

A PAISAGEM NOS POEMAS EM PROSA DE CAMILLE LEMONNIER E JORIS-KARL HUYSMANS

THE LANDSCAPE IN CAMILLE LEMONNIER AND JORIS-KARL HUYSMANS' PROSE POEMS

Rubens Vinícius Marinho Pedrosa⁴⁹

RESUMO: O presente artigo visa discutir a presença da paisagem nos poemas em prosa de Camille Lemonnier e Joris-Karl Huysmans. Os dois escritores, vinculados à literatura naturalista e reputados principalmente pela publicação de romances, praticaram outros gêneros como o conto, a crítica de arte e o poema em prosa. Eles possuem, em seus respectivos projetos estéticos, pontos em comum, como o apreço pela pintura de modo geral e pela tradição pictural flamenga em especial. As paisagens apresentadas nos poemas em prosa de Lemonnier e Huysmans conduzem a questões estéticas relacionadas à transposição de arte e à descrição pictural. Além disso, a descrição paisagística, subjetiva por definição, corrobora traços pertinentes ao conjunto da obra dos dois escritores, como a relação interdiscursiva com a pintura e a relação de ambos com a modernidade. Desse modo, faria sentido a escolha de Lemonnier e Huysmans por praticar o poema em prosa, forma literária apropriada à descrição ecrástica e à reflexão contemplativa.

Palavras-chave: Camille Lemonnier; Joris-Karl Huysmans; poema em prosa; paisagem.

ABSTRACT: The present article aims to discuss the presence of the landscape in Camille Lemonnier and Joris-Karl Huysmans' prose poems. These two writers, related to the naturalist literature and mainly known by their novels publications, were also related to other genres as the story, art criticism and prose poem. In their respective aesthetic projects, they have some points in common, as the appreciation for painting and the Flemish pictorial tradition, in particular. The landscapes presented in Lemonnier and Huysmans' prose poems lead to aesthetic issues related to the art transposition and pictorial descriptions. Besides, the landscape description, which is subjective, supports relevant features that are part of the art of the two writers, as the interdiscursive connection with the painting and their relation with modernity. Therefore, it makes sense the choice of Lemonnier and Huysmans for their practice of a prose poem, a literary form appropriated for a contemplative reflection and a description through ekphrasis.

Keywords: Camille Lemonnier; Joris-Karl Huysmans; prose poem; landscape.

A literatura do século XIX é especialmente rica em imagens. A cultura visual desse longo século anda de par com o triunfo do romance sobre a poesia (BOURDIEU, 1996, p. 135-136) como a forma literária de maior circulação, embora não fosse necessariamente a de maior prestígio. O romance, em especial, configura-se como um gênero que convida à descrição pictural. Desse modo, torna-se inevitável a analogia com a pintura, mas também com outras

⁴⁹ Doutorando em Letras Neolatinas – Literaturas de língua francesa pela UFRJ. rubens.escritor.fantasma@gmail.com

manifestações artísticas, como a gravura, a caricatura, o teatro e mesmo a fotografia.

Embora o romance seja o primeiro gênero a vir a mente quando se fala do modo descritivo ou da relação entre literatura e pintura (ou literatura e imagem), há outras manifestações literárias em prosa que primam pelo descritivo, pelo recurso às imagens e mesmo pela criação destas, como o conto, a crítica de arte, a crônica e o poema em prosa. Este último gênero, que teve o seu auge na segunda metade do século XIX, sobretudo após a publicação de *Gaspard de la nuit* (1842), de Aloysius Bertrand (1807-1841) e de *Le Spleen de Paris: petits poèmes em prose* (1869) de Charles Baudelaire (1821-1867), possui uma grande proximidade com a pintura. A começar pela obra considerada a iniciadora do poema em prosa em língua francesa, *Gaspard de la nuit*, cujo subtítulo *fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, deixa entrever o diálogo existente entre as peças que integram o volume e o campo pictórico. O volume, publicado após a morte do escritor, é composto por poemas em prosa que se reportam, por um lado à pintura, por outro, ao fantástico. Transitam por *Gaspard de la nuit* personagens humanos e sobrenaturais em cenários que vai desde a Idade Média da França, da Itália e da Espanha até aquela retratada pelos primitivos flamengos (VADÉ, 1996, p. 25). A pintura aparece em *Gaspard de la nuit* ora através de transposições de arte e de descrições picturais, ora através dos temas explorados, que remetem a determinado quadro ou artista. Não obstante, mais do que a exploração de temas e técnicas, o que é proposto na obra de Bertrand é uma filiação principalmente estética (BOURGEOIS, 2017, p. 3).

A afinidade do poema em prosa com a pintura já presente em *Gaspard de la nuit* seria mantida e atualizada pelos escritores que praticaram o gênero posteriormente. *Le Spleen de Paris: petits poèmes em prose*, de Charles Baudelaire, seria publicado postumamente, assim como ocorreu com *Gaspard de la nuit*. Apoiando-se assumidamente na obra de Bertrand, Baudelaire empregou os mesmos processos à pintura da vida moderna e do meio urbano, no caso, a cidade de Paris. Além de Bertrand e Baudelaire, outros escritores praticaram o poema em prosa, dando continuidade, em maior ou menor grau, ao movimento de legitimação do gênero pelo viés do pictórico.

Interessa-nos especialmente os poemas em prosa produzidos por Camille Lemonnier (1844-1913), escritor belga francófono, e Joris-Karl Huysmans (1848-1907), escritor francês de origem holandesa. Ambos os escritores, cujas obras se integram à literatura naturalista, publicaram cada um dois volumes contendo poemas em prosa. Lemonnier publica *Nos Flamands* (1869) e *Croquis d'automne* (1870). O primeiro constitui um produto híbrido, entre o poema em prosa, a crítica e as reflexões sobre arte, tendo como tema central a tradição pictural flamenga, muito prezada pelo autor. *Croquis d'automne*, como o título indica, traz uma série de paisagens à moda da tradição dos Países Baixos, pintadas com cores que remetem ao

outono. Huysmans publica *Le Drageoir à épices* (1874), recolha de poemas em prosa que, em grande parte, marcam sua afinidade com o campo pictórico de um modo geral e com a pintura setentrional, e *Croquis parisiens* (1880), que traz cenas e personagens típicos do cotidiano de Paris e arredores, demonstrando ainda a aproximação de Huysmans com a pintura impressionista.

