

DESCRIÇÃO E DESCRIÇÃO PICTURAL EM À REBOURS, ROMANCE DE JORIS-KARL HUYSMANS*

Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina**

Resumo: *O romance francês do século XIX estabelece um profícuo diálogo com as artes, particularmente com a pintura, servindo-se muitas vezes da técnica da transposição da arte. Trata-se nesse artigo da análise da primeira passagem descritiva do primeiro capítulo de À Rebour (1884), célebre romance do escritor e crítico de arte Joris-Karl Huysmans, buscando a caracterização do que Lilliane Louvel chama de “descrição pictural”.*

A pintura tem uma inegável importância na obra romanesca do escritor francês Joris-Karl Huysmans (1848-1907), sobretudo em *À Rebour*, publicado pela primeira vez em 1884. É notória a projeção que o pintor Gustave Moreau obtém a partir desse livro, com as *transposições* que faz o autor, no quinto capítulo do romance, dos hoje célebres quadros *L'Apparition* e *Salomé*. Outros pintores e gravadores como Odilon Redon, Jan Luyken e Rodolphe Bresdin gozam igualmente do privilégio de figurar nessa obra considerada como o breviário decadentista e devem ao romancista parte de seu renome. Porém, o lugar da pintura nesse romance huysmansiano

*Recebido para publicação em abril de 2000.

**Professor Assistente do Departamento de Letras Neolatinas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

não se restringe à simples menção de artistas e de suas obras, nem ao desejo de formar o *museu imaginário* de seu protagonista, o duque Jean Floressas des Esseintes. Vai bem além disso: a pintura serve como paradigma estético da própria confecção do texto que, como sabemos, constitui um marco na história do romance francês, por ter rompido de forma decisiva com os cânones do gênero romanesco ao eliminar a trama, isolando socialmente seu único personagem, e ao privilegiar a descrição em detrimento da narração, povoando de obras de arte as páginas onde deveriam aparecer as tramas secundárias.

No intuito de trazer o quadro para o texto — ou de fazer do texto um quadro —, Huysmans lança mão de sua experiência de crítico de arte, atividade que desenvolve paralelamente à carreira de romancista. Seguindo os passos dos irmãos Goncourt, de Aloysius Bertrand, de Théophile Gautier e de Charles Baudelaire, Huysmans pertence a uma tradição crítica que remonta aos *Salões*, de Denis Diderot. O conceito de *transposição da arte*, fundamental para esses outros autores, encontra-se no centro das preocupações desse descendente de pintores holandeses que, desde cedo, exprimiu seu desejo de escrever como um pintor, como confessa a seu amigo Ary Prins: "(...) aprendi a me conhecer como literato no Louvre, diante dos quadros da escola holandesa. Parecia-me que era preciso fazer aquilo com a pena"¹.

O programa crítico desejado por Huysmans e realizado em suas coletâneas *L'art moderne* (1883) e *Certains* (1889), supõe as seguintes etapas: o resumo da biografia do pintor e as origens de sua arte; a explicação do assunto e de suas fontes; a análise de sua técnica; o levantamento das sensações pessoais sugeridas pelo pintor e, finalmente (e sobretudo), a descrição do quadro

¹ Fragmento da carta de Huysmans a Ary Prins, citado por ZAYED (1973:XVI).

“de tal maneira que aquele que leia sua tradução escrita o veja”². Notamos na preocupação do crítico o quanto a relação entre a pintura e o texto literário implica, na tradição crítica francesa do século XIX, no problema da passagem de um código semiológico a outro. Como exprimir de maneira contínua e linear, na seqüência das frases, uma arte visual que não se constitui por meio da linguagem articulada, mas se configura como um “processo multidimensional, cuja característica mais extraordinária é a simultaneidade?” (DONDIS, 1997:25). Vemos também o valor que a *transposição da arte*, isto é, a “recriação pela linguagem de uma obra plástica determinada” (BOUILLIER, 1987:130), adquire para o crítico Huysmans, ao ponto de absorvê-la fortemente em seu romance *À Rebours*.

