

Pinturas descritas: referências intermediário-picturais na estética *fin-de-siècle* de Jean Lorrain

André Soares Vieira*

RESUMO:

O presente trabalho trata das relações entre a literatura e a pintura em uma perspectiva intermediária de referências picturais no romance *Monsieur de Phocas*, de Jean Lorrain. Baseando-se sobretudo nas teorias de Irina Rajewsky e de Liliane Louvel, o trabalho reflete sobre modos de articulação e diálogo entre o texto literário e pinturas descritas, segundo os meios próprios à mídia livro. Como resultado, observa-se a importância do apelo à pintura na construção psicológica da personagem.

Palavras-chave: Referências intermediárias. Literatura e pintura. Jean Lorrain.

O diálogo entre literatura e pintura torna-se mais fecundo quando uma das duas artes se transforma em fonte de inspiração para a outra. Este diálogo pode assumir, segundo Daniel Bergez (2001), diferentes feições: uma arte pode representar para a outra um tema a ser tratado (quando um pintor mostra um escritor trabalhando); uma referência com relação a qual a arte se define (quando Proust fala de pintura para melhor explicitar sua visão estética); um impulso criador ou um modelo que se quer imitar ou incorporar (quando a escritura se faz pictural, por exemplo, nos *chiaro-escuro* presentes em *A princesa de Clèves*). A pintura pode ainda representar para o escritor uma mediação da qual o mesmo se serve, como em um espelho indireto, para expressar sua visão do mundo ou seus ideais estéticos. É o caso, por exemplo, de romances de Flaubert, Huysmans e Proust.

É desta tutela literária que a pintura, desde a corrente realista do século XIX, não cessou de querer se liberar. Mas é a partir dessa época que a literatura passou cada vez mais a referir-se à pintura para nela buscar novas formas de inspiração: seja por concorrência mimética ou pela fascinação por sua autonomia estética¹ (BERGEZ, 2001, p. 145).

A pintura também pode ser fonte de criação, seja quando uma obra específica impulsiona o trabalho literário, seja quando o escritor tenta buscar, estilisticamente, o equivalente literário de uma obra pictural. Muitas vezes, as referências picturais não se restringem a um retrato, mas a uma série de obras de diferentes artistas. É o caso das já célebres transposições de arte dos quadros de Breughel e de Grünewald que Huysmans efetua em *Là-bas* (1891), e de Moreau e Redon em *À rebours* (1884). A atividade pictural igualmente pode servir de tema de reflexão para o escritor. Em muitos casos, procedimentos como a *mise en abyme* podem colocar em simetria o pintor que representa o homem de letras trabalhando. O fato de a personagem de um pintor figurar em um texto narrativo alertará o leitor sobre a qualidade pictural das descrições (LOUVEL, 2006, p. 208). Menos conhecidas, se comparadas às que foram celebrizadas por Huysmans, mas não menos emblemáticas, são as referências picturais que Jean Lorrain faz em seu romance *Monsieur de Phocas*, publicado em 1901, objeto deste trabalho.

Ao propor uma perspectiva literária sobre a intermedialidade, Irina Rajewsky apresenta uma divisão tripartida da mesma: intermedialidade como transposição midiática (adaptações cinematográficas e seu processo inverso, as novelizações); intermedialidade como combinação de mídias (óperas, filmes, teatro, performances, manuscritos com

iluminuras, instalações, histórias em quadrinhos, etc.) e intermedialidade como referências intermediárias. Algumas das relações entre a literatura e a pintura poderiam aqui ser alocadas. Trata-se, segundo a autora, das referências, em um texto literário, a filmes, por exemplo, por meio de alusões ou evocações de procedimentos técnicos da linguagem cinematográfica. Ainda nesta categoria, incluir-se-iam as referências em filmes à pintura, em pinturas à fotografia, além de transposições de arte e écfrases (tradução de um texto/obra visual num texto escrito).

