

A descrição figurativa a partir do Romance *Les Travailleurs De La Mer*, de Victor Hugo¹

La description figurative à partir du roman Les Travailleurs de la Mer de Victor Hugo

Dennys Silva-Reis²

Resumo: O presente artigo discorre sobre o fenômeno da descrição figurativa. Nomeia-se a descrição como uma técnica de tradução interartística e diferencia-se a descrição verbal da descrição figurativa. Para tal empreendimento, o romance *Les Travailleurs de La Mer* do escritor francês Victor Hugo, bem como as 36 pinturas que “derivam” da obra literária são analisadas neste trabalho. Após isso, observa-se que as pinturas inspiradas pelo romance se utilizam da descrição figurativa traçada e da descrição figurativa colorida em sua construção. Ambos os tipos de descrição são técnicas do trânsito entre Literatura e Pintura. Logo, a descrição tanto pode ser um elemento narrativo quanto um elemento plástico das artes em cotejo.

Palavras-Chave: Descrição figurativa; Victor Hugo; *Les Travailleurs de La Mer*; Pintura; Literatura.

Résumé: Cet article traite du phénomène de la description figurative. La description est nommée comme une technique de traduction interartistique et la description verbale est différenciée de la description figurative. Pour un tel but, le roman *Les Travailleurs de La Mer* de l'écrivain français Victor Hugo, ainsi que les 36 tableaux qui “dérivent” de l'œuvre littéraire sont analysés dans ce travail. Après cela, on observe que les peintures inspirées du roman utilisent la description figurative esquissée et la description figurative colorée dans sa construction. Les deux types de description sont des techniques de trafic entre la littérature et la peinture. Par conséquent, la description peut être à la fois un élément narratif et un élément plastique des deux arts en comparaison.

Mots-clés: Description figurative; Victor Hugo; *Les Travailleurs de La Mer*; Peinture; Littérature.

Introdução

Les Travailleurs de la mer (*Os Trabalhadores do Mar*, na tradução de Machado de Assis) é um romance escrito por Victor Hugo entre 1864 e 1865, durante seus últimos anos no exílio, que passou na ilha anglo-normanda de Guernesey e em um de seus domicílios mais famosos, a saber, *Hauteville House*. O romance foi publicado primeiramente em 1866 em Paris e em Bruxelas. Logo depois, com acréscimos de capítulos, a obra foi publicada em 1883, e, por fim, em 1911 em sua versão completa, que é comercializada até os dias atuais. É a única obra literária hugoana em que houve uma verdadeira preocupação por parte do autor quanto à inserção de suas próprias ilustrações após a redação do texto.

¹ Este artigo é um epítome de parte do capítulo 3 da minha tese de doutoramento intitulada *Victor Hugo: um tradutor interartístico no século XIX* (REIS, 2019).

² Professor adjunto de Literaturas de Expressão Francesa no Centro de Educação Letras e Artes (CELA), na Universidade Federal do Acre (UFAC), campus Rio Branco. E-mail: reisdennys@gmail.com; ORCID: 0000-0002-6316-9802.

As 36 pinturas³ referentes a esse romance foram executadas pelo próprio 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. Todavia, para o presente artigo as pinturas são o ponto de partida para pensarmos o trânsito da literatura para a pintura, ou seja, a realização da tradução interartística. Para tanto, desenvolvemos, em primeiro lugar, o conceito de *descrição figurativa* como técnica de tradução interartística. E, em segundo lugar, a classificação de dois tipos de descrições figurativas na obra plástica de Hugo para *Les Travailleurs de la mer: descrição figurativa traçada e descrição figurativa colorida*.

A descrição figurativa

A tradução interartística pode ser considerada qualquer traslado de uma arte em outra, tanto no que tange aos significados, quanto à passagem de uma materialidade de uma arte em outra (REIS, 2019). Entretanto, uma vez iniciada a tradução interartística de uma arte em outra, ela se dá por meio de técnicas de tradução. E a respeito da transmutação da Literatura em Pintura e vice-versa, uma das técnicas que nos parece mais comum é a *descrição*.

Convém lembrar que a descrição é uma estrutura cognitiva, um conceito mental (WOLF, 2007) que coloca em jogo a *visualização imaginativa* (MARKIEWICZ, 2000). A descrição “will turn out to be no more and no less than the universal ability of man to establish connotations to omnipresent cognitive frames, description itself being one in case⁴” (POCHAT, 2007, p. 255).

Segundo Werner Wolf (2007), a descrição tem como finalidade (1) identificar objetos e fenômenos referindo-se a eles por suas qualidades para fins comunicativos, (2) representar da forma mais vívida possível o objeto ao receptor, e (3) ser uma maneira de abordar a realidade de forma aparentemente objetiva. Ora, a questão da identificação e da representação de objetos e situação é algo evidente dentro das

³ Todas essas pinturas estão reunidas e disponíveis no site da Biblioteca Nacional da França (BNF) em uma exposição online intitulada *Victor Hugo, l’homme-océan* (<http://expositions.bnf.fr/hugo/>).

⁴ A descrição “se revelará ser nem mais nem menos do que a capacidade humana universal de estabelecer conotações aos enquadramentos [*frames*] cognitivos onipresentes, sendo a descrição em si mesma um desses casos.” (Tradução nossa)

artes visuais. Erwin Panofsky (2014) designa isso modo pré-iconográfico, isto é, a capacidade prévia de reconhecimento de um objeto ou situação devido a um letramento visual e cultural. Uma vez sabendo caracterizar aquele objeto, sabe-se igualmente descrevê-lo ou pintá-lo objetivamente, cada sujeito com o seu entendimento de objetividade.

Para Götz Pochat (2007) a descrição visual (e também a verbal) passa por dois planos que são, por vezes, simultâneos, a saber: *retenção primária* – em que há o reconhecimento do objeto ou da situação – e *retenção secundária* – onde há a reativação, re-apresentação e re-vivência de uma experiência físico-visual que está guardada na memória. Pochat (2007) argumenta ainda que nenhuma imagem é vista sem resposta emocional e que essa resposta emocional pode ser de duas formas: memorial ou imaginativa. A resposta emocional imaginativa é aquela que pode ser recriada, difundida, dissolvida e reorganizada. Isso significa que a descrição, em todos os casos, verbal ou visual, não é mera representação, ela transcende essa ideia, já que o que é descrito picturalmente e verbalmente é escolhido. O material da descrição é retirado da memória e disposto em forma verbal ou pictural, construindo ou mobiliando um novo mundo. Visto assim, percebe-se que a descrição tem um elemento inerente às artes visuais: o *ver algo*.

