

HUYSMANS E GONZAGA DUQUE

transposições de arte em textos franceses e brasileiros do Simbolismo

HUYSMANS AND GONZAGA DUQUE: TRANSPOSITIONS OF ART IN
THE BRAZILIAN AND FRENCH TEXTS OF SYMBOLISM

André Soares Vieira¹
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

RESUMO

Este ensaio pretende refletir sobre alguns processos de tradução de obras picturais transpostas para textos críticos e literários. O processo de transposição escrita da pintura será examinado segundo uma análise do discurso sobre arte produzido pelo escritor e crítico brasileiro Gonzaga Duque (1863-1911) e pelo romancista e também crítico de arte francês Joris-Karl Huysmans (1848-1907). O objetivo é o de mapear, através de obras dos pintores Matthias Grünewald (1470-1528) e Félicien Rops (1833-1898), alguns modos de transferência entre a arte pictórica e os textos críticos e literários, tomando-se por base, sobretudo, os estudos de Françoise Luchbert.

PALAVRAS-CHAVE

Transposição de arte, Simbolismo, literatura e pintura

Avatar da *ekphrasis*, a transposição de arte permeou e regeu as relações entre a literatura e a pintura ao longo do século XIX, quando se dá o seu apogeu. Ao escritor cabia a tarefa de encontrar, com os meios próprios à língua, o que seria o equivalente mais próximo do efeito estético proporcionado pela obra de arte inspiradora, obra que seria então recriada através dos meios de outra arte. Dentre os escritores, igualmente críticos de arte, que passearam com extrema desenvoltura pelas duas artes, literatura e pintura, encontram-se Baudelaire e Proust. Entre um e outro, não podemos omitir a figura de Joris-Karl Huysmans, cuja obra se divide entre romances e críticas de arte. Muitos pintores simbolistas e decadentistas, como Odilon Redon e Gustave Moreau, devem a Huysmans grande parte do reconhecimento de que foram alvo pelo fato de terem sido citados pelo escritor, seja em forma de críticas, seja em forma de transposições de arte em alguns de seus principais romances. Estamos em pleno domínio daquilo que Pierre Bourdieu chamou de momento de trocas entre escritores e pintores na consolidação de seus respectivos campos nas últimas décadas do século XIX.

¹ andrecac@uol.com.br

Huysmans participa das lutas simbólicas de seu tempo para a construção da autonomia do campo literário, aliando-se aos pintores que também lutam pela autonomia de seu respectivo campo. No processo de autonomização dos campos literário e artístico, “os escritores puderam tirar partido das conquistas dos pintores e, reciprocamente, para aumentar sua independência”.² Se, de um lado, os pintores foram diretamente apoiados pelos escritores, já libertados da autoridade acadêmica que lhes garantia uma identidade reconhecida, de outro, os escritores forneceram aos pintores uma imagem heroica da ruptura que então realizavam, além de “levarem para a ordem do discurso as descobertas que os pintores estavam em via de fazer na prática, especialmente em matéria de arte de viver”.³

Literatura e pintura, nesse sentido, reivindicam a institucionalização da anomia e a consequente liberdade na criação: busca por uma arte que dispense o motivo, o tema e tudo que possa evocar a intenção de reproduzir, de representar, de dizer. Aos poucos, cada campo percebe a necessidade de diferenciar as peculiaridades de suas expressões artísticas na busca pela forma que melhor convém a cada arte. Os pintores abandonam o literário (a necessidade de representação), e os escritores se afastam do pitoresco em favor da literariedade.

Em *A rebours* (1884), as transposições de arte são feitas pela técnica descritiva, já exercida pelo Huysmans crítico de arte, e permitem o acesso do leitor à introspecção da personagem, o duque Jean Floressas des Esseintes. Longe da mera transposição ecfástica dos quadros, *A rebours* insere as descrições no âmbito da diegese e da visão do mundo de Des Esseintes, pois os quadros são descritos a partir do olhar do protagonista. Sua predileção por pintores e gravadores como Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin, Odilon Redon e Jan Luyken colabora para o processo de conhecimento do caráter e da psicologia da personagem, que não mais se dá a ver pela óptica do narrador ou por suas relações sociais, mas pela arte e pelas sensações por ela despertadas.

Em 1891, Huysmans apresenta outra obra que parece seguir o projeto estético de *A rebours*: *Là-bas*. Estamos novamente diante de uma obra singular no que respeita tanto à sua arquitetura quanto aos temas apresentados. Se *A rebours* tinha sua intriga diluída em prol de comentários críticos sobre a decadência latina, pedras e gemas, flores, perfumes, literatura decadente e pintura, *Là-bas*, do mesmo modo, participa do projeto huysmansiano de libertação do jugo naturalista ao também recusar as facilidades da intriga. De um modo geral, a obra alterna entre a história de Durtal, escritor alterego de Huysmans, que está em via de realizar pesquisas sobre a vida de Gilles de Rais, e as conversas sobre satanismo entre Durtal, seu amigo Des Hermies, médico simpático às questões sobrenaturais, e Carraix, sineiro da igreja de Saint Sulpice, em Paris, católico fervoroso. Em seu desejo de se aprofundar nos combates medievais entre Deus e o Diabo, assim como na permanência e na atualidade dos rituais satânicos em sua época, o final do século XIX, positivista e cientificista, Durtal acaba por se envolver com a misteriosa Hyacinthe Chantelouve, admiradora de sua obra literária e potencialmente envolvida com padres hereges adoradores de Satã. É ela quem o introduz no mundo dos rituais demoníacos, levando-o a assistir a uma missa negra.