As referências intermediárias devem, então, ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia, [...] seja para se referir a um subsistema midiático específico, [...] ou a outra mídia como sistema (RAJEWSKY, 2012, p. 25).

Por definição, nessa terceira categoria, apenas uma mídia se apresenta em sua própria materialidade (a mídia de referência, em oposição à mídia a que se refere). Não se trata, portanto, da combinação das diferentes formas de articulação midiática, mas da tematização, evocação ou imitação de elementos e estruturas de outra mídia, percebida segundo seus meios específicos. Assim, referências picturais em um texto literário, seja através de transposições de arte ou de écfrases, evocariam procedimentos e técnicas da pintura, imitando quadros ao descrevê-los com o uso dos meios que são próprios à literatura: os signos verbais. Em suma, a pintura descrita não constitui uma pintura, mas faz uma alusão/referência/evocação ao quadro descrito por intermédio das palavras. Em nossa análise, utilizaremos o conceito de referências intermediário-picturais para nos referirmos a algumas das pinturas descritas encontradas no romance *Monsieur de Phocas*, do escritor francês Jean Lorrain.

Nascido Paul Duval (1855-1906), Jean Lorrain pode ser considerado um dos maiores nomes da *belle époque* parisiense. Poeta, romancista, jornalista, crítico literário e crítico de artes, seu talento lhe conferiu o *status* de grande personalidade de seu tempo. Figura excêntrica cuja vida foi coroada de escândalos e desafetos entre seus pares, Lorrain encarnou com perfeição o dandy decadente da virada do século XIX para o XX. Assumiu sem pudores sua homossexualidade, atraído pelos *bas-fonds* parisienses, tornando-se dependente do éter, que o levaria à morte. Controverso e polêmico, Jean Lorrain obteve a admiração de Barbey d'Aurevilly, Huysmans, os irmãos Goncourts, Rachilde, Henri de Régnier e foi execrado por Maupassant, Proust e Robert de Montesquiou. Em suas críticas e crônicas jornalísticas, consagrou ou enterrou obras de seus contemporâneos, com seu crivo temido e mordaz. Em sua obra romanesca, os paraísos artificiais desempenham papel preponderante, sobretudo pelos efeitos do éter, com suas alucinações, pesadelos e visões patibulares que normalmente perseguem seus heróis. É nesse contexto que se justifica o apelo a outras artes, notadamente a pintura, como forma de suporte e aval para os diversos estados de nevroses que acometem suas personagens.

Monsieur de Phocas sintetiza todas as experiências da vida parisiense de Lorrain, com seus vícios e sonhos, e obteve grande sucesso quando de seu lançamento. Para Philippe Jullian, “o século que findava ali encontrava suas taras, o *Tout-Paris*, suas máscaras; os artistas, suas inspirações mais insanas. E todos ali encontravam o próprio Lorrain” (JULLIAN, 1974, p. 255). Construído à forma de um mosaico bizantino, feito de fragmentos os mais diversos, o romance misturava, por vezes arbitrariamente, citações como a do *Narcisse*, de Paul Valéry, algumas linhas de *Les Nourritures terrestres*, de André Gide, e outras de Rémy de Gourmont. Acrescenta-se a isso páginas sobre quadros de Moreau, Toorop, Ensor e Rops, em uma espécie de sùmula negra do final do século.

Assim como *À rebours* (Às avessas), de Huysmans, publicado em 1884, propõe um novo tipo de romance, em que as transposições de arte permitem que o leitor participe da introspecção da personagem, *Monsieur de Phocas*, longe da mera transposição técnica de quadros, insere as descrições no âmbito mesmo da diegese e da visão do mundo do protagonista, o Duque Jean de Fréneuse. Os quadros são descritos a partir de seu olhar e de sua angustiante “nevrose”.

