

## Romantismo e imaginário hugoano. Volubilidade do “Homem que ri” nas artes visuais

Romanticism and the hugolian imaginary.  
The volubility of *The man who laughs* in visual arts

El romantismo y el imaginario de Victor Hugo.  
La volubilidad de *El hombre que ríe* en las artes visuales

Junia Barreto  
Universidade de Brasília

### Resumo

O imaginário hugoano é permeado pela figura onírica do caos, que se traduz em excesso, estranhamento, totalidade; elementos que compõem a estética romântica. Excesso e desordem expressos na desfiguração do *L’homme qui rit*, imagem do caos, figura do amontoamento da massa, mas *une force qui va*. Texto de tonalidade ímpar, carrega em suas releituras contemporâneas – no romance gráfico ou no cinema – a extemporaneidade ao período romântico e, na expressão do verbo, traço e imagens, o que as une ao romantismo francês, em sua mutabilidade e multiplicidade de sentidos. Da palavra ampla do monstro irrompe a volúpia que desorganiza os sentidos e os gêneros, aproximando e distanciando a estética hugoana do protótipo romântico.

**Palavras-chave:** imaginário hugoano, *L’homme qui rit*, artes visuais.

### Abstract

The oneiric image of chaos permeates Hugo’s imaginary, translated into excess, strangeness and totality, elements that integrate the romantic aesthetics. Excess and disorder are expressed in the disfigurement of *The man who laughs*, an image of chaos and accumulation of masses, but “a force that moves”. That text has a unique tone, and its contemporary filmic and graphic novel re-readings are marked by extemporaneous romantic elements, so that they relate to French romanticism in its mutability and multiplicity of senses through words, traces and images. From the monster’s wide words irrupts the voluptuousness that disorganizes senses and genres, thus approximating and distancing Hugo’s aesthetics from the romantic prototype.

**Keywords:** Victor Hugo’s imaginary, *The man who laughs*, visual arts.



## Resumen

El imaginario de Victor Hugo se impregna de la figura onírica del caos, que se traduce en exceso, extrañeza y totalidad; elementos que componen la estética romántica. El exceso y el desorden se expresan en la desfiguración de *L'homme qui rit*, imagen del caos, figura del amontonamiento de la masa, pero *une forcé qui va*. Texto de tonalidad única, que carga en sus relecturas contemporáneas elementos románticos extemporáneos – en las novelas gráficas y el cine, así como en su expresión verbal, trazos e imágenes – lo que las relacionan con el romanticismo francés en su mutabilidad y multiplicidad de sentidos. De la amplia palabra del monstruo irrumpe la voluptuosidad que desorganiza los sentidos y los géneros, aproximando y distanciando la estética de Hugo al prototipo romántico.

**Palabras-clave:** imaginario de Victor Hugo, *El hombre que ríe*, artes visuales.

*Qui dit romantisme dit art moderne, - c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspirations vers l'infini, exprimé par tous les moyens que contiennent les arts. (...)*  
[Cette définition] en exclut naturellement M. Victor Hugo.  
Baudelaire. *Salon de 1846*

*La poésie, c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout.*  
Hugo. *Odes et Ballades*<sup>1</sup>

A primeira complicação que se coloca aqui engloba o contexto espaço-temporal do romance *L'Homme qui rit*, publicado em 1869, durante o exílio de Victor Hugo, e, portanto, um tanto já distante do período dito romântico da literatura francesa, assim como o são longínquassuas releituras realizadas posteriormente pelo cinema e o romance gráfico, essas totalmente extemporâneas ao romantismo. Interessa-nos, aqui, evidenciar a expressão do volume romântico, da palavra ampla, plena de volúpia e volubilidade numa obra, por si descontextualizada do período conhecidamente romântico. Assim, reconhecemos que o romantismo não se configura como único – partiremos aqui do romantismo francês, nem está circunscrito a uma fração temporal precisa – seja a proposta de fração 1800-1830, 1802-1843 ou outra qualquer, e nem tampouco aceita uma única definição – que aqui, desde nossa epígrafe, confronta Hugo e Baudelaire. Partindo do romance hugoano, pretendemos refletir sobre como a palavra estética do herói monstruoso Gwynplaine se manifesta na obra romanesca, evolui e se recria nas releituras contemporâneas do romance, seja no discurso gráfico de Morvan e Delestret (2011), seja no discurso fílmico de Jean-Pierre Améris (2012).

O movimento estético e literário compreendido como romantismo, surgido na Europa no final do século XVIII, se manifesta nas letras francesas já na utilização

---

1 Prefácio de 1822. Claude Millet postula que “a escritura romântica procede desse intimismo do mundo”. MILLET, 1994, p. 18



feita por Rousseau do adjetivo “romântico”, para qualificar situações romanescas, paisagens pitorescas e estados da alma (sensações íntimas de ordem melancólica) em relação à tonalidade do *romance sentimental*, estética que marcará a obra ficcional do filósofo, anunciando, no período das Luzes, os grandes temas da estética romântica de expressão francesa. Mas é Madame de Staël, no início do século XIX, que irá popularizar o termo, traduzindo-o a partir de ideias e experiências implicadas no substantivo alemão *die Romantik*.

Jarrety (2001) considera que se delinearíamos o romantismo francês pelo aprofundamento do sentimento da natureza, a renovação do imaginário literário pela história e o exotismo, a onda das paixões, e uma escrita que perturba aqui e ali os cânones clássicos; obras de Chateaubriand, como *Atala*, *Génie du christianisme* e *René* marcariam de fato o início do romantismo francês. Mas, se for necessário associa-lo à existência de um grupo, de uma espécie de programa e de um movimento ligado a uma etiqueta convencional, seria possível dizer que o romantismo francês se iniciaria ao longo dos anos vinte, concomitante ao término da aventura do romantismo alemão. Em 1820 o substantivo *romantisme* circula e integra o uso corrente da língua francesa. Designa então um movimento literário inovador, que cobre todos os gêneros, e cujas escolhas estilísticas e temáticas se distanciam de forma deliberada do classicismo francês, priorizando a liberdade das formas e a expressão do ‘eu’, dividido e pungente.

Sem preocupação de datar o início e o fim do romantismo na França, de considerá-lo a partir de determinadas obras ou segundo tal ou tal crítico, não se pode desprezar a forte politização de seu empreendimento literário e artístico. A revolução poética que se configurava nas letras e nas artes no início do século XIX carregava também uma revolução política e religiosa, numa época em que política e religião eram pensadas conjuntamente. O romantismo francês pode ser visto, sobretudo, enquanto fenômeno social, como propõe Millet (1994), implicado em sua história recente e na atualidade política da nação. O romantismo francês projeta a consciência de que as produções estéticas estão ligadas à sociedade por laços necessários, e de que se inscrevem em um tempo determinado da História. Tal consciência advém da cissura que foi a Revolução Francesa. Pode-se dizer que o romantismo francês nasce da Revolução como resposta à mudança do público, uma mudança confirmada, sancionada e atrasada pela própria Revolução (seguida pelo Império de Bonaparte), devido à sua política estatal de comando e controle. Millet afirma que

Si le romantisme est le “résultat de la Révolution, ce n’est pas seulement parce qu’il s’est pensé comme révolution, c’est aussi parce qu’il a opéré la Révolution dans l’art et la poésie : la Révolution avait fait, dans les principes sinon dans les faits, des sujets du roi sujets de leur propre destin, des citoyens ; le romantisme désassujettit les artistes pour les faire sujets de leur parole, de leur projet esthétique, dans sa



singularité, son originalité. La Révolution avait fondé le sujet politique. Le romantisme fonde le sujet poétique. (MILLET, 1994, p. 18)<sup>2</sup>

Se a Revolução impulsionou o romantismo na França, a monarquia burguesa de Louis Philippe confirmaria o fracasso do diálogo entre as classes sociais e poria termo ao ideal de fusão entre consciência artística e consciência histórica, desagregando o romantismo, ora submergido pelas tantas desventuras de suas diferentes gerações. Após os adventos revolucionários de 1848, o movimento romântico na França não é mais discernível como tal, tornando-se então o novo modelo contra o qual se edificariam as novas tendências estéticas: o realismo, o parnasianismo, a “arte pela arte” etc.

