



A Paris moderna dos poemas em prosa de J.-K. Huysmans

Modern Paris in J.-K. Huysmans' Prose Poems

Rubens Vinícius Marinho Pedrosa

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/Brasil

rubens.escritor.fantasma@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0428-5870>

Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/Brasil

pedrop@letras.ufrj.br

<https://orcid.org/0000-0002-8104-1773>

Resumo: Na segunda metade do século XIX, o poema em prosa esteve associado à modernidade literária, sobretudo após *Le spleen de Paris*, de Baudelaire, no qual a capital francesa é representada em seus aspectos cotidianos. J.-K. Huysmans, ao praticar tal gênero literário, propõe questões estéticas semelhantes às de Baudelaire, em especial relacionadas à estetização do banal, porém inseridas na proposta naturalista. Nelas, a representação do espaço urbano com suas diferentes facetas associa-se pela descrição à pintura e ao desenho, contribuindo para a construção literária do mito da Paris moderna. Por meio da forma indecisa e errante do poema em prosa, que parece a mais adequada para o objeto literário, e a partir do olhar percuciente de um narrador-*flâneur*, são narrados os imprevistos e contingências da vivência da cidade moderna em locais de diversão ou em espaços secretos e degradados.

Palavras-chave: J.-K. Huysmans; Paris; poema em prosa; modernidade literária; naturalismo.

Abstract: In the second half of the 19th century, the prose poem was associated with literary modernity, especially after Baudelaire's *Le spleen de Paris*, in which the French capital is represented in its everyday aspects. By practicing this literary genre, J.-K. Huysmans proposes aesthetic questions similar to Baudelaire's, especially related to the aesthetics of the banal but inserted in a naturalist proposal. In them, the representation of urban space and its different facets is associated by painting and drawing descriptions, contributing to the literary creation of the myth of modern Paris. The indecisive and errant form of the prose poem seems the most appropriate for this literary object. From the point of view of

a narrator-*flâneur* narrates the unforeseen events and contingencies of living in a modern city, in places of entertainment or in secret and degraded spaces.

Keywords: J.-K Huysmans; Paris; prose poem; literary modernity; naturalism.

Inúmeros foram os escritores que tomaram a cidade de Paris como objeto de criação literária. Alguns preferiram sondar seus aspectos menos conhecidos, como Honoré de Balzac em sua infernal e labiríntica Paris, desafio do jovem Rastignac em *Le Père Goriot* (1835); Eugène Sue, em *Les mystères de Paris* (1842-43), desvelando aspectos do *bas-fond* e introduzindo protagonistas do povo, com sua linguagem própria; e Charles Baudelaire, em *Le spleen de Paris* (1869), pretendendo captar o pitoresco da vida moderna por meio de uma forma literária renovada e flexível. O mito da Paris moderna, assim, foi sendo construído ao longo do século XIX. Os escritores abandonam paulatinamente os cenários idealizados de um passado e de um presente românticos e revelam cada vez mais, para leitores e leitoras que surgiram no cenário pós-revolucionário, aspectos inexplorados e ao mesmo tempo triviais da cidade, pois “a modernidade [...] quer uma arte que se aventure no cotidiano, que assuma sua banalidade e seja capaz de nele encontrar uma beleza paradoxal e secreta” (VAILLANT, 2011, p. 1523, tradução nossa)¹.

Paris não é, contudo, apenas um tema literário e artístico que ganhou enorme impulso no contexto da Civilização do Jornal (KALIFA *et al.*, 2011). A cidade propõe – sobretudo a partir da produção literária desenvolvida nos periódicos, cuja porosidade faculta as trocas entre a poética literária e a poética jornalística (THÉRENTY, 2007, p. 20) –, na errância do escritor-jornalista, a experiência de suas fronteiras: aquelas da Paris a ser descoberta e representada e aquelas dos gêneros a serem colocados à prova no “laboratório” do jornal por meio de novas formas literárias que dessem conta do objeto.

Entre os gêneros literários que “nascem no próprio corpo do jornal” (THÉRENTY, 2007, p. 11, tradução nossa)², suporte que privilegia as formas breves, encontra-se o poema em prosa – “forma poética ambígua [...], forma

¹ “La modernité [...] veut un art qui prenne le risque du quotidien, qui en assume la banalité et soit capable de lui trouver une beauté paradoxale et cachée.”

² “[...] naissent dans le corps même du journal [...].”

informe [e] em perpétuo movimento” (LOCMANT, 2015, p. 17, tradução nossa)³ –, intimamente associado à modernidade. Suas origens remontam aos romances em prosa poética, como *Les aventures de Télémaque* (1699), de François Fénelon, chamado de poema em prosa pelo crítico Boileau-Despréaux (BERNARD, 1959). No entanto, o gênero se consolidaria na primeira metade do século XIX, com poetas românticos como Xavier Forneret e seu “Pour quelques passages de quelques-unes des vapeurs de ce livre”, que abre *Vapeurs; ni vers, ni prose* (1838), e Maurice de Guérin, com *Le Centaure et la bacchante* (1929)⁴ (VINCENT-MUNNIA, 1993, p. 3).

O poema em prosa pode ser compreendido como um pequeno gênero literário que ocupa espaço marginal no campo literário em relação aos chamados “grandes gêneros”, como o romance, a poesia e o teatro. Segundo Yves Vadé (1996, p. 8), ele foi se desenvolvendo aos poucos por meio de obras que seriam reconhecidas como tal, e, ao contrário de outros gêneros, foi criticamente sistematizado de modo tardio. O gênero também se constituiu através do diálogo com outros gêneros e formas curtas de matriz literária, como o conto e a novela, e da matriz midiática, como a crônica, a anedota, as *nouvelles à la main* e a crítica de arte⁵.

Vadé (1996) avalia que o poema em prosa se caracteriza por um princípio de tensão entre gêneros, o que é corroborado pela hipótese de Michel Murat, segundo a qual corresponderia a uma “reelaboração estilística de um conjunto de gêneros e formas discursivas preexistentes” (MURAT, 2007, p. 282, tradução nossa)⁶. Tal definição indica que esse gênero apresenta uma natureza híbrida entre o verso e a prosa, com tendência intergenérica e intertextual. Murat (2007, p. 283) se atém a quatro modos possíveis de elaboração estilística do poema em prosa: a descrição ou *ekphrasis* (como “Harlen”, de Aloysius Bertrand); a fábula ou anedota moralista (como “Un Plaisant”, de Baudelaire); o epigrama (representado por “Le Galant tireur”, de Baudelaire); e a meditação (exemplificada em “À une heure du matin”, do mesmo autor). Michel Sandras (2010, p. 77), por sua vez, considera a existência de cinco grandes modelos: aqueles que se aproximam do poema

³ “Forme poétique ambiguë [...] forme informe [et] en perpétuel mouvement [...]”

⁴ Data de publicação da primeira edição: 1840.

⁵ Sobre a *matriz literária da imprensa* e a *matriz midiática*, ver Thérenty, 2007.

⁶ “[...] réélaboration stylistique d’un ensemble de genres ou formes discursives préexistants.”

versificado, buscando manter o ritmo, as rimas regulares e a organização em estrofes; o poema em prosa descritivo, que conduz à analogia pictural; os de natureza meditativa, com interrogações existenciais ou confidências; aqueles nos quais predomina o modo narrativo, evidenciando uma linha tênue entre o conto e o poema em prosa. Haveria igualmente os poemas em prosa de tom anedótico ou prosaico, que trazem cenas curiosas e curtas narrativas de fundo moral.

Stéphanie Lebon propõe ainda outros traços definitórios: antes de tudo, o poema em prosa deve ser um poema, “ou seja, uma peça única que basta por si própria” (2010, p. 97-98, tradução nossa)⁷, de modo a manter a tensão poética, e se diferencia da prosa poética, procedimento de escrita de romances como os de Chateaubriand ou Marcel Proust. Ele deve ser em prosa, não em versos livres ou em versetos, e tampouco seria necessário que contivesse características específicas da escrita poética, como a musicalidade, a harmonia ou figuras de estilo. O poema em prosa comporta uma sensibilidade que reside em seu princípio de tensão, mencionado por Vadé (1996).

Há, finalmente, o próprio ato editorial, isto é, são considerados poemas em prosa aquelas peças literárias reunidas sob essa denominação genérica pelo editor e que são assim vistas pelo autor e por seus pares. O gesto de “reapropriação autoral” – ou editorial, no caso de *Le spleen de Paris* (publicação póstuma) – dos textos breves publicados nos periódicos busca driblar a “dispersão [dos textos] nas páginas do jornal, seu caráter efêmero, mas também a perda da individualidade que caracteriza o empreendimento coletivo de um jornal” (DISEGNI, 2008, p. 70, tradução nossa)⁸, ao estabelecer unidade em um suporte mais perene.

Precisar exatamente quais seriam as características do poema em prosa, em termos de forma e conteúdo, é uma tarefa árdua e provavelmente pouco produtiva. Isso se deve ao fato de esse gênero não ter na versificação um elemento estruturante que assegure sua poeticidade e à grande variedade de textos que podem assumir essa forma. Não obstante, é possível notar em alguns deles a presença de elementos textuais mais afinados com a poesia, como assonâncias e aliterações, efeitos de ritmo, rimas internas, repetições, enumerações e figuras de estilo. Enfim, como bem definiu Daniel

⁷ “[...] c’est-à-dire une seule pièce qui se suffit à elle-même.”

⁸ “[...] leur dispersion sur les pages du quotidien, leur caractère éphémère mais aussi la perte d’individualité qui caractérise l’entreprise collective d’un journal.”