Em *À rebours*, as escolhas de Des Esseintes, seus pintores favoritos, todos compartilham da mesma atmosfera onírica e fantástica da arte, com seus temas macabros ou perversos. A predileção de Des Esseintes por pintores como Moreau, Bresdin, Redon e 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. Para Daniel Bergez (2011), a pintura pode ocupar um lugar secundário em uma obra literária e ainda assim desempenhar um papel capital quando permite que o escritor traduza uma visão do mundo ou formule uma estética. Em alguns textos, essa mediação pode ser contínua e integrar-se à arquitetura do conjunto da obra. No romance de Lorrain, os quadros descritos são apresentados ao narrador, o Duque de Fréneuse, aliás Monsieur de Phocas, pelo pintor Claudius Ethal. São obras de Toorop, Goya, Ensor, Debucourt e, sobretudo, Moreau, a quem é dedicado todo um capítulo no qual o leitor passeia com o narrador pelo Museu Moreau, em Paris.

Sintomática a carta escrita por Huysmans a Lorrain, ainda impactado pela leitura de *Monsieur de Phocas*: “O horrível Ethal, o horrível Fréneuse, o horrível irlandês! Mas que belas páginas! O velho cinzel dominando a inebriamento do opium descobre os mais apavorantes dos Rops; soberbo, ao mesmo tempo hierático e abjeto” (HUYSMANS, 1901 apud JULLIAN, 1974, p. 256)². Em sua avaliação, Huysmans compara o romance aos mais terríveis quadros de Rops, endossando a relação direta com a pintura de seu tempo.

Versão ainda mais decadente de *The Portrait of Dorian Gray*, talvez o *roman de lapourriture* (o romance da podridão) esperado por Huysmans em 1891, *Monsieur de Phocas* igualmente coloca em cena três homens, um deles também pintor, assim como no romance de Oscar Wilde. Claudius Ethal, duplo maléfico de Fréneuse, mas também de Des Esseintes e de Dorian Gray, exerce um poder psicológico sobre o narrador. Com efeito, se o romance de Wilde apresenta Dorian Gray, Lord Henry Wotton e o pintor Basil Hallward, que será assassinado por Dorian, *Monsieur de Phocas* põe em cena o narrador, Duque Jean de Fréneuse, Thomas Welcôme e o pintor Claudius Ethal. Este terá o mesmo destino do pintor de Wilde, morto por Fréneuse. Ethal e Welcôme surgem no romance e perturbam a já frágil existência de Fréneuse, obcecado por uma “certa transparência glauca” que ele busca desesperadamente em pedras preciosas, retratos, estátuas e sobretudo nos olhos de jovens prostitutas. Espécie de avatar de Des Esseintes, levado ao paroxismo de suas nevroses, Fréneuse descreve em seu diário sua estranha relação com Ethal e Welcôme, suas discussões sobre arte e incursões pelo submundo parisiense, em busca de novas sensações, orgias e alucinações provocadas pelo uso de drogas, como o opium e o éter. Ethal promete a Fréneuse a cura para suas inquietações, dando início a um longo processo de busca, sobretudo na arte, por temas místicos, alucinatorios e macabros que acabam por desnortear ainda mais o jovem duque.

Ao longo da narrativa, Ethal aparece na estranha posição do pintor que não pinta. Enquanto representante da lógica decadente segundo a qual a própria figura do dandy seria uma forma de criação artística, mais esteta e sibarita do que pintor, Ethal representaria, segundo Hélène Zinck, o artista que renuncia a sua função para melhor se dedicar a suas bizarras coleções: “Ethal, figura demoníaca e manipuladora que se deleita ao torturar os seres do mesmo modo como modela a cera, perverte seu talento colocando-o a serviço da queda de Fréneuse” (ZINCK, 2001, p. 22).

Ethal envia ao Duque de Fréneuse um quadro de Ensor, intitulado *Luxure*, o que só faz aumentar suas angústias:



Figura 1: James Ensor (1860 – 1949), *Luxure*, 1888.

Fonte: Disponível em: <fr.wahooart.com>. Acesso em: 24 dez. 2014.

