom, realçada com guache e mancha de carvão em papel branco.

Fonte: Philbin; Rodari (1998, p. 97).

Investigamos, por exemplo, a presença dos aspectos ortográficos em suas obras pictóricas, pois era comum, como atesta Rodari (1998), enxergar nas pinturas de Hugo e em seus desenhos o apreço por uma das suas principais ocupações: a escrita.

O autor exemplifica que este apreço pela ortografia nas imagens que Hugo possuía aparece, também, nos cartões enviados para os seus colegas. Diversos tipos de cartões: cartão-postal, cartão de aniversário etc., que se transformavam em obras pictóricas no processo criativo de Victor Hugo (RODARI, 1998).

Perguntamo-nos se a *poet's vision* (RODARI, 1998) seria algo puramente existencial, pois de que maneira ele poderia vivenciá-lo? De que maneira percebeu que precisava experimentar outras técnicas e materiais? Como se expressou através da língua e para além

dela? De que modo interagiu com outras artes? Como enfrentou as grandes questões da existência? De que maneira enxergou a história em seu passado, presente e futuro?

Entendemos que tais inquietações têm relação direta com a escrita de Hugo e com o processo criativo da sua *poet's vision*, ao considerarmos que “design” (no teatro, equivalente ao francês *décor*) faz referência a um conjunto de objetos criados a partir da perspectiva do artista (LAROUSSE, 1970) – que pode se moldar em um termo classificado *transcrição*²⁹, uma vez que o próprio processo criativo traduz, de certa forma, a *poet's vision* pessoal. Uma das principais dificuldades ao se trabalhar com *transcrição* é justamente realizar uma delimitação conceitual, porque não se trata de um conceito mas, sim, de um processo de tradução, que se caracteriza no processo criativo. Ou seja, o termo está voltado mais para uma prática do que para uma teoria, e por não ter uma delimitação conceitual preestabelecida, torna-se facilmente escorregadio, servindo-se aos mais diferentes propósitos. Neste sentido, esta pesquisa tenta elaborar a dramaturgia cênica, mesmo que brevemente, com uma reconstituição do uso do termo a partir das fontes ensaísticas de Campos (2011).

Portanto, Hugo transcribia quando traduz a sua imaginação em formas artísticas, mesmo sem planejar determinada forma ou um sentido – a espontaneidade, o inesperado acompanham o seu processo criativo –, tanto que o produto final traduz o seu processo criativo, reverberando a reflexão entre os receptores, sejam eles artistas, tradutores ou público em geral.

Victor Hugo, ao escolher os elementos e materiais que traduziriam sua imaginação em romances ou obras pictóricas, alcançou expressividade graças à perspectiva que estruturou a sua *poet's vision*. Neste contexto imagético vinculado ao processo artístico de Victor Hugo, Silva-Reis (2019) informa que, para Jean Gaudon (1979), o que rege o fazer artístico de Hugo é, na realidade, a sua perspectiva de semelhança entre coisas ou fatos distintos.

Hugo "acreditara que pôr em relação objetos do mundo visível e ideias do mundo invisível era uma das chaves do universo" (GAUDON, 1979, p. 72 *apud* SILVA-REIS, 2019, p. 223)³⁰.

Tal perspectiva hugoana, em relação às coisas distintas, já estava impregnada no processo criativo hugoano há muito tempo, o que pode nos levar a considerar tal característica como uma das motivações *visionárias* (SILVA-REIS, 2019) de Hugo em relação ao

²⁹ Transcrição é um termo bastante utilizado no campo da tradução. Surgiu em um determinado contexto cultural, desenvolvido principalmente a partir do Movimento da Poesia Concreta em vista de uma aplicação específica, condizente às reivindicações do mesmo, e foi pautado nas teorizações do poeta concretista Haroldo de Campos (2011).

³⁰ “[...] avait cru que la mise en relation des objets du monde visible et des idées du monde invisible était une des clefs de l’univers” (Tradução de Silva-Reis, 2019).

sobrenaturalismo, e não precursor do movimento artístico surrealista. André Breton (1896-1966) dizia que *Hugo é surreal quando não é estúpido*³¹ (LE BRUN, 2013, p. 43), o que se pode ler como: Hugo seria surrealista de forma involuntária e marginal porque acreditava mais na unidade do humano com a natureza, com sobrenatural, enfim, com os mistérios da vida. (SILVA-REIS, 2019).

Sua poesia visionária, suas invenções e experimentações gráficas e tudo o que emana do campo dessa unidade humana com a natureza em sua obra vão ao encontro das experimentações de sobrenaturalismo. O bestiário presente nas cenas de *La Forêt mouillée* (1854), em que dialogam o pardal e a gota d'água, a vespa e a amoreira, a coruja e o galho de árvore, o louva-deus e as flores, sem falar de algumas telas hugoanas, como *Le Serpent* (1855) e *Etude d'aigle pour un blason* (1855-1856), comunicam com o extenso bestiário surrealista materializado pelos pincéis de Max Ernst, Dalí, Tanguy, Desnos e pelos textos de Breton (*Phénix du masque*) e Benjamin Péret (*Ces animaux de la famille*). As imagens poéticas hugoanas, com seus efeitos de luz e sombra, poderiam ser consideradas como precursoras do movimento surrealista do início do século XX (GILLE, 2013).

O processo criativo tem o aspecto oculto onde o fazer artístico o revela e que está relacionado ao sobrenaturalismo. Segundo Silva-Reis (2019, p. 224, grifo nosso),

o jogo de ocultação-revelação está no centro do que Hugo denomina sobrenaturalismo. Nisso, o artista pode ser visto como uma espécie de médium que revela toda “*l’existence de la masse incommensurable de noirceur qui entoure l’homme*” [“a existência da massa incomensurável de **escuridão** que envolve o homem”] (GAUDON, 1979, p. 76). Todavia, Jean Gaudon (1979) acredita que a lógica hugoana do sobrenaturalismo é utópica, uma vez, o sobrenaturalismo sendo “*la nature trop loin*” (a natureza demasiada longe). Isso não significa que se é capaz de alcançá-la. Ela continua inextinguível, inapagável, inesgotável. Ou seja, há algo oculto nunca atingido em plenitude e o que permanece é a tentativa de união trinitária (homem, natureza e sobrenatureza).

Essa *noirceur* estaria presente em praticamente toda obra pictórica de Hugo e, por isso, a iluminação da dramaturgia cênica é na forma de penumbra, para gerar os elementos do oculto no processo criativo hugoano e suas tentativas ou experiências espontâneas artísticas.

ATO 2

Tocam os três sinais do teatro. O ator está sentado no meio da plateia no teatro. Abre as cortinas. A iluminação do palco é de tonalidades escuras (marrom, preto, cinza). Escuta-se som de ventos (VITALI, 2022, p. 182).

Ainda sobre o contexto oculto no processo criativo de Victor Hugo, Silva-Reis afirma:

31 “Hugo est surréaliste quand il n’est pas bête” (Tradução nossa).

A respeito do sobrenaturalismo de Hugo, é necessário ainda dizer que sua aproximação com o sobrenatural não nega de forma alguma a existência de Deus. Os surrealistas marcam muito bem sua posição, primeiramente, ao afirmar que a escrita automática não tem nada a ver com as mesas giratórias do espiritismo, e, mais tarde, assumindo a posição política marxista-materialista e assumidamente ateuista (GAUDON, 2013). Por estes motivos, Hugo não é considerado um dos precursores do surrealismo, pois o sobrenaturalismo hugoano vai além da questão material e tenta envolver a questão espiritual (SILVA-REIS, 2019, p. 224).

Deste modo, pode-se entender, a partir da frase de Breton: “Hugo é surreal quando não é estúpido”, que se faz referência ao fato de que o sobrenaturalismo hugoano vai além da questão material, vai na essência que envolve a questão material (GILLE, 2013, p. 26-27).

É como se Victor Hugo tirasse a função do material carvão, usado para acender o fogo, e trouxesse para outra função, ou seja, para técnica de desenho. Assim, essa ressignificação da função do material natural (carvão) poderia ser considerada como a essência, ou seja, um significado a mais da questão material a partir da qual podemos refletir por que o sobrenaturalismo e o surrealismo não convergem em sua totalidade mas, sim, em algumas práticas artísticas, aparentando-se um com o outro (SILVA-REIS, 2019). Este tipo de ressignificação se viu mais tarde no pós-impressionismo, ou pré-dadaísmo, quando o artista francês Marcel Duchamp propôs uma estratégia do fazer artístico classificada como *ready made*.³² Essa estratégia do fazer artístico estará associada no corpo físico do ator por meio da *performance*, explicada no capítulo 3 desta pesquisa.

Os traços de sobrenaturalismo em Victor Hugo se manifestam no gosto pelo sonho, pela fantasia como aspectos que fazem parte da imaginação, ou seja, como reminiscências dos sonhos expressos em nível pictórico. Porque verifica-se em seus desenhos, o uso de técnicas inéditas e lúdicas (esfregar, imprimir, manchar, reservar, raspar, lançar mão do estêncil etc.), que se diferiam das técnicas clássicas, acadêmicas, rígidas. Outro instrumento que, de certa forma, influenciou a arte pictórica de Hugo foi a “pena metálica”, em vez das tradicionais penas de pássaro, a partir do século XVIII, em razão do uso cada vez mais difundido da escrita. A tradição da cor nos retratos, que pôde ser constatada no mesmo período, fora usada nos séculos posteriores por artistas plásticos como, por exemplo, Toulouse-Lautrec e Klimt. O material artístico como pastel reproduzia fielmente a textura da pele e, conseqüentemente, atraía muitos artistas franceses do século que se dedicaram à arte do retrato, sobretudo Degas, Gauguin e Odilon Redon, adeptos às paletas de cores em negrito.

32 O termo é criado por Marcel Duchamp (1887-1968) para designar um tipo de objeto, por ele inventado, que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados (museus e galerias). Seu primeiro *ready-made*, de 1912, foi uma roda de bicicleta montada sobre um banquinho (*Roda de Bicicleta*).

Ainda, no processo criativo hugoano, destacaram-se novos instrumentos, como o grafite em bastão, que aparece no século XIX em Ingres, Delacroix, Degas e também no século XX, com Picasso, Modigliani etc. Trata-se de um lápis graxeiro preto profundo, cujos efeitos são vistos em linhas, tons frios e sombras (*noirceur*), sanguíneo para colorir e giz branco para luzes, permitindo toques de iluminação. Todos estes materiais farão parte de objetos cênicos que o ator utilizará para desenhar nas telas compostas no cenário:

[...] O cenário dessa peça será uma parte interna de uma máquina fotográfica do século XIX, com tecidos brancos nas três paredes internas para as projeções (desenhos, pinturas de VH e da câmera que acompanha o ator) e, também para o ator que for interpretar Victor Hugo poder pintar, desenhar ao vivo. No chão do palco [...]

ATOR:

Às vezes, penso que a realidade é uma cor de tinta que as pessoas esqueceram.

O ator vai para uma das telas e pega um pincel e o tinteiro na mesa e rabisca uma reta horizontal na tela.

VOZ EM OFF:

O poeta trágico e um dos maiores dramaturgos clássicos da França, Jean Baptiste Racine... fez perguntas para você em uma dessas sessões de mesa:

“– ‘Reconheces que erraste ao fazer peças áridas?’ – ‘Reconheces que Shakespeare é uma árvore e que tu és uma pedra?’ ” (VITALI, 2022, p. 159; 193).

Estes materiais experimentados serviam para inspirar Hugo, ou aprimorar a técnica em sua formação como desenhista, inclusive, como resultado das visitas aos ateliês de amigos versados nas artes plásticas, como Achille e Devéria (SILVA-REIS, 2019). Santos (2014, p. 98) explica que

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

Neste sentido, pode-se considerar que, no período de exílio, Victor Hugo renovou, com maior vigor, sua inspiração mediante o uso de novos tipos de materiais e técnicas de pintura, fotografias, entre outros. Assim, essas informações foram necessárias no processo criativo dessa dramaturgia cênica, pois estes materiais serão “experimentados” pelo ator em ações dramáticas:

[...] com duas cadeiras, com papéis, mata-borrão, tinteiro, uma caneta de pena, duas xícaras de porcelana, um bulê, pinceis, escovas, paleta de tintas, tripé, tapetes, enfim, um cenário que expresse o interior da Hauteville House (casa onde Victor Hugo ficou exilado) tomada pela areia e materiais que utilizou em criações de técnicas pictóricas para expressar suas imagens. [...] (VITALI, 2022, p. 159)

Philbin e Rodari (1998) registram que muitos dos desenhos aparecem mal-acabados, como se fossem esboços, e alguns são muito bem trabalhados e coloridos. Estes esboços possuem traços grotescos, assim como os apresentados em seus cartazes. À guisa de exemplo, segue o da peça *Le Roi s'amuse* (1832).



Figura 11 – Iniciado em 3 de junho de 1832, concluído em 23 de junho de 1832;
Desenho a caneta: O último bobo da corte pensando no último rei.

Fonte: BnF Gallica (s/d).

É possível perceber que o contato de Victor Hugo com Louis Boulanger o influenciou no uso das cores: branco e preto. Afinal, Boulanger foi um gravurista que trabalhou com litogravuras, ou seja, usava o diálogo do claro e do escuro em suas imagens feitas em seu ateliê. Isso fez com que Hugo admirasse a estética gótica pictural e as experiências do preto e branco

em seus desenhos e pinturas (SILVA-REIS, 2019). Victor Hugo utilizou estes conhecimentos oriundos das artes plásticas, também, na literatura:

Certos quadros de Boulanger, tais como *La Ronde du Sabbat* [A ronda do Sabá] (1830) e *Feu du ciel* [Fogo do céu] (1828), produzidos à maneira do pintor inglês John Martin (1789-1854), a quem Hugo admirava e elogiara o quadro *Festin de Balthazar* (1834), dialogariam, por seu fundo de imaginação temática, com a produção tanto pictórica quanto literária hugoana. (SANTOS, 2014, p. 73)

Assim sendo, para fins de análise das artes plásticas pictóricas nas obras de Victor Hugo, a pesquisa classificará “as produções sem cor e que contêm apenas o contorno das imagens; como pinturas, as produções coloridas; e como gravuras, as produções de impressão manual” (cf. SILVA-REIS, 2019, p. 54), para que possamos explicitar, no segundo capítulo, como Victor Hugo criou a tela *Pleine Lune* (~1856), no período de exílio, atentando às técnicas e aos materiais utilizados na composição da tela, mediante a análise iconográfica, para, em seguida, aferir os diálogos artísticos que decorreram dessa obra, tanto nas artes plásticas, como na criação literária, na experiência fotográfica e na produção dramaturgica do artista, estabelecendo, dessa forma, um paralelo com a criação da cenografia da dramaturgia cênica desta pesquisa.

CAPÍTULO 2 – A CROMACIA DE VICTOR HUGO: MATERIAIS E TÉCNICAS NA TRANSIÇÃO DA ESCRITA PARA IMAGEM

O intuito deste capítulo é evidenciar como se processou a construção da dramaturgia cênica desta pesquisa por meio dos materiais e técnicas experimentadas no processo criativo de Victor Hugo, paralelo à construção da cenografia. Neste sentido, atentamo-nos às técnicas e materiais utilizados na composição da tela *Pleine Lune* (~1856) por Victor Hugo, mediante a análise iconográfica, para, em seguida, aferir os diálogos artísticos que decorreram dessa obra, tanto nas artes plásticas, como na criação literária, na experiência fotográfica e na produção dramaturgica do artista. É a criação da cenografia por meio da cromacia do processo criativo de Victor Hugo.

2.1 Victor Hugo e Técnicas – Construção cenográfica.

Ao participar e visitar os ateliês, Hugo não apenas vivenciou estes ambientes como também pôde levar e experimentar novas técnicas e materiais no período de exílio. Da mesma forma como fazia na literatura, ao escrever os seus textos, e no teatro, ao conceber as suas cenas, nas artes plásticas pictóricas, Hugo meditava e trabalhava sobre a questão do desenho e do desenhar: refletia sobre a disposição de determinado rabisco, determinado traço ou determinada mancha a ponto de considerar as suas técnicas “bizarras” na realização das suas pinturas, gravuras e desenhos (LASTER, 1981). De acordo com Silva-Reis (2019, p. 22):

A maioria dos desenhos e pinturas realizados por Hugo eram conjugados a sua prosa e a sua poesia, bem como a seu contexto filosófico e existencial. Por vezes, encontramos desenhos de personagens e situações referentes aos seus romances e poemas. Em outras ocasiões, pinturas de paisagens ou acontecimentos de alguma circunstância de sua vida social ou pessoal.

Essa citação vai ao encontro da última etapa da construção da dramaturgia citada por Comparato (2016, p. 33), que é a unidade dramática, ou seja, há uma integração das cenas da peça teatral cuja tessitura (BONFITTO, 2007, p. 111) é composta por: personagens, cenografia, sonoplastia, iluminação, direção, figurino, entre outros. É como se Victor Hugo utilizasse a técnica de desenho como uma espécie de agulha para costurar essa tessitura dramaturgica, cênica, literária e pictórica. Assim, foi elaborado um esboço de todas as cenas, por meio da técnica de desenhos, para visualizá-las e, conforme o avanço desta pesquisa, esse esboço seria

aprimorado e analisado dentro dessa unidade dramática, visando melhorar e dar consistência à nossa dramaturgia cênica por meio da construção do personagem e cenografia.

Partindo da criação do personagem e, conseqüentemente, investigando a biografia de Victor Hugo em seu período de exílio nos deparamos com a citação de Georget (apud PHILBIN; RODARI, 1998). Para ele, a variedade de que Hugo se servia, no processo criativo em desenhos, vai muito além dos seus materiais e métodos empregados, porque “ele tinha um método singular e improvável de trabalhar. Ressalta-se que em uma folha de papel, ele derramou vinho, tinta, suco de ameixa e, às vezes, sangue, quando era picado em uma de suas veias [...]” (PHILBIN; RODARI, 1998, p. 18)³³

Já a intensidade do desenvolvimento do lado visual pictórico de Victor Hugo aconteceu a partir de 1840, quando realizou viagens com sua amante Juliette Drouet e, também, quando houve a morte trágica da sua filha Léopoldine. Na dramaturgia textual percebemos, por exemplo, a influência desses eventos na peça *La Forêt Mouillée* (1854), e nas suas pinturas, nota-se um aspecto sombrio, com a utilização de cores escuras (*noirceur*) (SILVA-REIS, 2019, p. 60). E foi no exílio que Victor Hugo atingiu o apogeu, inclusive, na inspiração e na motivação pelo uso de novos tipos de materiais e técnicas de pintura. Marie-Laure Prévost (1998) revela que além de se comunicar por cartas com Boulanger, Hugo mantinha contatos com seu amigo romancista e dramaturgo francês Paul Meurice (1818-1905) e em uma dessas cartas, datada de 5 de fevereiro de 1856, Hugo pediu que o amigo comprasse “[...] uma dúzia de bolos de sépia inglês (que, sendo inglês, não pode ser encontrado na Inglaterra), e uma dúzia de lápis pretos gordos, conhecidos como *lamp blacks*”. (PHILBIN; RODARI, 1998 p. 31)³⁴.

Prévost (1998) continua revelando que o escritor francês Richard Lesclide (1825-1892) afirmou ter visto Hugo fazendo uso de suco de amora, cebola queimada e cinzas de cigarro, ao passo que Paul Meurice declarou que Hugo “[...] derramou um pouco de tinta sobre parte da folha, e, com paciência infinita e habilidade maravilhosa, suavemente, cuidadosamente arranhou ‘longe’, arranhou obstinadamente ‘longe’ [...]”. (PHILBIN; RODARI, 1998 p. 31)³⁵

Vale ressaltar que, neste capítulo, ao especificar a cenografia como parte do processo de pesquisa da construção de uma dramaturgia cênica, não teremos o foco apenas em Victor

33 “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...” (Tradução nossa).

34 “[...] a dozen cakes of English sepia (which, being English, can't be found in England), [and] a dozen fat black crayons known as lamp blacks” (Tradução nossa).

35 “[...] poured a little ink over part of the sheet; then, with infinite patience and marvellous skill, gently, carefully scratched Away, scratched obstinately Away [...]” (Tradução nossa).

Hugo como cenógrafo, até porque neste sentido Hugo foi um verdadeiro *metteur en scène* do seu tempo:

Quanto à cenografia, desde a escrita da peça teatral, Hugo mostrava uma grande preocupação como o espaço cenográfico, os adereços da peça e tipos de movimentos em determinados espaços e cenas demarcados. Para Hugo cenógrafo o teatro devia dizer aos espectadores que é teatro, logo o lugar teatral deveria dar a entender que era um espaço artístico, artificial, espaço artefato, não-real (UBERSFELD, 1989) (SILVA-REIS, 2019, p. 94).

Portanto, esta pesquisa se concentrará na concepção da cenografia por meio das técnicas e materiais que Victor Hugo experimentou no seu processo criativo. Ao ser feita a iconografia da tela *Pleine Lune* (~1856), deve-se concentrar na técnica utilizada, que pode ser classificada como mista, porque Hugo utilizou, nessa pintura, pena, escova, lápis, carvão vegetal, aquarela, tinta e papel vergê. Isso permite compreender, de forma prática, as facetas da obra gráfica de Victor Hugo e os seus desenhos, que demonstram uma verdadeira vocação de trabalho. Tal informação colabora na ação dramática desde os adereços cênicos, postos em cima da mesa que se localiza no palco, até o uso destes materiais na peça teatral:

Neste momento é projetada a imagem do Carte d'étrennes, 1er janvier 1857, da Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 16964, fol. 110 (ANEXO 8).

O que está esperando?

Ao mesmo tempo da projeção, o ator se senta em outra cadeira da mesa redonda, pega a xícara de café e toma um gole observando a projeção. Depois vira o café frio sobre o rosto como se estivesse se afogando. SEQ 57 – Foco na ação do ator ao virar a xícara de café frio na cara. Focos próximos e afastados das expressões dos olhos fechados e dos lábios, sussurrando como se estivesse gritando pelo nome da filha que morreu afogada no Sena.

ATOR:

Sinto falta dela.

Silêncio. Sussurra como se estivesse gritando.

Léopoldineeeee...

Pausa

Me desculpa.

Pausa.

Desculpa o seu pai... [...]

VOZ EM OFF:

O seu trabalho no período de exílio foi uma reflexão cruzada entre a arte e a

realidade que se fundamenta, desde o início, no desejo de destruir e de reconstruir a forma a partir do contexto sociopolítico de sua época, da arte como matéria bruta, que libera o material de sua função pragmática e faz obras com base em experiências da realidade.

Neste momento o ator pega o bulê que está em cima da mesa. Detalhe dentro do bulê contém água com mel, mas a plateia não sabe disso. Depois caminha com bulê em uma das mãos e na outra mão um pincel. Olha para uma das paredes que compõem o cenário e mergulha o pincel dentro do bulê e rabisca um olho. Terminado o rabisco, o ator deixa o bulê e o pincel no chão de areia. Pega um pouco dessa areia que forra o chão do palco e joga na no rabisco composto de água misturada com mel. SEQ 53 – Foco nas ações detalhadas do ator: o carregar do bulê até a parede, depois o mergulhar do pincel no bulê e o deslize do pincel no pano, depois as mãos do ator deixando o bulê no chão e o pincel e o pegar e o jogar da areia na parede rabiscada e, por fim, o desenho do olho que ator fez composto de areia. Essas projeções aparecerão em outras duas paredes.

Sim, você buscou fazer arte com aquilo que não tem mais utilidade para a vida prática, como, por exemplo, a borra de café, fazendo dela um signo pictórico maior da degradação da matéria, com vistas a ecoar o conceito social da realidade degradada.

O ator alisando o desenho do olho.

ATOR:

Suspira.

As pessoas acreditam naquilo que os olhos físicos enxergam, mas esquecem dos olhos ocultos que choram à intuição.

Pausa

E no que você quer que eu acredite? (VITALI, 2022, p. 196; 186)

Na tela *Pleine Lune* (~1856), assim como em outras obras pictóricas, Victor Hugo revela-se incrivelmente técnico, com uma iconografia que é fruto de uma experiência em que o saber e a imaginação se misturam de forma muito sofisticada: utiliza peneira solúvel para efeitos de fissuras, mistura tintas, guache, materiais diversos, raspas, entre outros. Percebe-se que essas técnicas demonstram um processo criativo de experimentação do manchar das tintas, que tanto fascinou os artistas surrealistas, posteriormente. Por exemplo, duas obras pictóricas que foram criadas no período de exílio assim como *Pleine Lune* (~1856), *Mouette dans le vent* (1856) e *Composition avec taches d'encre* (1875), trazem essa técnica das manchas de tinta com materiais diversos. Tais imagens poderão ser projetadas em determinadas cenas da peça teatral por meio da linguagem poética, que se aproxima de um elemento de tradução de signos³⁶ em uma leitura iconográfica, como em:

36 Cf. Jakobson (2003, p. 64-65).

Nota de explicação:

Aqui nessa parte das falas sobre o diálogo do visível e o invisível, da interpretação dos signos é fundamentada por Jakobson (2003, p. 63-72). Porque o signo carrega a imagem como coestora do conhecimento. Seria um vínculo entre a visão e o corpo, entre a imagem e a representação;

HUGO:

Suspira

Linguagem poética...

Ah, a poesia!

Pausa.

O ator corre até a armação da janela. Fica parado em frente dela alguns segundos. Depois corre em direção à mesa redonda e fica na frente da mesa olhando para plateia. Depois, vira-se e senta-se na cadeira ao lado da penumbra.

“Um pobre homem passou pela geada e pelo vento. Bateu na minha janela; ele parou na frente da minha porta, que abri de maneira civilizada.

Os burros voltavam do mercado da cidade, carregando os camponeses agachados em suas selas.

Era o velho que mora em um nicho no fundo da escadada, e sonhos, esperando, solitário, um raio do céu triste, que chora sobre a terra.

Estendendo a mão para o homem e unindo-se a Deus.

Gritei para ele: “Venha se aquecer um pouco.

Pausa.

A voz em off em Juliette continua a recitar e participar do poema.

VOZ EM OFF:

Qual o seu nome?

O ator pega um prato vazio da mesa e olha como se estivesse olhando para um espelho. SEQ 69 – Foco no reflexo refletido no prato de alumínio.

HUGO:

Ele me disse: “Meu nome é...”

Silêncio

Os pobres. [...] (VITALI, 2022, p. 216-217)

Assim, pode ser projetada no momento dessas falas a imagem da tela *Mouette dans le vent* (1856), que remete em vias de dissolução do “vento que chora na terra”, segundo o poema, em um mundo onde os polos mudam, e podem até ser invertidos, de um momento para o outro:

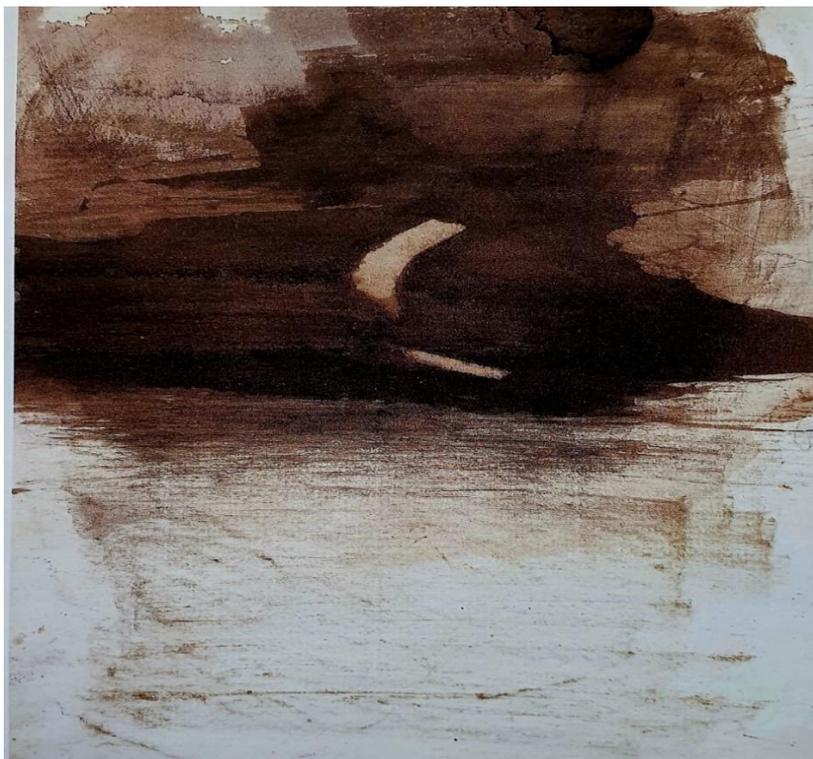


Figura 12 – *Mouette dans le vent*. Tinta violeta-preta, aguada e estêncil (?) sobre papel avergado com marca d'água. Cerca de 1856. Coleção privada. Propriedade da Família Hugo.
Fonte: Philbin; Rodari (1998, p. 43)

Para *Mouette dans le vent* (1856), Hugo utilizou caneta, tinta violeta-preta, aguada com a técnica estêncil sobre o papel avergado, ou seja, marcado por vergões em marcas d'água. Durante vários anos, principalmente no período de exílio, Victor Hugo experimentou aleatoriamente técnicas e materiais, permitindo um desenvolvimento de perspectiva em seus desenhos e pinturas, ou seja, um olhar diferente daquilo que o aleatório oferecia como técnica e material. Não se trata de uma recreação da mente, e sim de uma investigação, uma pesquisa do que aquela experiência poderia desenvolver e proporcionar por meio da arte. Afirma Georgel (*apud* PHILBIN; RODARI, 1998, p. 43):

Um desenho como este, em vez de nos encerrar dentro de uma visão clássica em que a distância, a orientação ou os limites do objeto são determinados por um ponto de vista, nos projeta em um espaço que não oferece garantias, onde devemos forçar aberturas e encontrar nosso próprio caminho devemos forçar aberturas e encontrar nosso próprio caminho a seguir, sem necessariamente saber se chegaremos a terra firme.³⁷

37 “A drawing like this, rather than enclose us within a classical vision in which the object’s distance, orientation or limits are determined by a point of view, projects us into a space which offers no guarantees, where we must force openings and find our own way must force openings and find our own way forward without necessarily knowing if we will end upon solid ground” (Tradução nossa).

Para *Composition avec taches d'encre* (1875), Hugo utilizou caneta e tinta marrom e aguadas sobre lápis de grafite, lápis preto, giz preto, guache, raspas em papel no tecido azulado, moldura pintada e pirografada.



Figura 13 – *Composition avec taches d'encre*, cerca de 1875. Lavagem de tinta azulada sobre papel creme com marca d'água (443 x 548 mm). Paris, Bibliothèque Nationale de France, Mss, NAF 24807, fols 41-42 verso.

Fonte: Philbin; Rodari (1998, p. 61).³⁸

O interessante dentro do processo criativo de nossa dramaturgia cênica, *O Exílio*, foi a leitura iconográfica dessa imagem, *Composition avec taches d'encre* (1875). Além de considerar os materiais e as técnicas que Victor Hugo experimentou, a iconografia serviu, também, para investigar as cores que o artista utilizou na concepção dessa imagem. Um aspecto que também chamou atenção para a construção da ação dramática foi uma imagem de “anjo” (?), conforme o recorte a seguir:



Figura 14 – Montagem a partir de Philbin; Rodari (1998, p. 61)

³⁸ “Composition with taches. ca. 1875. Wash of bluish ink on cream laid paper with the watermark (443 x 548 mm). Paris, Bibliothèque Nationale de France, Mss, NAF 24807, fols 41-42 verso” (Tradução nossa).

Difícil afirmar a intencionalidade de Victor Hugo ao produzir a figura andrógina nessa imagem. Entretanto, ao supor que essa seria, realmente, a imagem de um anjo, como dramaturgo, a estrutura da personagem “voz em *off*” foi construída de modo que as vozes (Adèle, Léopoldine e Juliette) estivessem unidas e dentro da mente hugoana para que o passado e o presente representassem ação dramática “atemporal” nos diálogos das cenas.

De fato, o processo criativo da construção da personagem na dramaturgia cênica desta pesquisa tem sido discutido desde o primeiro capítulo, quando nos debruçamos sobre a biografia sociopolítica de Victor Hugo, e a concepção da cenografia agora discutida se deu em paralelo ao estudo dos materiais e técnicas que Victor Hugo experimentou no período de exílio. Muitos destes materiais utilizados por Victor Hugo, aliás, comporão o cenário da nossa dramaturgia cênica e contribuirão na construção do personagem, pois é como se estes materiais fizessem parte do corpo do ator em sua ação dramática. Howard (2015, p. 39) afirma:

O uso de mobiliário ou objetos em um espaço dramático e com atores é parte fundamental da cenografia e é o modo pelo qual o espaço cênico é descrito. O ator constrói sua área por meio da presença no palco. O mobiliário contém e mantém o espaço específico menor dentro de um outro, maior e mais abstrato.

2.2 Os materiais experimentados por Victor Hugo – Cenografia

Mouette dans le vent (1856) e *Composition avec taches d'encre* (1875) têm em comum a utilização dos materiais tinta nanquim e água, que parecem dar o mesmo efeito em ambas as obras. Entretanto, deve-se observar que a lavagem de tinta azulada sobre papel creme é diferente da técnica de esfregar em papel, até porque essas técnicas, em francês, são respectivamente denominadas *frottées* e *grattages*. A tela *Pleine Lune* (~1856), por sua vez, apresenta materiais utilizados em ambas as obras pictóricas citadas – o lápis, o carvão vegetal, a tinta aquarela, e a técnica de escovar (*frottées*) no papel vergê.

Para que se possa compreender melhor os efeitos desejados por Hugo em seu processo artístico pictórico, vale destacar alguns materiais utilizados na tela *Pleine Lune* (~1856) como, por exemplo, a tinta aquarela. Supõe-se que o surgimento dessa tinta encontra antecedentes na cultura chinesa e japonesa, que dominavam a técnica de pintar com a água em papéis vegetais e pincéis de pêlo de coelho há mais de 2000 anos. A principal característica da tinta aquarela é o efeito de transparência devido à junção com a água. A tinta, quando transferida para as superfícies, se torna mais clara e brilhante de acordo com a quantidade utilizada pelo

artista. Analisemos as imagens seguintes para compreendermos o efeito almejado por Victor Hugo na tela *Pleine Lune* (~1856).



Figura 15 – Montagem a partir de Philbin; Rodari (1998, p. 43)

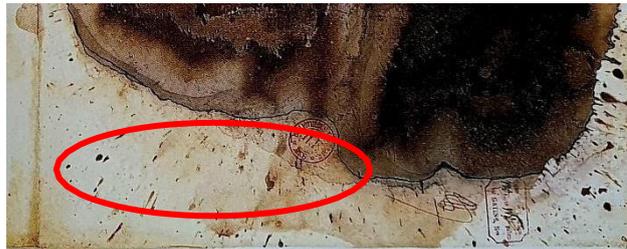


Figura 16 – Montagem a partir de Philbin; Rodari (1998, p. 61)

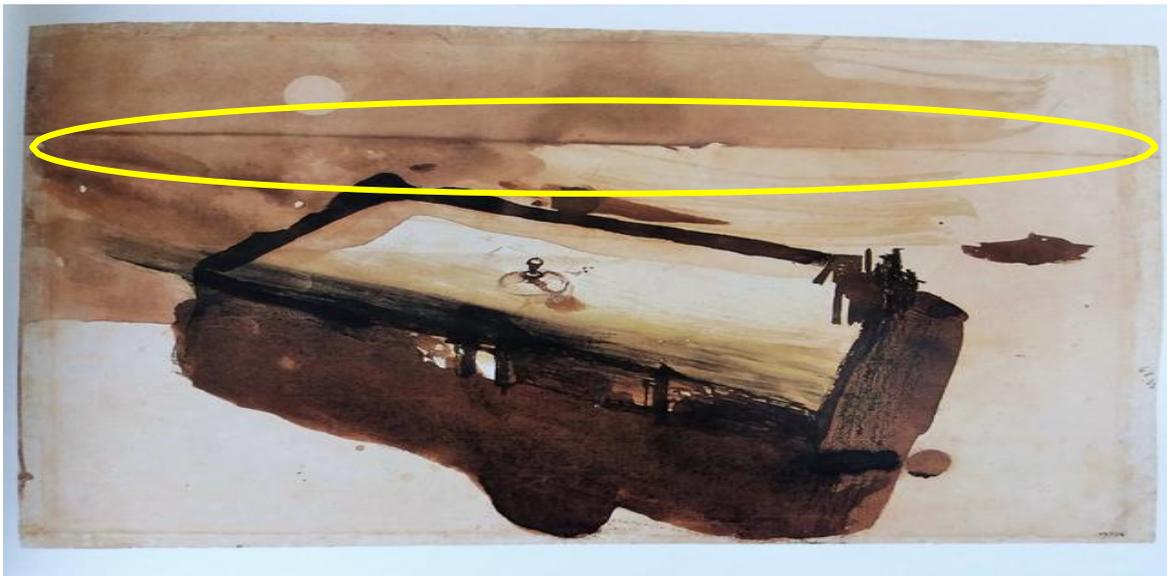


Figura 17 – *Pleine Lune* (~1856). Pena (artes gráficas), escova, lápis, carvão vegetal, aquarela, tinta, papel vergê.

Fonte: Philbin; Rodari (1998, p. 121).

O efeito do céu poderia ser o mesmo efeito que Hugo quis obter nas imagens anteriormente analisadas. É como se o nanquim misturado na água desse o mesmo efeito que a tinta aquarela.



Figura 18 – Detalhe no centro de *Pleine Lune*, de Victor Hugo. Montagem a partir de Philbin; Rodari (1998, p. 121)

Observa-se, também, o suporte dos papéis utilizados nesta arte pictórica hugoana. Na *Mouette dans le vent* (1856), Hugo utilizou o papel avergoado, que é um papel que engloba características do reino vegetal, animal e mineral, feito de fibras dos três tipos e criado no século XIX, período que Victor Hugo ficou exilado e desenvolveu seu processo criativo na arte pictórica. Segundo Rodés (1995), no ensaio *Marcas d'água: papéis avergoados*:

A produção de fios à base de crinas animais de fios de seda de fibras vegetais transadas ou de suas misturas, ou ainda, de fios de metais ou de suas ligas, é uma área de conhecimentos tecnológicos aparentemente periféricos. Eles se apresentam, porém, com uma grande importância para os aspectos qualitativos do papel manufaturado mediante peneiras, porquanto o conhecimento destes elementos é de grande ajuda e fornece fundamentos sólidos para uma interpretação correta das mensagens deixadas pelas marcas d'água nos papéis assim preparados (RODÉS, 1995, p. 14)

Era bem possível que Victor Hugo tivesse esse conhecimento da origem e estrutura do papel, pois a transição de um material para outro (papel vergê) está relacionada à mídia, entendendo esta como

uma extensão do homem, e como toda extensão ela pode vir a ser inúmeras. Sendo inúmeras e um canal de informação, pode-se dizer que há modos diferentes de mediar as informações. Somado a isso é possível discriminar a materialidade e a percepção que se tem de tal materialidade, o que significa dizer que variados materiais e várias percepções podem oferecer qualidades diferentes na execução e apreciação da obra de arte. Desta forma, as modalidades da mídia integram materialidade, percepção e cognição. (SILVA-REIS, 2019, p. 109)

Assim, a escolha de Hugo pelo papel vergê pode ter ocorrido em razão do tipo de papel mais duro e da textura levemente rugosa, ideal para desenhos feitos a lápis grafite ou coloridos. Quanto à pesquisa, misturamos o nanquim e o carvão com água nos diferentes papéis para averiguar os efeitos pictóricos dos materiais.



Figura 19 – Papeis avergoado e vergê e carvão. Experiência Raphael Vitali
Fonte: O autor

O resultado desta experimentação contribui para a concepção da cenografia da peça teatral e para a construção da personagem nesta pesquisa. Por isso, o ator desenhará com nanquim em uma das paredes do cenário. No mais, tal experimentação levanta a hipótese de que Victor Hugo fizesse a mesma mistura destes materiais, porque é como se Hugo estivesse experimentando essas misturas de materiais e técnicas com o prazer da descoberta de uma criança. Assim, seria possível que Victor Hugo utilizasse da sua memória em seu processo criativo na arte pictórica ao experimentar tais misturas de materiais e técnicas?

Mesmo com uma excelente memória, deve-se destacar que outro hábito que favoreceu enormemente a cultura visual de Victor Hugo foi a prática da leitura de catálogos de arte. No século XIX, com a invenção da água-forte, uma técnica de gravura a entalhe, revistas como *L'Artiste* publicavam a reprodução de quadros e mantinham gravuristas permanentes em sua equipe de colaboradores. Jean-Bertrand Barrière (1956) considera que foi por meio da leitura de catálogos e revistas de arte que Victor Hugo teve acesso aos grandes desenhistas e pintores não contemporâneos seus. No artigo “Victor Hugo et les arts plastiques”, Barrière (1956) discorre minuciosamente sobre como aquele hábito auxiliou na estruturação do imaginário hugoano, bem como em sua criação artística. (SILVA-REIS, 2019, p. 33).

Nota-se que existe uma distinção nas duas imagens mencionadas (*Mouette dans le vent* – 1856; *Composition avec taches d'encre* – 1875), seja por desproporções das manchas, seja pela mistura das cores, desenvolvendo uma perspectiva reversa de interpretações iconográficas. É como se Victor Hugo tivesse liberdade nessas experimentações, tanto no uso dos materiais, quanto no uso das técnicas em espaços inutilizados no desenho e na pintura. Para Rodari (1998, p. 24):

A atração que Victor Hugo experimentou pelo instrumento que usou todos os dias, é claro que não é incomum em escritores. O que é excepcional, no caso dele, é a intensidade do questionamento que ele dirigiu à folha de papel e à tinta. [...]. Uma e outra vez Hugo encontrou novas formas de proceder na folha, usando cotonetes, trapos, *pliages* (dobraduras) ou estêncil, misturando tudo com carvão em pó ou fragmentos esmagados de tinta de graxa. As misturas são tão estranhas e os instrumentos são usados de forma tão incomum que, às vezes, é difícil determinar como ele começou a fazê-lo.³⁹

Assim, as técnicas e os materiais manuseados por Victor Hugo refletiam muito sobre as imagens apresentadas e suas formas de fazer arte, o que acrescenta na construção do personagem da dramaturgia cênica desta pesquisa. Como se viu nessa incorporação das imagens, as distintas técnicas e os vários suportes utilizados por Hugo o faziam desenvolver sua percepção, revelando qual tipo de arte deveria ser posta em prática para conclusão da sua obra artística pictórica. A possibilidade de refletir que Victor Hugo era um verdadeiro trabalhador do mar é verificada no mergulho deste artista francês em suas experimentações de técnicas e materiais.

Portanto, a verificação das técnicas e materiais utilizados em suas obras pictóricas nos leva a refletir sobre a correlação que existe entre estas e as experiências do artista e, mais especificamente, sobre quais eram os conhecimentos artísticos a que Hugo recorria em seu processo criativo, quais eram os seus suportes e as suas ideias de arte, no contexto do processo de criação de *Pleine Lune* (~1856) como na posterior transposição de elementos da pintura em sua literatura – sobretudo para suas peças teatrais.

O processo criativo de obras pictóricas de Hugo perpassa desde a sua produção literária até chegar nas artes cênicas, como veremos mais adiante na peça teatral *La Forêt Mouillée* (1854). Cientes dessa informação, na concepção da dramaturgia cênica partimos da construção da personagem até a concepção da cenografia e vamos gerando um roteiro cenográfico em que aparecem anotações, que formam um diário da imaginação. Essas anotações, rascunhos e desenhos eram munidos de perguntas como *em que, quais e como* os elementos pictóricos, literários e cênicos favoreceram este deslocamento da imagem para o palco? Em relação ao roteiro cenográfico, Howard (2015, p. 67) concorda:

Munida com todo conhecimento registrado, começo a desenhar imagens que se relacionam com momentos específicos do texto. Neste estágio, não é necessário arrumar o desenho das cenas, pois é importante estar livre para introduzir ideias

39 “The attraction Victor Hugo experienced for the instrument he used every day is of course not uncommon in writers. What is exceptional in his case is the intensity of the questioning he directed at the sheet of paper and the ink. [...] Time and time again Hugo found new ways of proceeding on the sheet, using swabs, rags, *pliages* (foldings) or stencils, mixing it all up with powdered charcoal or crushed fragments of grease-paint. The mixtures are so odd and the instruments are used in such an unusual way that it is sometimes hard to ascertain how he set about it”. (Tradução nossa)

diferentes em cada desenho, a fim de capturar a verdade e a exatidão do momento visual, de criar um roteiro cenográfico.

