



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

MARIA ELISA PEREZ PAGAN

**ANÁLISE DOS AFORISMOS EM *À REBOURS* DE J.-K.
HUYSMANS**

CAMPINAS

2015

MARIA ELISA PEREZ PAGAN

**ANÁLISE DOS AFORISMOS EM *À REBOURS* DE J.-K.
HUYSMANS**

Monografia apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Alcir Bernardes Pécora

CAMPINAS

2015

à Meianoite de igitur

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a minha família: minha avó Marly, minha tia Cilinha e Cláudia, meus tios Fabio, Marcelo e Wanderley, minha prima Tácia e meu primo Guilherme. E também a todos que me deram parabéns quando entrei na faculdade, mas que assistirão eu me formar de longe: minha avó Yolanda, meu avô Antônio, meu tio Darcio, meu tio Pedro e meu avô Zé Padeiro. Também ao Gustavo, ao Rafael, a Helena e ao João Pedro, é claro. À minha mãe, que me ensinou a respeitar meus limites mentais e fisiológicos, a descansar quando preciso; e ao meu pai, que me ensinou a forçá-los, a nunca ter medo dos livros. Afinal, se eu não entender alguma coisa, é só ler de novo.

Um agradecimento especial a minha amada-tia-avó-madrinha Cynira, que sempre me incentivou e me deu apoio, e que sempre será uma grande inspiração não só como professora, mas também como a pessoa viva, caridosa e amorosa que é.

Agradeço a galera de Amparo, que me ajudou muito nos finais de semana – assim como espero sinceramente tê-los ajudado – com os porres. Agradeço aos amigos do IEL, tanto da minha sala quanto do CAL (e também aos sofás do CAL).

Agradeço também àqueles que estão mais adiante na carreira acadêmica e que me ensinaram muito: Adriano, que me indicou vários livros e deu vários conselhos que integrei a minha pesquisa sobre Huysmans. Aos orientandos (e ex-orientandos) do Fabio Durão – e também o próprio Fabio! – em especial Matheus (e Raquel), Marcelo (e Bia), Leandro Pasini, Lucas, Tiago. Os fartos bares que frequentamos depois das aulas, para além da amizade, com certeza influenciaram – e muito – a minha formação intelectual, motivo pelo que serei sempre grata a vocês. E, também, é claro, ao Tauan (o namorado) que sempre foi meu maior suporte, que ouviu todas as ideias que estão presentes nesse trabalho com cuidado e com carinho, dando sempre sua opinião sincera; opiniões estas cujo valor eu seria simplesmente incapaz de expressar.

Agradeço a Rosie Mehoudar, que, através do *Igitur* de Mallarmé conseguiu me ensinar tantas coisas que facilmente transcenderam o curso que participei.

Agradeço aos demais professores da graduação e também aos do colégio Villa Lobos lá de Amparo.

Agradeço a Marilsa, minha analista, por me ensinar, entre infinitas outras coisas, a perder o medo de Tântatos. Sem ele, eu jamais conseguiria mergulhar de maneira minimamente satisfatória em um livro como *À Rebours*. E também por me ajudar a perceber que, me analisando, posso entender melhor os livros; e, analisando os livros, posso entender melhor não só a mim, mas o mundo em que vivo. Em outras palavras: por me ajudar a chegar um pouco mais perto de entender o que é essa misteriosa entidade chamada *outro*.

Agradeço ao Pécora, meu orientador, e, por fim, a Fundação de Apoio à Pesquisa de São Paulo (FAPESP), pela bolsa de estudos concedida em 2015.

“Because life is so complex, no single genre could ever be adequate”

“Commentary can also ruin an aphorism”

Gary Saul Morson

RESUMO

Este trabalho tem como objeto os aforismos presentes no romance *À Rebours* [Às Aversas] de Joris-Karl Huysmans, considerado por muitos como a "bíblia do decadentismo". O trabalho consiste em identificar e recortar fragmentos de texto que podem ser caracterizados como aforismos e analisá-los como tais. A sistematização e o estudo destes fragmentos pode confirmar a hipótese de que cada um deles configura a condensação de uma determinada ideia: considerando *Às Aversas* a bíblia do decadentismo, o conjunto dos aforismos pode evidenciar, como um livro sapiencial, os ensinamentos de conduta e de moral que o sujeito verdadeiramente decadente - a "aristocracia do espírito" baudelairiana - deve obedecer. Porém, estes ensinamentos tão extravagantes talvez sejam, frequentemente, insuportáveis até mesmo para o próprio Des Esseintes, cujas falhas e tropeços definitivamente não estarão presentes - se esta hipótese se confirmar - em nenhum dos aforismos. Este trabalho pretende criar uma tipologia específica para sistematizá-los e organizá-los, que levará em conta aspectos formais e interpretativos: desde uma análise da "métrica" (de acordo com a tipologia que Barthes constrói para analisar as máximas de La Rochefoucauld) até a nebulosa relação entre a voz do narrador e a de Des Esseintes.