A originalidade do jogo de construção de *Là-bas* se revela na inserção que Huysmans faz da trajetória de Gilles de Rais no seio da história contemporânea. A vida do terrível monstro medieval, responsável pelo assassinato de centenas de crianças, é apresentada ao leitor como

² BOURDIEU. *As regras da arte*, p. 153.

³ BOURDIEU. *As regras da arte*, p. 155.

pesquisa realizada por Durtal para seu novo romance. O primeiro capítulo da *Là-bas* problematiza a questão do projeto do livro que o leitor tem em mãos e se inicia, *in media res*, com um diálogo entre Durtal e Des Hermies sobre a concepção do romance. Ao contrário de Zola, que ao iniciar um romance já dispunha de um plano preciso para ele, Huysmans sabe apenas que precisa dar continuidade ao projeto iniciado com *A rebours*, recusando-se ao mero contar de uma história, rejeitando a intriga na construção de mais um texto às avessas e na contramão do naturalismo de Zola. Assim, o primeiro capítulo de *Là-bas* assume um caráter inovador de *work in progress*, do romance que se faz à medida de sua leitura, como se Durtal-Huysmans discutissem com seu outro duplo, Des Hermies-Huysmans, o plano da obra prestes a ser elaborada. “– Acreditas tanto nessas ideias, meu caro, que abandonaste o adultério, o amor, a ambição, todos os temas que o romance moderno domestica, para escreveres a história de Gilles de Rais.”⁴

Para Pierre Cogny, a frase liminar de Des Hermies que abre o romance constitui uma afirmação da negação, uma recusa três vezes repetida daquilo “que se faz” contra o anúncio relativamente vago do “que vai ser feito”:

O “romance moderno”, para Des Hermies, é o romance naturalista, que, justamente, será defendido por Durtal; ao defendê-lo, justifica antecipadamente sua obra... Durtal, com efeito, escreve a história de Gilles de Rais, mas Huysmans reutiliza os procedimentos rejeitados e ridicularizados por Des Hermies, uma vez que Hyacinthe Chantelouve é a esposa adúltera que toma a iniciativa de uma história de amor com Durtal e, no limite, ainda que estendida às dimensões do infinito e do combate Deus-Satã, o drama de Gilles de Rais é o drama da ambição.⁵

O monólogo propositadamente artificial em forma de diálogo entre Durtal e Des Hermies, semelhante aos que foram empregados por Oscar Wilde em seus ensaios e críticas de arte,⁶ assume, assim, a feição de um plano geral da obra em via de ser escrita, algo ainda não totalmente definido pelo autor, que possui apenas uma certeza: a de que não pode escrever um romance *tout court*. Com efeito, os escritores decadentistas não mais acreditam no romance de intriga e constantemente se interrogam sobre o livro por vir, o futuro do romance. O conflito de ideias entre Durtal e Des Hermies é o conflito que agita o íntimo de Huysmans, e nessa perspectiva cada uma das personagens representaria uma das posições do autor de *A rebours*: por um lado, contra o naturalismo, sobretudo à maneira de Zola (Des Hermies); por outro, a favor de uma espécie de naturalismo místico ou de um realismo sobrenatural (Durtal). O embate entre as duas personagens traduz e anuncia, portanto, a tensão, que irá permear todo o romance, entre uma escritura naturalista levada ao paroxismo e o apelo ao misticismo, conforme observou Daniel Bergez.⁷

A solução para o dilema de Huysmans – que não é nem mais Durtal que Des Hermies, nem mais espiritualista que naturalista, nem menos historiador que romancista, mas um escritor que confronta o problema da criação – é vislumbrada através do exemplo da pintura. O ideal perseguido por Huysmans/Durtal/Des Hermies estaria representado na arte naturalista-

⁴ HUYSMANS. *Além*, p. 19.

⁵ COGNY. Introduction, p. 15. (Tradução nossa).

⁶ Ver, por exemplo, WILDE, Oscar. *A decadência da mentira e outros ensaios*. Tradução e apresentação de João do Rio. Rio de Janeiro: Imago, 1994. (Coleção Lazuli).

⁷ BERGEZ. *Littérature et peinture*.

espiritualista de um pintor como Matthias Grünewald. Tem início, então, a transposição de arte de uma de suas crucificações, mais exatamente *La petite crucifixion* (1501).