No sofá, as mãos sobre o ventre, um homem atroz, de óculos, estende-se, uma face prognata, imberbe e beata de velho tabelião ou de farmacêutico adjunto, um obeso Homais, cujo pescoço alongado, o nariz e os grandes olhos míopes sorvem avidamente o espetáculo do leito [...] e sobre esta alcova, iluminando a penumbra, abrem-se duas grossas pernas nuas, alonga-se a intumescência alva de uma prostituta gorda [...] com um enorme ventre, repugnantemente inflado [...].

[...] do fundo de sua poltrona, o homem gordo de óculos contempla, exulta e se inflama; assaz ignóbil e sórdido espetaculose a fantasmagoria das paredes não o elevasse a uma grandeza feroz; pois o quarto de prazer é obsedante [...] Este quarto, habitado de larvase de gnomos com corpos de bacilosque fluem; caretas erictos, de cegos olhos mortose de bocas salivantes flutuam pelas paredes e cortinas da cama (LORRAIN, 2001, p. 118- 119).

O quadro de Ensor tem como cenário um quarto de aluguel, entre as quatro paredes de um triste cômodo de prazer, espaço privado e paradoxal, como as sensações buscadas por Fréneuse: alegria na tristeza, beleza no horror. A ambientação de vício banal e burguês atrai a atenção de Fréneuse: ambiente sórdido propício à luxúria. O foco da descrição pictural repousa na abjeção das figuras representadas (*No sofá, as mãos sobre o ventre*), o ventre como símbolo da figura tipificada do burguês. O homem é, assim, associado a profissões que acentuam sua vulgaridade e banalidade burguesas, ainda mais reforçadas pela associação com Homais, personificação do tipo burguês consagrada por Flaubert em *Madame Bovary*.

A luxúria de três máscaras ali representadas, a luxúria impotente e estéril povoou este quarto de seres amorfos e de fetos: um amontoado de monstros natimortosjorrou das pupilas luxuriantes do construtor de igrejas, assim como do beijo ávido do seminarista(LORRAIN, 2001, p. 119).

Em sua minuciosa análise do quadro de Ensor, Fréneuse tenta decifrar o motivo que levou Ethal a lhe enviar semelhante gravura. Observando-a mais de perto, percebe semelhanças entre si e a personagem do seminarista: “ele tem minha magreza e meus olhos fixos e tristes. É odiosa, essa semelhança: foi proposital, foi uma coincidência?” (LORRAIN, 2001, p. 120). A identificação doentia com uma das personagens do quadro aterra Fréneuse,

intrigado com as razões que moveriam Ethal ao lhe enviar a água-forte de Ensor. Chega mesmo a pensar que a figura do homem pudesse ter sido retocada, o que só faz aumentar sua obsessão:

Sim, há um retoque. Quem o retocou? Ethal ou Ensor? Ethal, certamente. Ensor não me conhece... Por que me enviaram isso? Oh! É perverso me perturbar assim. Sinto que pereço no desconhecido, meu cérebro se dissolve, todas as minhas entranhas queimam e meu coração, como que arrancado, vacila e flutua. E este Ethal havia me prometido a cura (LORRAIN, 2001, p. 120).

Para Liliane Louvel, trata-se da “necessidade de um olhar que constitui a imagem como objeto de análise, submetida à reflexão de uma personagem” (2006, p. 211). Feita a descrição do quadro, o narrador de Lorrain entra em um momento que Louvel chama de sideração, “espécie de anestesia dos sentidos, de cegamento, de estupefação”. Seu olhar se perde nas obras descritas, justificando suas nevroses e obsessões. Afloram sensações visuais, impregnando o leitor de imagens mentais e visões sobrenaturais que evocam estados como o sonho, a alucinação e a contemplação mística.