Diversas são as possibilidades de se compreender o romantismo, mas alguns pontos nos parecem fundamentais. Segundo Jarrety (2011), mais do que uma escola ou uma estética, o romantismo deve ser tomado enquanto dinâmica, em estreita relação com a dinâmica histórica e a nova consciência que dela se tem. Se, como diz Hugo, o herói romântico é *une force qui va*, é preciso atentar para o fato de que, para esse herói, o **dever** importa mais do que o **ser**, mesmo que esse dever seja incerto, que o presente seja instável e que a época seja decepcionante. O poeta romântico não permanece neutro diante de seu tempo.

Já no plano estético, a dinâmica romântica conclama a relativização das regras clássicas e o descerramento dos gêneros. A consciência histórica leva à busca da chamada *couleur locale* própria a cada período; o que contribui para fazer emergir a noção de modernidade, enquanto *couleur* do presente. O romantismo acredita na imaginação, considerada “a primeira e a mais rara das faculdades” (Vigny). O imaginário literário romântico se apascenta de tradições populares, da visão dos séculos passados, do Oriente e das literaturas estrangeiras; franqueia o sonho, o delírio e as formas renovadas dos mitos, preparando, indiretamente, os caminhos para a exploração do inconsciente. O romantismo francês projeta uma vontade de totalização e de restituição da unidade perdida (mesmo nas ciências – há um claro desejo de reconciliá-las com a poesia), cuja constatação de sua impossibilidade é o principal manancial da ironia romântica.

Foi em 1827, com o prefácio da peça *Cromwell*, que Victor Hugo findou por lançar a base teórica do movimento romântico, e o teatro, com o drama romântico, se tornou o gênero no qual o romantismo se afirmaria enquanto nova escola literária. Traduzido no Brasil como *Do Grotesco e do Sublime*<sup>3</sup>, o prefácio evoca em muito a soberania imposta pelo sublime na arte e a distância por ele instituída, naquele início de século, entre a obra

---

2 Se o romantismo é o “resultado da Revolução, não é somente porque ele se pretendeu como revolução, é também porque operou a Revolução na arte e na poesia: a Revolução tinha feito, nos princípios senão nos fatos, dos súditos do rei sujeitos de seu próprio destino, cidadãos; o romantismo torna os artistas autônomos para fazê-los sujeitos de sua palavra, de seu projeto estético, em sua singularidade, sua originalidade. A Revolução havia fundado o sujeito político. O romantismo funda o sujeito poético.” (Tradução nossa).

3 HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução do Prefácio de Cromwell. 2ª ed. Trad. Célia Berrettini. Perspectiva: 2004

e seu público. Constatava-se, então, uma rejeição ao demasiadamente belo, degenerado em academicismo pomposo, e que atendia muito mais a um código de distinção social do que a um ideal estético propriamente dito. Havia um desejo da classe artística de instituir uma relação de viva proximidade entre a obra de arte e seu público, dando liberdade à poesia e a toda atividade artística. Interessava fazer da experiência estética, a experiência de uma extrapolação, de um choque, de um estranhamento do cotidiano e familiar, no distanciamento do sublime (MILLET, 1994, p. 25). Surge daí o gosto do excesso, do feio, do estranho e do horror em detrimento do belo. Assistimos ali o pulular de figuras monstruosas, gigantes e marginais de todo tipo. A arte romântica encarna a transformação em detrimento da arte de estresir, esta enquanto cópia banal de um modelo solidificado e totalmente desprovida de originalidade.

Assim, na base da criação verbal hugoana e da produção do imaginário do autor está a figura onírica do caos, traduzindo o excesso, o estranho, o *tout* [todo] que tanto demarca a estética romântica. O motivo caótico afeta todas as regiões da experiência. Segundo Richard (1970, p. 189), nenhuma estrutura é capaz de lhe [o caos] conferir equilíbrio ou sentido. Sua lei é a recusa de toda lei; sua arquitetura seria a própria negação da arquitetura. Esse caos seria uma espécie de epifania do bruto, o signo ou o resultado de uma neurose pela quantidade. Mito do amontoamento da massa, na perspectiva de Richard, anunciando sua queda e sua ruína à imagem da Torre de Babel. Assim, nessa massa disforme hugoana,

le mélange y est encore mêlé ; tout y bouge sans cesse, tous ses morceaux, éparés et déchirants, s'y agitent les uns contre les autres en un mouvement dont nous échappe à la fois l'origine, l'orientation générale, la fin. [...] *Ce va et vient*, mode actif du pêle-mêle, Hugo le nomme *fourmillement* [...] Telle est, plurielle, anomique, hétérogène, discontinue, flottante, pullulante, et, de toutes les manières, infondée, la figure originelle de l'objet sensible chez Hugo.<sup>4</sup> (RICHARD, 1970, p. 190-91)

Interrogar, então, a estética hugoana em suas características brotadas no romantismo, através de suas mais diversas expressões, em torno da palavra ampla, pujante em volúpia e volubilidade no discurso do personagem-monstro, o disforme Gwynplaine, e algumas de suas recriações na contemporaneidade, nos parece uma ocasião ímpar de iluminar as potencialidades e expressões possíveis do manancial romântico, seja na própria literatura de Hugo, seja em suas recriações, sob a forma de romance gráfico pelas plumas de Morvan e Delestret ou mesmo no tecido fílmico de Jean-Pierre Améris.

---

4 A mistura aí está ainda mesclada; tudo aí se agita sem cessar, todos os seus pedaços, espalhados e dilacerantes, aí se agitam uns contra os outros em um movimento de que nos escapa, ao mesmo tempo, a origem, a orientação geral, o fim. [...] *Esse vai e vem*, modo ativo da desorganização, Hugo o nomeia formigamento [...]. Tal é, plural, anômica, heterogênea, descontínua, flutuante, pululante, e, de toda maneira, infundada, a figura original do objeto sensível em Hugo. (Tradução nossa).



No latim, o vocábulo *voluptas* expressa o prazer da alma ou do corpo; o ter prazer com alguma coisa; o prazer dos sentidos. Em português, o sentido se conserva em sua essência, e o termo 'volúpia' traduz um grande prazer dos sentidos e sensações, deleite, mas também luxúria. *Volubilitas*, em latim, remete ao movimento circular, à rotação do mundo; tendo como sentido figurado a mobilidade, a inconstância, a facilidade de elocução. Em português, 'volubilidade' se aplica à qualidade ou característica daquilo que gira ou se move com facilidade; mobilidade, e, por extensão de sentido, falta de constância ou de perseverança; inconstância, instabilidade, mutabilidade (HOUAISS, s.d.). Transpondo e estendendo as muitas significações dos termos seria fácil associar a retórica hugoana à prodigalidade, ao movimento, ao devir da palavra, em prol do deleite dos sentidos; experiência de volúpia e volubilidade.

## O poeta missionário

*Bénichou atribui a Hugo* o predicado de "poeta missionário" (1988, p. 273), cuja transformação política e a própria mutação pessoal e literária ao longo dos tempos impingiu a mudança no sentido de sua "missão", assim como na renovação de seus meios. A expressão romântica do Hugo da época da Restauração não é a mesma expressão do pensador liberal, poeta do presente e do futuro, que ganha corpo após a revolução de 1848. Entre 1830 e 1848, Hugo trabalha vigorosamente reivindicando a liberdade e a soberania da Arte, a refundição geral dos gêneros poéticos, a rejeição das normas do decoro clássico em matéria de estilo e gosto, a exaltação do fantástico e da cor, a inclusão do feio e do grotesco entre os ingredientes possíveis do belo, a instituição de um drama moderno liberado das convenções trágicas.