É interessante notar que o que define de algum modo a descrição é a cognição, que para Götz Pochat (2007) funciona como a moldura daquilo que é descrito. Lembremos que a cognição é um processo de conhecimento e de percepção. Nada mais descritivo do que um mapa, mas não o consideramos, por vezes, uma descrição verbal. E talvez o mapa tenha sido um dos primeiros tipos de descrição figurativa dos homens. Werner Wolf (2007) argumenta que as artes visuais têm um alto grau descritivo porque deixam pouca margem de participação para seus espectadores para a experiência visual ali imaginada. É que, de alguma forma, ela já é enformada, delimitada, estática e espacial – elementos que as podem diferenciar da descrição verbal, em que há mais indícios para a imaginação e não aparenta ser totalmente estática e espacial. Pelo contrário, apresenta movimento e temporalidade para se realizar. Já Götz Pochat (2007) menciona que, apesar da descrição figurativa ser algo mais dado, é preciso levar em conta que a associação entre pontos e linhas e a formação da percepção visual tal qual a conhecemos na história da humanidade foi algo construído e que levou muito tempo para ser tornar corriqueiro. A imagem é um

alto grau de abstração que de consciente se tornou algo quase que inconsciente – mesmo que não se saiba desenhar, se sabe descrever a imagem:

[...] all mimetic pictures are descriptive in a simple way, notwithstanding the fact that they consist of abstract, codified micro-signs put together in order to represent a certain motif. The pull of illusion indeed proved to be so strong as to serve as a common denominator in the visual arts for about 800 years⁵ (POCHAT, 2007, p. 276).

Com a época moderna, a história da pintura tentou quebrar esse paradigma da descrição figurativa estática e espacial, consideravelmente com a arte abstrata. Ao invés de descrever objetos, descreve expressões, sentimentos e sensações. Trabalha-se por meio da cor e da luminosidade a experiência expressiva, e desta forma o sentido dado objetivamente torna-se agora um pré-iconográfico sinestésico de estruturas descritivas cognitivas ainda a serem estudadas ou ainda inominadas objetivamente. Porém, a ilusão de contar, mostrar e representar algo permanece, o que de certa forma revela ainda o caráter descritivo das artes visuais (GUMBRICH, 2007). Caráter descritivo este que pode ter dupla leitura:

Detailed information on single objects and constellations refers to concepts and events, represented by visual objects, figures, signs and symbols. Description, thus, is not only restricted to the presentation and identification of the motives enumerated. They serve as vehicles as well, i. e. as references to a referent of a more general kind⁶ (POCHAT, 2007, p. 280).

A descrição figurativa não acontece apenas no campo da representação enquanto quadro como um todo, ela também pode estar presente, em parte, dentro do próprio quadro – um elemento visual descritivo –, em particular em quadros conceituais que possuem objetos que simbolizam ou fazem analogias aos diversos comportamentos, pensamentos e mensagens a serem decifrados. É claro que esse

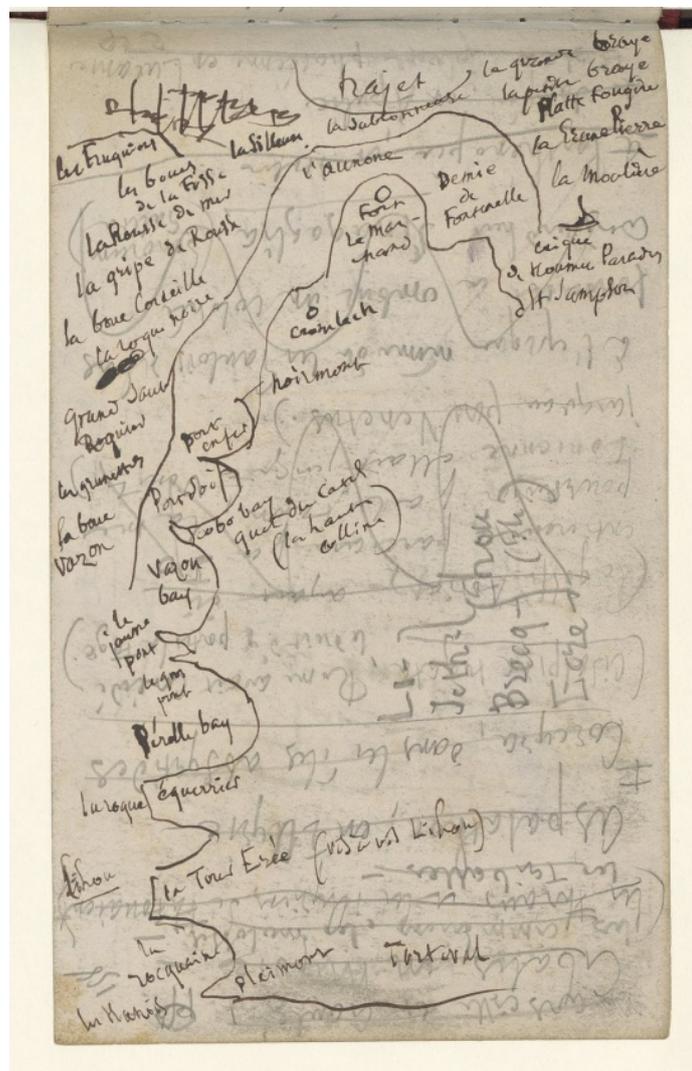
⁵ [...] todas as figuras miméticas são descritivas de algum modo, apesar do fato de consistirem de micro-signos abstratos, codificados, reunidos de modo a representar algum motivo. O impulso da ilusão de fato se mostrou forte o suficiente para servir de denominador comum às artes visuais por cerca de 800 anos. (Tradução nossa)

⁶ A informação detalhada sobre objetos simples e constelações se refere a conceitos e eventos, representados por objetos visuais, figuras, signos e símbolos. A descrição, portanto, não se restringe somente à apresentação e identificação dos motivos enumerados. Servem como veículos também, isto é, como referências a um referente de um tipo mais geral. (Tradução nossa)

tipo de descrição figurativa dentro de um quadro só é possível de se comprovar mediante à tradição iconográfica de uma dada cultura ou artista (PANOFSKY, 2014).