James Ensor e Jan Theodor Toorop integram o grupo belga de pintores conhecido como *Les Vingt* (Les XX) - outro exemplo da expressão europeia decadentista. Ensor produz uma obra povoada de elementos macabros e figuras grotescas, enveredando pelas profundezas do inconsciente – *A Queda dos Anjos Rebeldes*, 1888. Toorop, místico ligado ao grupo dos Rosas-Cruzes, é autor de pinturas de caráter literário como *As Três Noivas*, 1893, outra gravura enviada por Ethal a Fréneuse:

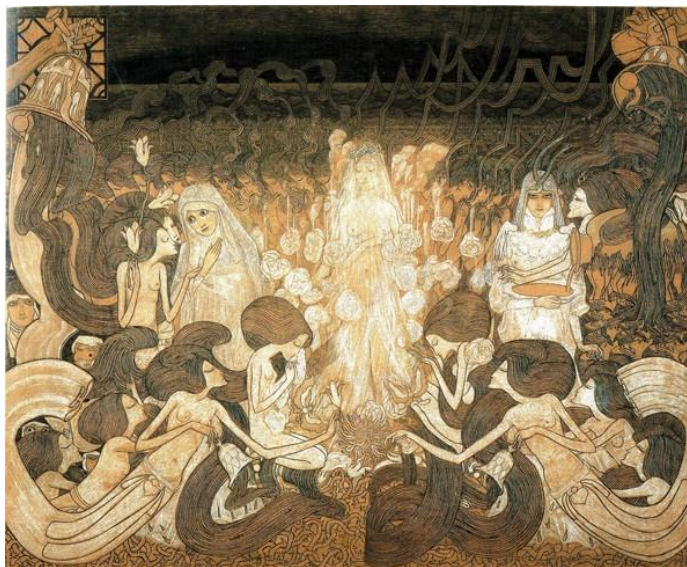


Figura 2: Jan Theodor Toorop (1858-1928), *Les trois fiancées* (1893).
Fonte: Disponível em: <fr.wikipedia.org>. Acesso em: 24 dez. 2014.

É uma espécie de sortilégio quase monástico: em uma paisagem povoada de larvas, larvas fluentes, ondulantes e escarradas, como um jorro de sanguessugas, sinos retumbando, erigem-se, fantasmáticas, três figuras de mulher enroladas em gaze ao modo das madonas de Espanha: As três noivas, a noiva do Céu, a noiva da Terra e a aquela do Inferno...E a noiva do Inferno, com suas duas serpentes dobrando-se sobre suas têmporas e retendo seu véu, tem a máscara mais atraente, os olhos mais profundos, o sorriso mais vertiginoso que se possa ver [...] É o catolicismo do Asiático, me diz Claudius em sua carta, do catolicismo assustador, apavorante e que

se explica, pois este Toorop holandês é javanês de nascimento. Eu sei que você amará este Toorop” (LORRAIN, 2001, p. 113).

Segundo Louvel (2012, p.47), “o pictural seria o surgimento de uma referência às artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas, com valor de citação, produzindo um efeito de metapicturalidade textual” . No caso de uma descrição pictural, o leitor deverá se esforçar em representar para si mesmo a imagem descrita que, em seu caso mais simples, é um quadro “real”.

Em seguida, com a imagem pictural em mente, deverá compará-la à personagem [...] e deduzir o valor proléptico, simbólico etc. Em síntese, trata-se de identificar o que está em jogo na inserção da imagem no texto. Donde se pode concluir que a relação *ut picturapoesis* transmitiria verdades mais figurativas que literais (LOUVEL, 2006, p. 193).

Em *Monsieur de Phocas*, o narrador Jean de Fréneuse apela constantemente ao imaginário artístico do leitor ao descrever as obras recebidas ou recomendadas por seus dois “amigos”. Árdua tarefa para o leitor, uma vez que os quadros são apresentados a partir da leitura de um narrador-personagem cujas faculdades de percepção se encontram alteradas por sentimentos como o medo e a desconfiança. Seu ponto de vista varia conforme seu estado da alma no momento em que observa as obras, sendo igualmente influenciado por algum acontecimento recente em sua relação com Ethal e Welcôme. Nesse sentido, confirma-se a hipótese de Louvel nas descrições picturais do romance, dado o predomínio da transmissão de “verdades” de caráter mais figurativo que literal, momento em que o leitor deve deduzir os valores simbólicos, ficcionais e alegóricos das obras descritas.