A criação deste roteiro cenográfico nos leva a hipótese de que iremos nos deparar com o desenvolvimento da imaginação hugoana, que vai muito além da materialidade e do físico para o sobrenaturalismo. Afirma Silva-Reis (2019, p. 56):

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

Ao folhear o livro *Shadows of a Hand – The Drawings of Victor Hugo* (PHILBIN; RODARI, 1998), a percepção que se tem é que a obra literária em que Victor Hugo mais se aproximou da arte pictórica foi *Os Trabalhadores do Mar* (2013b). Silva-Reis (2019, p. 252) nos revela:

[...] muitos manuscritos de Hugo ganhavam desenhos e pinturas à medida que iam sendo escritos; entretanto, *Les Travailleurs de la mer* é o único em que houve uma verdadeira preocupação por parte do autor quanto à inserção de seus próprios desenhos após a redação da obra. As 36 pinturas foram executadas por Hugo sobre diversos tipos de papel, de tamanhos variados. Os cadernos de anotações de Hugo que pertencem ao *Fonds Victor Hugo* trazem várias informações sobre sua realização, bem como estudos a respeito das peças.

Há, portanto, hipótese de indícios visuais na literatura para a pintura. Entendemos que as palavras, como elementos semânticos e visuais, são reunidas para formar uma frase, e de várias frases se forma um texto com significado, mas para que este se torne visualmente pictórico, é necessária a utilização da linguagem poética, que Victor Hugo soube muito bem inserir em seus textos teatrais, mais especificamente na peça *La Forêt Mouillée* (1854), sobre a qual discutiremos mais adiante. É possível que a linguagem poética, por meio de metáforas, gere na reflexão do espectador uma imagem pictórica. Afirma Howard (2015, p. 79):

As palavras individuais que constituem um texto possuem uma forma e um formato que lhes concebem seu caráter e significado. Quando as palavras e o texto se tornam parte de uma imagem visual, sua aparência e design são parte de um trabalho artístico, e não apenas algo acrescentando descuidadamente com um lápis. As palavras precisam ser escolhidas com cuidado; às vezes, estão integradas à imagem, em outras, aparecem como elementos autônomo da composição. O impacto delas foi explorado por diversos pintores, desde o clássico David, em sua famosa pintura *Marat assassinado*, até o artista pop Roy Lichtenstein (1923-1977), que utilizou a tipografia das revistas de histórias em quadrinhos para dar voz às suas imagens. As palavras também apresentam ritmos, muitas vezes acentuados pela repetição e aliteração, como na pintura de Joan Miró, *Pensando a respeito de Sandy, Sandy*, de 1973, onde o

desenho e as palavras na pintura refletiam-se mutuamente, como parceiros em um tango, e pareciam estar dançando sobre a tela.

Assim, é possível compreender a tessitura de três áreas de artes, aparentemente distintas, que Victor Hugo soube navegar como um exímio trabalhador do mar. Para reforçar mais essa tessitura na dramaturgia, Howard nos revela outro dramaturgo que materializou a sua imaginação no palco teatral:

O dramaturgo irlandês Sean O'Casey [...] procurava colocar o mundo sobre o palco e, para isso, ligava todas as artes por meio do drama. Dança, música, canto, pintura, retratos e pessoas moldam a arquitetura de suas peças. Acima de tudo, ele queria combinar a razão com a imaginação no palco. (HOWARD, 2015, p. 69)

Portanto, para compreendermos melhor a corrente do sobrenaturalismo, é preciso nos atentarmos ao Romantismo, pois é neste movimento artístico que os artistas oscilaram entre o real e o irreal, refletindo entre o espaço-tempo de seus processos criativos e a substituição da crença pelo sonho. Afirma Silva-Reis (2019, p. 209-210):

A crença dá lugar ao sonho, e os artistas oscilam entre o mundo real e o irreal. Segundo Walter Zanni:

“A arte da era romântica impregna-se de componentes culturais os mais complexos, de diversificadas conjunturas formais para exprimir suas significações idealísticas e afirma, como características principais, a espontaneidade e a prioridade dos sentimentos, a intuição, os valores passionais do homem, a busca da originalidade, a captação densa da vida. [...] Entre as linguagens plásticas, é, aliás, a pintura a que melhor traduz o estado de espírito romântico em suas múltiplas contingências subjetivas. Apegadas à vida corrente, mas invocando tanto a história como o infinito, é uma arte ancorada na imaginação, uma virtude tão necessária ao artista quanto ao destinatário da obra: a rainha das atitudes, como a considerava Delacroix. É evidente que a conduta individual do artista romântico – que, entretanto, não se subtrai a ensejos de trabalho em comum – não o remete a um absurdo estado utópico de ‘completa independência na sociedade em que vive’, como escreveu convictamente um crítico recente. Sua presença atesta em vários níveis uma participação efetiva e valiosa no processo cultural que engendrou dimensões novas à consciência da humanidade (2013, p. 207).”

A Literatura relacionada ao sobrenaturalismo é, por sua vez, incumbida de transcrever muitos símbolos e metáforas que, por meio da ação dramática, estimulam a reflexão do espectador. O cuidado, aqui, na dramaturgia cênica é não deixar o texto maçante para compreensão do espectador e, junto com as ações dramáticas, oferecer analogias possíveis de um processo criativo de Victor Hugo. Essa ambiguidade é a ferramenta adequada para que o espectador possa compreender que o sobrenaturalismo é uma perspectiva artística que alicerçou o Romantismo que, por sua vez, precedeu o Simbolismo. Existem diversas possibilidades

cenográficas que estão nas falas dos personagens que podem se tornar simbólicas por meio da ação dramática.

A maioria dos participantes dos *workshops* se surpreende ao descobrir quanta coisa além do que se pensava existe por trás de uma linha de somente oito palavras, tanto no espaço quanto na ação. [...]. Em vez disso o cenógrafo constrói a produção de dentro para fora, o que pode resultar em uma metáfora visual geral, mas que capacita e realça o texto e a ação a ser realizada e não inibida. (HOWARD, 2015, p. 83-84)

Podemos nos indagar, por exemplo, sobre quanto espaço e ação se desenvolviam em uma prática de sessão espírita, em que Victor Hugo mais escutava e observava do que escrevia, para desenvolver a imaginação do espectador por meio da ação dramática com o texto. Assim, ele será motivado à reflexão, que funcionará como dicionário de análise da significação das formas e estruturas (DOMÈNECH, 2011, p. 242). Essa percepção da prática da mesa fez com que surgissem as seguintes falas na dramaturgia cênica:

[...] *Pausa.*

Dão ao ser humano uma consciência essencial do que é o conhecimento do ser.

Silêncio.

A poesia é um tripé que se divide em humanidade, natureza e sobrenaturalismo.

Pausa.

A observação é o pincel que a humanidade e a natureza utilizam para pintar a realidade neste tripé...

Pausa.

...o sobrenaturalismo é a tinta da intuição utilizada neste pincel. (VITALI, 2022, p. 200).

Observamos que a *Pausa* no texto tem uma funcionalidade, uma proposta para que o espectador possa desenvolver a reflexão e compreender o sobrenaturalismo entre espaço-tempo por meio de metáforas – o que não impede de revisitar e reescrever algumas ações dramáticas que possam oferecer símbolos para intensificar a compreensão deste termo.

No romance *Os Trabalhadores do Mar* (HUGO, 2013b), em que há maior aproximação com a arte pictórica, percebe-se o uso de metáforas e, principalmente, de imagens abstratas⁴⁰:

40 Na versão traduzida por Machado de Assis, republicada em 2013 pela editora Cosac Naify.

Imagens abstratas.	<p>“Tinha visto algumas vezes, na água do mar, completamente límpida, animais inesperados, de grandes dimensões, de formas diversas, os quais, fora da água, assemelhavam-se a cristal mole, e, tornados à água, confundiam-se com ela, pela identidade de transparência e de cor; disso concluía ele que, se a água era habitada por transparências vivas, bem podia ser que o ar fosse habitado por transparências igualmente vivas.” (HUGO, 2013b, p. 151)</p>
Imagens abstratas	<p>“[...] se se pensasse nas sinistras paciências emboscadas do abismo.” (HUGO, 2013b, p. 555)</p>

Quadro 1 – Escritas – Imagens abstratas

Conforme o discutido por Silva-Reis (2019, p. 272), há uma possível correspondência entre a tela *Pleine Lune* (~1856) e a criação de *Os Trabalhadores do Mar* (2013b). É uma pintura que faz apelo à sequência narrativa final do romance: *Ancien paysage de Saint-Sampson*, encontrada na abertura do Livro Primeiro (“Noite e Lua”) do Tomo Terceiro (“Déruchette”).



Figura 20 – Ancien paysage de St Sampson - *Les Travailleurs de la mer*. Victor Hugo (1802-1885). Caneta, pincel, tinta marrom e *lavis*, realçada com guache branco, raspagem.
Fonte: Bibliothèque Nationale de France, *Manuscrits*, NAF 247452, fol. 414.

[...]. É ao mesmo tempo a paróquia de Saint-Pierre-Port e chefe de toda a ilha. Tem por pároco o sub-rogado do bispo, *clergyman* com plenos poderes. O ancoradouro de Saint-Pierre-Port, hoje largo e magnífico porto, era naquela época, e ainda há dez

anos, menos considerável que o ancoradouro de Saint-Sampson. Eram duas grossas paredes ciclópicas, curvas, partindo da praia a estibordo e bombordo e ligando-se quase na extremidade, onde havia um **farolzinho branco**. Debaxo daquele farol uma garganta, que ainda tinha as duas argolas da corrente que a fechava na Idade Média, dava passagem aos navios. Imaginem uma unha de lagosta aberta, era o ancoradouro de Saint-Pierre-Port. [...] (HUGO, 2013b, p. 632, grifo nosso).

Este farolzinho branco (*un petit phare blanc*) pode representar um indício da figura geométrica circular na tela *Pleine Lune* (~1856), como se vê a seguir:



Figura 21 – Detalhe destacado do uso do carvão vegetal no centro de *Pleine Lune*, de Victor Hugo. Montagem a partir de Philbin; Rodari (1998, p. 121).

Essa possibilidade nos lembra que a descrição figurativa de uma imagem não acontece apenas no campo da representação, do quadro como um todo, e, sim, pode estar presente como parte do próprio quadro: um elemento visual descritivo, em particular, pode simbolizar ou fazer analogia a percepções e mensagens a serem decifradas. Evidentemente, “esse tipo de descrição figurativa aplicada a um quadro só é possível de se comprovar a partir [de uma leitura iconográfica do período cultural que vivenciou o artista, ou um depoimento escrito pelo próprio artista] (PANOFSKY, 2014)” (SILVA-REIS, 2019, p. 275). Com isso, no que se refere à tela *Pleine Lune* (~1856), de Victor Hugo, ao fazer uma leitura iconográfica, estamos investigando a transposição entre signos de uma arte a outra em seu processo criativo. É como colidir entre o passado e o presente a possibilidade de compreender os significados na leitura de imagens.

É possível compreender que o diálogo que ocorre entre uma imagem e uma ação dramática perpassa por uma forma de interação que é materializada, em grande parte, pela forma de traduzir, ou seja, a transposição de elementos da obra original em adaptações tanto para o teatro, como para o cinema. Neste sentido, o poeta, crítico e tradutor Haroldo de Campos nos apresenta o termo Transcriação. Entenda-se por este termo que não basta apenas traduzir o sentido das palavras – no caso desta pesquisa, não basta traduzir a imagem para o texto dramático –, é necessário recriar a imagem por meio de possibilidades iconográficas e

transportá-las para cenas por meio das ações dramáticas, do cenário, da iluminação, da sonoplastia, do figurino, restituir sua estrutura original em outro idioma – nesta pesquisa, em uma dramaturgia cênica. Assim, a tradução vira assim uma "transcrição", na concepção de Haroldo de Campos (2011).

Compreendendo a transcrição, a história do teatro mostra que, além das formas dramáticas, existe também uma oficina de sucessos atribuídos a obras épicas, que foram classificadas pela história da literatura como obras-primas, ou a obras consideradas inovadoras. Segundo Gadamer (1997, p. 580), a interpretação que leva à transposição de obras de arte está potencialmente incluída no significado, pois permite que ele se expresse. Por outro lado, como o filósofo observa, todo entendimento está inextricavelmente entrelaçado com a interpretação:

A interpretação da música ou da poesia, quando executadas, não diferem essencialmente da compreensão de um texto, quando é lido: Compreender implica sempre interpretar [...].⁴¹ E então já não há nenhuma diferença de princípio entre a interpretação que uma obra experimenta por sua reprodução e a que é produto do filólogo. Por mais secundária que seja considerada a justificação de sua interpretação em palavras por um artista que reproduz obras, e por mais que a rechace como não-artística, o que não poderá negar é que a interpretação reprodutiva é fundamentalmente capaz de uma justificação deste tipo (GADAMER, 1997, p. 581-582).

Sendo assim, a cenografia pode ser um meio para auxiliar o espectador na interpretação da peça teatral. Uma obra teatral, quando montada, é percebida ao mesmo tempo por muitas pessoas que interagem. Visualizadores têm a oportunidade de observar as reações uns dos outros, expressas em nível acústico (risos, aplausos, suspiros etc.) e cinético (público imóvel, sentado ou inquieto, deixando o teatro durante a apresentação, expressões faciais, gestos etc.).

Além disso, a duração da leitura de uma obra literária depende inteiramente do leitor, uma vez que cabe a ele definir a quantidade de texto lido, o ritmo de leitura e o tempo alocado para o ato de ler, bem como para as reflexões subjetivas que decorrem da leitura. Já no teatro, o espectador participa de uma leitura com limites espaciais e temporais bem definidos pela cenografia, e a dinâmica da ação dramática nem sempre permite reflexão durante a leitura. Howard (2015) afirma:

⁴¹ Sinalizamos que, como multiartista, Victor Hugo recebia amigos que eram grandes compositores da música clássica; ainda assim, a única arte não exercida por ele foi a música (MALÉCOT, 2003). Hugo apreciava bastante a música clássica – especificamente o compositor húngaro erudito Franz Liszt (1811-1886) –, no entanto, não a considerava dentro do conjunto das artes musicais: para ele, a música como obra artística demandava um alto grau de abstração e, por isso, a expressão máxima de musicalidade era a poesia.

Um espectador deve sair do teatro tocado e impressionado pela qualidade da peça, e não simplesmente se lembrando das atuações individuais, dos efeitos cênicos ou da produção, que são meramente partes do evento total. [...] A exploração da força física do ator no espaço pode iluminar o texto, principalmente se os atores se sentem confiantes de serem os principais narradores. (HOWARD, 2015, p. 61).

Dessa forma, o ato de ler dispõe da imaginação do espectador, ao passo que na peça teatral, aqueles que dispõem de tempo para realizar leituras consecutivas da peça teatral são, normalmente, membros do corpo técnico – idealizador, dramaturgo e produtor –, precedendo a apresentação ao grande público que se torna a base para leituras subsequentes, claras do espectador. Tais processos de leituras consecutivas influenciaram o processo criativo desta dramaturgia cênica como se estivesse pintando uma tela, ou seja, ao escrever o texto dramático, paralelamente estava concebendo o cenário, a iluminação, a ação dramática, sonoplastia etc.

Logo após a redação de *O Exílio*, foram feitas releituras da peça para, em seguida, oferecê-la a outros profissionais da área de dramaturgia, cenografia, entre outros, a fim de obter um retorno sobre a qualidade do que foi concebido. Foi apontada a existência de sonoridades nas palavras, bem como nas frases, da mesma forma que veremos mais adiante na peça teatral *La Forêt Mouillée* (1854) de Victor Hugo. Sobre essa musicalidade no texto cênico, Howard (2015, p. 62) revela:

Nessas leituras cuidadosas do texto, clássico ou novo, para teatros com prosênio ou espaços abertos, escuto som das palavras, a musicalidade no texto, o timbre e a textura da fala, tentando decidir sozinha o que torna aquela peça diferente de qualquer outra; por exemplo, a diferença de som entre uma peça de Ibsen e uma de Beckett. Essa percepção do som é muito próxima da percepção da cor; depois, quando está se compondo as imagens, isso levará a escolha de uma escala de cores principal ou secundária que reflita a música das palavras.

Assim, a pintura e a escrita também são construídas como elementos essenciais do pensamento. A escrita como meio de comunicação tem um aspecto material de origem pictórica e, ao mesmo tempo, carrega pensamentos e sentimentos que podem expressar pela cor – mais adiante reforçaremos o quanto foi importante a cromática no processo criativo de Victor Hugo ao transitar de uma área artística para outra. A pintura, mesmo abstrata, inspira-se em pensamentos e sentimentos e os evoca em um receptor. É possível que a cor possa ser um elemento iconográfico que permite a transição da imagem para o texto, ou vice-versa, uma vez que palavras no texto podem exprimir a estrutura da imagem, revelando a sua cor. Howard (2015) responde:

Pela primeira vez, vimos a força do símbolo visual no palco e como a cor podia ser utilizada de modo emotivo. [...] O Berliner Ensemble demonstrou um novo método de utilizar a cor e a composição, trabalhando a partir do exterior do ator por meio do

uso de localidades indicativas e imaginadas, estimulando o público a acreditar no que podia ver e imaginar o que não podia. Rompeu-se o naturalismo cênico para se utilizar o palco como Brecht e Neher descreveram – “apresentar um enunciado significativo a respeito da realidade” – trabalhando nos fundamentos da peça, descobrindo o que os atores realmente precisavam, o que estava acontecendo com eles e através deles compondo uma resposta eloquente de cor e forma. (HOWARD, 2015, p. 140)

Para realizar e compreender minimamente a iconografia na pintura *Pleine Lune* (~1856), produzida durante o exílio de Victor Hugo, em conjunto com os elementos presentes na dramaturgia textual da peça *La Forêt Mouillée* (1854), escrita no mesmo período, o presente trabalho classifica elementos de ambas as obras como escrita pictórica, ou seja, segundo Silva-Reis (2019):

[...] (há uma sequência de ações e descrições definidos pela palavra-imagem), como escrita teatralizada (pois, ao mesmo tempo que há uma narrativa, há aspectos do texto teatral, como a didascália, por exemplo).

[Em nota:] Palavra-imagem é definida no romance hugoano como a materialidade do abstrato e das ideias pela palavra, provendo, conseqüentemente, o crescimento de um ponto de vista ou ideia, assim como o aparecimento de pilares ideológicos refutados ou defendidos (ROMAN, 1999). (SILVA-REIS, 2019, p. 338)

É importante perceber que os processos humanos são de natureza cíclica e tendem a se repetir, como nos mostram os padrões da história. Essa compreensão permite que o autor e o público entendam melhor o mecanismo das mudanças que estão ocorrendo na conjuntura presente e os caminhos que se abrem em direção ao futuro. Assim, cabe investigar até que ponto uma pintura e uma peça teatral produzidas no exílio hugoano são atuais.

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

Ao ler a peça *La Forêt Mouillée* (1854), é possível captar referências não apenas a uma estética shakespeariana, mas também à iconografia de imagens idílicas. Um olhar direcionado aos ícones da obra permite entender os processos de significação da escrita idílica, que pode ser explicada como o resultado da visualidade onipresente, ou seja, da imagem metafórica. Não é apenas uma forma – segundo a nossa tradição cultural ocidental – de situar o bem acima e o mal embaixo, mas também de estabelecer uma avaliação do espaço que se transfere imediatamente à experiência ambiental: o ar, para onde aponta a cabeça, obtém uma valorização

superior à terra, onde se estabelecem os pés. Daí até se estabelecer a estrutura de determinadas crenças ou mitologias é um passo – pensamos, inclusive, na distribuição de céu e inferno.

Na peça *La Forêt Mouillée* (1854), Hugo descreve o cenário na *didascália* da primeira cena do primeiro ato, em que há uma floresta cheia de flores e plantas e que, no primeiro plano, existem lilases, acácias e falsas árvores de ébano em flor; há, também, uma lagoa, um burro amarrado a uma árvore e poças na grama. A iluminação inicial da peça representa um raio de sol nas folhas. Existe um escrito em um poste: “IL Y A ICI DES PIÈGES À LOUP”⁴² (HUGO, 2016 [1854]). A peça começa com a personagem Dénarius avançando alguns passos para dentro da floresta e diz:

Je n'ai jamais aimé de femme. C'est ma force.
Bois, je ne grave point de nom sur votre écorce.
(Il fait quelques pas dans La Forêt.)
Je sens que je deviens loup. Ce progrès me plaît.
C'est bien. Quand il contient un loup, l'homme est complet. [...]
(HUGO, 2016 [1854]).⁴³

Segundo Tresidder (2003, p. 204), o **lobo** representa a ferocidade, a astúcia, mas também a coragem e a vitória, e isso poderia ser um indício de que Hugo escrevera este animal como representação do seu próprio exílio. Nas regiões da Europa, que possui tantas florestas, o lobo é um predador famoso na mitologia, no folclore e nos contos de fadas. No simbolismo, às vezes, a imagem do lobo é invertida de modo a se tornar um símbolo triunfal de inteligência por meio da experiência de guerreiros e conquistadores. O lobo é aquele animal que uiva para a lua cheia, o que pode ser um indício da escrita pictórica entre a peça teatral e a pintura *Pleine Lune* (~1856).

Ainda em relação aos símbolos encontrados na mitologia, temos o grupo teatral polonês Gardzienice (2004), que trabalhou na transição das imagens em vasos gregos para o palco teatral. Assim, no âmbito da terminologia mitológica, não se falava sobre “pintar” os ícones, mas sobre “escrever” os ícones ou “criar um *script*” para eles, o que pode sugerir que o ícone é um texto escrito (STANIEWSKI, 2004).

Nessa relação do ícone no formato de texto, existe a hipótese de que Victor Hugo conseguiu unir todos os elementos sejam eles visuais, sonoros ou silenciosos por meio da linguagem poética. Afirma Silva-Reis (2019, p. 338-339):

42 “HÁ ARMADILHAS DE LOBO AQUI” (Tradução nossa).

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

Entretanto, essa poética não reside somente nos textos verbais, mas alcança o texto não verbal de Hugo. A poética de resistência pode ser observada na continuidade das temáticas tanto no texto verbal quanto não verbal. Já o lado profético, é possível notá-lo no que tange à recepção de seus textos verbais e não verbais (aqui vale lembrar o exemplo citado da reconstrução do portal de Rodemack). Mas é possível dizer que no geral a poética hugoana que abrange a verbal, a visual, entre outras linguagens, é uma poética do relevo, isto é, a clarificação, a explicitação, a evidência, o detalhamento minucioso, a explanação em pormenor, o destaque particularizado de determinado ato, imagem ou objeto, seja no texto verbal, visual, sonoro, concreto, tátil, olfativo, sinestésico ou outros. O resultado de tal poética na tradução ou autotradução interartística seria ou complementação, ou extensão, ou visão dupla ou ambígua do mesmo autor a respeito de uma arte em outra ou de uma arte por outra.

Pode-se perceber tal processo na cena um de *La Forêt Mouillée* (1854), quando Hugo descreve o diálogo de uma borboleta com uma violeta:

UN PAPILLON,
à une violette.
Rose!
LA VIOLETTE
Flatteur!
LE PAPILLON
Un baiser.
LA VIOLETTE
Prends.
LE PAPILLON,
au lys.
Je t'aime, ô lys! (HUGO, 2016 [1854], p. 2)⁴⁴

A todo instante em seu processo criativo, Hugo é praticante dessa poética que tece uma relação entre o verbal e o não verbal, a ponto de entendermos seu processo criativo como se fosse um pintor materializando a imagem em cena. É bem possível que, como um artista pictórico, Hugo se preocupasse com a utilização da cor em suas obras. A relação de Victor Hugo com o aspecto cromático teve várias nuances como, por exemplo, a fotografia. Porque, durante o exílio, Hugo teve conhecimento sobre a técnica da fotografia após enviar os seus dois filhos, Charles e François-Victor, para aprenderem a técnica da fotografia junto a Jean-Jacques Sabatier. Segundo Silva-Reis:

Apesar de saber que Hugo nunca pôs as mãos em um aparelho fotográfico, a pesquisadora Nicole Savy sustenta que Hugo foi fotógrafo por pessoa interposta já que assistia a toda as sessões de fotografia dos filhos e demais colaboradores, além de dar opiniões sobre elas. Outro detalhe interessante que Savy apresenta é que a fotografia influenciou também muito o olhar plástico de Hugo, seja pelas cores seja pelos temas fotografados (SILVA-REIS, 2019, p. 72).

44 “UMA BORBOLETA, *a uma violeta*. Rosa! / A VIOLETA Aduladora! / A BORBOLETA Um beijo. / A VIOLETA Tome. / A BORBOLETA, *para o lírio*. Eu te amo, Ó Lírio!” (Tradução nossa).

Pode-se verificar a influência dessa perspectiva plástica que Silva-Reis (2019) cita no texto dramático da peça *La Forêt Mouillée* (1854) que, simbolicamente, representam a cromacia⁴⁵ da pintura *Pleine Lune* (~1856):

[...] *Entre un essaim de frelons.*

LES FRELONS,

chantant.

À bas Socrate, Épicure,

Shakspeare, Gluck, Raphaël!

À bas l'astre! À bas le ciel!

Vivent la bave et le fiel,

L'ombre obscure,

La piqûre

Sans le miel! [...]

[...] LE MOINEAU.

Le tonnerre devrait faire des mélodrames.

A-t-il fait tout à l'heure assez de bruit pour rien!

Au hochequeue.

Regarde. Le bois chante un hymne aérien.

Parmi les Cupidons, marmaille vive et leste,

Bambins ailés, Vénus, bonne d'enfants céleste,

Sourit dans l'ombre à Mars, le divin tourlourou.

[...]

[...] DÉNARIUS,

rêvant.

[...]

L'informe champignon chante un chant inconnu.

Tout est doux dans cette ombre, et tout est ingénu,

La femme y manque, bien qu'on y trouve la ronce. [...]

Le vent musicien dans l'orchestre forêt.

Tapi dans l'ombre où l'hymne universel commence,

Je battrais la mesure à la nature immense. [...]

Contempler dans la source, à l'ombre des buissons,

De vagues nudités flottant sous les cressons! [...]

Yeux purs qui vous ouvrez dans l'ombre au bleu matin,

Douces fleurs, je ne veux aimer que vous. [...]

LA GIROFLÉE.

J'aurai cinq feuilles.

DÉNARIUS

Forêt, caverne d'ombre et de paix qui m'accueilles,

Merci! — Le désert seul résiste à l'examen. [...]

UNE CITROUILLE.

Prends du ventre.

DÉNARIUS

Où trouver la figure idéale du cœur?

L'homme va, poursuivi par un rire moqueur.

L'ombre, derrière lui, rit.[...]

DÉNARIUS [...]

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

45 Arranjo circular de cores que corresponde a cada tom.

Percebe-se, então, que a palavra sombra (*ombre*) aparece aproximadamente oito vezes neste excerto da peça teatral. Esta palavra significa, nas tradições milenares, um *alter ego* associado à morte ou, mais especificamente na China, aos seres imortais que, penetrados na luz, não possuem sombras (TRESIDDER, 2003, p. 321). A sombra representa a antítese da luz. É essa mesma luminosidade, em contato com a escuridão, que desenvolve o mecanismo da fotografia. Dessa forma, vemos a concepção da iluminação na dramaturgia cênica desta pesquisa da seguinte forma:

ATO 2

Tocam os três sinais do teatro. O ator está sentado no meio da plateia no teatro. Abre as cortinas. A iluminação do palco é de tonalidades escuras (marrom, preto, cinza). Escuta-se som de ventos. Três pinturas de Victor Hugo são projetadas nas três paredes do cenário. A trilha sonora acompanha as transições dessas projeções das pinturas de Hugo. Ao finalizar e fixar as três pinturas de Victor Hugo no período de exílio próximo da data da tela Pleine Lune (1856), a trilha sonora para e de repente o ator, que está no meio da plateia do teatro, joga várias folhas escritas para o alto e diz:

ATOR:

A escrita e o homem,
têm essências diferentes.
O homem vive a sombra de leis por ele inventada...

É interrompido pela voz em off.

VOZ EM OFF:

... a escrita vive segundo a lei universal que faz girar os mundos e isso não foi inventado pelo homem.

Pausa.

Acreditar é uma coisa.

Viver conforme se acredita é outra.

O ator, no meio da plateia no teatro, pergunta para as pessoas:

ATOR:

Quem é que acredita em você? Em uma voz? Ora Adéle, ora Juliette, ora a minha saudade... a minha filha Léopoldine.

Pausa.

Me diga?

Quem é aqui nessa plateia que vai acreditar em vocês? Em mim?

Pausa.

Chega!

Vamos parar!

Não está dando certo.

Estamos interpretando.

Silêncio.

Eu, tentando interpretar Victor Hugo e você, uma voz em *off* interpretando a filha, a esposa e a amante de Victor Hugo.

O ator vai caminhando em direção ao palco. Pega a câmera do contrarregista e olha para a câmera, que projeta o seu rosto em uma das paredes de tecidos no cenário. SEQ 50 – Foco na expressão do ator.

Ou aqui... nessa câmera.

Ri

Por que estou falando contigo?

Se nós dois estamos interpretando? Quem é que vai acreditar em nós?

À escrita?

À pintura?

O ator entrega a câmera para o contrarregista. Depois bate o pé no palco e depois põe a mão no tablado e acaricia o palco. SEQ 51 – Foco na mão do ator acariciando o palco.

O teatro?

Pausa.

Percebe?

Ninguém acredita...

Estou cansado de interpretar a realidade para satisfazer uma espécie de...

Pausa.

entretimento.

Olha para a plateia. Acende a penumbra na cadeira ao lado da mesa redonda. (VITALI, 2022, p. 182-184)

Voltando à leitura iconográfica da tela *Pleine Lune*, de Victor Hugo, percebe-se que a figura central pode sugerir um instrumento da escrita que parece ser um mata-borrão.



Figura 22 – *Pleine Lune*, de Victor Hugo, em comparação a um mata-borrão (*tampon buvard*) do século XIV. Colagem a partir de Philbin; Rodari (1998, p. 121) e registro particular.

O mata-borrão é um papel sem cola que tem o objetivo de absorver a tinta fresca. A origem do objeto está associada ao uso das penas de pássaros e das “penas metálicas”, para substituir o uso de penas de pássaros a partir do século XVIII, período em que os escritores dependiam apenas de tinteiros. Para que não houvessem borrões no papel, o mata-borrão era utilizado para absorver a tinta, motivo pelo qual leva este nome. Nas investigações realizadas em registros fotográficos de Victor Hugo, a seguir, não foram encontrados papéis deste tipo e nem mata-borrão em ambientes de trabalho do artista.



Figura 23 – Hauteville House (Guernsey – Résidence de Victor Hugo, 1855-1870). Victor Hugo dans son cabinet de travail à Hauteville House avant la création du look-out. Fotografia (1856 e 1861).

Fonte: Maison de Victor Hugo (s/d).



Figura 24 – Maison de Victor Hugo, em Paris – França. Fotografia.
Fonte: acervo pessoal do autor (2019).



Figura 25 – Pupitre de voyage de Victor Hugo. Couro, madeira, tecido. Pintura.
Fonte: Molinari (2009).

Ao verificar as imagens anteriores, percebemos que embora não exista a figura de um mata-borrão nos registros anteriormente explicitados, não se anula a possibilidade de Hugo ter imaginado um mata-borrão na figura central da tela *Pleine Lune* (~1856). Afinal, Hugo foi, pelo

menos no domínio francês, o primeiro escritor a preservar sistematicamente os seus manuscritos, a dar-lhes um valor patrimonial e a preocupar-se com o seu futuro após a sua morte, legando-os à Biblioteca Nacional. Este cuidado com seu material escrito, segundo Cazentre, nos revela que

Hugo toma muito cuidado ao escolher o papel em que escreve suas obras. Ele tem uma predileção pela cor azulada, que descansa o olho, mesmo que às vezes ele use papéis brancos ou cremes. Resolutamente resistente à caneta metálica, ele usa apenas a pena de ganso e uma tinta marrom encontrada em seus desenhos. (CAZENTRE, s/d)⁴⁶

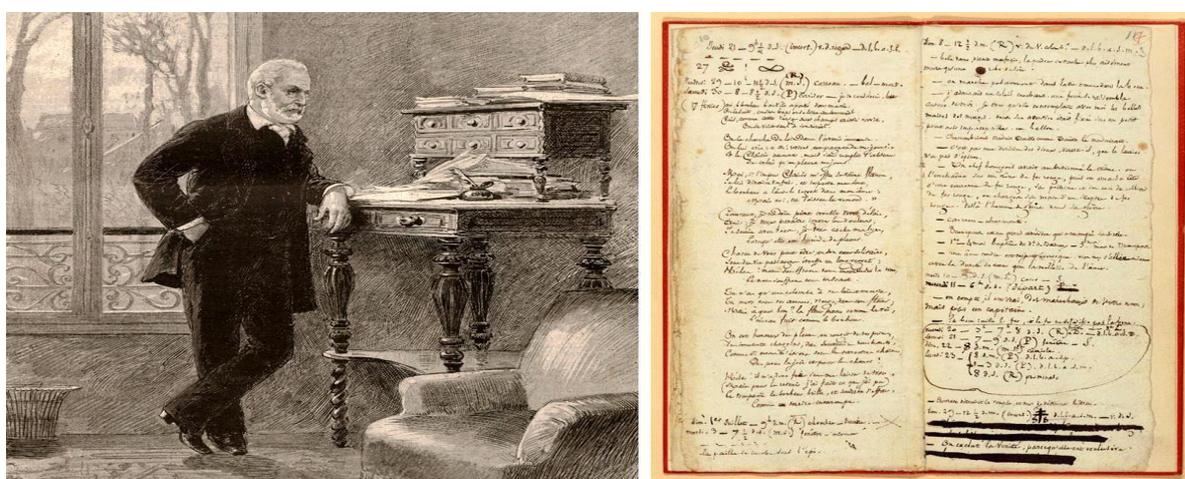


Figura 26 – Colagem a partir de *Victor Hugo dans son cabinet de travail*, en couverture du *Monde illustré* du 5 mars 1881, desenho, e *Carnet de notes*, 1820-1821. Manuscrito.

Fonte: Cazentre - BnF (s/d).

Ora, a tinta de cor marrom é predominante na tela *Pleine Lune* (~1856). Ao associarmos a escrita de Hugo com sua arte pictórica, observa-se a transição de uma arte para outra por meio dos seus esboços, manuscritos e rabiscos, já que Hugo, segundo Molinari (2010 *apud* SILVA-REIS, 2019, p. 56), tinha o hábito de aproveitar a sobra da tinta no tinteiro e ilustrar o que lhe viesse à cabeça no papel em que escrevia.

É importante destacar, também, os materiais usados na tela *Pleine Lune* (~1856), visto que estes materiais experimentados serviam para corrigi-lo, ou inspirá-lo na sua formação como desenhista e pintor. A pena, a escova, o carvão em bastão, a aquarela e o papel vergê (vegetal) compuseram a tela. O tinteiro usado pela pena era um material muito usado na escrita, no

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

desenho e, também, em suas pinturas. Utilizado há milênios pelos chineses em seus manuscritos e, também, em suas artes litográficas, o tinteiro poderia causar determinados efeitos a uma imagem como a da tela *Pleine Lune* (~1856) de Victor Hugo, considerando que:

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

Por vários anos, o tinteiro foi obtido a partir do nanquim, um pigmento preto liberado pelos moluscos marinhos da família dos octópodes (polvo e lula), o que poderia explicar o uso deste material por Hugo, já que ele residia numa ilha. Atualmente, o nanquim é fabricado a partir de uma mistura entre cânfora, gelatina e um pó escuro conhecido como pó de sapato – fuligem ou negro de fumo – e é muito usado na pigmentação de graxa para sapatos, pneus, artefatos leves de borracha, tintas para impressão, entre outros.

O nanquim é uma das variedades mais puras de carvão, que é outro material utilizado por Hugo na tela *Pleine Lune* (~1856). O carvão em bastão tem como base madeira queimada e é facilmente disseminado em uma superfície, além de ser facilmente apagado. Como consequência, deve-se utilizá-lo com suavidade porque pode facilmente manchar, e tais manchas podem criar efeitos de sombreamento.



Figura 27 – Detalhe no centro de *Pleine Lune*, de Victor Hugo.
Montagem a partir de Philbin; Rodari (1998, p. 121)

Como se pode observar, as manchas existem na imagem e se dissolvem ao entrar em contato com a tinta marrom, à base de água, usada por Hugo na tela *Pleine Lune* (~1856). Esta constatação vai ao encontro de outra técnica utilizada por Hugo, chamada de *Lavis*. Essa palavra, vinda do francês, faz referência às cores estendidas em água. Com efeito, *lavis* é uma técnica de pintura lança mão de apenas uma cor (geralmente aquarela ou tinta da China), diluída em água, para obter diferentes tonalidades da cor desejada (SANTOS, 2014, p. 104). No texto

verbal, a água diluída aparece, também, na cena dois da peça *La Forêt Mouillée* (1854), na didascália da personagem que é um pardal:

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

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

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

Percebe-se, no âmbito não verbal, a aplicação dessa técnica de *Lavis*, na transição da quina do mata-borrão para o mar. Assim, é possível que a imagem *Pleine Lune* (~1856) seja um devaneio (*rêverie*) ou um sonho (*songe*) de Victor Hugo em um rascunho, como também um esboço relacionado a uma metáfora do processo de sua escritura, já que naquele período se usava tanto o *tampon buvard*, quanto o *papier buvard* para escrever à noite.



Figura 28 – Detalhe no centro de *Pleine Lune*, de Victor Hugo. Montagem a partir de Philbin; Rodari (1998, p. 121)

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



Figura 29 – Tache, vers 1875, de Victor Hugo. Tinta preta e lavis sobre papel bege.
Fonte: BnF Gallica (s/d)

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

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

Na transição do uso dos materiais para as técnicas utilizadas na tela *Pleine Lune* (~1856), destaca-se a utilização do papel vegetal como suporte onde se encontra a imagem. Cabe ressaltar que este material foi necessário na criação da câmera obscura para o processo de fotografia, arte por meio da qual foi analisada a iconografia em contato com o texto de *La Forêt Mouillée* (1854).

A fotografia nasce do anseio por uma representação mecânica, supostamente mais objetiva, da realidade visual. Suas origens no ambiente positivista da Europa do século XIX, onde atuaram quase todos os seus precursores, que utilizavam a câmera obscura e a câmera

lúcida para “copiar” o que viam, tem sido intensamente pesquisada e discutida em décadas recentes (MALÉCOT, 2003).

A **daguerreotipia**, um dos processos fotográficos desenvolvidos naquele período e inventada por Louis Jacques Mande Daguerre, em colaboração com Joseph-Nicéphore Niépce e seu filho Isidore Niépce, foi disseminada rapidamente pelo mundo. Tal processo fotográfico consiste numa chapa de cobre que é prateada através de um processo eletrolítico (galvanoplastia) e depois polida até se tornar um espelho. O polimento pode ser traduzido pelo escovamento que Victor Hugo aplicou na tela *Pleine Lune* (~1856).

2.3 A fotografia experimentada por Victor Hugo – Cenografia

Ao comparar a peça teatral *La Forêt Mouillée* (1854) com a tela *Pleine Lune* (~1856), estabelecemos uma tentativa de reforçar a construção do texto dramático desta pesquisa em paralelo com a cenografia. Uma vez que o texto dramático deverá ser esmiuçado para que a ação dramática dialogue com a estrutura do cenário, consideramos possibilidades de interpretação associada à pesquisa como, por exemplo, o mata-borrão na tela *Pleine Lune* (~1856) que nos oferece um objeto cenográfico que reforçará tanto o texto dramático quanto a ação dramática:

[...] Juliette?

Sabe por que a lua é o foco da câmera escura da técnica de fotografia?
Porque o inverso, o contraponto, atrás da imagem fotográfica, atrás da luminosidade existe o real.

Silêncio.

Do ilusório conduz-me ao real.
Quando eu vejo o exato limite entre o céu e o mar... sabe aquela linha que divide...

Pausa.

O ator se agacha na mesa, ou seja, fica de frente para a plateia como se um menino estivesse brincando. Pega o mata-borrão em cima da mesa e desliza-o como se fosse um barco navegando entre o céu e o mar.

Eu vejo a eternidade.

Nessa existência sem razão.

Cresce a música que está sendo tocada como fundo musical.

VOZ EM OFF:

Sabe qual é o diálogo entre o visível e o invisível?

HUGO:

O abstrato?

VOZ EM OFF:

O abstrato é o diálogo da verdade com a mentira.

Pausa.

O diálogo entre o visível e o invisível é o vice-versa da sua poesia. É a sua linguagem poética, Victor Hugo! (VITALI, 2022, p. 215-216)

Ao admirar a técnica da gravura, Victor Hugo interessou-se pela arte fotográfica, entretanto nunca foi fotógrafo, e sim modelo, como comprovam diversos registros fotográficos feitos pelo seu filho Charles. Ademais, ele gostava de selecionar e reunir as fotos, criando um álbum de fotos da família no seu ateliê em Jersey (SILVA-REIS, 2019, p. 69). Mas qual seria o motivo de Victor Hugo posar como modelo para o seu filho Charles? Sobre uma possível intencionalidade por detrás das poses, Loyrette (1998, p. 10 *apud* SILVA-REIS, 2019, p. 69) nos revela:

De 1852 a 1855, Victor Hugo, exilado em Jersey, se apaixonou pela fotografia, movido por intenções ao mesmo tempo artísticas, políticas e financeiras. Embora jamais tenha praticado a técnica senão por pessoas interpostas – seus filhos ou seu fiel discípulo Auguste Vacquerie multiplicaram retratos e paisagens das ilhas do Canal da Mancha – ele atuou como encenador, com vistas a uma publicação que reunia fotografias, vistas, desenhos assim como textos em prosa, produção desejada por Victor Hugo para estreitar seu círculo de família e ocupá-lo no exílio. Essa publicação nunca veio à luz por causa da censura – pois o escritor tinha acumulado os textos contra “Napoleão, o Pequeno” – mas um bom número de álbuns utilizando tais fotografias foram constituídos na intenção de amigos.⁴⁷

Um aspecto interessante de se notar para a construção do personagem e, também, a concepção do cenário – já que serão projetadas algumas imagens –, são os registros fotográficos em que Victor Hugo aparece e, mais especificamente, cada uma de suas posições registradas em fotografia, pois representam discursos (SILVA-REIS, 2019, p. 70).

47 “De 1852 à 1855, Victor Hugo, en exil à Jersey, s’est passionné pour la photographie, mû par des intentions à la fois artistiques, politiques et financières. S’il n’a jamais pratiqué ce médium que par personnes interposées – ses fils ou son fidèle disciple Auguste Vacquerie multiplièrent portraits et paysages des îles de la Manche –, il a fait œuvre de metteur en scène en vue d’une publication rassemblant photographies, vues, dessins, ainsi que textes en prose, production voulue par Victor Hugo pour resserrer son cercle de famille et l’occuper en exil. Cette publication ne vit jamais le jour à cause de la censure – l’écrivain ayant accumulé les textes contre ‘Napoléon le Petit’ –, mais bon nombre d’albums utilisant ces photographies furent constitués à l’intention d’amis” (Tradução de Silva-Reis, 2019).