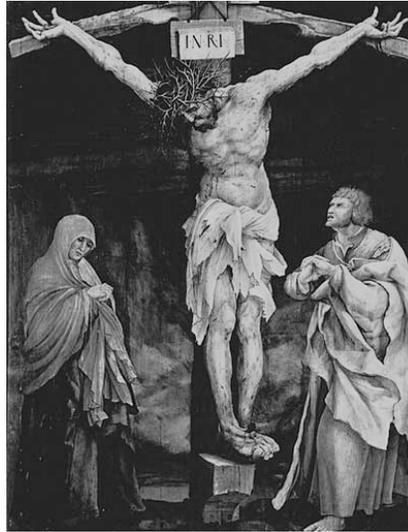


Figura 1 - Matthias Grunewald, *La petite crucifixion*
Fonte: <www.italian-renaissance-art.com>.

Deslocados, quase arrancados dos ombros, os braços do Cristo pareciam garrotar-se a todo o comprimento pelas correias enroladas dos músculos. A axila fracturada estalava; as mãos completamente abertas brandiam dedos bravios, mas que assim mesmo benziam com um gesto confuso de preces e recriminações; os peitorais tremiam, untados por suores; as marca da caixa das costelas raiava o torso com círculos de aduela; as carnes inchavam, salitradas e pisadas, com salpicos de mordedelas de pulga, como que mosqueadas pelas picadas de agulha da ponta das vergastas que, por terem sido partidas debaixo da pele, ainda lardeavam aqui e ali com suas lascas.⁸

Segundo Françoise Lucbert, a transposição de arte engloba as noções de deslocamento, de adaptação e de transformação. Deslocamento na medida em que opera uma transferência ou tradução do lugar da pintura para o lugar do texto, adaptação como processo de textualização da pintura, e, finalmente, transformação, se pensarmos em termos de transmutação/metamorfose da substância pictural em substância escrita. As noções de deslocamento, adaptação e transformação da matéria pictural em texto escrito se revestem, portanto, de um caráter transfigurador da obra de arte que só pode ser produzido por um crítico de arte com atributos de poeta, ou seja, de criador que sabe exaltar as qualidades de seu modelo:

A ideia de criação adquire ao mesmo tempo uma dimensão artística e um caráter místico: assim como faz o artista, o poeta imita o Criador supremo ao criar uma obra original a partir de uma transformação da matéria primeira. O crítico de arte transfigura o seu material (o quadro) por intermédio da linguagem, do mesmo modo como o pintor sublima a natureza por meios plásticos.⁹

⁸ HUYSMANS. *Além*, p. 25.

⁹ LUCBERT. Traduction, transposition et adaptation dans le discours sur l'art des écrivains symbolistes, p. 79. (Tradução nossa).

Ainda para Françoise Lucbert, a transposição se torna criadora quando acrescenta algo ao modelo descrito, embelezando-o, idealizando-o e poetizando-o. Nesse tipo de tradução, de caráter intersemiótico, ao contrário do que ocorre nas traduções inter e intralinguísticas, não somente são permitidas certas liberdades na interpretação do modelo, como igualmente são bem-vindas as “traições” a esse modelo agora extrapolado. A obra de arte plástica, preexistindo efetivamente ao texto que dela fala, é vista como pretexto, no sentido real da palavra, e o escritor, através de sua prosa poética, almeja, dessa forma, igualar-se ao artista e até mesmo superá-lo ao rivalizar com sua obra.

No caso da transposição que Huysmans faz do quadro de Grünewald, essa extrapolação do modelo original se faz presente na violência naturalista de sua descrição, como se o quadro de Grünewald fosse visto de muito perto, até mesmo com o auxílio de uma lupa. Os detalhes atrozes vêm então à tona, causando muito mais horror ao sujeito que lê do que àquele que observa a obra, dada a força que as palavras expressam no projeto do escritor em rivalizar com o pintor.

Longe de ser aleatória, a escolha do quadro de Grünewald vem justamente corroborar o projeto huysmansiano que se encontra em plena formação nesse primeiro capítulo de *Là-bas*. Trata-se do embrião da obra que se inicia, como já mencionado anteriormente. A acirrada discussão entre Durtal e Des Hermies sobre literatura, ao longo da qual estão em jogo os defeitos e as virtudes do naturalismo, tal como esse se encontrava na última década do século XIX, dá lugar à reflexão, por parte de Durtal, acerca da pintura. Esta vem em socorro à personagem com o objetivo de avaliar o ideal a ser atingido, ou seja, a busca por um naturalismo espiritual e místico que não soçobrasse no espiritismo e no ocultismo vulgares:

O naturalismo nunca tinha feito uma evasão em semelhantes temas; e nunca um pintor abarcara assim o ossário divino, e tão brutalmente molhara o pincel nas placas dos humores e nos cadinhos sanguinolentos das feridas. Era excessivo e era terrível [...] Naquela tela revelava-se como obra-prima da arte coagida, intimada a transmitir o invisível e o tangível, a manifestar a imundície lacrimosa do corpo, a sublimar a angústia infinita da alma.¹⁰