Em outra passagem do texto, Ethal envia a Fréneuse uma água-forte de Goya. Novamente, na proposital ausência do referente icônico, o leitor deverá estar ciente da relação entre a descrição pictural e o estado/personalidade do narrador-observador.



Contra el bien general

Figura 3: Francisco de Goya (1746 – 1828). *Contra el bien general – Lesdésastres de la guerre n° 71* (1810-1823).

Fonte: Disponível em: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e4/Goya-Guerra_>. Acesso em: 02 jan. 2015.

É uma cabeça contorcida com um nariz chato e olhos visionários, olhos febris, de um ardor apavorante, iluminados como fogos nas órbitas cavernosas; uma cabeça socrática cuja vida inteira parece lançada nas pupilas; cabeça de alquimista ou de cenobita ossificada, ressequida, uma cabeça de morcego de finos lábios, como deteriorados pelas preces, lábios de uma velha cuja boca penetra e, escavada, faz um buraco. Abaixo, a fuga brusca de um queixo breve, dando ao perfil o aspecto de um focinho, e sobre essa coisa decrépita, enrugada e secular, domina e irrompe uma fronte desmesurada, imensa e explodindo as ténporas: é a desproporção assustadora de um gigantesco cérebro (LORRAIN, 2001, p. 115).

Terminada a transposição da água-forte de Goya, que na verdade se refere à gravura *Contra el bien general – Les désastres de la guerre n° 71* (1810-1823), Fréneuse novamente se pergunta acerca dos objetivos que teria Ethal para enviar-lhe tal obra. As dúvidas do narrador se justificam no pavor que os quadros lhe inspiram, vistos como forma de manipulação de sua alma por parte do pintor e esteta.

Por que Claudius me enviou isso? O que ele quer dizer? Qual é o seu objetivo? Qual é o sentido dessa monstruosa água-forte e de seu envio para mim, pois sua visão me causa um mal, esta preciosa reprodução me atrai, me repulsa e me inflama? Há uma espécie de veneno nestas pupilas vazadas e imóveis! [...] Depois de Toorop, um Goya! Por mais que eu tente, não consigo entender! Que jogo sinistro este inglês misterioso faz comigo? (LORRAIN, 2001, p. 115-116).

Em seu romance, Jean Lorrain descreve os quadros citados segundo o ponto de vista obstinado do narrador, o que reflete sua personalidade atormentada e seus estados de alucinação, angústia e pavor. Longe da mera transposição técnica de obras picturais, *Monsieur de Phocas* confere um valor imanente aos quadros transpostos para a linguagem verbal. Assim como Huysmans, em *À rebours*, Lorrain constrói sua narrativa a partir das impressões que as obras de arte exercem em seu protagonista. Os quadros desempenham, assim, papel preponderante na arquitetura romanesca, determinando a evolução das obsessões de Fréneuse. Outro exemplo pode ser percebido quando Fréneuse decide visitar o museu Moreau, instado por Ethal e por Welcôme:

Você já foi ver os Gustave Moreau, rua La Rochefoucauld? Eu já os havia recomendado. Lá você verá estranhos olhares líquidos e fixos, olhos alucinados de uma expressão divina; você poderá compará-los às esmeraldas incrustadas na frente de ônix do ídolo. Sobretudo à noite, à luz de velas, verá como elas se tornam intensas.

Ethal.

O Triunfo de Alexandre... Você conhece o pequeno museu da rua La Rochefoucauld?... Somente lá, entre os tesouros de uma obra única, você poderá, hipnotizando-se, conhecer o esplendor inflamado e a atmosfera apoteótica de uma noite de março em Bénares. Welcôme (LORRAIN, 2001, p. 249).