Considerando as obras aqui apresentadas, pretendemos discutir o modo como a paisagem é trabalhada nos poemas em prosa de Lemonnier e Huysmans. A escolha desses dois escritores e dessas obras especificamente se deve a dois fatores: o primeiro está relacionado com a relação de Lemonnier e Huysmans com o campo pictórico desenvolvida no poema em prosa, este gênero já possuindo familiaridade com a pintura. O segundo fator a ser considerado seria a maneira como o gênero se prestaria à pintura de paisagem: o poema em prosa seria uma forma literária que corresponde a um desejo de evasão da linguagem comum, ultrapassando-a (BERNARD, 1959, p. 11). Isso implicaria um fazer literário com algo de sensorial, o que inclui provocar o mesmo gozo estético de se observar um quadro ou mesmo uma paisagem.

Num primeiro momento, traremos uma breve discussão sobre o poema em prosa, para em seguida entrar na questão da paisagem na obra de Camille Lemonnier, especialmente em seus poemas em prosa. Serão consideradas reflexões sobre o conceito de paisagem e sua presença em obras literárias, principalmente as oriundas das análises de Aurélie Gendrat-Claudé. Além disso, relacionaremos a aparição da paisagem na literatura ao modo como Lemonnier pondera sobre no texto ensaístico *La Vie belge*, publicado em 1905. Ao se declarar um escritor paisagista, Lemonnier vincula a presença das paisagens naturais e seus desdobramentos estéticos ao seu projeto literário. Trataremos ainda do efeito de plasticidade e de pictorialidade, assim como a noção de transposição de arte, à luz dos trabalhos de Liliane Louvel e de Anne Larue.

Prosseguiremos, tratando dos poemas em prosa de Joris-Karl Huysmans, discutindo o seu projeto estético e o modo como são trabalhadas, em suas obras, as paisagens tanto naturais quanto urbanas, priorizando esta última. A relação com o meio urbano é trabalhada por Huysmans em suas obras ora através de transfigurações estéticas baseadas em seu apreço pela pintura holandesa e flamenga, ora através de quadros de Paris e arredores, transformando cenas da cidade em motivos que nem sempre primam pelo belo. Poderíamos afirmar que a relação de Huysmans com a cidade moderna é comparável, em certo grau, àquela de Baudelaire.

Discutir os poemas em prosa de Camille Lemonnier e Joris-Karl Huysmans nos permite apreender o modo como essas obras integram os respectivos projetos estéticos, as questões estéticas neles encontradas sendo continuadas em outros gêneros praticados pelos dois escritores, como o

romance, o conto e a crítica de arte. Compreender como Lemonnier e Huysmans trabalham a questão da paisagem em suas obras conduz a captar as confluências e as dissemelhanças de seus respectivos projetos estéticos.

POEMAS EM PROSA, PAISAGENS E TRANSPOSIÇÕES ESTÉTICAS: CAMILLE LEMONNIER PAISAGISTA

O poema em prosa seria um gênero híbrido entre o poema em versos e a prosa, nascido de uma revolta contra as tiranias formais que impediriam o poeta de criar uma linguagem própria (BERNARD, 1959, p. 11). Está relacionado, ao mesmo tempo, com a liberação do verso e, na era do romantismo, com a emergência da prosa como linguagem potencialmente poética, ideal para a elegia e as confissões, ao passo que o verso clássico se torna uma forma pomposa e esclerosada (BERNARD, 1959, p. 41). O poema em prosa foi aos poucos se desenvolvendo através de obras que assim seriam reconhecidas e teria se constituído, na história literária, à revelia de teorias, de forma que obras diversas foram chamadas “poema em prosa” antes que se estabelecessem critérios, como romances, crônicas e contos em prosa poética (VADÉ, 1996, p. 8). Entretanto, seria mais adequado dizer que o poema em prosa foi apenas sistematizado tardiamente em estudos como o que foi conduzido por Suzanne Bernard e publicado em 1959.

Bernard, na obra de referência *Le Poème en prose: de Baudelaire à nos jours*, considera que o poema em prosa precisa ser composto, para assim ser considerado, de uma unidade orgânica de modo a se apresentar como um poema. Deve compor-se de uma forma breve e não possuir nenhum fim para além de si próprio, o que leva ao critério de gratuidade (BERNARD, 1959, p. 15-16). Os critérios estabelecidos por Bernard podem ser considerados discutíveis, do ponto de vista da grande variedade de textos que se enquadrariam majoritariamente como poemas em prosa, incluindo o extenso *corpus* examinado pela autora. Entretanto, tais critérios ajudariam a delimitar o que poderia ser considerado como poema em prosa, evitando assim classificações demasiadamente subjetivas para os diversos procedimentos de prosa poética que existem, o que inclui o romance-epopeia⁵⁰, ou para outras formas breves, como o conto, a crônica, a anedota, etc.

Michel Murat compreende o poema em prosa como uma “reelaboração estilística de um conjunto de gêneros e formas discursivas preexistentes”⁵¹

⁵⁰ Romance-epopeia seria um modo de designar os romances franceses dos séculos XVII e XVIII que, narrando os feitos de heróis e contendo poeticidade, buscariam uma filiação com a epopeia clássica, em parte para legitimar o gênero romance e devido à batalha contra a versificação que ocorria no meio literário. Um exemplo famoso de romance-epopeia seria *Les Aventures de Télémaque* (1699/1717) de François Fénelon (1651-1715), assim como diversas traduções e pseudotraduções em prosa de epopeias estrangeiras (BERNARD, 1959, p. 22-23).

⁵¹ Todas as traduções, salvo quando indicado, são de responsabilidade do autor.