As reflexões acerca desse ideal de realismo sobrenatural, confirmadas pela tela de Grünewald, preparam o terreno para o livro que está sendo iniciado e irão constituir o cimento de sua arquitetura. Com efeito, a descrição pictural assume aqui a função anunciadora da tensão que permeará todo o livro, dividido entre uma escritura naturalista levada ao extremo e o apelo constante ao misticismo. Durtal-Huysmans encontram em *La petite crucifixion*, de Grünewald, o protótipo exasperado de arte que deve ser perseguido. O realismo sobrenatural de Grünewald conduz, portanto, à Idade Média, o que irá justificar a pesquisa sobre a vida de Gilles de Rais, inserida em *Là-bas*. A mística branca do catolicismo apresenta, então, segundo Cogy, o terrível espetáculo do Cristo crucificado, que abre o romance. Por outro lado, de forma quase simétrica, a mística negra é ilustrada pelas igualmente terríveis confissões de Gilles de Rais quando de seu julgamento, ao final do romance. Entre uma e outra, entre a transposição de arte do quadro de Grünewald e a confissão dos crimes cometidos pelo monstro da Idade Média, Huysmans intercala digressões sobre a prática do satanismo no final do século XIX, passagens sobre a liturgia dos sinos, diatribes contra a estética naturalista, reflexões sobre as práticas de *sucubato* e de *incubato*, padres hereges e o envolvimento da personagem principal em uma relação adúltera com uma mulher

¹⁰ HUYSMANS. *Além*, p. 27-28.

misteriosa que o conduzirá a uma missa negra. Assim, todos os elementos caros ao naturalismo (adultério, amor, ambição, etc.) evocados por Des Hermies no primeiro parágrafo da obra estarão disseminados ao longo do romance. No entanto, tais elementos, ao lado da intriga, do plano rigoroso e das análises do coração, das paixões e dos sentimentos contarão relativamente pouco, e tudo deverá passar pela linguagem. Para Cogny, *Là-bas* daria então continuidade ao projeto iniciado em *A rebours*, no qual a escritura representa o suporte da narrativa e assegura a ligação permanente entre autor, narrador e personagens que nela se reúnem.

Se *La petite crucifixion*, de Grünewald, possibilita sua transposição para o texto verbal, ilustrando o ideal de arte que norteará o romance que então se inicia, a obra de um artista contemporâneo de Huysmans, ainda que não citada de forma explícita, deverá permear o universo da narrativa. Trata-se da obra do pintor belga Félicien Rops (1833-1898), cuja série de pinturas *Les sataniques* (1882) parece inspirar grande parte do imaginário místico de *Là-bas*.

Responsável pelas ilustrações de *Les épaves*, coletânea de poemas censurados de Baudelaire publicada na Bélgica, bem como dos contos de *Les diaboliques*, de Jules Amédée Barbey d'Aureville, Rops se destacou inicialmente como desenhista e caricaturista. Intimamente associado ao Simbolismo e ao Decadentismo, granjeou a admiração de escritores como Stéphane Mallarmé, Joséphin Péladan, Barbey d'Aureville e Auguste Villiers de L'Isle-Adam, todos ilustrados por ele. Huysmans, percebendo as constantes temáticas de Rops – o sexo, a mulher, a morte e o diabo –, a ele consagra, em 1889, longa e detalhada crítica publicada em *Certains*, assim como permeia *Là-bas*, publicado dois anos depois, dos elementos caros ao pintor belga.

Para Huysmans, Rops, com sua alma de primitivo às avessas, seria o grande pintor do satanismo moderno ao eleger o tema do homem possuído pela mulher e da mulher possuída pelo diabo em sua série de gravuras *Les sataniques*. Essas duas vertentes da liturgia do pecado que tanto assombraram as duas últimas décadas do século XIX encontram em Huysmans um de seus mais ilustres pensadores. Escritores e pintores compartilham do mesmo *zeitgeist* marcado pela busca de um “além”, de um *là-bas* que possa relativizar os ideais positivistas e cientificistas. O misticismo é a face mais óbvia desse processo, mas não se limita à mera interpretação esotérica do mundo; trata-se, igualmente e sobretudo, de perceber esse “além” no próprio ser humano, em suas nevroses e, por conseguinte, nas inúmeras possibilidades de sua imaginação. Imaginação cada vez mais deixada de lado pelas doutrinas naturalista e positivista. “É por caminhos às vezes tortuosos, no quais a nevrose e a arte com frequência coexistem, que se chega a uma formidável literatura do fantástico interior”.¹¹ Como obra emblemática dessa literatura do fantástico interior, *Là-bas* apela para o realismo sobrenatural, invocado desde suas primeiras páginas pela transposição de arte do quadro de Grünewald.

A série *Les sataniques*, de Rops, igualmente irá servir de inspiração para todas as descrições de práticas diabólicas ao longo da obra, sobretudo as explicações de Des Hermies e a missa negra assistida por Durtal. Apresentada pela primeira vez em 1882, *Les sataniques* reúne uma série de cinco gravuras que aliam o erotismo ao mal e colocam em cena a união da mulher com o diabo, visto como o mestre do império carnal. A mulher, nessa visada, é representada como responsável pela queda moral da humanidade, como símbolo da perversidade e cúmplice do diabo. A este, Rops atribui formas que vão do camponês semeando o joio – o mal – ao ídolo que substitui o Cristo na cruz. Por sua vez, a mulher assume um caráter dual: vítima do diabo e

¹¹ BANCQUART. *Écrivains fin-de-siècle*, p. 21. (Tradução nossa).

algoz dos homens. As cinco gravuras se intitulam, respectivamente, *Satã semant l'ivraie* (Satanás emeando o joio), *Lenlèvement* (O rapto), *Lidole* (O ídolo), *Le sacrifice* (O sacrifício) e *Le calvaire* (O calvário). A primeira gravura representa o diabo vestido como um camponês de proporções gigantescas a semear o mal – as mulheres – sobre uma Paris fantasmagórica. Rops acompanha essa gravura da seguinte legenda:



Figura 2 - Félicien Rops, *Satan semant l'ivraie*

Fonte: <commons.wikimedia.org>.