Entre 1848 e 1851, Hugo se volta completamente a uma prática política de esquerda. Após o golpe de Estado de Louis-Napoléon Bonaparte, a decepção desencadeada e o desencanto geral, Hugo, partindo ao exílio, não perde sua vitalidade, mas empreende uma revolução em sua própria vida, assim como em sua literatura. Bénichou diz que no quarto de século seguinte Hugo desenvolveria, até o fim, aquilo que ele chama de *romantismo conquistador*, tendo sempre como desafio uma versão fantástica e desmedida da missão do poeta, à qual já não se ousava mais acreditar naquela época, na França. Afirmo que "a consciência missionária do poeta atinge o seu ponto de intensidade mais elevado, ela fala com a linguagem mais fulminante, ao passo que, para a França, ela é apenas um eco perdido."<sup>5</sup> A eloquência acadêmica anterior ao exílio do homem público Victor Hugo vai então ceder espaço, ao longo dos quase vinte anos distante de Paris – repartidos entre Bruxelas e as ilhas anglo-normandas de Jersey e Guernesey, aos inúmeros manifestos, petições, discursos de circunstância e protestos públicos empreendidos pelo poeta,

---

5 Cf. o trecho original: « La conscience missionnaire du poète atteint son point d'intensité le plus haut, elle parle le langage le plus fulminant alors qu'elle n'est plus, pour la France, qu'un écho perdu. » (BÉNICHOU, 1988, p. 337). (Tradução nossa).

o que, certamente, comunicam com sua criação literária. A atitude de antes, do poeta, de certa forma moderada, é então transformada em uma predicação quase messiânica - tom que é possível também depreender do discurso proferido por alguns de seus personagens, como no uso da palavra do homem que ri, a quem o autor empresta seu pensamento e suas metáforas. A narrativa romanesca torna-se, então, palavra do homem Victor Hugo endereçada a seu leitor, que é incitado a uma espécie de meditação/reflexão comum, numa discreta relação de cumplicidade. Millet aponta para a confusão existente no romance hugoano entre autor e narrador: "o narrador é construído pelo texto como autor, anulando assim a demarcação do fora e dentro do texto"<sup>6</sup>

O léxico desse texto hugoano não se baseia em uma tentativa de definição de conceitos precisos, revelando a clara preferência do autor por palavras de grande polissemia, que ele não precisa em sua acepção, mas, ao contrário, utiliza todos os seus recursos semânticos. É possível pensar que sua poética das palavras se apoiaria sobre uma compreensão filosófica da linguagem. O narrador de *L'Homme qui rit* nos dirá: "o inconveniente das palavras é terem mais voluta que as ideias. Todas as ideias se mesclam pelas bordas; as palavras não. Um certo lado difuso da alma sempre lhes escapa. A expressão tem fronteiras, o pensamento não as tem." <sup>7</sup> Para transpor as fronteiras da palavra, Hugo brinca com a pluralidade de suas denotações e conotações, privilegiando os hiperônimos, concentrando o máximo de significações no menor significante possível. A palavra hugoana descerra possibilidades semânticas imensuráveis acrescidas ainda de inúmeras combinações possíveis. Essa superposição dos sentidos possíveis envia o leitor de uma palavra a outra; a mesma palavra podendo, ao mesmo tempo, descrever um espaço e traduzir ideias e sentimentos. A relação de Hugo com a palavra valoriza a não limitação do sentido, dando curso ao prazer dos sentidos, tornando, então, a palavra, *voluptas*.

Em *Littérature et Philosophie mêlées* (HUGO, 2002c, p. 52-54), Hugo define a novidade produzida pelo século XIX, ao assegurar a passagem de uma aproximação retórica da figura como ornamento de um discurso, que tende a persuadir, a uma aproximação poética da expressão, cuja ambição é de reconfigurar o real, de produzir uma visão do mundo. A produção da visão do mundo realizada pelo poeta engaja o "todo", a capacidade de "imensidão", que ressoa então nas palavras e expressões do discurso em sua faculdade de inclusão em si mesmas de outra coisa que si mesmas; o que as dilata e excede. Dá-se, assim, mobilidade e mutabilidade à palavra, tornando-a *volubilitas*.

O saltimbanco-bufão Gwynplaine, herói-monstruoso do romance *L'Homme qui rit*, tem o rosto desnaturado, transformada a boca em hiato, rasgada de uma orelha a

---

6 Cf. o trecho original: *Le narrateur est construit par le texte comme auteur (...) annihilant ainsi la démarcation du dehors et du dedans du texte.* (MILLET apud ROMAN, 1999, p. 687). (Tradução nossa).

7 Cf. o trecho original: *L'inconvénient des mots c'est d'avoir plus de contour que les idées. Toutes les idées se mêlent par les bords; les mots, non. Un certain côté diffus de l'âme leur échappe toujours. L'expression a des frontières, la pensée n'en a pas.* (HUGO, 2002a, p. 594). (Tradução nossa).

outra, atestação viva da cirurgia *Bucca fissa usque ad aures* [Boca fendida até às orelhas]<sup>8</sup>, empreendida, a mando do rei, pelo bando dos *comprachicos* ou *comprapequeños*, “hedionda e estranha afiliação nômade, famosa no século XVII, esquecida no século XVIII, ignorada hoje em dia”<sup>9</sup>. Tal associação internacional de criminosos e marginalizados era especialista da arte da desfiguração humana. Seus membros praticavam o roubo e o comércio de crianças, e nelas exercitavam a “monstruação” – isto é, a arte da fabricação de monstros, a fim de revendê-las em seguida, posto que, transformadas em bufões, a fim de divertir a corte, o papa, reis e poderosos em geral. De um desses exercícios estéticos escabrosos *nasceu* Gwynplaine, originalmente Firmain Clancharlie, herdeiro de pariato inglês. Através de uma reviravolta romanesca, Gwynplaine recupera sua posição de lorde e de Par da Inglaterra momentaneamente. Investido de seus direitos e de seu lugar na Câmara dos Lordes, sua figura desfigurada ali pronuncia um longo discurso, no qual se pretende representante da voz do povo; espécie de profeta de uma eminente revolução social. Personagem à imagem do poeta, orador ocupante do lugar de “advogado do povo silenciado”. Gwynplaine diz encarnar “a denúncia”, “o Verbo do Povo”, verbo móvel e voluptuosamente talhado pela estranheza de seu discurso, que anuncia aos milordes: “venho lhes trazer uma mensagem. O gênero humano existe”.<sup>10</sup>

O longo discurso do saltimbanco Gwynplaine na Câmara dos Lordes se insere no capítulo intitulado “Tempestades de homens piores que tempestades de oceanos”. No ingresso de Gwynplaine no recinto da Câmara, os lordes se indignam imediatamente de sua presença. Indagam de onde teria saído aquele homem, ao que ele responde ter vindo do turbilhão, da voragem. Em meio aos intermédios de silêncio e surpresa ou de algazarra de risos e injúrias, a potência da oratória é marcada por um estilo florescente, apaixonado, dramático e imprevisível, proferido não por um notável, mas por um orador por fim miserável, “artista” infeliz tornado animal na arena política, homem maldito à imagem do poeta exilado em seu rochedo na ilha de Guernsey. Prévost propõe que a hilaridade monstruosa desencadeada pelo discurso de Gwynplaine na Câmara dos lordes se aproxima de três grandes modelos de eloquência:

---

8 A narrativa explica que “esta ciência, hábil às seções, às obtusidades e às ligaduras havia rachado a boca, soltado os lábios, descoberto as gengivas, distendido as orelhas, aberto as cartilagens, desordenado as sobrancelhas e as bochechas, alargado o músculo zigomático, esbatido as costuras e cicatrizes, trazido a pele sobre as lesões mantendo a face no estado escancarado, e dessa escultura poderosa e profunda havia saído essa máscara, Gwynplaine.” (Tradução nossa). Cf. o trecho original: *Cette science, habile aux sections, aux obtusions et aux ligatures, avait fendu la bouche, débridé les lèvres, dénudé les gencives, distendu les oreilles, décloisonné les cartilages, désordonné les sourcils et les joues, élargi le muscle zygomatique, estompé les coutures et les cicatrices, ramené la peau sur les lésions, tout en maintenant la face à l'état béant, et de cette sculpture puissante et profonde était sorti ce masque, Gwynplaine.* (HUGO, 2002a, p. 531)

9 Em francês: *Les comprachicos, ou comprapequeños, étaient une hideuse et étrange affiliation nomade, fameuse au dix-septième siècle, oubliée au dix-huitième, ignorée aujourd'hui.* (HUGO, 2002a, p. 364,5) (Tradução nossa).