(MURAT In MACÉ & BARONI, 2007, p. 282)⁵². Tal definição contempla a natureza transgênérica do poema em prosa, a partir da qual ele estaria em constantes trocas com outros gêneros literários, em verso ou em prosa, além de compreender a sua composição intertextual (MAINGUENEAU, 2018, p. 163) ou interdiscursiva, o que recobriria a sua proximidade com a pintura. Segundo Murat, o poema em prosa se inscreveria nos “fundos de uma memória literária”, que seriam compostos pela descrição ou *ekphrasis*, para as quais Murat apresenta como exemplo a primeira peça do livro de Aloysius Bertrand, *Harlen*, na qual o poeta apresenta uma paisagem composta por um canal, “pintada por Jean Breughel, Peeter-Neef, David Teniers e Paul Rembrandt” (BERTRAND, 1980, p. 7); a fábula e, mais precisamente, a anedota moralista (como *Un Plaisant*, de Baudelaire); o epigrama e a meditação, como, respectivamente, os poemas *Le Galant tireur* e *À une heure du matin*, ambos de Baudelaire (MURAT In MACÉ & BARONI, 2007, p. 283). O primeiro tipo, entre os enumerados por Murat, é aquele que reteremos nas obras de Lemonnier e Huysmans.

Com relação aos poemas em prosa de fundo descritivo ou efrásticos, é inegável que a paisagem constitui um tema de forte expressão estética, representando um gênero na pintura. A paisagem, seja ela como um gênero pictural ou como um trecho de um espaço geográfico, depende para existir como tal do olhar humano que irá atribuir-lhe valor a partir de características que fazem com que tal extensão de terra seja uma paisagem. Segundo Guy Mercier, “o valor da paisagem é a apreciação que temos de seu estado. Os motivos de tal apreciação não precisam ser explícitos e elaborados, nem coerentes e constantes. Eles podem, da mesma forma, ser inconfessáveis, irracionais, triviais, tendenciosos e evanescentes” (MERCIER, 2016, p. 20)⁵³. Ou seja, o valor atribuído à paisagem reside no domínio do subjetivo, o que não quer dizer que ela será vista como tal apenas quando considerada como algo belo. Uma paisagem pode ser igualmente feia, grotesca ou assustadora e, ainda assim, partindo da observação do homem, ser inegável o seu *status* enquanto tal.

A concepção de paisagem seria fundada, por um lado, em dados objetivos (espaço geográfico composto de itens ali dispostos de determinada forma), ou na subjetividade (impressões que determinado espaço físico causa no observador, podendo elas serem agradáveis ou não). O modo como Michael Jakob concebe a paisagem literária também pode ser compreendido nesses dois âmbitos: os sinais direcionados a um ponto de vista indicador, como “eu”, “agora”, “aqui”, remetem a situação temporal e espacial de um observador,

⁵² L'hypothèse de base consiste à définir le poème en prose comme réélaboration stylistique d'un ensemble de genres ou formes discursives préexistants.

⁵³ La valeur du paysage est l'appréciation que nous avons de son état. Les motifs d'une telle appréciation n'ont pas à être explicites et élaborés, ni être cohérents ou constants. Ils peuvent tout aussi bien être inavouables, irrationnels, triviaux, tendencieux et évanescents.

emprestam ao texto uma estrutura dêitica e traçam um sistema de coordenadas que permitem de conceber a totalidade como equivalente linguístico de uma “vista” (JAKOB Apud GENDRAT-CLAUDEL, 2007, p. 53). Há, por um lado, o olhar observador a atribuir valor subjetivo de paisagem àquele espaço e, por outro lado, a matéria com a qual ela é construída. Tratando-se de uma paisagem literária, ela é feita de palavras.

A paisagem possui um grande componente subjetivo, pois nela “o homem pode inscrever a si mesmo, a sua postura em relação à vida e ao mundo” (DALLA BONA, 2017, p. 59). Isso conduz a que, desde simples observadores até poetas, escritores, pintores ou fotógrafos, se apossem daquele espaço, transfigurando-o através de seu próprio olhar. Seria esse o movimento efetuado pelo escritor Camille Lemonnier no ensaio *La Vie belge*, ao se declarar um paisagista:

Talvez eu seja, antes de tudo, um paisagista: trataram de me dizer isso com um certo desdém. A natureza sempre interferiu em meus livros: nunca escrevi com mais arrebatamento do que com meu caderno de notas sobre os joelhos, na fremente paz do interior de um bosque ou de um pomar. [...] Meu cérebro, então, se expande em sensações e palavras, como corre o meu sangue, como palpita minha vida, como vibra em mim a floresta com o céu que está acima e todo o húmus que está abaixo (LEMONNIER In GORCEIX, 1997, p. 163).⁵⁴

A técnica tomada emprestada dos paisagistas – sentar-se diante da paisagem a ser pintada para, com um bloco de notas, compor as descrições em suas obras literárias – se relaciona com o apelo da natureza existente em seus livros, que se afigura em questões estéticas. Aquela floresta ou aquele bosque diante de Lemonnier se torna uma paisagem diante dos olhos do escritor que irá pintá-la como ele a sente, o que aparece marcadamente na descrição do seu processo criativo.

Camille Lemonnier publicou, ao longo de sua trajetória, obras em diversos gêneros, como a crítica de arte, o conto, o poema em prosa e o romance. O escritor adquiriu reputação no meio literário belga sobretudo através deste último gênero. A obra romanesca de Lemonnier pode ser dividida entre aquelas pertencentes ao naturalismo campestre, dentre as quais podemos citar *Un Mâle* (1882) e *Le Mort* (1881); romances psicológicos como *L'Homme en amour* (1897) e *L'Hystérique* (1885); obras francamente naturalistas, próximas àquelas escritas por Émile Zola (1840-1902), como

⁵⁴ Peut-être je suis moi-même surtout un paysagiste: on prit soin de me le dire avec quelque dédain. La nature toujours fut mêlée à mes livres: je n'ai jamais écrit avec plus d'entraînement que mon calepin sur les genoux, dans la paix frémissante d'un sous-bois ou d'un verger. [...] Mon cerveau alors s'épand en sensations et en paroles, comme coule mon sang, comme palpite ma vie, comme tressaille en moi la forêt avec le ciel qui est au-dessus et tout l'humus qui est au-dessous.