No que tange a Victor Hugo, escritor francês, a descrição figurativa é uma técnica corrente tanto de composição artística quanto de tradução interartística. Hugo provavelmente usou um mapa da antiga Paris para auxiliar na escrita do enredo de seu romance *Notre-Dame de Paris* (REIS, 2019). Este uso de mapas para auxiliar topograficamente a visualidade das ações dos personagens no cenário “imaginado” para a obra literária parece ser corrente no seu proceder literário, como podemos supor logo que nos deparamos com o mapa abaixo:

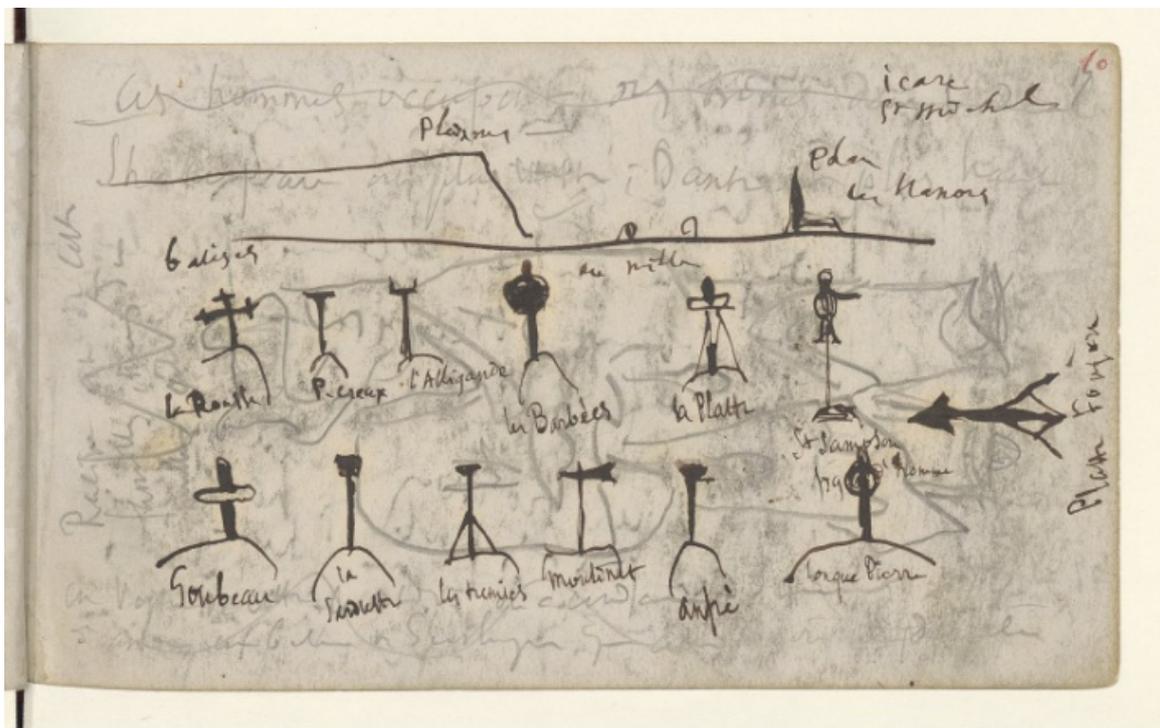
Figura 1



BnF, Naf 13 460, f° 82 v°.
Carnet de Victor Hugo

De acordo com a pesquisadora Delphine Gleizes (2017), este mapa representa a costa oeste de Guernesey, de Saint-Sampson ao norte a Torteval no sul da ilha, passando por Plaintmont. Ali Hugo descreve minuciosamente os nomes das baías e dos cabos do litoral. No alto da folha, há o nome “trajet” (trajeto) e “Il est plus que probable que ce trait matérialise le parcours dans le roman du marin Gilliatt pour rejoindre l’écueil des Douvres sans être aperçu depuis Saint-Pierre-Port⁷” (GLEIZES, 2017, p. 21). De fato, esse mapa data de 1864, ano em que Hugo começou a esboçar o romance *Les Travailleurs de la mer*. Neste mesmo caderno, aparece também a seguinte descrição figurativa do referido espaço:

Figura 2



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

BnF, Naf 13 460, f° 10.
Carnet de Victor Hugo

Hugo desenha e “escreve” todos os tipos de balizas que estão à volta da ilha. “Ces balises font système; elles sont une sorte de grammaire à l’usage des marins qui

⁷ “É mais que provável que esse traço materialize o percurso no romance do marinheiro Gilliatt para atingir os arrecifes Douvres sem ser avistado desde Saint-Pierre-Port.” (Tradução nossa)

identifient immédiatement leur position⁸ (GLEIZES, 2003, p. 44). Na realidade, essas balizas descritas figurativamente passam para o romance *Les Travailleurs de la mer* em forma de trecho narrado duas vezes em momentos distintos. Primeiramente, no Tomo I (“Sr. Clubin”), Livro 1 (“Elementos de uma má reputação”), capítulo 6 (“A pança”):

Il était pilote né. Le vrai pilote est le marin qui navigue sur le fond plus encore que sur la surface. La vague est un problème extérieur, continuellement compliqué par la configuration sous-marine des lieux où le navire fait route. Il semblait, à voir Gilliatt voguer sur les bas-fonds et à travers les récifs de l’archipel normand, qu’il eût sous la voûte du crâne une carte du fond de la mer. Il savait tout et bravait tout.

Il connaissait les balises mieux que les cormorans qui s’y perchent. Les différences imperceptibles qui distinguent l’une de l’autre les quatre balises poteaux du Creux, d’Alligande, des Trémies et de la Sardrette étaient parfaitement nettes et claires pour lui, même dans le brouillard. Il n’hésitait ni sur le pieu à pomme ovale d’Anfré, ni sur le triple fer de lance de la Rousse, ni sur la boule blanche de la Corbette, ni sur la boule noire de Longue-Pierre, et il n’était pas à craindre qu’il confondît la croix de Goubeau avec l’épée plantée en terre de la Platte, ni la balise marteau des Barbées avec la balise queue d’aronde du Moulinet⁹ (HUGO, 1985, p. 64).

E depois, igualmente no Tomo I (“Sr. Clubin”), Livro 7 (“A imprudência de interrogar um livro”), capítulo 2 (“Grande espanto na costa oeste”):

Ce soir-là, pourtant, à la tombée de la nuit, un pêcheur qui rentrait à Omptolle eut une surprise. À la hauteur du Houmet Paradis, au delà des deux Brayes et des deux Grunes, ayant à gauche la balise des Plattes Fougères qui représente un entonnoir renversé, et à droite la balise de Saint-Sampson qui représente une figure d’homme, il crut apercevoir une troisième balise. Qu’était-ce que cette balise ? Quand l’avait-on plantée sur ce point ? Quel bas-fond indiquait-elle ? La balise répondit tout de suite à ces interrogations ; elle remuait ; c’était un mât. L’étonnement du pêcheur ne décrut point. Une balise faisait question ;

⁸ Essas balizas formam um sistema; são uma espécie de gramática para uso dos marinheiros que identificam imediatamente sua posição. (Tradução nossa)