ABSTRACT

The object of this work is a study of the aphorisms in the novel *À Rebours* [Against the grain], by Joris-Karl Huysmans, widely regarded as 'the Bible of the Decadent movement'. The work will consist in identifying and parsing textual fragments that could be characterized as aphorisms in order to analyze them as such. Systematization and interpretation of these fragments might endorse the interpretative hypothesis that each one of them crystallizes a determined idea: if *À Rebours* can be considered as the Bible of the Decadent movement, the series of aphorisms can evidence, as in a book of wisdom, teachings of moral and conduct - or the Baudelairian "aristocracy of spirit" - that a truly decadent subject should follow. However, such extravagant teachings might often be unbearable even for Des Esseintes himself, and his stumbles and failures will definitely remain excluded from any of the aphorisms. Finally, this project aims to create a specific typology in order to systematize and organize the aphorisms taking into account formal and interpretative aspects: from "metrical" analysis (following the typology established by Barthes in order to analyze the maxims of La Rochefoucauld) to the nebulous relationship between the voices that belong to the narrator and to Des Esseintes.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	01
1.1. <i>À Rebours</i> , de Joris-Karl Huysmans.....	01
1.2. Levantamento dos aforismos em <i>À Rebours</i>	02
1.2.1. Caracteres canônicos das formas sentenciosas segundo Roukhomovsky.....	02
1.2.2. Tipologia dos aforismos segundo Gary Saul Morson.....	05
1.3. Análise formal dos aforismos.....	08
2. Tipologia.....	11
2.1. <i>Dictum</i> – Iluminando a verdade.....	11
2.2. <i>Contra-dictum</i> – Re-iluminando a verdade.....	23
2.3. Máxima sardônica – O desmascaramento da autoridade.....	34
3. Hipóteses e conclusões.....	44
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	57
ANEXO: Lista de aforismos de <i>À Rebours</i>	62

1. Introdução

É preciso que chamemos a atenção, no começo deste trabalho, para o terreno escorregadio que é o campo do estudo de aforismos, para depois apresentarmos algumas noções gerais e os autores com os quais pretendemos trabalhar. Saul Morson (2012) escreve que praticamente não existe concordância entre as classificações: o que um chama de aforismo, outro pode chamar de máxima e vice-versa. Roukhomovsky (2005) explica a atualidade da expressão “formas breves”¹, termo controverso e genérico, cuja função é, principalmente, delimitar esse vasto campo com ramificações em várias áreas teóricas e históricas como a teoria literária, história das ideias, estilística, retórica, entre outros (ibidem, p. 1). Não é à toa que essa é uma maneira comum de se começar um trabalho do gênero, já que essa estrutura formal que estamos genericamente denominando “aforismos” possui exemplos que surgiram milhares de anos atrás, como os provérbios e os salmos bíblicos ou as máximas e os apotegmas gregos. Usualmente conhecidas como aforismos, ditados, citações, reflexões, frases célebres e outros incontáveis nomes, cada teórico escolherá sua maneira de se referir a essas formas de acordo com seus propósitos; dessa maneira, tentaremos expor nesta introdução os autores que achamos mais adequados aos nossos.

Dito isso, somos levados a apresentação do nosso objeto de estudo, que possui, no entanto, uma peculiaridade agravante para a inconstância do terreno, já que não é uma coletânea de aforismos, mas um romance. Façamos então uma breve apresentação de *À Rebours* e de nossos objetivos no estudo de seus aforismos, para então avançarmos para a apresentação dos autores que nos auxiliarão no levantamento e no estudo que desejamos realizar.

1.1. *À Rebours*, de Joris-Karl Huysmans

À Rebours (1884), obra-prima do escritor e crítico de arte Joris-Karl Huysmans (1848-1907), é usualmente considerada a expressão máxima do decadentismo francês, ou, como dizem, a “bíblia” do decadentismo. O enredo do livro é enxuto: o arrogante dândi Jean Floressas Des Esseintes, último

¹ O termo “aforismo” é usado no presente trabalho como sinônimo de “formas breves”, assim como o faz Saul Morson (2012, p. 4)

herdeiro de uma tradicional família de nobres, vê-se completamente entediado com a sociedade parisiense, na qual as pessoas de todos os tipos e classes, da burguesia ao alto clero, lhe causam intensa repugnância. O jovem decide, então, comprar uma casa de campo em Fontenay-aux-Roses, pequeno vilarejo próximo à cidade, onde vive com apenas dois criados, com os quais não tem nenhum contato. Enclausurado, Des Esseintes vence seu tédio preenchendo a casa com objetos especiais que lhe possam proporcionar gozo estético. Tais objetos, assim como suas opiniões, são peculiares, exóticos e perversos.