Happe-chair (1886) e *La Fin des bourgeois* (1892); e romances nos quais a trama aparece diluída, privilegiando as paisagens naturais que se apresentam como motivo, mas principalmente como um refúgio, o que denota a sua relação tensa com a modernidade. Entre as obras dessa vertente constam a trilogia *L'Île vierge* (1897), *Adam et Ève* (1899) e *Au Cœur frais de la forêt* (1900).

Nos Flamands e *Croquis d'automne* são obras publicadas em 1869 e 1870, respectivamente, uma década antes do primeiro romance de Lemonnier, *Les Charniers* (1881). No entanto, alguns elementos que perpassam os romances de Lemonnier encontravam-se nos poemas em prosa publicados pelo escritor em momento inicial de sua carreira, como a construção imagética de paisagens naturais, o recurso ao pictural e o interdiscurso com a pintura flamenga, em especial com pintores dos séculos XVI e XVII, como Peter Paul Rubens (1577-1640), Pieter Sneyers (1592-1667) e Pieter Brueghel (1525-1569). Isso indica dois aspectos importantes nas obras de Lemonnier: as paisagens estão diretamente vinculadas ao modelo pictural eleito por ele como uma das matérias-primas de suas obras, o que torna compreensível que ele se declare um paisagista; e também a continuidade existente entre os gêneros literários praticados pelo escritor, notadamente o poema em prosa, a crítica de arte e o romance.

Nos Flamands consiste em um híbrido de poemas em prosa, reflexões e escritos sobre arte, sendo a temática em comum para os textos contidos nesta obra a herança pictural flamenga. Lemonnier exalta ainda as paisagens de Flandres, que não teriam sido imaginadas pelos pintores, mas percebidas e traduzidas por eles (LEMONNIER, 1869, p. 2). No poema em prosa “L'école aux champs”, o escritor estabelece uma comparação entre o homem do campo e o poeta, ambos sensíveis aos encantos da paisagem natural que os circunda:

A sua poesia é ir pelos campos, após o trabalho do dia, é passear por lá, com as mãos para trás, com o coração batendo e encantado de sentir o odor acre do solo que fermenta, de ver sob o torrão de terra que ele trabalhou vigorosamente com o arado os brotos verdes da semente que cresce, de mergulhar os olhos no longínquo horizonte e nele sondar as profundezas sérias ou agitadas para delas tirar o prognóstico dos dias seguintes, enfim, de se expor ao vento como o touro que absorve o espaço, de penetrar nele até a alma, de senti-lo correr em suas veias e, sob esses sopros que o exaltam e o embalam, encher, com muita força, seus robustos pulmões. (LEMONNIER, 1869, p.48)⁵⁵

⁵⁵ Sa poésie à lui est de s'en aller par les champs, après le travail du jour, de s'y promener les mains au dos, le cœur battant et ravi, de sentir l'acre odeur du terreau qui fermente, de voir sous la motte qu'il a broyée à grands coups de soc les vertes pointes de la semente qui croît, de plonger ses yeux dans l'horizon lointain, d'en sonder les profondeurs sérieuses ou agitées, pour en tirer le pronostic des journées suivantes, enfin de se mettre dans le vent comme un taureau qui hume l'espace, de s'en pénétrer jusqu'à l'âme, de le sentir couler

Na passagem destacada, o humilde trabalhador do campo observa o longínquo horizonte que tem diante de si e se integra àquela passagem, modificando-a a partir de sua percepção e sendo por ela modificado. Vale ressaltar que a descrição da paisagem implica sensações físicas no observador, que sente o vento correr em suas veias e respira uma grande lufada de ar, enchendo os pulmões. É possível perceber, nesse poema em prosa, um movimento no qual o homem do campo se transforma em poeta, por ter um olhar que perscruta aquilo que, para outros, passaria despercebido. Depreende-se ainda a correlação entre o poeta e o paisagista, que será desenvolvida por Lemonnier no ensaio *La Vie belge*, citado anteriormente.

“L'école aux champs” opõe ainda o homem do campo ao homem da cidade, com “a alma fechada para as belezas do campo”. O contraste é correlato à tensão entre natureza e meio urbano que perpassa a obra de Lemonnier. A cidade, em franca expansão no século XIX, é pintada pelos escritores naturalistas como lugar de inúmeros problemas sociais e, subjacente à questão do meio natural, está a preocupação com os instintos humanos, comum aos naturalistas e também aos críticos das sociedades cristãs ocidentais que tratam o corpo como objeto vergonhoso (KRZYWKOWSKI, 1997, p. 19). A relação com a natureza vista em Lemonnier corresponderia, por um lado, a uma questão crucial no fim do século XIX que se industrializa rapidamente, além de estar presente nos debates estéticos, com a defesa da pintura ao ar livre (KRZYWKOWSKI, 1997, p. 18).

A paisagem, na obra de Camille Lemonnier, associada com a pintura flamenga, abre uma importante via para a representação pictural. Aurélie Gendrat-Claudé estima que, a partir do século XIX, quando a pintura de paisagem se populariza, ela passa a encarnar “um espaço determinado e vivido esteticamente, suscetível, ao mesmo tempo, de uma ideia da nação e de suscitar uma nova admiração” (GENDRAT-CLAUDEL, 2007, p. 73).⁵⁶ Não seria por acaso tal avizinhamo visto em Lemonnier, que pode se afigurar, por um lado, em uma exaltação nacionalista das paisagens de seu país, por outro lado, em questões sobretudo estéticas.

Em *Croquis d'automne*, a utilização das paisagens naturais se direciona ao pictural, tornando-as um motivo a ser pintado com termos que remetem ao campo pictórico. No quarto poema em prosa da recolha, intitulado “Nos campagnards”, é possível perceber nitidamente a estima pela vida campestre e a pictorialidade:

en ses veines, et, sous ces souffles qui le transportent et le bercent, de gonfler puissamment ses robustes poumons.