Grojnowski, o poema em prosa “abarca todos os tipos de forma breves, fragmentárias, formalmente trabalhadas, às vezes experimentais, que os autores publicam em diferentes revistas e que eles podem, se a ocasião se apresentar, reunir posteriormente em coletâneas” (GROJNOWSKI, 1996, p. 229, tradução nossa). Logo, no *corpus* composto por esse conjunto de textos heterogêneos, incluem-se aqueles mais próximos do poema em verso e outros que poderiam confundir-se com o conto ou a novela (de matriz literária) ou a crônica (de matriz midiática).

Dos temas medievais e cenários idealizados em *Gaspard de la nuit* (1842), de Aloysius Bertrand (1980), à busca por extrair poeticidade do prosaico em *Croquis parisiens* (1880), de Joris-Karl Huysmans, os caminhos que levaram o poema em prosa a ser apropriado como uma forma poética moderna passam pela representação do fugidio e do contingente do meio urbano, em especial da Paris da segunda metade do século XIX. A maleabilidade formal atribuída ao gênero leva Huysmans, a exemplo de Baudelaire, a explorá-lo na representação da vida banal e do cotidiano parisiense e suburbano, aproximando-o da escrita jornalística já praticada pelo autor e vinculando-o às preocupações próprias da modernidade literária.

Já presentes em seus primeiros romances, *Marthe, histoire d'une fille* (1876) e *Les Sœurs Vatard* (1879), Paris, seus bairros e seus personagens são igualmente assunto de crônicas como as que Huysmans publicou no jornal *Le Gaulois*, em 1880, sob o título *Les mystères de Paris*. Nessas crônicas, o escritor elabora uma série de quadros parisienses que podemos aproximar de dois de seus poemas em prosa: “La reine Margot” e “Les Folies-Bergère en 1879”. Em ambos são efetuadas descrições de espaços de sociabilidade e diversão de diferentes classes parisienses: um cabaré em Grenelle e um teatro do 9º *arrondissement*. Huysmans pontua as dinâmicas de circulação dos habitantes de uma grande cidade por lugares de entretenimento e o modo como elas são atravessadas por questões geográficas e sociais: Grenelle situa-se na *rive gauche*, onde tradicionalmente ficavam os bairros de trabalhadores, funcionários e pequenos burgueses; já o Folies-Bergère se localiza na *rive droite*, onde viviam principalmente a nobreza e a alta burguesia. A circulação de personagens citadinos conduz à fugacidade dos encontros, provocados pelo acaso. É essa efemeridade moderna que Huysmans busca eternizar em seus poemas em prosa.

Centrado na figura de uma mulher, “La reine Margot”, de *Le Drageoir aux épices*, é perpassado por uma certa tensão entre romantismo e naturalismo. Já a representação do teatro Folies-Bergère no poema em prosa que abre *Croquis parisiens* permite estabelecer uma relação com o quadro *Um bar no Folies-Bergère* (1882), de Édouard Manet, e com uma crítica à pintura feita pelo próprio Huysmans. Ambos contam com um narrador presente no ambiente descrito, mas que não toma parte direta no que ocorre, apenas observa e tece comentários. A voz narrativa huysmaniana se aproxima, assim, do *flâneur* de Baudelaire, revisitado por Walter Benjamin (1994). O poema em prosa “La Rive Gauche”, de *Le Drageoir aux épices*, também apresenta um narrador-*flâneur* que observa e descreve cenários parisienses, entre eles o rio Bièvre e suas imediações. Esse rio poluído que corta Paris é recorrente em textos de Huysmans, figurando igualmente em “La Bièvre”, poema em prosa de *Croquis parisiens*, e no ensaio *La Bièvre et Saint-Severin*, constituindo uma imagem peculiar da Paris moderna, a partir da qual o escritor executa o exercício ao mesmo tempo baudelaireano e naturalista de estetizar a degradação física e moral da cidade⁹. A desolação cidadina ganha enfim um contraponto em “La Kermesse de Rubens”, de *Le Drageoir aux épices*, no qual o mesmo narrador de “La reine Margot” se vê em um baile de pescadores na Picardia, que associa a um quadro da tradição flamenga, reelaboração estética possibilitada pelo afastamento da Paris moderna.

Poema em prosa e modernidade literária

Entre os escritores que contribuíram para moldar o poema em prosa no século XIX, destaca-se Aloysius Bertrand, cuja recolha *Gaspard de la nuit* é considerada a obra fundadora do gênero, no âmbito da literatura moderna¹⁰. Nela, Bertrand imprimiu traços essenciais do romantismo, como a inspiração fantástica, o apreço pela Idade Média e o grotesco. Essas

⁹ Éléonore Reverzy (2015, p. 95) afirma que o olhar do narrador huysmansiano, que busca a proximidade com seu leitor, cria, a partir de espaços periféricos, “paisagens alegóricas”, ainda que realistas, a fim de exprimir um mal-estar ou para abarcar a vida humana em todos os seus aspectos.

¹⁰ Alguns poemas em prosa de *Gaspard de la nuit* tiveram versões publicadas em jornais antes de serem reelaboradas e inseridas no volume (BERNARD, 1959; VANLIN, 2010).

características o conduziram a escolhas estéticas que o fizeram estabelecer uma relação interdiscursiva com as artes plásticas. Baudelaire, por sua vez, tomou a obra de Bertrand como modelo para elaborar *Le spleen de Paris*. Em carta a Arsène Houssaye, publicada à guisa de prefácio, ele admite que a iniciativa de compor as peças da coletânea surgiu após folhear *Gaspard de la nuit* pela vigésima vez, vindo-lhe a ideia “de tentar algo de análogo, e de aplicar à descrição da vida moderna, ou sobretudo de *uma* vida moderna e mais abstrata, o procedimento que [Bertrand] aplicara à pintura da vida antiga, tão estranhamente pitoresco” (BAUDELAIRE, 2018, p. 13-14). Ele retoma o dispositivo poético de Bertrand a fim de compor poemas em prosa que retratassem cenas cotidianas da Paris moderna, dando, assim, uma importante contribuição para que o gênero fosse vinculado à modernidade literária.

Em *Le peintre de la vie moderne* (1863), Baudelaire definiu a modernidade como a junção de um elemento da ordem do eterno e do imutável com outro do âmbito do contingente. Ser um artista moderno consistiria em extrair do que é transitório e efêmero um componente atemporal (BAUDELAIRE, 1870, p. 52). Ele alertou para que os artistas, ao estudarem os antigos mestres, se limitassem a reter estilo e técnicas, atualizando-os na pintura do tempo presente. O ensaio dedicado ao gravurista Constantin Guys pode ser lido como uma exposição indireta das concepções estéticas de Baudelaire, em especial aquelas que realiza em *Le spleen de Paris*: a liberdade formal por meio de uma escrita poética em prosa, que facilitaria a expressão individual; a variedade de tons e efeitos obtida graças a técnicas picturais como o croqui, a gravura e a aquarela; e a representação da realidade urbana, tônica do volume de poemas em prosa (BOURGEOIS, 2017, p. 5). Destacam-se os temas relacionados ao cotidiano, em especial àquele da capital francesa. Baudelaire indica ainda que:

Para o croqui de costumes, a representação da vida burguesa e os espetáculos da moda, o meio mais rápido e menos dispendioso é, evidentemente, o melhor. Quanto mais o artista aí colocar beleza, mais a obra será preciosa; mas há na vida trivial, na metamorfose diária das coisas exteriores, um movimento rápido que exige do artista uma igual velocidade de execução. (BAUDELAIRE, 1870, p. 56, tradução nossa)¹¹

¹¹ “Pour le croquis de mœurs, la représentation de la vie bourgeoise et les spectacles de la mode, le moyen le plus expéditif et le moins coûteux est évidemment le meilleur. Plus

Essa “velocidade de execução” se coaduna com técnicas picturais como a água-forte e o croqui, que podem produzir o aspecto de esboço. Não é por acaso, então, que o poema em prosa moderno tenha como traço marcante a fugacidade e a sensação de inacabamento, opondo-se à imobilidade e às regras da arte clássica.

As questões estéticas elencadas por Baudelaire serão preocupação constante na modernidade literária da segunda metade do século XIX, em especial para os romancistas de vertente realista ou naturalista. Gustave Flaubert, em diversos momentos de sua correspondência com a poeta Louise Colet, reflete sobre a representação do banal na escrita. Em carta de 12 de setembro de 1853, ao tratar da elaboração de *Madame Bovary* (1856/57), ele chega à formulação “escrever bem o medíocre”, porém mantendo “sua qualidade, seu aspecto, sua forma, até as suas palavras” (FLAUBERT, 1853, n.p, tradução nossa)¹². Flaubert buscava criar situações comuns e diálogos banais que, com apuro estético, apresentassem o cotidiano maçante da província francesa, assim como a insipidez de sua pequena burguesia. Escritores como Émile Zola, Guy de Maupassant e J.-K. Huysmans, cada qual segundo seu temperamento e modo particular de construir as narrativas naturalistas, buscaram retratar em suas obras as paisagens urbanas e a vida cotidiana dos habitantes da cidade. Por outro lado, o fio que liga seus projetos estéticos ao de Baudelaire seria justamente o desejo de estetizar o banal e o medíocre.

Huysmans (2019), para além dos romances e novelas, aventurou-se pelo gênero poema em prosa. Seu primeiro livro, *Le Drageoir aux épices* (1874), reúne poemas em prosa que atestam sua inclinação pelas artes plásticas, com destaque para a pintura setentrional dos séculos XVI e XVII e a técnicas picturais menos prestigiosas, como a sanguínea. Em *Croquis parisiens* (1880), debruça-se de modo mais efetivo sobre o cotidiano da capital francesa. Assim como Baudelaire em *Le spleen de Paris*, Huysmans apresenta um estudo de tipos e cenários, demonstrando proximidade com técnicas como o croqui e a gravura e com a pintura impressionista. Em

l’artiste y mettra de beauté, plus l’œuvre sera précieuse ; mais il y a dans la vie triviale, dans la métamorphose journalière des choses extérieures, un mouvement rapide qui commande à l’artiste une égale vélocité d’exécution.”