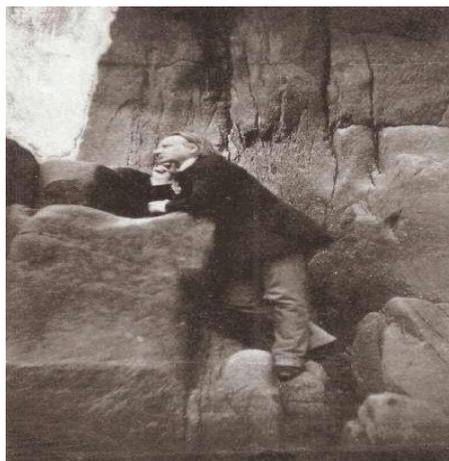


Figura 30 – Victor Hugo dans le rocher des Proscrits par Charles Hugo, 1853. Fotografia.
Fonte: Maison de Victor Hugo (2009)

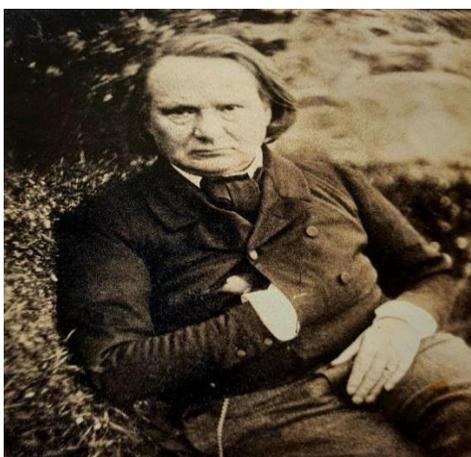


Figura 31 – Charles Hugo (1826-1871) Atelier de Jersey, 1853-1855. Fotografia sobre papel negativo em colódio.
Fonte : Maison de Victor Hugo (2009)



Figura 32 – Victor Hugo accoudé à un muret par Charles Hugo, 1853-1855. Fotografia sobre papel negativo em colódio.
Fonte: Maison de Victor Hugo (2009)

Nos processos da arte de representar, tanto o diretor como o cenógrafo começam a trabalhar a partir do ator, ou seja, o elemento vivo mais poderoso do espaço. Ao conceber essa dramaturgia cênica, o ator foi considerado o elemento principal no início da construção do texto, ainda mais retratando um ícone da arte francesa que foi Victor Hugo. Assim, da mesma forma que a primeira tarefa do diretor é liberar boas atuações dos atores para contar a história da peça teatral, o cenógrafo traz habilidades e conhecimentos visuais específicos para a produção. E o ator? Bem, para demonstrar a importância desses registros fotográficos de Victor Hugo em cena, Howard (2015) sustenta que:

Uma peça pode acontecer sem cenário, mas sempre há no mínimo um ator a ser considerado, e esse ator tem de vestir alguma coisa. [...] Os atores são móveis, imprevisíveis, perigosos e têm um poder de transformação no palco todas as noites. O trabalho do cenógrafo é achar uma maneira de se comunicar com os atores, avaliar suas necessidades e desejos e tomar decisões corretas que alcançarão um resultado único e harmonioso. (HOWARD, 2015, p. 191).

Assim, os registros fotográficos de Victor Hugo contribuíram tanto para a construção do personagem quanto para a cenografia na dramaturgia cênica desta pesquisa, o que nos leva à possibilidade de refletir como seria se Victor Hugo quisesse entrar em cena – possibilidade essa que será explicada no próximo capítulo. Na dramaturgia, encontramos o seguinte exemplo:

[...] Sabe o que o mundo lá fora quer pintar?

Pausa.

A tirania!

De repente, muda o clima da cena. De dramática e suspensa para uma cena agitada e alegre e o fundo musical dita o ritmo da cena. O ator corre ao redor do palco até encontrar-se de joelhos sobre a areia embaixo da mesa.

SEQ 31 – Foco no rosto do ator que brinca com areia criando um castelo e depois sai debaixo da mesa e vai em direção à vassoura encostada na janela rústica e brinca de andar a cavalo até chegar em frente ao castelo de areia. Pára. O ator faz a pose de Napoleão Bonaparte III. (VITALI, 2022, p. 169).

Consideramos que o processo de escrita do texto dramático deu a sensação de que se tratava, na verdade, de uma espécie de diário da imaginação, que foi fundamental na concepção desta dramaturgia cênica desta pesquisa. Seguimos o disposto por Howard (2015, p. 67):

Estou contribuindo uma fotomontagem de cada personagem: como ele enxergava e como os outros enxergam, anotando a indicação de estatura, a aparência física, a classe e a posição social. Então, escrevo um monólogo breve, como se eu fosse aquele personagem escrevendo meu próprio diário, registrando a visão que tenho acerca dos meus relacionamentos e de minhas situações dramáticas, como se desenvolvem de cena a cena. [...] Depois de ter feito isso, tenho todas as informações necessárias para realizar um desenho simples e claro do personagem, que é o início do projeto de um figurino.

Esse diário vai desde os rascunhos, rabiscos aleatórios até a planta baixa, cuja viabilidade foi discutida com o cenógrafo. Nesta pesquisa, o diário foi enriquecido pela crítica preambular de Henrique Fontes, profissional premiado na área de dramaturgia, e por estudos cenográficos – em anexo –, feitos pelo arquiteto, cenógrafo e professor Edison Ribeiro.

Desta forma, conforme observado neste capítulo, nos perguntamos se a Lua – símbolo de canto para o lobo – seria algum um indício da imagem da **lua**, de formato circular, na tela *Pleine Lune*, considerando que Victor Hugo estava experimentando essa mistura dos materiais pictóricos com a fotografia e que a estrutura de uma câmera obscura é composta por paredes opacas, com um **orifício** circular em um dos lados, e na parede paralela a este **orifício**, uma superfície fotossensível é colocada.

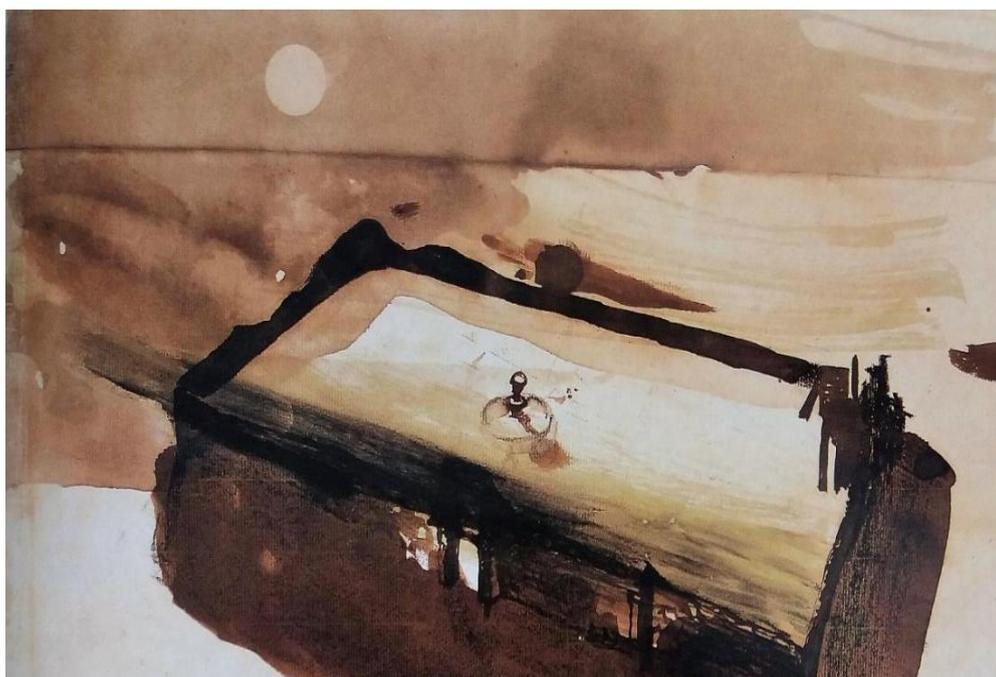


Figura 33 – Detalhe na parte superior de *Pleine Lune*, de Victor Hugo. Montagem a partir de Philbin; Rodari (1998, p. 121)

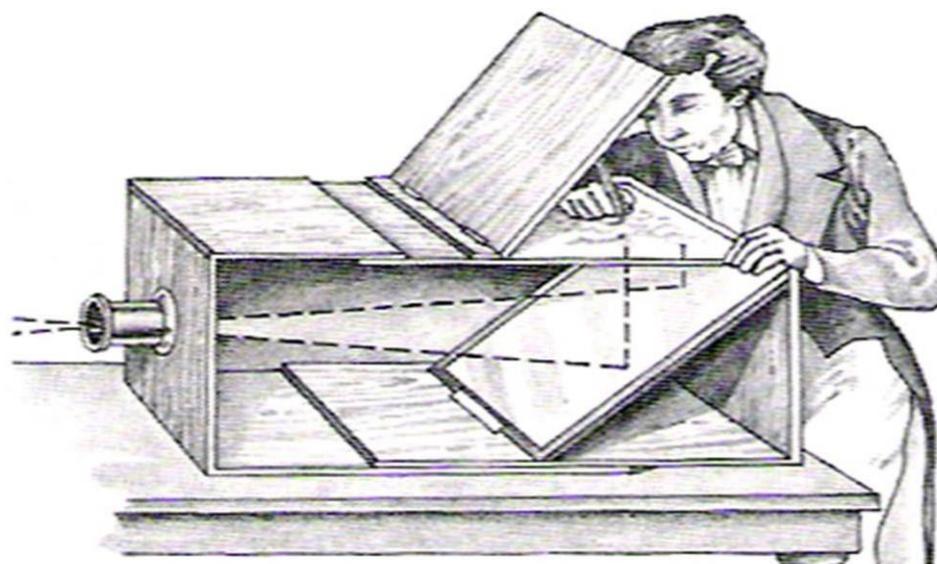


Figura 34 – Mecanismo de uma câmara obscura
Fonte: Jones (2015).

O princípio da propagação retilínea da luz permite que os raios luminosos que atingirem o objeto e passarem pelo **orifício** da câmara sejam projetados no anteparo fotossensível na parede paralela ao orifício. Esta projeção produz uma imagem real invertida do objeto na superfície fotossensível. Assim, além de a lua ser representada por este orifício da câmara obscura, pode-se indagar se o mata-borrão representado na tela *Pleine Lune* (~1856) reflete o céu, que se confunde com o reflexo do mar.

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

Scène I
Il tombe encore quelques gouttes de pluie. Entre Dénarius, rêvant.
DÉNARIUS
[...] Le ciel qu'un souffle essuie
A vidé dans les champs tout l'écrin de la pluie. [...]
Scène II
[...] *Entre un essaim de frelons.*
LES FRELONS,
chantant.
À bas Socrate, Épicure,
Shakspeare, Gluck, Raphaël!
À bas l'astre! À bas le ciel!
Vivent la bave et le fiel,
L'ombre obscure,
La piqûre
Sans le miel! [...] – (HUGO, 2016 [1854]).

Ademais, em relação ao aspecto da cromacia, a utilização da cor mais escura pode ter sido um reflexo da vida pessoal e psicológica de Victor Hugo, porque segundo Silva-Reis (2019, p. 111-112),

É possível que Hugo tenha sido influenciado nos planos fisiológico e psicológico, uma vez que a cor é um atrativo natural do subconsciente, que ajuda na compreensão de fenômenos naturais e, conseqüentemente, de fenômenos não-naturais, mas que tentam forjar a vida real ou forjar uma existência, tal como a ficção, ou como as artes visuais.

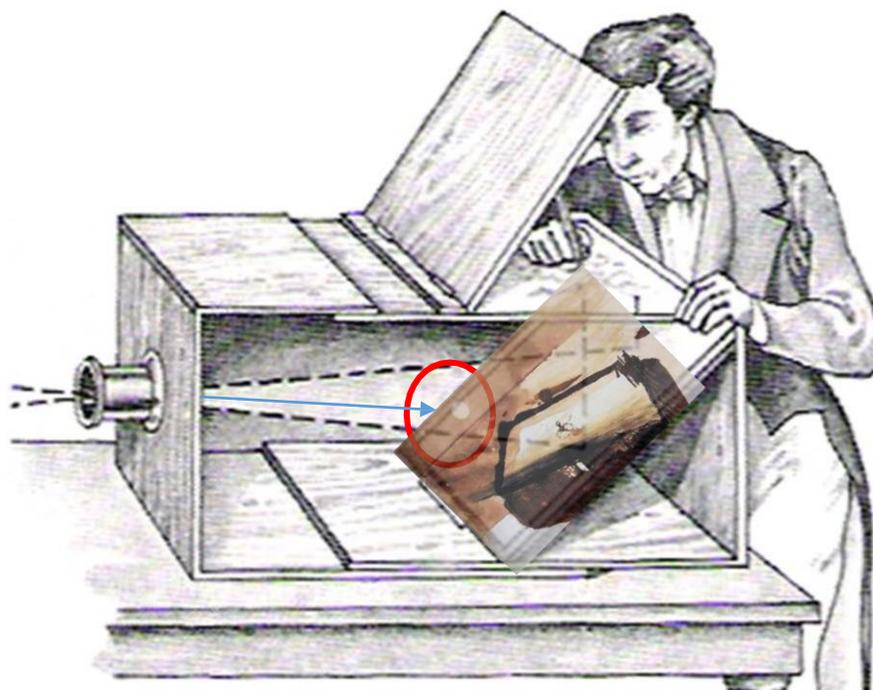


Figura 35 – Mecanismo completo de uma câmara obscura. Colagem a partir de Jones (2015)

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

É uma terra fantástica à noite, com seu dólmen, seus luars, e, durante o dia, com suas rochas pensativas. É uma terra onde terra e mar, paisagens rindo e horizontes marinhos são inextricavelmente misturados, uma terra onde artistas ingênuos vivem, uma terra incorrupta, com todo o frescor virginal primitivo⁴⁸ (JEAN-LUC, s/d).

O presente capítulo investigou a multiplicidade de elementos transpostos na obra plástica e verbal de Victor Hugo, estabelecendo uma conexão entre as cores presentes na pintura *Pleine Lune* (~1856) e na peça teatral *La Forêt Mouillée* (1854), além da concepção da

48 “C’est une terre fantastique le soir, avec son dolmen, ses clairs de lune, et, dans la journée, avec ses roches pensifs. C’est une terre où se mélangent inextricablement la terre et la mer, les paysages riants et les horizons marins, une terre où vivent des artistes naïfs, une terre non corrompue, avec toute sa fraîcheur virginal primitive” (Tradução nossa).

cenografia junto à construção da personagem na dramaturgia cênica desta pesquisa. Buscamos mostrar que o seu cromatismo, longe de ser aleatório, é a expressão da própria identidade artística que Hugo forjou para si. Foi constatado, também, que a abordagem cromática hugoana oscila entre a ciência da ótica da cor que ele poderia ter tanto em seus textos quanto em suas imagens pictóricas (adquirida por meio da observação da natureza) e as influências do seu entorno.

Assim sendo, nos perguntamos se a tela *Pleine Lune*, de Victor Hugo (~1856), é uma metáfora artística como um processo poético, de criação fotográfica, e que pode se recriar em manifestação dramática, como foi no caso da peça *La Forêt Mouillée* (1854) por meio da *Performance*. A partir dessa pergunta, lançaremos mão, no próximo capítulo, de análise descritiva que buscou asserir como Victor Hugo conseguiu transitar entre uma arte e outra, destacando a *Performance* como possível elemento de transição de uma arte para outra encontrada principalmente na linguagem poética do texto dramático, mas, também, na cromacia e nos materiais artísticos.

CAPÍTULO 3 – PERSONAGEM, CENÁRIO E *PERFORMANCE*

Neste capítulo discutimos a possibilidade da *performance* como a última das três etapas (personagem, cenografia e *performance*) no processo de criação da dramaturgia cênica desta pesquisa. Para isso, é preciso nos atermos ao caso específico da peça *La Forêt Mouillée* (1854) como referência de personagem simbólico, à técnica de fotografia como estrutura cenográfica e a tela *Pleine Lune* (~1856) como a imersão do personagem com a imagem por meio da *performance*, a fim de compreender até que ponto são identificáveis os elementos narrativos da pintura para a dramaturgia textual tendo a *performance* como elemento transitório num conceito de “jogo” para Friedrich Schiller, Immanuel Kant e Georges Didi-Huberman.

3.1 A recepção da *performance* – A expressão corporal no campo literário, fotográfico e teatral

3.1.1 Victor Hugo – *Performance*

Victor Hugo, como multiartista, nos permitiu acessar o seu imaginário por meio das suas obras. Todos nós, negociamos significados constantemente, numa tentativa de construir o próprio imaginário e acompanhar o espírito do tempo – pós-moderno, no nosso caso. Para Gilbert Durand (2004, p. 9) o imaginário é o “museu de imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas [...] que constitui o capital pensado do *Homo Sapiens*.”

Assim, no capítulo 1 desta dissertação, foi possível acompanhar a síntese do contexto sociopolítico e sociocultural de Victor Hugo, o que nos permitiu pensar na concepção da personagem para a dramaturgia cênica. No contexto sociocultural, vimos a técnica do desenho, que Victor Hugo praticava desde a infância. De acordo com Silva-Reis (2019, p. 32):

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

Observamos, então, que a memória é um elemento estruturante para o *performer*, pois a partir dela o artista pode dialogar com o espectador munido de um arcabouço de segurança

do que pode acontecer na área de improviso, do inusitado. A encenadora e pesquisadora Beth Lopes (2009) afirma:

A memória, evidentemente, é a raiz dos procedimentos criativos do *performer*. [...] a recorrência ao tema tem provocado bastantes controvérsias, se uma técnica de atuação, um estilo ou simplesmente a substância com a qual o *performer* transforma a sua imaginação e as suas emoções em arte. De qualquer modo a questão está sempre associada ao mesmo desejo: a produção de uma arte viva, uma arte da presença e do presente (mesmo quando a tônica é o passado) (LOPES, 2009, p. 135).

É possível afirmar que a memória de Victor Hugo aparece como elemento estruturante da imaginação nos poemas das *Contemplations* (1856), por exemplo, porque eles traçam uma história e retratam um estado de espírito em perpétua luta, na qual os impulsos de morte e vida estreitam uma relação com uma imaginação fértil tingida de angústia e fantasia. Dificilmente pode-se falar da poesia de Hugo sem relacioná-la com o seu inconsciente: ao contrário das obras que banem o “eu” e dificultam a representação do inconsciente por meio de palavras, a obra do poeta se apresenta como um espelho, inteligível e complexo ao mesmo tempo. Com base nisso foi escrita a seguinte cena na dramaturgia cênica desta pesquisa:

Essa realidade que vamos interpretar?

SEQ 22 – O ator volta a encarar a câmera já posicionado na coxia do teatro, ou seja, pronto para entrar em cena. A câmera entra no palco, mas o ator não. A câmera foca rodopiando todo o cenário até parar na plateia e vira de imediato quando o ator diz:

Olhe para mim.

Por que?

Porque o silêncio escreverá o nosso diálogo, a nossa realidade aqui e agora. Neste momento, neste instante, neste... palco!

O ator entra no palco.

Um homem que deseja quebrar as tradições convencionais da arte dramática, para abrir a literatura à liberdade, como ele resume em três linhas na obra de poesias reunidas *Les Contemplations* (1856):

SEQ 23 – Foco na penumbra crescente que acende na cadeira posicionada na mesa redonda. É a representação da corporeidade da voz em off.

VOZ EM OFF:

Et sur l'Académie, aïeule et douairière, / [...] Je fis souffler un vent révolutionnaire. / Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire⁴⁹.

Pausa.

A arte não pode nos salvar.

Pelo menos se você considerar a arte como remédio. A arte nos “salva” da estupidez ao ser capaz de chocar a pergunta que normalmente não ousamos fazer [...] (VITALI, 2022, p. 164-165).

49 “E na Academia, ancestral e viúva, / [...] Eu soprei um vento revolucionário. / Eu coloquei um gorro vermelho no velho dicionário” (HUGO, 1972, p. 26) (Tradução nossa).

O uso do trecho da obra de poesias reunidas *Les Contemplations* (1856) teve como objetivo reforçar o contexto da memória de Hugo no aspecto da *performance*, ou seja, na fala de um dos personagens destacamos o aspecto mais conotativo da escrita poética de Hugo, que é o uso da transfiguração. Entendemos por este termo o processo pelo qual o poeta, ao descrever um personagem, um objeto ou um acontecimento, confere-lhe um valor alegórico (GADAMER, 1997, p. 148), valor este que, dentro de um processo de tradução, pode ser mais legível para compreensão do espectador do que o original traduzido. Haroldo de Campos (2011, p. 100) concorda com essa perspectiva:

E lembro também uma referência de Gadamer, quando ele diz que a tradução, via de regra, é sempre mais clara, mais plana que o original, mesmo quando é extremamente bem realizada, mas que haveria, em casos muito especiais, exceções.

Visionário, Victor Hugo aponta, em tudo o que contempla, para uma representação “cósmica e simbólica”. Ele escreveu no prefácio de *Odes et ballades* (1822): “Existe um mundo ideal que se mostra resplandecente aos olhos daqueles a quem as meditações sérias acostumaram a ver nas coisas mais do que as coisas.⁵⁰” (HUGO, 1980, p. 5). Portanto, além da memória, temos essa representação simbólica que está inserida na linguagem da *Performance* – mais especificamente no texto dramático não verbal, já mencionado no capítulo 2 –, pois a encenação é formada pela tríade básica “ator – texto – público”, sem a qual não teríamos um fundamento cênico. Neste sentido, em relação à receptividade da *performance*, em princípio, por meio destes dois elementos (memória e representação simbólica), Zumthor (2011, p. 43) resume:

A maior parte das definições de *performance* põe ênfase na natureza do meio, oral e gestual. Seguindo Hymes, destaco a emergência, a reiterabilidade, o reconhecimento, que englobo sob o termo ritual. A “poesia” (se entendemos por isto o que há de permanente no fenômeno que para nós tomou a forma de “literatura”) repousa, em última análise, em um fato de ritualização da linguagem. Daí uma convergência profunda entre *performance* e poesia, na medida em que ambas aspiram à qualidade de rito.

No campo da recepção da performatividade existe um viés estético – atrações e repulsivas em face do objeto de arte pelo receptor – no qual o afeto, oriundo do corpo físico no que diz respeito ao sentimento, é o elemento de ligação entre a imagem observada e o movimento da

50 “il existe un monde idéal qui se montre resplendissant à l’œil de ceux que les méditations graves ont accoutumé à voir dans les choses plus que les choses” (Tradução nossa).

cena. Corrobora com este viés estético – afetivo – Didi-Huberman (2016), ao refletir a perspectiva do ridículo no contexto emocional:

Ela se expõe em toda a sua fraqueza, se expõe talvez até mesmo ao ridículo. Eu não sei, mas, no fundo, quem é que decide quem é ridículo e quem não é? É claro que é possível chorar sozinho ou “por si mesmo”: é o lamento egoísta das consciências infelizes. [...] Volto à questão do ridículo porque ela é muito importante e diz respeito a todos nós: todo mundo já deixou sua emoção aparecer e, com isso, teve medo de parecer completamente ridículo, como se estivesse nu dos pés à cabeça (aliás, um filósofo poderia se perguntar, e com razão: por que o fato de se desnudar seria tão ridículo? Mas deixemos isso de lado). As questões relativas ao pudor e à vergonha estão ligadas a tudo isso, e são também muito importantes para nossa vida psíquica e coletiva (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 18-19).

Com isso, temos, de um lado, o viés estético, com seu aspecto psíquico e emocional, e do outro lado, a memória e a representação simbólica dentro de um contexto classificado por Zumthor (2011) de rito. Esses dois lados auxiliam a receptividade da *performance* junto ao espectador. Cohen (2013, p. 28-29) afirma:

Tomaremos estes conceitos, usados originalmente para o teatro, e os ampliaremos, à guisa de formulação da expressão *performance*, aos seus limites mais extensos: O atuante não precisa necessariamente ser humano, podendo ser um boneco, ou mesmo um animal. Podemos radicalizar ainda mais o conceito de “atuante”, que pode ser desempenhado por um simples objeto, ou uma forma abstrata qualquer. A palavra “texto” deve ser entendida no seu sentido semiológico, isto é, como um conjunto de signos que podem ser simbólicos (verbais), icônicos (imagéticos) ou mesmo indiciais. No que tange à presença do público, é interessante ter-se em mente a proposta de Adolphe Appia de se chegar a uma cena, que ele chama de “Sala Catedral do Futuro”, onde não haja espectadores, só atuantes. [...] A posição que adotamos foi considerar duas formas cênicas básicas: a forma estética, que implica o espectador, e a forma ritual, em que o público tende a ser tornar participante, em detrimento de sua posição de assistente.

Nesta transcrição da imagem para cena, a eliminação de um discurso racional do teatro e a utilização destes dois lados (estético e ritualístico) fazem com que o espetáculo de *performance* tenha uma receptividade do espectador que é, antes de tudo, uma receptividade emocional estimulada por valores alegóricos. Para nós, o importante é o que Hugo pode dizer sobre o assunto descrito, até porque a descrição é, muitas vezes, alegórica e, com certa frequência, o espectador não compreende, mas sente o que está acontecendo. Ao analisar a utilização de elementos cênicos e pictóricos na *performance* é dada atenção especial ao uso do texto (verbal e não verbal) que pode se transformar num elemento de *mise en scène*.

O uso deste processo de *mise en scène*, por si só, nos permite ver essa aparente realidade exposta graças à imaginação encarnada por Victor Hugo. Tem-se como exemplo, para

esclarecer este ponto, o poema *Le Mendiant*⁵¹ (*Les Contemplations*, 1858). Este poema nos mostra como um velho se transfigura sob o olhar do bardo para se tornar uma alegoria da fraternidade humana e da solidariedade de todas as criaturas do universo:

Eu pensei que este homem estava cheio de orações,
E eu contemplava, surdo ao que estávamos dizendo,
Sua boca onde eu vi constelações.⁵² (HUGO, 1858, p. 327)

Hugo utiliza, para obter essas transfigurações de metáforas pintadas na imagem de uma pintura, uma pintura interior do inconsciente do criador. Este procedimento também ocorre nos quatro versos do poema *Chanson*⁵³, das *Contemplations* (1858):

Se você não tem nada para me ensinar
Por que está pressionando minha mão?
Sobre o sonho angelical e terno
Qual você pensa ao longo do caminho.⁵⁴ (HUGO, 1858, p. 100)

O universo externo e real no qual a mulher que ele ama o ignora permite que o poeta o use para se tornar onisciente: Sobre o sonho angelical e terno (*sur le rêve angélique et tendre*). Qual você pensa ao longo do caminho (*auquel vous songez en chemin*).

O poeta traduz a sua faculdade mestra de perceber o invisível por meio destes versos que imaginam a realidade do outro. Considerando o que é a imaginação, da qual a realidade é a fonte, temos possibilidade de compreender que há movimentos da dramaturgia do período em direção à encenação, modificando as estruturas textuais por meio da *performance*. Segundo a pesquisadora francesa na área de teatro, Anne Ubersfeld (2005):

Nossa tarefa aqui não é estudar a recepção do espetáculo, nem mesmo o modo particular de leitura do texto teatral isolado da representação, recorrendo-se a um tipo de imaginação muito formalizado. Basta dizer que essa recepção nos parece marcada por três elementos-chave:

- a) a necessidade de se apoiar, diante da torrente de signos e de *stimuli*, em grandes estruturas (narrativas, por exemplo); veremos que este aspecto implica a necessidade de estudar **primeiramente** as macroestruturas do texto;
- b) o funcionamento do teatro não apenas como mensagem, mas como expressão-estímulo, isto é, indução do espectador a uma ação possível;
- c) a percepção de que a totalidade dos signos teatrais é marcada por negatividade. (UBERSFELD, 2005, p. 21, grifo nosso)

51 “O Mendigo” (Tradução nossa).

52 “Je songeais que cet homme était plein de prières, / Et je contemplais, sourd à ce que nous disions, / Sa bure où je voyais des constellations” (Tradução nossa).

53 “Canção” (Tradução nossa).

54 “Si vous n'avez rien à m'apprendre / Pourquoi me pressez-vous la main? / Sur le rêve angélique et tendre / Auquel vous songez en chemin” (Tradução nossa).

Com efeito, é graças à imagem que o espelho nos envia que tomamos consciência da existência do nosso corpo, este corpo que é nosso e duplicado no reflexo. Essa identidade e essa semelhança também operam na imaginação porque possibilitam encontrar no outro o que se assemelha a ele: o “eu” se torna “o outro”. Como lembra Ubersfeld (2005, p. 161), a dramaturgia sempre foi escrita contra ou a favor do “objeto-teatro” a que se dirigia. A dramaturgia textual pode ser lida como poema, depoimento ou uma espécie de relato. Nada na sua estrutura revela a famosa incompletude literária, ou seja, os “buracos” a que Ubersfeld (2005) se refere quando destaca a necessária passagem do literário para o cênico e que são preenchidos pela autonomia da *performance*, do “espetáculo”, segundo Bonfitto (2013).

Neste sentido, os dois últimos versos da *Chanson* transmitem essa duplicidade: Hugo acredita que vê o que a mulher que ama pensa ao se colocar no lugar dela, enquanto é ele. Posteriormente, a imaginação do poeta se transforma numa alucinação que ele não consegue controlar. Ele sofre que o seu amor não seja compartilhado e apenas escapa da neurose em razão da criação de um mundo ficcional no qual ele é o poeta “visionário”.

Em suma, a realidade vista torna-se uma imaginação metamorfoseada graças às palavras. Hugo, além de empregar a transfiguração como elemento essencial da escrita, também utiliza figuras de linguagem como a acumulação, o que produz um efeito de amplificação. Isso nos possibilita perceber melhor o inconsciente de Victor Hugo. Por exemplo, no poema *Acreditar: mas não em nós (Croire: mais pas en nous)* (HUGO, 1858, p. 384), no verso 13, “este homem rico que, cheio, repellido, orgulhoso, preguiçoso” (*ce riche qui, gorgé, repu, fier, paresseux*), o acúmulo de palavras permite acessar o inconsciente do poeta.

Em relação ao inconsciente, vale ressaltar, conforme citado no primeiro capítulo, o exposto por Artaud (2006): “E se nos dirigimos teatralmente ao inconsciente é apenas para lhe arrancar o que ele conseguiu recolher (ou ocultar) da experiência acessível e cotidiana” (ARTAUD, 2006, p. 47). Essa ânsia está, muitas vezes, ligada a sofrimentos passados que produziram traumas reprimidos. Sabe-se que os pais de Hugo eram de origens diferentes, pois a sua mãe nasceu numa família burguesa em Nantes enquanto o seu pai fazia parte de uma família de artesãos; este contraste deu origem a uma hipótese de conflito familiar de que Victor Hugo pode ter guardado, talvez, uma memória traumática. É por isso, possivelmente, que o criador muitas vezes se ressentiu dos ricos e teve uma profunda simpatia pelas pessoas humildes, que considerava serem boas e virtuosas.

O processo criativo de Victor Hugo incorporou certo investimento na imagem e no ambiente que o envolvia no seu período de exílio. Ao mesmo tempo, o seu aparente interesse

em experimentar novas técnicas e materiais pictóricos surgiu da necessidade de conhecer e reconstituir a memória:

[A] razão mais forte quando a memória e a imaginação assumem a partir da observação direta. A imagem é então mais sintética, mas também mais subjetiva, mais carregada de afetos. Assim, destes desenhos que procedem de um local muito real, mas feito de memória [...] (GEORGEL, 2005, p. 22)⁵⁵.

Assim, dentro dessa análise estética e de memória na recepção da *performance*, é possível que a memória de Victor Hugo tenha influenciado o seu processo criativo pictórico, cênico e literário e, também, o desenvolvimento imaginário como elemento primordial, pois, segundo Silva-Reis (2019, p. 33):

Jean-Bertrand Barrière (1956) considera que foi através da leitura de catálogos e revistas de arte que Victor Hugo teve acesso aos grandes desenhistas e pintores não contemporâneos seus. No artigo “*Victor Hugo et les arts plastiques*”, Barrière (1956) discorre minuciosamente sobre como aquele hábito auxiliou na estruturação do imaginário hugoano, bem como em sua criação artística. Dentre os artistas a que o escritor teve acesso via periódicos constam pinturas, gravuras e desenhos de Nicolas Lancret (1690-1743), Frans Pourbus (1569 – 1622), Hans Holein (1497-1543), Peter Paul Rubens (1577-1640), Albert Dürer (1471-1528), Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), Jacques Callot (1592-1635), Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), Francisco de Goya (1746-1828) [...].

É importante informar que, em meados do século XIX, as características da imaginação visual de Victor Hugo estavam num estágio inicial antes de mesclar lembranças pessoais nas pinturas e no contexto dramático textual.

O conhecimento sobre arte, a vivência da produção artística e a abundância de criatividade deram a Victor Hugo as condições de ousadia para transitar entre as suas próprias produções artísticas como se fosse uma *performance* do seu tempo, visto que a *performance* opera uma relação muito sensível entre o corpo e a poesia. Ou seja, são registros escritos, fotográficos, sonoros que acontecem em “pré-ensaios” que dão origem a criações mesclando artes visuais, cênica e poesia, em que o corpo suado brinca e se arrisca na transcrição da imagem para cena. Afirma Cohen (2013, p. 13):

Em relação ao seu aparecimento inicial, o momento é outro, já de plena absorção dessas manifestações expressivas, disruptoras, nos mais diversos segmentos que vão da arte dramática – com pleno diálogo no teatro contemporâneo – às artes plásticas e literárias, da moda ao cotidiano, da televisão à política.

55 “[La] plus forte raison quand la memoire et l’imagination prennent le relais de l’observation directe. L’image se fait alors plus synthétique, mais aussi plus subjective, plus chargée d’affects. Ainsi de ces dessins procedant d’un site bien réel mais faits de mémoire [...]” (Tradução nossa).

Portanto, são as formas de poesia em expansão, e não meros imprevistos, que nos levam a refletir sobre os mecanismos que permitem a um mesmo artista percorrer uma arte e outra. Em princípio, o que se sabe é que a ideia de fidelidade a si mesmo não existe, o que nos faz acreditar existir uma pulsão imaginativa em Hugo que precisava ser manifestada de diferentes maneiras e em diferentes suportes.

Com o objetivo de analisar até que ponto a fantasia e a memória estruturam o desenvolvimento do imaginário pictural de Hugo e subsidiam a sua criação entre as artes, cabe situar o teatro e a fotografia como possíveis metáforas que dialogam no processo criativo de Victor Hugo.

3.1.2 *La Forêt Mouillée* (1854): elementos textuais e cênicos

O teatro, etimologicamente atribuído ao grego *Theatron*, “lugar de onde se vê”, diz respeito não apenas à sua circunstância espacial e temporal, ou à condição dos espectadores na plateia, mas também à interpretabilidade de uma nova perspectiva, que pode colocar o criador na condição de espectador da sua própria criação. Diante desta premissa, Victor Hugo foi espectador de si mesmo na literatura, no teatro e nas artes plásticas. A sensação é de que Hugo ocupou o lugar de plateia e atuou no espaço e tempo do seu próprio processo criativo.

De toda forma, a etimologia, como recurso de tradução de significados que podem conferir valores metafóricos, pode não dar conta de registrar a multiplicidade de significados atribuídos a um signo (palavra, gesto, imagem, entre outros) e as suas conseqüentes alterações semânticas. Portanto, o valor metafórico conferido à etimologia da palavra Teatro, como interpretabilidade, é apenas uma aproximação poética e conceitual daquilo que a palavra grega, na sua origem, sugeria, e não uma prova irrefutável do seu significado. A dimensão do fenômeno teatral e tudo o que o cerca não pode, evidentemente, reduzir-se a essa metáfora.

Com isso, é possível, de fato, evocar não apenas aquilo que se denomina como lugar do teatro, mas também outros lugares onde este fenômeno é situado: na tríade de atores, público e texto que o compõe, no espaço físico que ocupa, no espetáculo em si mesmo, nos livros que o preservam e, ainda, na memória dos que o fazem e a ele assistem. Estes são lugares plausíveis, que não encerram a extensão do significado, inclusive metafórico, do Teatro.

Em relação à interpretação de significados metafóricos, mais especificamente ao aspecto cognitivo e da cultura de forma geral, Jerome Bruner (1997) explica em seu livro *Atos de Significação*:

Este método de negociar e renegociar os significados por intermédio da interpretação narrativa é, segundo me parece, um dos corolários das conquistas do desenvolvimento humano, no sentido ontogenético, cultural e filogenético desta expressão. Culturalmente, ela é enormemente auxiliada, é claro, pelos recursos narrativos armazenados por uma comunidade e, igualmente, por seu precioso kit de técnicas interpretativas: seus mitos, sua tipologia de compromissos humanos, mas também suas maneiras tradicionais de delimitar e resolver narrativas divergentes (BRUNER, 1997, p. 65).

Esta aproximação poética, em princípio, parece um oxímoro, pois o próprio significado é um fenômeno culturalmente intermediado por uma inspiração que depende da existência prévia de um sistema de símbolos compartilhados dentro de uma narrativa visual na cultura geral.

[...] nós reconhecemos que o significado não depende não apenas de um sinal e de um referente, mas também de um interpretante, uma representação do mundo em termos da qual o relacionamento sinal-referente é intermediado (BRUNER, 1997, p. 66).

Sendo assim, ao examinarmos *Pleine Lune* (~1856), entendendo-a não apenas como uma obra de Victor Hugo, mas como um espaço dotado de potencialidade de vir a ser um espaço cênico, procuramos localizar, na obra de arte, um lugar para esta narrativa visual acontecer no palco teatral. A amplitude de referências a uma pintura que se remete à expressão “obra de arte”, aliás, orienta a busca de uma significação que, sem discriminar os campos da sua abrangência, sintetiza o que ela pode ser, haja vista que, como objeto imanente, a obra de arte estimula percepções que não estão propriamente nela mesma, mas nos significados e juízos que o espectador costuma atribuir a ela.

O significado simbólico depende então de alguma forma crítica, da capacidade humana de interiorizar tal linguagem e utilizar seu sistema de sinais interpretante neste relacionamento em que uma parte representa a outra. O único modo pelo qual seria possível conceber uma biologia do significado, neste ponto de vista, seria por referência a algum tipo de sistema precursor que prepara o organismo prelinguístico para o tráfego da linguagem, algum tipo de sistema protolinguístico. Assim, conceber a questão seria invocar um caráter inato, alegar que nós possuímos um dom inato para a linguagem (BRUNER, 1997, p. 67).

Assim, a obra de arte desperta percepções que transcendem a si própria, revelando o processo criativo, embora na perspectiva da arte contemporânea, em que se pensa o objeto pelo objeto, a predominância de um princípio estático pareça excluir o processo por completo. Em sua autonomia, a obra de arte ofereceria, em última análise, uma unidade indissociável daquilo que se pode **ver** e **sentir**.

Estes valores sensoriais podem ser equilibrados desde que compreendamos que a obra de arte, como objeto de uma expressão artística, dialoga com o campo da literatura, das artes plásticas e do teatro e demais áreas artísticas. Entretanto, não podemos interpretar os signos de

determinada obra como se fossem autônomos, pois os objetos, atos e acontecimentos percebidos são relativos a um campo perceptual particular, um modo específico de ver e sentir do espectador.

Em outras palavras, nem mesmo no começo de um processo criativo, nós vemos as coisas como elas realmente são, mas as vemos por meio de uma antecipação oriunda do desenvolvimento imaginário. Atualmente, o que nós sentimos é experienciado antes que nos tornemos conscientes da nossa sensação, a respeito do que quer que tenhamos sentido e vemos.

Os atos de ver, que podem ser específicos, de forma direta (ver – **crú**), de forma indireta (ver – **como**) e de forma semiótica (ver – **quê; porque**), estão intrinsecamente associados aos nossos sentimentos quando nos deparamos com a obra de arte. Quando fazemos estas perguntas relacionadas aos atos de **ver**, estamos desenvolvendo à compreensão para com uma obra de arte.

O ator e pesquisador teatral Matteo Bonfitto (2013) destaca essa forma indireta (ver – **como**) informando:

[...] As tensões entre o visível e o invisível. É a partir delas que Peter Brook parece conduzir suas pesquisas que têm como núcleo o ator. Como colher o invisível, como manter as “centelhas de vida” (*sparks of life*) presentes nas ações executadas pelos atores? É sobre o “como” que atenção do diretor inglês se concentra. Mas este “como” não diz respeito às resoluções de questões puramente técnicas ou conceituais, mas se refere também à atuação enquanto experiência existencial, que envolve, portanto, todos os processos perceptivos, sensoriais e intelectuais do ator (BONFITTO, 2013, p. 35).

A partir das perspectivas dos atos de ver mencionados, o ponto de partida da equivalência proposta entre *Pleine Lune* (~1856), de Victor Hugo, e a dramaturgia textual da peça *La Forêt Mouillée* (1854), procura localizar na obra de arte o termo que o filósofo Merleau-Ponty chama de “**intercorporeidade**”, ou seja, um cruzamento de corpos onde possamos reconhecer elementos narrativos similares dentro de uma perspectiva visual.

La Forêt Mouillée, escrita em 1854 e publicada na coletânea do *Théâtre en Liberté* (1869), foi escolhida para contrapor o processo criativo da tela *Pleine Lune* (~1856) por dialogar com a tela e ter sido escrita no mesmo período em que a tela começou a ser concebida. Assim, o processo criador se mantém numa coerência de jogos semânticos embasados, entre outros fatores, por uma simetria visual com a tela *Pleine Lune* (~1856).

Esta simetria se alicerça pela forma retangular ou quadrangular das estrofes constituintes de cada fala dos personagens. No que concerne à poética desta peça teatral, *La Forêt Mouillée* (1854) é igualmente contemplativo e actancial: é a harmonia entre o indivíduo e a natureza, mas também trata da desilusão amorosa quando o personagem vê o real à sua volta, contendo, assim, um ciclo da natureza num ciclo amoroso na sua composição.

Há um trajeto circular, na peça teatral, que demanda do espectador a memória longa do dramaturgo. Um mesmo local pode ser propício para ações diferentes da peça, como, por exemplo, quando Dénarius, desesperado pelas mulheres, refugia-se na floresta logo após a chuva e se rende à aparência de uma beleza idílica ao seu redor. Assim, a impressão do espectador é a de que os personagens são construídos ao longo da história pelos contrastes, seja de ações dos próprios personagens comparados entre si, como quando o pardal cita Rabelais, seja na oposição entre o discurso e a ação de um mesmo personagem – no espalhar das tintas na tela *Pleine Lune* (~1856), também se verifica o contraste na paleta de cores escolhida por Hugo. Além disso, aparecem na peça muitos jogos de palavras com sonoridade semelhante – pelo menos, no original em francês:

[...]. À l'heure où, réveillant le pâtre et le **faucheur**,
L'aube sacrée emplit l'horizon de **blancheur** [...] ⁵⁶
(HUGO, 2016 [1854], p. 18, grifo nosso)

O texto ainda propõe a extração do som das palavras, quando sugere, nas falas do personagem Dénarius na terceira cena:

[...] Marcher, vivre! Être là quand **chuchotent** les êtres,
Les oiseaux, ces enfants, le chêne, cet aïeul!
Écouter, dans le jonc, l'épine et le glaïeul,
Les déesses **jaser** au fond des grottes noires,
Et rire et se jeter de l'eau dans leurs baignoires! [...] ⁵⁷
(HUGO, 2016 [1854], p. 18, grifo nosso)

As falas dos personagens criados por Hugo, que ilustram o discutido anteriormente, apresentam claras convergências com as coisas visíveis como, por exemplo, *l'horizon de blancheur* onde vemos claramente que a cor representa a claridade do exato limite entre o céu e a terra. Dessa forma, podemos conferir um caráter ao que se vê como as articulações, elementos de tessitura dramática (BONFITTO, 2013) entre uma fala de personagem e outra que favoreçam a composição do cenário, neste caso a da iluminação do espetáculo, pois o encenador pode se aproveitar desta fala do personagem e clarear o palco teatral. Vejamos outro exemplo:

LE MOINEAU.
Beaux jours ! Chacun s'en va vers sa terre promise,
Et part pour son éden. L'anglais fuit la tamise,
Le turc cherche la Mecque, et le grec lorgne Spa.

56 “[...] Numa hora em que, acordando o pastor e o ceifeiro, o amanhecer sagrado enche o horizonte de brancura [...]” (Tradução nossa).

57 “[...] Andar, viver! Estar lá quando os seres **sussurrarem**, os pássaros, estas crianças, o carvalho, este ancestral! **Ouvir**, na pressa, o espinho e o gladiolus, as deusas **conversarem** nas profundezas das cavernas negras, E rir e jogar água em suas banheiras! [...]” (Tradução nossa).