⁵⁶ [...] um espace déterminé et vécu esthétiquement, susceptible à la fois d'incarner une idée de la nation et de susciter un émerveillement nouveau.

Saiamos do bosque, ganhemos o campo. Ei-lo que se espria em sua força e seu esplendor; as terras cintilam; poder-se-ia dizer, no mar imóvel dos sulcos, que cada onda é modelada em cores diferentes, e é como uma vasta marchetaria na qual o marrom, o azul e o verde se nuançam e se fundem. Clarões de ouro escorrem por toda parte; ao longe reluz um tipo de faixa prateada. No alto, sombras vigorosas que realçam todo esse brilho e delineiam fortemente as superfícies. – Cá, os trigos amarrados em feixe pelo meio se eriçam, loiros na cabeça, roxos nos pés, com aspecto de cabeleiras indianas. Lá, os trigos amarelado e dourados, como espessos tosões, erguem-se em feixes opulentos. Mais adiante o arado morde a terra, e vê-se a sua relha, revirando os torrões como espumas, sair fumegante, com reflexos, do traçado cavado. Os sulcos se entalham como cristas betuminosas que se erguem desordenadas e, entre reflexos ondeados, mil cristais ali cintilam (LEMONNIER, 1870, p. 21).⁵⁷

Observa-se, primeiramente, um descritor que se coloca na cena, fazendo com que o leitor a capte através de seu olhar e de suas indicações. A descrição da paisagem apresenta uma vasta quantidade de adjetivos associados às cores (os tons de marrom, azul e verde, faixas prateadas), que imprimem picturalidade e, ao mesmo tempo, poeticidade às paisagens e cenas de trabalho na terra tipicamente campesina. Além disso, observam-se efeitos como as justaposições de cores complementares (amarelo e violeta, por exemplo, em “os trigos amarrados em feixe pelo meio se eriçam, loiros na cabeça, roxos nos pés”), o efeito de cintilamento e a confusão entre céu e terra. O modo como a paisagem é aqui pintada faz pensar imediatamente na pintura impressionista.

Com relação à “Nos campagnards”, é possível considerá-lo como uma transposição de arte. Compreende-se a transposição de arte como a aplicação de técnicas e procedimentos de outras formas de arte, como a pintura e a escultura, ao fazer literário. Configurar-se-ia então como uma dissolução, ainda que artificial, das fronteiras entre as artes e a literatura. O poema em prosa de Lemonnier que destacamos acima seria uma transposição de arte por elaborar a passagem, através de um vocabulário específico, de um domínio literário à uma obra pictural (LARUE In MANSOU & PONNAU, 1986, p. 29-30).

⁵⁷ Sortons des bois, gagnons la campagne. La voilà qui s'étale dans sa force et sa pompe ; les terres miroitent ; on dirait, dans la mer immobile des sillons, que chaque vague est pétrie de couleurs différentes, et c'est comme une vaste marqueterie où le brun, le bleu, le vert se nuancent et se fondent. Des lueurs d'or ruissellent partout ; dans les lointains luit une sorte de bordure argentine. Là-dessus, des ombres vigoureuses qui rehaussent tout cet éclat, et délinéent puissamment les plans. – Ici les sarrazins, liés en gerbe par le milieu, se hérissent, blonds à la tête et violets au pied, avec l'aspect de chevelures indiennes. Là les blés jaunissants et dorés, comme d'épaisses toisons, se dressent en meules opulentes. Plus loin la charrue mord les terres, et l'on voit le soc, rejetant les mottes comme de l'écume, sortir fumant, avec des lueurs, de la raie creusée. Les sillons se dentèlent de crêtes bitumineuses qui se dressent en tumulte, et parmi des reflets de moire, mille paillettes y scintillent.

A descrição pictural seria então uma possibilidade de transposição de arte, sendo que as definições desta última se confundem, por vezes, com a primeira. Liliane Louvel compreende a descrição pictural como uma referência às artes visuais em um texto literário, “sob formas mais ou menos explícitas, com um valor citacional que produz um efeito de metapicturalidade textual” (LOUVEL, 2002, p. 15)⁵⁸. Seria esse o caso do gênero pictórico *paisagem* sendo citado ou transposto para a literatura.

Sobre a descrição pictural, é possível depreender que, reportando-se às artes plásticas, seja através de uma citação direta de uma obra ou gênero pictórico, seja através do efeito, por meio de recursos linguísticos específicos, o procedimento da descrição pictural seria, sobretudo, verbal. Guarda-se então um princípio de heterogeneidade entre dois sistemas, havendo uma relação de analogia, mas não uma identificação completa de um código (o pictural) com outro (o verbal).

O desejo de evasão da linguagem comum ambicionada pelo poema em prosa seria realizável pelas técnicas de transposição, conduzindo assim o leitor ora para dentro de uma cena, ora para diante de um quadro. A vontade de desviar o código linguístico para que este se invista de picturalidade conduzirá Joris-Karl Huysmans a lançar sua primeira obra literária, *Le Drageoir à épices*. Na seção seguinte, discutiremos sobre os poemas em prosa de Huysmans, as paisagens urbanas e a tensa relação do escritor com a modernidade.

A PAISAGEM EM LUTO: JORIS-KARL HUYSMANS, O MEIO URBANO E A MODERNIDADE

Joris-Karl Huysmans, escritor naturalista francês com quem Camille Lemonnier mantinha relação de proximidade, além de partilhar de gostos estéticos semelhantes, também ficou mais conhecido pela publicação de romances. Entre eles, podemos citar *Marthe; histoire d'une fille* (1876), *Les Sœurs Vatard* (1878), *À rebours* (1884), *En route* (1887), *Là-bas* (1891) e *La Cathédrale* (1898). As obras romanescas de Huysmans atestam suas preocupações estéticas, como as descrições oriundas das pinturas impressionistas em *Les Sœurs Vatard*, os primitivos alemães presentes em *Là-bas* e *À rebours*. Este último se configura como uma espécie de romance-crítica: através do olhar apurado do esteta Jean Floressas des Esseintes, o romance traz desde reflexões sobre arte e literatura até descrições ecrásticas de obras de arte, como quadros, esculturas, e de objetos de decoração.