10 Em francês: *Milords, je viens vous apprendre une nouvelle. Le genre humain existe.* (HUGO, 2002a, p. 738)





Tacite, pour la brièveté des phrases et le ton sentencieux ; Mirabeau pour la difformité physique de l'orateur ; Hugo lui-même, pour la pensée sociale. A propos du style taciteen, rappelons simplement qu'il s'agit d'un avatar du style de Hugo qui, pendant l'exil, imite volontiers l'élocution de deux modèles vénérables de résistance impériale : Juvénal pour la satire et le vers, Tacite pour l'histoire et la prose.<sup>11</sup> (PRÉVOST, 2002, p. 320)

Na análise de Prévost (2002, p. 323), Gwynplaine seria a síntese de um triplo modelo oratório, mas um perfeito fracassado, que é, ao mesmo tempo, um condensado de horror grotesco. Aos moldes de Tácito, se aglutina à estética do romance *L'Homme qui rit* um estilo breve, de certa forma escandido e irregular, que também marca o discurso de Gwynplaine. Em sua preleção, constatamos, pelo extrato abaixo, a fragmentação da eloquência, a violência das fórmulas curtas e o emprego da expressão que impressiona. Gwynplaine orador maldito aí anuncia o fracasso político do homem justo. Trágico malogro.

— Qu'est-ce que ce monstre vient faire ici ?

Gwynplaine se dressa, éperdu et indigné, dans une sorte de convulsion suprême. Il les regarda tous fixement.

— Ce que je viens faire ici ? Je viens être terrible. **Je suis un monstre, dites-vous. Non, je suis le peuple. Je suis une exception ? Non, je suis tout le monde. L'exception, c'est vous. Vous êtes la chimère, et je suis la réalité. Je suis l'Homme. Je suis l'effrayant Homme qui Rit. Qui rit de quoi ? De vous. De lui. De tout. Qu'est-ce que son rire ? Votre crime, et son supplice. Ce crime, il vous le jette à la face ; ce supplice, il vous le crache au visage. Je ris, cela veut dire : Je pleure.** [grifo nosso para comparação com o romance gráfico]

Il s'arrêta. On se taisait. Les rires continuaient, mais bas. Il put croire à une certaine reprise d'attention. Il respira, et poursuivit :

— Ce rire qui est sur mon front, c'est un roi qui l'y a mis. Ce rire exprime la désolation universelle. Ce rire veut dire haine, silence contraint, rage, désespoir. Ce rire est un produit des tortures. Ce rire est un rire de force. Si Satan avait ce rire, ce rire condamnerait Dieu. Mais l'éternel ne ressemble point aux périssables ; étant l'absolu, il est le juste ; et Dieu hait ce que font les rois. Ah ! vous me prenez pour une exception ! Je suis un symbole. O tout-puissants imbéciles que vous êtes, ouvrez les yeux. J'incarne tout. Je représente l'humanité telle que ses maîtres l'ont faite. L'homme est un mutilé. Ce qu'on m'a fait, on l'a fait au genre humain. On lui a déformé le droit, la justice, la vérité, la raison, l'intelligence, comme à moi les yeux, les narines et les oreilles ; comme à moi, on lui a mis au cœur un cloaque de colère et de douleur, et sur la face un masque de contentement. Où s'était posé le doigt de Dieu, s'est appuyée la griffe du roi. Monstrueuse

---

11 Tácito, pela brevidade das frases e o tom sentencioso; Mirabeau pela deformidade física do orador; o próprio Hugo, pelo pensamento social. A propósito do estilo taciteano, lembremo-nos que se trata simplesmente de um avatar do estilo de Hugo que, durante o exílio, imita habitualmente a elocução de dois veneráveis modelos de resistência imperial: Juvenal para a sátira e o verso, Tácito para a história e a prosa. (Tradução nossa).



superposition. Évêques, pairs et princes, le peuple, c'est le souffrant profond qui rit à la surface. Milords, je vous le dis, le peuple, c'est moi. Aujourd'hui, vous l'opprimez, aujourd'hui vous me huez. Mais l'avenir, c'est le dégel sombre. Ce qui était pierre devient flot. L'apparence solide se change en submersion. Un craquement, et tout est dit. Il viendra une heure où une convulsion brisera votre oppression, où un rugissement répliquera à vos huées. Cette heure est déjà venue, — tu en étais, ô mon père ! — cette heure de Dieu est venue, et s'est appelée République, on l'a chassée, elle reviendra. En attendant, souvenez-vous que la série des rois armés de l'épée est interrompue par Cromwell armé de la hache. Tremblez. Les incorruptibles solutions approchent, les ongles coupés repoussent, les langues arrachées s'envolent, et deviennent des langues de feu éparses au vent des ténèbres, et hurlent dans l'infini ; ceux qui ont faim montrent leurs dents oisives, les paradis bâtis sur les enfers chancellent, on souffre, on souffre, on souffre, et ce qui est en haut penche, et ce qui est en bas s'entr'ouvre, l'ombre demande à devenir lumière, le damné discute l'élui, c'est le peuple qui vient, vous dis-je, c'est l'homme qui monte, c'est la fin qui commence, c'est la rouge aurore de la catastrophe, et voilà ce qu'il y a dans ce rire, dont vous riez ! Londres est une fête perpétuelle. Soit. L'Angleterre est d'un bout à l'autre une acclamation. Oui. Mais écoutez : Tout ce que vous voyez, c'est moi. Vous avez des fêtes, c'est mon rire. Vous avez des joies publiques, c'est mon rire. Vous avez des mariages, des sacres et des couronnements, c'est mon rire. Vous avez des naissances de princes, c'est mon rire. Vous avez au-dessus de vous le tonnerre, c'est mon rire.<sup>12</sup> (HUGO, 2002a, p. 744,5)

---

12 – O que esse monstro vem fazer aqui?

Gwynplaine se ergueu, perdido e indignado, numa espécie de convulsão suprema. Olhou para todos fixamente.

– O que venho fazer aqui? Venho ser terrível. Eu sou um monstro, dizem os senhores. Não, eu sou o povo. Sou uma exceção? Não, eu sou todo o mundo. Os senhores são a exceção. Vocês são a quimera, eu sou a realidade. Eu sou o Homem. Sou o assustador Homem que Ri. Que ri do quê? Dos senhores. De si. De tudo. O que é seu riso? Seu crime, e seu suplício. Esse crime, ele lhes joga na cara; esse suplício, ele lhes cospe no rosto. Eu rio, isso quer dizer: eu choro.

Parou. Os demais se calavam. Os risos continuavam, mas baixos. Ele pôde acreditar numa certa retomada de atenção. Respirou e prosseguiu:

– Este riso que está no meu rosto, um rei o colocou aí. Este riso exprime a desolação universal. Este riso quer dizer ódio, silêncio coagido, raiva, desespero. Este riso é um produto das torturas. Este riso é um riso à força. Se Satã tivesse este riso, este riso condenaria Deus. Mas o eterno não se parece absolutamente com os mortais; sendo absoluto, ele é o justo; e Deus odeia o que fazem os reis. Ah! Os senhores me tomam por uma exceção! Eu sou um símbolo. Oh todo-poderosos imbecis que são vocês, abram os olhos. Eu encarno tudo. Represento a humanidade tal como seus mestres a fizeram. O homem é um mutilado. O que me fizeram, foi feito ao gênero humano. Deformaram-lhe o direito, a justiça, a verdade, a razão, a inteligência, como a mim os olhos, as narinas e as orelhas; como a mim, puseram-lhe no coração uma cloaca de cólera e de dor, e sobre o semblante uma máscara de contentamento. Onde pousou o dedo de Deus, apoiou-se a garra do rei. Monstruosa superposição. Bispos, pares e príncipes, o povo é o sofredor profundo que ri na superfície. Milordes, eu lhes digo: o povo sou eu. Hoje os senhores o oprimem, hoje vocês me vão. Mas o futuro é o degelo sombrio. O que era pedra torna-se torrente. A aparência sólida se transforma em submersão. Um estrondo, e tudo está feito. Chegará uma hora em que uma convulsão britará sua opressão,



## Adaptar Hugo 1: o romance gráfico

No romance gráfico francês de Jean David Morvan (roteiro) e Nicolas Delestret (desenho e colorido), o intitulado *L'Homme qui rit*, o momento do discurso de Gwynplaine na Câmara dos Lordes se passa no tomo *En ruine!* [Em ruína!], derradeiro volume da saga, publicado em 2011. O romance gráfico compreende ao todo 4 volumes, publicados em anos distintos pelas edições Delcourt (2003 e 2007 – o 1º volume teve duas versões, 2008, 2009, 2011), de forma cronológica em relação ao romance de Victor Hugo. No *avant-propos* da edição, Morvan aí assinala que:

C'est que dans l'adaptation il y a plusieurs degrés...