Terrível e gigantesco, vestido como um camponês, SATÃ, o semeador bíblico, caminha a passos largos por sobre os lugares habitados pelos homens. Neste momento, sob um pálido luar, ele atravessa Paris. Seu pé direito é posto sobre as torres de Notre-Dame. Com um gesto vigoroso, lança ao ar as MULHERES que enchem seu ondulado avental, semente funesta dos crimes e desesperos humanos. E sob as largas abas de seu chapéu bretão, seu olhar flameja com uma alegria maléfica.¹²

A segunda gravura – *Lenlèvement* – apresenta dois corpos estranhamente entrelaçados girando no ar: Satanás acaba de raptar uma mulher para dela fazer sua escrava e cúmplice. Esta, segundo o comentário de Rops, pende às costas do raptor, já prostrada e totalmente entregue a seu mestre. *Lidole*, por sua vez, mostra ainda a entrega da mulher à luxúria, totalmente atraída pelo imperador do sexo. Este é representado como um ídolo, entre dois imensos falos, e uma mulher o abraça implorando seu amor. As duas últimas gravuras de *Les sataniques* mostram o corolário inevitável dessa aliança maligna: a morte. Em *Le sacrifice*, a mulher se entrega a Satanás sobre um altar, deixando-se imolar ao oferecer seu sexo à penetração de um falo gigantesco que só pode matá-la. Finalmente, *Le calvaire* apresenta Satanás substituindo o Cristo na cruz. Incapaz de lutar contra as forças do mal, a mulher morre ao pé da cruz, estrangulada por seus próprios cabelos, que o diabo enrola em seu pescoço.

Ao escrever *Là-bas*, Huysmans já possuía farto material de pesquisa sobre práticas satânicas, tendo-o utilizado no artigo de *Certains* dedicado justamente à série de pinturas de Rops em 1889. Forçoso dizer que diversas passagens de *Là-bas* estarão em relação intratextual com os escritos de crítica de arte do autor, sobretudo quando da descrição da missa negra assistida por Durtal em companhia de Madame de Chantelouve. Aqui, o apelo às pinturas de Rops se faz presente no modo como é criada a ambientação orgiástica e pagã dos ritos heréticos.

¹² Tradução nossa.

De repente, os meninos do coro chocalharam as sinetas. Foi como um sinal; mulheres caídas rolaram nos tapetes. Uma deitou-se de barriga para baixo, como que movida por uma mola, e remou com os pés no vazio; outra, subitamente tomada por um horrível estrabismo cacarejou e ficou de maxilar aberto, áfona, com a ponta da língua retorcida para cima, a tocar no palato; outra intumescida, com pupilas dilatadas e sem brilho, deitou a cabeça no ombro e levantou-a depois, com um gesto brusco, riscando a garganta com as unhas.¹³

Do mesmo modo, a personagem de Hyacinthe de Chantelouve é descrita com as cores utilizadas por Rops em suas gravuras e parece representar a mulher possuída pelo diabo, vítima de *sucubato*, subjugada a seu poder e incapaz de resistir aos apelos da carne. A relação com a série de gravuras *Les sataniques* é ainda mais perceptível em seu comportamento durante a missa negra e depois dela, quando tenta seduzir Durtal em uma casa sórdida de encontros:

Prostrado por um grande nojo, meio asfixiado, Durtal tentou fugir [da missa negra]. Procurou Hyacinthe, mas já ali não estava. Acabou por descobri-la ao pé do cônego. Passando por cima dos corpos enlaçados nos tapetes, aproximou-se. Com as narinas a fremit, ela aspirava as exalações dos perfumes e daqueles acasalados.

– O cheiro do sabat! – disse em voz baixa, com os dentes cerrados.¹⁴

Hyacinthe nem sequer o ouvia.

– Desejo-te – disse ela; e tomando-o à traição forçou-o à vontade de a possuir.

Despiu-se atirando para o chão o vestido e as saias, abriu por completo o abominável catre, e arregaçando nas costas a camisa interior começou a esfregar a espinha dorsal na trama grossa dos lençóis, com os olhos revirados e presa de um grande ataque de riso.¹⁵



Figura 3 - Félicien Rops, *L'enlèvement*

Fonte: <commons.wikimedia.org>.

Crítico de arte, romancista e cronista, Gonzaga Duque desempenhou papel preponderante na crítica cultural brasileira da virada do século XIX para o XX. Iniciou sua carreira na imprensa

¹³ HUYSMANS. *Além*, p. 272.

¹⁴ HUYSMANS. *Além*, p. 274.