O livro irá retratar a estadia de Des Esseintes em sua casa de campo, com meticulosas descrições de seus gostos, do planejamento da decoração de sua casa, de seu conceito de arte e de suas opiniões sobre os mais diversos temas. Assim, o livro é composto, em sua maioria, por verdadeiros manifestos sobre a vida, a sociedade e a arte na decadência, sobrando pouco espaço para um enredo tradicional. A ausência de ação e o enredo inerte e atípico para os padrões da época em que foi publicado tornaram difícil sequer caracterizar o livro como um romance. É neste contexto que pretendemos identificar, em meio às categóricas opiniões de Des Esseintes, fragmentos de texto que possam ser caracterizados como aforismos e analisados como tais.

1.2. Levantamento dos aforismos em *À Rebours*

Teremos como base dois autores na identificação dos aforismos em *À Rebours*: Bernard Roukhomovsky (2005), com a enumeração dos caracteres canônicos das formas sentenciosas, e Gary Saul Morson (2012), com a divisão dos aforismos em tipos que serão expostos adiante.

1.2.1. Caracteres canônicos das formas sentenciosas segundo Roukhomovsky

Em *Lire les formes brèves* (2005), Roukhomovsky apresenta os caracteres canônicos das formas sentenciosas² (p. 59). É importante pontuar

² Roukhomovsky divide as formas breves em três grupos: formas sentenciosas, formas fragmentárias e formas epigramáticas. Discutiremos somente as formas sentenciosas, que dizem respeito às noções de máxima, provérbio, apotegma, *dictum*, e, principalmente, de aforismo, todas elas importantes para este trabalho.

que, por se tratarem de características canônicas, elas não necessariamente aparecem nos aforismos (inclusive nos de *À Rebours*) exatamente como são aqui expostas; consideramos que, de qualquer maneira, tanto a adequação quanto a inadequação dos aforismos a essas características são fatores que podem ser para nós de grande valia em sua identificação e em seu estudo, motivo pelo qual trabalharemos com essas categorias ao longo de nosso trabalho.

Segundo o autor, os caracteres canônicos das formas sentenciosas são três: *portée generale*, um escopo universalizante; *statut citationel*, ou seja, deve ser citável; por último, seu campo temático deve ser o homem. Em linhas gerais, formas sentenciosas devem obedecer a essas regras, seguindo os ideais de brevidade e de concisão. A seguir, ele apresenta os caracteres canônicos das formas sentenciosas (ibidem, p. 59), que buscamos nos aforismos em *À Rebours*, e se caracterizam da forma descrita abaixo.

A característica mais básica é a chamada *autonomia gramatical*. A forma sentenciosa não precisa de um contexto para ser entendida; mesmo dentro de um texto contínuo, quando de lá retirada, continuará fazendo sentido: ela é independente e autônoma. É um “enunciado fechado e completamente independente do contexto, e, ao mesmo tempo, a expressão de uma ideia geral *desconectada das circunstâncias de enunciação*.” (SCHAPIRA apud ROUKHOMOVSKY, 2005, p.60)³.

Em segundo lugar, há a *autonomia referencial*. A forma sentenciosa se comporta de forma temporalmente e espacialmente autônoma. Ela não pode dizer respeito a uma realidade particular, de maneira fechada; ou seja, ainda que faça referência a algo particular, “a soma semântica obtida pela interação de todos os elementos que compõem a sentença deve ter um escopo geral” (SCHAPIRA apud ROUKHOMOVSKY, 2005, p. 61). Além disso, a forma sentenciosa possui uma verdade que não pretende se aplicar somente a uma época historicamente determinada, mas a qualquer tempo. Nas palavras do famoso moralista La Bruyère: “A forma sentenciosa não fala de um indivíduo em particular, mas da Humanidade em geral” (LA BRUYÈRE apud ROUKHOMOVSKY, 2005, p.62).

³ As traduções para o português, caso não estejam indicadas na bibliografia, são de nossa autoria.

Por último, a *enunção transpessoal*. A forma sentenciosa enuncia uma verdade duplamente comunal: por sua *extensão*, pois se refere a uma comunidade; pela *enunção*, pois está em todas as bocas, proferidas e assumidas por todos os que pertençam a esta mesma comunidade. Como melhor exemplo temos os provérbios populares, que são enunções transpessoais por excelência, pois são tanto conhecidos por todos quanto de origem desconhecida. Se pensarmos em La Rochefoucauld, por exemplo, Roukhomovsky diz que seu estilo característico traz para suas máximas uma forte marca de autoria e de singularidade, configurando uma espécie de ataque contra a ideia de *enunção transpessoal*. Ainda assim, por mais que ele possua esse estilo definido, podemos notar que até hoje muitas de suas máximas são conhecidas e reproduzidas no quotidiano, e, frequentemente, quem as enuncia sequer conhece seu autor; é da natureza desse tipo de enunção ter uma certa repulsa à ideia de autoria, já que ela busca uma verdade que diz respeito a todos, vindo, portanto, de um grande acúmulo de um conhecimento do mundo que estaria acima dos indivíduos. Desta forma, as máximas de La Rochefoucauld são poderosas, maiores que seu próprio autor, que também sofre do auto-engano e do amor-próprio que tanto denuncia; segundo Barthes, por exemplo, La Rochefoucauld repete tão exaustivamente a mesma tese que acaba, no fim, por denunciar o próprio autor, e não só o leitor (BARTHES, 2004, p. 83).