Si notre récit reste fidèle à l'histoire, au ton, aux personnages, à la dramaturgie de l'œuvre de Victor Hugo, nous l'avons transposé dans un univers décalé (...).

Il faut bien avouer que la puissance incroyable que dégage *L'Homme qui rit* n'est pas dans la fidélité pointilleuse aux événements historiques, mais dans celle, écrasant sur son passage, de la **démessure des sentiments** [grifo nosso]. Nous avons donc décidé de créer un monde qui soit visuellement au diapason de cette démesure, afin de la rendre graphiquement plus palpable. C'est également pour cette raison que nous avons décidé de prendre Hugo à la lettre [...] (MORVAN ; DELESTRET, 2011, *Avant-propos*)<sup>13</sup>

Assim, são, sobretudo, as particularidades gráficas que amalgamam o epítome da narrativa hugoana vão caracterizar a expressão do volume romântico, da palavra ampla hugo, em toda a sua volúpia e volubilidade. Pois, “as descrições feitas por Hugo são bastante

---

em que um rugido replicará as suas vaias. Essa hora já chegou – você estava lá, ó meu pai! –, essa hora de Deus já chegou e se chamou República; ela foi caçada, ela regressará. Enquanto isso, lembrem-se de que a série de reis armados de espada foi interrompida por Cromwell armado de acha. Tremam. As incorruptíveis soluções se aproximam, as unhas cortadas crescem de novo, as línguas arrancadas levantam voo e tornam-se línguas de fogo dispersadas ao vento das trevas, e urram no infinito; os que têm fome mostram seus dentes ociosos, os paraísos erigidos sobre os infernos cambaleiam, sofre-se, sofre-se, sofre-se, e o que está no alto pende, e o que está embaixo se entreabre, a sombra demanda tornar-se luz, o amaldiçoado contesta o eleito, é o povo que se encaminha, digo-lhes, é o homem que ascende, é o fim que começa, é a rubra aurora da catástrofe, e eis então o que há neste riso do qual os senhores riem! Londres é uma festa perpétua. Seja. A Inglaterra é aclamação de um extremo a outro. Sim. Mas ouçam: Tudo o que os senhores veem, sou eu. Vocês têm festas, é meu riso. Vocês têm satisfações públicas, é meu riso. Vocês têm casamentos, sagrações e coroações, é meu riso. Vocês têm nascimentos de príncipes, é meu riso. Vocês têm acima de vocês o trovão, é meu riso. (Tradução nossa).

13 É que na adaptação existem vários níveis...Se nossa narrativa permanece fiel à história, ao tom, aos personagens, à dramaturgia da obra de Victor Hugo, nós a transpuzemos para um universo descompassado [...]. É preciso reconhecer que a incrível potência que libera *O Homem que ri* não está na fidelidade meticulosa aos eventos históricos, mas naquela, esmagadora em sua passagem, da **desmedida dos sentimentos** [grifo nosso]. Então decidimos criar um mundo que está visualmente em sintonia com esse excesso, para torná-lo graficamente mais palpável. Igualmente por essa razão, é que decidimos tomar Hugo à letra. (Tradução nossa).

forte e evocadoras de imagens”, diz Delestret.<sup>14</sup> Tentando apresentar uma visão alternativa da ficção de Hugo, as imagens tentam traduzir o sentimento do artista quanto aos personagens e cenários pintados pelo romance. Segundo Delestret, as imagens evocadas pelo romance foram exploradas por ele e Morvan, de maneira ainda mais pronunciada, apoiando-se sobre algumas fantasias e tentando oferecer um universo deslocado da obra que pudesse interessar os leitores de quadrinhos. Diante da importância dos monólogos e diálogos na obra, Morvan tentou entreter o leitor/espectador ao equilibrar as cenas de texto e as cenas mudas.

Assim, as páginas 16, 17, 18 e 19 do romance gráfico, que reproduzimos um pouco mais adiante, integram a performance de Gwynplaine na Câmara dos Lordes na obra de Morvan e Delestret (que, na totalidade, vai da p. 10 a 19, ocupando quase um quarto do álbum). A economia em relação ao texto de Hugo se impõe, apesar de conter trechos retomados na íntegra do texto literário. O texto da narrativa de Morvan é enxuto e veloz, com muitos instantes silenciosos, nos quais a palavra é literalmente suspensa. Se o ritmo do discurso se mostra acelerado na narrativa hugoana, no romance gráfico ele ganha ainda mais movimento, através de uma ágil e dinâmica disposição do texto associado a imagens, separado em balões distintos ao longo de 06 diferentes telas dentro da página (ex. p. 17). Assim, a fala de Gwynplaine, a partir de *Je suis un monstre [...]* até *Je pleure*, que no romance de Hugo é um texto corrido e parte de uma longa tirada, no romance gráfico se divide da seguinte forma, separadamente em balões independentes:

Je suis un monstre, dites-vous. Non, je suis le peuple. Je suis une exception ?  
Non, je suis tout le monde.  
L'exception, c'est vous.  
Vous êtes la chimère, et je suis la réalité.  
Je suis l'Homme.  
Je suis l'effrayant Homme qui Rit.  
Qui rit de quoi ?  
De vous.  
De lui.  
De tout.  
Qu'est-ce que son rire ?  
Votre crime, et son supplice.  
Ce crime, il vous le jette à la face ; ce supplice, il vous le crache au visage. Je ris, cela veut dire :  
Je pleure! (MORVAN ; DELESTRET, 2011, p. 17)

Chamamos aqui a atenção para as cores ali usadas por Delestret, cujo espaço-tempo do palácio/Câmara dos Lordes é marcado, sobretudo, por uma paleta de variados tons em torno do vermelho, sempre introduzidos pela presença de Gwynplaine ao longo da narrativa, e de cores sombrias e frias fora os balões. Uma barra preta encerra a preleção

---

14 Em francês: Les descriptions faites par Victor Hugo sont très fortes et évocatrices d'images. (DELESTRET in : *L'Âme a-t-elle un visage*, p. 58)



impossível de Gwynplaine, orador da miséria do povo, cujos cabelos em tom expressivo de vermelho púrpura - cor do fogo e do sangue, símbolo fundamental do princípio de vida, expressando a força, a potência, e o espalhamento histriônico. Na simbologia das cores, Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 831) apontam para a ambivalência do vermelho em relação à distinção claro-escuro, associando ao vermelho claro (o qual aproximamos à cabeleira de Gwynplaine), o diurno, o radioso, o tônico o masculino, o incitamento à ação e, como o sol, estende sua radiação sobre todas as coisas com imensa e irredutível potência.