Para melhor estabelecer as bases da técnica da *transposição da arte*, baseio minha análise no artigo de Liliane Louvel intitulado *La description “picturale”*, de 1997. Nesse artigo, a autora afirma que a pintura pode estar presente em uma obra literária de três maneiras: pela descrição de quadros célebres ou conhecidos; pela descrição de quadros fictícios; pela descrição com valor “pictural”. Essa divisão encontra eco na proposta de Bouillier, que também distingue três tipos de *transposições de arte*: a que se inspira em um modelo preciso; a que não se baseia em um modelo repertoriado; e aquela, propriamente literária, que “faz com palavras quadros puramente literários não (...) inspira[dos] em obras determinadas, mas concebidos de maneira a tomar emprestado da arte de pintar uma parte de seus valores específicos” (1987:130-131).

Segundo Louvel (1997:477), seguindo a ordem das três categorias enumeradas acima, quando o quadro pertence ao “mundo real”, podemos observar a simetria ou a dissimetria entre a obra e sua “tradução”

²HUYSMANS, J.-K. Prefácio de *La Jeunesse du Pérugin et les origines de l'École ombrienne*, do abade Broussolle, citado por BOUILLIER, Henry. Huysmans et les transpositions d'art. In GUYAUX, A. et al. (org.). *Huysmans: une esthétique de la décadence*, 1987, p. 128.

literária, através do que ela chama de “translação pictural”, isto é, da passagem de um significante pictural a um significante lingüístico. No segundo tipo, temos as descrições de quadros fictícios, a partir das quais podemos “imaginar” o quadro, criá-los imagisticamente pelo trabalho descritivo, sem nos fixarmos em qualquer diferença de “translação”, uma vez que o quadro não existe como uma referência do “mundo real”. Ainda assim podemos relacioná-lo a gêneros de pinturas conhecidos, a obras de estilos semelhantes, a fim de “testar” a eficácia da descrição e da passagem de uma linguagem a outra. Há, finalmente, textos marcados por uma certa “picturalidade”, isto é, textos nos quais as descrições formam “verdadeiros quadros”. Reporto, a seguir, a definição de *descrição pictural* proposta por Louvel (1997):

Digamos que uma descrição será considerada “pictural” quando a predominância de “marcadores” de picturalidade, o que faz uma imagem artística, um artefato, for irrefutável, a intenção didática, as referências aos saberes matésico, mimético, etc. tendo passado para o segundo plano.

Desses “marcadores” de picturalidade, Louvel destaca:

a) **um enquadramento** bem marcado, acentuando o início e o fim da passagem. Esse enquadramento limitará o espaço demarcado no texto, reservado ao “quadro”, às vezes fixando o ponto de vista do narrador e/ou do personagem e provocando o efeito de suspensão da narrativa. Pode ser definido, por exemplo, pela paginação: parágrafos, reticências, etc. Contribuem igualmente para esse enquadramento o *topos* típico em pintura da “janela” ou da “porta”, espaço delimitado que conduz o olhar do narrador e/ou do personagem e, por conseguinte, do leitor.

b) a presença de um **personagem pintor** colocando em destaque a qualidade pictural do texto.

c) a presença de **dêiticos**, evidenciando um quadro real, fictício ou uma passagem vista como uma “cena”.

d) a presença de *mise en abyme*, ou micronarrativas encaixadas

na narrativa maior, instalando narradores intradieгéticos, como faziam os espelhos da pintura flamenga (Van Eyck e Vermeer, por exemplo).

e) a presença de um **personagem** em posição de *voyeur*, ponto do qual parte a focalização. Devemos atentar para as fontes de luz e de sombras, que podem servir como guias do olhar. É pelo olhar do personagem que vemos/lemos o texto/quadro; seu olhar nos permite ver o que ele vê ao mesmo tempo em que ignoramos o que ele ignora. A partir dele estabelece-se também o “ponto de fuga” do quadro.

f) a **modalização**, marcando o ponto de vista e a “interpretação” daquele que vê e nos informa. Logo, a presença de adjetivos, de advérbios, a gradação do léxico, por exemplo, marcam a subjetividade do narrador e dos personagens.

g) **os tempos e aspectos verbais**, importantes pois podem imobilizar a ação, neutralizando a temporalidade e estabelecendo a “cena pictural”.

h) a forte presença de **léxico especializado**, destacando massas, cores, formas, luz, iluminação, claro-escuro, simetrias e dissimetrias, perspectiva, etc.

i) a presença de **temas ligados à religiosidade, à mitologia, à história**, etc., característicos de um certo tipo de pintura.

j) a presença de **objetos da arte de pintar**: pincéis, telas, tintas, óleo, cavalete, etc., literal ou metaforicamente; e de **objetos caros à pintura**: quadros, miniaturas, gravuras, esculturas, jóias, móveis, tapeçarias, livros, etc..

k) **referências metapicturais** a formas, gêneros e escolas de pintura.