Para ilustrar como aplicamos estes critérios aos aforismos de *À Rebours*, tomemos o seguinte exemplo:

Une harmonie existe entre la nature sensuelle d'un individu vraiment artiste et la couleur que ses yeux voient d'une façon plus spéciale et plus vive. (HUYSMANS, 1922, p. 19, grifo nosso)⁴

Há aqui um aforismo implícito: se há uma *harmonie* entre a *nature sensuelle d'un individu vraiment artiste* e a *couleur que ses yeux voient d'une façon plus spéciale et plus vive*, podemos dizer que ele se opõe a outros homens – *les hommes dans les grossières retines*, presente nesse mesmo capítulo – que não possuem essa harmonia. Existe, portanto, um escopo geral,

⁴ HUYSMANS, J.-K.. *À Rebours*. Paris: Bibliothèque de l'Académie Goncourt, les éditions G. Crès et cie, 1922. (disponível em fr.wikisource.org). Como regra geral, as passagens em itálico nos trechos do romance servem para destacar o aforismo do restante do trecho.

pois o aforismo divide os homens em dois grupos: os que possuem e os que não possuem essa harmonia entre sua natureza sensual e uma determinada cor. E talvez possamos dizer que “*couleur*”, na verdade, possui um papel secundário. Porque a harmonia entre essa cor e uma natureza sensual é só mais um sintoma, entre outros, da constituição dos indivíduos que são verdadeiramente artistas. Assim como seu espírito entra em consonância com uma determinada cor, ele também o fará com um perfume, uma planta, um escritor, um pintor, ou mesmo um determinado clima. Ou seja, o aforismo respeita o critério da *autonomia gramatical*, já que é independente das circunstâncias de enunciação; em *À Rebours* e fora dele, esse aforismo pretende enunciar uma verdade que se comporta de maneira autônoma e possui um escopo geral, respeitando também, portanto, o critério da *autonomia referencial*. Dos três caracteres, a *enunciação transpessoal* parece ser a mais estranha aos aforismos analisados aqui: o estilo característico de Huysmans, ao lado das opiniões extremamente controversas e polêmicas de Des Esseintes, repelem fortemente essa ideia de impessoalidade. De fato, como defenderemos ao longo de nossas análises, poucas coisas trazem para Des Esseintes mais desgosto do que as opiniões correntes, que não causam incômodo aos tolos; segundo ele, por exemplo, a obra de arte que não é “*contestée par les sots, qui ne se contentent pas de susciter l’enthousiasme de quelques-uns, devient, elle aussi, par cela même, pour les initiés, polluée, banale, presque repoussante.*” (HUYSMANS, 1922, p. 131) É de se esperar, portanto, a inadequação da *enunciação transpessoal* a estes aforismos.

1.2.2. Tipologia dos aforismos segundo Gary Saul Morson

Para Saul Morson (2012), interessado especialmente na literatura russa do séc. XIX, a discussão sobre gêneros serve menos para enquadrar este ou aquele aforismo em determinado rótulo e mais para pensar as circunstâncias de enunciação de cada forma, a natureza de cada conteúdo e o objetivo destes diferentes fragmentos, de modo a abrir espaço para novos caminhos de interpretação não só destas pequenas peças destacadas, mas também da maneira como elas se encaixam no todo, permitindo, portanto, uma compreensão diferenciada também deste todo. Tal proposta possibilita brilhantes interpretações dos mais variados aforismos, que vão desde

discursos políticos de Roosevelt ou Churchill, provérbios bíblicos, até grandes obras da literatura russa (em especial Tolstói e Dostoievsky). Desta forma, escolhamos ter na base da criação da tipologia dos aforismos em *À Rebours* a tipologia de Morson sobre os gêneros, resumida a seguir, juntamente com a tipologia formal de Roland Barthes sobre máximas, que será apresentada mais adiante.

Em *The long and short of it*, Morson classifica os aforismos em pares de gêneros; cada um desses pares possui entre si uma relação de opostos ou antagonismo dialógico e serão brevemente expostos a seguir.

Os *apotegmas* [*apothegms*] são um tipo de aforismo que defende que o mundo é fundamentalmente misterioso, as verdades absolutas são inalcançáveis e é impossível afirmar qualquer coisa com certeza. Opõe-se ao apotegma o *dictum*, cuja função é esclarecer e decifrar o mundo, encerrar uma questão, apresentar uma verdade absoluta.