O uso da cor nos quadrinhos/romances gráficos tem uma relação direta com o discurso e o tratamento da mensagem. Scott McCloud (2005, p. 192) diz que

a diferença entre quadrinhos em preto e branco e em cores é **profunda**, afetando **cada nível** da experiência de leitura. Em preto e branco, as ideias **por trás** da arte são comunicadas de forma mais **direta**. O significado transcende a forma. Em cores planas, as formas assumem mais significância. O mundo se torna um playground de **forma e espaço**. E, através de cores mais **expressivas**, os quadrinhos podem transmitir sensações que só a **cor** é capaz de proporcionar. [grifos do autor]

A opção pela cor revela que suas qualidades de superfície não só atraem o leitor, o que é elemento importante nas implicações e relações instituídas *com* e *pelo* mercado e a tecnologia (assim como sua demanda pelo leitor), como também imprimem a impressão de realidade no leitor, que vê o mundo em cores e não exclusivamente em preto e branco. As cores imprimiriam, então, uma maior aproximação do leitor com a narrativa. O autor do colorido, Nicolas Delestret, expressou em seu blog, no ano anterior à publicação do volume em questão, seu próprio contentamento ao iniciar o processo de pintura de suas telas, como se, a partir de então, a elas fosse dar “vida”: *Les noirs et blancs se finissent, la semaine prochaine j’attaque les couleurs ! youpi !*<sup>15</sup> As cores que comandam os quatro volumes da saga *L’Homme qui rit*, de Morvan e Delestret, parecem ter sobreposição de uma cor em relação às demais, em acordo com a repartição da narrativa e os grandes temas nela propostos: Tomo 1, ‘O mar e a noite’ (azul); Tomo 2, ‘Caos vencido’ (verde/rosa); Tomo 3, ‘A tentação de Santo Gwynplaine’ (branco/prata) e Tomo 4, ‘Em ruína’ (sépia/marrom). Inserimos aqui um exemplo do processo de passagem do preto e branco às cores, parte do início do extrato por nós escolhido, assim a como as páginas seguintes, que registram a continuidade do discurso, este marcado pela rubra potência do orador, em toda sua mobilidade, como *une force qui va*, que move o herói hugoano:

---

15 Blog de Nicolas Delestret, postagem do dia 06 de julho de 2010. In: <http://delestretnicolas.over-blog.com/tag/homme%20qui%20rit/> . Em português: Os preto e brancos estão acabando, na próxima semana eu ataco as cores ! *Youpi!* (Tradução nossa).



No blog de Delestret de 27 de abril de 2010, ele assim postou abaixo do desenho em p&b: *et voilà des news de l'homme qui rit : quelques pages noir et blanc prises au hasard dans l'album*.<sup>16</sup>. Apresentamos abaixo e em cores, a tela apresentada acima após seu colorido e composição, conforme publicada no álbum de 2011.

---

16 Em português: eis aqui notícias do homem que ri: algumas páginas em preto e branco pegas aleatoriamente no álbum. (Tradução nossa)



MORVAN; DELESTRET, 2011, p. 16







MORVAN; DELESTRET, 2011, p.18



MORVAN; DELESTRET, 2011, p. 19

Parece-nos interessante apresentar aqui a imagem de Gwynplaine que figura na página final dos volumes 1 e 4. No traço de Delestreet, a trajetória malograda do lorde-saltimbanco e a impossibilidade da palavra do orador do povo se transformam em suas representações e cores, na volúpia e volubilidade dos traços, restando sempre o riso imprimido à força em seu rosto, 'máscara simbólica de um povo desfigurado, de quem se ocultou e roubou o sofrimento'.<sup>17</sup>



As tentações do imaginário hugoano, povoado por uma espécie de imensidão frenética - o enorme, o imenso, o excesso, mas também o infinito, o invisível, o inaudito, o inescrutável, o inominável, o indizível, o impensável, o ilimitado, o todo, e que daria o *tom* daquilo que poderia ser reconhecido como a expressão de um romantismo hugoano – sua enormidade poética, como propõe Le Brun, nos parece encontrar eco em sua recriação pelo romance gráfico, que toma para si o poder de transfigurar do poeta. Na expressão da sombra, Hugo é capaz de transfigurá-la em luz, seja na sua obra literária, seja em sua própria obra pictórica. Tecendo uma espécie de gênese do deslumbramento<sup>18</sup>, Hugo pretende que pontos luminosos tornem ainda mais negra a obscuridade sem fundo. Propõe que o infinito, mascarado de negrura, desvele pontos e rastros de luz, e que no

17 Cf. o trecho original: *masque symbolique d'un peuple défiguré, dont on a occulté et volé la souffrance.* (MORISOT, *apud* PRÉVOST, 2002, p. 323). (Tradução nossa).

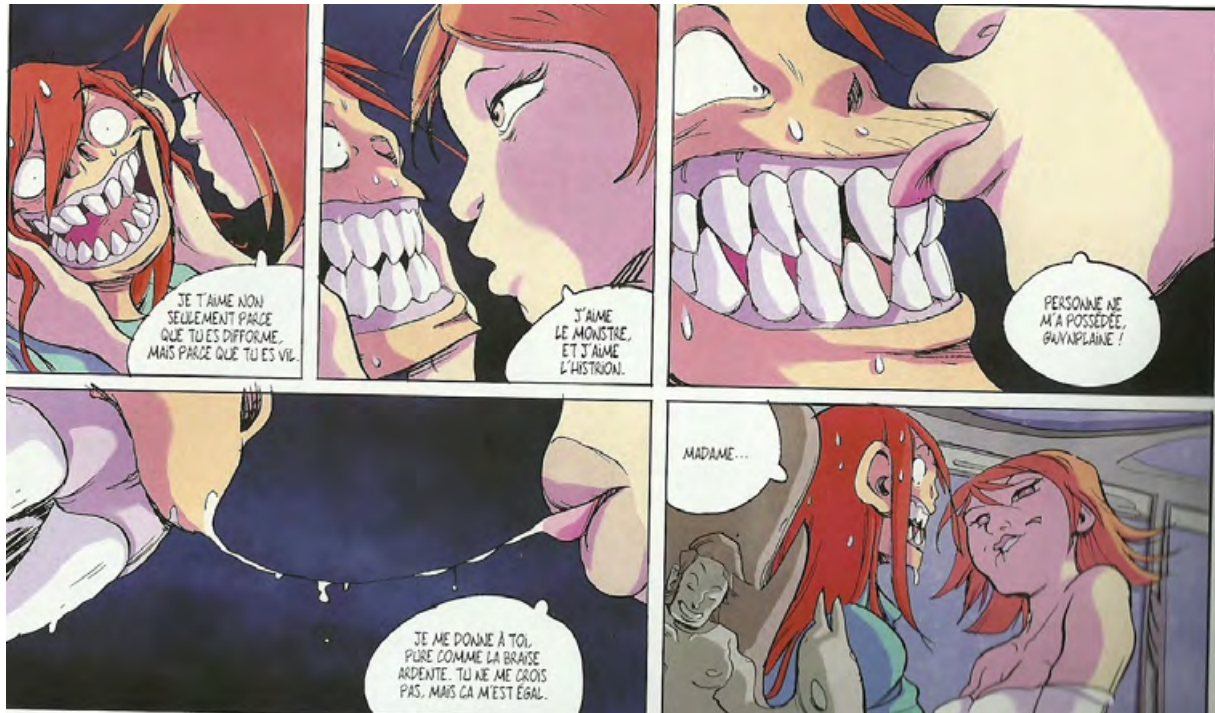
18 Conferir em *Les Travailleurs de la mer*, parte II, livro I, cap. 5.

encaço de tais astros, em meio à expansão do corpo negro, se esboça o equivalente à faltosa “arca do infinito”, que conduziria ao manancial de deslumbramento. Paralelamente, a propósito da sensação experimentada pelo monstro Gwynplaine diante da sedução que é a bela Josiane, esse poder de transfiguração hugoano, que faz advir da obscuridade a forma latente, leva Le Brun a se questionar se esses inúmeros pontos/efrações de luz não corresponderiam a um desejo latente, ‘esse grande frisson vago que é a demanda vital do infinito, esse imenso sexo esparso propondo em voz baixa a volúpia’<sup>19</sup>, que assombra Gwynplaine. Le Brun (2012, p. 123,4) questiona se não seria essa volúpia em pontilhado que Gwynplaine vê surgir, sentindo estilhaços de brasa, ao escutar essa esplêndida fêmea que é Josiane, desnuda e desejante; *voluptas*, enquanto prazer dos sentidos do texto, da palavra em si, mas também volúpia como prazer dos sentidos do corpo, pois o poeta não se abstrai de nenhuma das visões eróticas, acordando-as também a Gwynplaine. No traço de Delestret (telas ao lado e abaixo), a figura desfigurada do saltimbanco se revela enquanto aberração que atrai, com seu riso escancarado e indecente:



Imagens: MORVAN; DELESTRET, 2009, p. 43

19 Em Hugo: *Gwynplaine avait ce grand frisson vague qui est la réclamation vitale de l'infini. Ajoutez l'aggravation du printemps. Il aspirait les effluves sans nom de l'obscurité sidérale. Il allait devant lui, délicieusement hagard. Les parfums errants de la sève en travail, les irradiations capiteuses qui flottent dans l'ombre, l'ouverture lointaine des fleurs nocturnes, la complicité des petits nids cachés, les bruissements d'eaux et de feuilles, les soupirs sortant des choses, la fraîcheur, la tiédeur, tout ce mystérieux éveil d'avril et de mai, c'est l'immense sexe épars proposant à voix basse la volupté, provocation vertigineuse qui fait bégayer l'âme. L'idéal ne sait plus ce qu'il dit.* (HUGO, 2002a, p. 600)



MORVAN; DELESTRET, 2009, p. 45

Volúpia entre Gwynplaine e Josiane que escorre da ambientação e do traço construídos pelos autores do romance gráfico. Essa *mise en images* dos personagens feita por Delestret, assim como de suas relações e de seu espaço, tem estreita ligação com o colorido. Em todo o romance de Hugo existe um jogo de claro-escuro, que Delestret tenta recriar através das cores. O artista diz que proibiu a si mesmo de traspor tal alternância, sobre as páginas em preto e branco, pela utilização de blocos pretos geralmente utilizados para simplificar o trabalho posterior da cor e para equilibrar a página. Assim, trabalha esse preto/escuro do texto hugoano através da cor e funda, assim, de forma mais sutil, os cenários e personagens na obscuridade.

## Adaptar Hugo 2: o cinema

Quando tomamos a versão de Jean-Pierre Améris para o cinema, de 2012, passamos do registro da tela do livro - na qual está inscrito o texto romanesco, ou das muitas telas da arte sequencial dos quadrinhos, para a grande tela do cinema, que traz consigo a experiência do som, permitindo ouvir e ver o discurso de Gwynplaine na Câmara dos Lordes. Gwynplaine está no centro da narrativa, no sentido de que o personagem é seguido do início ao fim do filme, e que tudo na película se desenvolve a partir do seu olhar e o espectador só conhece a história a partir daquilo que sabe e empreende o personagem. Ascensão e queda do herói [como em *Cidadão Kane*, de Welles]. Ao contrário da narrativa de Hugo, cujo autor não cessa de deixá-lo e depois reencontrá-lo e retoma-lo.

O roteirista do filme, Guillaume Laurant, assim como o próprio Améris tentaram reproduzir ao máximo os diálogos do romance no filme, colocando literalmente alguns trechos de Hugo na boca dos atores. Num trabalho de escultura em mármore, a adaptação 'retira, acrescenta, comprime diversas cenas em uma, renuncia a certas coisas, faz jorrar outras, afim de que de uma obra nasça uma outra, ao mesmo tempo fiel a sua origem e diferente, autônoma'<sup>20</sup>. Sendo não uma ilustração, mas uma transposição. Assim, Améris não faz uma reprodução histórica e nem reproduz literalmente o romance; mas conta um conto, iniciado pelo tradicional 'era uma vez...', de inspiração de natureza teatral. A estética compósita da narrativa fílmica começa por revelar sua aproximação com a estética romântica e a própria estética hugoana - ilimitada, na abertura a toda multiplicidade, integrando o "infinito, o invisível, o inaudito, o inescrutável, o inominável, o indizível, o impensável, o ilimitado"<sup>21</sup>.

A despeito do realismo, Améris recorre a uma fantasia onírica, misturando épocas e estilos, pinturas e filmes outros, estabelecendo assim contato com o lado 'barroco' do romance hugoano. Os atores evitam todo o naturalismo na representação e são direcionados para a mistura de estilos e gêneros (como reivindica a *Préface de Cromwell*, de Hugo), indo da desmedida teatral, à expressividade do cinema mudo, até o intimismo contemporâneo nas vozes do discurso e suas tonalidades.

A representação de Gwynplaine, interpretado no filme pelo ator Marc-André Grondin, é livremente transcrita na proposta de Améris, não correspondendo à descrição física feita por Hugo de seu personagem histrião. Não é questão para o cineasta cair no ilustrativo do romance, pois a descrição de Hugo é impossível de ser representada. A monstruosidade de Gwynplaine se realizaria apenas no romanesco, não podendo, portanto, tornar-se imagem. O rosto disforme de Gwynplaine – construído em cada imaginário leitor, não pode tornar-se imagem em sua completude. O personagem, na visão de Améris, é, sobretudo, para além do monstro, um homem inseguro de sua imagem. Para encarnar um personagem que, praticamente, não existe, ou melhor, só existe a partir do olhar ou do desejo do outro, o cineasta optou pela modernidade da figura de Grondin, fugindo à caracterização do biótipo romanesco. Se tomarmos pela aparência descrita por Hugo, registraremos que os cabelos ásperos e de cor ocre do personagem romanesco dão lugar à bela e harmônica cabeleira escura do ator que, aqui, só veremos ao final da cena mostrada um pouco mais à frente. Segundo Hugo,

Gwynplaine avait les cheveux jaunes. Cette peinture des cheveux, apparemment corrosive, les avait laissés laineux et bourrus au toucher. Ce hérissément fauve, plutôt crinière que chevelure, couvrait et cachait un profond crâne fait pour contenir de la pensée. L'opération quelconque, qui avait ôté l'harmonie au visage et mis toute cette chair en désordre, n'avait pas eu prise sur la boîte osseuse. L'angle facial de Gwynplaine était

---

20 Ver entrevista de J. P. Améris em: *L'Âme a-t-elle un visage?*, 2014, p. 74

21 Ver p. 88 deste artigo.



puissant et surprenant. Derrière ce rire il y avait une âme, faisant, comme nous tous, un songe.<sup>22</sup> (HUGO, 2002a, p. 534)

No filme de Améris, a cabeleira do saltimbanco Gwynplaine e a do lorde Clancharlie, no momento de sua apresentação à corte da Inglaterra, são representadas diversamente da descrição romanesca de Hugo, assim como são encenadas diferentemente entre si (considerando-se a longa cabeleira natural do saltimbanco e a empertigada peruca do lorde), permanecendo, entretanto, a mesma melancolia do riso fatal do personagem.

É importante destacar que o personagem do *L'Homme qui rit* exerceu uma forte influência sobre parte da arte americana, seja através do Joker de *Batman*, dos quadrinhos dos anos 40, até o cinema de Tim Burton, ambos inspirados na representação de Gwynplaine do clássico filme mudo do cineasta alemão Paul Leni, de 1928. Independente da referência, a figuração do riso do homem que ri de Améris não repetirá o cultuado trabalho do ator Conrad Veidt, no filme de Leni, que encena a desfiguração do rosto de Gwynplaine e seu riso imutável, apenas com um trabalho de contração muscular e uma inércia ótica impressionantes. Trabalho que é, em parte, seguido pelo ator Jack Nicholson, no filme *Batman*, de Burton, de 1989, adaptado da série de HQ da DC Comics, de 1939. O personagem do *Joker*, surgido em 1940, é uma criação de Bob Kane e Bill Finger, de inspiração declarada no personagem hugoano. O riso do *Joker*, na visão de Burton, conta com um burlesco trabalho de maquiagem em torno do enorme riso de Nicholson, aproximando o personagem fílmico àquele da arte sequencial, por sua vez inspirado na figura da película de Leni. No filme de Améris, acreditamos que a representação da deformidade de Gwynplaine estabelece um diálogo com a performance do ator Heath Ledger, no papel do Coringa, no filme *The Dark Night*, de 2008. Na película de Améris, a opção foi por um traçado de riso e não de ricto, pela beleza da figura, esta principalmente ferida do que figura monstruosa.