UN HOCHEQUEUE.
Congé !⁵⁸ (HUGO, 2016 [1854], p. 4)

O que significa essa articulação das falas de Le Moineau para Un Hochequeue? Mesmo que tais imagens, no texto, apresentem muitos elementos reconhecíveis, a despeito das suas articulações, a escrita que as acompanha não cumpre essa mesma tarefa. É como se fossem falas sem nexos, diálogo quebrado. É uma hipótese de uma escrita pesquisada por Hugo, cuja tipografia traz padrões que se repetem sistematicamente, com uma lógica e uma sintaxe que lhe são próprias e que pode ou não dificultar a compreensão do espectador em um primeiro momento da peça teatral.

Ao pesquisar essa escrita, é possível que Hugo percorra um processo de transcrição que foi esclarecido no primeiro capítulo, o qual envolve a relação entre imagem, palavra e o seu próprio corpo, dando ênfase à complexidade gerada pela articulação e ampliando o entendimento sobre o próprio processo de criação. É como se disséssemos que, no processo criativo de Victor Hugo, a arte plástica é a imagem, a literatura é a imaginação e a arte cênica é a ponte que une as duas áreas artísticas anteriores. E como seria possível estabelecer um percurso de transcrição que relacione imagem, palavra e corpo no processo de criação dramaturgica?

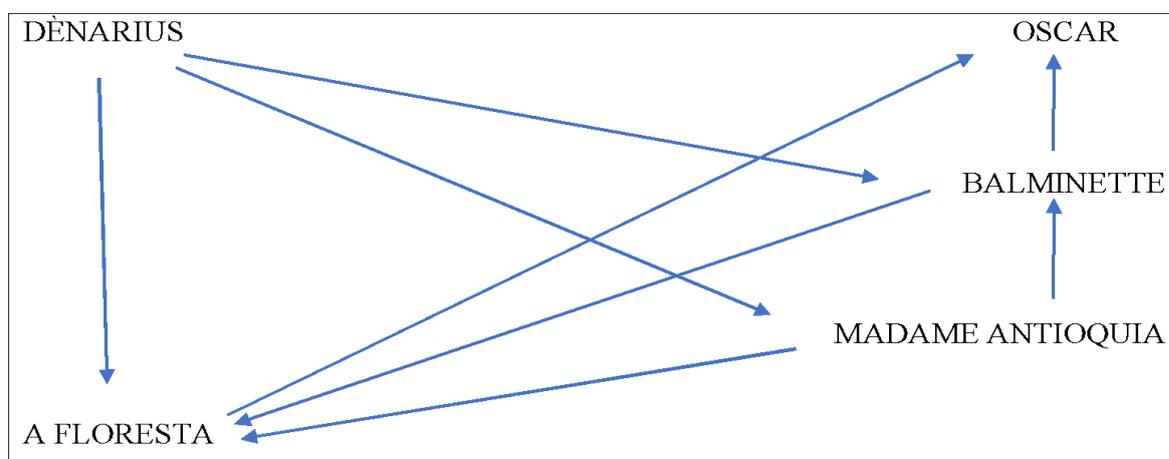
No que se refere à palavra como elemento de transcrição hugoana em *La Forêt Mouillée*, percebe-se que a sua escrita decorre de uma memória que carrega a representação simbólica das palavras em um rico período criativo, com a publicação de *Les Misérables*, *La légende des siècles*, *Chansons des rues et des bois*, dos quais retoma a inspiração primaveril. A abordagem de Hugo é original, pois o autor é sensível às “vozes” que são representações simbólicas ao seu redor, desde a voz da sociedade até a prática da mesa – exemplificadas no primeiro capítulo. Justamente quando aparecem as sessões espíritas das mesas falantes, ele dá voz, não só aos animais, mas também à chuva, a uma pedra e a mais elementos. Em uma natureza encantada e alegre, cheia de cheiros doces e que ressoa com o *show* dos amantes dos animais, o personagem Dénarius derrama a sua bile contra os seus irmãos humanos e sonha em ser um lobo.

Esse personagem sombrio nunca conheceu o amor e se gaba disso; no entanto, este filósofo sonha em entrar em comunhão com a natureza. Ele adora flores, que o repelem: toda a natureza – planta, mineral ou animal, flores, abelhas, pássaros, gotas de chuva – o vê como um personagem hostil, um estranho. De repente, uma maçã cai na sua cabeça, enquanto Balminette,

58 “O PARDAL. Dias lindos! Todo mundo vai para sua terra prometida, E parte para o Éden dele. O inglês foge do tãmis, Turco está procurando meca, e grego está de olho em Spa. UM HOCHEQUEUE. Férias!” (Tradução nossa).

a bela donzela de linho, aparece com Madame Antioquia, uma atriz já envelhecida. Balminette confia as suas preocupações sentimentais: ela está prometida a Oscar, mas prefere Mahieu a ele. À medida que a história avança, descobrimos se a beleza e os encantos de Balminette vão superar a dureza do filósofo aprendiz.

Os personagens de *La Forêt Mouillée* (1854) podem ser divididos entre principais, isto é, que dão vida às ações de desenvolvimento do enredo, e secundários, que contribuem para detalhar o enredo. Concentramo-nos apenas nos personagens principais, visto que estes estão diretamente ligados aos objetivos desta pesquisa. Para isso, observemos o diagrama abaixo:



Quadro 2 – Esquema dos personagens principais da peça teatral *La Forêt Mouillée* (HUGO, 2016 [1854]).

Verifica-se, no esquema anterior, que os personagens principais são dois homens (Dénarius, Oscar) e duas mulheres (Madame Antioquia e Balminette). De fato, os outros personagens giram em torno destes quatro, e um dos personagens masculinos está diretamente ligado à Floresta: Oscar.

[...] UNE POMME,
lui tombant sur la tête.
Eve.

Entrent Balminette et Madame Antioche. Au fond, dans le taillis, Oscar qu'on ne voit pas.

Scène IV

DÉNARIUS, BALMINETTE, MADAME ANTIOCHE, OSCAR, AU FOND, LA FORÊT.

BALMINETTE
Oscar est jaloux comme... [...] ⁵⁹

59 “[...] UMA MAÇÃ, caindo em sua cabeça. Rachadura.
Entram Balminette e Madame Antioch. Ao fundo, no matagal, Oscar, que não pode ser visto.

(HUGO, 2016 [1854], p. 14, grifo nosso).

Hugo cria um personagem (Oscar) que sai de um matagal, como se ele fosse uma criação da própria floresta. A silenciosa autonomia deste código verbal não fornece pistas de seu conteúdo, por mais que as imagens que o acompanhem contêm sugestões. Assim, a palavra como elemento do processo de criação **transcriativo** não tem a pretensão de impor ideias; ao contrário, visa se apresentar como uma ideia em construção, por meio da de(s)forma e forma em constante ligação. Hugo compartilhou, pela palavra, o constante estranhamento e esvaziamento, de(s)forma e forma do seu processo criativo.

Deste modo, o mundo que aquela escrita apresenta não se desvela por completo, ao contrário do que ocorre em *Pleine Lune* (~1856), que se vale do código não verbal. Na peça *La Forêt Mouillée* (1854) tem-se as imagens, mas elas terminam por se aliar à entropia de uma escrita permeada por segredos singulares. Portanto, é a partir do exame de elementos técnicos atribuídos à fotografia e presentes em *Pleine Lune* (~1856) que nos é possível construir um conhecimento mais objetivo daquilo que parece se ocultar por trás de cada signo a fim de que seja revelado pela *performance*.

3.1.3 A fotografia como elemento cenográfico e iconográfico

Não se pretende construir um discurso sobre a busca de sentido da imagem, até porque é possível que haja determinações desconexas e direcionamentos obtusos para serem colocados em relação uns com os outros, como é próprio da natureza humana, sobretudo do olhar humano. Há, ainda assim, a hipótese de transformamos em ficção o visível por meio de um elemento invisível que completa o visível, permitindo a elaboração das formas simbólicas e do seu *habitat*. Dessa forma, a relação que se tece entre a imagem fotográfica e aquelas que a precedem e a seguem evoca a participação do observador: a sua ação é elaborada a partir de elementos externos à imagem, que venham a completar o seu significado. Estes elementos podem vir de outras áreas de comunicação, como o cinema, a pintura e a tecnologia com os seus filtros e aplicativos de composição da imagem fotografada.

Assim, de um lado como objeto retificado, de outro como objeto possuído, à mercê

Cena IV
DÉNARIUS, BALMINETTE, MADAME ANTIOCHE, OSCAR, NO FUNDO, A FLORESTA.
BALMINETTE
Oscar é ciumento como... [...]” (Tradução nossa).

do olhar de um sujeito sensível que lhe dá vida, é que a fotografia traz à cena a dúvida recorrente a respeito de seu estatuto, ou melhor, de sua ambígua relação com o referente e, por extensão, dos tipos de vínculos estabelecidos com o leitor como forma de mediação do real vivido (CAETANO, 2012, p. 191).

Não se trata de defender uma espécie de ditadura da subjetividade na leitura da imagem, em que cada um vê o que quer, mas sim a percepção do sujeito em um jogo de observação e ação, de autor ou intérprete, de crença ou tautologia segundo o filósofo Didi-Huberman (2010) que verificaremos mais adiante neste capítulo. A possibilidade de uma leitura iconográfica por meio da fotografia nos leva a refletir sobre a distinção estabelecida entre o mundo costumeiramente chamado de real e outros mundos, imaginários. Invariavelmente, essas distinções terminam por convergir em direção a um referente inicial de base, e único, o “mundo real”.

É este referente comum que oferece a Victor Hugo a matéria-prima para a construção de universos os mais distintos, sejam eles concretos e comprovados cientificamente ou, em um outro extremo, construídos por meio de improváveis articulações e libertos de provas irrefutáveis de suas existências. A este imaginário prático, elaborado pela esquematização das fotografias já tiradas, é necessário associar um imaginário elaborado pela aprendizagem que põe em ação a elaboração das correspondências. Convém informar como Silva-Reis (2019) reflete essa atmosfera imaginária mostrada nas pinturas de Hugo por meio das palavras de Georges Didi-Huberman:

[...] De fato, a imensa maioria dos desenhos realizados pelo poeta decorrem de uma vontade de produzir visualmente toda “coisa formidável” enquanto “coisa sombria”. Lembremo-nos do aforismo hugoano por excelência: “O sublime está embaixo”. Mas o que é uma coisa sombria?
 [...] Já sugerimos: é antes de tudo uma coisa escurecida, o que não quer dizer invisível. Assim, a sombra nunca é uma simples privação de luz ou de visibilidade: ela é desafio de conhecimento, movimento vital, ambiente agonístico, até mesmo ambiente de gozo: “Toda a sombra é um combate. [...] sombrias alegrias da matéria obscena.” A sombra, a noite, a escuridão do abismo invadem sem dúvida a obra de Hugo; mas elas estão por toda parte visualmente caracterizadas.⁶⁰ (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 179; 184-185 *apud* SILVA-REIS, 2019, p. 268)

Esses mundos imaginários, quando materializados por meio das mais diversas formas

60 “[...] De fait, l’immense majorité des dessins réalisés par le poète relèvent d’une volonté de produire visuellement toute ‘chose formidable’ en tant que ‘chose sombre’. Souvenons-nous de l’aphorisme hugolien par excellence: ‘Le sublime est en bas’. Mais qu’est-ce qu’une chose sombre ?

[...] Nous l’avons déjà suggéré: c’est d’abord, une chose assombrie, ce qui ne veut pas dire invisible. Ainsi, l’ombre n’est jamais une simple privation de lumière ou de visibilité: elle est enjeu de connaissance, mouvement vital, milieu agonistique, voire milieu de jouissance: ‘Toute l’ombre est un combat. [...] sombres joies de la matière obscène.’ L’ombre, la nuit, l’obscurité du gouffre envahissent certes l’œuvre de Hugo; mais elles sont partout visuellement caractérisées” (Tradução de Silva-Reis, 2019).

de linguagem, costumam encontrar nas manifestações artísticas a sua maior forma de expressão. Eles mediam, como mensagem, a percepção do mundo em que vivemos e modificam, a cada nova descoberta, nossa leitura, por vezes convencional e literal, abrindo, assim, os nossos olhos para analogias e comparações passíveis de interpretações e concepções as mais diversas sobre aquilo que nos cerca. Por essa razão, para além das próprias práticas fotográficas, o poder formativo da fotografia diz respeito a todo tipo de imagem, dentre as quais se destaca a pintura.

Nesse sentido, imagens projetadas foram mescladas (registros fotográficos, poemas etc.) com as pinturas, desenhos de Victor Hugo na dramaturgia cênica. O interesse dessa arte pela fotografia, no entanto, não reflete qualquer preocupação quanto às prerrogativas que ela possa ter sobre a semelhança, mas leva em conta uma modificação da nossa relação com a percepção visual, da invenção de um outro “modo de fazer mundos” (GOODMAN, 1979)⁶¹ dentro da dramaturgia cênica.

Longe de apagá-lo, a pintura insiste no suporte fotográfico, exemplificando e tematizando suas propriedades mais características, como se denunciasse sua presença. É o caso do hiper-realismo que, ao mesmo tempo que sintetizou outras influências, concretizou a relação entre pintura e fotografia no final da década de 1960.

As cores da fotografia e do mundo a que fazem referência são uma percepção da visão, ou seja, não existem se não forem apreendidas sensorialmente. E é por meio da sua materialidade que se tenta perceber as cores que existem numa imagem. Logo, a percepção da cor necessita de um suporte. Ao tratar da peça teatral do nosso *corpus*, o nosso suporte para ver as cores é a palavra escrita. Esta é uma condição que se faz presente para podermos conceber as cores por meio da linguagem, como no exemplo a seguir:

Scène II
La pluie a tout à fait cessé. Soleil partout. Toutes sortes d'êtres.

UNE VOIX,
dans l'air.
C'est le printemps qui vient, ce frère de l'aurore;
C'est la saison qui rit, sœur de l'heure qui dore;
C'est l'instant où **verdit** le sillon nourricier,
Où, sonore et gonflé des fontes du glacier,
L'Arveyron **bleu** s'accouple au flot **jaune** de l'Arve,
Où mai sort de l'hiver et le sphinx de sa larve;
Bonheur ! Soleil ! Les maux et les froids sont finis;
L'azur est dans le ciel, l'amour est dans les nids;
L'amour trouble les yeux de vierge des gazelles;
Oiseaux, mêlez vos chants; âmes, mêlez vos ailes;

⁶¹ O filósofo americano Nelson Goodman (1906-1998) destaca em seu livro *Ways of worldmaking* (1979) que o mundo é o que compreendemos dele, universos são tanto construídos quanto descobertos, a compreensão e a criação andam juntas.

Gloire à Dieu!⁶² (HUGO, 2016 [1854], p. 3, grifo nosso)

No trecho acima, a cor verde é atribuída a uma forma líquida, para a qual a personagem em *off* (*une voix*) nos chama a atenção ao despertar da natureza. Da mesma maneira, propomos na dramaturgia cênica a personagem “voz em *off*” dialogando de forma sintética com o espectador a biografia de Victor Hugo. Além disso, a continuação deste despertar aparece nas cores espalhadas na região (*jaune de l'Arve*). A frase “para o fluxo amarelo do Arve” (*au flot jaune de l'Arve*) é uma metáfora da iluminação que vai tomando conta do local. Mais um aspecto de base para conceber a iluminação na dramaturgia cênica:

ATO 2

Tocam os três sinais do teatro. O ator está sentado no meio da plateia no teatro. Abre as cortinas. A iluminação do palco é de tonalidades escuras (marrom, preto, cinza). Escuta-se som de ventos. Três pinturas de Victor Hugo são projetadas nas três paredes do cenário. A trilha sonora acompanha as transições dessas projeções das pinturas de Hugo. Ao finalizar e fixar as três pinturas de Victor Hugo no período de exílio próximo da data da tela Pleine Lune (1856), a trilha sonora para e de repente o ator, que está no meio da plateia do teatro, joga várias folhas escritas para o alto e diz:

ATOR:

A escrita e o homem,
têm essências diferentes.

O homem vive a sombra de leis por ele inventada... (VITALI, 2022, p. 182).

Deste modo, fica evidente que a cor depende de um suporte para se sustentar, inclusive nas linguagens. Entretanto, no francês, para além do substantivo qualificado por um adjetivo de cor – caso de *flot jaune* –, os substantivos que personificam cores – *L'azur* – também aparecem nessa obra hugoana. Assim como foi discutido no segundo capítulo sobre a cromacia, Silva-Reis (2019, p. 193) reforça:

A cromacia está ligada à dimensão da luminosidade. Ou seja, na ausência da luminosidade ocorre necessariamente a ausência de cor. Dentre as tonalidades conhecidas da ausência de cor estão as tonalidades branco e preto, cinza-claro, cinza e cinza-escuro (FARINA, PEREZ, BASTOS, 2011). Se a presença das cores também é vivência de sensações, a ausência da cor também constitui também uma vivência. A sensação de acromacia parece estar perto da abstração e da não compreensão de vivências. Como aqui estamos tratando de uma arte do espaço, logo, uma possível não compreensão ou não sensação do espaço pode ser considerada uma acromacia.

62 “Cena II – A chuva parou completamente. Sol por toda parte. Todos os tipos de seres.

UMA VOZ, no ar. É primavera que está chegando, este irmão do amanhecer; é a estação que ri, irmã da hora que dore; este é o momento em que os verdes de sulco nutritivo, onde, som e inflado com o derretimento da geleira, O Arveyron azul se acasala com o fluxo amarelo do Arve, onde maio sai do inverno e da esfinge de sua larva; Felicidade! Sol! Os males e resfriados acabaram; O azul está no céu, o amor está nos ninhos; O amor perturba os olhos virgens das gazelas; pássaros, misture suas músicas; almas, misturar suas asas; Glória a Deus!” (Tradução nossa).

Neste caso, a acromacia estaria ligada à *performance* por meio do corpo no espaço, ou seja, percebido e projetado conforme explicado no primeiro capítulo desta dissertação por Féral (2015). Possivelmente, Hugo foi instigado a experimentar materiais e reproduzir imagens abstratas que nuançassem essa sensação do corpo (matéria) no espaço. Vejam-se os exemplos:



Figura 36 – Lace impression (1856). (85 x 147 mm). Villequier, Musée Victor Hugo, inv. 93-20.
Fonte: Philbin; Rodari (1998, p. 76).



Figura 37 – Ink-blot (~1863). Private collection. Fonte: Philbin; Rodari (1998, p. 19).

Como aqui estamos tratando de uma arte do espaço, uma possível não compreensão ou

não sensação do espaço poderia ser considerada uma acromacia. Porém, Victor Hugo não teve essa sensação ao criar a tela *Pleine Lune* (~1856), pois, mesmo que se julgue a imagem como abstrata, seria impossível negar as cores que ele via do mar na ilha de Guernsey.⁶³



Figura 38 – *Pleine Lune* (~1856). Pena (artes gráficas), escova, lápis, carvão vegetal, aquarela, tinta, papel vergê. Fonte: Philbin; Rodari (1998, p. 121).

Pleine Lune (~1856) pode formar o fundo de uma pintura ou ser reduzida a alguns pontos como, por exemplo, a retirada do objeto central (possível mata-borrão) para que, em seguida, oscile entre dois *status*, o da figura central e o do fundo, e duas modalidades existenciais, atual e potencial; o fundo, por definição, é potencializado pela figura central. Em ambos os casos, tanto a figura central quanto o fundo participam do plano de expressão. Mas essa oscilação pode envolver as tonalidades das cores e a forma como um todo, porque o fundo pode servir de moldura fotográfica ao suporte formal da figura central. Neste caso, o suporte formal, que deveria organizar o plano de expressão ao ser virtualizado pela percepção, assume a liderança no plano de expressão.

Com isso, a pintura de Hugo se refere à substância, à forma fotográfica. Se participam de uma iconografia que evoca o mundo natural ou se permanecem uma forma esquemática, a depender da perspectiva, os pontos também questionam a diferença figurativa/abstrata. A grande odisséia das artes visuais pictóricas refletida por Victor Hugo procede, assim, a uma espécie de recategorização total das formas e meios de expressão, estilos e gêneros.

A personagem em *off (une voix)* de *La Forêt Mouillée* (1854) oferece ao espectador, por meio de suas falas, uma sucessão de ações que deixam margem para perceber se este espaço tem alguma cor, criando, assim, uma atmosfera cromática dentro da dramaturgia – ou, em outras

⁶³ A relação entre as cores e os materiais é discutida na seção 2.2.

palavras, uma cromacia verbal. O espectador, ao ouvir as falas dos personagens, percebe o vocabulário e as referências aos sons e imagens, apropriando-se do espaço tridimensional de determinado ponto de vista, bem como o jogo das tonalidades escuras que percebemos em *Pleine Lune* (~1856).

Scène III

[...]

DÉNARIUS

Forêt, caverne **d'ombre** et de paix qui m'accueilles,

Merci! – Le désert seul résiste à l'examen.

Paris est fou; la femme est le revers humain;

La femme de la vie est le mauvais visage;

Penseur, sois veuf; voilà ta vie, ô sage!⁶⁴ [...]

(HUGO, 2016 [1854], p. 13, grifo nosso)

Percebe-se por estes exemplos que, provavelmente, a sucessão de ações em uma determinada espacialidade e que as tonalidades das cores escritas no corpo das falas dos personagens oferecem ao espectador grande possibilidade de se encontrar, em narrativas verbais, a cromacia (espacial). A paleta de cor de Hugo é restrita e seu trabalho com os graus de tonalidades escuras é observável em toda a sua obra pictórica e literária.

De acordo com Silva-Reis (2019, p. 194):

Se, de um lado, há a tradução verbal interartística da cor direta e indiretamente, também é possível ver, de outro, a presença do preto ou da ausência de cor em seu romance. Poderíamos dizer que é uma marca do estilo hugoano? Talvez, mas essa mesma técnica pode ser encontrada em uso por muitos escritores contemporâneos seus, bem como escritores anteriores e posteriores.

Desta forma, ao comparar a utilização das cores dentro de uma metalinguagem pictórica e literária das obras de Victor Hugo, percebemos que a primeira extrai um detalhe iconográfico, enquanto a segunda reproduz caracteristicamente a trama. Em ambos os casos, os processos de apropriação se assemelham a uma metonímia que designa a foto por uma parte e a questiona por uma espécie de dramatização discursiva.

Por isso, podemos caracterizar a existência de uma relação metalinguística entre fotografia e pintura, na qual a orientação da metalinguagem também norteia a materialização da substância – neste caso, a cromacia. Como a pintura apresenta a vantagem de fornecer a

64 “Cena 3. [...] DÉNARIUS. Floresta, caverna **de sombra** e paz que me acolhe, Obrigado! — O deserto sozinho enfrenta o escrutínio. Paris é louca; a mulher é o inverso humano; A mulher da vida é a cara ruim; Pensador, seja viúvo; esta é a sua vida, ó sábio!” (Tradução nossa).

substância e é a partir do seu suporte formal que se organiza o plano de expressão, o observador não pode mais investir no quadro fotográfico, como faria em qualquer reprodução para atualizar uma forma, mas deve investir no suporte formal da pintura, ou seja, fazer uma renúncia figurativa e plástica que abre portas de compreensão para outras leituras iconográficas, outros acréscimos ou finalizações formais de interpretações.

Entretanto, para adentrar esta porta iconográfica, é necessário distinguir dois modos de compreensão: a) da forma fotográfica pela substância da cor; e b) da forma pictórica, estando a substância da cor dissolvida de qualquer maneira em tonalidades próximas às da forma fotográfica. Assim, em ambas as técnicas (fotográfica e pintura), a similaridade estaria na utilização da cor.

O processo fotográfico pode apresentar, ainda, elementos de descrição figurativa, que pode ocorrer em artes pictóricas conceituais que possuem objetos que simbolizam ou fazem analogias aos diversos comportamentos, pensamentos e mensagens a serem decifrados, como no caso de a possível imagem central da tela *Pleine Lune* (~1856) ser um mata-borrão. São as tonalidades das cores que se aproximam tanto na técnica fotográfica quanto na técnica de pintura. No que toca a Hugo, a descrição figurativa não acontece apenas no campo da representação e falas dos personagens da peça *La Forêt Mouillée* (1854), mas também pode estar presente, em parte, na própria tela *Pleine Lune* (~1856) – um elemento visual descritivo –, sendo uma técnica corrente tanto de composição artística quanto na transição das artes pictóricas para cênicas.

Consequentemente, ao analisar a possibilidade da técnica de fotografia inserida nas experimentações das artes pictóricas de Victor Hugo, percebe-se a possibilidade da cenografia fazer este elo – por meio de expressão cromática – de transição entre a leitura iconográfica de uma imagem para a dramaturgia textual, sendo esta transição da imagem para a cena e a performance uma forma de reconhecimento desta transição.

Conforme Simon (1973, p. 228-229), entendemos cenografia como elemento central do palco:

O palco é para o teatro o que o coro é para a igreja, o lugar onde a presença real do ator atua, onde ocorre o cerimonial do jogo. O palco moderno nasceu no século XVI, liderando sua evolução até o desenvolvimento da cena da ilusão italiana. Inclui essencialmente a gaiola de palco, que definiu o espírito da dramaturgia ocidental por quatro séculos.⁶⁵

65 “La scène est au théâtre ce que le chœur est à l’église, le lieu où agit la présence réelle de l’acteur, où se déroule le cérémonial du jeu. La scène moderne est née au XVI siècle, conduisant son évolution jusqu’à la mise au point de la scène d’illusion italienne. Elle comprend essentiellement la cage de scène, qui définit l’esprit de la dramaturgie occidentale depuis quatre siècles” (Tradução nossa).

3.1.4 Da visualidade à cena

O contexto que indica a equivalência da proposta entre *Pleine Lune* (~1856) para uma dramaturgia textual está na obra *A Educação Estética do Homem*, de Friedrich Schiller (1995), originalmente publicada em 1795, que vincula o conceito de jogo à harmonia no homem na sua plenitude sensível e intelectual.

Nesta obra, Schiller não reflete a ideia de jogo como uma forma isolada, mas discute-se a relação do homem para com o mundo ao seu redor e o que a natureza concebe, adequando-se às suas necessidades físicas e morais. Em alemão, o substantivo jogo equivale ao termo *Spiel*, cujo verbo correspondente, *spielen* (SCHILLER, 1995, p. 33), possui abrangente leque de significados, como as atividades lúdicas em geral. Porém, *Spiel* se refere mais especificamente ao ato de jogar, conforme o equivalente em língua portuguesa.

Esse entendimento, ainda que temporalmente distante de Schiller, poderia levar-nos a uma reflexão sobre a definição da palavra “jogo” na atividade humana, configurada dentro de certos parâmetros de tempo e espaço que orientam o processo criativo artístico, principalmente, no teatro e na tela de pintura em branco. Para além destes parâmetros, vale ressaltar a autonomia que rege o princípio da atividade humana de jogar, que permitiu, em última análise, a consolidação do processo criativo.

Quem primeiro articulou outra aplicação para o princípio autônomo do jogo foi Immanuel Kant, em 1790, na *Crítica da Faculdade do Juízo* (1995), quando relacionou o termo “jogo” a um juízo de caráter estético. Para Kant, o jogo em si, por ser desprovido de intenções, equivaleria ao jogo existente na liberdade das sensações. Como o filósofo alemão estabeleceu três níveis de jogos: jogo da sorte (interesses); jogo de sons (sensações, ou despertar das ideias); e jogo do pensamento (estético) (KANT, 1995, p. 83), interessa-nos aferir como estes níveis do jogo atuariam na atividade humana no âmbito do processo criativo artístico.

Schiller (1995), contemporâneo de Kant e inspirado por ele, considerou, então, que o jogo humano seria capaz de permitir ao homem uma aproximação com a liberdade que parece desenvolver a atividade do jogo das expressões artísticas, realizadas de forma autônoma. Essa autonomia não seria inibitória, como se percebe das experiências artísticas de Victor Hugo com os materiais e técnicas que compuseram as suas produções literárias, pictóricas e cênicas. Sendo também um ser só para si, Hugo submeteria, neste jogo, as suas contingências entendidas no espectro dos seus interesses, cujas normas seriam deliberadamente aceitas por ele próprio, enquanto artista. Isso significaria uma autonomia estética e se configuraria numa educação estética (cf. SCHILLER, 1995).

Essa possibilidade não deixaria de se constituir como uma ressonância da divisão platônica entre o mundo sensível e o mundo das ideias, ou seja, entre o caráter mutável do seu estado e o permanente da sua pessoa (SCHILLER, 1995, p. 63–64). A essas duas condições antagônicas que caracterizam a natureza dupla do homem, Schiller (1995) denominou, respectivamente, impulso sensível e impulso formal, e ambos, ao determinarem as suas exigências – quer pelas leis da natureza, quer pelas leis da razão –, almejaríamos exatamente aquilo que lhes falta. Este impulso sensível, por limitar o homem a um tempo e espaço impondo leis e delimitando estes aspectos, exigiria a modificação deste mesmo tempo, espaço e suas regras do jogo. O impulso formal, por sua vez, ao suprimir o tempo e modificar o espaço, exigiria a permanência excluindo a imutabilidade do outro.

Neste sentido do jogo, o tradutor de Patrice Pavis (2008) explica que “na tradução, na maior parte do tempo mantivemos a palavra jogo, exceto quando foi estritamente necessário traduzi-la por atuação ou interpretação” (PAVIS, 2008, p. 219). Uma vez que os espectadores são influenciados pelas atuações, ou interpretações captadas sensorialmente no teatro, os artistas teatrais, literários e visuais devem considerar exatamente que tipo de realidade desejam criar, quando constroem um mundo verossímil para os atores contarem as suas histórias aos espectadores. Precisam escolher objetos, cores e texturas que comunicarão a história da peça para os espectadores, que identificarão a intenção e reagirão a ela. Entretanto, para ser realmente poderosa, a justaposição de objetos realistas ou verdadeiros no espaço cênico sempre precisa da adição da imaginação do público para completar o quadro. A imaginação, como os sonhos, fornece mais detalhes da realidade da vida do que qualquer outro pintor cênico. De acordo com Silva-Reis (2019, p. 333):

Uma distância crítica e estética surge ao nos colocarmos como participantes do jogo que fruem a obra interartística. O feito de jogar foi manuseado pelo tradutor interartístico, o jogo enquanto síntese é a obra de arte e nós somos outros jogadores. É enquanto jogador junto com Victor Hugo que analisamos como este jogo do interartístico e do ir e vir do jogo da tradução pode ser explicado em parte. Isso porque, uma vez que também se é analista de tradução interartística, se escolhe que procedimentos do jogo se pretende analisar, explicar e compreender.

Somado ao disposto anteriormente sobre o desenvolvimento da imaginação de Victor Hugo⁶⁷, entendemos que a prática de *cérémonial du jeu*⁶⁸ está no corpo de Hugo como escrita da imagem, ou seja, o corpo cenográfico. Este corpo cenográfico vai ao encontro das ações em um tempo irrepetível (aqui-agora), variando em suas diversas formas de gerar registros

67 Cf. seção 3.1.1.

68 “Cerimonial do jogo” (Tradução nossa).

pictóricos e/ou escritos.

Victor Hugo buscava atores que soubessem dominar seus impulsos sensíveis em suas ações formais na **pantomima**, o teatro de movimentos que despontou na França e na Inglaterra durante as primeiras décadas do século XVIII, nos balés clássicos (GUINSBURG; LIMA, 2009). Nela, o corpo iguala-se ao **movimento**, sendo considerado um exercício de *performance* de uma poesia por meio do trabalho corporal – como são estruturadas as falas dos personagens de *La Forêt Mouillée* (1854).

Entretanto, não se trata de uma limitação das noções corporais no teatro da atualidade, e, sim, de um entendimento de que os corpos e vozes dos atores são instrumentos pictóricos, verdadeiros organismos que se fundem entre a imagem e a palavra dita em cena. De acordo com Cohen (2013, p. 101-102):

O *performer* vai se assemelhar ao artista plástico, que cria sozinho sua obra de arte; ao romancista, que escreve seu romance; ao músico, que compõe sua música. Por este motivo vai ser muito mais reduzido o trabalho de criação coletiva. [...] Na *performance* a ênfase se dá na atuação e o *performer* é geralmente criador e intérprete de sua obra. [...] o discurso da *performance* é o discurso da *mise en scène*, tornando o *performer* uma parte e nunca o todo do espetáculo.

Os **aparelhos** ou o **aparato** aqui apresentados atribuem diretamente a função de instrumento ao corpo. Os indivíduos, nessa perspectiva, parecem existir *a priori* em relação aos seus corpos, que são subtilizados e tendem à desordem. Observa-se, assim, a aceitação de uma descontinuidade entre quem atua e o seu próprio corpo. Bonfitto (2013, p. 22-23) afirma:

Lida-se, frequentemente, no caso do ator e do *performer*, com processos que envolvem, de modos mais ou menos evidentes e em diferentes níveis, expansões e deslocamentos de um suposto eu em direção a um suposto outro. Um dos fatores que contribuem para essa possível especificidade é sem dúvida a função desempenhada pelo corpo como material relacional constitutivo da própria obra, visto como dispositivo psicofísico que inclui, obviamente, o aparato vocal.

Analisando a dramaturgia textual de Victor Hugo, ou seja, o drama romântico para a cultura ocidental, percebemos possibilidades de dicotomias como corpo/alma, corpo/mente, pensamento/sentimento, circunstâncias externas/internas. Ao se observar a presença dessas dicotomias no trecho a seguir, evidenciamos a existência de algumas tendências dominantes no pensamento ocidental que gravitam entre os textos e, em seguida, o quanto não foram superadas.

Scène I
Il tombe encore quelques gouttes de pluie. Entre Dénarius, rêvant.
 DÉNARIUS.
 [...] Où trouver l'idéal? Ô vide du cœur! [...]
 DÉNARIUS
 [...] L'homme est fait pour rêver au fond de la nature; [...]

Scène IV
Dénarius, Balminette, Madame Antioche, Oscar, Au Fond, La Fôret.
 DÉNARIUS.
 [...] Je ne sais ce que j'ai.
 [...] L'éclair du paradis! Tout mon corps a frémi! [...]
 (HUGO, 2016 [1854], p. 3; 18).⁶⁹

A intenção de superação da lógica dicotômica não se efetiva, porque enquanto a memória emotiva é considerada como um trabalho que opera o corpo do ator de dentro para fora, as ações físicas surgem de fora para, em seguida, serem internalizadas no corpo do ator. Nessa perspectiva, sentimentos, emoções e memórias são produzidos no interior do corpo, enquanto os gestos se apresentam numa dimensão corporal mais superficial. Assim, a única coisa que muda é a direção do processo entre as circunstâncias externas/internas. Tanto a memória afetiva como as ações físicas, a voz e a palavra em cena mantêm-se como a última etapa dos processos de encenação.

Ademais, Gilles Deleuze e Felix Guattari são críticos incisivos do estreitamento do pensamento ocidental no tocante à consideração da realidade como multiplicidade e à insuficiência da linguagem para abordar a realidade como tal. Ambos consideram as dicotomias anteriormente citadas como uma face da ideia de *Uno* e observam que a multiplicidade da realidade não deriva do mesmo. Para os autores, o pensamento em que o *Uno* é ponto de partida ou de chegada não comporta a multiplicidade:

[...] as multiplicidades ultrapassam a distinção entre a consciência, entre a natureza e a história entre o corpo e a alma. As multiplicidades são a própria realidade e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. As subjetivações, as totalizações, as unificações são, ao contrário, processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 8).

Segundo Deleuze e Guattari (2004), a multiplicidade não parte do *Uno* e nem se opõe a ele; o *Uno*, no entanto, com seu modo de operar centralizador e burocrático, hierárquico e taxonômico, assume o papel de mais um devir das multiplicidades e não da única forma possível de abordar a realidade. De acordo com Ubersfeld (2005, p. 28):

Não cabe aqui um exame do que respeita à psicologia e à psicossociologia do espectador. Lembremos, contudo, que na atividade própria do espectador cooperam dois elementos: de um lado, a reflexão e, de outro, o contágio passional, o transe, a dança, tudo o que emana do corpo do ator e incute a emoção no corpo e no psiquismo do espectador, tudo o que induz, por meio de signos (sinais), o espectador da cerimônia

69 “Cena 1. Mais algumas gotas de chuva caem. Entre Em Denarius, sonhando. DENÁRIUS. [...] Onde encontrar o ideal? Ó vazio de coração! [...] DENÁRIUS [...] O homem é feito para sonhar nas profundezas da natureza; [...] Cena 4. Dénarius, Balminette, Madame Antioche, Oscar, Au Fond, A Floresta. DENÁRIUS. [...] Não sei o que tenho. [...] O relâmpago do paraíso! Meu corpo inteiro estremeceu! [...]” (Tradução nossa).

teatral a experimentar emoções que, sem ser idênticas às emoções representadas, mantém com elas relações determinadas. Neste sentido, observamos uma vez mais que os signos teatrais são ao mesmo tempo ícones e índices.

Dessa forma, o corpo como organismo, conforme o exposto em *La Forêt Mouillée* (1854), é apenas uma simulação da superação da polaridade psíquica e física que prevalece no pensamento ocidental sobre o corpo do ator. O organismo não parece superar a hierarquia que os órgãos impõem ao corpo; logo, a formulação do corpo como organismo seria uma derivação da noção do corpo como instrumento.

O diretor de teatro Peter Brook, como encenador do século XX, define a essência do teatro como um **espaço vazio**, livre de convenções, afirmando que a diferença entre a sua proposta teatral e a do polonês Jerzy Grotowski se dá na relação dos atores com a plateia. O teatro feito por Brook (2008) enfatiza o aspecto coletivo, no qual o treinamento e os ensaios entre atores e diretor tornam-se, finalmente, públicos, na realização da *performance*. Por sua vez, a apresentação feita por Grotowski dos princípios de trabalho no *Teatro Laboratorium* para atores novatos, em 1959, reflete a ideia de que a influência da cultura do corpo dos atores pode ser um bloqueio à criatividade:

O primeiro dever do ator é aceitar o fato de que ninguém aqui deseja dar-lhe nada; em vez disto, pretendemos tirar muito dele, eliminar tudo o que mantém usualmente amarrado: sua resistência, sua reticência, sua tendência a esconder-se atrás de máscaras, os obstáculos que seu corpo impõe ao trabalho criativo, seus costumes e até suas usuais **boas maneiras** (GROTOWSKI, 1987, p. 211, grifo nosso).

Pode-se entrever semelhanças entre as propostas dos dois autores do teatro ocidental citados e o teatro romântico de Victor Hugo. Ambos reconhecem, cada um em seu tempo, a necessidade de desconstrução de hábitos adquiridos, a fim de que estes não se coloquem entre o ator e seu corpo. Afirma Silva-Reis (2019, p. 94):

Hugo como diretor de teatro gostava da estética do choque ou estética da surpresa (UBERSFELD, 1989). Para ele era importante mostrar atores já conhecidos do público por certos papéis, mas desconhecidos em outros ou não esperados para determinados personagens. Hugo exigia atores que soubessem trabalhar muito bem sua “pantomima”; além disso, Hugo diretor de teatro era contra a verossimilhança do artista com o personagem. [...] Ao apresentar seu texto aos atores, Hugo o lê na frente de todos eles. É na leitura do manuscrito que os atores escolhidos por Hugo entendem, em uma primeira impressão, como o autor imaginou o personagem ao escrever a peça. Hugo tem uma consciência paralinguística do texto ao dirigir os atores. Trabalha com eles a dicção, o gestual, a entonação e o ritmo a fim de evitar todos os contra sentidos que possam ocorrer com a não-compreensão do texto (UBERSFELD, 1989). A única coisa com que Hugo se preocupava menos era o figurino dos atores; mesmo assim delegava este trabalho a pintores em que tinha confiança, como Louis Boulanger e Auguste de Châtillon.

O que diferencia a relação estética do espectador da estética do ator é que na primeira existe um distanciamento psicológico em relação ao objeto, ou seja, “eu não participo da obra, eu não faço parte dela, eu sou apenas um observador tendo um contato de fruição (emissão e recepção) com a obra, mas estou separado dela”. Assim, fica claro que, enquanto espectador, existe um distanciamento crítico em relação ao objeto. Entretanto, é interessante perceber que essa postura estética em relação à obra vale também para o atuante, dado que fica claro que ele **representa** a personagem, que ele não é a personagem, existindo, portanto, um distanciamento. O Ato 1 da dramaturgia cênica desta pesquisa é fruto dessa percepção estética:

VOZ EM OFF:

Cadê o respeito?
A ironia no seu tom de voz me desagrada.
Aliás, estranho a atitude que está tendo.

JOVEM:

Perdoe.

Pausa.

Vamos parar com isso.

Pausa.

Eu não sei interpretar este personagem.
É muito difícil interpretar um artista complexo como foi Victor Hugo!

SEQ 46 – A câmera acompanha o ator que sai indignado do palco até chegar no camarim.

VOZ EM OFF:

Mas você não precisa interpretar ninguém.

Pausa.

Você já teve que se disfarçar para fugir do regime, rumo a Bruxelas.
Chega de interpretar quem você não é.

Pausa.

Seja você mesmo.

E sabe o que vejo? [...] (VITALI, 2022, p. 178-179).

Sinalizamos que, na relação estética do ator, o distanciamento não é tão claro: “eu entro na obra, eu faço parte da obra, então como ator não vivencio e posso me distanciar quando quiser”? A resposta vai depender do espectador, que evolui de mero assistente para participante da obra. Assim, o espaço no qual a obra é realizada precisa estabelecer um diálogo de vivência do real, e não a representação do real. Por isso, a cenografia é importante para proporcionar este

diálogo entre o atuante e o espectador numa possibilidade harmônica de estética literária-plástica-cênica. Segundo Cohen (2013, p. 122 -123):

Como bem coloca Jacó Guinsburg, não existe uma relação totalmente estética, distanciada, nem totalmente mítica, inserida. Num rito, por exemplo, existem instantes de observação estética, de estar fora. Dessa maneira, o que diferencia um modelo de outro é a gradação com que se apresentam essas relações.

Em relação à cenografia hugoana, a preocupação de Hugo com o espaço da representação era tão visível que o próprio artista desenhava, esboçava etc. Nesse sentido, Silva-Reis (2019) cita Ubersfeld (1989), que afirma:

Estes desenhos são muito interessantes. Obviamente, eles correspondem ao código teatral do tempo na medida em que parecem historicamente determinados, em que têm alguma relação com a estética Ciceri: cenários luxuosos e surpreendentes. Mas apresentam particularidades muito curiosas: primeiro, o fato de não corresponderem ao paralelepípedo retângulo do palco habitual: são cúbicos com todo um trabalho da profundidade. [...] Enfim, o traço mais marcante destes desenhos-maquetes é o seu vazio. Contrariamente a muitos desenhos de cenografistas que povoam o espaço com pequenas silhuetas, prevendo a presença dos personagens e a animação por seres vivos, os desenhos hugoanos estão sempre vazios, nenhuma presença é indicada⁷⁰ (UBERSFELD, 1989, p. 178 *apud* SILVA-REIS, 2019, p. 95).

Um autor, quando escreve um texto dramático para um espaço específico, deve ter uma imaginação visual e espacial para descrever cenas eficazes. Há uma lógica, inclusive, no fato de o autor e o diretor serem a mesma pessoa – encenador, *mise en scène*. Deste modo, enquanto no teatro, apoiado na dramaturgia textual, a função principal do autor é a de passar o texto e mostrar os personagens, na linguagem da *performance*, a relação do autor pode estar em diversos elementos cênicos (atuação, objetos, iluminação, sonoplastia, figurinos, cenário, entre outros). Neste sentido, é possível que o corpo, como instrumento de uma estruturação da transição da imagem para a dramaturgia textual, possa ressoar a multiplicação dos sentidos no processo criativo de uma encenação?