Existem também os *witticisms*⁵, que são aforismos proferidos em situações públicas, como nos salões ou em debates, e que atestam a inteligência rápida, natural e sagaz daquele que a diz. Em oposição temos o *witlessism*⁶, que chama a atenção não pela agilidade mental lapidar, mas pelo seu oposto: pela incapacidade de entender e dominar a situação, dizendo algo considerado ignorante, num péssimo momento.

Os mais comuns e antigos aforismos são os ditos sábios [*wise sayings*]. São proferidos pelos sábios e pelos antigos, como os provérbios e os salmos da bíblia. Para eles, a prudência e a moral sempre serão recompensadas. Em oposição a estes, temos as máximas [*maxims*], termo emprestado de La Rochefoucauld; ao invés de mostrar o caminho que a pessoa deve trilhar para alcançar a virtude, as máximas mostram que tudo não passa de vaidade, de egoísmo e de amor-próprio. Se os Provérbios bíblicos são ditos sábios, as máximas estariam, segundo Morson, próximas do Eclesiastes.

⁵ O termo *wit* é de difícil tradução para o português, e o mesmo se aplica a *witticism*. Segundo o dicionário Michaelis, *wit* pode ser traduzido como “inteligência viva”, “perspicácia”, “engenho”, “pessoa espirituosa”.

⁶ *Witless*: aquilo que não possui *wit*.

Depois, temos a oposição *summons*⁷ x pensamentos [*thoughts*]. Os *summons* são proferidos em ocasiões públicas, pelo líder de algum grupo, como num discurso político ou um discurso de guerra. A principal função do *summon* é encorajar e motivar o público. Em oposição, temos o *pensamento*, que pertence a um momento privado e íntimo de quem o escreve ou de quem o lê, pois exige a reflexão sobre seu conteúdo.

No último capítulo, o autor volta para a forma por ele chamada de apotegma, abordada no primeiro capítulo. Ele irá opor dois tipos diferentes de apotegma: apotegma místico x apotegma prosaico. O primeiro defende que qualquer certeza sobre o mundo é absolutamente impossível, pois sua criação tem como base princípios que transcendem a própria linguagem, logo, desafiam “*the very categories with which we think*” (ibidem, p. 8). Já o segundo defende que o mundo é irreparavelmente misterioso pelo motivo contrário: não por existirem motivos transcendentais, místicos, invisíveis, mas pela incapacidade da mente humana na compreensão das coisas banais e mundanas, com as quais temos contato todos os dias. Por fim, Morson irá concluir que “*if a genre can be said to be a hero, then the hero of this book is the prosaic apothegm*” (ibidem, p. 9), já que este é o único gênero, de todos os examinados, capaz de reconhecer as suas próprias limitações, reconhecendo sua própria insuficiência, como gênero, diante da complexidade do mundo (ibidem, p. 238). Trata-se de uma forma que, diferente das anteriormente discutidas, não produz afirmações ou negações, mas dá somente um sinal, que aponta para a necessidade de mais apotegmas e mais aforismos de todos os tipos (ibidem, p. 238). O apotegma prosaico apontaria, portanto, para as limitações do próprio livro escrito por Morson.

Em nossa coletânea de aforismos, foram encontrados *dicta* e máximas que se enquadram na tipologia de Morson, gêneros que serão explorados com mais cuidado na tipologia. No entanto, iremos propor para nossa análise também um novo gênero, chamado *contra-dictum*, que será apresentado na tipologia.

⁷ O termo *summon*, segundo o dicionário Michaelis, pode ser traduzido como “intimar”, “convocar”, “levantar” ou “por em movimento”.

1.3. Análise formal dos aforismos

Para a análise formal dos aforismos, a tipologia criada por Barthes em seu ensaio “La Rochefoucauld: 'reflexões ou sentenças e máximas’” será fundamental. Nele, Barthes apresenta a ideia de “métrica” das máximas, baseada nos acentos semânticos da sentença, que estará presente em todas as nossas análises dos aforismos de *À Rebours*. É importante que justifiquemos as liberdades que estamos tomando com essa tipologia, já que ela é feita para a análise do que o autor chama de *máximas*. Barthes irá contrapor as *máximas* às *reflexões*. Para ele, a primeira é um “objeto duro” (2004, p. 85); a estrutura da máxima serve para “reter a sensibilidade, a efusão, o escrúpulo, a hesitação, o remorso, a persuasão também, sob um aparelho castrador” (ibidem, p. 85). Já a reflexão seria o momento em que os fragmentos de discurso conseguem se libertar do “corselete” (ibidem, p. 85) que oprime as máximas, conquistando um estilo formal muito mais maleável. Para Barthes, a máxima entraria, portanto, no âmbito das formas sentenciosas, que abrangem os tipos de aforismo que analisaremos em *À Rebours* de acordo com a tipologia de Morson (apoteagma, máxima⁸, *dictum*). Isto posto, passemos à tipologia proposta pelo autor.