Huysmans desejava transpor para a literatura o colorido pulsante dos pintores setentrionais apreciados por ele quando publicou o volume de

⁵⁸ [...] sous des formes plus ou moins explicites avec une valeur citationnel produisant un effet de métapicturalité textuelle.

poemas em prosa *Le Drageoir à épices*. Na ocasião, o escritor mudou o seu nome de Charles-Marie-Georges para Joris-Karl, visando marcar a sua ascendência holandesa e a estética pictural flamenga e holandesa que se fazem presentes em sua obra. Em *Drageoir à épices*, Huysmans desenvolve poemas em prosa e contos que ora fazem referência a uma técnica de pintura, como em “Camaïeu rouge”, ora alusão a um tema pictural da tradição flamenga, como “La Kermesse de Rubens”, ou a um pintor em especial, como em “Adrien Brauwer”, este trazendo também uma transposição de *Interior da tabacaria* (c.1630-1632).

Com relação à “Kermesse de Rubens”, a paisagem da praia da Picardia, na qual perambula o narrador, acaba por dar lugar a uma cena banal que o olhar treinado de um observador associa ao famoso quadro:

No dia seguinte, à noite, eu vagava nas ruas de uma cidadela situada na Picardia, à beira-mar. O vento soprava furiosamente, as ondas desabavam umas sobre as outras e os moinhos de vento recortavam suas esguias silhuetas sobre monstruosos amontoados de nuvens negras. Aqui e acolá, na estrada, centelhavam pequenas capelas, erguidas pelos marinheiros em homenagem à Virgem protetora. Eu andava lentamente, beijando teus lábios rudes, aspirando o acre e quente aroma de tua boca, ó minha velha amante, ó minha velha Gambier! Eu escutava o rangido das mós, o respingar arisco do mar quando, de repente, uma ária de dança ressoou em meus ouvidos e percebi um fraco clarão avermelhado na janela de um celeiro. Era o baile dos pescadores e dos matalotes.

Que diferença daquele que vi ontem de noite! No lugar desta súcia de vadios recolhida em uma sarjeta qualquer, tinha diante de meus olhos rapazes de semblante honesto e delicado; no lugar de rostos rotos e carcomidos pelos unguentos, desses olhos esverdeados e ressecados pela libertinagem, desses lábios pequenos orlados de carmim, eu via faces volumosas e vermelhas, olhos vívidos e alegres, lábios espessos e túmidos de sangue; eu via desabrochar, no lugar de carnes murchas, carnes robustas como as pintadas por Rubens, bochechas rosadas e firmes, como gostava Jordaens. (HUYSMANS, 1874, p, 18)⁵⁹

⁵⁹ Le lendemain soir, j’errais dans les rues d’un petit village situé en Picardie, au bord de la mer. Le vent soufflait avec rage, les vagues croulaient les unes sur les autres, et les moulins à vent découpaient leurs silhouettes grêles sur de monstrueux amas de nuages noirs. Çà et là, sur la route, étincelaient de petites chapelles, élevées par les marins à la Vierge protectrice. Je marchais lentement, baisant tes lèvres rudes, aspirant l’acre et chaude senteur de ta bouche, ô ma vieille maîtresse, ma vieille Gambier! j’écoutais le grincement des meules et le renâclement farouche de la mer, quand soudain retentit à mon oreille un air de danse, et j’aperçus une faible lueur qui rougeoyait à la fenêtre d’une grange. C’était le bal des pêcheurs et des matelotes. Quelle différence avec celui que j’avais vu hier au soir ! Au lieu de cette truandaille ramassée dans je ne sais quel ruisseau, j’avais devant les yeux des gars à la figure honnête et douce ; au lieu de ces visages dépenaillés et rongés par les onguents, de ces yeux ardoisés et séchés par la débauche, de ces lèvres minces et orlées de carmin, je voyais de bonnes grosses figures rouges, des yeux vifs et gais, des lèvres épaisses et gonflées de sang ; je

Durante o passeio, o narrador observa a paisagem da costa da Picardia, alguns detalhes lhe chamando a atenção, como as capelas, os moinhos sobre as nuvens e o mar. Além da visualidade, há igualmente um certo grau de sinestesia, com a sensação do vento, do respingo do mar e a música que vem do baile de pescadores. Percebe-se, na paisagem da Picardia, um alto teor de subjetividade, pois a representação da paisagem, apesar de remeter a um dado do real, ancorada no mundo sensível, será “a transcrição de uma experiência visual que se coloca imediatamente como experiência estética, entrelaçando estreitamente a subjetividade e a memória cultural do observador, independente de qualquer execução objetivável” (GENDRAT-CLAUDEL, 2007, p. 50-51)⁶⁰. Sendo assim, a subjetividade constitui um elemento chave na elaboração de uma paisagem.

A cena seguinte deste poema em prosa de Huysmans, embora não corresponda a uma paisagem, é igualmente o produto de uma elaboração baseada na memória cultural do observador, que associa aquele baile de pescadores ao famoso quadro de quermesse de Peter-Paul Rubens. Esse olhar apurado que capta detalhes preciosos em cenas cotidianas, convertendo-os em experiência estética é constante nos poemas em prosa. O narrador de outro poema em prosa que integra *Le Drageoir à épices*, “Rive gauche”, captava o alarido da rua de la Gaîté “olhando intensamente” (HUYSMANS, 1874, p. 73)⁶¹. A expressão empregada por Huysmans no original, “*de tous mes yeux*” (com todos os meus olhos) poderia igualmente ser interpretada como uma imagem hiperbólica, de modo a demonstrar a insaciabilidade do observador, para quem dois olhos apenas não seriam o suficiente (LAMBERT, 2011, p. 1).