⁹ Nasceu piloto. O verdadeiro piloto é o marinheiro que navega mais no fundo que na superfície. A vaga é um problema exterior, continuamente complicado pela configuração submarina dos lugares em que sulca o navio. Parecia, ao ver Gilliatt vogar nos baixios e através dos arrecifes do arquipélago normando, que ele tinha debaixo da abóbada do crânio um mapa do fundo do mar. Sabia tudo e afrontava tudo. / Conhecía as balizas melhor do que os corvos-marinhos que lá se vão empoleirar. As diferenças imperceptíveis que distinguem as quatro balizas do Creux, do Alligande, de Trémies e da Sardrette eram perfeitamente claras para ele, ainda no meio do nevoeiro. Não hesitava sobre a estaca da cabeça oval de Anfré, nem sobre o chuçó tridente de Rousse, nem a bola branca de Corbette, nem a bola preta de Longue-Pierre, e não havia temer que confundisse a cruz de Goubeau com a espada fincada no chão de Platte, nem a baliza-martelo de Barbées, com a baliza cauda de andorinha de Moulinet. (HUGO, 2013, p.146).

un mât bien plus encore. Il n'y avait point de pêche possible. Quand tout le monde rentrait, quelqu'un sortait. Qui ? Pourquoi ?¹⁰ (HUGO, 1985, p. 182).

Como se percebe, essas descrições figurativas de Hugo serviram como documento para a composição de parte inteiras do romance como nos exemplos acima. Delphine Gleizes (1996) considera que, na obra hugoana, há interferências gráficas que passam para o texto escrito e vice-versa. Esse vaivém do pictural para o literário e do literário para o pictural é algo contínuo, incessante. Vejamos a seguinte figura:

Figura 3



(2)¹¹ *Le roi des Auxcriniers*

¹⁰ Nesse dia, pois, ao cair da tarde, um pescador que voltava a Omptolle teve uma surpresa. Na altura de Houmet-Paradis, além de Brayes e Grunes, tendo à esquerda a baliza de Plattes Fougères, que representa um funil virado, e à direita a baliza de Saint-Sampson, que representa uma figura de homem, o pescador acreditou ver uma terceira baliza. Que baliza era essa? Quando foi posta ali? Que banco indicava ela? A baliza respondeu logo a essas interrogações; mexeu-se; era um mastro. Não diminuiu o espanto do pescador. Baliza era para admirar; mastro ainda mais. Não havia pesca possível. Quando todos voltavam, por que saía aquele? Quem era? Por quê? (HUGO, 2013, p.360-361).

¹¹ Esta e as demais numerações que se seguem das figuras deste artigo se baseiam na sequência da ordem do conjunto de pinturas de Victor Hugo para ilustrar *Les Travailleurs de la mer* (GEORGEL, 1985).

O desenho assinalado como *Le roi des Auxcriniers* (figura 3), que se encontra no livro *Histoire de la caricature antique*, recebeu a simpatia de Hugo, que, ao se recordar dele, logo depois da obra toda escrita, insere no romance a seguinte descrição:

Les ignorants seuls ignorent que le plus grand danger des mers de la Manche, c'est le roi des Auxcriniers. Pas de personnage marin plus redoutable. Qui l'a vu fait naufrage entre une Saint-Michel et l'autre. Il est petit, étant nain, et il est sourd, étant roi. Il sait les noms de tous ceux qui sont morts dans la mer et l'endroit où ils sont. Il connaît à fond le cimetière océan. Une tête massive en bas et étroite en haut, un corps trapu, un ventre visqueux et difforme, des nodosités sur le crâne, de courtes jambes, de longs bras, pour pieds des nageoires, pour mains des griffes, un large visage vert, tel est ce roi. Ses griffes sont palmées et ses nageoires sont onglées. Qu'on imagine un poisson qui est un spectre, et qui a une figure d'homme. Pour en finir avec lui, il faudrait l'exorciser, ou le pêcher. En attendant, il est sinistre. Rien n'est moins rassurant que de l'apercevoir. On entrevoit, au-dessus des lames et des houles, derrière les épaisseurs de la brume, un linéament qui est un être ; un front bas, un nez camard, des oreilles plates, une bouche démesurée où il manque des dents, un rictus glauque, des sourcils en chevrons, et de gros yeux gais. Il est rouge quand l'éclair est livide, et blafard quand l'éclair est pourpre. Il a une barbe ruisselante et rigide qui s'étale, coupée carrément, sur une membrane en forme de pèlerine, laquelle est ornée de quatorze coquilles, sept par devant et sept par derrière. Ces coquilles sont extraordinaires pour ceux qui se connaissent en coquilles. Le roi des Auxcriniers n'est visible que dans la mer violente. Il est le baladin lugubre de la tempête. On voit sa forme s'ébaucher dans le brouillard, dans la rafale, dans la pluie. Son nombril est hideux. Une carapace de squames lui cache les côtes, comme ferait un gilet. Il se dresse debout au haut de ces vagues roulées qui jaillissent sous la pression des souffles et se tordent comme les copeaux sortant du rabot du menuisier. Il se tient tout entier hors de l'écume, et, s'il y a à l'horizon des navires en détresse, blême dans l'ombre, la face éclairée de la lueur d'un vague sourire, l'air fou et terrible, il danse. C'est là une vilaine rencontre¹² (HUGO, 1985, p. 57-58).

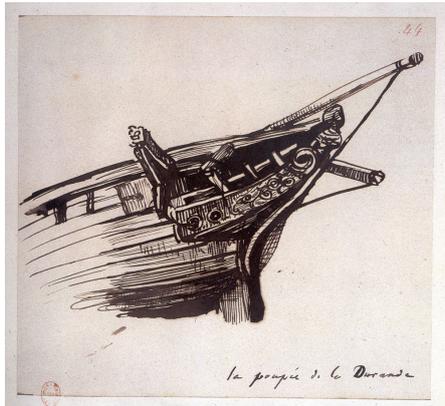
¹² “Só os ignorantes não sabem que o maior perigo dos mares da Mancha é o que se chama *Rei dos Auxcriniers*. Não há personagem marítimo mais temível. Quem o vê naufraga logo entre uma e outra Saint-Michel. É pequeno e surdo, por ser anão e rei. Sabe o nome de quantos morreram no mar e em que lugar estão. Conhece a fundo o cemitério Oceano. Cabeça larga embaixo e estreita em cima, corpo cheio, barriga viscosa e disforme, nodosidades no crânio, garras em vez de mãos, cara larga e verde, tal é aquele rei. As garras são achatadas, as barbatanas têm unhas. Imaginem um peixe com cara de homem e forma de espectro. Para vencê-lo, é preciso exorcismá-lo ou pescá-lo. Fora disso, é sinistro. Vê-lo é perigoso. Descubrem-se acima das ondas e do marulho, através da espessura do nevoeiro, umas feições de gente; testa curta, nariz esborrachado, orelhas chatas, boca imensa e sem dentes, beijos esverdeados, sobranceiras angulosas, olhos vivos e grandes. O rei torna-se vermelho quando o relâmpago é lívido, descorado quando o relâmpago é vermelho. Tem barba gotejante e rígida, cortada em quadro, que lhe cai sobre uma membrana em forma de mantéu de peregrino; o mantéu é adornado