Em primeiro lugar, Barthes coloca o conceito de *termos fortes*, que são os sustentáculos da máxima; é com estes termos que se dá a relação de comparação ou antítese. Segundo Barthes:

Quais são os blocos internos que suportam a arquitetura da máxima? Não são as partes normalmente mais vivas da frase, as relações, mas, muito pelo contrário, as partes imóveis, solitárias, espécies de essências [...], cada uma das quais remete a um sentido pleno, eterno, autárquico poder-se-ia dizer: amor, paixão, orgulho, ferir, enganar, delicado, impaciente [...] (BARTHES, 2004, p. 86)

Assim, tomemos como exemplo no romance o seguinte aforismo:

À coup sûr, on peut le dire: l'homme a fait, dans son genre, aussi bien que le Dieu auquel il croit. (HUYSMANS, 1922, p. 31, grifo nosso)

⁸ Assim, os conceitos de *máxima* de Barthes e Morson são diferentes: de um lado, o que Morson chama de “aforismo” abrange tanto o conceito de máxima quanto o de reflexão propostos por Barthes; de outro, a máxima de Barthes diz respeito somente a alguns tipos de aforismos, no sentido que o termo assume para Morson.

Pode-se dizer que os termos fortes são “*homme*” e “*Dieu*”. Estabelece-se aqui uma relação de *comparação* entre “*Dieu*” e “*homme*”, na qual há igualdade entre os dois.

Barthes irá definir três tipos de *metros*, de acordo com a relação que os termos fortes possuem entre si. Primeiro, os *metros pares*, que possuem dois termos fortes. É a forma canônica da máxima. O aforismo acima, cujos termos fortes são “*Dieu*” e “*homme*”, é um exemplo desse tipo de metro.

Segundo, os *metros quaternários*, que possuem quatro termos fortes. Eles permitem desenvolver uma proporção, por isso são, segundo Barthes, os “mais completo[s]”. Por exemplo: “A elevação está para o mérito assim como o adorno está para as belas pessoas.” (La ROCHEFOUCAULD apud BARTHES, 2004, p. 88). Os termos fortes são “elevação” e “mérito”, “adorno” e “belas pessoas”.

Por último, há os *metros ímpares*. Estas formas tendem a ter um metro par como base, sendo um dos termos fortes sempre excêntrico, destoante, de modo a permanecer exterior à estrutura par. Barthes, segundo a lógica antiga, denomina este acento excêntrico como *tema*, e os outros termos pares como seu predicado. Por exemplo, no capítulo I de *À Rebours*:

L'impitoyable puissance des petites misères sont plus désastreuses pour les tempéraments bien trempés que les grandes. (HUYSMANS, 1922, p.89, grifo nosso)

Existe aqui uma relação de *comparação* entre os “*petites misères*” e os “*grandes misères*”, compondo os termos fortes da estrutura par base. O terceiro termo forte é “*tempéraments bien trempés*”; ainda que permaneça extrínseco à estrutura par, funciona como o *tema* sobre o qual se estabelece a relação de comparação entre os termos pares.

É comum, nos aforismos em *À Rebours*, que a detecção dos termos fortes se mostre uma tarefa mais complicada do que pode aparentar num primeiro momento. Tal dificuldade se deve ao fato de o estilo adornado desta escrita, em alguns casos, camuflar um determinado termo forte com outros termos ou metáforas ao seu redor, e, em outros, tornar impossível (ou mesmo desinteressante) estabelecer uma relação de hierarquia entre eles para pinçar quais seriam os mais essenciais, mais plenos. Tomemos o seguinte aforismo como exemplo:

“...avait-il une dose de vérité dans sa théorie que *L'écrivain subalterne de la décadence, que l'écrivain encore personnel mais incomplet, alambique un baume plus irritant, plus apéritif, plus acide, que l'artiste de la même époque, qui est vraiment grand, vraiment parfait.*” (HUYSMANS, 1922, p. 241, grifo nosso)

Este é um aforismo de comparação, cujo metro é ímpar. Os termos fortes da relação base são “*l'écrivain subalterne de la décadence, que l'écrivain encore personnel mais incomplet*” e “*l'artiste de la même époque, qui est vraiment grand, vraiment parfait*”; a comparação se dá entre esses dois tipos de artista. O termo destoante (*tema*) é “*baume*”; o de um é mais “*irritant*”, “*apéritif*” e “*acide*” que o do outro. Este aforismo possui vários acentos semânticos, e é difícil estabelecer uma relação de hierarquia entre eles, quais seriam os mais essenciais, os sustentáculos da relação. Talvez não seja interessante pensar, nesta máxima, se “*vraiment grand*” é ou não um termo mais essencial que “*vraiment parfait*”, ou mesmo se é o termo “*irritant*”, o “*apéritif*” ou o “*acide*” que melhor define “*baume*”, mas sim na imagem total que se forma com a justaposição destes termos menores, pois é entre essas imagens que se dá a comparação. O caráter peculiar dos termos fortes dos aforismos em *À Rebours*, de que figuras de linguagem se faz uso para compô-los, é algo que será amplamente investigado neste trabalho.