Partindo desses parâmetros, proponho analisar a primeira cena do romance *À Rebours*, situada no primeiro capítulo após a *Notice*³.

³ A *Notice* em *À Rebours*, precedendo o primeiro capítulo, funciona como uma espécie de romance naturalista ou romance de aprendizagem “condensado”. Na verdade, trata-se do romance que Huysmans não deseja escrever, evitando sua tradição naturalista e rompendo com as expectativas da recepção do público. Na *Notice*, toda a vida de des Esseintes

O primeiro capítulo de *À Rebours* é consagrado à decoração da nova casa em que se encontra o protagonista des Esseintes, nos arredores de Paris. Poderíamos dizer que a instalação desse cenário, entrecortada por curtas passagens narrativas e comentários explicativos do narrador, ocupa praticamente todo o primeiro capítulo. O argumentativo e o narrativo estão a serviço do descritivo — o modo discursivo dominante — o que faz parte do projeto de Huysmans de romper com os cânones romanescos, sobretudo com os ditames do romance realista-naturalista, ainda que este já traga em seu bojo a proposta de um romance com uma fraca intriga e destaque o trabalho descritivo. Eis a cena, cujo texto original segue em nota:

De há muito tornara-se um especialista em sinceridades e tons evasivos. Outrora, quando recebia mulheres em casa, havia preparado uma salinha [sic] onde, em meio a pequenos móveis esculpidos no pálido canforeiro do Japão, sob uma espécie de tenda de cetim rosa das Índias, as cadeiras [sic] ganhavam um suave colorido às luzes filtradas pelo tecido.

Esse aposento, onde os espelhos faziam eco uns aos outros e remetiam, nas paredes, a uma enfiada de róseas salinhas [sic] que se perdiam de vista, tornara-se célebre entre as raparigas: elas se com-
praziam em mergulhar sua nudez naquele banho de tépido encarnado que o odor de menta desprendido pela madeira dos móveis aromatizava.⁴

é resumida, do nascimento até sua decisão de isolar-se na casa de Fontenay-aux-Roses, destacando aspectos de sua hereditariedade, da decadência de sua raça e das sucessivas decepções mundanas do protagonista. O primeiro capítulo começa justamente quando o duque se instala em sua “tebaida”, a qual decora minuciosamente.

⁴ HUYSMANS, J.-K. *As avessas*, na tradução de José Paulo Paes, 1987, p. 41, para *À Rebours*, in *Oeuvres complètes*, 1972, p. 15-16: “Il était depuis longtemps expert aux sincérités et aux faux-fuyants des tons. Jadis, alors qu’il recevait chez lui des femmes, il avait composé un boudoir où, au milieu des petits meubles sculptés dans le pâle campbrier du Japon, sous une espèce de tente en satin rose des Indes, les chairs se coloraient doucement aux lumières apprêtées que blutait l’étoffe./ Cette pièce où des glaces se faisaient écho et se renvoyaient à perte de vue, dans les murs, des enfilades de boudoirs roses, avait été célèbre parmi les filles qui se complaisaient à tremper leur nudité dans ce bain d’incarnat tiède qu’aromatisait l’odeur de menthe dégagée par le bois des meubles.”