A citação pictórica da *kermesse* de Rubens é capaz ainda de nos fornecer dados sobre a relação de tensão com a modernidade que, de modo semelhante ao que ocorre em Camille Lemonnier, Huysmans experimentava. Aquelas figuras sadias, de semblante honesto, faces volumosas e vermelhas, olhos vivos e alegres que o narrador encontra naquele baile aldeão, se opõem aos vadios recolhidos em uma súcia qualquer, rostos carcomidos pelos unguentos, figuras encontradas na modernidade decadente. Entretanto, ao contrário de Lemonnier, que permaneceu ao longo de sua carreira como escritor como o pintor das paisagens naturais e do campesinato flamengo, Huysmans pintou em suas obras a cidade de Paris e seus habitantes. Em *Croquis parisiens*, Huysmans traz cenários da capital francesa e seus arredores, a recolha de poemas em prosa se dividindo em sete partes intituladas “Les

voyais s'épanouir, au lieu de chairs flétries, des chairs énormes, comme les peignait Rubens, des joues roses et dures, comme les aimait Jordaens.

⁶⁰ La description du paysage sera alors la transcription d'une expérience visuelle qui se pose immédiatement comme expérience esthétique, entrelaçant étroitement la subjectivité et la mémoire culturelle de l'observateur, en dehors de toute saisie objectivable [...]

⁶¹ Tandis que je regardais de tous mes yeux et me demandais si j'allais entrer dans un bal ou dans un concert [...]

Follies bergères en 1879”, “Le Bal de la brasserie européenne à Grenelle”, “Types de Paris”, “Paysages”, “Fantaisies et petits coins”, “Natures mortes” e “Paraphrases”.

Existe um debate crítico em torno da oposição entre paisagem natural e paisagem urbana. O elemento natural seria visto como essencial para que a captura de uma parte de um território seja considerada paisagem. Rosario Assunto, por exemplo, propõe que a paisagem seja relacionada a um ambiente natural, enquanto o meio urbano consistiria em um ambiente estético, metaespacial como a paisagem, mas diferente fundamentalmente no conteúdo, bem como em sua gênese (ASSUNTO *apud* GENDRAT-CLAUDEL, 2007, p. 54). Não obstante, tal concepção pode ser tomada, de certo modo, como oriunda de uma idealização da natureza como lugar de evasão.

O poema “paisagem”, de Charles Baudelaire, traz uma paisagem urbana, embora ela represente um lugar onde o poeta não gostaria de estar, estando a sonhar com um lugar idílico:

Quero, para compor os meus castos monólogos,
Deitar-me ao pé do céu, assim como os astrólogos,
E, junto ao campanário escutar sonhando
Solenes cânticos que o vento vai levando.
As mãos sob meu queixo, só, na água-furtada,
Verei a fábrica em azáfama engolfada;
Torres e chaminés, os mastros da cidade,
E o vasto céu que faz sonhar a eternidade.

É doce ver, em meio à bruma que nos vela,
Surgir no azul a estrela e a lâmpada à janela,
Os rios de carvão galgar o firmamento,
E a lua derramar seu suave encantamento.
Verei a primavera, o estio e o outono; e quando
Com seu lençol de neve, o inverno for chegando,
Cada postigo fecharei com os férreos elos
Para na noite erguer meus mágicos castelos.
Hei de sonhar então com os azulados astros,
Jardins onde a água chora em meio aos alabastros,
Beijos, aves que cantam de manhã à tarde,
E tudo o que no Idílio de infantil se guarde.
O Tumulto, golpeando em vão contra a vidraça,
Não me fará volver frente ao que se passa,
Pois que estarei entregue ao voluptuoso alento
De lembrar a Primavera em pensamento
E quando na alma colher, tal como quem, absorto,
Entre as ideias goza um tépido conforto. (BAUDELAIRE, 2012, p. 435).

O poema, que se encontra na seção “Quadros parisienses” do célebre volume *As flores do mal*, realiza o contraste entre a paisagem natural, que seria

o almejado pelo poeta, e o meio urbano, com seus ruídos, suas chaminés, suas construções que são o “paradigma da imaginação que voluntariamente se priva de todo e qualquer espetáculo natural” (JUNQUEIRA In BAUDELAIRE, 2012, p. 843). Ao fechar o postigo, o poeta apenas rememora a Primavera, escapando assim àquela paisagem invernal cinza, com o céu escuro e a cidade coberta pela neblina.

Não seria por acaso que o poema “paisagem”, o único a se intitular assim entre todos os poemas que compõem *As flores do mal*, abre a seção “Quadros parisienses”, pois desenvolve uma dualidade essencial na poética baudelairiana: a experiência vivida, nas condições de existência em uma grande cidade (o que corresponderia ao *spleen*) e a necessidade de rememoração de uma experiência impossibilitada (que corresponderia ao ideal). A paisagem urbana seria, então, o lugar do cotidiano modorrento, mas também do contingente, ao passo que a paisagem natural representaria o lugar desejado, porém utópico, interdito ao poeta que perdera a sua auréola.

Enquanto em Baudelaire encontramos esse contraste entre o vivido e o idealizado, a paisagem urbana pintada por Huysmans corresponde a um valor em si, um local onde o poeta está e que ele busca captar:

Do alto das muralhas, percebemos a maravilhosa e terrível vista das planícies que se deitam, extenuadas, no pé da cidade.

No horizonte, sobre o céu, longas chaminés redondas e quadradas de tijolo vomitam nas nuvens borbotões de fuligem, enquanto mais abaixo, mal ultrapassando os telhados baixos das usinas cobertos com telas betuminosas e de chapas metálicas, jatos de vapor branco escapam, assobiando, das finas tubulações de ferro fundido.