Os escritos de Antonin Artaud apresentam uma tentativa de definir o corpo na cena que pretende superar os seus limites enquanto organização hierarquizada, na qual órgãos e sistema são submetidos à centralização cerebral (ARTAUD, 2006, p. 151-160). Apesar de o discurso de Artaud ter se convertido em uma referência para o teatro experimental contemporâneo, a

70 “Ces dessins sont très intéressants. Bien entendu, ils correspondent au code théâtral du temps dans la mesure où ils paraissent historiquement déterminés, où ils ont quelque rapport avec l’esthétique Ciceri: décors luxueux et frappants. Mais ils présentent des particularités tout à fait curieuses: d’abord le fait qu’ils ne correspondent pas au parallélépipède rectangle de la scène habituelle: ils sont cubiques avec tout un travail de la profondeur. [...] Enfin le trait le plus marquant de ces dessins-maquettes, c’est leur vide. Contrairement à beaucoup de dessins de scénographes qui peuplent l’espace de petites silhouettes, prévoyant la présence des personnages et l’animation par des êtres vivants, les dessins hugoliens sont toujours vides, aucune présence n’est indiquée” (Tradução de Silva-Reis, 2019).

noção de corpo sem órgãos não foi desenvolvida pelos estudos teatrais e foi retomada na obra de pensadores como Deleuze e Guattari (1999), reconhecendo uma tentativa expressa por parte de Artaud de superar a noção de organismo.

Deleuze e Guattari (1999, p. 21) não desenvolvem a noção do corpo sem órgãos como oposição aos órgãos, mas como uma oposição ao seu modo de organização, chamado organismo. O corpo sem órgãos supera a própria ideia do corpo humano biológico, como um desdobramento deste conceito em que a noção de corpo como plano de consistência se realiza em diversos elementos cênicos que estruturam a dramaturgia. As noções de corpo sem órgãos e de plano de consistência dialogam com as noções de corpo como palco, lugar de produção, lugar de intersecção entre visual e texto, corpo ressonante etc. Todas elas reconhecem o corpo e suas produções de sentido em sua multiplicidade por meio da *performance*:

Da *performance* à leitura, muda a estrutura do sentido. A primeira não pode ser reduzida ao estatuto de objeto semiótico; sempre alguma coisa dela transborda, recusa-se a funcionar como signo... e, todavia, exige interpretação: elementos marginais, que se relacionam à linguagem e raramente codificados (o gesto, a entonação), ou situacionais, que se referem à enunciação (tempo, lugar, cenário). [...] A análise da *performance* revelaria assim os graus de semanticidade; mas trata-se, antes, de um processo global de significação (ZUMTHOR, 2018, p. 69).

Isso posto, os impulsos sensíveis e formais não poderiam, então, ser pensados separadamente, mas tão somente em sua articulação, em seu idealizado estado de equilíbrio, o qual procuraria dosar o antagonismo entre o que se vê e o que se pensa, anulando a predominância de um impulso sobre o outro. O homem seria, então, um ser livre das contingências da natureza que o cerca e também de sua própria natureza, sem, entretanto, negar a existência de tais contingências.

3.1.4.1 *Performance* – A Tela abraça Victor Hugo

A tela *Pleine Lune* (~1856) é uma importante representação do Sublime, tanto pela maneira como foi pintada como pela forte representação de um possível mata-borrão à mercê dos poderes da natureza. A amplitude do céu, que se estende para além da tela, é repleta de forças pelo espalhar da tinta escura. O espalhar das tintas fortes traz uma definição entre o mar, a lua e o céu, criando uma impressionante atmosfera carregada de forças poderosas.

O possível mata-borrão está só, isolado da sociedade, e vivencia uma imensa solidão e silêncio que o leva a se conectar ao movimento interno que acontece na natureza pelas águas do mar. É uma relação do possível objeto de escrita com os motores invisíveis destas forças, ou

seja, a divindade. **“A solidão absoluta e integral, ou seja, exclusão total e perpétua de toda sociedade é uma dor positiva tão intensa quanto se possa imaginar”** (BURKE, 1993, p. 51, grifo nosso).

No século XIX, poucas coisas poderiam ser mais grandiosas que a ideia do poder provindo de Deus. Os românticos consideravam a ideia de Deus como poder proveniente da natureza. Desta maneira, ao olhar para o mundo sensível, o homem romântico se depara com a sua ideia da divindade. Segundo o filósofo Edmund Burke (1993, p. 74):

Mas quando contemplamos um objeto tão incomensurável, sob a força, por assim dizer, do poder absoluto, e totalmente envolvidos por sua onipresença, recolhemo-nos à insignificância de nossa própria natureza e somos como que anulados perante ele. E, embora a consideração de seus outros atributos possa até certo ponto abrandar nossos temores, ainda assim nenhuma certeza da justiça com que ela se exerce, nem da misericórdia pela qual é suavizada pode afastar completamente o terror que nasce naturalmente de uma força que nada pode deter.

Para além das concepções sobre as paixões que o sublime incita no homem romântico, resta dedicar-se a perceber no exterior os elementos que são, por própria natureza, promotores da experiência do sublime. **“A grandiosidade de dimensões é uma fonte poderosa do sublime”** (BURKE, 1993, p. 77, grifo nosso).

O imensamente grande e o que se esvai ao incalculavelmente pequeno foge aos sentidos do homem e escapa à imaginação, tornando-se um elemento que causa assombro e deixa atônita a alma do homem, ou seja, o que foge à percepção dos sentidos e se torna incapaz de medir a sua totalidade ou sua divisão, que parece ser infinita, torna-se uma fonte do sublime. Ademais, em razão da própria limitação do homem para perceber o limite de certos objetos, a imaginação os estende e os torna incomensuráveis, gerando uma ideia de infinitude.

[...] Os desenhos de Hugo e, antes de tudo, suas “paisagens marinhas”, são uma das manifestações mais agudas disso. Isso não exclui nem as notas da realidade específica introduzidas nesta visão distante das coisas vistas observadas com acuidade – navios, aves marinhas, portos de pesca com casas antigas... – nem o domínio cada vez maior de uma arte consciente de seus objetivos e capaz de combinar chance e cálculo. [...] ⁷¹ (GEORGEL, 2005, p. 14).

A luz e a cor são, de igual modo, elementos importantes a se observar, principalmente no que se refere à pintura. A luz deve causar uma impressão forte para promover o sublime, visto que em circunstâncias normais ela é comum demais:

71 “Les dessins de Hugo, et au premier chef ses ‘paysages de mer’, en sont une des manifestations les plus aigues. Ce qui n'exclut ni les notes de réalité spécifique qu'introduisent dans cette vision distancie des ‘choses vues’ observées avec acuité – navires, oiseaux de mer, ports de pêche aux vieilles maisons... –, ni la maîtrise sans cesse accrue d'un art conscient de ses objectifs et sachant allier hasard et calcul [...]” (Tradução nossa).

Todas as cores dependem da luz. Esta, portanto, deve ser examinada em primeiro lugar e, com ela, seu oposto, as trevas. Com relação à luz: para torná-la capaz de gerar o sublime, ela deve ser acompanhada de algumas circunstâncias, além de sua mera faculdade de mostrar os objetos. (BURKE, 1993, p. 86)

Assim, Burke levanta uma série de condições necessárias para que a luz ou a cor causem uma impressão de assombro no espírito. Uma luz que tenha capacidade de aturdir os sentidos, como quando se olha diretamente para o sol, pode causar uma impressão de grandiosidade e poder. As polaridades apresentadas ao mesmo tempo e de maneira intensa, como entre luz e trevas, também levam à sensação do Sublime. Alinhado com as ideias de Burke, Schiller carrega a preocupação de refletir sobre a liberdade moral, refletindo o seguinte conceito do Sublime:

Sublime denominamos um objeto frente a cuja representação nossa natureza sente suas limitações, enquanto nossa natureza racional sente sua superioridade, sua liberdade de limitações; portanto, um objeto contra o qual levamos a pior fisicamente, mas sobre o qual elevamos moralmente, i.e., por meio de ideias. (SCHILLER, 2011, p. 21 *apud* ARAÚJO, 2014, p. 137)

Como dramaturgo e poeta, Victor Hugo interessou-se na estética do Sublime e em seu oposto, o Grotesco. Como meditação do seu livro a ser publicado sob o nome *Cromwell*, Victor Hugo discorre em seu prefácio, *Do Grotesco e do Sublime*, sobre estas ideias, de forma crítica, e propõe uma poesia nova, desvinculada dos modelos do passado. Hugo luta por uma nova forma de arte e aponta para um novo elemento inserido na arte romântica, [...] “eis uma nova forma que se desenvolve na arte. Este tipo, é o Grotesco. Esta forma é a comédia” (HUGO, 2002, p. 26).

Victor Hugo não se desvincula da ideia do Grotesco como sátira, pois a comédia é uma forma de trazer à luz o que está oculto nas sombras. Esta é, então, a cisão da nova poesia, da poesia clássica. A comédia representa o Grotesco inserido na literatura. Para dar mérito à arte antiga, Hugo dispõe que o Grotesco, de alguma forma, já estava presente na antiguidade, mas é no romantismo que ele ocupa seu papel, amadurece e se torna próprio do seu tempo:

Não que fosse verdade dizer que a comédia e o grotesco eram absolutamente desconhecidas entre os antigos. A coisa aliás seria impossível. Nada vem sem raiz; a segunda época está sempre em germe na primeira. Desde a *Ilíada*, Tersites e Vulcano, oferecem a comédia, um aos homens, o outro aos deuses.
[...] Os tritões, os sátiros, os ciclopes, são grotescos, as sereias, as fúrias, as parcas, as harpias, são grotescas; Polifemo é um grotesco terrível; Sileno é um grotesco bufo. (HUGO, 1988, p. 27-28 *apud* GUERRA, 2018, p. 188)

Hugo ainda relaciona o Grotesco não somente com a forma dos objetos, mas, antes, com a qualidade destes, e com a natureza horrível e cômica por detrás da forma:

[...] O grotesco antigo é tímido, e procura sempre esconder-se. Sente-se que não está no seu terreno, porque não está na sua natureza. [...]. Os sátiros, os tritões, as sereias

são apenas disformes. As parcas, as harpias são antes horrendas por seus atributos que por seus traços, isto é, doces, benfazejas. Há um véu de grandeza ou divindade sobre outros grotescos. Polifemo é gigante; Midas é rei, Sileno é deus (HUGO, 1988, p. 28 *apud* GUERRA, 2018, p. 188).

A imensa capacidade que o Grotesco pode dar à arte incita ao artista romântico a utilizá-lo de forma abrangente, é a importância que se dá à criatividade, à criação do fantástico, do obscuro, do que está fora da normalidade:

No pensamento dos modernos, ao contrário, o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda parte, de um lado, cria o disforme, e o horrível; do outro, o cômico é o bufo. Põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, as mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do sabá, ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego. É ele, sempre, que ora lança no inferno cristão estas horrendas figuras que evocará o áspero gênio de Dante e de Milton [...] se passa do mundo ideal ao mundo real, aqui desenvolve inesgotáveis paródias da humanidade (HUGO, 1988, p. 28-29 *apud* GUERRA, 2018, p. 189).

O Grotesco surge para criar o contraste, movimentar a arte, porém não exclui o belo nem o Sublime e, sim, possibilita que estes se mostrem de maneira mais vivaz e intensa. Desse modo, dentro do drama romântico que reflete os aspectos sentimentalistas, Artaud (2006) mostra o inverso deste sentimentalismo, mostrando a beleza do grotesco. Assim, Hugo define o Grotesco, sem poder deixar de definir juntamente o Sublime como uma polaridade que o completa:

Com efeito, na poesia nova, enquanto o sublime representara a alma tal qual ela é, purificada pela moral cristã, ele representara o papel da besta humana. O primeiro tipo livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas; é preciso que possa criar um dia Julieta, Desdêmona, Ofélia. O segundo tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiuras. Nesta partilha da humanidade e da criação, é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita; é ele que será alternadamente Iago, Tartufo, Basílio; Polônio, Harpagão, Bartolo; Falstaff, Scapino, Fígaro (HUGO, 1988, p. 33 *apud* GUERRA, 2018, p. 189).

Na arte que ele chama de moderna, estão sempre presentes estes dois tipos de maneira a se contrastarem. Como um expoente romântico, Hugo dá ênfase às polaridades: o Sublime concerne à divindade, e ao que ele chama de Grotesco cabe aquilo que o homem tem de mais baixo – a sua sombra, o seu lado animal – e justamente por isso ele se encontra em toda parte. Desse modo, a arte, por ser a expressão idealizada da articulação entre os impulsos sensíveis e formais, por meio da autonomia da consciência estética capaz de discernir o grotesco e o sublime, se equipara à autonomia do jogo, ou melhor, da *performance* dos artistas cênicos.

3.1.5 A possibilidade de uma transcrição performática

A consciência estética, como princípio ontológico da educação estética do homem, é, para Schiller, autônoma, a exemplo do jogo, e é dele mesmo decorrente. Assim, poderíamos pensar na possibilidade de uma suspensão da consciência estética, retirando-a do contexto histórico de sua formulação para entendê-la como algo atemporal e universal. Essa consciência, nesta conjuntura, não alteraria o caráter de sua simultaneidade, por dissolver a exclusivista unidade de filiação da obra de arte com o seu conjunto de referências temporais e espaciais, justamente por não ser esta filiação a última razão de ser da obra de arte, e por congregar todos os valores pertinentes às qualidades estéticas particulares de cada uma delas.

Assim, se por um lado a disposição estética da mente tem de ser considerada como zero, isto é, à medida que se têm em vista efeitos isolados e determinados, por outro, ela tem de ser apreciada como um estado de máxima realidade, se se atenta na ausência de toda determinação e na soma das forças que nela são conjuntamente ativas... uma disposição da mente que abarca em si o todo da humanidade tem de encerrar em si também, segundo a capacidade, cada uma de suas manifestações isoladas (SCHILLER, 1995, p. 113).

A essa consciência estética equivaleria o amplo espectro do universo das artes, dado que a obra de arte é igualmente autônoma, ou seja, um ser por si só que faz a arte se tornar independente do simples reconhecimento de como a natureza se faz representar por ela. É evidente que esta conexão com a natureza e com a realidade se faz presente e pode ser denotada pelo receptor como a aquisição de um conhecimento formal sobre aquilo que lhe é dado ver e, talvez, sentir. Em contrapartida, a autonomia estética se expressa, também, na ausência de uma verdade definitiva da arte ou, ainda, na ausência de um esgotamento de seus significados – como se fosse os dois lados de uma moeda. Esta consciência permitiria ao artista a construção idealizada de lugares a preencher o espaço aparentemente vazio em *Pleine Lune* (~1856). Nessa perspectiva, a consciência estética evocaria o absoluto e a arte teria todas as respostas e, ao mesmo tempo, nenhuma delas.

Essa ambiguidade, na verdade, não significa que se perdem as referências circunstanciais de uma obra de arte, como sua configuração em expressões artísticas definidas, entre as quais poderíamos citar as muitas especificidades das artes plásticas ou do teatro que, cada uma a seu modo, possibilitariam uma possível conexão da obra com a natureza. Aliás, isso já foi atestado no período de exílio que Victor Hugo vivenciou nas ilhas.⁷²

A tela *Pleine Lune* (~1856), circunscrita no tempo e espaço, permitiu a Victor Hugo

72 Cf. capítulo 1.

inserir-se no universo que ela representa, interpretar a tela ele mesmo e a eleger como obra de arte. Entretanto, atualmente, ser absorvido ou até absorver este universo só pode ser possível se o encenador/pesquisador se predispuser a decodificar seus elementos, com consciência estética. Segundo Cohen (2013, p. 66-67):

A eliminação de uma cena mais concreta na *performance* (concretude no sentido aristotélico, em termos de um espetáculo com início, meio, fim, texto, mensagem etc.) não vai impedir e, ao contrário, vai aumentar a carga dramática, dando à *performance* a característica de um drama abstrato.

Por isso, quando nos referimos à arte, pensamos na necessidade de uma educação estética e na importância de se conviver com ela, para melhor aprendê-la, desvendando seu código e educando o olhar: um olhar que vemos e que nos olha. O pressuposto da consciência estética, enunciado por Schiller (1995), foi rearticulado por H. G. Gadamer, já citado no segundo capítulo dessa dissertação. Gadamer explicou o desempenho daquela consciência como diferenciação estética:

O que chamamos de obra de arte e vivenciamos esteticamente repousa, portanto, sobre um desempenho de abstração. Na medida em que não se leva em consideração tudo em que uma obra se enraíza, como seu contexto de vida originário, isto é, toda função religiosa ou profana em que se encontrava e em que possuía seu significado, é aí que se tornará visível a pura obra de arte. A abstração da consciência estética produz, neste particular, um desempenho que é, para si mesma, positivo. Permite ver e ser para si próprio aquilo que é a pura obra de arte. Denomino este seu desempenho a diferenciação estética (GADAMER, 1997, p. 152).

A diferenciação estaria na consciência estética que possibilita fazer uma seleção em relação à qualidade estética, ou seja, aos valores localizados e circunstanciais de uma obra de arte, conforme já afirmara Schiller (1995). À medida que a simultaneidade reivindicada pela consciência estética é praticada, ela determina a si mesma uma consciência histórica, dando à obra de arte o caráter de uma espécie de biblioteca universal.

A consciência estética não deve, por essa razão, restringir campos, pois, em sua abstração absoluta, terminaria por abstrair também a própria obra de arte, situando-se em um estado de suspensão em que o universo das possibilidades potencializaria a configuração de uma expressão única e universal.

É aqui que podemos pensar o espaço cênico possível, um espaço de todos os espaços tendo a *performance* como elemento que estimula o diálogo do emissor e receptor. Todavia, a obra de arte não paira solitária, neste estado de quase inexistência, até porque a diferenciação estética consiste em saber distinguir as qualidades particulares e circunstanciais de uma obra de arte, mesmo que seja considerada abstrata. Diga-se de passagem, após a Primeira Guerra mundial, artistas plásticos que iniciaram o movimento *De stijl* enxergavam a arte abstrata como

o verso da realidade, ou uma outra realidade.

Uma vez que encontramos no mundo a obra de arte e em cada obra de arte individual um mundo, este não continua a ser um universo estranho em que, por encantamento, estamos à mercê do tempo e do momento. A experiência da arte não poderá ser comprimida no descomprometimento da consciência estética. (GADAMER, 1997, p. 168-169)

A diferenciação estética nos leva a perceber a ausência de limites da obra de arte ao mesmo tempo que tomamos consciência, paradoxalmente, de seus exatos limites, o que nos faz, também, perceber a distância/aproximação entre *La Forêt Mouillée* (1854) e a possibilidade de um espaço cênico que materialize todos os espaços. São essas relações, portanto, que nos orientarão a encontrar na obra de arte, em *Pleine Lune* (~1856), um lugar para o fenômeno teatral, que seja decorrente da comunhão da gênese das artes visuais e artes cênicas e da rearticulação do estado do jogo como uma *performance* (SCHILLER, 1995).

Se o conceito de *performance* define o jogo apenas pela característica de ser jogado, como uma efetiva ação de seus participantes e de suas regras, o fenômeno teatral pode se inserir nestas mesmas condições. A tríade que envolve o fazer teatral, da qual fazem parte atores e público, estabelece a necessidade de uma ação humana na qual a crença, ainda que temporária, se impõe como condição para o teatro existir.

Aceitar as regras deste jogo nos leva, então, a estabelecer um paralelo entre o fenômeno teatral e a premissa pertinente ao jogo: este só se configura como tal ao ser jogado; aquele, ao ser representado. Portanto, o teatro, a exemplo de todas as manifestações artísticas, submete o homem às suas contingências. Entendido como jogo, ele impõe regras que são deliberadamente aceitas, revelando, então, sua autonomia.

O articulado jogo que se estabelece entre os atores e público, tendo o espaço cênico como lugar da ação, é resultado de uma compactuada submissão àquelas regras. O sujeito da criação/prática dessa *performance* é o fenômeno teatral em si, que enreda em sua malha sónica o homem, que, por sinal, é o responsável por sua construção.

Neste caso, ao perceber a inserção do fenômeno teatral no campo das artes plásticas pictóricas, a obra de arte também pode ser entendida como sujeito da *performance* e, por meio desta relação, nos aproximaríamos do estado cênico, dando consciência estética à articulação entre o sujeito que joga e a obra de arte como sujeito do jogo. Neste sentido, veja-se a descrição de uma cena na dramaturgia cênica desta pesquisa:

HUGO:

Os sonhos são incolores...

Pausa.

...para que possamos pintá-los em vida.

VOZ EM OFF:

Pare com isso. Você está tateando em lugares vazios, sem nada... Não existe nenhuma melodia. Foi tudo esmagado pelas nossas nadadeiras piscianas. Estamos fora de nós mesmos, do nosso aquário, Hugo. Não reconhecemos mais quem somos.

Pausa.

Não somos mais humanos... somos...

Interrompida a frase com a fala do ator, que completa.

HUGO:

...pinturas!

VOZ EM OFF:

Em telas em branco. (VITALI, 2022, p. 229-230)

A obra de arte *Pleine Lune* (~1856) procederia a um espaço passível de comportar construções ilimitadas, assim como o tecido branco e o espaço cênico:

A relação mímica originária, que já examinamos, inclui não somente o fato de que o representado está aí, mas também, mais propriamente, que tenha chegado no país. A imitação e a representação não são apenas uma repetição figurativa, mas conhecimento da natureza. Como não são mera repetição, mas extração, o espectador também está nelas subentendido. Contém em si a vinculação essencial com cada pessoa, para qual a representação se faz (GADAMER, 1997, p. 193).

Pleine Lune (~1856) poderia ser considerada uma ficção, pois foi produzida no momento de exílio de Victor Hugo, e sua forma se manifesta no encontro destes processos heterogêneos não pacificados entre os mundos da imagem e da narrativa, simbolizado por um mata-borrão deitado, que, no mundo real, absorve o excesso de uma substância líquida, retirando os excessos de tintas que estão sobre o papel em desenhos ou escritas como se fosse uma espécie de filtro.

A inversão de uma imagem origina uma gama de elementos intertextuais da relação entre a ficção e o real, ou seja, o filtro de *Pleine Lune* (~1856), de Victor Hugo, se manifesta na sensibilidade do espectador. Os elementos intertextuais são traduzidos do texto para gerar um novo texto; ou seja, o espectador começa a gerar um novo texto, uma nova narrativa ao filtrar, ao buscar a compreensão de *Pleine Lune* (~1856).

O termo **transcrição**, como transformação do original, costuma ser confundido com tradução livre, adaptação ou invenção de um texto a partir de outro. A transcrição, para Campos (2015), significa a postura de fidelidade, ou seja, uma tradução atenta ao modo de construção do texto, aos seus aspectos fonológicos e semânticos e que dá literalidade ao signo:

O conceito de tradução intersemiótica, proposto por Jakobson, refere-se ao processo de tradução de um texto de um sistema semiótico para outro, destacando-se, em seu estudo, a representação de signos verbais em linguagem não verbal (CAMPOS, 2015, p. 88-100).

Ao observar a história da arte, seja na literatura, no cinema, nas artes plásticas ou na música, percebe-se o quanto são comuns as traduções envolvendo diferentes tipos de signos, linguagens e suportes. Nelas, há um tratamento oposto à tradução **fiel** ao conteúdo e a estrutura mais superficial do texto original (métrica, rima etc.) estaria no plano linguístico, ou seja, na estrutura intratextual. Logo, como reconhecer estes elementos intratextuais na pintura *Pleine Lune*?

Se partirmos da iconografia de uma imagem, o espectador estaria comprometido com uma recriação da realidade formada por signos e o corpo em constante movimento, ou seja, uma *performance*: poderia traduzir a imagem para uma entrevista gravada em áudio, por exemplo. Conforme mencionado anteriormente, no caso de gravações em áudio, tem-se o registro material de palavras e sons, mas faltam os demais elementos componentes da narrativa, aqueles que delineiam a *performance* do narrador. Assim, a reflexão encontra-se em um texto final escrito e comprometido com a narrativa do outro. Mais uma vez, é explicado o motivo da criação da personagem *voz em off* – ela oferece ao espectador um elemento de tradução da imagem no processo criativo de Victor Hugo.

Mas como lograr um resultado que se aproxime das intenções do narrador? A transição entre os elementos intertextuais – neste caso, partindo de uma imagem para a criação de um texto dramático – tem a ver com as ideologias e os discursos sociais. Por isso, o primeiro ato da dramaturgia cênica desta pesquisa é o início da *performance*, na qual o ator tenta interpretar a personagem Victor Hugo por meio de diálogos com a plateia abrangendo o contexto sociopolítico e sociocultural do artista francês e da projeção de seus pensamentos e frases poéticas no cenário para melhor compreensão do espectador. No contexto social, Victor Hugo soube com maestria captar os discursos sociais e transformá-los em romances como, por exemplo, *Quatrevingt-Treize*. Sobre a questão, a pesquisadora em língua e literatura francesa Rosário Ribeiro (2012, p. 107) assevera:

Victor Hugo buscou na lenda aquilo que ele precisava para completar a História. No romance, temos a representação de uma província com população fortemente rural e pouco escolarizada, na qual a força das lendas transmitidas oralmente era maior do que a da própria História. [...] Em *Quatrevingt-treize*, verificamos a existência de personagens que funcionam como linhas de força e que representam bem os preceitos de seu período histórico.

Estabelecidas as intenções do narrador, a criação de um texto dramático está pautada pelo recurso da **transcrição**, ao mobilizar referentes socioculturais das mais diversas fontes para a elaboração do texto. Perante uma pintura ou outra imagem, o espectador aciona a sua memória em função do presente momento e sugere que sua construção narrativa seja moldada por perspectivas únicas, que não se repetirão, podendo ou não relembrar referentes socioculturais já conhecidos.

A imagem que é contada o é para determinado indivíduo, em determinado contexto social e ideológico. Já em outro momento, para outrem, é possível que a mesma imagem seja percebida e narrada de forma diferente. Assim, entende-se por narrativa

[...] todo discurso que apresenta uma história imaginária como sendo real, constituída por uma pluralidade de personagens, cujos episódios da vida se entrelaçam num tempo e num espaço determinados. (D'ONOFRIO, 2004, p. 53)

Dentro do conceito de **transcrição**, segundo Campos (2015), tem-se a função do texto, ou seja, a relação do texto com seu contexto, que leva à reflexão sobre a historicidade da obra. Quanto à análise de *Pleine Lune* (~1856), a pesquisadora de teoria literária Elga Pérez Laborde (2012, p. 290) discute aspectos de sua historicidade:

Trata-se do mistério do gênio, de um visionário total. Como um Leonardo ou um Picasso, Hugo desenhava, era consequência normal do anormal. Tardamente considerou-se sua obra plástica um conjunto demonstrativo de sua liberação como poeta, de sua vontade de transformação da realidade e de transcrição do sonho.

Diante do exposto, é possível escrever iconograficamente que *Pleine Lune* (~1856) se encarrega de transmitir indicações que exprimem a pertença do indivíduo à sua época, fixando sua fisionomia, com afecções e os efeitos da idade.

Logo, a historicidade da imagem por meio da **transcrição** é a síntese – o inverso da imagem, de signos, da narrativa, do plano linguístico, de elementos intertextuais, de códigos internos, de ideologias, de discursos sociais etc. – de todos os aspectos anteriormente ventilados. Associar a imagem a um texto dramático é dar o sentido interpretativo fundamentado para a vida do indivíduo, que peregrina entre a ficção e o real, tornando-o protagonista de si. Neste sentido, o processo de **transcrição** artística do pesquisador consistiu em gerar uma dramaturgia que delinear o método biográfico concebido com foco no biografema – perspectiva biográfica idealizada por Roland Barthes (1984), em sua obra intitulada *A Câmera*

Clara. A ideia adveio de uma específica colocação de Barthes (1984, p. 51): “[...] a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia”. Logo, esta seria a saída do foco, da trajetória diacrônica do biografado para ser dedicado a um específico fragmento de sua vida – no caso, *Pleine Lune* (~1856), de Victor Hugo.

E para compor este início de dramaturgia, faz-se importante mobilizar as reflexões (*punctum & studium*) de Barthes (1984), deslocando-as do seu campo de origem – a fotografia – para o campo da narrativa textual. No campo das artes cênicas, segundo o ator e pesquisador Matteo Bonfitto, a dramaturgia tece a trama, ou seja, cria os elementos estruturantes de uma obra artística por meio de ações (BONFITTO, 2007, p. 111).

É neste sentido que definimos este tópico: realizar uma leitura iconográfica de *Pleine Lune* (~1856), no processo de estruturação de uma dramaturgia cênica original, ou seja, uma encenação que una todos os elementos cênicos: a cenografia, o figurino, a sonoplastia, a iluminação e o texto. Dessa forma, este processo composicional seria equivalente a tecer, gerar possibilidades contemporâneas de estruturação de elementos literários e cênicos a partir da iconografia desta obra de arte.

Conforme o disposto neste capítulo sobre outro modo de fazer mundos (GOODMAN, 1979), em *Pleine Lune* (~1856), há uma intensidade de tensão e contraste, que acaba sendo uma tendência no processo criativo pictórico de Hugo (GEORGEL, 2002). Essa tendência nos leva a refletir se a composição de uma dramaturgia textual, oriunda da leitura iconográfica de uma tela associada a um *corpus* literário, nos permitiria tratar a representação simplesmente como um conceito correlacionado ao das atividades de mostrar, pintar, desenhar, escrever, encenar e produzir uma imagem. Temos, como exemplo: i) o aspecto sombrio superabundante nas artes pictóricas e cênicas no processo criativo de Victor Hugo materializadas em uma unidade de efeito produzida por um único objeto – a tinta de escrever preta –, do qual lançamos mão em nossa dramaturgia visual/textual; ii) os esforços para compreender de que forma as imagens negociam as questões de gênero em Hugo são uma maneira de expor a complexidade de suas representações visuais e, ao mesmo tempo, reafirmar a própria identidade, principalmente, de exilado.

Victor Hugo traz como reflexão este parâmetro duplo encontrado, na maioria das vezes, na minoria – social, cultural – enfrentando as formas hegemônicas da representação. Como representar significa, também, fazer uma entrada em cena ligada a certas estratégias das quais o observador também faz parte, a análise da imagem se transforma em uma luta ideológica para colocar em evidência o viés de determinadas formas de representar o corpo, as relações sociais, a subjetividade e tudo o que a visão oficial esconde por trás do véu de um suposto realismo das

imagens, que só daria conta daquilo que se encontra diante dos olhos de quem as produz. Essa reflexão não se esgota em si nem é apenas uma proposta de interpretação entre outras possíveis; revela uma determinada ontologia visual, mediante certos mecanismos de representação que nos informam sobre a profundidade das atividades visuais.

Ademais, os empréstimos que a dramaturgia pode oferecer à narratologia têm um duplo benefício, da mesma forma que aparece no *Teatro e seu Duplo* de Antonin Artaud (2006), no conceito de jogo para Friedrich Schiller (1995), Immanuel Kant (1995) e Georges Didi-Huberman (2010), e podem ser permeados pela *performance*.

Didi-Huberman (2010) quando reflete este **jogo** do olhar por meio da dicotomia entre vazio/preenchido, corpo/morte traz, também, a crença/tautologia. A crença se dá por meio do desenvolvimento do imaginário, daquilo que você crê, mas não vê, ou seja, o que você sente de forma oculta. Já a tautologia é aquilo que, de fato, você vê e que pode, também, levar ao desenvolvimento do imaginário. Quando Didi-Huberman (2010, p. 233) cita a obra do escultor norte-americano Tony Smith (*TAU*, feita em 1961-1962) e leva em consideração o jogo do olhar pela tautologia, vemos a cor escura que nos remete à crença, porque a cor preta nos dá a sensação de estar preenchida e, também, do vazio. A cor preta oferece um volume de infinitude e, também de finitude, nos estimulando ao desenvolvimento do imaginário que ambos os aspectos crença/tautologia possuem em comum.

A questão do **jogo** traz à tona as semelhanças e também as diferenças que reinam entre os dois modos da representação: narrativa e dramática. Não há dúvida de que o sistema geral de possibilidades dramáticas se sobrepõe parcialmente ao sistema geral de narrativas possíveis, até porque os dois modos de representação suportam o mesmo tipo de conteúdo: histórias. Neste contexto da narrativa, o pesquisador Marcus Mota (2020, p. 132-133) nos oferece a seguinte reflexão:

Se temos dois elementos, as palavras do poeta e as palavras das personagens, há, pelo menos, três tipos de narrativas: uma apenas com as falas do poeta; outra apenas com as falas das personagens; e outra ainda com a co-presença das falas do poeta/narrador e as falas das personagens.

Assim, entende-se que essa “co-presença” das falas está, portanto, ausente do texto dramático, ou melhor, o narrador é tão impessoal e tão discreto que faz acreditar na sua ausência, como, por exemplo, a voz em *off* usada atualmente nas encenações e que Victor Hugo já havia pensado na peça *La Forêt Mouillée* (1854), ao utilizar o personagem *une voix*.

À primeira vista, o texto teatral pode parecer simplificado: sem narrador, não haveria narração nem descrição; sem narrador, não haveria discurso indireto e apenas o discurso direto dos personagens; sem um narrador, também não haveria variações de ponto de vista. Entretanto,

essa aparente simplicidade deve ter sua contrapartida, pois, em primeiro lugar, a maior parte dos fenômenos mencionados são simplesmente transpostos para a fala dos próprios personagens, que não estão proibidos de contar, descrever, resumir ou citar a fala dos outros. Nisso, o *performer* pode transitar nas três narrativas: “narrativa simples, narrativa mimética e narrativa mista” (MOTA, 2020, p. 134).

Assim, os constrangimentos e os recursos próprios da composição dramática requerem, para serem descritos, a invenção de novos instrumentos de análise, a adaptação ou a eliminação de alguns outros. Acima de tudo, como já dissemos, o narrador não desaparece por completo. Não existe uma fórmula correta para se gerar uma dramaturgia textual, mas alguns itens (o conflito, a caracterização do personagem, a duração, entre outros) devem ser levados em conta.

Tudo começa na dramaturgia clássica, com o que a retórica chama de “*inventio*”, conforme verificado em vivência como estudante especial de pós-graduação com o professor Marcus Mota (UnB), em 2014, quando analisamos o texto *Sete Contra Tebas*, de Ésquilo. O *inventio* faz referência à escolha de um tema, enquanto o sujeito do poema (dramático) é a ideia substancial da ação, e a ação abrange o desenvolvimento do sujeito. A trama é essa mesma disposição considerada do lado dos incidentes que amarram e desvendam a ação.

Para Aristóteles, o arranjo dos fatos (a trama formando um todo e compreendendo um começo, um meio e um fim) se organizava em torno de um elemento indispensável a qualquer tragédia: a reversão (de preferência, da felicidade à infelicidade). É essa reversão que, ao perturbar o destino dos personagens, vai despertar terror e/ou pena no espectador.

A gramática da história permite analisar a ação, privilegiando não apenas as etapas da sua evolução (situação inicial, transformação, situação final), mas seu motor: um sistema de tensões entre funções desempenhadas por atuantes. Este sistema de tensões é representado pela estrutura actancial que Ubersfeld (2005) adaptou às exigências da análise dramaturgic que vincula o processo composicional aos personagens.

Na dramaturgia aristotélica, os personagens fluem na ordem do processo criativo, da ação e do enredo – e não são sua fonte –, ou seja, trata-se de uma representação não dos homens, mas da ação. Construir personagens é atribuir causas morais, paixões, enfim, motivos ideológicos e psicológicos. Todas essas causas ou motivos, apresentados ou ocultados pelos personagens, aparecem nas suas ações na medida em que são esclarecidas no texto.

Após inventar a trama e estabelecer a cadeia de incidentes, cabe ao dramaturgo selecionar o que será representado no palco – já que também não se pode mostrar tudo de uma ação. A análise da composição dramática pode, portanto, interessar-se utilmente pela distribuição dos fatos da ação entre aqueles sendo mostrados – no palco – e aqueles sendo

contados. Os autores clássicos insistem na importância primordial desta etapa, ressaltando que a escolha é mais motivada por razões estéticas e morais do que práticas. A homologia entre os desdobramentos temporais não se mantém ao longo da duração da peça e é regular ou esporadicamente interrompida por elipses.

A distribuição entre as cenas (faixas de homologia) e as elipses é um dos resultados do trabalho que o dramaturgo tem que calcular bem. Na dramaturgia clássica, a homologia reina, em princípio, na escala de todo o ato: a continuidade é assegurada pela conexão das cenas (assim que a cena se esvazia, é possível uma elipse que incomodaria o espectador).

A distribuição dos fatos da ação, no que diz respeito à dimensão temporal, é feita entre atos e intervalos. Mas seja qual for a estética, o tempo dramático é sempre um conjunto constituído por cenas, ligadas ou não, e elipses, mais ou menos numerosas.

O espaço e a duração do palco são apenas uma parte do espaço e da duração dramática: tudo o que se passa nas elipses ou fora do palco – e que acabará por ser contado nele – entra em cena. Tudo isso influencia a forma como os personagens aparecem: avaliados em relação ao espaço/tempo cênico, a sua existência parece descontínua, mas no nível da ação, fica claro que é contínua.

O espaço/tempo cênico é, portanto, parte de um espaço/tempo dramático. Acrescentemos que este último se insere num espaço/tempo diegético maior. Nas dimensões do drama, de fato, converge um mundo inteiro: o mundo fictício no qual os personagens evoluem e ao qual se referem nas suas falas, até porque os personagens, ficticiamente, tiveram e terão uma existência além dos limites da ação. Este mundo de diegese, portanto, excede a porção limitada que é assumida pelo drama.

Estes são os principais recursos técnicos e efeitos que o dramaturgo pode integrar imaginariamente no seu processo de criação sem grandes intercorrências. Se o dramaturgo desconhece o termo técnico preciso, pode descrever, resumindo o que imagina e quer. O dramaturgo deve simplesmente imaginar e realizar, por via técnica e criativa, o resultado previsto e/ou inventado.

Ora, é por meio da interdependência da relação entre a tela *Pleine Lune* (~1856) e a peça *La Forêt Mouillée* (1854) que uma espécie de jogo de transcrição se configurará: o homem torna-se objeto de percepção e, como tal, dependente dele mesmo como espectador.

O que faz o *cérémonial du jeu* é a exata relação de troca existente entre o espaço cênico, o artista e o público, pois não são apenas os artistas que jogam/pintam/escrevem/representam entre si, no espaço a eles determinados, mas eles jogam/pintam/escrevem/representam entre si

dirigindo-se a um espectador/leitor/público/eles mesmos que, igualmente, **jogam**, crendo naquilo que assistem.

A obra de arte, entendida neste contexto e, a despeito do espaço em que ela se insere, apenas alcançaria o seu pleno sentido quando a distinção entre o ator e o público pudesse ser superada, oferecendo ao homem uma pluralidade de interpretações. O jogo que aqui se instaura se faria presente por meio de um significado subjacente à obra que se debruça sobre o espectador, que passaria a participar da atividade, aceitando as suas regras de modo deliberado. Só assim este jogo poderia adquirir sentido próximo, tanto para aquele que representa, quanto para aquele que assiste.

É neste caso que o homem, em face da obra de arte, inclusive pictórica, como a tela *Pleine Lune* (~1856), pode pensar nela como um espaço cênico possível e se dar conta de propor uma consciência estética, considerando a dinâmica daquilo que Victor Hugo teve a intenção de movimentar na transição de uma arte para outra no seu processo criativo. Neste processo, em que ele era espectador de si mesmo, o autor saberia da existência de um código a ser revelado, um código que não seria exclusivo da obra de arte, como aquele percebido na tela *Pleine Lune* (~1856), e a dimensão ilimitada pelas tintas da obra caracterizaria, por fim, os signos contidos na tela como componentes do próprio espaço cênico através da arte.

O jogo investigado e analisado nesta pesquisa identificou a observação e a ação no processo criativo da dramaturgia cênica *O Exílio*, que teve como base a tela *Pleine Lune* (~1856), de Victor Hugo, e a sua biografia sucinta na complexidade extraída do excelente material do professor Dennys da Silva-Reis (2019), da UFAC. É aconselhável que o artista cênico, visual e literário saiba transitar entre a observação e ação, da visualidade à cena, do escuro para o claro, neste jogo por meio da *performance*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação investigou a multiplicidade de elementos transpostos na obra plástica e verbal de Victor Hugo, estabelecendo uma conexão entre as técnicas, os materiais e as cores presentes na pintura *Pleine Lune* (~1856) e na peça teatral *La Forêt Mouillée* (1854).

Buscamos, também, mostrar que as técnicas e os materiais experimentados por Victor Hugo no período de exílio, assim como seu uso do cromatismo na tela *Pleine Lune* (~1856), longe de serem aleatórios, são a expressão da própria identidade artística que Hugo forjou para si no período de exílio e que, de certa forma, faziam transitar o artista de uma arte para outra.

Entretanto, a miscigenação nas áreas da literatura, artes plásticas e artes cênicas enriqueceu a questão descoberta durante esta pesquisa: o corpo como agente de intermediação entre a imagem e a cena. A partir do conceito de Transcrição, esta pesquisa apresenta a possibilidade da reciprocidade da imagem com a cena destacando a relevante presença do artista Victor Hugo como ativador das mais diversas experiências de técnicas e materiais. Assim, a ideia da utilização da linguagem de *Performance* norteará um elemento comum entre um corpo que se movimenta e dialoga – entre os espaços afetivos, ficcionais, bibliográfico (real) etc. Isso porque as nuances literárias, plásticas e cênicas, também em camadas, pendem às questões ora políticas, ora poéticas.

Restar-nos-á, ainda, investigar em futuras pesquisas, no âmbito do processo criativo de Victor Hugo ou de outro multiartista, como essa capacidade de transitar de uma arte para outra poderá ser lida, investigada e adaptada para outras produções artísticas, sejam elas nas áreas literárias, visuais ou cênicas, que, sob outros enfoques, possam contribuir de maneira capital para a propagação e (re) dramatização do não apenas verbal, mas também não verbal, considerando-se a vasta obra pictórica de artistas que transitam de uma área de arte para outra. Em todos os casos, cremos que esta pesquisa acadêmica é o início de uma investigação mais profunda nesta transição da imagem para cena. Ao mesmo tempo, isso estimula uma próxima etapa, um próximo degrau acadêmico que é o doutorado. Um desafio latente no corpo deste pesquisador literário, plástico e cênico.

A partir desta pesquisa, compreendo que a Arte é uma só e as suas diversas expressões são artificialmente distintas. Encaro os meus cenários como obras plásticas, as minhas pinturas como cenas, e os meus escritos como imagens. Por fim, gostaria de terminar essas considerações finais com uma espécie de *performance* escrita, visual e cênica, por meio de um exercício cênico que aprendi num curso de dramaturgia, em 2007: sem bloquear o fluxo da consciência, sem criticar, sem qualquer desejo estruturador, escrever ininterruptamente o que

vem à cabeça a partir de um tema proposto – neste caso, o relato do processo de pesquisa de mestrado em literatura no PósLit.