A passagem selecionada, embora inserida em um texto que é predominantemente descritivo, pareceu-me destacar-se por ter esse caráter especial de uma descrição pictural, formando um “quadro”. Trata-se da descrição de um dos cômodos da antiga casa de des Esseintes: o *boudoir*. Como sabemos, o *boudoir* é um espaço arquitetônico e *topos* literário muito em voga no século XVIII europeu. Se inicialmente foi concebido para o recolhimento feminino, como espaço para amuar-se (*bouder*) ou lugar de oração (um *oratoire*), rapidamente adquire uma conotação sexual, cômodo luxuosamente arranjado para encontros amorosos, longe dos olhos alheios (um *foutoir*), sendo na *Philosophie dans le boudoir*, de Sade, um local de tortura e perversão (um *torturoir*). No século XIX, torna-se também um espaço masculino (um *fumoir*) e democratiza-se. A tradução de *boudoir* por “salinha” e de *boudoirs roses* por “róseas salinhas” aniquila completamente a rede interdiscursiva a que remete o termo. O *boudoir* aparece, para citar apenas alguns nomes, nas obras de Crébillon, Bastide, Voltaire, Laclos, Mirabeau, Rétif de la Bretonne, Sade, Gautier, Balzac, Barbey d’Aurevilly, Baudelaire, Hugo, Flaubert, Les Goncourt, Zola, entre outros. Além disso, trata-se de uma palavra dicionarizada em português, com grafia francesa. Segundo Michel Delon, essa palavra “não se traduz em nenhuma língua”⁵.

No romance finissecular de Huysmans, o *boudoir* aparece como a parte da casa consagrada aos encontros íntimos do personagem com as mulheres — espaço de prazer. Logo, espaço feminino, mas às avessas, uma vez que pertence a um personagem masculino solteiro. Antecipa assim, na primeira cena do romance, o comportamento andrógino de des Esseintes que se manifestará ao longo do texto, na inversão dos papéis sexuais.

Retornando à proposta de Louvel, vemos que nesse trecho não há enquadramento especial do gênero “porta” ou “janela”. Trata-

⁵ DELON, M. *L’Invention du boudoir*, 1997, quarta capa.

se, no entanto, de um local bem delimitado, hermeticamente fechado. Os limites do cômodo nos colocam em um espaço provavelmente retangular ou quadrangular. O ponto de vista daquele que descreve (que é o nosso igualmente) não tendo sido precisamente definido, podemos supor que o narrador se coloque como se estivesse de frente para uma tela, ou um pouco de lado, como alguém que observa um quadro em um museu. É também possível que o *boudoir* possua forma circular, na tradição arquitetônica do século XVIII, mas nada o assegura. Parece-me que o efeito provocado pela posição dos espelhos seria mais eficiente em uma sala angular. De qualquer maneira, a visão do conjunto da peça é assegurada pelos espelhos em “eco”. A disposição do trecho em dois parágrafos curtos não me parece importante para a delimitação do espaço, se a compararmos ao resto do capítulo. Os “brancos textuais” fixam os limites, é certo, mas não especialmente. O marcador temporal “de há muito” e a oposição estabelecida por “Mas”, que corta abruptamente a descrição no início do parágrafo que se segue ao trecho selecionado, “emoldurariam o quadro” estabelecendo limites — a conjunção adversativa introduzindo uma descrição das sensações que o personagem outrora sentira nesta sala, gênero de descrição que penso ser diferente daquele que pretendo mostrar aqui.

Des Esseintes não é pintor nem artista, no sentido próprio dessas palavras. Trata-se de um dândi, de um esteta: “especialista em sinceridades e tons evasivos”, o que será confirmado por um trecho do mesmo capítulo em que ele faz uma longa triagem de cores. O dândi, assim como o esteta, atribui uma enorme importância às obras de arte e tenta incorporá-las à sua vida cotidiana. Daí seu traço *artista*. Em *À Rebours*, o estetismo do personagem é extremamente significativo, uma vez que entra em paradigma com o trabalho de criação literária. Des Esseintes decora sua casa de uma maneira inusitada, refletindo sobre cada detalhe assim como o escritor reflete sobre seu próprio trabalho textual, ou como o pintor sobre sua arte.