Figura 4: Gustave Moreau (1826 – 1898).

Le triomphe d'Alexandre le Grand (1890).

Fonte: Disponível em: <<http://www.musee-moreau.fr/objet/le-triomphe-dalexandre-le-grand>>.

Acesso em: 02 jan. 2015.

Le triomphe d'Alexandre:

É, num esplendor e numa arquitetura grandiosa evocando toda a magia da Índia antiga, um movimento de multidão, uma suntuosidade de figuras e de cortejos, desfiles de carroças, de liteiras e de elefantes; toda uma frisa de armaduras e de trombetas venerando, adorando não sei que figura de homem sentado em um trono inacessível, uma espécie de altar monumental erigido sobre motivos de decoração quimérica, de dragões, esfinges e imensos lotus; monstros e flores (LORRAIN, 2001, p. 251-252). Lá reina uma atmosfera inexprimível, dir-se-ia uma poeira de ouro fluido e de pétalas de Iris; todos os amarelos e todos os azuis banham este espetáculo feérico...O Triunfo de Alexandre! E Welcôme me escreve dizendo ser esta a atmosfera de Benares! (LORRAIN, 2001, p. 252).

Fréneuse percebe em Gustave Moreau uma grande aproximação entre o *divino* e a *morte*, tema recorrente para os simbolistas finisseculares. Não somente da morte, mas do êxtase da morte coletiva presente nos ossuários e nos campos de batalha. Já totalmente dominado por suas obsessões, o protagonista depara-se com um dos quadros mais impressionantes de Moreau, *LesPrétendants*(Os pretendentes), no qual encontra, de forma epifânica, muitas das respostas pelas quais buscava por intermédio da arte. Sobressai, como atesta o fragmento abaixo, o ideal da morte, em sua beleza mórbida nos olhos agônicos que tanto o obsedaram.



Figura 5: Gustave Moreau, *Les Prétendants* (1882).

Fonte: Disponível em: <<http://www.musee-moreau.fr/objet/les-pretendants>>. Acesso em: 02 jan. 2015.

De qual violeta o pintor os havia inundado? Em qual verde lívido havia ele encontrado seus contornos? Mas eles viviam, esses olhos, como duas fosforescências e como dois cálices de flor. Ethal não me havia enganado. Eram exatamente os olhos de meus sonhos, os olhos de minha obsessão, os olhos de angústia e de pavor, cujo encontro ele me havia prognosticado, olhares mais belos que todos os olhares de amor, pois que tornados decisivos, sobrenaturais e, finalmente, eles mesmos no horror do derradeiro minuto de vida. E sua teoria enfim me parecia justificada pelo talento e gênio do pintor. Afinal, compreendia a beleza do assassinato, o semblante supremo do terror, o inefável império de olhos fadados à morte (LORRAIN, 2001, p. 254).

Deste modo, Fréneuse parece conceber Moreau como um poeta capaz de capturar a essência imaterial contida nas terríveis visões que busca representar; seus quadros encerram mais que cores e formas, trazem também o espírito do impulso que criou aquelas imagens e toda a força de sua significação. Por outro lado, Moreau, como pintor, é capaz de dar forma concreta a conceitos abstratos: à Dor, ao Êxtase e ao Mistério; trata-se da síntese do artista hierofânico buscado pelos simbolistas, o artista capaz de representar o sagrado e o sobrenatural, o mórbido e o misterioso, conceitos nunca separados para os decadentes. Moreau seria visto como um artesão, um artífice, que trabalha nas minúcias de suas pinturas, imbuindo-as de cores meticulosamente trabalhadas e ricamente artificiais ao gosto *fin-de-siècle* pelas artes bizantinas.