Quero começar pela compreensão da Prof^a. Dr^a. Maria da Glória em ajudar-me no término desta pesquisa acadêmica. Em 2019 concluí todas as disciplinas, todos os créditos e veio o falecimento do meu pai. Um herói. Sinônimo da palavra AMOR. Logo ele que vibrou quando eu fui aprovado para ingressar no mestrado após 1 ano tentando. Até logo, papai. Obrigado por você ter existido na minha vida. Aos 14 de outubro de 2019, nasce meu filho. Sebastião é o nome dele, após um mês do falecimento do meu pai. Nascimento e Morte! Reflito. Respiro. Bebo água. Em 2020, no ano do aparecimento do COVID, veio o meu divórcio depois de 20 anos de casado. Eu não queria. Porém, estava sendo submisso, humilhado para recuperar um casamento que estava em declínio. Divórcio. Como criar um recém-nascido sozinho? Sim. Sebastião está com 9 meses. Meu deus. Não vou omitir-me. Cuidarei dele com todo amor. Mas para onde vou? Ninguém consegue me receber. O que tenho que fazer? Alô, família! Alguém pode ajudar-me? Como? Momento de ficar em casa, o COVID está à solta. O divórcio vai chegar no acordo ou vamos parar na justiça? Não quero conflito, quero harmonia entre mim e a minha ex-esposa, pois temos um filho lindo, fruto de 20 anos de harmonia. Sofro. Desespero. Desânimo. COVID. É constatado Alzheimer na minha mãe. Mais essa! O que eu faço? Como cuidar da minha mãe, do meu filho recém-nascido e não perder o emprego em escolas privadas, como prosseguir com a minha pesquisa acadêmica com qualidade de investigação? Mestrado, algo que sempre busquei. Quero ser um artista, um acadêmico. Sim. Um complementa o outro: Artista & Acadêmico. Os fundamentos acadêmicos nortearão, fundamentarão as minhas artes. O divórcio parece que vai para justiça. Não conseguimos chegar a um acordo. Por que isso? Ficamos 20 anos juntos. Houve cumplicidade. E agora? Tenho que pegar meu filho, cuidar dele. Mas, como? Não tenho carro. Não tem estrutura para recebê-lo. Espera. Respira. Continue a escrever a sua pesquisa acadêmica. Você esteve na França para começar esta pesquisa. Não jogue fora tudo o que você já fez. Prossiga. O telefone toca! Advogado. Chegamos ao acordo. Ótimo. Só falamos um com outro sobre o Sebastião. A vida particular de cada um, não interessa mais para o outro. Triste este tipo de convívio. Levar a minha mãe para consulta. Converso com ela no carro. Conversa se repete. Repete mais uma vez. Meu Deus, a minha mãe está com Alzheimer. Choro escondido no carro. Choro bastante depois que deixo ela em casa. Como cuidar da minha mãe que sempre cuidou de mim? Como cuidar de um filho que precisa de mim? Respira. Tenho problemas para resolver na pós-graduação. Troca de orientação. Benção. Maria da Glória é um anjo que potencializou a minha dissertação. Motivou a continuar a escrever e concluir com qualidade. Ufa! Arrumar

um local para morar e ter estrutura para receber e cuidar do meu filho. Ter um carro, enfim, começar a obter o necessário para dar o mínimo de conforto ao Sebastião. Telefone toca. Tenho que levar a minha mãe para mais uma consulta. Elaboração das aulas. Não posso esquecer do meu ganha pão. Preparar provas para os estudantes. Corrigi-las. O telefone toca. Tenho que pegar o Sebastião. Levá-lo para tomar vacinas, para consultas. Meu Deus, Sebastião está com febre. Só sou eu e ele. E agora? Calma. Respira. Tenho que terminar de escrever a minha pesquisa acadêmica. Mas como? Sebastião está com 38,5° de febre. Levar ao Hospital público (HMIB). 3 horas da manhã, tenho que continuar a escrever a dissertação, entro em sala de aula às 7h da manhã. Dou as aulas. Almoço rápido. Pego o Sebastião. Coloco para dormir. Vou escrever a pesquisa acadêmica. Preparo as aulas para amanhã. Calma. Respira. A forma poética/política de colocar em suas encenações é algo fascinante. LITERATURA. ARTES PLÁSTICAS. PERFORMANCE. DRAMATURGIA. Concluo a minha dissertação. Sensação de alívio. Sensação de que quero continuar na carreira acadêmica. Sensação de que serei um grande artista. A união da academia com as artes faz com que a palavra “impossível” seja apenas um degrau a ultrapassar, porque a sensação de sublimidade, do encontro com EU aconteceu. Ufa! Eis que visto a roupa da gratidão. Em suma, esta pesquisa acadêmica acrescentou, abriu, expandiu – sem nenhuma fronteira – a minha perspectiva como encenador e dramaturgo. Amo a prática de escrever. Repito: serei um bom dramaturgo? Não sei. Mas gosto de aprimorar a arte da escrita e acredito que esta pesquisa me ofereceu a verdadeira pena literária para escrever as artes plásticas e cênicas. Aprimoramento do conhecimento... SEMPRE!

REFERÊNCIAS

- ACHILLE, A. Victor Hugo et la photographie. In: MOLINARI, D. **Maison de Victor Hugo: guide**. Paris: PARISMUSÉES, 2009.
- AGULHON, M.; REBÉRIOUX, M. Hugo dans le débat politique et social. In: GEORGEL, P. (Org). **La gloire de Victor Hugo**. Paris: Réunion des musées nationaux, 1985.
- ANTILOGUS, P. Victor Hugo et Napoléon III: pourquoi tant de haine ?. **Geo**, Gennevilliers, 18 de outubro de 2018. Disponível em: <https://www.geo.fr/histoire/victor-hugo-et-napoleon-iii-pourquoi-tant-de-haine-193048>. Acesso em: 30 de outubro de 2021.
- ARAÚJO, A. K. T. de. O sublime e a arte segundo Schiller. **Revista do EDICC (Encontro de Divulgação de Ciência e Cultura)**, Campinas, v. 2, n. 2, p. 136-146, jul. 2014.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARTHES, R. **A Câmara Clara: Nota Sobre a Fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. – Rio de Janeiro; Nova Fronteira, 1984.
- BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. **Portail Gallica**. Paris, s/d. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&query=%28gallica%20all%20%22Carnets%20de%20Victor%20Hugo.%22%29&lang=en&suggest=0#resultat-id-2>. Acesso em: 30 de outubro de 2021.
- BOIVIN, P. **O livro das mesas: sessões espíritas da ilha de Jersey/Victor Hugo**. Tradução de André Telles. São Paulo: Três Estrelas, 2018.
- BONFITTO, M. **O ator compositor: as ações físicas como eixo – Stanilavski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BONFITTO, M. **Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências**. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2013.
- BORDET, G. **Hugo: Hier, maintenant, demain**. Paris: Delagrave, 2002.
- BRETON, A. **Manifeste du surréalisme**. Paris: J-J. Pauvert, 1924.
- BRONDEAU-FOUR, M. J.; COLBOC-TERVILLE, M. **Du dessin aux arts plastiques: repères historiques et évolution jusqu'en 1996** (Document extrait du site disciplinaire éducnat arts plastiques de l'Académie de Nantes). Nantes, s/d. Disponível em: <http://artsplastiques.discipline.ac-lille.fr/documents/du-dessin-aux-arts-plastiques-pdf/view>. Acesso em: 24 de agosto de 2021.
- BROOK, P. **A Porta Aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Tradução de Antonio Mercado. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- BRUNER, J. **Atos de significação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. São Paulo: Papyrus, 1993.

CAETANO, K. E. O espectador integrado: modos de figuração da fotografia. In: SAMAIN, E. (Org.) **Como pensam as imagens**. Campinas: Unicamp, 2012.

CAMPOS, H. de. **Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CAMPOS, H. de. Da transcrição: Poética e semiótica da operação tradutora. In: QUEIROZ, S.(Org.). **Da transcrição: Poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE/UFMG – Laboratório de Edição, 2011. p. 9-30.

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

CHARENTE MARITIME. Commission des Arts et Monuments. Recueil des actes de la Commission des arts et monuments de la Charente-Inférieure. **Gallica: Bibliothèque Nationale de France**, Paris, s/d. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328495519/date>. Acesso em: 16 de julho de 2021.

COHEN, R. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COLARD, C. M. **Premières leçons sur Les Châtiments de Victor Hugo**. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

COMPARATO, D. **Da criação ao roteiro: teoria e prática**. 4. ed. São Paulo: Summus, 2016.

D'ONOFRIO, S. **Teoria do Texto 1: prolegômenos e teoria da narrativa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2004.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo & esquizofrenia**. São Paulo: Editora 32, 2004. v. 1.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo & esquizofrenia**. São Paulo: Editora 32, 1999. v. 3.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. **Que emoção! Que emoção?**. Tradução de Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

DOMÈNECH, J. M. C. **A forma do Real**. Tradução de Lizandra Magon de Almeida. São Paulo: Summus, 2011.

DURAND, G. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da imagem**. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

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

FÉRAL, J. **Além dos Limites**: teoria e prática do teatro. Tradução de J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2015.

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

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

GAUDON, J. Du surnaturalisme au surréalisme: Hugo – Breton. In: DONAT, O.; NÉNERT, C.; JENDRON, I. **La cime du rêve**: Les surréalistes et Victor Hugo. Paris: PARISMUSÉES/Maison de Victor Hugo, 2013.

GAUDON, J. Victor Hugo et le surnaturalisme. In: PICHOSIS, C. (Org.). **Le surnaturalisme français**: Actes du colloque organisé à l'Université Vanderbilt les 31 mars et 1^{er} avril 1978. Neuchâtel: WT Bandy Center for Baudelaire Studies, 1979.

GEORGEL, P. **Cet immense rêve de l'océan...**: paysages de mer et autres marins par Victor Hugo. Paris: Maison de Victor Hugo/ Paris musées/Somogy éditons d'art, 2005.

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

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

GLACHANT, P. Victor Hugo et la musique. **Revue d'Histoire et critiques musicales**, Paris, n. 7, 1902. Disponível em: <https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabj190207-01.2.3&e=-----en-20--1--txt-txIN----->. Acesso em: 15 de novembro de 2021.

GLEIZES, D. **État des recherches**: Genèses et interférences artistiques dans 'Les travailleurs de la mer'. Paris: Groupe Hugo, 1996. Disponível em: <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/96-09-21gleizes.htm>. Acesso em: 18 de maio de 2022.

GONÇALVES, A. **Transição & Permanência**: Miró / João Cabral – da tela ao texto. São Paulo: Iluminuras, 1989.

GOODMAN, N. **Ways of worldmaking**. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1979.

GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GROTOWSKI, J. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski**: 1959-1969. São Paulo: Perspectiva, SESC, Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

GUERRA, M. B. Convergências entre o sublime e o grotesco na arte romântica. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 10, n. 21, p. 171-198, 2018. DOI: 10.5965/2175234610212018171. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/10457>. Acesso em: 20 de julho de 2022.

GUINSBURG, J. R. F.; LIMA, M. A. de. **Dicionário do Teatro Brasileiro**: temas, formas e conceitos. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC SP, 2009.

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

HOWARD, P. **O que é cenografia?**. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc SP, 2015.

HUGO, V. **Do Grotesco e do Sublime**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

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

HUGO, V. **Les Contemplations** – Tome Second. Cinquième édition (1858). Version du 16 mai 1997. Disponível em: <http://www.abu.org/ABU/>. Acesso em: 17 de novembro de 2021.

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

HUGO, V. **Les Misérables**. Bruxelles: Naumboing, G. Paetz, 1862.

HUGO, V. **Odes et ballades**. Paris: Gallimard, 1980. (Coleção Poésie).

HUGO, V. Correspondance 1814-1848. In: HUGO, V. **Oeuvres complètes**. Paris: Arvensa, 2013a.

HUGO, V. **Os Trabalhadores do Mar**. Tradução de Machado de Assis e Marília Garcia. São Paulo: Cosac Naify, 2013b.

HUGO, V. **Victor Hugo**: Les Contemplations. Classiques de Poche, Ebooks libres et gratuits, 1972. Disponível em: <http://fr.groups.yahoo.com/group/ebooksgratuits>. Acesso em: 16 de maio de 2021.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2003. p. 63-72.

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

JONES, P. Câmara Escura (camera obscura) – História da Fotografia. **Medium**, s/1, 19 de junho de 2019. Disponível em: <https://medium.com/@patricia.jones/hist%C3%B3ria-da-fotografia-27ec90487381>. Acesso em: 27 de maio de 2021.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LABORDE, E. P. As contradições esperpênticas na poética verbal/visual de Victor Hugo. In: BARRETO, J. (Org.). **Victor Hugo: disseminações**. Vinhedo: Horizonte, 2012.

LAROUSSE. **Dictionnaire du théâtre français contemporain**. Paris: Larousse, 1970.

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

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

LAURENT, F. **Victor Hugo: écrits politiques**. Paris: Poche Références, 2001.

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

LIBRE THÉÂTRE. **Archives des Hugo Victor**. Avignon, s/d. Disponível em: https://libretheatre.fr/category/chronique/xixeme-siecle/hugo_victor/. Acesso em: 27 de maio de 2021.

LOPES, B. A Performance da Memória. **Sala Preta**, [S. l.], v. 9, p. 135-145, 2009. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v9i0p135-145. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57397>. Acesso em: 21 de setembro de 2022.

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

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

MAISONS DE VICTOR HUGO. **House visit in Guernsey**. Paris; Guernsey, s/d. Disponível em: <https://www.maisonsvictorhugo.paris.fr/en/museum-collections/house-visit-guernsey>. Acesso em: 16 de julho de 2021.

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

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

MOLINARI, D. (Org.). **Maison de Victor Hugo: guide**. Paris: PARISMUSÉES, 2009.

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

MOTA, M. **Audiocenas**: interface entre cultura clássica, dramaturgia e sonoridades. Brasília: Editora UnB, 2020.

MOTA, M. **Dramaturgia**: conceitos, exercícios e análises. Brasília: Editora UnB, 2017.

MURAY, P. **Le XIX Siècle à travers les âges**. Paris: Denoël, 1994; Gallimard, 1999 (col. "Tel").

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

PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais**. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PARIS MUSÉES. **Victor Hugo sur la grève d'Azette à Jersey**. Charles Hugo (entre 1853 et 1855). Paris, s/d. Disponível em: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/victor-hugo-sur-la-greve-d-azette-a-jersey#infos-principales>. Acesso em: 15 de julho de 2021.

PAVIS, P. **Dicionário do Teatro**. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEZZI, N. S. Les Misérables: Victor Hugo e o cotidiano do século XIX. **Cadernos de Clio**, Curitiba, v. 10, n. 1, p. 126-144, 2019.

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

PRÉVOST, M. L. CATALOGUE. In: RODARI, F. Part II: Themes. In: PHILBLIN, A.; RODARI, F. (Org.). **Shadows of a Hand**: The drawings of Victor Hugo. London: Merrel Holberton Publishers Ltd, 1998.

PRÓCHNO, C, S. C. **Corpo do Ator**: Metamorfoses, Simulacros. São Paulo: FAPESP; Annablume, 1999.

RIBEIRO, R. C. C. O imbricado nó entre história e ficção em Noventa e três, romance de Victor Hugo. In: BARRETO, J. (Org.). **Victor Hugo**: disseminações. Vinhedo: Horizonte, 2012.

RODARI, F. Part II: Themes. I In: PHILBLIN, A.; RODARI, F. (Org.). **Shadows of a Hand**: The drawings of Victor Hugo. London: Merrel Holberton Publishers Ltd, 1998.

RODÉS, L. Marcas d'água: papéis avergoados. **O Papel**, São Paulo, ano LVI, n. 8, p. 14-16, ago. 1995. Disponível em: <http://www.celso-foelkel.com.br/artigos/outros/17%20-%20Marcas%20dagua%20-%20Papeis%20avergoados.pdf>. Acesso em: 06 de agosto de 2022.

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

SCHILLER, F. **A educação estética do homem.** Tradução de Roberto Schwarz e Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SIMON, A. **Dictionnaire du théâtre français contemporain.** Paris: Larousse: 1973.

SILVA-REIS, D. **Victor Hugo, um tradutor interartístico no século XIX.** 2019. 446 p. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

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

THOMPSON, C.W. **Victor Hugo and the graphic arts (1820-1833).** Genebra: Librairie Droz, 1970.

TIEGHEM, P. V. **Dictionnaire de Victor Hugo.** Paris: Larousse, 1970.

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

UBERSFELD, A. **Para ler o teatro.** Tradução de José Simões (Coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

VANDERWOLK, W. **Victor Hugo in exile: from historical representations to Utopian vistas.** Cranbury: Bucknell University Press, 2006.

VITALI, R. O. O exílio. In: VITALI, R. O. **Performance e transcrição: uma transição da imagem para a cena.** 2022. 249. p. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília, Brasília, 2022.

VOURCH, M. Victor Hugo, l'exil. **Radio France**, 10 de novembro de 2019. Disponível em: <https://www.francemusique.fr/emissions/histoires-de-musique/victor-hugo-l-exil-77472>. Acesso em: 19 de julho de 2021.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu, 2018.

ANEXOS

- ***O Exílio*, de Raphael Vitali**

- **Estudos cenográficos para a dramaturgia cênica *O Exílio*, de Raphael Vitali**

O Exílio,

de Raphael Vitali

Nota de explicação:

Em princípio a peça é composta por três atos: o 1º ato contará um panorama da relação do ator com a interpretação de Victor Hugo no palco e o contexto pessoal, sociopolítico e das artes em geral, no período de 1851 a 1856 que o artista francês vivenciou.

O 2º ato evidenciará como Victor Hugo criou a tela *Pleine Lune* (~1856), no período de exílio. Para isso, o ator tentará reproduzir às técnicas e materiais utilizados na composição da tela, mediante a análise iconográfica que fez nessa pesquisa, para, em seguida, aferir os diálogos artísticos que decorreram dessa obra com outras experiências artísticas como a fotografia e a produção dramática do artista.

Por fim, o 3º e último ato será a união da pintura e o corpo do artista, representando a mistura nas suas criações, sem, entretanto, confundi-las, a sombra e a luz, o grotesco e o sublime (livro que Victor Hugo escreveu no século XIX traduzindo o Prefácio de *Cromwell*, peça fundamental do romantismo francês escrita em 1827). A peça terá dois personagens: um monólogo interpretado pelo ator e uma voz em *off*. A voz em *off* terá como *materialidade* as vozes gravadas em estúdio que represente Léopoldine, a filha morta, Adèle Foucher, a esposa de Victor Hugo, e de Juliette Drouet, sua amante. Outros meios de "corporeidade" dessa voz em *off* serão: uma câmera que seguirá as ações e falas do ator por meio de um contrarregra e, também, a iluminação da peça que representará este *corpo oculto* da voz em *off* pelos focos de luzes em penumbra.

A sonoplastia da peça será clássica, tocada por quarteto de cordas e gravada, também, em estúdio, tendo como sugestão a concepção da trilha sonora dessa peça teatral por Marco Antônio Guimarães. Por que música clássica? Porque Victor Hugo era um apreciador de música clássica desde sua infância, quando acompanhava a sua mãe nos concertos (NAUGRETTE, 2001)^{1*}, sem falar que conhecia e recebia alguns compositores em seu lar, como o húngaro Franz Liszt (cf. MALÉCOT, 2003)^{2**}.

Após acomodação do público no teatro, as pessoas escutariam sussurros do ator estudando a língua francesa. A ideia é que o ator não esconda do público a vontade de interpretar Victor Hugo no palco.

A trama dessa peça teatral está na ambiguidade do limite da interpretação entre o ator e a personagem. O ator está interpretando Victor Hugo, ou ele é o Victor Hugo atualmente?

A maior parte das cenas são misturas de gravações externas e de registros fotográficos de época com filmagens ao vivo que acontecem entre o camarim e o palco e, também, a plateia.

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

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

Para a composição estrutural do palco, focos de luzes em penumbras iluminarão os "atores" (ator e voz em *off*) nas cenas. Por que penumbra? Porque diante do que foi pesquisado, a cromacia é um elemento primordial nas imagens para os textos de Victor Hugo no período de exílio. A utilização da sombra, da cor escura em suas imagens foi um meio identificado nessa pesquisa de pós-graduação como um meio de transição da arte plástica para dramaturgia textual.

No plano de fundo, uma luz de tom amarelado ilumina uma tela branca, dando a sensação de um amanhecer. O cenário dessa peça será uma parte interna de uma máquina fotográfica do século XIX, com tecidos brancos nas três paredes internas para as projeções (desenhos, pinturas de VH e da câmera que acompanha o ator) e, também para o ator que for interpretar Victor Hugo poder pintar, desenhar ao vivo. No chão do palco, areia lavada, dando a sensação de praia, ou seja, retratando os passeios que Victor Hugo costumava dar nas ilhas de Jersey e Guernsey no período de exílio. Em cima dessa areia lavada, dois ambientes: o interior de um quarto rústico com uma enorme armação de janela rústica pendurada quase no meio do palco e, no outro, uma mesa redonda rústica com duas cadeiras, com papéis, mata-borrão, tinteiro, uma caneta de pena, duas xícaras de porcelana, um bulê, pinceis, escovas, paleta de tintas, tripé, tapetes, enfim, um cenário que expresse o interior da Hauteville House (casa onde Victor Hugo ficou exilado) tomada pela areia e materiais que utilizou em criações de técnicas pictóricas para expressar suas imagens. A técnica da fotografia, também, foi vivenciada por Victor Hugo no seu processo criativo, mais especificamente pelo seu filho Charles Hugo. Além disso, no que tange à arte fotográfica, apesar de não pôr as mãos na massa, Hugo ditava projetos fotográficos e auxiliava nos famosos álbuns de fotografias compostos no ateliê de sua família em Jersey. (LOYRETTE, 1998)^{3*}

ATO 1

Começa a peça teatral no camarim e as projeções descritas em seguidas apresentadas nas três paredes brancas no palco.

Música: quarteto de cordas.

SEQ 1 – Vários planos do público se acomodando na plateia.

SEQ 2. – Plano fechado no olhar do ator para o espelho em sua frente. Após terminar a maquiagem, o ator batuca levemente os dedos na mesa do camarim. Foco nos dedos batucando na mesa. Logo em seguida, a câmera acompanha a movimentação do ator dentro do camarim. Ele pega o paletó no cabideiro. Veste. Respira fundo.

SEQ 3 – A câmera, postada na plateia, capta apenas um olhar de alguém aleatório da plateia.

^{3*} LOYRETTE, H. Préface. In: HEILBRUN, F.; MOLINARI, D. **En collaboration avec le soleil**: Victor Hugo, photographies de l'exil. Paris: PARISMUSÉES, 1998.

SEQ 4 – Já a câmera, que acompanha o ator, capta o instante em que o ator olha para a própria câmera como se estivesse olhando para o olhar dessa pessoa captada na plateia. Foco apenas no olhar do ator.

SEQ 5 – A câmera acompanha o ator saindo do camarim. O ator tem dificuldade de abrir a porta do seu camarim. A porta está emperrada. Foco na maçaneta da porta, quando o ator está do lado de fora tentando fechar a porta com muita dificuldade. Foco no ator de costas até chegar à coxia do teatro. O ator não entra no palco. Foco nos pés do ator que ameaça entrar no palco. Angústia. Nervosismo. Foco apenas nos pés do ator, que depois de dois minutos, desiste de entrar no palco. A câmera acompanha a volta do ator para o camarim. Foco nas mãos tentando abrir a porta do camarim novamente emperrada. O ator entra no camarim, tira o paletó e pendura. Depois se senta em frente ao espelho. Acende um cigarro. Foco no cigarro que o ator acende e, após a tragada, coloca no cinzeiro. Depois, foco apenas no olhar do ator por meio do reflexo do espelho do camarim.

SEQ 6 – Agora a câmera foca apenas nos lábios do ator quando inicia sua fala.

ATOR:

Eu quero ser Chateaubriand, ou nada.

Repete a frase de outra forma.

Eu quero ser Chateaubriand, ou nada.

Repete a frase de outra forma.

Eu quero ser Chateaubriand, ou nada.

Repete a frase de outra forma.

Eu quero ser Chateaubriand, ou nada.

SEQ 7 – A câmera foca nos olhos do ator.

Que tipo de pessoa você está querendo interpretar?

Pausa.

Repete a frase de outra forma.

Que tipo de pessoa você está querendo interpretar?

Pausa.

Na verdade, eu queria sentar e conversar como eles... de beber com eles... ou apenas que me perguntassem: “Como você está hoje?” Então, conversaríamos mais e mais... e a cada instante, nós experimentaríamos novas ideias...

SEQ 8 – A câmera foca na mão do ator que volta a segurar o cigarro e tragá-lo. Depois coloca no cinzeiro.

Você tinha uma ideia clara desde o início dessa pesquisa. Tratar da história e de fatos que ocorreram no período do exílio de Victor Hugo.

Repete o nome do artista.

Victor Hugo...

SEQ 9 – A câmera volta a focar no olhar do ator. Repete o nome do artista.

Victor Hugo...

Pausa.

Ok.

Victor Hugo.

Vai ser desde a perspectiva do povo, e não só da perspectiva do artista. Tudo bem?

SEQ 10 – A câmera capta três planos; o olhar, os lábios e a mão com cigarro novamente.

Temos que pensar na política não como algo que só diz respeito à própria política. Porque diz respeito à pólis, a como a sociedade se organiza.

Pausa

Como Victor Hugo se organizou?

SEQ 11 – A câmera foca nas cinzas do cigarro jogadas no cinzeiro.

Ok.

Pausa.

O artista que você quer interpretar gostava da política. Muito bem...

SEQ 12 – A câmera volta a focar apenas no olhar do ator.

... então, vamos filmar o mundo como ele enxergava...

SEQ 13 – A câmera volta a focar nas cinzas do cigarro depositadas no cinzeiro.

O escritor pode, portanto, ser visto como um político de pleno direito, uma vez que exerceu, repetidamente, o poder e a missão de inventar a lei.

O paradoxo deste destino é que Victor Hugo não lucra com seus sucessos políticos.

Pausa.

O ator pega o cigarro no cinzeiro para tragá-lo.

Realista, liberal, centrista, social – mas não socialista –, Hugo desafia a desordem, mas compreende os seus atores, as pessoas que compunham a sociedade.

SEQ 14 – Foco no reflexo do espelho que capta a fumaça do cigarro que passa na frente do olhar do ator.

Seu compromisso parlamentar também evolui ao longo dos mandatos. Pouco presente na tribuna da Câmara dos Pares, Hugo escuta mais do que intervém, ainda que a questão social já o chame, convide-o a escrever numerosos textos sobre estes temas.

SEQ 15 – Foco nos lábios do ator que traga o cigarro e diz:

Tem certeza?

Tem certeza de querer interpretar este artista?

Pausa.

O exílio refletirá a maturidade de seus compromissos, mesmo que a obra literária e poética transcenda apenas o engajamento político.

Silêncio.

E arte?

SEQ 16 – Foco no olhar do ator que dialoga com sua imagem refletida no espelho.

E arte?

Silêncio.

Em 2 de dezembro, deu-se o golpe de Estado de Charles-Louis Napoléon Bonaparte, Napoléon III, presidente da República há três anos que proclamou a dissolução da Assembleia e do Conselho de Estado e o restabelecimento do sufrágio universal masculino.

SEQ 17 – Foco na ação do ator que de vez em quando encara a câmera e é interrompida sua fala quando escuta a voz em off.

De toda forma, a resistência tenta um quarto golpe geral ao exército e se envolve em tiroteios de transeuntes nas avenidas como, também, nas execuções sumárias em Paris e outros departamentos.

Por outro lado, os republicanos, dentre os quais Victor Hugo é um nome expressivo, se armam e tentam defender lugares estratégicos, mas a resistência que montam em Paris ou nas cidades do interior termina por ser arrasada pelo exército em poucos dias e ...

Interrompido pela voz em off.

VOZ EM OFF:

E arte?

SEQ 18 – O ator encara a câmera.

Pausa.

O ator sai do camarim e a câmera acompanha toda a sua ação novamente, ou seja, o ator tem dificuldade de abrir e fechar a porta do camarim.

ATOR:

Ele é um escritor de sucesso e um político proeminente. Autor inspirado, cheio de lirismo épico mas também de compaixão, comove o coração do público tanto com seus poemas, *Odes et ballades*, *Les Feuilles d'automne*, quanto com seus romances, *Le Dernier Jour d'un condamné* e *Notre-Dame de Paris*, que mostra em Quasimodo, um monstro pungente, a coexistência do sublime e do grotesco, ou seja, a beleza escondida sob a feiura...

SEQ 19 – O ator consegue, finalmente, fechar a porta do camarim e, novamente, encara a câmera.

Pausa.

Suas peças, *Cromwell*, *Hernani* e até *Ruy Blas*, também contribuíram para tornar Victor Hugo a figura principal do romantismo francês.

O ator vai em direção ao palco como se estivesse dando instruções para a câmera que o acompanha na sua entrada no palco.

Podemos fazer o seguinte. Em uma determinada cena da peça, podemos ter um espaço – fisicamente – com várias telas em branco. As imagens são as perguntas. Porque as imagens nos colocam em questões, não é verdade?

SEQ 20 – Ao fazer essa pergunta, o ator encara a câmera como se perguntasse para o objeto que lhe filma.

Pausa.

SEQ 21 – Foco no olhar de alguém na plateia.

O que quer dizer que são coisas da imaginação e que têm uma virtude crítica em relação a essa realidade.

Pausa.

Essa realidade que vamos interpretar?

SEQ 22 – O ator volta a encarar a câmera já posicionado na coxa do teatro, ou seja, pronto para entrar em cena. A câmera entra no palco, mas o ator não. A câmera foca rodopiando todo o cenário até parar na plateia e vira de imediato quando o ator diz:

Olhe para mim.

Por que?

Porque o silêncio escreverá o nosso diálogo, a nossa realidade aqui e agora. Neste momento, neste instante, neste... palco!

O ator entra no palco.

Um homem que deseja quebrar as tradições convencionais da arte dramática, para abrir a literatura à liberdade, como ele resume em três linhas na obra de poesias reunidas *Les Contemplations* (1856):

SEQ 23 – Foco na penumbra crescente que acende na cadeira posicionada na mesa redonda. É a representação da corporeidade da voz em off.

VOZ EM OFF:

Et sur l'Académie, aïeule et douairière, / [...] Je fis souffler un vent révolutionnaire. / Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire^{4*}.

Pausa.

A arte não pode nos salvar.

^{4*} E na Academia, ancestral e viúva, / [...] Eu soprei um vento revolucionário. / Eu coloquei um gorro vermelho no velho dicionário (HUGO, V. **Victor Hugo**: *Les Contemplations*. Classiques de Poche, Ebooks libres et gratuits, 1972. Disponível em: <http://fr.groups.yahoo.com/group/ebooksgratuits>. Acesso em: 16 de maio de 2021. p. 26).

Pelo menos se você considerar a arte como remédio. A arte nos "salva" da estupidez ao ser capaz de chocar a pergunta que normalmente não ousamos fazer.

Neste sentido, o artista, o filósofo, o poeta e o historiador perseguem o mesmo trabalho de clareza ou abertura de nossa imaginação. Nossa imaginação política e inclusiva.

Pausa.

O ator caminha para frente da janela pendurada e toca na moldura da janela, apoiando-se de leve na armação.

Apesar de Hugo ter morado em mais de trinta domicílios durante a vida, apenas *Hauteville House* mantém, até os dias atuais, o mobiliário e as peças de decoração conservadas tal qual à época da vida do escritor.

As peças de decoração compradas ou feitas sob medida e sob seu olhar criador mostram os diferentes estilos estéticos de Victor Hugo, bem como as variadas influências artísticas recebidas por ele.

ATOR:

Os que conviveram com ele ou opinaram primeiramente sobre Hugo decorador afirmaram que ele apresenta os estilos de seu tempo, porém há quem diga que era um decorador visionário que ditou estilos que viriam a vigorar no final do século XIX e no início do século XX.

VOZ EM OFF:

Você é um artista?

SEQ 24 – Foco no olhar do ator por trás da janela pendurada no palco.

ATOR:

Para além deste tipo de criação quase literária, um outro tipo de desenho chama bastante atenção nas obras de Victor Hugo:

Pausa.

O ator se vira e olha para penumbra acesa na cadeira ao lado da mesa redonda.

os desenhos realizados durante o exílio nas sessões espíritas. Essa vertente espírita, que vai desde a fantasia, passando pelo ilusório, até o sobrenatural rende a Hugo inúmeros desenhos.

O ator se vira e volta a olhar para fora da janela.

VOZ EM OFF:

Os homens chamam de mentira todas as verdades relativas, ou de grau inferior a outras verdades mais altas que já possuímos, enquanto jazemos na ignorância sobre novas verdades que nos esperem e que são ainda mais excelsas do que as que já temos conseguido alcançar antes com o contínuo esforço de nossa mente.

ATOR:

Descolorir dessa realidade os erros de que se foi pintada é a nossa obrigação. Por quê? Para chegar até a verdade oculta, a verdadeira tinta da existência.

VOZ EM OFF:

Você é um artista?

Pausa.

O ator sai de frente da janela e vai até a mesa. Pega a caneta de pena embebida no tinteiro e volta para a janela e rabisca no vidro um rosto com barba e algumas rugas compondo o retrato de Victor Hugo mais velho.

SEQ 25 – Atrás da janela, foco no rosto do ator que, ao encostar no vidro com rosto de barba, toca com a mão a imagem desenhada.

ATOR:

Talvez.

Pausa.

Para pensar as imagens, eu devo desmontá-las e depois remontá-las umas com as outras. Fico me questionando: para que eu escrevo?

O que é a escrita? Um registro?

Pausa.

Uma comprovação de materialidade? Uma imagem?

Toda frase, toda palavra, mas também toda imagem, não significa nada neste absoluto?

Silêncio.

Talvez tenha relação com aquilo que está antes e depois dela. Antes da escrita e depois da escrita. O significado aparece na montagem das palavras com as imagens, ou vice-versa. O significado é a balança da ambiguidade...

Pausa.

VOZ EM OFF:

Por que continua exilado em sua interpretação?

Por que estamos aqui?

Por que saímos da França?

O ator sai de frente a janela e caminha até chegar na penumbra. SEQ 26 – A penumbra vai apagando-se aos poucos e a câmera assume o seu lugar, interpretando a voz em off. Ou seja, quando o ator chega na mesa redonda ele se senta e a câmera se posiciona por detrás da penumbra. Assim, quando a penumbra for apagando a câmera assume o olhar da voz em off. O ator levanta-se da sua cadeira e vai em direção à cadeira da penumbra. O ator olha para a câmera. Agachado em frente à cadeira, ele diz:

ATOR:

Qual é a sua dúvida?

SEQ 27 – Foco apenas no olhar do ator, onde a câmera vai descendo lentamente acompanhando o olhar do ator até ficar atrás do encosto vazado da cadeira.

VOZ EM OFF:

Então, consegue ver?

Pausa.

Victor?

O ator fica silencioso e imóvel suspira com certo ar de descrença.

ATOR:

Hunf.

VOZ EM OFF:

Vê?

ATOR:

Sucinto.

Não.

VOZ EM OFF:

Não vê?!

Ou não quer ver?

O ator levanta-se e abre os braços apoiando-os nas laterais da cadeira. E volta a suspirar, meio impaciente. SEQ 28 – Foco apenas em uma das mãos do ator, que aperta o encosto lateral da cadeira.

ATOR:

Por favor, me deixa em paz.

Longo silêncio. Suspira com ar de desesperança.

VOZ EM OFF:

Quero que a realidade pinte você.

Nessa hora, a música que está como fundo musical cresce e o ator abaixa apenas a cabeça ainda com os braços nas laterais da cadeira. SEQ 29 – Foco na cabeça do ator abaixando. Acende uma luz crescente e amarela estampada no enorme tecido, dando a sensação do sol raiando atrás da armação da janela pendurada no palco. O ator levanta a cabeça lentamente e olha para o clarão no tecido. Longo silêncio. A música volta a diminuir, ficando apenas como fundo musical. O ator vai caminhando lentamente em direção à janela. Pega a caneta de pena do tinteiro que havia “esquecido” na armação da janela e volta se sentar na sua cadeira na mesa redonda.

Pega alguns papéis e escreve em francês “toute figure, belle ou difforme, est suivie d’un spectre noir comme d’un page ténébreux”^{5}*

SEQ 30 – Foco na escrita no papel que o ator escreveu.

5* [...] cada figura, bela ou deformada, é seguida por um espectro negro como uma página escura [...] (Tradução nossa).

ATOR:

O mundo lá fora não quer me ver.

Pausa.

Sabe o que o mundo lá fora quer pintar?

Pausa.

A tirania!

De repente, muda o clima da cena. De dramática e suspensa para uma cena agitada e alegre e o fundo musical dita o ritmo da cena. O ator corre ao redor do palco até encontrar-se de joelhos sobre a areia embaixo da mesa.

SEQ 31 – Foco no rosto do ator que brinca com areia criando um castelo e depois sai debaixo da mesa e vai em direção à vassoura encostada na janela rústica e brinca de andar a cavalo até chegar em frente ao castelo de areia. Pára. O ator faz a pose de Napoleão Bonaparte III.

Nota de explicação:

A frase escrita pelo ator no papel é uma citação do teórico, crítico literário romancista francês Théophile Gautier (1811 – 1872) no artigo *Les dessins* de Victor Hugo. Logo em seguida o ator interpretando Victor Hugo ironiza *Napoléon-le-Petit* tendo atitudes infantis, imaturas ao governar um país. Algumas falas dos personagens são poéticas, metafóricas para estimular a reflexão na plateia da mesma forma que Victor Hugo propunha em seu processo artístico (literário, pictórico e teatral).

Após vivenciar toda a movimentação infantil do ator, a voz em off diz:

VOZ EM OFF:

Deixa de bobagem.

Na sua infância...

A música vai abaixando, ficando novamente como fundo musical para compor a cena. É projetada em uma das paredes a pintura de Louis Boulanger Victor Hugo et la colonne Vendôme Frontispice d'Odes et ballades, Paris, 1829 Paris, M.V.H. – (ANEXO 2)

...acompanhado de sua mãe, você gostava de assistir as peças de teatro, concertos etc. Isso que está fazendo agora não é teatro, lembre-se, é política.

O ator pára. Respira. E desmorona no chão de areia com braços abertos, como se estivesse cansado. SEQ 32 – Foco na ação do ator deitado na areia. A música volta a ser tocada em tom dramático como fundo musical da cena.

ATOR:

Tudo é política, não é?

Se nós aqui...

SEQ 33 – O ator pega a câmera do contrarregista e filma-o e, logo em seguida, a plateia.

...estamos realizando uma peça teatral, ...

Pausa.

é política.

SEQ 34 – O ator filma alguém da plateia e pergunta. Projeta a frase de Victor Hugo em uma das paredes: “Para onde todas essas crianças vão, nem uma única delas ri? Estes seres leves que a febre faz perder peso?” (HUGO, 1972, p. 138).

O que é política para você?

Pergunta para outra pessoa da plateia.

É possível fugir, negar, esquecer, sair da política?

Pergunta para outra pessoa da plateia.

Então, estamos dominados? Somos fantoches de vários sistemas governamentais?

Pergunta para outra pessoa da plateia.

Não temos para onde fugir...

A liberdade é uma falácia?

SEQ 35 – O ator entrega a câmera para o contrarregra.

Atualmente, o mundo mudou.

Não querem ver a verdade do cotidiano.

O ator volta para o castelo de areia e destrói com as mãos, com os pés como se estivesse revoltado. O ator coloca areia sobre o rosto e ri desesperado.

Dá preocupação. Não querem ver...

Pausa.

O ator limpa o seu rosto e encara a plateia.

... a arte.

SEQ 36 – O ator corre em direção à mesa, pega o tinteiro e com o dedo começa a pintar em uma das paredes da câmara escura do cenário. Depois pede para o contrarregista se posicionar aonde fez desenhos de pássaros.

Aqui!

Venha cá...

Filma aqui!!!

O contrarregista vai em direção ao ator e se posiciona conforme as orientações do ator.

Os pássaros que as nuvens pintavam no céu da minha infância vieram de outro ângulo o mundo que eu estava caminhando... livre, fraternal, sem hierarquias.

SEQ 37 – O ator se deita no chão de areia. Começa a caminhar com os dedos. Foco no caminhar com os dedos e a câmara se aproxima de onde o olhar do ator está, atrás do caminhar dos dedos.

Daqui deste ângulo,

olhando o chão de estrelas...

Pausa.

... me via um Châteaubriand dos amores e das vozes noturnas.

Comecei a desenhar...

SEQ 38 – O ator começa a desenhar na areia do chão. Foco no desenho que o ator faz na areia.

...o que via não só nos papéis, mas também na minha imaginação. Dessa forma imatura, imaginava ocupar o espaço branco da vida, o espaço que a França me deixou, do meu exílio.

Pausa.

Acende a penumbra na cadeira que está ao lado da mesa redonda.

SEQ 39 – Foco no nascimento da penumbra na cadeira. A voz em off diz:

VOZ EM OFF:

Não seja injusto com o mundo.

ATOR:

Tem razão.

O ator levanta-se e vai em direção à penumbra na cadeira.

Não é com o mundo e, sim, com o Estado.

O artista não possui a liberdade para expressar a sua arte.

É preciso que haja uma coletividade interessada que aceite o fardo que o artista sustenta, pois só assim a arte poderá ser preservada.

VOZ EM OFF:

De onde vem as sombras?

ATOR:

O mundo é uma reflexão "complicada" das sombras.

VOZ EM OFF:

Mas, não da escuridão opaca, e sim daquelas onde os contornos ganham forma e a forma...

Interrompido pela fala do ator. Que, ao tentar triscar na penumbra, não consegue. Porque na hora que o ator vai triscar na penumbra sentada na cadeira, ela se apaga.

SEQ 40 – Foco em toda a ação do ator e depois do apagar da penumbra, foco apenas na mão do ator. O ator complementa a frase da voz em off.

ATOR:

...os primórdios da luz e da vida.

VOZ EM OFF:

De onde vem a luz e o que é esta luz?

SEQ 41 – O ator pega, novamente, a câmera do contrarregra. E olha para câmera como estivesse falando com a voz em off.

ATOR:

É das estrelas, do sol, da lua ou da luta feroz onde os navios travam batalhas contra a tempestade?

VOZ EM OFF:

Não estou me referindo aos seus romances.

SEQ 42 – O ator entrega a câmera para o contrarregra e corre para subir em cima da mesa redonda. Começa a girar em cima da mesa, quando diz:

ATOR:

Também poderia ser da luta do homem contra a morte ou contra a ignorância, pois essa polaridade de claro-escuro de si mesmo e aonde você se curva...

O ator agacha em cima da mesa, pega a pena e o tinteiro e os levanta como oferenda.

... na frente da compreensão e diz:...

É interrompido pela fala da voz em off.

VOZ EM OFF:

...o mundo: Está dentro de si mesmo
você tem que olhar para fora.

Acende a penumbra na cadeira. O ator olha para a penumbra. Deixa a pena e o

tinteiro na mesa e pula no chão.

ATOR:

Não sou muito vaidoso, e sim determinado!

VOZ EM OFF:

Então, escreva, pinte a realidade da França. Escreva, pinte a fraternidade humana.

ATOR:

Você não compreende?

A miséria, a dor, o sofrimento, a compaixão...

o pão nosso de cada dia.

Não adianta escrever romances, fazer pinturas, criar discursos, participar da política.

Eu já fiz isso!

SEQ 43 – A câmera acompanha o ator, que vai em direção a janela. Pára em frente mas não chega a tocá-la. Observa. Introspectivo.

Com exceção da França, a sensação que eu tenho é que outros países desconhecem a minha existência. Perdi o meu tempo enquanto estive vivo.

Nota de explicação:

Essa parte das falas, do diálogo está relacionando ao pouco conhecimento sobre o processo criativo pictórico, político de Victor Hugo no Brasil. Os questionamentos do contexto sociopolítico que Victor Hugo começou a fazer fazem alusão a uma época de mudança política no seu país que superava o conservadorismo em que foi educado, transformando-se em um democrata e republicano.

VOZ EM OFF (Ri):

Eu controlo o tempo.

Enquanto as pessoas vivem...

eu já vivi.

Enquanto as pessoas sentem...

eu já senti.

O ator com a cabeça baixa, vira por cima dos ombros e observa a penumbra na cadeira. SEQ 44 – Foco frontal no olhar do ator, pois ele perguntará para a câmara:

ATOR:

Como consegue?

A penumbra apaga e, neste momento, são projetados diversos lábios conversando nas três paredes brancas do cenário.

VOZ EM OFF:

Através do momento.

Quantas pessoas já pararam para observar em silêncio o que está acontecendo ao seu redor?

Silêncio.

Quantas pessoas ao irem para o trabalho, andando pela calçada já pararam para apenas ouvir o que está se movimentando ao seu redor?

Pausa.

Vamos lá... Hugo.

Pausa.

Escreva, pinte!

Um foco de penumbra acende ao lado do jovem Victor Hugo, que está de costas para armação da janela. A voz em off sussurra:

É preciso pintar essa realidade.

Pausa.

Real (idade)!

Apaga a penumbra. Pausa. O ator fica indignado e olha para os diversos lábios projetados em uma das paredes.

ATOR:

Não!

Essas pessoas vivem num mundo egoísta, individual...

Ninguém se importa com o que o outro pensa.

Cada um tem o seu problema... e ficam felizes por isso.

A fraternidade está aí...

SEQ 45 – A câmera acompanha o ator, que volta a olhar para a frente da janela e aponta para fora.

Lá fora.

Ela está lá... utópica, mas está lá.

Pausa.