2. Tipologia

Em nossa coletânea dos aforismos em *À Rebours*, identificamos dois dos gêneros apresentados por Morson: o *dictum* e a *máxima sardônica*. Adicionamos também um novo gênero, ao qual chamamos *contra-dictum*. Assim como o *dictum*, esse gênero irá iluminar uma verdade; o que o diferencia do *dictum* é o seu caráter negativo: o *contra-dictum*, como um contra-ataque, só irá estabelecer uma verdade mediante a destruição de uma *outra* verdade – ou de um *dictum* implícito – que já estava preestabelecida. Ele continua sendo, no entanto, uma espécie de *dictum*, pois compartilha com este exatamente o mesmo tipo de autoridade. A forma que irá atacar diretamente essa autoridade (e não a verdade que ela professa, como modo de professar uma nova) é a *máxima sardônica*, que, como veremos, será capaz de desbancar o poder de ambas. Vale adiantar, também, que os *contra-dicta* não terão como alvo os *dicta* de *À Rebours* proferidos por Des Esseintes, mas sim *dicta* implícitos nessas formas que sempre se relacionarão de alguma maneira com a doxa. Em um primeiro momento, *dictum* e *contra-dictum* se unirão através da voz magnânima do jovem duque, cuja autoridade sofrerá os poderosos ataques das máximas.

É interessante notar, antes de começarmos nossas análises, que esses três gêneros de aforismo tem em comum o fato de serem formas sentenciosas, caracterizadas principalmente pela sua força assertiva e concisão. Em um livro como *À Rebours*, repleto das poderosas e polêmicas opiniões de Des Esseintes, isso não poderia ser diferente, como veremos a seguir. Passemos, então, à tipologia.

2.1. *Dictum* – Iluminando a verdade

Segundo Morson (2012), um *dictum* se caracteriza principalmente por ser uma breve e autoritária afirmação que ilumina uma verdade absoluta e generalizante sobre algum assunto de escopo comum. O *dictum* se mostraria, desta maneira, como uma solução suprema para um enigma que vem há muito tempo perturbando a humanidade (MORSON, 2012, p.28). Como a luz que dissipa a escuridão, este tipo é particularmente frequente no pensamento

iluminista do séc. XVII que deu origem ao racionalismo; através dos *dicta*, o ser humano é capaz de decifrar, com seu engenho, qualquer mistério que paire sobre a terra, seja ele natural ou divino (ibidem, p. 31). Não haveria nada capaz de escapar à capacidade de inteligência humana. Ainda segundo Morson, a forma de pensamento que se opõe à daqueles que proferem *dicta* é, portanto, o ceticismo.⁹

Desse incrível poder de decifração surge uma forma absoluta e incontestável que, dispensando todo tipo de explicação, aparece como uma jóia de sabedoria indestrutível e imutável, que passa a ser avessa à contestação e à reflexão sobre si mesma. Uma vez que o *dictum* é proclamado, o assunto determinado sobre o qual ele versa se dá como oficialmente encerrado, partindo-se para um novo objeto que ainda permanece na escuridão.

Podemos dizer, portanto, que esta forma repele – ou tenta recalcar – o acúmulo de experiência que lhe deu origem. Como uma joia perfeita, o *dictum* não guarda as marcas de sua ourivesaria; ele perde a memória de todas as reflexões e as observações necessárias para a sua confecção. Como nosso objeto de estudo é um romance, teremos acesso a uma série de eventos que se relacionarão com os *dicta*. Essa relação se dá de duas formas diferentes. Na primeira, ele irá atestar a sua verdade; nesse sentido, quem presencia esse evento, como uma testemunha, somente confirma a tese defendida, o que faz com que o evento se comporte como um exemplo. Na segunda, teremos o privilégio de assistir à série de observações que deu origem ao *dictum*. Ou seja: destacado do contexto, elas são recalçadas – mas, analisando a narrativa, podemos trazê-las à tona. Vamos, então, às análises.