As referências picturais no romance indiciam um dos modos como a literatura não apenas se inspira na pintura, mas faz com que essa última sirva de mediação para que o escritor “pinte” as sensações e impressões de suas personagens a partir da transposição de quadros. Para além dos diversos intertextos e intratextos literários que permeiam o romance de Lorrain, que vão de *À rebours* a *The Portrait of Dorian Gray*, passando pelos contos de Edgar Allan Poe, as referências picturais corroboram o projeto estético *fin-de-siècle* do romancista. A intertextualidade naturalmente se enriquece pelos discursos provenientes da imagem, sendo uma das características fundamentais de práticas como a *écfrase* e a transposição de arte. A referência intermidiático-pictural funciona, portanto, como uma referência intertextual. Segundo Labarthe-Postel (2002), por um lado, ela apela a um repertório cultural do leitor; por outro, representa uma variação sobre modelos conhecidos, ou seja, uma variação sobre quadros conhecidos, além de uma variação sobre a própria *écfrase*.

Com efeito, para o autor, tais referências concorrem na construção do retrato estético, moral e psicológico do protagonista. A partir de suas descrições, comentários e transposições picturais, o autor torna visíveis os desejos, pulsões e fantasmas que habitam o universo interior da personagem que dá título ao romance. A pintura, neste sentido, interessa Lorrain enquanto objetivação do universo interior do duque Jean de Fréneuse. Longe de serem autônomas ou dispensáveis, tais descrições picturais são parte integrante do processo de auto-conhecimento da personagem, bem como do modo como o leitor poderá se apropriar de seu caráter e de seus estados d'alma. O romance de Jean Lorrain se inspira na pintura e a ela se refere enquanto mediação possível para representar a psicologia das personagens e suas relações com o mundo, integrando-se de forma harmoniosa à arquitetura do texto e a sua diegese.

Described paintings: intermedial and pictorial references in Jean Lorrain's *fin de siècle* aesthetic

ABSTRACT:

This paper approaches the relations between literature and painting by means of an intermediality perspective to pictorial references found in Jean Lorrain's novel *Monsieur de Phocas*. Based mainly on Irina Rajewsky's and Liliane Louvel's theories, this article reflects on the ways of articulation and dialogue between the literary text and the paintings described in the novel stemming from the means inherent to the book media. As a result, the importance of the appeal to painting in the psychological construction of the character is highlighted.

Keywords : Intermedial references. Literature and painting. Jean Lorrain.

Notas explicativas

*Professor associado do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, RS. Doutor em Letras pela UFF, Niterói, RJ, pós-doutor em Estudos literários pela UFMG, Belo Horizonte, MG. Desenvolve pesquisas sobre as relações entre literatura, outras artes e mídias, com ênfase em tradução intersemiótica, descrições e transposições picturais em textos literários e em crítica de arte; adaptações e novelizações. Membro do grupo de pesquisa Intermídia: estudos sobre intermedialidade (UFMG/CNPq).

¹Traduções nossas das citações de textos de D. Bergez, P. Jullian, H. Zinck e J. Lorrain.

²No livro de P. Jullian, não há referência bibliográfica da citação da carta de Huysmans.

Referências

- BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*. Paris: Armand Colin, 2011. 225 p.
- JULLIAN, Philippe. *Jean Lorrain ou le Satiricon 1900*. Paris: Fayard, 1974. 313 p.
- LABARTHE-POSTEL, Judith. L'imagé dans le roman: modèle littéraire, pictural et mythique dans la fiction de Henry James. In: STEAD, Évanghélia (Dir.) *Romantisme*. "Images et texte", Paris, n° 118, 2012.
- LORRAIN, Jean. *Monsieur de Phocas*. Paris: Flammarion, 2001. 342 p.
- LOUVEL, Liliane. A descrição pictural: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (Org.) *Poéticas do visível*. Belo Horizonte: PósLit-FALE, 2006.
- _____. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thais F. N. (Org.) *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 47-69.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”. Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Org.) *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

ZINCK, Hélène. Présentation. In: LORRAIN, Jean. *Monsieur de Phocas*. Paris: Flammarion, 2001 p. 17-41.

Recebido em: 13 de janeiro de 2015

Aprovado em: 29 de agosto de 2015