Seguindo os critérios selecionados por Louvel, podemos notar que o texto não é marcado pela presença de dêiticos espaciais e sim de referências cotextuais anafóricas como, por exemplo, “em meio a pequenos móveis”, “esse aposento” referindo-se ao *boudoir* e “naquele banho de tépido encarnado” remetendo à cor rosa que impregna o cômodo. Esse tipo de localização característica de um narrador onisciente que nos mostra a cena tal qual ele a vê ou imagina, não nos diz muito sobre o local exato em que se encontra. Aqui, o enquadramento é assegurado pela geometrização da descrição e pela sensação de ver a cena como um todo, assim como vemos estando de frente para um quadro. Como observa Louvel (1997:485), a presença de um espelho traz à descrição a possibilidade de exploração dos espaços recônditos, que não seriam vistos por aqueles que se encontram em posição frontal. Os espelhos permitiriam outras focalizações, a partir de pontos de vista diversos, ainda mais que, nesse caso, encontram-se face a face e multiplicam o *boudoir* ao infinito, nos levando a vasculhar todo o espaço. Aos olhos dos personagens que freqüentavam esse aposento (des Esseintes e as mulheres), formar-se-iam, segundo a posição ocupada por eles na sala, quadros virtuais multiplicados pelos espelhos. Fazendo proliferar a imagem do *boudoir*, esse artifício constituiria uma infinidade de quadros dentro do quadro, assegurando a simetria arquitetônica do cômodo assim como a perspectiva linear e os pontos de fuga ao infinito.

A modalização da passagem descritiva não é muito marcada. Texto na terceira pessoa, a presença do narrador se traduz por certos adjetivos e advérbios, como por exemplo “pequenos móveis”, “o pálido canforeiro do Japão”, “luzes filtradas”, “banho de tépido encarnado”, “as cadeiras [sic] ganhavam um suave colorido”⁶. A adjetivação e a

⁶Embora seja evidente a importância dos móveis em *À Rebours*, é espantosa a negligência do tradutor no caso da palavra *chairs*, que ele parece ter confundido com *chair*, em inglês. Constitui, a meu ver, falta grave pois, no ambiente do *boudoir*, espaço consagrado

adverbialização, a cargo do narrador, inserem-se principalmente no âmbito do que se vê, próprio da descrição fria e distante dos naturalistas, exprimindo aqui apenas a localização espacial do enunciador, e sobre-tudo o que ele vê, e não sua subjetividade. Trata-se de dar destaque à cor rosa que se estende por todo o canto, como em um contágio. Ela se reflete sobre os corpos das mulheres (*les chairs*) e invade o *boudoir* pelo desdobramento especular. “Pálido”, “filtradas”, “tépido” e “suave” (o advérbio *doucement*, no original) relacionam-se ao reflexo da cor rosa. Embora a luz não entre por uma janela ou provenha de uma vela, e que não haja uma fonte de luminosidade indicada no texto, somos capazes de imaginar uma luz difusa e igual que vem do cetim da tenda, se reflete sobre os corpos e os móveis e se propaga através dos espelhos. O rosa, atenuação do vermelho, é a cor que efemina o que envolve. O *boudoir* então, espaço do prazer dos sentidos, do contato com as mulheres e do sexo, remete ao tempo de outrora, ao passado do personagem, quando ele ainda se comprazia com o contato humano, não tendo ainda se isolado completamente; ao mesmo tempo, sinaliza para a efeminação do herói.

Os verbos, todos no passado, integram-se à divisão temporal do capítulo e à dominante descritiva do texto. Os que estão no mais-que-perfeito como em “havia preparado uma salinha” e “Esse aposento (...) tornara-se célebre entre as raparigas” (*il avait composé un boudoir e cette pièce (...) avait été célèbre parmi les filles*) marcam a distância entre o hoje e o outrora (*jadis*). Os que estão no imperfeito,

aqui à sensualidade, a omissão amputa ao texto sua riqueza semântica. Ora, *chairs* refere-se às carnes das mulheres e faz eco, no parágrafo seguinte, à nudez das mulheres banhadas pela cor rósea (“tépido encarnado”). Além disso, no vocabulário especializado da pintura, *chair* é a carnação dos corpos. Mais ainda: em literatura, *chair* alude aos instintos sexuais, temática cara ao Naturalismo, gênero do qual Huysmans pretende escapar, atitude corroborada pelo fato de que a cena descrita e o próprio *boudoir* pertencem ao passado do herói (*jadis*).

“recebia mulheres em casa”, “as cadeiras [sic] ganhavam um suave colorido”, “filtradas pelo tecido”, “os espelhos faziam eco uns aos outros e remetiam”, “elas se compraziam em mergulhar”, “que o odor de menta desprendido pela madeira dos móveis aromatizava” (*recevait des femmes, les chaires se coloraient, que blutait l'étoffe, les glaces se faisaient écho et se renvoyaient, les filles se complaisaient à tremper, qu'aromatisait l'odeur de menthe dégagée*), mais do que insistir no caráter iterativo de uma ação (os hábitos de outrora), integram-se a sensações visuais e tácteis (como os adjetivos e o advérbio mencionados anteriormente) e olfativas (“aromatizava”), em uma mistura sinestésica que envolve os sentidos (o verbo *plaire* em “se compraziam”), remetendo-nos ao universo poético de Baudelaire.