¹² “Bien écrire le médiocre et faire qu’il garde en même temps sa qualité, son aspect, sa coupe, ses mots même [...]”

carta escrita a Émile Zola acompanhando um exemplar do livro, Huysmans deixa entrever seu movimento de “reapropriação autoral”, buscando atribuir unidade genérica às peças, que associa ainda a gravuras de artistas de sua tribo: “Você receberá por esses dias meu livro com águas-fortes dos *Croquis parisiens*. [...] Minha intenção seria fazer pequeninos sonetos, pequenas baladas, poemas bem pequenos, sem o tinido das rimas e numa língua tão musical quanto a do verso” (HUYSMANS, 1953, p. 35, carta a Zola de 20 de maio de 1880, tradução nossa)¹³. No mesmo sentido, em 1885, no fascículo *Les Hommes d’aujourd’hui*, ao fazer uma análise retrospectiva de sua obra sob o pseudônimo de Anna Meunier, reafirma sua filiação estética: “O Sr. Huysmans editou um volume de *Croquis parisiens* no qual, após Aloysius Bertrand e Baudelaire, tentou dar forma ao poema em prosa. Ele [...] o modernizou e renovou [...]” (MEUNIER, 1885, n.p, tradução nossa)¹⁴.

Huysmans explora esse gênero marcado justamente pela indecisão, própria da modernidade, testando seus limites ao retratar cenas banais ou pitorescas de Paris, seus espaços urbanos e periféricos, os novos locais para o divertimento das diferentes classes sociais, onde desfilam personagens de diversas espécies. A representação do cotidiano da capital francesa tem a particularidade de assimilar esses textos a seu projeto de literatura naturalista, com seus temas, personagens e estética inovadores. Como bem observa Éléonore Reverzy (2015, p. 96, tradução nossa), Huysmans vai explorar “como de hábito, as fronteiras e as margens, a da novela realista e a do poema em prosa na linhagem de Bertrand e de Baudelaire, mas ele o faz a partir do território do romancista e não como poeta, o que explica o fortíssimo hibridismo das peças”¹⁵. Em seus poemas em prosa, ele investirá menos nos elementos oriundos da poesia e mais na prosa ourivesada

¹³ “Vous recevrez ces jours-ci mon bouquin à eaux-fortes des *Croquis parisiens*. [...] j’aurais voulu faire de petiots sonnets, de petites ballades, de tout petits poèmes, sans le cliquetis des rimes e dans une langue aussi chantante que celle du vers.” O volume que o autor envia a Zola, primeira edição de Henri Vatou, é ilustrado com águas-fortes de Jean-Louis Forain, que participou de quatro exposições impressionistas entre 1879 e 1886, e Jean-François Raffaëlli, que frequentava o grupo dos pintores impressionistas e escritores naturalistas, retratando em suas pinturas e desenhos cenas de interior e dos subúrbios parisienses.

¹⁴ “[...] M. Huysmans a édité un volume de *Croquis parisiens* où, après Aloysius Bertrand et Baudelaire, il a tenté de façonner le poème en prose. Il l’a [...] rénové et rajeuni [...]”

¹⁵ “[...] comme de coutume, les frontières et les marges, celle de la nouvelle réaliste et celle du poème en prose dans la lignée de Bertrand et de Baudelaire, mais il le fait depuis

que o caracteriza, privilegiando termos raros, neologismos, léxicos de especialidades e falares de classes. Os poemas em prosa se aproximam, portanto, das crônicas e das novelas, num vai e vem experimental próprio da poética do escritor.

A rive gauche de “La reine Margot”: um baile popular em Grenelle

A Paris quase secreta construída no âmbito literário dos poemas em prosa huysmansianos não se distancia, como era de se esperar, daquela que aparece nas páginas dos jornais cotidianos. A partir de 6 de julho de 1880, Huysmans publicou uma série de crônicas intitulada *Les mystères de Paris* no jornal *Le Gaulois*, dirigido por Arthur Meyer. O escritor ficou responsável por artigos que descrevessem os lugares secretos da capital (HUYSMANS, 2009, p. 18). O título remete a *Les mystères de Paris*, sucesso retumbante de Eugène Sue que provocara uma “misteriomania” a partir da década de 1840, com traduções, adaptações e obras derivadas, convertendo-se no primeiro fenômeno cultural global (THÉRENTY, 2014). Tal escolha partiu do editor-chefe, motivada pelo peso do título no imaginário dos leitores. No entanto, a opção não agradou a Huysmans, pois Meyer queria que ele elaborasse “paisagens parisienses que instruissem o leitor e o comovessem com peripécias dramáticas” (HUYSMANS, 1953, p. 36, carta a Zola de 20 de maio de 1880, tradução nossa)¹⁶. Ele esperava que Huysmans adicionasse à receita elementos licenciosos, comumente associados à literatura naturalista. O escritor achou a ideia disparatada, porém admitiu fazê-lo. Sua resistência se relacionava ao fato de que Sue e Paul Féval (que publicara *Les mystères de Londres*, em 1844), escritores populares, representavam “os antípodas dos dois faróis que guiavam” seu projeto literário: “a arte e a modernidade” (HUYSMANS, 2009, p. 14-15, tradução nossa)¹⁷. O naturalismo de Huysmans, com acentuada tendência artística, não se conciliava com as peripécias romanescas e os personagens idealizados dos “mistérios”.

le territoire du romancier et non en poète, ce qui explique la très forte hybridité de ces pièces.”

¹⁶ “[...] des paysages parisiens qui instruisent le lecteur et l’émouvant par des péripéties dramatiques !”

¹⁷ “[...] aux antipodes des deux fanaux qui guident”; “l’art et la modernité.”

Quatro textos compõem *Les mystères de Paris* de Huysmans: “Robes et manteaux” trata de moças que trabalham em lojas e ateliês de costura e, à noite, têm encontros com homens; “Une goguette” versa sobre uma antiga sociedade musical frequentada por pessoas do povo, onde era possível cantar e tocar ou ouvir música apenas por prazer; “Tabatières et riz-pain-sel” mostra um baile popular em Grenelle; por fim, “L’Extralucide” descreve fatos de um lugar misterioso, que tem como atração uma mulher sonâmbula. Conforme idealizado por Meyer, as crônicas tinham forte caráter ficcional, visando entreter os leitores com a revelação de uma Paris recôndita.

Tal como nos textos publicados no *Gaulois*, Paris e seus lugares pouco conhecidos já se faziam presentes desde *Le Drageoir aux épices*. O bairro de Grenelle também serve como cenário para um dos poemas em prosa da coletânea. Situado na *rive gauche*, Grenelle tornou-se parte da capital francesa em 1859, integrando o 15^o *arrondissement*. Anteriormente, fazia parte da comuna de Vaugirard, do departamento de La Seine, também anexado a Paris. Em “La reine Margot”, o narrador-personagem deambula até Grenelle, onde encontra um cabaré a céu aberto – uma *guinguette*.

Diversas *guinguettes* surgiram em Grenelle ainda na época em que o bairro fazia parte da comuna de Vaugirard. Elas se espalharam por outras partes da cidade, principalmente em Batignolles e Charonne, mas algumas desapareceram após a revolução de 1848. Não obstante, muitos desses estabelecimentos permaneceram em atividade em Grenelle (GONZALES-QUIJANO, 2017, p. 60). Em “Tabatières et riz-pain-sel”, terceiro texto de *Les mystères de Paris*, Huysmans também trata de um baile em Grenelle, na rua Croix-Nivert, “cheia de cafés mal-afamados, de cabarés onde se pernoita, uma rua onde, por volta das 11 horas da noite, moças vestidas com avental azul e soldados caminham, de braços dados, em bandos” (HUYSMANS, 2009, p. 65, tradução nossa)¹⁸. Esse era, no entanto, um ambiente mais bem frequentado. Por ali passavam militares e moças da classe trabalhadora (lavadeiras, costureiras, estofadoras e outras operárias, cujas aparências são devidamente descritas), que, diferentemente dos *habitués* da *guinguette* de “La reine Margot”, vestiam-se com mais apurmo. Há, portanto, uma diferença entre “Tabatières et riz-pain-sel” e “La reine Margot” no que

¹⁸ “pleine de cafés borgnes, de cabarets où on loge à la nuit, une rue où, vers les onze heures du soir, des filles en tablier bleu et des artilleurs roulent, bras dessus, bras dessous, en bandes.”

concerne ao modo de se vestir e de se comportar dos personagens dos dois bailes retratados e, conseqüentemente, no tratamento dado por Huysmans a cada ambiente.

O narrador de “*La reine Margot*” apresenta uma situação inicial, descreve o cenário e instala em seguida os personagens secundários:

Havia trabalhado o dia inteiro; sentindo-me um pouco cansado, saí para fumar um charuto. O acaso conduziu meus passos até Grenelle, diante de um cabaré a céu aberto de cinco tostões a entrada, com direito a uma consumação.