¹⁵ HUYSMANS. *Além*, p. 275.

em 1882, na *Gazetinha*, de Artur Azevedo, prosseguindo sua colaboração em jornais como *A Semana*, *O Paiz*, *Diário de Notícias*, *O Globo*, *A Cidade do Rio* e *Diário do Commercio*. Escreveu alguns contos e diversos ensaios sobre a arte brasileira. Em 1899, publica *Mocidade morta*, romance que o faz reconhecido como uma das mais importantes figuras do Simbolismo no Brasil. Em 1910, Gonzaga Duque publica em Lisboa um volume de crítica de arte intitulado *Graves & frívolos*, contendo doze artigos sobre artistas brasileiros e estrangeiros, dentre os quais Pierre Puvis de Chavannes, Giovanni Battista Castagneto, Nicolao Antonio Facchinetti, António Teixeira Lopes e Félicien Rops.

O artigo que abre o volume tem por título “A ironia de Rops”. Duque inicia seu texto afirmando que o pintor belga reveste sua obra de um aparato erótico que necessariamente impressiona tanto seus admiradores quanto seus críticos. Cita os diversos artigos e estudos dedicados ao pintor, dentre os quais os de Huysmans. Em seguida, como bom escritor simbolista, Duque associa a pintura de Rops à literatura, seguindo, portanto, o pressuposto da relação hierárquica entre as duas artes no âmbito da crítica de arte exercida por um escritor. Para Gonzaga Duque, a “diabólica lubricidade” de Rops possuiria “algo d’alucinação criadora de Edgard Poe e muito da funérea originalidade de Charles Baudelaire”.¹⁶

Para Françoise Lucbert, a pintura detém o poder de transformar a linguagem da crítica de arte:

Aplicando-se a evocar poeticamente os efeitos visuais das obras que comentam, os escritores trazem muitas vezes para sua linguagem algo da experiência visual da pintura. Eles operam um estilo imagético, colorido, no intuito de sugerir imagens e de suscitar impressões coloridas.¹⁷

Essa tradução dos efeitos picturais residiria na adaptação da materialidade do quadro para a realidade do texto, através das evocações poéticas que prolongariam a experiência estética. É o que fazem tanto Huysmans, em sua transposição do quadro de Grünewald, anteriormente apresentado, quanto Gonzaga Duque, em relação à obra de Félicien Rops. Seguindo os passos de Lucbert, para quem a especificidade da escritura simbolista provém, em grande parte, do que ela chama de “pinturificação” da língua para a tradução da pintura, o escrito tende a se “pinturificar” na medida em que o quadro se torna texto. Uma vez que a pintura pode modificar a linguagem verbal, a transposição de arte transforma a substância pictural de forma criativa. A ideia de “pinturificação” da língua estaria, portanto, relacionada à ideia de transposição criativa prevista por Walter Benjamin em seu ensaio “A tarefa do tradutor”. Para ele, o tradutor ideal confere uma dimensão criativa e visual ao seu trabalho, ultrapassando as fronteiras de seu modo de expressão e enriquecendo sua prosa com elementos tomados de empréstimo à pintura;¹⁸ ou seja, “pinturifica” a língua.

¹⁶ DUQUE. *Graves & frívolos*, p. 6.

¹⁷ LUCBERT. Traduction, transposition et adaptation dans le discours sur l’art des écrivains symbolistes, p. 82-83. (Tradução nossa).

¹⁸ BENJAMIN, Walter. *Œuvres choisies*. Paris: Julliard, 1959. Citado por LUCBERT, Traduction, transposition et adaptation dans le discours sur l’art des écrivains symbolistes, p. 84.

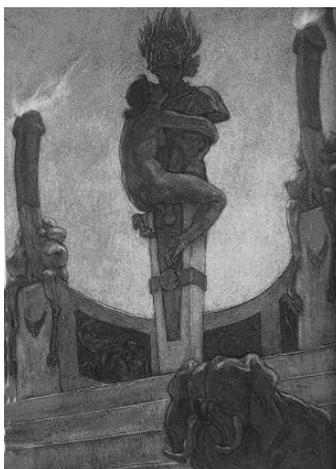


Figura 4 - Félicien Rops, *Lidole*
Fonte: <billyjane.tumblr.com>.

Nessa perspectiva, Lucbert aponta a ausência de narração, a prosa hierática e a tradução sugestiva das impressões visuais do quadro como as três principais características desse processo de “pinturificação da língua”. Em primeiro lugar, percebe-se que os críticos de arte do Simbolismo preferem os pintores que se afastam dos procedimentos da pintura da história, como o tratamento ilusionista do espaço e dos volumes, em favor de um tratamento mais decorativo com formas sintéticas e cores arbitrárias. Além disso, na transposição de arte imperam os tempos verbais do comentário (presente, pretérito perfeito e futuro) sobre aqueles da narração (pretérito imperfeito, mais que perfeito e condicional). É nesse sentido que Lucbert observa a ausência de narração em grande parte dos discursos sobre arte de escritores simbolistas. A insistência no uso do presente indicia que os críticos preferem assumir a função do comentarista, e não daquele que conta histórias. É o que podemos perceber no texto de Duque sobre Rops:

Pela exterioridade erótica, que o autor lhe *imprimiu* com a nervosa mão satânica de um possuído, *empolga* vivamente seus interessados analisadores e, seja simpática ou antipaticamente, *abala-os, impressiona-os, aturde-os* [...] Ainda mesmo que se esteja n'uma meia virgindade d'alma, isto é, que se conserve a crosta rústica de uma vaga civilização provinciana, essa obra singular e inquietante, que parece produzida por combinado desenho das linhas esquemáticas dos tics e esgares dos paranoicos, e conter a translucidez da expressão aterrorizada d'um bafejado de alta histeria, *vencerá* com as tentações mefistofélicas de delícias desconhecidas, do sempre desejado sabor do fruto proibido.¹⁹

O segundo traço característico da língua “pinturificada” seria o caráter hierático da prosa. Termo central das estéticas decadente e simbolista, o hieratismo perpassa, sistematicamente, as obras de escritores fim de século, seja em seus textos críticos sobre arte, seja em seus poemas. Com efeito, a mulher, de um modo geral, é representada nessas obras em poses de deusas, de sonâmbulas ou ainda de histéricas em estado cataléptico. Possuem a pele fria, dura e lisa das estátuas de mármore:

¹⁹ DUQUE. *Graves & frívolos*, p. 5-6.

Os críticos de arte apreciam o carácter estático das figuras, sobretudo o das figuras femininas, pois o associam à nobreza e à solenidade da beleza idealizada. As obras que apresentam esta forma de rigidez são qualificadas por um termo investido de um valor positivo: elas não são estáticas, mas “hieráticas”.²⁰

Na crítica de arte de Gonzaga Duque, observa-se o apelo ao hieratismo quando da sugestão dos estados de êxtase com que as mulheres de Rops são representadas. Tal apelo pode ser evidenciado na seleção lexical escolhida pelo autor, baseada em uma série de expressões que sugerem a imobilidade hierática:

É que ela não excita o instinto por um simples gozo da vista [...]; mas morde como a tarântula, injeta a peçonha n’um trincar doloroso e inflama todo o organismo n’um desespero de íncuba *epileptizado* [...] Mas essa ironia é dolorosa, tem o *rictus frio de uma careta* de mandíbulas desconjuntadas sob a transparência de *máscara de cera* moldada no rosto risonho e brejeiro da Folia.²¹ [...] n’essas Venus de cabeça enigmática, *formas d’estátua* e meias pretas.²²



Figura 5 - Félicien Rops, Le sacrifice
Fonte: <turnofthecentury.tumblr.com>.

Ah! que dor n’esta água-forte em que uma loba do amor venal segreda à grande Esfinge, em cuja *impassibilidade pétrea* comprime sua carne de flor dos pântanos.²³

Ao contrário do que ocorre nas descrições realistas, em que as personagens são tomadas em plena ação e sugerem o movimento, nos textos críticos e literários do Simbolismo as figuras sugerem antes a imobilidade, a paralisia dos membros que anuncia um estado pré-agônico,

²⁰ LUCBERT. Traduction, transposition et adaptation dans le discours sur l’art des écrivains symbolistes, p. 90 (Tradução nossa).

²¹ DUQUE. *Graves & frívolos*, p. 7-8. (Grifos nossos).

²² DUQUE. *Graves & frívolos*, p. 11. (Grifos nossos).

²³ DUQUE. *Graves & frívolos*, p. 13. (Grifos nossos).

entre o êxtase e a rigidez epiléptica. Essa é a visão da mulher que predomina como ideal a ser perseguido pelos poetas: a musa inatingível, hipnotizada ou em êxtase. Gonzaga Duque percebe tais efeitos na série *Les sataniques*, de Rops, na qual a figura feminina é representada em seu estado de catalepsia extasiada diante da luxúria demoníaca.

Finalmente, Françoise Lucbert aponta a tradução sugestiva das impressões visuais de uma obra pictural como a terceira característica do processo de “pinturificação” da língua. Nem Huysmans nem Gonzaga Duque pretendem contar ou explicar a pintura. Os escritores simbolistas preferem a evocação de imagens que traduzam efeitos da obra plástica por intermédio de uma prosa rica em alusões, valendo-se, para tanto, do uso de figuras de estilo como a metáfora, a personificação e a hipotipose. Daí o emprego de um léxico especialmente sugestivo, com palavras raras e alguns preciosismos. Tal fato explica os ataques recebidos por escritores simbolistas por parte da crítica e da imprensa oficiais. Já em 1886, Paul Adam tentava combater as acusações de que os representantes do Simbolismo primavam por uma linguagem hermética e incompreensível. Para ele, uma vez que a linguagem comum fracassa na sugestão de estados extraordinários, de aspectos que fogem ao cotidiano, cumpre apelar para uma linguagem complexa, menos banal, dotada de uma terminologia simbólica e rara capaz de evocar imagens e exprimir ideias. Os temas preferidos por Félicien Rops, sobretudo na série *Les sataniques*, exigiram, *ipso facto*, uma linguagem mais complexa por parte de seus críticos, o que podemos perceber nos textos de Huysmans e de Duque sobre a obra do artista belga.