Na pintura de interior os objetos são privilegiados, como na passagem que analiso. Não vemos, no entanto, uma descrição minuciosa, mas sim uma enumeração rápida de objetos que são particularizados, individualizados, singularizados, bem ao gosto do esteta: móveis confeccionados com madeira vinda do Japão, uma tenda da Índia, que aponta para um certo orientalismo muito em voga no século XVIII e, sobretudo, para uma tendência ao japonismo que eclodiu no século XIX, na França. Os espelhos que se respondem são elementos freqüentes nas descrições dos *boudoirs*, na literatura francesa dessa época. *Transpostos* no início do romance, asseguram a especulação em uma *mise en abyme* metatextual e dão destaque — sobretudo fazendo com que o leitor *veja*, muito mais do que exigindo uma compreensão linear do que se lê — às linhas e traçados que podemos esboçar ao longo da leitura do romance, e aos quadros e fragmentos de outros textos que constituem esse museu imaginário que é a casa de des Esseintes.

A *transposição* da primeira cena do romance — que vejo como uma descrição pictural (terceira categoria tomada a Louvel) — aproxima-se de uma descrição técnica, ainda que estética, criando com rigor uma obra plástica na qual se destacam os objetos, as cores, a luz e a

composição. Embora não parta de nenhuma tela conhecida, podemos aproximá-la de certas pinturas do século XVIII, daí o *topos* do *boudoir* em homologia com o período passado (e enterrado) da vida do protagonista. Um *boudoir* rosa em que as mulheres exibem suas carnes rosadas remete às delicadas telas de um Boucher, gênero não apreciado por Huysmans que, no momento em que escreve *À rebours*, prefere o vigor colorista de Gustave Moreau, o excesso das gravuras de Bresdin, a violência das estampas de Luyken e o traço onírico de Redon. Ao *boudoir* rosa do início do texto faz eco o *boudoir* vermelho da casa de Fontenay-aux-Roses, em correspondência com a violência sanguinolenta da obra de Luyken, ainda no eixo temporal que vai das lembranças passadas do personagem a seu momento presente:

Ele havia mandado atapetar de vermelho vivo o toucador⁷ e pendurar a todos os tabiques da peça, em molduras de ébano, estampas de Jan Luyken, um velho gravador da Holanda, quase desconhecido em França.

Possuía, desse artista extravagante e lúgubre, veemente e feroz, a série das suas *Perseguições Religiosas*, espantosas lâminas contendo todos os suplícios que a demência das religiões inventou, lâminas onde bramia o espetáculo dos sofrimentos humanos, corpos crestados sobre braseiros, crânios com a calota decepada por sabres, trepanados por pregos, entalhados com serras, intestinos arrancados do ventre e enrolados em bobinas, unhas lentamente extraídas com tenazes, pupilas vasadas, pálpebras reviradas com agulhões, membros desconjuntados, quebrados com cuidado, os ossos postos a descoberto, demoradamente raspados a faca.

Tais obras, repletas de abomináveis fantasias, rescendendo [sic] a queimado, transpirando sangue, saturadas de gritos de horror e de anátemas, punham arrepios na pele de des Esseintes, a quem mantinham sufocado naquele gabinete rubro.⁸

⁷ Nessa passagem o *boudoir* é traduzido por toucador!

⁸ HUYSMANS, J.-K. *As avessas*. Trad. José Paulo Paes, 1987, p. 91-92.