Dança-se num jardim repleto de árvores e de lamparinas. A orquestra instalou-se no fundo, num pequeno estrado, e um guarda municipal encostado numa árvore fuma um cigarro e lança um olhar indiferente sobre a turba sórdida que fervilha a seu lado. Contemplo curiosamente os frequentadores do baile. Que gente! operários debochados, com o boné cobrindo a orelha, com as mãos sujas furando o bolso, com os cabelos grudados nas têmporas, com a boca avariada expelindo o sumo enegrecido do cachimbo; mulheres bochechudas, opacas, com vestidos rotos e roupa de baixo ruça e engordurada, com a cabeleira desgrenhada, exalando os cheiros rançosos de uma pomada barata comprada num merceiro ou num bazar. (HUYSMANS, 2017, p. 99, tradução nossa)¹⁹

É possível notar, já na abertura, que o narrador-personagem flana pela cidade modernizada pelo barão Haussmann e que o acaso – elemento jamais abolido pela forma errante e indecisa que é o poema em prosa – o surpreende e o conduz ao local do baile popular. Como observador atento (“Contemplo curiosamente os frequentadores do baile”), ele reflete sobre o que vê, não sendo, portanto, onisciente ou imparcial. Ele contempla a cena

¹⁹ “J’avais travaillé toute la journée ; me sentant un peu las, je sortis pour fumer un cigare. Le hasard conduisit mes pas, à Grenelle, devant une guinguette à cinq sous d’entrée avec droit à une consommation. On danse dans un jardin planté d’arbres et de becs de gaz. L’orchestre s’est installé au fond, sur une petite estrade, et un municipal adossé à un arbre fume une cigarette et jette un regard indifférent sur la tourbe malpropre qui grouille à ses côtés. Je contemple curieusement les habitués du bal. Quel monde ! des ouvriers gouailleurs, la casquette sur l’oreille, les mains crasseuses évasant la poche, les cheveux plaqués sur les tempes, la bouche avariée exsudant le jus noirâtre du brûle-gueule ; des femmes maflues, opaques, vêtues de robes élimées, de linge roux et gras, coiffées de crinières ébouriffées, exhalant les senteurs rancies d’une pommade achetée au rabais chez un épicier ou dans un bazar.”

com estranhamento, mostrando a distância entre sua condição social e a classe operária, simbolicamente sinalizada pela oposição entre o charuto que fuma, o cigarro do guarda e os cachimbos baratos dos operários. A partir do seu olhar (narrador artista? duplo do escritor?), desenrola-se uma descrição realista do ambiente – com árvores e lamparinas, um pequeno estrado onde se instalava a orquestra – e das pessoas presentes. Os personagens, descritos com certa nota de crueza, remetem às fisiologias – gênero que promove o inventário de tipos sociais (SIEBURTH, 1985) –, com destaque à condição de vida relativamente precária. A sequência frasal que caracteriza cenário e personagens demonstra uma competência descritiva do narrador e apela para uma atenção específica do leitor (HAMON, 1993). As frases se sobrepõem, predominando uma estrutura paratática. Para além das assonâncias e aliterações marcando as primeiras frases (recorrências fônicas em [v] [e] [d], por exemplo), há uma declinação de nomenclatura que divide os personagens em duas categorias (“operários” e “mulheres”), seguida de predicados, a partir de um pantônimo geral, por si só desqualificador (“Que gente!”) (HAMON, 1993, p. 127-128). Com traços rápidos como os de Constantin Guys de *Le peintre de la vie moderne*, o narrador vai esboçando para o leitor os personagens do baile – [operários] “com o boné cobrindo a orelha, com as mãos sujas furando o bolso, com os cabelos grudados nas têmporas, com a boca avariada expelindo o sumo enegrecido do cachimbo”; [mulheres] “com vestidos rotos e roupa de baixo ruça e engordurada, com a cabeleira desgrenhada, exalando os cheiros rançosos de uma pomada barata comprada num merceeiro ou num bazar” –, focalizando nas partes dos corpos masculinos e femininos com sua aparência grosseira e pobre. A declinação paradigmática, assegurada poeticamente por sua estrutura e pela pontuação (como a repetição de “com”²⁰ + artigo + nome + predicação, no caso dos operários; e, no caso das mulheres, a sequência de adjetivos e formas nominais de verbos com valor de adjetivo + predicação, no original), dá ritmo à peça.

“La reine Margot” está centrado na figura de uma misteriosa mulher. Trata-se de um poema em prosa narrativo com passagens descritivas (HAMON, 1993). O ambiente e os personagens servem para realçar a figura feminina central, sobre a qual o olhar do narrador acaba por se focalizar:

²⁰ No original, há a recorrência do artigo definido.

“Já tinha visto o bastante; estava me levantando para sair quando surgiu, na curva de uma aleia, uma criatura de uma estranha beleza” (HUYSMANS, 2017, p. 99, tradução nossa)²¹. A mulher é comparada a uma pintura – recurso recorrente em literatura, servindo para apresentar os personagens e lhes atribuir um perfil moral (BERGEZ, 2004): “Parecia um retrato do Ticiano, que havia escapado da moldura” (HUYSMANS, 2017, p. 100, tradução nossa)²². O narrador, provável artista com conhecimentos em pintura (LOUVEL, 2006), a descreve poeticamente, servindo-se de uma comparação para contrastar as cores da boca e da pele:

O amontoado de seus cabelos castanhos, levemente ondulados sobre a testa, como que contrastava com a morna palidez do seu rosto. Os olhos bem abertos cintilavam estranhamente, e a boca, de um vermelho cru, sobressaía sobre a tez branca como um coágulo de sangue caído no leite. (HUYSMANS, 2017, p. 100, tradução nossa)²³

Porém, o retrato da mulher logo começa a ruir, levando o narrador a se questionar sobre a adequação daquela figura àquele bairro e espaço de sociabilidade: “Como ela estava aqui? Como, tão bela, tão elegante, ela se misturava com esta plebe imunda? Mas não é possível, esta mulher não mora em Grenelle! seu amante não é daqui” (HUYSMANS, 2017, p. 100, tradução nossa)²⁴. Enquanto tenta desvendar o mistério, um homem de aspecto rude se aproxima e beija a mulher com lábios ressequidos: “Era possível! esse homem era seu amante! Ah sim, era seu amante! É uma moça sustentada por um rapaz rico, bonito, bem-educado, que a adora e que ela execra porque ele é rico, bonito e bem-educado, e ele é apaixonadamente louco por ela! E olha quem ela ama! é um magricela grosseiro” (HUYSMANS, 2017,

²¹ “J’en avais assez vu ; je me levais pour sortir, quand parut, au détour d’une allée, une créature d’une étrange beauté.”

²² “On eût dit un portrait du Titien, échappé de son cadre.”

²³ “L’amas de ses cheveux bruns, légèrement ondés sur le front, faisait comme un repoussoir à la morne pâleur de son visage. Les yeux bien fendus scintillaient bizarrement, et la bouche, d’un rouge cru, ressortait sur ce teint blanc comme un caillot de sang tombé dans du lait.”

²⁴ “Comment était-elle ici ? Comment elle, si belle, si élégante, coudoyait-elle cette plèbe immonde ? Mais ce n’est pas possible, cette femme n’habite pas Grenelle ! son amant n’est pas d’ici !”

p. 100, tradução nossa)²⁵. A série de exclamações demonstra a subjetividade (CABANÈS, 2007) que a voz narrativa imprime no texto, tendo a função de apelar para a cumplicidade do leitor.

A partir desse ponto, ocorre o declínio moral do personagem, com a imagem ideal e bela tendo sido maculada. Sentindo um mal-estar, o narrador resolve deixar o baile, e o poema em prosa assume um tom de memória e reflexão, caminhando para seu desfecho: “Um enjoo me subia aos lábios, fugi, e, caminhando, comparava o desencanto que acabara de experimentar àquele que senti quando amei com tão terno amor a rainha Marguerite de Navarre” (HUYSMANS, 2017, p. 100-101, tradução nossa)²⁶. O narrador passa a associar a imagem da mulher que o encantara àquela da rainha Margot, a qual havia idolatrado e que também o decepcionara: a linda e culta esposa do rei Henrique III de Navarra, que subira ao trono da França em 1589, deitava-se com qualquer um. Uma das representações mais célebres da rainha Margot se encontra no romance histórico *La reine Margot* (1845), de Alexandre Dumas, leitura romântica da geração de Huysmans. Ao contrário da versão romântica, a rainha Margot de Huysmans é uma narrativa naturalista que sugere a queda do personagem feminino (BAGULEY, 1995), fundamentando-se no determinismo social.

O penúltimo parágrafo do poema em prosa reitera o rebaixamento da personagem: “Ah! Miserável rainha, não era um amor sublime, uma dor imensa que te apertava a garganta e fazia brotar de seus grandes olhos um rio de lágrimas; eram as obsessões ardentes, os tumultos carnavais de uma

²⁵ “Était-ce possible ! cet homme était son amant ! Eh oui, c’était son amant ! C’est une fille entretenue par un jeune homme riche, beau, bien élevé, qui l’adore et qu’elle exècre parce qu’il est riche, beau, bien élevé, et qu’il est entêté d’elle jusqu’à la folie ! Celui qu’elle aime, le voilà ! c’est un goujat rabougrri.” Esse monólogo interior, marcado pelo efeito poético da repetição dos adjetivos (“rico, bonito, bem-educado”), remete a “La Chambre double”, poema em prosa de Baudelaire, no qual o narrador, em uma espécie de delírio, adentra um quarto idilicamente decorado, encontrando sobre a cama uma mulher. Maravilhado, ele se interroga sobre sua procedência: “Mas como ela veio parar aqui? Quem a trouxe? Que poder mágico a colocou nesse trono de devaneio e volúpia? O que importa? Ei-la! Eu a reconheço” (BAUDELAIRE, 2018, p. 19).

²⁶ “Une nausée me montait aux lèvres, je m’enfuis, et, tout en marchant, je comparais le désenchantement que je venais d’éprouver à celui que je ressentis lorsque j’aimai d’un amour si tendre la reine Marguerite de Navarre.”

insaciável lascívia” (HUYSMANS, 2017, p. 101, tradução nossa)²⁷. O declínio da “rainha Margot” também conduz à “queda” do próprio poema em prosa²⁸. No fecho do poema em prosa, a criatura misteriosa será vista enfim como integrante daquele meio social degradado. Vê-se, no entanto, que a “queda” do personagem não ocorre de fato, mas apenas na sensibilidade do narrador-artista que espreguiça, enquanto nas narrativas naturalistas, em geral, ela é narrada por uma voz que não toma partido nem faz julgamentos. Esse traço faz com que o poema em prosa de Huysmans tenha componentes de subjetivismo marcado e caráter contemplativo.