Essa descrição, posteriormente, gerou uma nova pintura de Hugo que foi elencada para fazer parte das 36 ilustrações do romance *Les Travailleurs de la mer*. Vemos assim que a descrição figurativa não funciona apenas como forma de argumentação e de mediação, mas também como um aspecto da arqueologia do texto e da prática do grafismo hugoano. Se tomarmos como ponto de partida somente o texto *Les Travailleurs de la mer*, podemos observar que dois tipos de descrição figurativa são realizados por Hugo: a *descrição figurativa traçada* e a *descrição figurativa colorida*. A primeira é usualmente utilizada para pintar os personagens principais e anônimos do romance, enquanto a segunda é mais corriqueira na construção de paisagens.

Descrição figurativa traçada

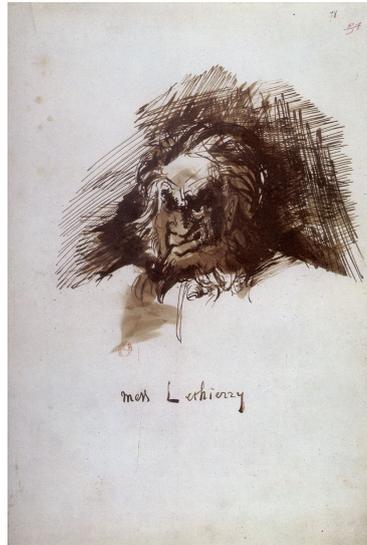
Em *Les Travailleurs de la mer*, Hugo não dá muitos indícios do corpo de seus personagens, as descrições são, por vezes, de caráter moral ou psicológico. As poucas referências ao corpo dos personagens aparecem de forma dispersa no romance. Isto significa que o leitor precisa montar um quebra-cabeças da imagem física dessas pessoas da ficção. Tampouco as cores de indumentárias, de pele, de gestualidades em situações de comunicação vêm designadas. Poucas informações são encontradas a este respeito. Poderíamos dizer que existe ali uma espécie de poética da silhueta, do contorno, da borda, do relevo, que ora parece ser mais forte, ora menos. Vejamos como isso se traduz graficamente:

de catorze conchas, sete na frente, sete nas costas. As conchas são extraordinárias para os que conhecem conchas. O rei só é visível no mar violento. É o dançarino lúgubre da tempestade. Vê-se a forma dele esboçada no nevoeiro e na chuva. O umbigo é hediondo. Uma casca de escamas guarda-lhe os quadris à semelhança do colete. O rei levanta-se de pé, sobre as vagas que irrompem à pressão dos ventos e vão rolar-se como os cavacos que saem do rabote do marceneiro. Conserva-se todo fora da espuma, e, quando avista ao longe os navios em perigo, entra a bailar, descorado na sombra, com a face iluminada por um vago sorriso, feio e demente no aspecto. Mau encontro esse.” (HUGO, 2013, p.134-135).



(8)

La poupée de la Durande



(9)

Mess Lethierry



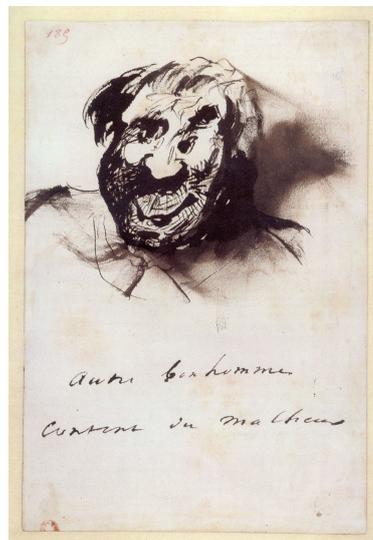
(19)

Parisien, dit Peaurouge



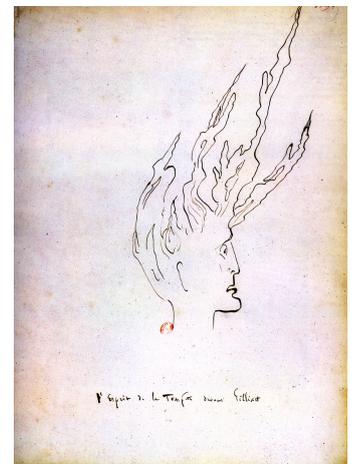
(23)

*Propriétaire d'un couteau. Pas du tout
fâché de la catastrophe*



(24)

*Autre bonhomme. Content du
malheur*



(29)

*L'Espirt de la Tempête devant
Gilliatt*

Quadro 1: Exemplo de descrição figurativa traçada dentro do conjunto de pinturas de *Les Travailleurs de la mer*

Observa-se nas figuras acima que elas são feitas com uma mesma cor, algumas com um pouco de sombreamento. Todavia, todas se utilizam do fundo branco como suporte para suas silhuetas e contornos meio fantasmagóricos, sombrios, tenebrosos. Interessante notar que todas essas figuras são inacabadas. O traço ou o contorno delas não é totalmente completado, independentemente se fino ou grosso seu traçado. Essa técnica de inacabamento se chama *fechamento* ou *agrupamento visual*:

No início do século XX, Max Wertheimer, psicólogo da Gestalt, começou a investigar como o observador via uma forma, padrão ou figura mais em termos de relações conjuntas do que itens individuais. Ele descobriu que vários fatores, como proximidade, tamanho e similitude de formato, ajudam a mente a relacionar os objetos em termos visuais. Quando a organização das unidades visuais sugere que elas fazem parte de um formato ou padrão maior, as pessoas mentalmente “preenchem” as lacunas e tendem a ver padrões incompletos como um todo completo e unificado. Esse processo mental chamaremos **fechamento**.

O fechamento ocorre quando um artista disponibiliza um mínimo de informação ou indícios visuais e o observador mentalmente completa o padrão (OCVIRK, STINSON, WIGG, BONE, CAYTON, 2014, p. 54).