O topos do *boudoir*, freqüentemente associado aos encontros frívolos no século XVIII, e perpetuado (porém degradado) pela literatura do século XIX, readquire aqui sua acepção primeira, lugar para amuar-se (*bouder*), afinado com o momento do herói que, completamente só⁹, renuncia à vida social e sexual, e refugia-se nas perversões e delírios provocados por obras de arte. De um *boudoir* a outro, a descrição se enriquece sobremaneira: de simples exercício que constrói para o leitor um quadro com perspectiva, luz, cores, estilo, personagens e objetos, a *transposição* das estampas de Luyken potencializa o trabalho do escritor, no qual podemos ver que o estilo sobrepujou a fidelidade da descrição. Porém, enquanto que no primeiro *boudoir* a descrição forma a meu ver um quadro, no segundo, não vejo que a descrição de quadros existentes caracterize uma descrição pictural. Na série de gravuras de Luyken não paramos o olhar sobre um quadro ou outro, mas sobre o catálogo de corpos em pedaços ou de pedaços de corpos (crânios, intestinos, unhas, pupilas, pálpebras, membros), supliciados, em harmonia com a descrição enumerativa e rítmica. Vemos então que, o fato de *transpor* quadros existentes nem sempre assegura a picturalidade da descrição.

É sobretudo nas exaustivamente analisadas *transposições* de *Salomé* e de *L'Apparition* que o preciosismo da linguagem huysmaniana recria primorosamente o universo multidimensional e onírico das telas de Gustave Moreau — fato impressionante quando sabemos que o escritor trabalhou a partir de reproduções em preto e branco, uma fotografia e uma gravura. Mais do que isso: a *transposição* da pintura de Moreau alimenta a prosa poética de Huysmans, dá a esse escritor a possibilidade de novas tentativas estéticas, de desenvolver sua escrita *decadente*, distorcida e vaidosa. Uma escrita que, a exemplo da pintura de Moreau, tem horror do vazio e excede no decorativo. A *transposição* dos quadros de Moreau em seu excesso descritivo,

⁹O primeiro título que Huysmans concebeu para *À Rebours* foi *Seul*.

ultrapassa os limites da moldura, faz delirar o personagem e se dissolve por todo o romance¹⁰. Não me deterei aqui nessas já tão decantadas passagens descritivas. Gostaria apenas de concluir sublinhando o quanto descrições e *transposições* encontram-se encravadas no projeto romanesco de Huysmans, no qual a pintura muitas vezes serve de modelo à escrita.

Résumé : *Le roman français du XIX^e siècle a établi un riche dialogue avec les arts, particulièrement avec la peinture dont il a souvent emprunté la technique de la transposition d'art. Il s'agit dans cet article de l'analyse du premier passage descriptif du premier chapitre de À Rebours (1884), célèbre roman de l'écrivain et critique d'art Joris-Karl Huysmans, en vue de la caractérisation de ce que Liliane Louvel nomme une "description picturale".*

Referências bibliográficas

- BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. *Rodolphe Bresdin, 1822-1885*. Robinson graveur (Catalogue par Máxime Préaud). Paris, 2000.
- COGNY, Pierre. *J.-K. Huysmans: de l'écriture à l'écriture*. Paris: Tequi, 1987.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.
- DELON, Michel. *L'invention du boudoir*. /s.l./: Zulma, 1999.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. 2ª ed.. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- GUSTAVE MOREAU. *Les aquarelles*. Paris: Éditions d'art/Réunion des musées nationaux, 1998.

¹⁰ Cf. DOTTIN, Mireille. Lectures de "Salomé" de Gustave Moreau. In *Travaux de l'Université de Toulouse-Le Mirail. Transpositions*, 1986.

GUYAUX, André, et al. (org.). *Huysmans: une esthétique de la décadence*. Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar. Paris: Champion, 1987.

HAMON, Philippe. *Du descriptif*. Paris: Hachette, 1993.

HUYSMANS, Joris-Karl. À Rebours. *Ceuvres complètes*. Genève: Slatkine, 1972.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

LOUVEL, Liliane. *La description "picturale": pour une poétique de l'iconotexte*. In *Poétique*. Seuil, n° 112, 1997, p. 475-490.

MATHIEU, Pierre-Louis. *Gustave Moreau: sa vie, son œuvre*. Catalogue raisonné de l'œuvre achevé. Fribourg: Office du Livre, 1976.

MATHIEU, Pierre-Louis. *Gustave Moreau*. Paris: Flammarion, 1994.

Travaux de l'Université de Toulouse-Le Mirail. Transpositions. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1986.

ZAYED, Fernande. *Huysmans peintre de son époque*. Paris: Nizet, 1973.