A peça é concluída por um curtíssimo parágrafo que se encerra com duas interjeições poéticas: “Mas enfim, o que importa, pobre amada? Você expiou seus crimes; vá, durma em paz o seu longo sono, ó a mais vil das rainhas, ó a mais bela das prostitutas!” (HUYSMANS, 2017, p. 101, tradução nossa)²⁹. A invocação [“ó”; “ó”] da mulher admirada e logo desprezada se faz por uma oposição em forma de quiasma entre a “bela rainha” e a “vil prostituta”³⁰. Encontramos nessa formulação final ecos do célebre soneto de Baudelaire, “À une passante”, exemplo reiterado quando se fala da modernidade baudelaireana, e não por acaso recuperado por Huysmans dos “Quadros Parisienses” de *Les fleurs du mal* (1857): “Ô toi que j’eusse aimée, ô toi qui le savais!” (BAUDELAIRE, 1961, p. 88-89). No entanto, uma diferença se impõe: enquanto para o poeta-*flâneur* de Baudelaire a mulher entrevista na multidão – “fugitiva beleza” – é idealizada na poesia, para Huysmans é a idealização que se desfaz quando o narrador-*flâneur*, surpreso e decepcionado, a reinsere na realidade circundante, o que o leva a se evadir novamente e seguir sua caminhada.

²⁷ “Ah ! misérable reine, ce n’était pas un amour sublime, une douleur immense qui te serrait la gorge et faisait jaillir de tes grands yeux un fleuve de larmes ; c’étaient les obsessions brûlantes, les tumultes charnels d’une insatiable salacité !”

²⁸ A figura de estilo denominada “queda” comporta, tanto em textos em versos quanto em prosa, um efeito conclusivo que pode trazer um elemento surpresa (ATTALA; ROSIAU, 2018).

²⁹ “Eh ! qu’importe, après tout, pauvre aimée ? tu as expié tes crimes ; va, dors en paix ton long sommeil, ô la plus vile des reines, ô la plus belle des prostituées !”

³⁰ Outra interpretação aparece em nota na edição crítica de Seillan (HUYSMANS, 2017, p. 934), indicando um duplo oxímoro que remete ao último verso poema “Tu mettrais l’univers entier dans ta ruelle”, da seção “*Spleen e Ideal*” em *Les fleurs du mal*, de Baudelaire: “Ô fangeuse grandeur! sublime ignominie!”.

Em “La reine Margot”, o narrador seria do tipo deambulante, que passa pelos lugares e pessoas, observando-os e descrevendo-os. É possível aproximá-lo do *flâneur* baudelairiano, homem das multidões que observa atentamente seu entorno, podendo, ao mesmo tempo, “ver o mundo, estar no centro do mundo” (BAUDELAIRE, 1870, p. 68, tradução nossa)³¹ e ainda permanecer apartado. Segundo Walter Benjamin (1994, p. 35), “a rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes”. Baudelaire (2018, p. 32), por sua vez, afirma no poema em prosa “Les foutes”: “O poeta goza desse incomparável privilégio de poder, a seu bel-prazer, ser ele mesmo e outrem. Como essas almas errantes que procuram um corpo, ele entra, quando bem quer, em qualquer personagem”. Nas vidas captadas é possível encontrar situações que não lhe agradem ou que o choquem, pois a multidão tem algo de espantoso, suscitando uma reação moral, e a velocidade com que ela se precipita torna-se, em certos momentos, desagradável (BENJAMIN, 1994).

A experiência do narrador-*flâneur* de “La reine Margot” seria justamente a do choque ou surpresa causados pelo acaso do encontro e pela diferença das classes que se cruzam nos espaços urbanos parisienses. Ele observa a cena e elabora julgamentos a partir de uma série de preconceitos pessoais, que são, na verdade, elementos culturais e de classe, estabelecendo fronteiras geográficas e sociais em relação aos personagens que compõem a cena que descreve, o que indica igualmente a função ideológica que o traço descritivo pode assumir (HAMON, 1993).

A rive droite de “Les Folies-Bergère en 1879”: o teatro dos encontros fugazes

Além dos lugares de diversão parisienses frequentados pelas classes populares, Huysmans também recriou literariamente locais que acolhiam um público oriundo de classes mais abastadas, como o teatro Folies-Bergère, situado na *rive droite*, rua Richer, no 9º *arrondissement* de Paris. A seção “Les Folies-Bergère en 1879”, que abre *Croquis parisiens*, traz peças que descrevem progressivamente o ambiente e a movimentação desse teatro parisiense, desde a entrada:

³¹ “[...] voir le monde, être au centre du monde.”

Quando, após termos suportado os gritos dos vendedores de programas e os apelos dos comerciantes se oferecendo para bajular-nos, ultrapassamos a mesa onde, entre senhores sentados, um jovem de pé, com bigodes ruivos, usando uma perna de pau e uma fita vermelha, recolhe as cartas, auxiliado por um ajudante, o palco do teatro nos aparece cortado no meio da cortina pela massa formada pelo balcão. Vemos a parte inferior da cortina, com seus dois olhos gradeados e, diante dela, a orquestra em forma de ferradura com várias cabeças aparecendo, um campo irregular e inquieto, no qual, sobre o brilho monótono dos crânios e o acetinado dos cabelos encerados dos homens, os chapéus das mulheres resplandecem com suas plumas e suas flores saindo para todos os lados, em feixes. (HUYSMANS, 1880, p. 7-8, tradução nossa)³²

Nesse trecho, que inicia o primeiro de oito poemas em prosa da primeira parte, são postos em cena personagens-tipo do teatro, pessoas simples que convivem com o público distinto de homens e mulheres em busca das atrações do Folies-Bergère, além de um personagem pitoresco que conduz o jogo.

A descrição prossegue mostrando o intenso movimento no teatro por meio de uma série de situações. Estão presentes no texto elementos relativos aos sentidos, caros à estética naturalista: os odores do ambiente e dos corpos, a luz refletida pelos espelhos, a fumaça, o ruído da multidão – o que dá ao leitor a perfeita sensação daquele célebre local de diversão da capital francesa, saturado, relativamente sujo, um pouco claustrofóbico e ao mesmo tempo feérico. O narrador indica um espetáculo de acrobacias que o público mal podia assistir, tal era o tumulto provocado pelos frequentadores da sala:

Um grande alarido ergue-se da multidão que se comprime. Um vapor quente envolve a sala, misturado às exalações de toda sorte, saturado

³² “Quand après avoir subi les cris de marchands de programmes et les invites de négociants s’offrant à vous cirer les bottes, l’on a franchi le comptoir où, parmi des Messieurs assis, un jeune homme debout, à moustaches rousses, porteur d’une jambe de bois et d’un ruban rouge, prend les cartes, assisté d’un huissier à chaîne, la scène du théâtre vous apparaît coupée au milieu du rideau par la masse plafonnante du balcon. L’on voit le bas de la toile, ses deux yeux grillés et devant elle le fer à cheval de l’orchestre plein de têtes, un champ inégal et remuant où sur la lueur monotone des crânes et le glacé des cheveux pommadés d’hommes, les chapeaux de femmes rayonnent avec leurs plumas et leurs fleurs partant de tous les côtés, en gerbes.”

por uma forte poeira que vem dos tapetes e assentos que estão sendo batidos. O cheiro do charuto e da mulher se acentua; as luzes a gás ardem mais forte, repercutindo nos espelhos que as lançam de uma ponta à outra do teatro; a circulação é quase impossível, é quase impossível ver através da espessa cerca viva dos corpos um acrobata que faz em cadência exercícios de saltos na barra fixa. (HUYSMANS, 1880, p. 8, tradução nossa)³³

O modo como a multidão se precipita e se comprime em busca de prazeres fugazes se relaciona com a vida de uma cidade como Paris, com suas inúmeras opções de divertimento. As experiências nesse espaço de sociabilidade seriam descontínuas, mimetizando a própria poética do poema em prosa; os encontros e desencontros ocorrem em uma velocidade semelhante àquela do ritmo da vida urbana. Huysmans (1880) destaca o aspecto *boulevardier* do Folies-Bergère, uma referência ao fato de ele ser conhecido como um “teatro de passeio” (COULETEL, 2014, p. 112), devido às suas galerias onde se podia permanecer e que abrigavam bares. Mostra, assim, um modo de sociabilidade típico de teatros parisienses dessa natureza, em que os espetáculos parecem secundários em relação à circulação na sala e à interação entre seus frequentadores. “Les Folies-Bergère en 1879” guarda certo registro de crônica de eventos citadinos com uma profusão de curtas cenas que se sobrepõem, ligeiras, o que o aproxima das crônicas publicadas por Huysmans no mesmo ano no *Gaulois*, sugerindo uma confluência nos modos de escrita de crônicas e poemas em prosa (LIMA, 2010). Jean-Louis Cabanès (2007, p. 37) avalia que o narrador huysmansiano pode se situar entre o cronista e o “eu” poético, o que conduz à oscilação entre poema em prosa, crônica e novela. Há, nesse movimento, um expediente muito caro à modernidade, que promove a indecisão entre os códigos poéticos tradicionais.