Por mais que este seja um conceito que só surgiu no século XX, as pinturas de Hugo não nos deixam dúvidas de que ele já se valia dessa técnica sobre a forma em sua concepção gráfica na composição de seus personagens (a *Durande* também é um personagem do romance, daí por que a pintura [8] fazer parte desta análise). Dois comentários podem ser feitos a esse respeito:

- 1) O fato de apenas ser apresentado o rosto dos personagens deixa para o observador a função de imaginar o restante do corpo. O número (19) nos faz imaginar um corpo mais magro, enquanto o número (24) nos leva a imaginar um corpo mais rotundo. Os números (9) e (23) nos fazem imaginar corpos masculinos de homens maduros. Já o número (8) nos dá a impressão de que o desenho continua e será terminado pelo observador.
- 2) Se considerado apenas o retrato de rosto em si sem a tentativa de imaginar o corpo, percebe-se que os vários traços procuraram demarcar as pinturas ou desenhos. Porém proporcionaram mais espessura ao traçado, bem como a

sensação também de inacabamento e pretensão de esboçar um contorno, dar uma silhueta que igualmente só parece ser completada ou nítida para o observador, pois o desenho não transmite a clareza do traço e da forma dada.

Atentamos aqui para os desenhos (23) e (24). São personagens anônimos desenhados e somente com contorno. As duas imagens aparecem uma do lado da outra na organização de ilustração feita por Hugo. Elas estão no Tomo I (“Sr. Clubin”), Livro 7 (“A imprudência de interrogar um livro”) antes do capítulo 1 (“A pérola do fundo do precipício”). O título deste capítulo diz respeito ao fato de a *Durande* ter ficado presa entre os rochedos. O capítulo se abre com dois curtos parágrafos de uma linha, depois deles lemos:

Saint-Sampson avait une rumeur de ruche effarouchée. Tout le monde était sur les portes. Les femmes s’exclamaient. Il y avait des gens qui semblaient raconter quelque chose et qui gesticulaient : on faisait groupe autour d’eux. On entendait ce mot : quel malheur ! Plusieurs visages souriaient¹³ (HUGO, 1985, p. 177).

Mais à frente o capítulo segue seu curso com a seguintes informações:

Le salut de Clubin semblant assuré, et la coque de la *Durande* étant sacrifiée, la machine, dans les conversations des groupes, était la question. On s’y intéressait comme à une personne. On s’émerveillait de sa bonne conduite. – Voilà une solide commère, disait un matelot français. – C’est de quoi bon ! s’écriait un pêcheur guernesiais. – Il faut qu’elle ait eu de la malice, reprenait le patron du *Shealtiel*, pour se tirer de là avec deux ou trois écorchures.

Peu à peu cette machine fut la préoccupation unique. Elle échauffa les opinions pour et contre. Elle avait des amis et des ennemis. Plus d’un, qui avait un bon vieux coutre à voiles, et qui espérait ressaisir la clientèle de la *Durande*, n’était pas fâché de voir l’écueil Douvres faire justice de la nouvelle invention. Le chuchotement devint brouhaha¹⁴ (HUGO, 1985, p. 180-181).

¹³ Saint-Sampson tinha um rumor de colmeia assustada. Toda a gente estava às portas. As mulheres exclamavam. Muitas pessoas contavam alguma coisa fazendo gestos; as outras agrupavam-se à roda dessas. Ouviam-se estas palavras: ‘Que desgraça!’. Algumas sorriam. (HUGO, 2013, p. 350)

¹⁴ O salvamento de Clubin parecia coisa segura; o caso da *Durande* estava sacrificado; a conversação dos grupos recaiu sobre a máquina. Interessavam-se por ela, como se fosse uma pessoa. Todos admiravam o bom procedimento da máquina. ‘Sólida comadre aquela’, dizia um marinheiro francês. ‘É magnífica!’, exclamava um pescador guernesiano. ‘Deve ter sido muito astuciosa’, acrescentava o patrão, ‘para escapar apenas com alguns arranhões’. / A pouco e pouco, tornou-se a máquina a preocupação única. Animou as opiniões pró e contra. Tinha amigos e inimigos. Mais de um, que tinha

Percebe-se que, efetivamente, personagens não são evocados. O que de fato se enfatiza no texto é a discussão sobre a perda da *Durande*, que, ao que parece, agradou a algumas personagens. No nosso cotejo entre imagem e texto, percebemos que há traços de pessoas que falam sobre a *Durande*, assim como há traços que delineiam a feitura da imagem desses personagens anônimos em forma figurativa. Porém, o que nos chama mais atenção é que este sentimento negativo de “bem feito!”, manifesto no texto, especialmente pelo “*Plusieurs visages souriaient*” é traduzido nas imagens pelo traço. Não são as cores ou o sombreamento que denotam este sentimento, mas sim o contorno que transmite a representação e a expressão ao mesmo tempo. A linha gestual é gritante na imagem, bem como o tom de sarcasmo no texto de partida.

Convém ainda mencionar o desenho (29), que é uma metáfora gráfica da seguinte passagem que o acompanha na organização hugoana das ilustrações:

L'orage atteignait son paroxysme. La tempête n'avait été que terrible, elle devint horrible. La convulsion de la mer gagna le ciel. La nuée jusque-là avait été souveraine, elle semblait exécuter ce qu'elle voulait, elle donnait l'impulsion, elle versait la folie aux vagues, tout en gardant on ne sait quelle lucidité sinistre. En bas c'était de la démence, en haut c'était de la colère. Le ciel est le souffle, l'océan n'est que l'écume. De là l'autorité du vent. L'ouragan est génie. Cependant l'ivresse de sa propre horreur l'avait troublé. Il n'était plus que tourbillon. C'était l'aveuglement enfantant la nuit. Il y a dans les tourmentes un moment insensé ; c'est pour le ciel une espèce de montée au cerveau. L'abîme ne sait plus ce qu'il fait. Il foudroie à tâtons. Rien de plus affreux. C'est l'heure hideuse. La trépidation de l'écueil était à son comble. Tout orage a une mystérieuse orientation ; à cet instant-là, il la perd. C'est le mauvais endroit de la tempête. À cet instant-là, le vent, disait Thomas Fuller, est un fou furieux. C'est à cet instant-là que se fait dans les tempêtes cette dépense continue d'électricité que Piddington appelle la *cascade d'éclairs*. C'est à cet instant-là qu'au plus noir de la nuée apparaît, on ne sait pourquoi, pour espionner l'effarement universel, ce cercle de leur bleu que les vieux marins espagnols nommaient l'Œil de Tempête, *el ojo de tempestad*. Cet oeil lugubre était sur Gilliatt¹⁵ (HUGO, 1985, p. 272).