Apaga as projeções dos lábios e volta a acender o foco de penumbra na cadeira. O ator vai em direção à cadeira e ajoelha em sua frente. Fala com certa ironia.

Você mesma acabou de falar...

Quantas pessoas... já olharam nos olhos de um desconhecido que vai para o trabalho que passa pela calçada e tentam ajudá-lo a simplesmente ser...

Pausa

... feliz.

Pausa

Não.

Irônico.

Infelizmente não posso escrever, pintar tudo de novo.

VOZ EM OFF:

O respeito.

ATOR:

Hã?!

A penumbra apaga na cadeira e vai acendendo vários focos até chegar na janela. Como se fossem passos no palco. A penumbra, ou seja, os focos de luzes param de frente para janela.

VOZ EM OFF:

Cadê o respeito?

A ironia no seu tom de voz me desagrada.

Aliás, estranha a atitude que está tendo.

JOVEM:

Perdoe.

Pausa.

Vamos parar com isso.

Pausa.

Eu não sei interpretar este personagem. É muito difícil interpretar um artista complexo como foi Victor Hugo!

SEQ 46 – A câmera acompanha o ator que sai indignado do palco até chegar no camarim.

VOZ EM OFF:

Mas você não precisa interpretar ninguém.

Pausa.

Você já teve que se disfarçar para fugir do regime, rumo a Bruxelas.

Chega de interpretar quem você não é.

Pausa.

Seja você mesmo.

E sabe o que vejo?

Nota de explicação:

Aqui nessa parte das falas, do diálogo, a voz em *off* revela uma passagem na bibliografia de Victor Hugo na qual o escritor e crítico literário francês Théophile Gautier (1811-1872), escreve que um viajante embarca no trem para Bruxelas. Este viajante possuía uma estatura mediana, um rosto enquadrado e cabelos longos. Trazia em seu bolso um passaporte em nome Jacques-Firmin Lanvin, tipógrafo; em realidade, tratava-se de Victor Hugo, em fuga do golpe de Estado perpetrado nove dias antes.

SEQ 47 – A câmera capta o ator acendendo um cigarro. Foco na fumaça e no espelho do camarim. Toda ação do ator pós coxia é projetada em uma das paredes brancas do cenário.

ATOR:

O quê?

VOZ EM OFF:

Vejo você desejando quebrar as tradições convencionais da arte dramática, para abrir a literatura à liberdade, como reunidas na obra poética *Les Contemplations*.

Vejo também visitando vários ateliês de artistas para discutirem técnicas, materiais, cores, principalmente, com Eugène Delacroix. Seus amigos são intelectuais, escritores, pintores... e discutem pinturas como uns demônios, sem prestar atenção em mais nada.

ATOR:

Isso já foi há muito tempo.

Nota de explicação:

Aqui neste trecho das falas, do diálogo, a Voz em *Off* revela, de novo, uma passagem na bibliografia de Victor Hugo na qual o artista tem contatos importantíssimos na área de artes para o aperfeiçoamento das técnicas e materiais no seu processo criativo. Neste trecho, também, é o ponto de partida em que a peça traz como proposta a seguinte pergunta: se Victor Hugo pudesse estar vivo hoje, o que aconteceria?

Assim, este trecho representa a transição do ATO 1 para o ATO 2.

VOZ EM OFF (*Uma sutil ironia*):

Oh!!!

E qual será sua idade agora?

SEQ 48 – A câmera capta o ator apagando o cigarro e respondendo a pergunta da voz em off olhando para o espelho. Foco no rosto do ator.

ATOR:

Eu?

Ora... não vê?

Estou vivendo a minha juventude.

VOZ EM OFF:

Se está vivendo a sua juventude,
como já vivenciou o que estamos falando?

SEQ 49 – A música de fundo cresce em tom dramático. O jovem Hugo toca o seu rosto. Foco no reflexo do rosto sendo tocado no espelho do camarim. Confuso, o ator sai correndo do camarim para o palco e começa a vasculhar sobre a mesa as folhas escritas. Silêncio. A câmera acompanha todas as ações do ator. Termina o ATO 1.

Manuscrito de Raphael Vitali

ATO 2

Tocam os três sinais do teatro. O ator está sentado no meio da plateia no teatro. Abrem as cortinas. A iluminação do palco é de tonalidades escuras (marrom, preto, cinza). Escuta-se som de ventos. Três pinturas de Victor Hugo são projetadas nas três paredes do cenário. A trilha sonora acompanha as transições dessas projeções das pinturas de Hugo. Ao finalizar e fixar as três pinturas de Victor Hugo no período de exílio próximo da data da tela Pleine Lune (1856), a trilha sonora para e de repente o ator, que está no meio da plateia do teatro, joga várias folhas escritas para o alto e diz:

ATOR:

A escrita e o homem,
têm essências diferentes.

O homem vive à sombra de leis por ele inventada...

É interrompido pela voz em off.

VOZ EM OFF:

... a escrita vive segundo a lei universal que faz girar os mundos e isso não foi inventado pelo homem.

Pausa.

Acreditar é uma coisa.

Viver conforme se acredita é outra.

O ator, no meio da plateia no teatro, pergunta para as pessoas:

ATOR:

Quem é que acredita em você? Em uma voz? Ora Adéle, ora Juliette, ora a minha saudade... a minha filha Léopoldine.

Pausa.

Me diga?

Quem é aqui nessa plateia que vai acreditar em vocês? Em mim?

Pausa.

Chega!

Vamos parar!

Não está dando certo.

Estamos interpretando.

Silêncio.

Eu, tentando interpretar Victor Hugo e você uma voz *em off* interpretando a filha, a esposa e a amante de Victor Hugo.

O ator vai caminhando em direção ao palco. Pega a câmera do contrarregra e olha para a câmera, que projeta o seu rosto em uma das paredes de tecidos no cenário.
SEQ 50 – Foco na expressão do ator.

Ou aqui... nessa câmera.

Ri

Por que estou falando contigo?

Se nós dois estamos interpretando? Quem é que vai acreditar em nós?

A escrita?

A pintura?

O ator entrega a câmara para o contrarregra. Depois bate o pé no palco e depois põe a mão no tablado e acaricia o palco. SEQ 51 – Foco na mão do ator acariciando o palco.

O teatro?

Pausa.

Percebe?

Ninguém acredita...

Estou cansado de interpretar a realidade para satisfazer uma espécie de...

Pausa.

entretimento.

Olha para a plateia. Acende a penumbra na cadeira ao lado da mesa redonda.

VOZ EM OFF:

A criação é um abismo onde os sóis são iguais aos das moscas que circulam a “luz verdadeira”. Este abismo é feito de escuridão e de angústia.

ATOR:

Diante dessa natureza e elementos, eu só conheço as pinceladas da vertigem que me leva a fundir no intestino do infinito.

VOZ EM OFF:

Sob o efeito deste devaneio, um cogumelo pode se tornar gigante e os planetas, globos rodearem ao seu alcance.

Neste momento é projetada a pintura Mushroom (1850) de Victor Hugo (ANEXO 3) (GEORGEL, 2002, p. 116). SEQ 52 – Foco no olhar do ator.

ATOR:

Passando do menor para o maior, a pena escapa à medida e a tinta derrama...

Silêncio.

no apreender deste infinito.

VOZ EM OFF:

O seu trabalho, no período de exílio, foi uma reflexão cruzada entre a arte e a realidade que se fundamenta, desde o início, no desejo de destruir e de reconstruir a forma a partir do contexto sociopolítico de sua época, da arte como matéria bruta, que libera o material de sua função pragmática e faz obras com base em experiências da realidade.

Neste momento o ator pega o bulê que está em cima da mesa. Detalhe dentro do bulê contém água com mel, mas a plateia não sabe disso. Depois caminha com o bulê em uma das mãos e na outra mão um pincel. Olha para uma das paredes que compõem o cenário e mergulha o pincel dentro do bulê e rabisca um olho. Terminado o rabisco, o ator deixa o bulê e o pincel no chão de areia. Pega um pouco dessa areia que forra o chão do palco e joga na no rabisco composto de água misturada com mel. SEQ 53 – Foco nas ações detalhadas do ator: o carregar do bulê até a parede, depois o mergulhar do pincel no bulê e o deslize do pincel no pano, depois as mãos do ator

deixando o bulê no chão e o pincel, o pegar e o jogar da areia na parede rabiscada e, por fim, o desenho do olho que o ator fez composto de areia. Essas projeções aparecerão em outras duas paredes.

Sim, você buscou fazer arte com aquilo que não tem mais utilidade para a vida prática, como, por exemplo, a borra de café, fazendo dela um signo pictórico maior da degradação da matéria, com vistas a ecoar o conceito social da realidade degradada.

O ator alisando o desenho do olho.

ATOR:

Suspira.

As pessoas acreditam naquilo que os olhos físicos enxergam, mas esquecem dos olhos ocultos que choram à intuição.

Pausa

E no que você quer que eu acredite?

VOZ EM OFF:

Em você, Hugo.

Silêncio.

Em você...

O ator anda em direção à mesa com uma certa revolta. Olha para a penumbra na cadeira. SEQ 54 – Neste momento a câmera está atrás da penumbra como se o ator

estivesse olhando para os olhos da penumbra. Então, o ator joga os papéis em direção à penumbra representando um gesto de revolta.

... Victor Hugo.

ATOR:

Eu não consigo.

Pausa.

Grita.

Eu não consigo!

O ator caminha em direção à penumbra que se apaga e então, SEQ 55 – O ator pega, novamente, a câmera do contrarregra.

Estão me ouvindo?

Eu não consigo interpretar Victor Hugo.

Por mais que eu tente...

Que eu pesquise...

não vai adiantar.

Pausa.

Serei apenas a parte superficial de um grande artista.

De um ícone.

SEQ 56 – O ator entrega a câmera para o contrarregra e fica de pé em cima da mesa. Foco no bolso do colete preto que o ator veste. O ator tira um relógio de bolso de dentro do bolso do colete. Foco no olhar do ator para o relógio de bolso na sua mão.

VOZ EM OFF:

Pensativa.

Fico aqui pensando... que ainda assim, existem pessoas que sofrem para conseguirem algo.

Pausa.

Foi só agora, por volta dos seus 30 anos que publicaram o romance *Notre-Dame de Paris*, a modificação de *Marion de Lorme* antes da primeira apresentação, não foi?

Ah!

Não posso esquecer de um novo prefácio para *O Último Dia de um Condenado* que você fez desenhos para seus filhos: Toto e Pista.

Projeta em uma das paredes da câmara escura o desenho que Victor Hugo fez para os filhos. (ANEXO 3)

ATOR:

Escrevi *Le roi s'amuse*, depois *Lucrèce Borgia*, bem...

na verdade foi uma primeira versão de *Claude Gueux*.

VOZ EM OFF:

Houve também o seu julgamento contra o *Théâtre-Français*. E você foi condenado a pagar as custas do processo contra o *Théâtre*.

Nota de explicação:

Aqui essa parte das falas é fundamentada pela pesquisa de Laster (1981)^{6*}.

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

ATOR:

Reflexivo.

Me senti um bobo dessa injustiça.

*Projetado em uma das paredes da câmara escura o desenho Le Dernier Bouffon
Songeant Au Dernier Roi (ANEXO 4).*

Théâtre...

O ator ri ao pronunciar essa palavra com certa ironia.

Existiria outra palavra que pudesse substituir tamanha verdade?

Théâtre?

*Neste momento é projetado em uma das paredes do tecido o rascunho de Victor Hugo
Esquisse de décor et indications scéniques par Victor Hugo pour la scène première
de la 1re version Ruy Blas (ANEXO 5).*

É possível você realizar uma série de reformas políticas e fiscais...

Pausa.

... por amor?

VOZ EM OFF:

Foi uma peça de teatro na qual o seu personagem principal revela a inteligência e a eloquência, tanto para expor e humilhar uma oligarquia aproveitadora dos bens do Estado, quanto para amar a rainha.

Nota de explicação:

Aqui essa parte das falas é fundamentada pela pesquisa sobre a peça teatral *Ruy Blas* (1838). Que é um drama em cinco atos, de Victor Hugo, e encenada pela companhia do Teatro da Renascença na sala Ventadour, em 8 de novembro de 1838. O personagem Dom Salústio, Grande da Espanha, é condenado ao exílio pela Rainha. Ele ouve as confidências de Ruy Blas, seu jovem laçao, que está apaixonado pela Rainha. Dom Salústio ordena a Ruy Blas que se faça passar por Dom César de Bazan e, sob esta identidade, faça-se amado pela rainha, a quem pretende assim comprometer. Ao final das aventuras complicadas pelo retorno imprevisto do verdadeiro Dom César de Bazan, Ruy Blas proclama à rainha sua condição de laçao, executa Salústio e, em desespero, se mata ao lado de quem ama.

ATOR:

Reflexivo.

Estado...

Reflexivo. Repete mais uma vez a palavra;

Estado...

VOZ EM OFF:

Você não viu, ou não lembra crescer dia a dia a sua obra?

Dia a dia não é uma figura de expressão. Sua vida, Hugo, é escrever, pintar. Pintar e falar, mas quase sempre falar de pinturas, dos romances...

Pausa.

Aliás, o que está lendo atualmente?

ATOR:

Shakespeare!

VOZ EM OFF:

O que você disse?

ATOR:

Shakespeare.

William Shakespeare. Um escritor inglês...

VOZ EM OFF:

Sim, sei quem é. Você o conhece?

ATOR:

Não pessoalmente.

Mas já conversei com ele...

VOZ EM OFF:

Explica.

ATOR:

Foi em uma sessão de mesa redonda.

Sabe?

VOZ EM OFF:

Sei, muito bem. Foi a autora francesa Delphine de Girardin, em uma visita, quem apresentou para vocês, em Marine Terrace, a prática de falar em mesas, ou seja, sessões espíritas. Foram relatadas conversas Louis Bonaparte e Racine... Você, Hugo, reconheceu que o seu filho Charles tinha um dom como médium. Não foi?

ATOR:

Reflexivo.

Espiritismo...

VOZ EM OFF:

Acredita nessa prática da mesa redonda?

Grande silêncio.

ATOR:

Ahhh... Pára.

Não percebe que não vai dar certo?

Pausa.

Ninguém vai acreditar que Victor Hugo frequentava sessões espíritas em sua própria casa.

VOZ EM OFF:

Não esqueça que o teatro de Victor Hugo também beberá das revelações dos espíritos e versos ditados por Shakespeare e Molière, em 1855.

Nota de explicação:

Aqui essa parte das falas é fundamentada pela pesquisa de Muray (1994, p. 28)^{7*}.

ATOR:

Às vezes, penso que a realidade é uma cor de tinta que as pessoas esqueceram.

O ator vai para uma das telas e pega um pincel e o tinteiro na mesa e rabisca uma reta horizontal na tela.

VOZ EM OFF:

O poeta trágico e um dos maiores dramaturgos clássicos da França, Jean Baptiste Racine... fez perguntas para você em uma dessas sessões de mesa:

“– ‘Reconheces que erraste ao fazer peças áridas?’ – ‘Reconheces que Shakespeare é uma árvore e que tu és uma pedra?’”

Nota de explicação:

^{7*} MURAY, P. **Le XIX Siècle à travers les âges**. Paris: Denoël, 1994; Gallimard, 1999 (col. "Tel").

Aqui essa parte das falas é fundamentada pela pesquisa de Boivin (2018, p. 69)^{8*}.

ATOR:

E agora?

O que resta?

O que eu sou?

Pausa.

VOZ EM OFF:

É agora o senhor da técnica. Apoiado pelas técnicas de linhas, cores, tons, luzes e sombras dos mestres do passado. Técnicas como tachismo, sumi-ê, dobragem, impressão de renda, estênceis e recortes. Suas obras, Hugo, descobriram a realidade pictórica de um País. Seus olhos desenham e pintam a realidade da sua indagação.

Neste instante é projetado em uma das telas do cenário o rascunho de Victor Hugo carregando uma criança (autor desconhecido) (LASTER, 1981, p. 179). (ANEXO 6)

ATOR:

Talvez tenha razão. Eu não me preocupo com a política e sim com os homens, não me preocupo com a ideologia e sim com o comportamento. A ineficiência me apavora tanto quanto a má pintura.

VOZ EM OFF:

Seu espírito desenhista encontra-se com mais liberdade na hora de usar diversos materiais e na qualitativa utilização do espaço disponível para desenhar e pintar.

^{8*} BOIVIN, P. **O livro das mesas**: sessões espíritas da ilha de Jersey/Victor Hugo. Tradução de André Telles. São Paulo: Três Estrelas, 2018.

Pausa.

As iniciais do seu nome são encontradas nas pinturas como uma exaltação ao seu ego, não é verdade?

ATOR:

Não entendi...

VOZ EM OFF:

As iniciais V e H aparecem em proporções gigantes, bem pintadas ou entremeadas com paisagens.

É projetada neste instante a pintura de Marine Terrace aux initiales (1855, Paris, collection particulière) (ANEXO 7).

O H muitas vezes aparece associado à catedral de *Notre-Dame de Paris*, mas sua estilização também pode estar ligada aos temas sobre os quais você gostava de discorrer e que apareciam correntemente em seus escritos: *Homme* (homem), *Héros* (herói) e *Humanité* (humanidade).

Nota de explicação:

Aqui essa parte das falas é fundamentada pela pesquisa de Philbin e Rodari (1998)^{9*}.

ATOR:

Do que você está falando?

VOZ EM OFF:

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

Estou falando dessa característica de valorizar o verbal em obras pictóricas nas suas pinturas, nos seus desenhos, pois mostra o seu apreço por sua principal ocupação: a de escritor.

Pausa.

Isso foi muito recorrente nos cartões enviados aos seus colegas. Os diferentes tipos de cartões – cartão postal, cartão de aniversário, cartão de Ano Novo, entre outros –, em suas mãos se tornavam obras pictóricas atraentes, Hugo.

Neste momento é projetada a imagem do Carte d'étrennes (1er janvier 1857, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 16964, fol. 110) (ANEXO 8).

O que está esperando?

Ao mesmo tempo da projeção, o ator se senta em outra cadeira da mesa redonda, pega a xícara de café e toma um gole observando a projeção. Depois vira o café frio sobre o rosto como se estivesse se afogando. SEQ 57 – Foco na ação do ator ao virar a xícara de café frio na cara. Focos próximos e afastados das expressões dos olhos fechados e dos lábios, sussurrando como se estivesse gritando pelo nome da filha que morreu afogada no Sena.

ATOR:

Sinto falta dela.

Silêncio.

Sussurra como se estivesse gritando.

Léopoldineeeee...

Pausa

Me desculpa.

Pausa.

Desculpa o seu pai...

Neste instante a penumbra levanta da cadeira e caminha (pequenos focos de luzes como se fossem passos) e pousa sobre o ombro do ator. SEQ 58 – Foco na ação da iluminação da penumbra até o ombro do ator.

VOZ EM OFF:

Ao menos, permita-se sonhar que ela esteja contigo para voltar a pintar.

Pausa.

Acredite que a fenomenal variedade de linguagens gráficas que você estava constantemente inventando e testando se tornou completamente visível numa série de composições ambiciosas tanto na imaginação quanto no escopo imaginativo.

Neste momento a penumbra apaga do ombro do ator e acende um foco por trás do olho que o ator desenhou na tela composto por areia. O ator levanta a cabeça e olha em direção ao olho desenhado. SEQ 59 – Foco nessas movimentações da iluminação e em seguida do ator, que abre os olhos lentamente e vira para direção da iluminação do olhar desenhado.

ATOR:

Precisamos aprender a olhar para as coisas de modo diferente – não mais desde o exterior em nosso plano, mas como se estivéssemos nos transferindo diretamente para o coração do movimento e tivéssemos entrado no olho do furacão.

VOZ EM OFF:

O espaço não é mais confiável e tranquilizador, mas desordenado, caótico, aleatório: às vezes, formas são varridas para longe, levando consigo edifícios, paredes, portas, arcos, pontes e diques, numa enxurrada em que se perde todo sentido de profundidade ou de limite.

Pausa.

Ou então, o espaço fica pontiagudo e violento: um rochedo se ergue, bifurcado, um raio de luar força uma passagem. As sombras são ambíguas, Hugo. Acredite que os fragmentos significam ansiedade.

ATOR:

Espera!

Tudo é possível em tais espaços. Tornam-se uma fronteira aberta onde as categorias se fundem e onde colidem com as contradições de ser e não ser...

Neste momento, o ator pega a pena com tinteiro em cima da mesa e reproduz a cena clássica de Hamlet segurando a caveira.

... escuridão e luz, realidade e imaginação. Eis a questão.

VOZ EM OFF:

Essa mistura de caos com cenas marítimas, além de dar evasão contextual ao seu exílio, me leva à contemplação de um infinito e do além que não sabemos ao certo qual é, não é verdade?

ATOR:

Reflexivo.

Les travailleurs de la Mer...

VOZ EM OFF:

Você critica o imperialismo das ciências exatas em seu século e a ideia geral de que o ser humano é o único que pode transcender qualquer realidade.

Pausa.

Hugo?

Pausa.

Hey?

Escuta!

Pausa.

Victor Hugo?

Pausa.

O seu pensamento progressista substitui a religião pelo sentimento. Isto é, para você, uma vertigem poética, é o êxtase contemplativo e os sistemas de intuição e imaginação.

ATOR:

Estes dois aspectos...

intuição e imaginação.

Pausa.

Dão ao ser humano uma consciência essencial do que é o conhecimento do ser.

Silêncio.

A poesia é um tripé que se divide em humanidade, natureza e sobrenaturalismo.

Pausa.

A observação é o pincel que a humanidade e a natureza utilizam para pintar a real (idade) neste tripé...

Pausa.

...o Sobrenaturalismo é a tinta da intuição utilizada neste pincel..

VOZ EM OFF:

É um precursor do Surrealismo?

Porque a ressonância do mau artista, do artista que faz arte fácil, achando que pode enganar os outros... este tipo de artista prejudica o verdadeiro artista e a verdadeira arte.

O ator vira em direção à penumbra que volta a acender na cadeira. O ator vai em direção à penumbra, puxando a sua cadeira e ficando frente a frente com a penumbra. SEQ 60 – Foco nos olhos do ator. Entre a câmera e os olhos do ator, está a penumbra. Assim, o contrarregra se encontra atrás da penumbra.

ATOR:

Ah, claro, e eu não estou me referindo a estes sem vergonhas. Estou falando no artista sincero, mas que cria mal. Não estou falando em penetas.

VOZ EM OFF:

Não entende, não é?

É a sua liberdade do que estou falando, do seu processo criativo. Mostre-nos!

O ator passa a mão na penumbra, como se estivesse acariciando o rosto dela e depois dá um beijo na luminosidade. SEQ 61 – Foco na movimentação do carinho com a penumbra. Entre a câmera e os olhos do ator, está a penumbra. E quando o ator caminha para dar um beijo na penumbra, a câmera desliga como se a penumbra fechasse os olhos e recebesse o beijo do ator.

HUGO:

A liberdade que busco...

Silêncio.

...foge das cores...

Pausa.

...das formas...

Pausa.

Foge...

Interrompido pela Voz em Off que completa a frase.

VOZ EM OFF:

... de você mesmo.

Pausa.

Mas as lembranças ficam, Hugo.

Isso você não pode negar. E nem precisa temer.

O ator sai injuriado do palco por querer ser compreendido e vai para o camarim. SEQ 62 – A câmera acompanha o ator correndo para o camarim. O ator abre a porta do camarim com toda força para não deixar emperrar como nas vezes anteriores e se deita no sofá do camarim. Foco de cima para baixo no rosto do ator deitado com braço sobre os olhos como se quisesse descansar deste diálogo todo.

VOZ EM OFF:

Qual é a recordação mais antiga que você tem?

Silêncio.

HUGO:

Das viagens com a Juliette...

VOZ EM OFF:

Algum arrependimento?

Pausa.

SEQ 63 – O ator tira o braço dos olhos e a câmera foca no olhar do ator.

HUGO:

Já disse que sinto saudades de Léopoldine, não disse...

É interrompida a frase pela Voz em off.

VOZ EM OFF:

Não estou falando de saudades, e sim dos seus medos.

SEQ 64 – O ator se levanta e senta no sofá. Ergue a cabeça para o alto com as mãos sobre a face e olhar de espanto, depois baixa a cabeça apoiando os cotovelos nas pernas e a câmera foca toda essa movimentação. Logo em seguida, o ator levanta lentamente a cabeça e a câmera acompanha apenas o olhar do ator.

HUGO:

Les Travailleurs de la mer...

Silêncio.

“Aquele medonha forma levantava-se na claridade do céu.

A luz da manhã ia crescendo a leste; a alvura do horizonte aumentava a negridão do mar. Do lado oposto, declinava a lua...”

Neste instante é projetada apenas a lua da tela Pleine Lune (~1856) de Victor Hugo. (ANEXO 9). Neste instante do trecho dos Trabalhadores do Mar, seria interessante que outra voz masculina lesse este trecho junto com ator, só que em francês. Ou que fosse projetada em uma das paredes do cenário a escrita em francês deste trecho dito pelo ator.

Nota de explicação:

Aqui essa parte das falas sobre os medos e parte da projeção da tela *Pleine Lune* (~1856) é fundamentada pelo capítulo II, I, I de Hugo (2013)^{10*}.

VOZ EM OFF:

Os seus textos não verbais são predominantes no seu processo criativo...

... nas fotografias, nos desenhos e nas pinturas.

Pausa.

10* HUGO, V. **Os Trabalhadores do Mar**. Tradução de Machado de Assis e Marília Garcia. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Mas seria possível também encontrar textos sonoros em seu processo criativo?

HUGO:

Eu apenas tenho a recordação do som do mar.

Pausa.

O som possuía uma luz...

Pausa.

...o reflexo do mar.

VOZ EM OFF:

A luminosidade não é importante na técnica da fotografia que você praticou além da arte pictórica?

HUGO:

Sem dúvida!

Por isso, eu enviei os meus dois filhos Charles e François-Victor para que aprendessem a técnica da fotografia junto a Jean-Jacques Sabatier.

Logo depois, com Edmond Bacot, republicano e fotógrafo formado em Belas Artes.

VOZ EM OFF:

A ideia era ter um ateliê familiar de fotografia para entretenimento, não é verdade?

Assim, tanto quanto possível, enviar fotos aos seus amigos e conhecidos, criar álbuns com fotos da família e da região, servir para publicação de livros ilustrados, enfim...

Você queria engajar a família em um trabalho em comum que trouxesse dinheiro para todos.

HUGO:

Sim!

Mas, também queria firmar a minha imagem, bem como estar de alguma forma mais próximo dos meus leitores pela imagem reproduzida.

Por isso, eu pedia a Charles que batessem as fotos e fazia diversas posições.

VOZ EM OFF:

Entusiasmada

Exatamente.

Nossa! Como eu lembro das suas poses como aquelas em que aparece como proscrito, de pé, olhando o horizonte – ou seja, representando o discurso de um exilado.

Ou aquelas em que aparece com a mão na cabeça ou com a cabeça inclinada – ou seja, representando um discurso de pensador, escritor.

E por fim, como aquelas em que aparece com a mão dentro da camisa, à maneira dos retratos de Napoleão – ou seja, representando o discurso de homem político engajado.

Para cada pose falada pela voz em off, são projetadas as fotos das poses de Hugo (ANEXO 10).

HUGO:

Você sabe que o século XIX foi o século por excelência da cor preta, uma vez que é essa cor que bombardeia todas as artes do século: a tipografia é preta, os livros são impressos em preto e branco, a fotografia é preta e branco etc.

VOZ EM OFF:

Eu sei, eu sei!

Agora que não tem mais arrependimentos e que sabe discernir entre a luminosidade e escuridão em sua recordação... pinte.

O ator empolga-se e corre em direção à janela. Pára. Reflete. Desanima. SEQ 65 – Foco na movimentação do ator e depois por detrás da armação da janela após o desânimo, o rosto dele.

ATOR:

Já disse que não posso.

VOZ EM OFF:

Já disse para você que não existe nada lá fora.

Pausa.

Está dentro de você a pintura que estou lhe pedindo.

HUGO:

O ator levanta a cabeça. Suspira impaciente com a conversa da Voz em Off. Nervoso. Discute.

Voltei ao passado para mostrar no presente o esperançoso futuro. Eu vivi o drama do golpe de Estado na França com *Le Petit Napoleon III* dilacerando o horror nos meus trabalhos artísticos e publicações, na tentativa de acreditar que o mundo só teria uma liberdade, fraternidade e igualdade quando as pessoas parassem e olhassem para dentro de si...

...e vissem os parasitas que são.

Pausa.

O que é melhor?

Consumir a alma, ou então, entender – através da pintura – junto a um bando de pessoas, um modo de manter afastada a compaixão e se dedicar totalmente ao trabalho querido?

O ator sai de frente da armação da janela e corre para subir na mesa redonda. Pega a xícara de café, e olha para dentro dela estudando-a. SEQ 66 – A câmera acompanha a movimentação do ator e foca no olhar do ator estudando a xícara de café.

Quem é mais livre?

Quem se fecha na sua independência, ou quem esquece de si, e se preocupa com a liberdade dos outros?

Pausa.

Se todos se preocupam com todos, então a humanidade inteira defenderá também a minha liberdade pessoal. Entenderão a minha pintura.

VOZ EM OFF:

Caso contrário, todos pensarão só no egoísmo, serão oprimidos e opressores.

O ator se senta na mesa.

HUGO:

A minha obra não será subordinada à história propriamente dita, Adèle.

Pausa.

Pelo contrário, será admirada. Mesmo por aqueles que nunca puseram os pés na França.

O ator deixa a xícara cair na areia do palco e debruça o dorso em cima da mesa como se estivesse em uma armação de guilhotina, cobrindo de papéis escritos sobre a mesa. Deixando apenas a fresta de um olho entre os papéis.

VOZ EM OFF:

Correto.

Agora que têm os pincéis e a tinta no seu interior...

Pausa.

...pinte.

SEQ 67 – A câmera foca apenas um olho do ator por entre os papéis.

ATOR:

Não dá!

A humanidade está cega. Estão deixando de acreditar no que está além da realidade, além do visível. Sendo assim, não precisam mais de arte. Se as pessoas entendessem que a arte é a transfiguração do homem para o divino.

A penumbra percorre dos pés até chegar ao pescoço do ator, que se encontra deitado na mesa após a sua fala anterior. O ator tira um papel do seu rosto e olha para a penumbra que está em cima dele, na região do pescoço. Fala a pergunta como estivesse sendo enforcado etc.

Entende?

Pausa.

A gente tem uns andares na cabeça e à medida que vai subindo por eles vai vendo mais de longe...

O ator retira a penumbra do pescoço com seus braços, elevando-os para o alto aonde a luminosidade da penumbra esteja iluminando apenas as mãos do ator.

... quando a gente chega aí, não evita as indagações sobre o que será tudo isto, este mundo que está aí.

Falando com clareza, devíamos hoje em dia chamar a arte de ciência e a ciência de arte. A ciência antigamente era pequenininha, bem delimitada. A arte era o mistério, o vago, o grande. Agora, acontece o contrário, a ciência de hoje que é imensa e misteriosa. Arte se aprende.

A penumbra volta a ser iluminada na cadeira onde estava sentada.

VOZ EM OFF:

Você preferiria ser um cientista a ser pintor?

ATOR:

Não, isso não, eu prefiro ser pintor mesmo, mas o período áureo da pintura ficou para trás. Pela sua segurança, pela sua permanência, pela durabilidade, a arte é que devia passar a se chamar ciência. E teria razão.

VOZ EM OFF:

Cuidado para não cair no abstracionismo.

ATOR:

Fique tranquila. Vou fazer um alerta!

Olha para plateia. Acende a luz da plateia.

Atenção fazedores de teorias!

Não confundam a arte com a Ciência, a região do belo com a região do verdadeiro. Estas duas esferas se tocam, se penetram mesmo; lá onde se penetram está a poesia suprema; mas essas duas esferas não têm nem a mesma lei, nem o mesmo centro. Todas as artes são a arte.

Existe a natureza, que é a coisa que Deus faz imediatamente, e existe a arte, que é a coisa que Deus faz através do cérebro do homem.

VOZ EM OFF:

Discordo! Pois nada é mais irritante quanto a obstinação de pôr belos versos em música.

Por que?

Porque os músicos têm uma arte inacabada, têm raiva de ver a poesia acabada, que é uma arte completa?

A penumbra se levanta da cadeira (apaga e acende em outro local da mesa) e o ator senta na cadeira onde estava a penumbra. De repente a penumbra acende, novamente, na cadeira como se estivesse em cima do colo do ator. SEQ 68 – A câmera foca apenas nos olhos do ator, ou seja, entre a câmera e os olhos do ator, existe a penumbra que está no colo. O ator olha diretamente para a câmera.

HUGO:

Léopoldine, a arte é o relevo do belo acima do gênero humano. A arte é o reflexo enviado pela alma humana ofuscada pelo esplendor do belo da natureza, da ciência.

VOZ EM OFF:

O sentido da visão seria desenvolvido em detrimento dos outros sentidos. Você soube ver o mundo exterior.

Três quartos das imagens evocadas em seus versos são imagens visuais, não é verdade?

Pausa.

Você precisava ver seus personagens, fixar, plasticamente, à medida que os fazia viver, seus traços, suas atitudes, suas roupas.

Por isso, você desenhava de bom grado e ilustrava os seus manuscritos, não é verdade?

HUGO:

É verdade, minha querida. Em muitos destes manuscritos dramáticos, eu cheguei a esboçar maquetes de cenários.

Pausa.

A realidade é um cenário.

VOZ EM OFF:

Lembra quando o senhor escrevia *Les Travailleurs de la mer...* você chegou a mandar vestir uma boneca de guernesiesesa da época em que se passava o romance?

Nota de explicação:

Aqui essa parte das falas sobre o processo criativo do real, do abstracionismo em suas obras, tem a fala com sua filha Léopoldine que veio a ser morta antes do seu exílio. O motivo de ter trazido à tona a voz da filha de Victor Hugo foi que, no exílio, Hugo aderiu à prática das sessões de mesa (assim como a sua esposa Adèle) para "conversar" com Léopoldine. Essa informação é fundamentada por Boivin (2018).

HUGO:

Lembro.

Nessa hora a penumbra é apagada em cima do colo do ator. Logo em seguida, acendida e apagada em vários lugares do palco, inclusive na plateia. O ator levanta da cadeira e vai dizer a próxima fala acompanhando este acender e desligar da penumbra até ficar com receio de perdê-la.

O figurino da boneca. A pele de nosso corpo que se reveste da personalidade.

VOZ EM OFF:

Papai?

O que é real?

O que é abstrato?

Escrita?

Teatro?

Pintura?

HUGO:

A arte abstrata é como a gente pedir a um engenheiro uma ponte para atravessar um rio e receber uma página cheia de números e cálculos.

Pausa.

A gente que é a ponte.

A penumbra é acesa por detrás de uma das paredes de tecido que compõem o cenário.

VOZ EM OFF:

Os quadros e as esculturas que apreciamos em nossa vida representam uma “existência”, uma pessoa viva, nem em dor, nem em alegria, nem em aflição e nem em satisfação.

Viva.

É preciso viver.

A pessoa, ou a figura ali representada não nos comove nem pela beleza, nem pelo mistério, nem por nada de adjetivo. Comove-nos porque existe. Porque está ali.

A penumbra se apaga por detrás da parede.

HUGO:

Aonde você está?

Léopoldine?

VOZ EM OFF (voz da Juliette):

A sua angústia no presente faz com que busque um passado noturno, sombrio e ao mesmo tempo heroico, para projetá-lo no futuro. Ou seja, as tintas que você pinta nas telas são as poesias da realidade humana.

O ator fica indignado com o desaparecimento da penumbra, corre até a janela e grita.

HUGO:

Será? Será que o povo consegue ver e sentir a realidade nas minhas pinturas?

Pausa!

Hein?!

Sabe por que eu pintei a tela *Pleine Lune*?

Neste instante é projetada a imagem da tela Pleine Lune (~1856) de Victor Hugo, em uma das paredes que compõem o cenário (ANEXO 10).

Juliette?

Sabe por que a lua é o foco da câmera escura da técnica de fotografia?

Porque o inverso, o contraponto, atrás da imagem fotográfica, atrás da luminosidade existe o real.

Silêncio.

Do ilusório conduzo-me ao real.

Quando eu vejo o exato limite entre o céu e o mar... sabe aquela linha que divide...

Pausa.

O ator se agacha na mesa, ou seja, fica de frente para a plateia como se um menino estivesse brincando. Pega o mata-borrão em cima da mesa e desliza-o como se fosse um barco navegando entre o céu e o mar.

Eu vejo a eternidade.

Nessa existência sem razão.

Cresce a música que está sendo tocada como fundo musical.

VOZ EM *OFF*:

Sabe qual é o diálogo entre o visível e o invisível?

HUGO:

O abstrato?

VOZ EM *OFF*:

O abstrato é o diálogo da verdade com a mentira.

Pausa.

O diálogo entre o visível e o invisível é o vice-versa da sua poesia. É a sua linguagem poética, Victor Hugo!

Nota de explicação:

Aqui nessa parte das falas sobre o diálogo do visível e o invisível, da interpretação dos signos é fundamentada por Jakobson (2003, p. 63-72)^{11*}. Porque o signo carrega a imagem como cogestora do conhecimento. Seria um vínculo entre a visão e o corpo, entre a imagem e a representação.

HUGO:

Suspira

Linguagem poética...

Ah, a poesia!

Pausa.

O ator corre até a armação da janela. Fica parado em frente dela alguns segundos. Depois corre em direção à mesa redonda e fica na frente da mesa olhando para plateia. Depois, vira-se e senta-se na cadeira ao lado da penumbra.

“Um pobre homem passou pela geada e pelo vento. Bateu na minha janela; ele parou na frente da minha porta, que abri de maneira civilizada.

Os burros voltavam do mercado da cidade, carregando os camponeses agachados em suas selas.

^{11*} JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2003. p. 63-72.

Era o velho que mora em um nicho no fundo da escalada, e sonhos, esperando, solitário, um raio do céu triste, que chora sobre a terra.

Estendendo a mão para o homem e unindo-se a Deus.

Gritei para ele: ‘Venha se aquecer um pouco’ ”.

Pausa.

A voz em off em Juliette continua a recitar e participar do poema.

VOZ EM OFF:

Qual o seu nome?

O ator pega um prato vazio da mesa e olha como se estivesse olhando para um espelho. SEQ 69 – Foco no reflexo refletido no prato de alumínio.

HUGO:

Ele me disse: “Meu nome é...”

Silêncio

“Os pobres.”

A iluminação da penumbra se apaga na cadeira e acende apenas uma penumbra pequena focada na mão do ator, que segura o prato de alumínio.

VOZ EM OFF:

“Peguei na mão dele: ‘Entrez, brave homme.’

E dei-lhe um jarro de leite.”

A iluminação da penumbra conduz a mão do ator segurando o prato até a direção onde estava sentada.

“O velho tremia de frio; ele estava falando comigo e eu lhe respondi, pensativo e sem ouvi-lo.”

Depois o ator pega a caneca e coloca e se serve da água do jarro. Em seguida coloca lentamente um dedo dentro do copo. SEQ 70 – Foco na ação do ator quando mergulha o dedo no copo d’água e quando retira e fica olhando para o dedo. Ou seja, a câmera deve estar atrás do dedo do ator para pegar o ângulo do dedo e o olhar do ator no fundo.

HUGO:

“Suas roupas estão molhadas! Eu disse; você tem que pendurá-las em frente à chaminé.”

Neste instante o ator vai em direção a uma das três paredes do cenário, de preferência aquela em que está desenhada o “olho”, coloca o dedo molhado dentro do tinteiro preto e desenha uma chaminé. Fica agachado como se fosse o próprio

homem declamado da poesia.

VOZ EM OFF:

“Ele se aproximou do fogo.

Seu casaco, todo carcomido de vermes, e uma vez azul, foi espalhado no forno quente.

Furado com mil buracos pelo brilho das brasas, o pobre se cobriu a lareira, e parecia um céu estrelado negro.”

Neste instante o ator deita-se no chão da areia e tenta cobrir-se dela para se proteger do frio. SEQ 71 – Foco no olhar do ator que olha para lareira e com frio encolhido com dedo.

HUGO:

“E enquanto ele secava este trapo desolado de onde fluía a chuva e a água dos pântanos...

Eu pensei que este homem estava cheio de orações e assisti surdo tudo o que estávamos dizendo embaixo de constelações...”

Nota de explicação:

Aqui nessa parte das falas poéticas, foi tradução nossa a poesia *Le Mendiant*, - *Les Contemplations* - de Victor Hugo, publicada em 1856, no mesmo ano que ele pintou a tela *Pleine Lune* (~1856).

Neste instante a iluminação da penumbra sai da cadeira e vários focos dessa penumbra vão em direção ao ator deitado no chão. Chegando ao ator. A iluminação circula seu corpo com ângulo de círculo maior que a do corpo do ator encolhido. Começará uma sequência de perguntas da Voz em Off como Adèle e, a cada pergunta, o ângulo circular vai diminuindo sobre o corpo do ator até ficar no tamanho exato do encolhimento. Ou seja, é como se a penumbra estivesse apertando os braços do ator para saber a resposta da insistente pergunta. SEQ 72 – O Foco é somente na expressão do ator semicoberto de areia e projetado em uma das paredes do cenário.

VOZ EM OFF:

O que é que este homem tem?

O ator encolhe-se mais no chão e com vergonha de murmurar.

HUGO:

Está morto.

A Voz em Off em Adèle pergunta aumentando mais ainda o tom de voz

VOZ EM OFF:

O que é que este homem tem?

O ator calado e envergonhado tenta encobrir mais o rosto com areia do palco. A Voz em Off como Léopoldine volta a perguntar, gritando:

VOZ EM OFF:

O QUE É QUE ESTE HOMEM TEM?

Longo silêncio.

O ator chorando grita:

HUGO:

ESTÁ MORTO!

O ator repete a resposta várias vezes gritando e a música acompanha a intensidade da sua angústia e repetições.

Pausa.

O ângulo circular da iluminação da penumbra aumenta muito e depois volta a encobrir o ator encolhido, porém deixando espaços ao seu redor. Ou seja, não apertando dessa vez. Este aumento e diminuição do ângulo circular será repetido umas três vezes como se a penumbra quisesse confortar, acolher o desespero do ator.

VOZ EM OFF:

Não se aproxime das flores, pois elas sofreriam com seu olhar.

Pausa.

Calma.

Calma.

O ator aproveita o limite do ângulo circular e se movimenta como se estivesse sentado no colo da penumbra.

HUGO:

Houve um dia que a Mentira surpreendeu a Verdade enquanto dormia; arrebatou suas vestes; vestiu-se com elas e ficou assim constituída em única soberana na face da terra.

VOZ EM OFF:

A mentira se vestiu da verdade?

HUGO:

Seduzido o mundo pelo falso brilho da Mentira disfarçada de Verdade, perdeu esta a primitiva inocência, renunciando a toda sabedoria, a toda probidade e a toda justiça.

O ator se levanta do chão. SEQ 73 – Pega a câmera do contrarregra e olhando para lente diz:

Só queria mostrar a realidade...

Neste instante a penumbra vai em direção á cadeira. E o ator, olhando para a

câmera, acompanha até sentar-se na cadeira e depois devolver a câmera para o contrarregra olhando para a penumbra acesa na cadeira.

VOZ EM OFF:

E mostrou. A miséria do pensamento, da atitude que cada um de nós carrega quando ignoramos o próximo. Mas não basta... é preciso mostrar uma nova pintura, uma nova tela. Por isso lhe peço... seja a pintura de hoje. É preciso. As pessoas vivem numa época conturbada, agitada, cheia de medos. Querem se apegar a qualquer coisa... As religiões se aproveitam dessa falta de preenchimento. A tecnologia invade o tempo, a mente, enfim... Através da sua obra, poderá purificar o espírito, na esperança de trazer de volta o direito das pessoas de serem elas mesmas, ou seja, vivenciando a leveza emocional sem serem perturbadas pela superficialidade cotidiana.

HUGO:

“É noite. A cabana é pobre, mas bem fechada. A casa está cheia de sombra e sente-se algo que brilha através deste crepúsculo escuro.

Redes de pesca penduradas na parede.

Ao fundo, no canto onde há algumas louças humildes em tábuas de um aparador que brilham vagamente. Uma cama grande é dividida por uma cortina pendurada.