Apesar de se dividir em várias partes, cada movimento de “Les Folies-Bergère en 1879” constitui uma unidade que pode ser lida de

³³ “Un grand brouhaha s’élève de la foule qui se tasse. Une vapeur chaude enveloppe la salle, mélangée d’exhalaisons de toute sorte, saturée d’une âcre poussière de tapis et de sièges que l’on bat. L’odeur du cigare et de la femme s’accentue ; les gaz brûlent plus lourds, répercutés par des glaces qui se renvoient d’un bout du théâtre à l’autre ; c’est à peine si la circulation devient possible, à peine si l’on peut apercevoir au travers de la haie touffue des corps un acrobate qui se livre en cadence sur la scène à des exercices de voltige sur la barre fixe.”

modo independente. A convergência com as crônicas ratifica o caráter intergenérico do poema em prosa, para retomar a definição de Murat (2007). Estilisticamente, estão presentes no começo do poema em prosa assonâncias e aliterações (recorrências fônicas em [i], [ã], [u], [R], por exemplo) notadas também no início de “La reine Margot”, como se o autor quisesse demarcar seu espaço poético. Contudo, trata-se de um poema em prosa majoritariamente descritivo, o que lhe atribui a gratuidade da peça que pode ser destacada. De modo semelhante a “La reine Margot”, o narrador, que passeia naquele ambiente (agora fechado), observa as cenas em sequência e traça para o leitor, como um desenhista, o ambiente festivo e seus tipos. Ao longo da primeira parte, ele entra no teatro, passa pelas galerias até chegar à sala onde ocorriam os espetáculos. De modo mais efetivo, temos um narrador deambulante, que atravessa diversos ambientes, fazendo com que o leitor testemunhe uma “sucessão de quadros descritivos justapostos, assumidos por um mesmo personagem móvel” (HAMON, 1993, p. 175, tradução nossa)³⁴, o que motivaria a qualificá-lo também como um narrador-*flâneur*. Enquanto caminha e contempla os diferentes espaços do teatro e seus frequentadores, ele apresenta ao leitor diversos “quadros” e cenas pitorescas, como uma série de pinturas de gênero que se admirariam em uma galeria ou museu.

Inaugurado em 1869, em um contexto de efervescência dos chamados *Music Halls* durante o Segundo Império e o início da Terceira República, o Folies-Bergère era frequentado tanto pela alta sociedade quanto pelo chamado *demi-monde* – o que é marcado no texto pelo “cheiro do charuto” –, propondo espetáculos teatrais, de música, dança e circo e servindo igualmente de ponto de encontro de cavalheiros com mulheres, visando o sexo casual (COUTELET, 2014). Apesar do público distinto, o local tinha certo aspecto de submundo. Para Huysmans (1880, p. 30, tradução nossa), seria “o único lugar em Paris que fede tão deliciosamente à maquiagem das carícias pagas e aos últimos gritos das corrupções que se cansam”³⁵. Lembrando das palavras de Baudelaire sobre os croquis de costumes, podemos afirmar que Huysmans efetua nesse texto ligeiro uma representação da vida burguesa,

³⁴ “[...] succession de tableaux descriptifs juxtaposés assumés par un même personnage mobile.”

³⁵ “[...] le seul endroit à Paris qui pue aussi délicieusement le maquillage des tendresses payées et les abois des corrupptions qui se lassent.”

realçando os modos corrompidos daquela classe social, em um expediente da literatura naturalista. Não por acaso, o modo de vida burguês em Paris interessava igualmente aos pintores modernos, como Édouard Manet. Um dos bares situados nas galerias do Folies-Bergère foi por ele imortalizado em *Um bar no Folies-Bergère* (1882), pintura que poderia ser aproximada das descrições picturais de Huysmans.

O quadro mostra, em primeiro plano, um bar, com destaque para a figura feminina que ocupa a posição central. A mulher que trabalha parece ausente, como se não compartilhasse do clima de festa do local, evidenciado pelas garrafas de bebida sobre o balcão, pela multidão refletida no espelho e pelo trapezista cujas pernas aparecem no canto superior esquerdo do quadro. No espelho, há uma figura feminina que parece ser seu reflexo, diante de um homem de cartola com o qual fala. As laranjas no balcão, um *morceau* de natureza-morta, indicam que o personagem exerce a prostituição, em uma linguagem pictórica cunhada pelo próprio Manet (LANIER, 1995, p. 102-103).

Imagem 1 – *Um bar no Folies-Bergère* (1882), de Édouard Manet



Fonte: Manet (1882). The Courtauld Institute, Londres.

Croquis parisiens fora publicado em 1880, enquanto o quadro de Manet foi apresentado ao público em 1882. Pode-se pensar em uma confluência de temáticas entre escritor e pintor, consideradas modernas e esteticamente pertinentes aos seus respectivos projetos artísticos. Manet

tinha grande proximidade com Émile Zola, em um contexto social no qual ocorre uma aliança entre o grupo de pintores impressionistas e modernos e os escritores naturalistas, visando constituir um campo artístico e literário independente da tutela das academias e do Estado (BOURDIEU, 1996). Isso ocorria sobretudo por meio de textos críticos que os escritores dedicavam às obras dos artistas enquanto tinham seus retratos por eles pintados (CATHARINA, 2010). Huysmans escreveu sobre o quadro de Manet quando foi exposto no salão de Paris de 1882. Ressaltando a modernidade na temática da pintura, classificou como engenhosa a ideia de colocar a figura feminina em destaque, mas faz ressalvas em relação à iluminação no quadro, que vê como falsa (HUYSMANS, 1901). Guiado por suas concepções estéticas e a destreza de observação própria do crítico de arte, Huysmans discorre com conhecimento de causa, exigindo a pintura dos ambientes e cenas tal como são, capturados *sur le vif*. A crítica do quadro de Manet, contudo, sublinha mais uma vez a aliança útil nos campos artístico e literário. A coincidência temática do quadro de Manet e do poema em prosa de Huysmans demonstra que eles estariam inseridos em uma proposta comum: a de retratar cenas corriqueiras e, por vezes, pitorescas da vida parisiense, apostando na modernidade.

O narrador dos poemas em prosa de Huysmans encontra-se fundamentalmente presente na cena que descreve, mas observa os fatos de longe. Trata-se de um narrador-*flâneur*, como vimos. Na concepção de Baudelaire (1870), o *flâneur* é acima de tudo um observador apaixonado pela cidade e seus habitantes, cujo domínio é a multidão, marcada pela oscilação e fugacidade modernas. Ele se interessa pela vida comum, em seus aspectos de beleza ou de repugnância, “[...] em todo lugar onde o homem natural e o homem convencional se mostram em uma beleza bizarra, em todo lugar onde o sol ilumina as rápidas alegrias do animal depravado!” (BAUDELAIRE, 1870, p. 67, tradução nossa)³⁶. Após observar o homem em sua corrupção trazida à luz, a etapa seguinte do artista-*flâneur* é sentar-se em sua escrivaninha, lançar mão de uma folha de papel, sua pena ou pincel e recriar as cenas captadas no cotidiano da cidade (BAUDELAIRE, 1870). O narrador de “Les Folies-Bergère en 1879”, presente no local como um personagem secundário, observa, efetuando uma espécie de *flânerie* artística,

³⁶ “[...] partout où l’homme naturel et l’homme de convention se montrent dans une beauté bizarre, partout où le soleil éclaire les joies rapides de l’animal dépravé !”

tornando possível ao escritor descrever o teatro e seus frequentadores, suas interações; ele o faz captando o ambiente e seus tipos humanos em seus aspectos dúbio e moderno de beleza e corrupção.

A Paris degradada sob o olhar do narrador-*flâneur*

O poema em prosa “La Rive Gauche”, de *Le Drageoir aux épices*, conta também com um narrador do tipo *flâneur* que, observando tudo atentamente, busca captar a vida obscura e desolada dos locais parisienses:

A vista é limitada. De um lado, o rio Bièvre e uma fileira de olmos e de álamos; do outro, as muralhas. Roupas coloridas que secam em uma corda, um asno que mexe as orelhas e bate nos flancos com o rabo para espantar as moscas; um pouco mais adiante, uma cabana de selvagem, construída com algumas ripas, rebocada com argamassa, coberta por uma touca de palha, perfurada por um cano para deixar sair a fumaça: e só. É desolador, porém esta solidão não deixa de ter seu charme. Não é o campo dos arredores de Paris, poluído pelas diversões dos caixeiros, esses bosques abarrotados de pessoas aos domingos, cuja mata é semeada de papéis gordurosos e de fundos de garrafas; não é o verdadeiro campo, tão verde, tão alegre sob o sol brilhante; é um mundo à parte, triste, árido, mas por isso mesmo solitário e atraente. (HUYSMANS, 2017, p. 126, tradução nossa)³⁷

O mesmo narrador-*flâneur*, cronista e artista da cidade, demarca a vista que deseja descrever, como se a enquadrasse, imprimindo espacialidade pelo uso dos marcadores “de um lado”, “do outro”, “um pouco mais adiante”. O trecho traz assonâncias em [e], e, para definir esse espaço, este “mundo à parte”, positiva e negativamente, propõe uma estrutura quiasmática: “É”,

³⁷ “La vue est bornée. D’un côté, la Bièvre et une rangée d’ormes et de peupliers ; de l’autre, les remparts. Des linges bariolés qui sèchent sur une corde, un âne qui remue les oreilles et se bat les flancs de sa queue pour chasser les mouches ; un peu plus loin, une hutte de sauvage, bâtie avec quelques lattes, crépie de mortier, coiffée d’un bonnet de chaume, percée d’un tuyau pour laisser échapper la fumée : c’est tout. C’est navrant, et pourtant cette solitude ne manque pas de charme. Ce n’est pas la campagne des environs de Paris, polluée par les ébats des courtauds de boutique, ces bois qui regorgent de monde, le dimanche, et dont les taillis sont semés de papiers gras et de culs de bouteilles ; ce n’est pas la vraie campagne, si verte, si riieuse au clair soleil ; c’est un monde à part, triste, aride, mais par cela même solitaire et charmant.”