A zona desnudada se estende, repleta de montículos sobre os quais a criançada, em grupo, empina pipas fabricadas com jornais velhos e enfeitadas com imagens em cores coloridas que os anunciantes distribuem nas portas das lojas ou nos cantos das pontes. (HUYSMANS, 1880, p. 67-68)⁶²

O início do poema em prosa, intitulado “Vues des remparts du Nord-Paris”, anuncia o tratamento que será dado à paisagem urbana: uma vista maravilhosa e terrível. Aqui não haveria um luto pela paisagem natural (GENDRAT-CLAUDEL, 2007, p. 53), mas a paisagem corresponderia a um

⁶² Du haut des remparts, l'on aperçoit la merveilleuse et terrible vue des plaines qui se couchent, harassées, au pied de la ville. / À l'horizon, sur le ciel, de longues cheminées rondes et carrées de briques vomissent dans les nuages des bouillons de suie, tandis que plus bas, dépassant à peine les toitures plates des ateliers couverts de toiles bituminées et de tôle, des jets de vapeur blanche s'échappent, en sifflant, de minces tuyaux de fonte. / La zone dénudée, s'étend, renflée de monticules sur lesquels des marmailles, en groupe, enlèvent des cerfs-volants fabriqués avec de vieux journaux et ornés de ces images en couleurs que la réclame distribue aux portes des magasins ou aux coins des ponts.

pedaço de território urbano captado pelo observador subjetivamente, ainda que seja notória a sua desolação, com suas chaminés que soltam fuligem sobre as casas.

Embora na obra de Huysmans notemos essa relação tensa com a modernidade que caracteriza boa parte da produção literária da segunda metade do século XIX, o modo como o escritor a exprime não estaria relacionada com um ideal que existiria em oposição. Em “La kermesse de Rubens”, a tensão com a modernidade é transfigurada esteticamente e, em “Vues des remparts du Nord-Paris”, a cidade é estetizada em si mesma, sem que o narrador se reporte diretamente a nenhuma estética pictural, constituindo um motivo que não necessariamente agrada aos olhos.

O tratamento da paisagem nos poemas em prosa de Camille Lemonnier e Joris-Karl Huysmans está intrinsecamente relacionado com o modo como os dois escritores desenvolveram seus projetos de literatura naturalista: Lemonnier prioriza um naturalismo campesino, com descrições picturais fundadas na tradição flamenga e uma dimensão alegórica e idílica que se opõem à modernidade do século XIX. Vale mencionar que, mesmo em romances urbanos como *Happe-Chair* e *L’Homme en amour*, há poucas descrições de paisagens urbanas. Já Huysmans desenvolve um naturalismo parisiense e suburbano, trazendo descrições picturais que remetem, ora à pintura dos Países-Baixos, ora ao Impressionismo; suas questões estéticas são desenvolvidas igualmente nos romances através de personagens com um olhar treinado, como estetas (caso de Des Esseintes de *À rebours*) ou escritores (caso de Durtal em *Là-bas*). Isso deixa patente o pertencimento dos poemas em prosa ao projeto estético dos dois escritores.

O poema em prosa, enquanto gênero que, em parte, legitima-se através do pictural, permitiria a elaboração de paisagens que, embora ancoradas no real, permitem que os escritores e poetas inscrevam a si próprios, “a sua postura em relação à vida e ao mundo, pensamentos e aspirações, fantasias e paixões, afeição e/ou rejeição pela natureza” (DALLA BONA, 2017, p. 59). Sendo o gênero propício tanto à descrição quanto à meditação e à contemplação, as paisagens desenvolvidas no poema em prosa se configuram em elaborações que o observador, ao perceber e privilegiar determinados detalhes de composição, luz, momento do dia, clima sazonal, entre muitos outros, em determinado trecho de território (natural ou construído pelo trabalho humano), modifica, ao mesmo tempo se deixa modificar por elas. A presença da paisagem no poema em prosa estaria igualmente em consonância com questões estéticas pertinentes à época em que o gênero mais esteve em voga, relacionando-se ainda com a modernidade literária.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BERNARD, Suzanne. *Le poème en prose : de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1959.

BERTRAND, Aloysius. *Gaspard de la nuit*. Paris : Gallimard, 1980.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo artístico*. Trad.: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURGEOIS, Bertrand. Échanges transdisciplinaires et légitimation générique : le poème en prose et les arts plastiques. *Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化*, n^o 12, p. 1-14, 2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/transtexts/802>. Acesso em: 09/08/19.

DALLA BONA, Fabiano. *Paisagens de palavras na obra de Giuseppe Tomasi di Lampedusa*. Rio de Janeiro: Rio book's, 2017.

GENDRAT-CLAUDEL, Aurélie. *Le paysage, "fenêtre ouverte" sur le roman: le cas de l'Italie romantique*. Paris : Presse de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Le Drageoir à épices*. Paris: E. Dentu, 1874. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10455721.image> Acesso em: 22/07/19.

_____. *Croquis parisiens*. Paris: Henri-Vaton, 1880. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103022f/f1.image.texteImage> Acesso em: 22/07/19.

LAMBERT, Jérémy. L'esthétique comme propédeutique spirituelle chez Joris-Karl Huysmans. In : Séminaire doctoral « Esthétique et spiritualité. Circulation des modèles en Europe » Louvain-la-Neuve, 26 mai 2011, p. 1-12.

LARUE, Anne. Le journal de jeunesse de Delacroix : Dante et Byron « en abîme ». In : MANSAU, Andrée & PONNAU, Gwenhaël. *Transpositions*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1986, p. 29-40.

LEMONNIER, Camille. *Nos Flamands*. Bruxelles: Éd. Rozem, 1869. Digitalizado por University of Ottawa. Disponível em: <https://archive.org/details/nosflamands00lemo>. Acesso em: 20/02/19.

_____. *Croquis d'automne*. Paris-Bruxelles : Imprimerie P.- J.-D. de Sommer, 1870. Disponível em: ark:/12148/bpt6k9605736v Acesso em: 19/03/19.

_____. La Vie belge. In: GORCEIX, Paul (Ed.). *La Belgique fin de siècle*. Bruxelles : Complexe, 1997, p. 63-214.

LOUVEL, Liliane. *Texte/Images. Images à lire, textes à voir*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso literário*. Trad.: Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2018.

MERCIER, Guy. Le répertoire sémantique du mot *paysage*. *Journal of research and didactics in geography (J. Reading)*, n° 2, p. 19-34, 2016.

MURAT, Michel. Le dernier livre de la bibliothèque; une histoire du poème en prose. In: MACÉ, Marielle & BARONI, Raphaël (Org.). *Le Savoir des genres*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 281-296.

Recebido em 23.12.2019

Aceito em 29.12.2019