Ali perto, um colchão se estende sobre bancos velhos e cinco criancinhas, um ninho de almas, dormem ali... bem ali!

A chaminé alta onde algumas chamas vigiam, avermelha o teto escuro, e, com a testa na cama, uma mulher ajoelhada reza, e sonha e empalidece.

É a mãe.

Ela está sozinha.

E lá fora, branco de espuma para o céu, para os ventos, para as rochas, para a noite, para a bruma, para o oceano sinistro que derrama seu soluço negro.”

Nota de explicação:

Aqui nessa parte poética, foi tradução nossa o primeiro trecho da poesia *Les pauvres gens, - Les Contemplations* - de Victor Hugo, publicada em 1856. Destaca-se na poesia a utilização das frases que foram traduzidas do francês: « *Il est nuit.* »; « *crépuscule obscur.* »; « *d'un bahut vaguement étincelle.* »; « *rougit le plafond sombre.* »; « *Le sinistre océan jette son noir sanglot.* », pois Victor Hugo - segundo essa pesquisa - transitava entre a escrita e arte por meio dos elementos cromáticos no seu

período de exílio.

O ator repete várias vezes murmurando as palavras; negro, escuro, vagamente...

HUGO:

Vagamente...

Escuro...

Negro...

Escuro...

Vagamente...

Vago...

Vazio...

Escuro.

VOZ EM OFF:

Sua consciência está acima do seu tempo. Você conseguiu marcar, com os seus romances, seus discursos políticos, o vazio que ainda existe nas pessoas. E nas suas artes pictóricas? Hein?! O que você, Victor Hugo, conseguiu realizar? Sim, porque tudo tem significado. A tinta na tela, mesmo que seja uma gota... tem significado.

Neste instante são projetadas as imagens: Cloud over a field. ca (1854-1856); Landscape. Ca. (1854-1856); Five-arched bridge (1856?); e Abstract composition (1856?) – brown-ink wash on velum paper (RODARI, 1998, p. 49)^{12}, de Victor Hugo, nas paredes que compõem o cenário (ANEXOS 11, 12, 13 e 14).*

12* RODARI, F. Part II: Themes. I In: PHILBLIN, A.; RODARI, F. (Org.). **Shadows of a Hand**: The drawings of Victor Hugo. London: Merrel Holberton Publishers Ltd, 1998.

Você pintou as telas dando contrastes veementes de tons, dilacerando as linhas, seccionando as formas... Só não teve respeito pelas figuras e sabe por quê?! Porque a dor... a dor da humanidade está quebrada.

O ator continua repetindo várias vezes murmurando as palavras; negro, escuro, vagamente...

HUGO:

Escuro...

Vagamente...

Vago...

Vazio...

Escuro.

Pausa.

É isso...

À luminosidade está no escuro.

A claridade é escura aos olhos da intuição.

O ator vai andando até uma das paredes que compõem o cenário e acaricia o tecido.

VOZ EM OFF:

O que está fazendo?

HUGO:

Quero pintar!

Silêncio. SEQ 74 – A câmera acompanha todas as ações do ator e finaliza junto com a iluminação do palco no olhar do ator, ou seja, a luminosidade do palco vai abaixando junto com a trilha sonora e o contrarregra termina a projeção focando a pupila do ator. Termina o ATO 2.

Manuscrito de Raphael Vitali

ATO 3

Após o terceiro sinal, começa o terceiro com palco todo escuro. Escuta-se a Voz em Off dizendo:

VOZ EM OFF:

Victor Hugo, como multiartista, nos permitiu acessar seu imaginário por meio de suas obras. Todos nós, humanos, negociamos significados constantemente, numa tentativa de construir o próprio imaginário e acompanhar o espírito do tempo – pós-moderno, no nosso caso...

O ator segura uma lamparina do século XIX onde a vela se encontra dentro do recipiente de vidro (ANEXO 15). Neste instante haverá apenas essa iluminação no palco (a lamparina). No exato segundo antes de acender o ator começa a recitar o poema. Quando vai recitando o poema, o ator “brinca” com mata-borrão sobre a mesa, os papéis, tinteiro, a pena etc. Todas as ações são filmadas/projetadas em uma parede do cenário. SEQ 75 – focos nas ações do ator.

HUGO:

“A lua estava serena e brincando nas ondas.

(brinca com a lamparina)

A janela finalmente livre está aberta à brisa,

(abre o vidro da lamparina)

A Sultana observa,

(brinca com a pena e/ou veste a pena com uma folha de papel da mesa)

e o mar que rebenta,

(derrama o tinteiro sobre a mesa)

Lá, com um fluxo de prata borda as ilhotas negras.

(espalha o nanquim do tinteiro sobre uma folha de papel na mesa)

De seus dedos vibrantes escapa a guitarra. Ela escuta... Um som abafado atinge os ecos abafados.

(com a mão melada de nanquim tampa sua boca que é apenas iluminada pela lamparina. Foco na boca pintada pela mão de nanquim e iluminada pela lamparina.)

É um navio turco pesado que vem das águas de Cós, batendo o arquipélago grego com seu remo tártaro?

(com o mata-borrão vai passando por cima da folha de papel melada de nanquim).

São cormorões que mergulham alternadamente,

E cortam a água, que rola em pérolas em suas asas?

(com o mata-borrão melado de nanquim passa por cima da pena que representa o domínio sobre a Sultana).

É um gênio que lá em cima assobia com voz estridente

E joga as ameias da torre no mar?

(o ator sobe na cadeira elevando seu corpo, assobia e fala com uma voz de deus do mar as falas seguintes sublinhadas:)

Quem assim perturba as ondas perto do serralho das mulheres? –

Nem o cormorão preto, aninhado na onda, nem as pedras do muro, nem o ruído rítmico

Da pesada embarcação, rastejando na onda com remos.

(o ator põe o pé sobre a mesa quando diz:)

São sacos pesados, de onde saem os soluços.

(o ator pega o papel melado de nanquim e põe sobre o mata-borrão e diz:)

Veríamos, sondando o mar que os carrega,

Movendo-se em seus flancos como uma forma humana... –

(Neste instante o ator penetra o papel melado de nanquim com sua mão. O ator olha para sua mão melada de nanquim.)

A lua estava serena e brincava nas ondas.

Acende a penumbra na cadeira. Pausa. O ator tira o pé da mesa, desce da cadeira e se aproxima com a mão melada de nanquim e acaricia a penumbra. SEQ 76 – Foco na ação do ator.

Nota de explicação:

Aqui nessa parte poética, foi tradução nossa o terceiro trecho da poesia *Clair de Lune* de Victor Hugo - não encontramos o ano exato de sua escrita, mas sabe-se que foi publicada em 1856 na coleção *Les Contemplations*. Destaca-se na poesia a proximidade com a tela *Pleine Lune* (~1856).

VOZ EM OFF:

Quer que eu faça parte da sua pintura?

HUGO:

A cor é uma sensação visual quando existe luz.

O ator fecha os olhos. Foco no olhar do ator fechando lentamente. A câmera está atrás da penumbra como se o ator fizesse parte da penumbra. Pois, neste momento, bem lentamente o ator vai colocando a sua mão melada de nanquim dentro da penumbra. O ritmo da mão entrando na penumbra vai seguindo cada nota de piano da trilha sonora delicada.

Como posso sentir a cor que em mim habita?

VOZ EM OFF:

Sinto seu carinho.

Sinto a tua presença...

Victor Hugo.

Silêncio.

Victor Hugo, o seu carinho, a sua presença se sobrepõem à imagem associada vinda de suas próprias experiências.

O ator continua com a mão dentro da penumbra com os olhos fechados.

É um traço característico da sua imaginação, Hugo.

Sentimos, observamos essa pincelada sensível em suas pinturas.

Pausa.

Pobre homem!

Feito de carne e arte.

As pessoas fingem movidas pelo inconsciente de conhecê-lo, mas na verdade não sabem o que há por dentro de um ser que fez a diferença nos rumos da humanidade.

Pausa.

A carne, essa massa que cobre nossos ossos, disfarça o podre que existe em nossa sustentação. Nós como sociedade, somos medíocres, hipócritas que ventilam esperança pelos sonhos...

Pausa.

O ator ainda com os olhos fechados e com a mão dentro da penumbra.

HUGO:

Os sonhos são incolores...

Pausa.

...para que possamos pintá-los em vida.

VOZ EM OFF:

Pare com isso. Você está tateando em lugares vazios, sem nada... Não existe nenhuma melodia. Foi tudo esmagado pelas nossas nadadeiras piscianas. Estamos fora de nós mesmos, do nosso aquário, Hugo. Não reconhecemos mais quem somos.

Pausa.

Não somos mais humanos... somos...

Interrompida a frase com a fala do ator, que completa.

HUGO:

...pinturas!

VOZ EM OFF:

Em telas em branco.

O ator abre os olhos lentamente e, ao mesmo tempo, vai tirando a mão de dentro da penumbra.

HUGO:

Por quê? Por que não podemos voltar no tempo e ser o que éramos?

Silêncio.

VOZ EM *OFF*:

E isso é ruim? De quem foi a ideia de criar ilusões?

HUGO:

O que faz um traço, ou uma cor numa tela? Branca e vazia?

VOZ EM *OFF*:

Preenche.

HUGO:

Então,

O ator volta a se aproximar da penumbra só que dessa vez como fosse beijá-la. SEQ 77 – A câmera continua posicionada atrás da penumbra acompanhando todas as ações.

...são centímetros que existem na vida de cada um, que fazem o nosso dia a dia ser ilusório ou real.

VOZ EM *OFF*:

A luz é ilusória?

Pausa.

Quando chegar o momento... a música perderá sua melodia e ritmo, através dos gritos e choros. As vozes ficarão mudas ao pedir socorro... e o movimento, o código da ação será a escultura da inércia.

HUGO:

“Se você não tem nada para me ensinar

Por que você está apertando minha mão?

No sonho angelical e terno

O que você pensa no caminho.”

VOZ EM OFF:

Hugo, você obtém essas transfigurações de metáforas pintadas na imagem de uma pintura, uma pintura interior do inconsciente do criador para sua poesia.

Nota de explicação:

Aqui neste diálogo, a pesquisa deste projeto verificou que Hugo usa, para obter essas transfigurações de metáforas pintadas na imagem de uma pintura, uma pintura interior do inconsciente do criador. Tal procedimento também ocorre nos quatro versos do poema *Chanson*, das *Contemplations* (1858):

“Si vous n'avez rien à m'apprendre

Pourquoi me pressez-vous la main?

Sur le rêve angélique et tendre

Auquel vous songez en chemin” (HUGO, 1858, p. 100)^{13*}. O universo externo e real onde a mulher que ele ama o ignora permite que o poeta use para se tornar onisciente: *sur le rêve angélique et tendre / auquel vous songez en chemin*. O poeta traduz sua faculdade mestra de perceber o invisível, por meio destes versos que imaginam a realidade do outro.

13* HUGO, V. **Les Contemplations** – Tome Second. Cinquième édition (1858). Version du 16 mai 1997. Disponível em: <http://www.abu.org/ABU/>. Acesso em: 17 de novembro de 2021.

HUGO:

Juliette, eu não confundo as tonalidades das tintas com ideologia. O real é o sopro lírico trazendo num mural a serenidade de uma ciranda e contrapondo com temores e aflições. Existe um mundo ideal que se mostra resplandecente aos olhos daqueles a quem as meditações sérias se acostumaram a ver nas coisas mais do que as coisas.

Silêncio

VOZ EM OFF:

A obra de arte desperta percepções que transcendem a si própria, revelando o processo criativo, embora na perspectiva da arte contemporânea, em que se pensa o objeto pelo objeto, a predominância de um princípio estático pareça excluir o processo por completo. Em sua autonomia, a obra de arte ofereceria, em última análise, uma unidade indissociável daquilo que se pode ver e sentir.

O ator se afasta da penumbra. Levanta-se e caminha ao redor da mesa. Pára. Senta em cima da mesa. A luz na plateia acende. O ator fala para a plateia:

HUGO:

Ficcionamos o visível através de um elemento invisível que completa o visível, permitindo a elaboração das formas simbólicas e do seu *habitat*.

Pausa.

Em busca da formulação mais adequada, poderia-se evocar uma relação com o imaginário, noção difícil de usar não só porque engloba a memória, a cognição e a própria força criadora, mas também carrega um elemento formativo e não simplesmente criador.

Apaga a luz na plateia e no ator. Apenas a penumbra.

VOZ EM OFF:

Mas a relação que se tece entre a imagem fotográfica e aquelas que a precedem e seguem evoca a participação do observador: sua ação é elaborada a partir de elementos externos à imagem, que venham a completar o seu significado. Tais elementos podem vir de outras áreas de comunicação, como o cinema ou a pintura.

Volta a acender a luz na plateia e no ator, que fala para a plateia:

HUGO:

Assim, de um lado como objeto retificado, de outro como objeto possuído, à mercê do olhar de um sujeito sensível que lhe dá vida, é que a fotografia traz à cena a dúvida recorrente a respeito de seu estatuto, ou melhor, de sua ambígua relação com o referente e, por extensão, dos tipos de vínculos estabelecidos com o leitor como forma de mediação do real vivido.

Apaga a luz na plateia e no ator. Apenas a penumbra.

VOZ EM OFF:

De fato, a imensa maioria dos desenhos realizados pelo poeta decorrem de uma vontade de produzir visualmente toda ‘coisa formidável’ enquanto ‘coisa sombria’. Lembremo-nos do seu aforismo por excelência: ‘O sublime está embaixo’. Mas o que é uma coisa sombria?

HUGO:

É antes de tudo uma coisa escurecida, o que não quer dizer invisível. Assim, a sombra nunca é uma simples privação de luz ou de visibilidade: ela é um desafio de conhecimento, de movimento vital, de ambiente agonístico e até mesmo ambiente de gozo!

Pausa.

Toda a sombra é um combate. Sombrias alegrias da matéria obscena. A sombra, à noite, a escuridão do abismo invade, sem dúvida, as minhas obras neste exílio... e estão por toda parte visualmente caracterizadas.

VOZ EM OFF:

A fotografia, a pintura, os seus escritos, tudo... em tudo paira essa sombra. É como se a realidade fosse um cenário e você o cenógrafo querendo mostrar que estamos em um palco. Assim, a palavra proferida como ação é o mesmo que expressar a imagem como ação?

HUGO:

A linguagem como uma forma de atuação sobre o real, a imagem pode ser compreendida não somente como ação, mas como produtora da própria realidade.

VOZ EM OFF:

Mas a realidade é uma mera espectadora.

Acende a luz na plateia.

Por que você escreveu essa peça? Para homenagear Victor Hugo?

Pausa.

Essa dramaturgia é o resultado da pesquisa do seu projeto acadêmico?

Silêncio.

HUGO:

Foi por tudo isso sim... Para homenagear o multiartista Victor Hugo que, até então, eu desconhecia sobre o fazer artístico na área da arte pictórica...

Pausa.

O ator acende um cigarro. Pega a cadeira e vira de frente para a plateia. A luz na plateia continua acesa.

Algumas pessoas desconhecem que Victor Hugo, além de escritor, de político e encenador, foi, também, um artista plástico. E quando eu vi a pintura *Pleine Lune* de Victor Hugo, eu fiquei refletindo como ele conseguia transitar em três áreas aparentemente distintas? Como ele passava do romance para o teatro, do teatro para a pintura, da pintura para o romance, misturando com discursos poéticos e políticos...

VOZ EM OFF:

Delicia-se com a última frase;

Ah, a poesia.

HUGO:

Isso.

Pausa.

A transcrição do Haroldo de Campos.

VOZ EM OFF:

Explica.

HUGO:

A transcrição, para Haroldo, significava acima de tudo uma postura de fidelidade, ou seja, uma tradução atenta ao modo de construção do texto, dos seus aspectos fono-semânticos, de uma literalidade ao signo.

VOZ EM OFF:

Ao fazer uma iconografia de uma imagem,

Neste instante é projetada a imagem da tela Pleine Lune (~1856), de Victor Hugo.

o espectador estaria comprometido com uma recriação da realidade formada por signos e corpo em constante movimento como, por exemplo: ...

A reflexão é complementada com a fala do ator que pega a câmera do contrarregra. SEQ 78 – O ator diz, olhando para a câmera que projeta o seu rosto em cima da imagem projetada da tela Pleine Lune (~1856), de Victor Hugo.

HUGO:

PERFORMANCE!

VOZ EM OFF:

A imagem que é contada o é para aquele indivíduo, naquele contexto social e ideológico. Já em outro momento, para outra pessoa é possível que a mesma imagem seja percebida e narrada de outra forma.

O ator entrega a câmera para o contrarregra e a luz na plateia apaga.

HUGO:

A narrativa é todo discurso que apresenta uma história imaginária como sendo real, constituída por uma pluralidade de personagens, cujos episódios da vida se entrelaçam num tempo e num espaço determinados.

VOZ EM OFF:

Trata-se do mistério do gênio, de um visionário total. Assim como um Da Vinci ou um Picasso, Hugo desenhava como consequência “normal” do anormal.

Pausa.

Tardiamente, considerou-se sua obra plástica um conjunto demonstrativo de sua liberação como poeta, de sua vontade de transformação da realidade e de transcrição do sonho.

HUGO:

Sou abstração estética da realidade. Aquilo que os olhos físicos não veem, os olhos da intuição pintam.

Pausa.

Olha lentamente para a penumbra. SEQ 79 – Foco no olhar do ator. A câmera encontra-se atrás da penumbra.

Você.

Pausa.

Quem é você?

Pausa.

Você é a minha esposa... Àdele,
 A minha filha... Léopoldine,
 e a minha amante, companheira... Juliette, não é?

Silêncio.

A penumbra apaga na cadeira.

VOZ EM OFF:

Posso ter tantos nomes. Posso ser várias coisas...

Acende a luz da plateia.

Posso ser alguém da plateia.

Apaga a luz da plateia.

Uma pintura, uma tinta, um pincel... Imagens. Posso ser imagens.

Projeta algumas pinturas de Victor Hugo e fotografias dele. Apagam-se as projeções. Acende-se a penumbra na cadeira. Neste instante o ator vai em direção a uma das paredes do cenário e começa a pintar com os materiais recolhidos da mesa: pena (artes gráficas), escova, lápis, carvão vegetal, aquarela, tinta etc. – rapidamente – a tela Pleine Lune (~1856) de Victor Hugo.

Os artistas, às vezes, me chamam de inspiração. Mas confesso que acho este termo piegas.

Neste instante só a trilha sonora acompanha a ação de pintura do ator. SEQ 80 – Foco no olhar do ator, nas mãos do ator, nos materiais deslizando pelo tecido.

Raphael Vitali

HUGO:

E o que é real?

VOZ EM OFF:

E o que sua consciência diz?

O ator para de pintar, larga os materiais no chão e vira-se com uma certa irritabilidade para a direção da penumbra. SEQ 81 – Foco nos lábios e no olhar do ator.

HUGO:

Chega de metáforas!

VOZ EM OFF:

Se isto não for ilusão, será um ligeiro sonho. E qual será doloroso?! E logo o coração se alegra de ter sido um simples sonho. Sonho? Ilusão? Realidade?! Sim. Realidade. Realidade no que diz respeito ao contexto dessa pesquisa dramaturgica, a essa *performance*, às sombras sublimes e às cores grotescas da miséria, do preconceito, da injustiça social, do espírito, da matéria.

A verdadeira arte de viver continua adormecida e não despertará enquanto não assumir essa abstração estética.

O ator corre para a direção da penumbra e a segura pelos “ombros”. SEQ 82 – Foco nas ações do ator. Finalizando as mãos segurando os ombros da penumbra.

HUGO:

Mas isso não é mera alegoria? Não é uma fantasia?

VOZ EM *OFF*:

Afirmam...

Afirmam os sábios do velho Oriente que este verdadeiro estado de consciência... existe. E que funciona como um abrigo, longe da maldade e da ignorância humana.

Silêncio.

HUGO:

É a tela...

A Voz em *Off* completa a frase do ator.

VOZ EM *OFF*:

...o veículo físico capaz de garantir ao seu ego imortal...

O ator solta os ombros da penumbra e olha para a plateia. Completando a frase de Voz em Off.

HUGO:

...a plena liberdade de manifestação.

Pausa.

O ator começa a caminhar lentamente para a tela que estava pintando. SEQ 83 – Foco nos pés do ator que caminha e no olhar dele para a pintura no tecido. Neste instante é projetada a imagem da tela Pleine Lune (~1856) de Victor Hugo, em cima da pintura do ator.

VOZ EM OFF:

Seja ARTE.

O ator acaricia o tecido.

HUGO:

Serei eterno.

O ator “rasga” (haverá uma fenda no tecido em que o ator poderá abrir) o tecido e entra dentro da pintura. SEQ 84 – Foco na entrada do ator no tecido. Neste instante, a iluminação se apaga, as projeções são desligadas e apenas a penumbra está acesa no palco. A Voz em Off recita a poesia Aux Feuillantes, publicado em 1855 na obra Les Contemplations, de Victor Hugo. O contrarregra já está posicionado atrás do tecido por onde o ator entrou.

VOZ EM OFF:

Meus dois irmãos e eu, crianças convivendo. Nossa mãe dizia: brinquem, mas eu proíbo

Que pisem nas flores e que subam as escadas.

Abel era o mais velho, e eu era o caçula. Comíamos pão com tanto apetite e gula. Que riam as mulheres ao passarmos por elas.

Nós íamos brincar no sótão do convento. E na brincadeira, contemplávamos muito,

No alto do armário, um livro inacessível.

Nós subimos um dia até o livro preto;

*E como o pegamos, eu não sei mais ao certo,
Mas lembro que era uma Bíblia incrível.*

*Velho livro que tinha cheiro de incenso.
Sentamos felizes num canto suspenso.
Tanta felicidade, estampa e feitura!*

*Abrimos no colo o belo livro roubado,
E já de início pareceu delicado.
Esquecemos tudo, começamos a leitura.*

*Assim lemos os três, com palestiniano,
Com José, Rute e Boaz, o bom Samaritano,
E nós o relemos nessas noites charmosas.*

*Tais crianças, pegando alguns pássaros nos céus,
Se provocam rindo, surpresas e felizes
Ao sentir nas suas mãos as penas sedosas.*

Neste instante, haverá uma sincronia de três funções: a luminosidade da penumbra vai decrescendo de forma lenta, enquanto isso a trilha sonora cresce e atrás do tecido que o ator rasgou encontra-se o ator de pé olhando para câmera. Atrás do ator, a projeção do Arco do Triunfo onde foi o velório de Victor Hugo, considerado pelos franceses como o maior velório da França, pois mais de 1 milhão de pessoas presenciaram este momento. SEQ 85 – Foco no corpo do ator em pé e olhando para câmera. A câmera vai se aproximando até chegar na pupila do ator e a trilha sonora acompanha o desfecho. Black-out. Fim.

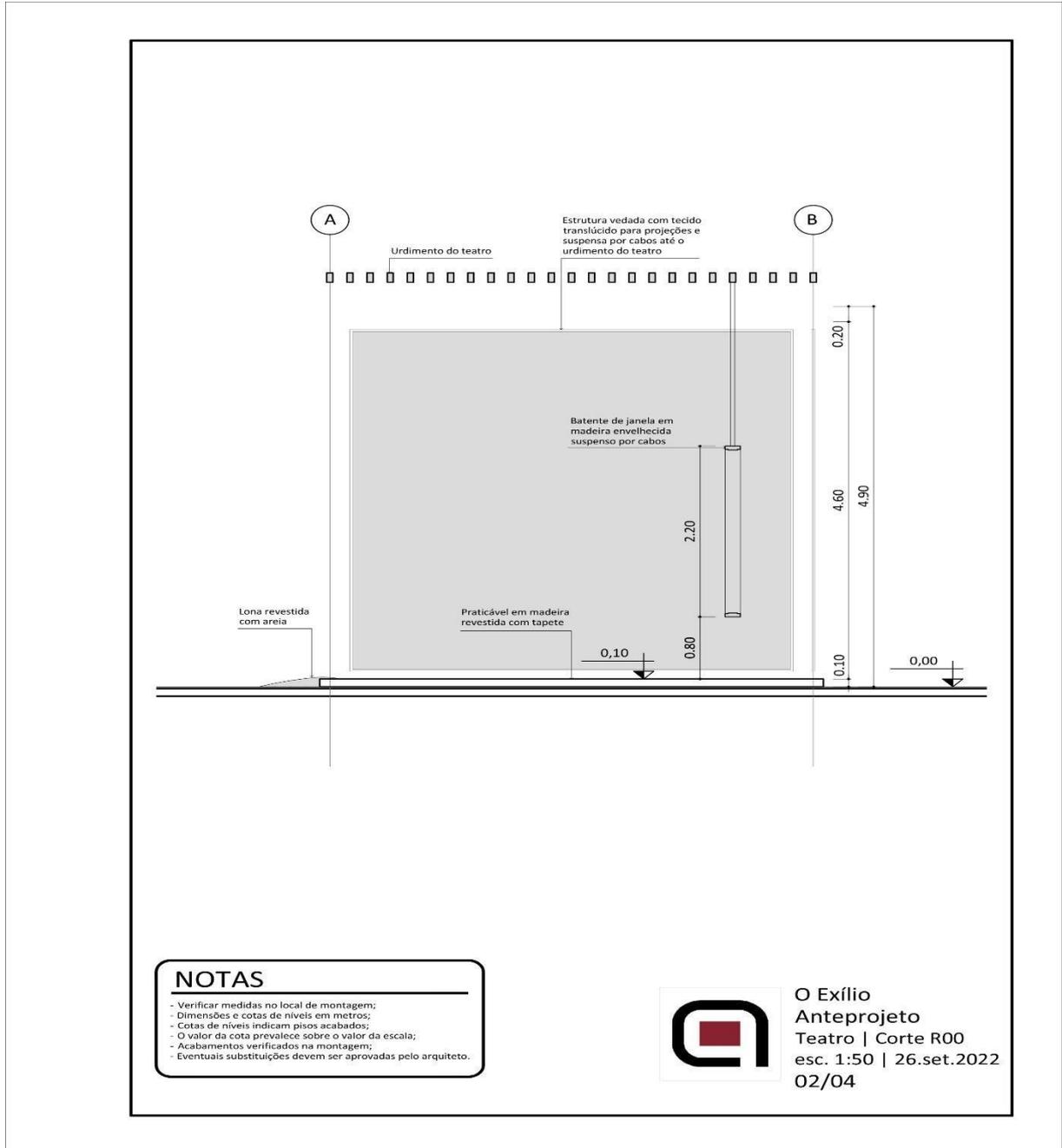
Nota de explicação:

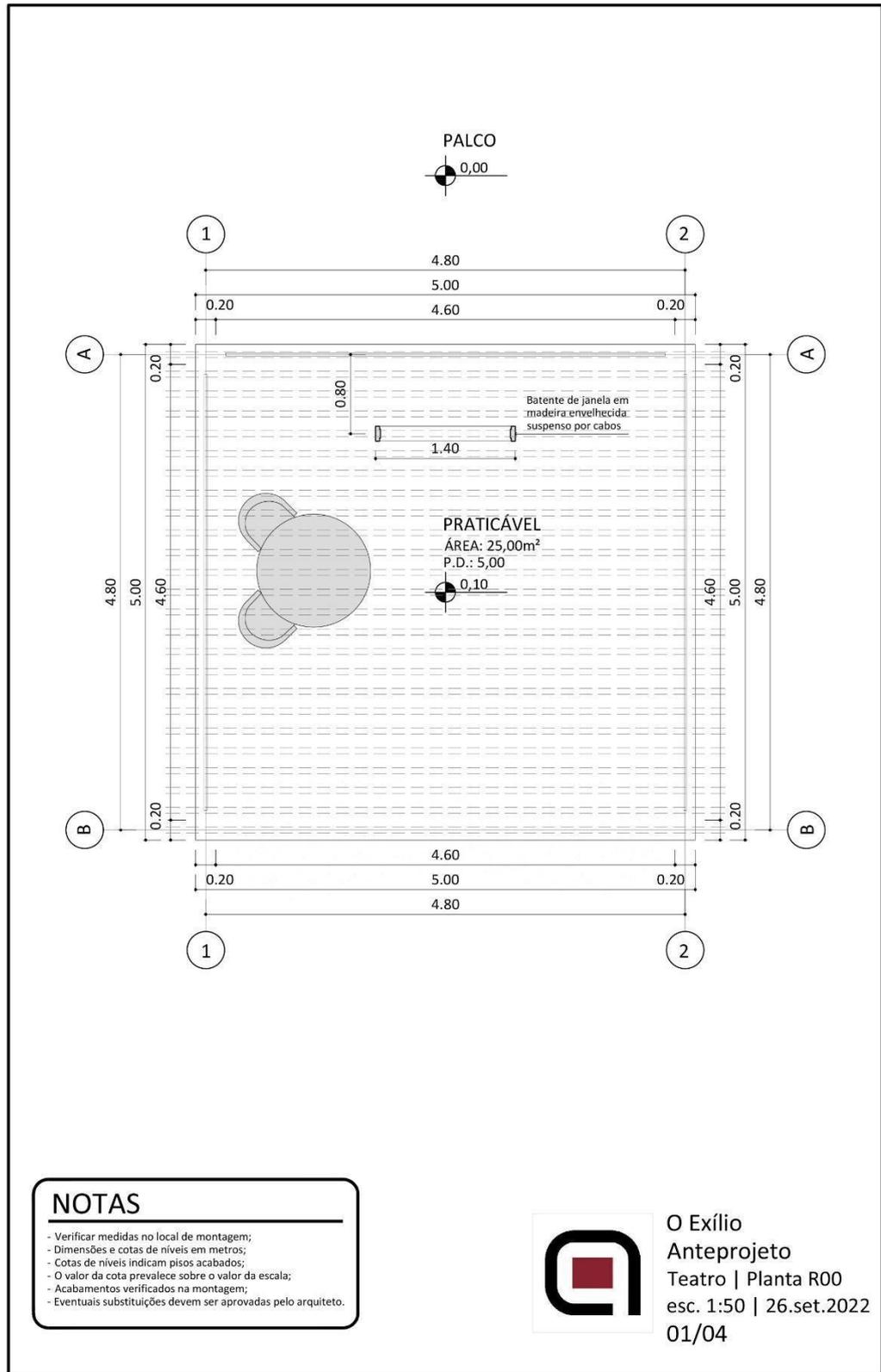
Este terceiro ato, fundamentado por esta pesquisa acadêmica, descreve o que Victor Hugo representou. Se não a própria arte, como grandes ícones da História da Arte, Victor Hugo entrou na

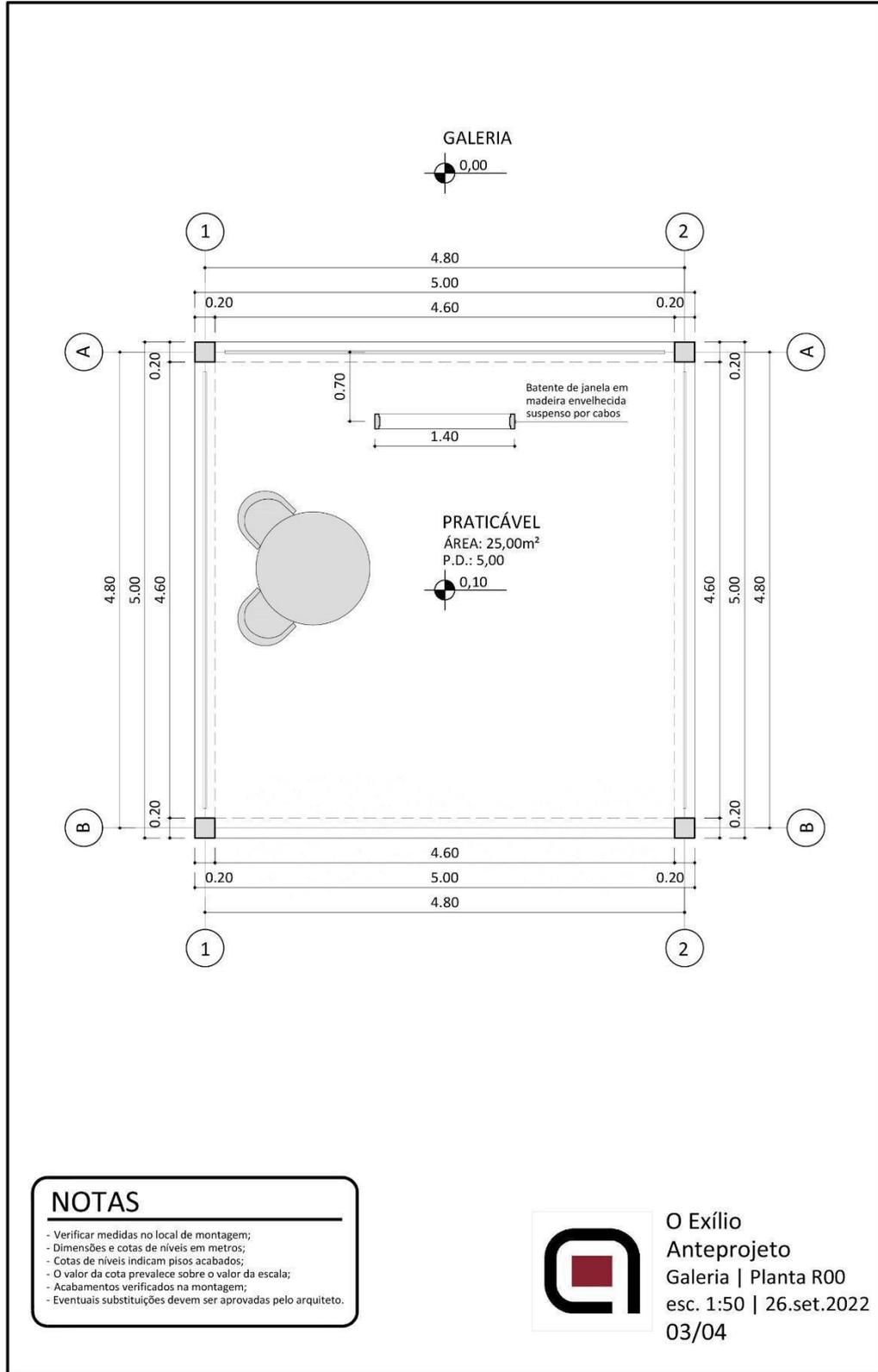
pintura, assim como entrou em seus romances, discursos políticos e peças teatrais. Três áreas, aparentemente distintas, e que se dialogavam por ter Victor Hugo como veículo transitório. Apoiado pela poesia e *performance*, Victor Hugo transitava de uma área artística para outra com experiências, descobertas, conhecimento. O poema final *Aux Feuillantines*, publicado em 1855 na obra *Les Contemplations*, Victor Hugo relembra parte da sua infância no convento das Feuillantines, em Paris, onde morou com sua mãe e seus irmãos de 1812 a 1813. Neste poema, Hugo revela uma das chaves de inspiração da sua obra: a descoberta da Bíblia, não somente como obra religiosa, mas também como uma fantástica fonte de histórias maravilhosas e de imagens. Assim, como fez na infância, Victor Hugo fez em toda sua vida, pois as crianças quando nascem possuem asas de anjos, a partir do momento que as pernas vão crescendo essas asas vão desaparecendo. É função nossa como artistas, assim como fez Victor Hugo, mostrar e educar por meio da arte para que essas asas continuem aparecendo mesmo com as pernas crescidas.

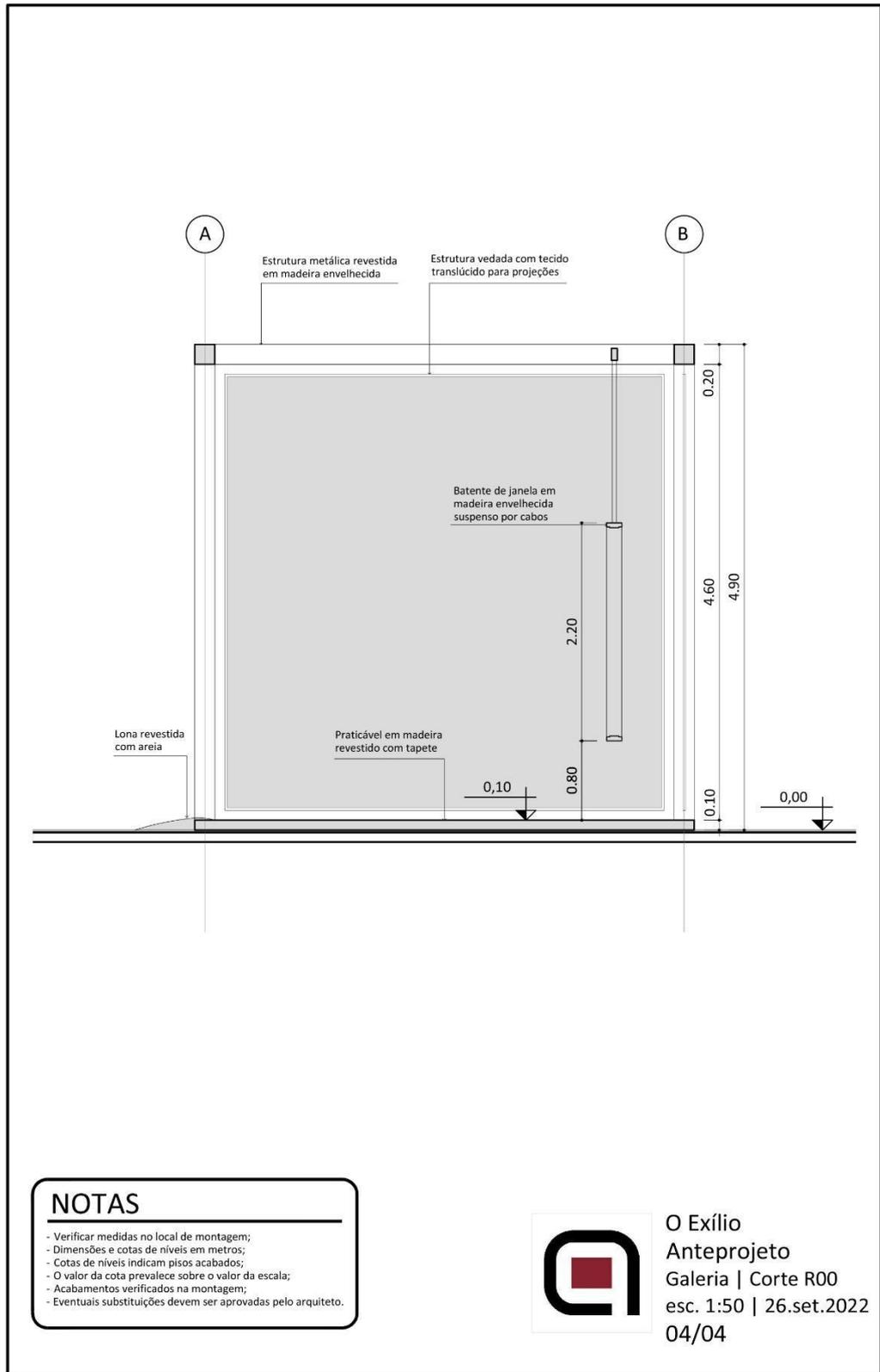
Manuscrito de Raphael Vitali

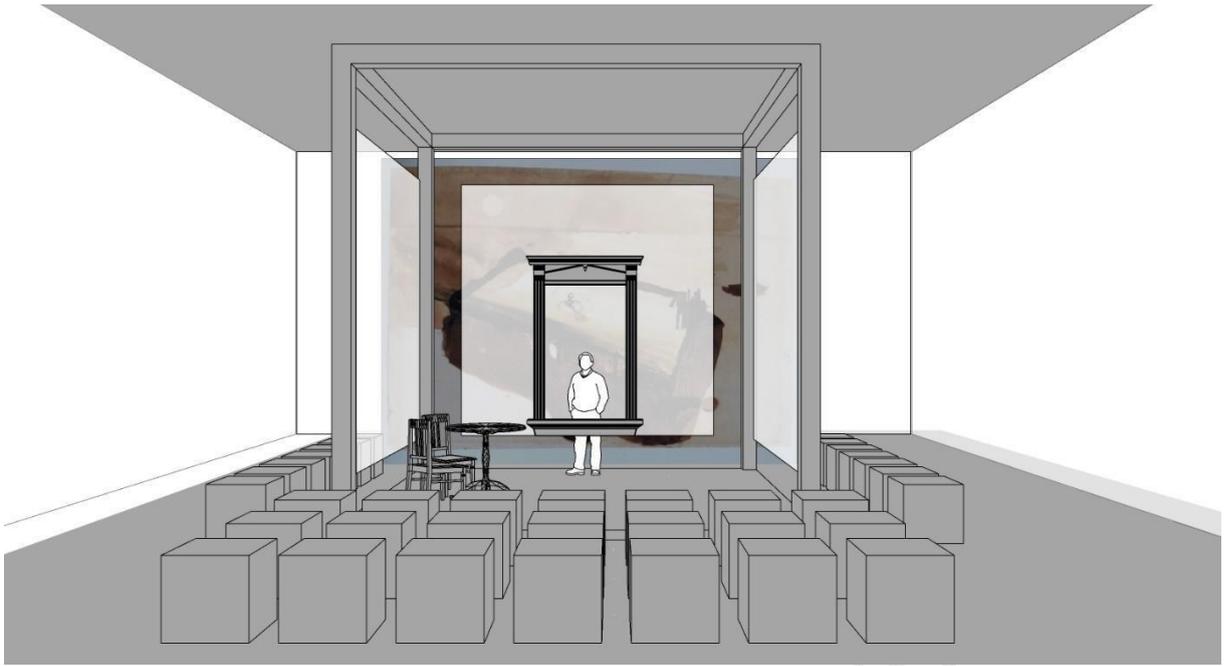
Estudos cenográficos para a dramaturgia cênica *O Exílio*,
de Raphael Vitali



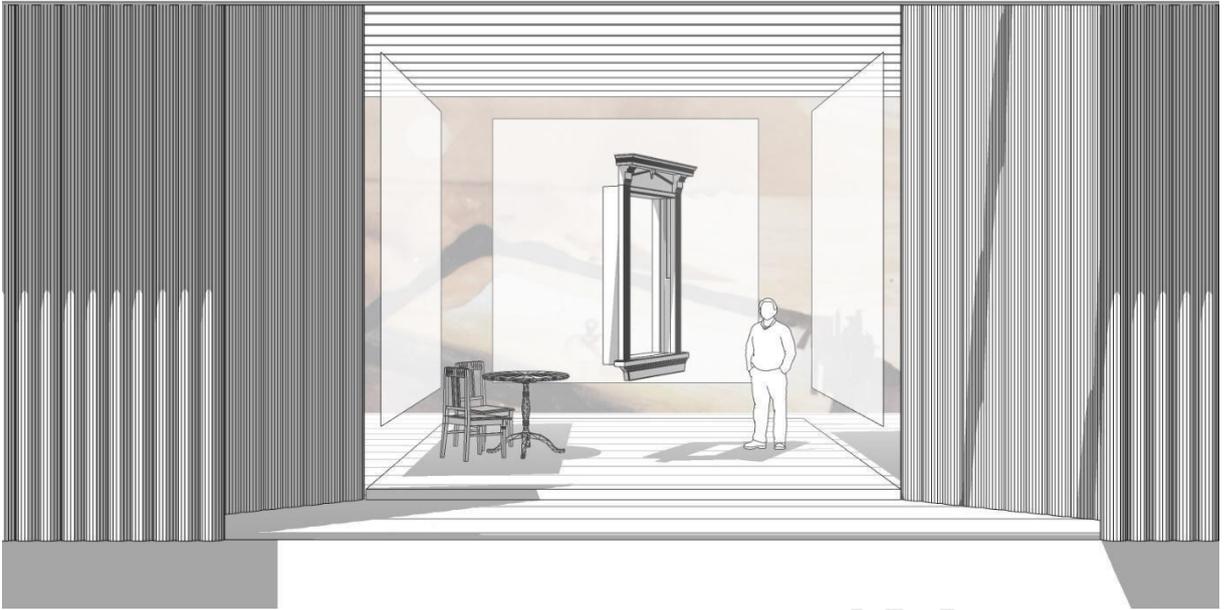








Manuscrito de Raphael



Manuscrito de Raphael