“Não é”, “não é”, “é”. “La Rive Gauche” configura-se como um poema em prosa narrativo com uma série de sequências descritivas, cujo propósito é situar os lugares por onde o narrador caminha, e, em seu conjunto, conta uma história. O narrador se encontra em uma parte afastada de Paris, ali chegando após passear pelo bulevar Montparnasse (na *rive gauche*), ganhar a rua da Santé (entre o 13° e o 14° *arrondissements*), a rua do Pot au lait (na margem oeste do rio Bièvre) e andar ao longo do rio Bièvre (HUYSMANS, 2017). Forma-se, na beira do rio, um cenário que indica simplicidade e o cotidiano moroso das pessoas que ali vivem, comparado aos bosques próximos de Paris, poluídos pela ação de seus frequentadores que lá vão para se divertir. O cenário é triste e indicado por objetos e animais, em uma enumeração cadenciada de substantivos, seguidos de predicados de valor adjetival, com especial atenção para a moradia pobre, ritmo que é reforçado por frases em paralelo: “roupas coloridas que secam em uma corda”; “um asno que mexe as orelhas e bate nos flancos com o rabo para espantar as moscas”; “uma cabana de selvagem, construída com algumas ripas, rebocada com argamassa, coberta por uma touca de palha, perfurada por um cano para deixar sair a fumaça”. Contudo, apesar da desolação do ambiente, é possível enxergar uma beleza peculiar, moderna, naquele cenário “solitário e atraente”: “É desolador, porém esta solidão não deixa de ter seu charme”.

O narrador empreende uma verdadeira *flânerie* pelos arredores de Paris: começando na rua do Pot-au-Lait, passa pela choupana às margens do rio, encontra um espetáculo circense e depois entra em um cabaré em Montparnasse, no 14° *arrondissement*, na rua da Gaité – “esta rua [que] justificava bastante seu alegre nome”, onde encontra um amigo pintor, “à procura de tipos excêntricos” (HUYSMANS, 2017, p. 128, tradução nossa)³⁸. Os dois vão a um baile de operários semelhante ao da *guinguette* de “La reine Margot” e, em seguida, a um teatro. Ao final, encontram em um café o cantor popular Charles. É notória a relação metaliterária estabelecida com várias manifestações da arte (circo, pintura, teatro, música) e a descrição de ambientes diversos, desde aqueles mais simples e tristonhos, passando por uma festa popular, até aqueles de maior requinte. Nada escapava ao olhar curioso do *flâneur*, apoiado na presença do pintor, ambos interessados pela modernidade das ruas.

³⁸ “Cette rue justifiait bien son joyeux nom.” ; “[...] à la recherche de types fantasques.”

Em *Croquis parisiens*, o poema em prosa “La Bièvre”, da seção “Paysages”, também é dedicado ao rio que corta Paris e que fascina o escritor “com sua atitude desesperada e a aparência circunspecta daqueles que sofrem” (HUYSMANS, 1880, p. 55, nossa tradução)³⁹. O rio tem origem em Guyancourt, na Île-de-France, e atravessa os 13º e 5º *arrondissements* de Paris. Tornou-se poluído, de odor nauseabundo, devido à ação das indústrias que nele jogavam seus detritos, tendo sido quase totalmente coberto a partir de 1912 (DEPEYROT, 2019). A recorrência desse rio nos poemas em prosa de Huysmans indica um interesse pela cidade moderna e seus espaços menos celebrados e a preocupação naturalista de retratar aquilo que é considerado degradado, concedendo-lhe dignidade artística, pois “a natureza só é interessante quando débil e triste” (HUYSMANS, 1880, p. 55, tradução nossa)⁴⁰.

Além de poemas em prosa, Huysmans publicou um ensaio sobre o rio Bièvre, integrado ao volume *La Bièvre et Saint-Severin*. Ele compara o rio a uma moça do campo que chegou a Paris, “espoliada de suas roupas de ervas e de seus adornos de árvore, [e que] logo precisou começar a trabalhar e se esgotar nas horríveis tarefas que exigiam dela” (HUYSMANS, 1898, p. 10, tradução nossa)⁴¹. A metáfora, alusão ao destino de muitas mulheres da província que iam tentar a vida em Paris, evidencia igualmente a exploração da natureza por parte do mundo moderno e industrial, que acabou por corrompê-la – enredo que poderia ser o de um romance naturalista.

Voltando a “La reine Margot”, vale reiterar que a experiência do narrador, conduzido pelo acaso, é a do espanto diante do que lhe apresenta a Paris moderna ou modernizada, que afasta os menos favorecidos de seu centro pulsante e que é capaz de provocar a repulsa de quem observa. Esse mesmo narrador prossegue em sua *flânerie* no poema em prosa seguinte do volume – “La Kermesse de Rubens” –, que se inicia com uma referência temporal inesperada – “Na noite do dia seguinte” (HUYSMANS, 2017, p. 102, tradução nossa)⁴² –, fato que estabelece uma estranha ideia de continuidade narrativa entre dois poemas da coletânea, pois “rompe a

³⁹ “[...] avec son attitude désespérée et son air réfléchi de ceux qui souffrent [...]”.

⁴⁰ “La nature n’est intéressante que débile et navrée.”

⁴¹ “Spoliée de ses vêtements d’herbe et de ses parures d’arbre, elle a dû aussitôt se mettre à l’ouvrage et s’épuiser aux horribles tâches qu’on exigeait d’elle.”

⁴² “Le lendemain soir [...]”.

unidade orgânica da peça” (LOCMANT, 2015, p. 25-26, tradução nossa)⁴³. O *flâneur* chega à Picardia, região vizinha da Île-de-France, ao norte do país, e se depara com um baile de pescadores. Vendo aquelas pessoas simples dançando, comendo e conversando, ele estabelece uma comparação: “Que diferença daquele [baile] que eu havia visto ontem à noite!” (HUYSMANS, 2017, p. 102, tradução nossa)⁴⁴. O ambiente, que associa a um quadro de Peter Paul Rubens, acaba por encantá-lo: “[...] era a quermesse de Rubens, mas uma quermesse pudica, pois as mães tricotavam nos bancos e vigiavam, com o canto do olho, seus filhos e filhas” (HUYSMANS 2017, p. 102-103, tradução nossa)⁴⁵. A referência artística da cena indica, mais uma vez, o olhar apurado do narrador, com amplo conhecimento sobre artes, além de atribuir valor àquele baile em relação ao outro. Ao final, ele exprime seu desgosto pelo ambiente parisiense:

Bem, juro a vocês que esta alegria era boa de ver, juro a vocês que a ingênua simplicidade dessas gordas mulheres de pescadores me encantou e que detestei ainda mais esses chiqueiros de Paris onde se debatem, como fustigados pelo chicote da histeria, um punhado de ninfas de esgoto e sinistros devassos! (HUYSMANS, 2017, p. 103, tradução nossa)⁴⁶

Para além da tensão com os ambientes degradados de Paris, salta aos olhos um oximoro tipicamente baudelairiano, as “ninfas de esgoto”, que comunga com o projeto literário do poeta, desde *Les fleurs du mal* – extrair a beleza do feio, do grotesco e do obscuro. Outra imagem emblemática presente ao final de “La Kermesse de Rubens” é a do “chicote da histeria”. As desordens classificadas como “histeria” pelo neurologista Charcot incluem os quadros neuróticos, patologias ligadas ao sexo e desvios comportamentais. Ideias hoje ultrapassadas, elas estavam em voga naquele momento, e muitos escritores naturalistas utilizaram compêndios médicos-

⁴³ “[...] brise l’unité organique de la pièce [...]”.

⁴⁴ “Quelle différence avec celui que j’avais vu hier au soir !”

⁴⁵ “[...] c’était la kermesse de Rubens, mais une kermesse pudique, car les mamans tricotaient sur les bancs et surveillaient, du coin de l’œil, leurs garçons et leurs filles.”

⁴⁶ “Eh bien, je vous jure que cette joie était bonne à voir, je vous jure que la naïve simplicité de ces grosses matelottes m’a ravi et que j’ai détesté plus encore ces bauges de Paris où s’agitent comme cinglés par le fouet de l’hystérie, un ramassis de naïades d’égout et de sinistres riboteurs !”

científicos para criar as trajetórias dos personagens femininos das tragédias da vida moderna, cujas fatalidades poderiam estar atreladas às desordens físicas ou psíquicas (BAGULEY, 1995).

Observando como Huysmans recria Paris em seus poemas em prosa, com seus espaços e tipos, nota-se uma relação de atração e de repulsão pela cidade, mostrada dubiamente em seus aspectos agradáveis e alegres ou como um espaço degradado e até mesmo assustador. O tema da degradação de ambientes e personagens, explorado poeticamente pelo escritor, assim como as imagens banais da cidade, inscreve seus poemas em prosa na modernidade, ao mesmo tempo que os ancora em seu projeto de literatura naturalista, nada distante das poéticas de matriz midiática. Não haveria nenhuma contradição nesse duplo movimento, tendo em vista que sua produção poética em prosa se filia àquela de Baudelaire, o que pode se explicar, em parte, por interesses comuns dos movimentos artísticos e literários da época e de seus expoentes (CABANÈS, 2007). A estetização do banal, do degradado e do grotesco defendida por Flaubert, Baudelaire e Huysmans constitui uma forma de ruptura estética no âmbito das lutas simbólicas do campo literário que busca estabelecer uma nova legitimidade para a arte (BOURDIEU, 1996).

Conclusões

Huysmans representa em seus poemas em prosa a cidade de Paris e seus personagens bem-situados ou excluídos, inseridos em suas vidas cotidianas, entre a diversão e a trivialidade, numa cartografia de certo modo inusitada. Ele os associa à modernidade literária ao mesmo tempo que dá sua contribuição para edificar o mito da Paris moderna, bela e corrompida. Inscreve-se, desse modo, no movimento cujo passo decisivo fora dado por Baudelaire com *Le spleen de Paris* e em textos como *Le peintre de la vie moderne*. Existe, por outro lado, uma confluência entre os poemas em prosa de Huysmans e seus textos jornalísticos, graças tanto ao cunho documental que norteia o poema em prosa moderno, preocupado em captar momentos fugazes, pitorescos ou curiosos do dia a dia, como ao fato de esse gênero ser frequentemente publicado em jornais.