algum velho cúter de vela, e esperava apanhar a freguesia da *Durande*, alegrou-se por ver o escolho Douvres fazer justiça à nova invenção. O cochicho tornou-se algazarra. (HUGO, 2013, p. 357)

¹⁵ A tempestade atingiu o paroxismo. Até então fora terrível, agora fez-se horrível. A convulsão do mar reproduziu-se no céu. A nuvem até então fora soberana, parecia executar a sua vontade, dava o impulso, derramava às vagas a loucura, conservando sempre uma lucidez sinistra. Embaixo havia demência, em cima, cólera. O céu era o sopra, o oceano era apenas a espuma. Daí vem a autoridade

Esta passagem do romance dá indícios de uma presença, que tem nome, mas não aparenta ter corporeidade. Aparenta algo sombrio, tenebroso, sobrenatural. Ao mesmo tempo, movimentado e de atmosfera em constante movimento. Hugo traduz isso por meio de uma linha interrompida. Algo abstrato ganha movimento na forma gráfica graças à *interrupção da linha* que delinea e que de alguma forma dá maior animação ao desenho de medusa sobre a cabeça. Essa *interrupção da linha*, a cada observação feita pelo apreciador do desenho, é continuada com o fechamento mental.

Para além das observações feitas até agora, vale a pena mencionar que todos esses desenhos têm, de alguma maneira, um ponto fixo, como se convidasse o observador a olhar para fora do campo em que o desenho se encontra no papel. Esta forma gráfica é também uma maneira de Hugo inserir o observador em seu desenho e ao mesmo tempo fazer um apelo ao conhecimento daquilo que ainda é desconhecido na perspectiva dos personagens representados nas pinturas. Trata-se de um experimentar do sobrenaturalismo pelo convite gráfico e pelo olhar dessas pinturas. Fato que ocorre no romance constantemente pelas divagações, comentários e afirmações transcendentais e metafísicas do narrador de *Les Travailleurs de la mer*.

Descrição figurativa colorida

As poucas cores que aparecem na parte imagética de *Les Travailleurs de la mer* e que formam, em sua maioria, desenhos de paisagem, procuram, de alguma forma, substituir o traçado ou contorno das figuras. Além disso, de certo modo, criam a ilusão de imagem. Falta o traço, mas o uso das cores escuras dá às pinturas o tom tenebroso e, ao mesmo tempo, traduz a ideia de desconhecido e de ocultação, quando não de insegurança ou medo. Vejamos os exemplos abaixo:

do vento. O furacão é gênio. Entretanto, a embriaguez de seu próprio horror tinha-o perturbado. Agora era o turbilhão. Era a cegueira produzindo a noite. Há nos temporais um momento insensato; é para o céu uma espécie de sangue que sobe à cabeça. O abismo já não sabe o que faz. Fulmina às apalpadelas. Nada mais horrendo. É a hora hedionda. Chegara ao cúmulo o tremor do escolho. A tempestade tem um plano misterioso; mas nesse instante perde-o. É a má hora da tempestade. Nesse instante, 'o vento', dizia Thomas Fuller, 'é um doido furioso'. É nesse instante que as tempestades fazem essa despesa contínua de eletricidade que Piddington chama a 'cascata de relâmpagos'. É nesse instante que aparece nas nuvens mais negras, não se sabe por que e como que para espiar o terror universal, aquele círculo azul que os velhos marinheiros espanhóis chamavam o olho da tempestade. Esse olho lúgubre fitava Gilliatt. (HUGO, 2013, p.532-533 [aspas do tradutor])



(5)
[Voilier dans la pluie]



(16)
[Trois-mâts]



(14)
[Voilier]



(22)
[Tête d'homme]

Quadro 2: Exemplo de descrição figurativa colorida
dentro do conjunto de pinturas de *Les Travailleurs de la mer*

Como percebemos pelos desenhos, as cores, por si só, não proporcionam nitidez nem contorno e, com um pouco de esforço, só formam uma imagem depois de algumas apreciações e com a ajuda dos títulos. As imagens por si parecem tentar sugerir ao observador que ele vê algo, mas talvez não tenha clareza do que vê. A disposição dessas imagens como ilustrações feita por Hugo no romance, por vezes, parecem não concordar com o texto. No caso da pintura (5), ela está exatamente do lado do texto abaixo:

Sa rare science de matelot éclata singulièrement un jour qu'il y eut à Guernesey une de ces sortes de joutes marines qu'on nomme régates. La question était celle-ci : être seul dans une embarcation à quatre voiles, la conduire de Saint-Sampson à l'île de Herm qui est à une lieue, et la ramener de Herm à Saint-Sampson. Manoeuvrer seul un bateau à quatre voiles, il n'est pas de pêcheur qui ne fasse cela, et la difficulté ne semble pas grande, mais voici ce qui l'aggravait : premièrement, l'embarcation elle-même, laquelle était une de ces larges et fortes chaloupes ventruées d'autrefois, à la mode de Rotterdam, que les marins du siècle dernier appelaient des *panses hollandaises*. On rencontre encore quelquefois en mer cet ancien gabarit de Hollande, joufflu et plat, et ayant à bâbord et à tribord deux ailes qui s'abattent, tantôt l'une, tantôt l'autre, selon le vent, et remplacent la quille. Deuxièmement, le retour de Herm ; retour qui se compliquait d'un lourd lest de pierres. On allait à vide, mais on revenait chargé. Le prix de la joute était la chaloupe. Elle était d'avance donnée au vainqueur. Cette panse avait servi de bateau-pilote ; le pilote qui l'avait montée et conduite pendant vingt ans était le plus robuste des marins de la Manche ; à sa mort on n'avait trouvé personne pour gouverner la panse, et l'on s'était décidé à en faire le prix d'une régata. La panse, quoique non pontée, avait des qualités, et pouvait tenter un manoeuvrier. Elle était mâtée en avant, ce qui augmentait la puissance de traction de la voilure. Autre avantage, le mât ne gênait point le chargement. C'était une coque solide; pesante, mais vaste, et tenant bien le large; une vraie barque commère¹⁶ (HUGO, 1985, p. 64).