Ao escrever sobre a pintura, o escritor simbolista estaria em busca da imagem mental que poderia ter sido o ponto de partida da obra, desvelando não a obra em si, mas antes o processo de visualização que permitira ao artista fixar uma ideia: “De certo modo, o escritor faz, às avessas, o caminho que havia levado o pintor a materializar uma versão interior sobre a superfície da tela ou do papel”.²⁴

à mulher, – à mulher desviada da sua missão e transformada em coisa, essa que o grosso anátema bíblico aponta como a *super bestiam femina*, escarranchada no lombo cerdoso da Luxúria – a essa ele reservou a sua função de satanizada, gênio do Mal que forma a corte devastadora do Inferno, e visga com os beijos como um cáustico, e enerva, enlanguece com o olhar como as bruxas hipnotizadoras, e assassina com as carícias como uma fera...²⁵

A transposição de arte simbolista é, antes de tudo, uma escrita da visão, da percepção e da representação de estados oníricos, místicos e alucinatórios despertados pela obra pictural. Para atingir esses efeitos, o escritor apela para uma linguagem que privilegie a situação no espaço em detrimento do tempo no interior de uma narrativa. O interesse pelo espaço da representação será percebido pelo emprego de um número maior de marcadores de lugar (aqui, ali, longe, acima, em, sobre, em um lugar, diante de, etc.), se comparado aos de tempo (antes, durante, depois, etc.):

As curvas estruturais, bem acusadas *sobre* as dobras das vestes, o contorno túrgido de um seio a descoberto [...] o alto da meia preta afevelada *acima* do joelho [...] o corpo perversamente delineado *sob* o longo vestido de uma ingênua, a indecorosa *posição* da inocente *Cendrillon* [...] um chapéu à moda *sobre* o caprichoso penteado da mulher [...] *nessa* Hipocrisia que prende o loup de veludo *onde* a moda de um tempo mandava amarrar a tournure.²⁶

²⁴ LUCBERT. Traduction, transposition et adaptation dans le discours sur l’art des écrivains symbolistes, p. 94. (Tradução nossa).

²⁵ DUQUE. *Graves & frívols*, p. 13.

²⁶ DUQUE. *Graves & frívols*, p. 10-11. (Grifos nossos).

O objetivo dessas transposições de arte do Simbolismo, francês ou brasileiro, consiste, em última análise, no prolongamento das sensações experimentadas quando da observação das obras picturais. Tanto Huysmans, em sua transposição do quadro de Grünewald ou em suas adaptações dos estados demoníacos de Félicien Rops para seu romance *Là-bas*, quanto Gonzaga Duque, em *Graves & frívols*, buscam prolongar a força e o caráter instantâneo da visão. Segundo Lucbert, “trata-se, então, da produção de sensações visuais, impregnando o leitor de imagens mentais que parecem enganadas pelas visões sobrenaturais de estados como o sonho, a alucinação e a contemplação mística”.²⁷



Figura 6 - Félicien Rops, *Le calvaire*
Fonte: <darkclassics.blogspot.com>.

As aparições satânicas e os pesadelos patibulares concebidos por Rops, bem como as visões místicas da religiosidade encontradas em Grünewald, se prestam, com perfeição, a esse tipo de visualização da matéria pictural por intermédio da linguagem poética verbal. A transposição, a adaptação e a tradução do quadro pintado para o quadro escrito configuram e materializam a possibilidade de uma pintura que é, ao mesmo tempo, *descrita* e *da escrita*.



²⁷ LUCBERT. Traduction, transposition et adaptation dans le discours sur l'art des écrivains symbolistes, p. 97. (Tradução nossa).

ABSTRACT

The aim of this paper is to reflect on some translation processes of pictorial works transposed into critical and literary texts. The transposition process from painting into writing will be examined by means of a discourse analysis on art produced by the Brazilian writer and critic Gonzaga Duke (1863-1911) and the French novelist and art critic Joris-Karl Huysmans (1848-1907). The goal is to map, through works of the painters Matthias Grünewald (1470-1528) and Félicien Rops (1833-1898), some transfer modes between pictorial art and literary and critical texts, based especially on Françoise Lucbert's studies.

KEYWORDS

Transposition of art, Symbolism, literature and painting

REFERÊNCIAS

- BANCQUART, Marie-Claire (Éd.). *Écrivains fin-de-siècle*. Paris: Gallimard, 2010.
- BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*. 2^e éd. Paris: Armand Colin, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- COGNY, Pierre. Introduction. In: HUYSMANS, Joris-Karl. *Là-bas*. Paris: Garnier-Flammarion, 1978. p. 13-28.
- DUQUE, Gonzaga. *Graves & frívolo*s. Lisboa: Livraria Classica Editora, 1910.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Là-bas*. Paris: Garnier-Flammarion, 1978.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Além*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- LUCBERT, Françoise. Traduction, transposition et adaptation dans le discours sur l'art des écrivains symbolistes. In: MERCIER, Andrée; PELLETIER, Esther (Dir.). *L'adaptation dans tous ses états*. Québec: Nota Bene, 1999. p. 75-109.