Huysmans acrescenta novos elementos à estética do banal que norteia os poemas em prosa de Baudelaire, desenvolvendo questões relativas ao naturalismo. O primeiro deles é a presença de ambientes frequentados pela

classe operária, como as *guinguettes*, retratados com traços de desenhista ou pintor, com destaque para a aparência simples e, em alguns casos, mal-ajambrada de seus frequentadores. Já no Folies-Bergère, o público é composto por homens e mulheres relativamente elegantes, pertencentes a classes mais privilegiadas, constituindo outro espaço de sociabilidade, o que demonstra que as relações sociais eram atravessadas por questões geográficas na Paris pós-Haussmann. Em “Les Folies-Bergère en 1879”, Huysmans recria um aspecto do modo de vida burguês – os teatros que serviam principalmente como ponto de encontros – e coloca em cena a multidão, cara à modernidade. A efervescência do lugar, a rapidez dos eventos e a impessoalidade das relações dão testemunho da efemeridade da vida moderna urbana.

Há ainda o tema da queda da mulher: em “La reine Margot” ele é visto pelo narrador que, em uma espécie de dupla função, seria o *flâneur* observador e o narrador naturalista. Além disso, a menção à histeria em “La Kermesse de Rubens”, associada aos espaços degradados de Paris, demarca o posicionamento de Huysmans com relação a esse movimento literário. O rio Bièvre, recorrente em seus poemas em prosa e crônicas, pode ser considerado uma espécie de metáfora de sua visão sobre a modernidade: um rio poluído por dejetos industriais cortando a cidade, espalhando mau cheiro e mazelas pelo caminho, e que Huysmans transforma em assunto poético.

O cotidiano da cidade, explorado em seus múltiplos aspectos, abordado por Baudelaire em verso, prosa e textos críticos, acaba por tornar-se matéria criativa onipresente na literatura francesa da segunda metade do século XIX, alimentando o mito literário de Paris, para o qual contribuem igualmente os poemas em prosa de Huysmans, que se afirma como escritor moderno nos temas tratados e nos cenários construídos poeticamente em suas obras. Mesmo quando se volta para os mestres do passado, Huysmans o faz buscando empregar suas técnicas e estética em uma obra literária moderna. Como o *flanêur* de Baudelaire revisitado por Benjamin, interessa a ele deambular por Paris e recriar a vida da cidade, acentuando aspectos de sua modernidade.

Referências

- ATTALA, Daniel; ROSIAU, Violaine. Introduction. In: ATTALA, Daniel; ROSIAU, Violaine (org.) *Chute et rédemption dans la littérature*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2018. p. 1-10.
- BAGULEY, David. *Le Naturalisme et ses genres*. Paris: Nathan, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie moderne. In: BAUDELAIRE, Charles. *L'Art romantique*. Paris: Michel-Levy Frères, 1870. p. 51-77.
- BAUDELAIRE, Charles. Les fleurs du mal. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris: NRF-Gallimard, 1961. p. 1-226. (Bibliothèque de la Pléiade).
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa: O spleen de Paris*. Prefácio de Marcelo Jacques de Moraes. Tradução de Isadora Petry e Eduardo Veras. São Paulo: Via Leitura, 2018.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*. Paris: Armand Colin, 2004.
- BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose : de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1959.
- BERTRAND, Aloysius. *Gaspard de la nuit : fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Paris: Poésie, 1980.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo artístico*. Tradução de 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*, Lyon, n. 12, p. 1-14, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3R7IXw1>. Acesso em: 20 dez. 2021.
- CABANÈS, Jean-Louis. Les Croquis Parisiens ou le naturalisme en tension. In: PAGÈS, Alain (org.). *Les Cahiers naturalistes*, Paris, n. 81, p. 31-46, 2007.
- CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. Livros, quadros e crítica na constituição de um campo autônomo para a arte. In: FÓRUM INTERNACIONAL DE ANÁLISE DO DISCURSO: Homenagem a Patrick Charaudeau, 2., set. 2010, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2010. p. 1-14.

COULETEL, Nathalie. Les Folies-Bergère : une pornographie “select”. *Romantisme*, Malakoff, n. 163, p. 111-124, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3IhhVNs>. Acesso em: 4 jan. 2022.

DEPEYROT, Thierry. *De Guyancourt à Paris... La Bièvre*. Paris: Depeyrot, 2019.

DISEGNI, Silvia. Poème en prose et formes brèves au milieu du XIX^e siècle. *Études françaises*, Montréal, v. 44, n. 3, p. 69-85, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/3OJRbrt>. Acesso em: 12 mar. 2022.

FLAUBERT, Gustave. [correspondência]. Destinatário: Louise Colet. Croisset, 12 set. 1853. Disponível em: <https://bit.ly/3nHG8mI>. Acesso em: 10 out. 2021

FORNERET, Xavier. *Vapeurs : ni vers, ni prose*. Paris: E. Duverger, 1838.

GONZALES-QUIJANO, Lola. Le système réglemmentariste dans les communes annexées : le cas de Grenelle (1842-1914). *Histoire urbaine*, [s. l.], n. 49, p. 55-74, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3ReFnz5>. Acesso em: 10 jan. 2022.

GROJNOWSKI, Daniel. Du poème en prose au roman : J.-K. Huysmans et l’antienne de Pantin. In: CABANÈS, Jean-Louis (org.). *Voix de l’écrivain : mélanges offerts à Guy Sagnes*. Toulouse: Presses universitaire du Mirail, 1996. p. 223-230.

GUÉRIN, Maurice. *Le Centaure et la bacchante*. Toulon: Les Bibliophiles de Provence, 1929.

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

HUYSMANS, Joris-Karl. *Croquis parisiens*. Paris: Henry Vaton, 1880.

HUYSMANS, Joris-Karl. *L’Art moderne*. Paris: Stock, 1901.

HUYSMANS, Joris-Karl. *La Bièvre et Saint-Severin*. Paris: Stock, 1898.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Les mystères de Paris*. Edição de Philippe Barascud. Paris: Manacius, 2009.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Lettres inédites à Émile Zola*. Genève-Lille: Droz-Giard, 1953.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Œuvres complètes*. T. I (1867-1879). Edição de Jean-Marie Seillan. Paris: Classiques Garnier, 2017.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Romans et nouvelles*. Edição de André Guyau e Pierre Jourde. Paris: Gallimard, 2019. (Bibliothèque de la Pléiade).

KALIFA, Dominique *et al.* (org.). *La civilisation du journal: histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris: Nouveau monde, 2011.

LANIER, Doris. *Absinthe, the cocaine of the Nineteenth Century: a history of the hallucinogenic drug and its effect on artists and writers in Europe and the United States*. Jefferson: McFarland and Company, 1995.

LEBON, Stéphanie. Vers une poétique du poème en prose. *Revista de Linguas Modernas*, San Pedro, n. 13, p. 95-109, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3nGwocc>. Acesso em: 19 mar. 2022.

LIMA, Cláudio Flores Serra. *O teatro de variedades de J.-K. Huysmans: elementos da cenografia enunciativa*. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras Neolatinas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

LOCMANT, Patrice. Poésie en prose et prose poétique : Le cas du *Drageoir aux épices* de Huysmans. In: SOLAL, Jérôme (org.). *Huysmans, ou comment extraire la poésie de la prose*. Paris: Lettres Modernes Minard-Classique Garnier, 2015. p. 15-29.

LOUVEL, Liliane. A descrição pictural: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Marcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 191-220.

MANET, Édouard. *Um bar no Folies-Bergère*. 1882. Pintura, óleo sobre tela, 96 cm × 130 cm. Disponível em: < <https://courtauld.ac.uk/whats-on/permanent-collection-display/#&gid=1&pid=7>>. Acesso em: 08 jan. 2022.

MEUNIER, Anna. *Huysmans. Les hommes d'aujourd'hui*. Paris, Vanier, n. 263, 1885.

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.

REVERZY, Éléonore. *Croquis parisiens*. La différence de Huysmans. In: SOLAL, Jérôme (org.). *Huysmans, ou comment extraire la poésie de la prose*. Paris: Lettres Modernes Minard-Classique Garnier, 2015. p. 81-97.

SANDRAS, Michel. Proust et le poème en prose fin de siècle. *Bulletin d'informations proustiennes*, Paris, n. 40, p. 77-92, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3yGZfn0>. Acesso em: 19 mar. 2022.

SIEBURTH, Richard. Une idéologie du lisible : le phénomène des Physiologies. *Romantisme*, Malakoff, n. 47, p. 39-60, 1985. Disponível em: <https://bit.ly/3NEePEk>. Acesso em: 10 jan. 2022.

THÉRENTY, Marie-Ève. *La Littérature au quotidien : poétiques journalistiques au XIX^e siècle*. Paris: Seuil, 2007.

THÉRENTY, Marie-Ève. Misteriomania: difusão e limites da globalização cultural no século XIX. *Escritos*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 27-43, 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/3NPam8a>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

VADÉ, Yves. *Le Poème en prose et ses territoires*. Paris: Editions Belin, 1996.

VAILLANT, Alain. La modernité littéraire. In: KALIFA, Dominique *et al.* (org.). *La Civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris: Nouveau monde, 2011. p. 1523-1531.

VANLIN, Nicolas. *Aloysius Bertrand : le sens du pittoresque*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2010.

VINCENT-MUNNIA, Nathalie. Premiers poèmes en prose : *spleen* de la poésie. *Littérature*, Paris, n. 91, p. 3-11, 1993. Disponível em: <https://bit.ly/3add0k9>. Acesso em: 23 mar. 2022.