¹⁶ Mostrou singularmente a sua rara ciência de marítimo num dia em que houve em Guernesey uma dessas justas que se chamam regatas. A questão era esta: ir só em uma embarcação de quatro velas; levá-la de Saint-Sampson à ilha de Herm, distante uma légua, e trazê-la de novo de Herm a Saint-Sampson. Manobrar sozinho um barco de quatro velas, não há pescador que o não faça, e a diferença não é grande; mas eis o que agravava o caso primeiramente, a embarcação era uma dessas chalupas de outro tempo, com grande bojo, à moda de Roterdão, que os marinheiros do século passado apelidavam *panças holandesas*. Acha-se ainda algumas vezes no mar essa velha construção da Holanda, bojuda e chata, tendo a bombordo e a estibordo duas asas que se vão abatendo alternadamente, conforme o vento, e suprem a quilha. A segunda dificuldade era a volta de Herm, volta complicada por um pesado lastro de pedras. O prêmio da justa era a chalupa. De antemão estava dada ao vencedor. A pança servira de barco-piloto; o piloto que navegara nela durante vinte anos era o mais robusto marinheiro da Mancha; quando morreu não houve ninguém que quisesse governar o barco, e decidiram fazer dele um prêmio de regata. A pança, embora não tivesse coberta, tinha qualidades boas

As poucas indicações de traços e silhuetas do barco no texto não concordam com a imagem que temos. Porém, o histórico feito e os elogios à embarcação parecem no texto dar um tom de abstração da imagem, o que, de alguma forma, nos remete a uma imagem indefinida intencionalmente. Essa mesma análise aplica-se às imagens (14) e (16), pois ambas são igualmente pinturas vagas que podem evocar algum tipo de embarcação no texto e que certificam a continuidade e o prolongamento de sentido que essas imagens alcançam na mudança de disposição dentro do texto de Hugo. Já a imagem (22) foi colocada bem no final do livro 6 (“Intervém o inesperado”) do Tomo I (“Sr. Cublin”) do romance *Les Travailleurs de la mer* e por essa disposição compreende-se que ela faz referência a esta parte do texto:

Il entra très avant sous l’eau, atteint le fond, le toucha, côtoya un moment les roches sousmarines, puis donna une secousse pour remonter à la surface.

En ce moment, il se sentit saisir par le pied¹⁷ (HUGO, 1985, p. 175).

O texto ilumina a explicação da imagem e as cores sugerem o tom de mistério com que o capítulo termina. Nesta pintura, a descrição figurativa parece dar ênfase à cor preta que, simbolicamente, pode significar o fundo do mar. Quanto à ausência de corpo que parece ter sido tomado pelo fundo do mar, neste caso, a tinta preta sugere um quadro conceitual em que “aquilo que está sendo engolido pelo mar deixa transparecer só a cabeça”. Tal leitura pode nos ser dada pelas fotos e ilustrações marítimas da tradição iconográfica do século XIX, em que, na deriva, apenas a cabeça fica à vista. A cor dá mais a sensação de perda do que realmente a tentativa de representar algo.

À guisa de conclusão

Como podemos ver, a descrição figurativa, enquanto técnica de tradução, funciona como um forte meio expressivo de tradução do romance hugoano. De igual modo, permite a essas ilustrações adquirirem caráter tradutivo. Ela destaca também

e podia tentar um manobrista. Era mastreada na frente, o que aumentava a força de tração do velame. Outra vantagem, o mastro não impedia a carga. Era uma concha sólida; pesada, mas vasta, e suportando bem o mar. (HUGO, 2013, p. 146-147)

¹⁷ Como caiu de alto, mergulhou muito. Chegou ao fundo do mar, tocou-o. Costeou alguns instantes as rochas submarinas, depois fez um movimento para subir à superfície. Nesse momento, sentiu-se agarrado pelo pé. (HUGO, 2013, p. 348-349)

o fato de poderem mediatizar sentidos e resquílios de outras mídias – no caso estudado, da mídia verbal para a mídia pictural.

Na *descrição figurativa traçada* percebemos que Hugo constrói graficamente a poética da silhueta – ora com traços mais fortes, ora com traços mais finos. Já na *descrição figurativa colorida*, o autor insinua uma poética do indeterminado – ora com o uso de cores mais sombreadas, ora com a formação de desenhos coloridos “do tipo impressionistas”. Ambas as poéticas gráficas são encontradas no romance *Travailleurs de la mer*.

Em suma, tanto na Literatura quanto na Pintura, ambas possuem a descrição como meio de expressão, mas também como técnica artística de encontro, trânsito e tradução. A descrição figurativa pode ser algum tipo de correspondência da descrição verbal presente nas narrativas ou outros gêneros textuais e produzem a visualização imaginativa.

REFERÊNCIAS

- GEORGEL, Pierre. Les dessins de Victor Hugo pour Les Travailleurs de la mer. Paris: Herscher, 1985.
- GLEIZES, Delphine. En marchant, en dessinant: L'inscription du corps en mouvement dans la pratique graphique de Victor Hugo. In: *Genesis - Manuscrits, recherche, invention*. N°. 45. Paris: Presses universitaires de Paris-Sorbonne (PUPS), 2017.
- GLEIZES, Delphine. État des recherches: Genèses et interférences artistiques dans Les travailleurs de la mer. Paris: Groupe Hugo, 1996. Disponível em: <<http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/96-09-21gleizes.htm>>. Acesso em 10 de maio de 2020.
- GLEIZES, Delphine. Genèse en archipel: la création à l'œuvre dans *Les Travailleurs de la mer*. In: LUND, Hans Peter. *L'œuvre de Victor Hugo: entre fragments et œuvre totale*. Copenhague: Museum Tusulanum Press, 2003.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Tradução Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- HUGO, Victor. “Les travailleurs de la Mer”. In: *Oeuvre complète: Roman II*. Paris: Robert Laffon, 1985.
- HUGO, Victor. *Os Trabalhadores do mar*. Tradução Machado de Assis e Marília Garcia. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MARKIEWICZ, Henryk. “UT Pictura Poesis”: História del topos y del problema. Tradução Fernando Presa González In: MONEGAL, Antonio (org.). *Literatura y Pintura*. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2000.

OCVIRK, Otto G.; STINSON, Robert E.; WIGG, Philip. R.; BONE, Robert O.; CAYTON, David L. (orgs) *Fundamentos de arte: teoria e prática*. Tradução Alexandre Salvaterra. 12 ed. S. A. Porto Alegre: AMGH, 2014.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburgl. São Paulo: Perspectiva, 2014.

POCHAT, Götz. "Spiritualia sub metaphoris corporalium"?: Description in the Visual Arts. In: WOLF, Werner; BERNHART, Walter. *Description in Literature and Other Media*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2007.

REIS, Dennys da S.. *Victor Hugo: um tradutor interartístico no século XIX*. Tese. (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais). Universidade de Brasília – UnB, Brasília, 2019.

WOLF, Werner. Description as a Transmedial Mode of Representation General Features and Possibilities of Realization in Painting, Fiction and Music. In: WOLF, Werner; BERNHART, Walter. *Description in Literature and Other Media*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2007.

Recebido em: 11/05/2020

Aceito em: 13/07/2020