---

22 Gwynplaine tinha os cabelos amarelos. Esta pintura de cabelos, aparentemente corrosiva, os deixara lanudos e ásperos ao tato. Tal eriçamento bravio, antes crina que cabeleira, cobria e escondia um crânio profundo feito para conter muito pensamento. A presumida operação, que havia tirado toda a harmonia do rosto e posto aquela carne toda em desordem, não bulira na caixa craniana. O ângulo facial de Gwynplaine era poderoso e surpreendente. Por trás deste riso havia uma alma, edificando, como todos nós, uma quimera. (Tradução nossa).



É, também, através da potência do discurso, assim como de sua *mise en scène* na Câmara dos Lordes, no filme de Améris, que sugerimos o contato com a estética hugoana. Não só através da força do texto discursado por Gwynplaine (totalmente adaptado pelo roteiro do filme e, portanto, também distante da reprodução *ipsis litteris* de alguns trechos da releitura de Morvan e Delestret), também, expressão d' *une force qui va*; como através da fotografia da cena, que retoma não só os tons descoloridos e intensos depreendidos da narrativa romanesca; como também as cores do teatro hugoano, na expressão do drama



romântico, produzido anteriormente ao exílio do autor, destacando o preto, o vermelho, o branco e o ouro; assim como aludindo a parte da palheta de tons do próprio conjunto pictórico da arte hugoana do período de composição do romance.

Numa completa mistura de estéticas expressas ao mesmo tempo na tela, contracenando o grotesco e o sublime, coadunando a fatalidade e a bufonaria, o riso e a peroração, ou ainda fazendo da Câmara dos Lordes uma sala de espetáculo teatral, o filme de Améris aí também atesta sua participação à estética hugoana e seus componentes ditos românticos.

Inserimos, em seguida, o momento que destacamos do discurso de Gwynplaine na Câmara dos Lordes na narrativa fílmica de Améris, em consonância com o da ficção romanesca e aquele recriado pela arte sequencial do romance gráfico, ambos aqui evocados anteriormente.



O que fica para nós dessa breve aproximação da narrativa hugoana com suas recriações contemporâneas nas artes visuais - representadas aqui pelo romance gráfico de Morvan e Delestret e o cinema de Améris, é a sua convergência quanto ao caráter de volubilidade expresso no discurso do herói-monstro nas diferentes artes, e sua expressão da representação do 'todo' romântico, assim como a valorização da não limitação dos sentidos do texto (seja o literário, o gráfico ou o fílmico) e o prazer que decorre dos sentidos experimentados pelo leitor/espectador. *Voluptas volubilitas* da palavra ampla hugoana, que não pode ser inserida numa categorização única do romantismo francês. Romance extemporâneo ao período, mas sendo Hugo tantas vezes considerado chefe da escola romântica francesa, a tendência a adjetivar toda a estética romanesca do autor no interior de tal etiqueta parece-nos bastante reducionista. Aproximações e distanciamentos da perspectiva romântica, assim como suas diferentes projeções e representações na contemporaneidade desvelam a estética particular de Hugo, assim como dificultam encerrar a explosão da estética alcançada no romantismo a um único período. Mas, se dizer romantismo é dizer arte moderna, como propõe Baudelaire, insurgimo-nos contra a afirmação do poeta, em nossa epígrafe, e afirmamos o teor moderno do discurso hugoano.



## Referências

ARON, Paul ; SAINT-JACQUES, Denis ; VIALA, Alain (dirs.). *Le dictionnaire du littéraire*. 2éd. Paris : PUF, « Quadrige », 2016, p. 692-694

BARRETO, Junia. *La figure du monstre dans l'œuvre théâtrale et romanesque de Victor Hugo*. Lille: ANRT, 2008

\_\_\_\_\_. A difícil representação da equivocidade feminina em o homem que ri: da narrativa hugoana aos romances gráficos da contemporaneidade. In: DELGADO, Gabriel E.; MENEZES, Ludimila M. (orgs.) *Anais da III Jornada de Estudos sobre Romances Gráficos*. Universidade de Brasília, 24, 25 e 26 de setembro de 2012. Brasília: Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, 2012 [[https://media.wix.com/ugd/d35737\\_b5bf239666184a668750ef2a26ae3992.pdf](https://media.wix.com/ugd/d35737_b5bf239666184a668750ef2a26ae3992.pdf)]

BAUDELAIRE, Charles. *Salon de 1846*. Collections Litteratura.com. In : *Litteratura*, portail de la littérature francophone [<http://www.litteratura.com>]

BÉNICHOU, Paul. *Les mages romantiques*. Paris : Gallimard, "nrf", 1988

CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des Symboles*. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres. Paris : Robert Laffont/Jupiter, « Bouquins », 1982.

HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss Eletrônico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, s. d.

HUGO, Victor. « L'Homme qui rit ». Œuvres complètes[a]. Roman III, Paris, 2002, Robert Laffont, « Bouquins », p. 345-784

\_\_\_\_\_. Œuvres complètes[b]. Poésies I. 'Odes et Ballades'. Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 2002, p. 49-407

\_\_\_\_\_. Œuvres complètes[c]. Critique. 'Préface de Cromwell' ; 'Littérature et Philosophie mêlées'. Paris: Robert Laffont, « Bouquins », 2002, p. 01-236

JARRETY, Michel (dir.). *Lexique des termes littéraires*. Paris : Librairie Générale Française, 2001, p. 384-387

*L'ÂME A-T-ELLE UN VISAGE ? L'Homme qui rit ou les métamorphoses d'un héros*. Paris : Maison de Victor Hugo, 2014

LE BRUN, Annie. *Les arcs-en-ciel du noir*. Paris : Gallimard, « Arts et Artistes », 2012

McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. História. Criação. Desenho. Animação. Roteiro. Trad. Hécio de Carvalho e Marisa Paro. São Paulo: M. Books, 2005

MILLET, Claude (org.). *L'Esthétique romantique en France*. Une anthologie. Paris : Pocket, 1994

PRÉVOST, Maxime. *Rictus romantiques*. Politiques du rire chez Victor Hugo. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002

RICHARD, Jean-Pierre. Études sur le romantisme. Paris : Éditions du Seuil, « Points essais », 1970

ROMAN, Myriam. *Victor Hugo et le roman philosophique*. Du « drame dans les faits » au « drame dans les idées ». Paris: Honoré Champion, 1999

## Romance gráfico

MORVAN, Jean-David; DELESTRET, Nicolas. *L'Homme qui rit*. 4 vol. Paris: Delcourt, 2007, 2008, 2009, 2011

## Filme

AMÉRIS, Jean-Pierre. *L'Homme qui rit*. França : 2012, 1h35'



Victor Hugo, *Personnage de profil à gauche*, 1866.

A mesma desordem do rosto do personagem romanesco figura no desenho feito por Hugo em papel de álbum, com pena e tinta preta, o qual é associado à figura do homem que ri, obra-prima disforme que não foi produzida pela natureza e com “dois olhos parecidos com dias de sofrimento, uma cissura como boca, uma protuberância achatada com dois buracos que eram as narinas, um esmagamento como face, e tudo isso resultando no riso [...]”<sup>23</sup>

## Junia Barreto

É doutora em Literatura Comparada pela UFMG e doutora em *Littérature et civilisation françaises* pela Sorbonne Nouvelle. Atua no Departamento de Teoria Literária e Literaturas, assim como na Pós-Graduação em Literatura da UnB. É líder do Grupo de Pesquisa Victor Hugo e o Século XIX e editora-chefe da *Revista XIX – Artes e Técnicas em transformação*. Coordena o Núcleo TELAA – Telas Eletrônicas, Literatura & Artes Audiovisuais. E-mail: juniabarreto@unb.br

23 Em francês: *Deux yeux pareils à des jours de souffrance, un hiatus pour bouche, une protubérance camuse avec deux trous qui étaient les narines, pour face un écrasement, et tout cela ayant pour résultante le rire, [il est certain que la nature ne produit pas toute seule de tels chefs-d'œuvre]*. (HUGO, 2002a, p. 531). (Tradução nossa).