Pensem no seguinte trecho de *À Rebours*, no qual Des Esseintes está planejando as cores para decorar seu escritório:

À toutes, il préférait l'orangé, confirmant ainsi par son propre exemple, la vérité d'une théorie qu'il déclarait d'une exactitude presque mathématique : à savoir, qu'une harmonie existe entre la nature sensuelle d'un individu vraiment artiste et la couleur que ses yeux

⁹ O tipo de aforismo que Morson apresenta como correspondente a essa maneira de pensar fundamentalmente cética é o apotegma. Nesta forma, como já foi dito antes, o mundo aparece como essencialmente misterioso. Se nos *dicta* não há nada que possa escapar à inteligência humana, de outro lado, nos apotegmas, há um genuíno espanto quando a mente humana é capaz de entender alguma coisa.

voient d'une façon plus spéciale et plus vive. (HUYSMANS, 1922, p. 19, grifo nosso)

O trecho que funciona como um *dictum*, que é destacável do contexto – isto é, que é autônomo – está grifado em itálico. Vemos nele as marcas da enunciação de um *dictum* tais como idealizadas por Morson: não sabemos quem é o autor ou qual é a origem dessa “*théorie*”, mas nos é informado que ela possui uma “*exactitude presque mathématique*”, uma verdade absoluta acerca da qual Des Esseintes se comporta, segundo ele mesmo, como um sintoma, um exemplo. A alusão à matemática nos remete facilmente à presença do racionalismo na ideia de *dictum* defendida por Morson. Veremos, no decorrer das análises dos *dicta* de *À Rebours*, como essa ideia de *precisão matemática* na relação entre os homens e suas formas de contato com objetos estéticos é central no desenrolar do livro. Analisemos então, autonomamente, o *dictum*:

1. [U]ne harmonie existe entre la nature sensuelle d'un individu vraiment artiste et la couleur que ses yeux voient d'une façon plus spéciale et plus vive. (HUYSMANS, 1922, p. 19, grifo nosso)

Podemos dizer que este é um *dictum* de *identidade*, com metro ímpar; os termos fortes são “*harmonie*”, “*nature sensuelle d'un individu vraiment artiste*” e “*couleur*”. O termo forte “*harmonie*” é o que define como funciona a relação entre a “*nature sensuelle d'un individu vraiment artiste*” e uma “*couleur*”. Podemos dizer, em linhas gerais, que esse *dictum* pretende apresentar uma verdade absoluta sobre os indivíduos que são verdadeiramente artistas, separando, desta forma, os falsos artistas dos verdadeiros. Antes de investigar essa verdade, vale salientar como a composição dessa frase é curiosa: ao invés de dizer que existe uma relação harmônica entre o *individu* verdadeiramente artista e a cor que ele vê de maneira mais especial e viva, será dito que a harmonia existe especificamente entre a *nature sensuelle* desse indivíduo e a respectiva cor que “*ses yeux voient*” de maneira mais especial e viva. O narrador escolheu não se referir a esse indivíduo de maneira una, mas difusa, dando força aos termos que remetem indiretamente a ele, se referindo as suas “partes”. Este é o motivo pelo qual destacamos o segundo termo forte como sendo “*nature sensuelle d'un individu vraiment artiste*”, ao invés de dividi-lo em “*nature sensuelle*” e “*individu vraiment artiste*”: essa natureza remete especificamente ao indivíduo

artista, da mesma forma que “*ses yeux*” não poderia se referir aos olhos de outrem; “*nature sensuelle*” e “*yeux*” funcionam, portanto, como metonímias.

Talvez possamos dizer que o narrador escolhe decompor o indivíduo nesses termos como uma maneira de sugerir uma certa autonomia para eles em detrimento da autonomia do indivíduo, como se seus olhos e sua natureza sensual fossem coisas que de alguma forma tivessem um comportamento próprio, muitas vezes indomável. Desta forma, independentemente do desejo do indivíduo verdadeiramente artista, seus olhos irão se excitar com uma determinada cor do mesmo jeito que se seu corpo se excita com determinados estímulos sensoriais. Mesmo que ele não saiba exatamente porque isso acontece, ele continuará se excitando, pois a *harmonie* entre *nature sensuelle* e *couleur* é imperativa. Observamos então, neste ponto, a importância do termo forte *harmonie*. Por que usá-lo para mediar a relação entre *nature sensuelle* e *couleur*? O narrador poderia ter escrito que o indivíduo verdadeiramente artista se excita sensualmente da mesma forma que seus olhos se excitam com uma determinada cor. Se assim fosse, teríamos um aforismo de comparação, e não de identidade. A escolha do narrador é, portanto, mais uma forma de trazer para o primeiro plano a impotência desse indivíduo. Este é um aforismo de identidade e o sujeito da oração (“*Une harmonie existe...*”), o verdadeiro termo a ser definido e explorado, é essa *harmonia*, pois talvez seja somente através de sua investigação, da maneira misteriosa como o próprio corpo do artista, à revelia de suas intenções, reage a determinados estímulos (no caso, *la couleur*), que se é possível obter alguma certeza sobre o que define o verdadeiro artista.

Um fato que já pode ser concluído a partir da análise desse aforismo é que o indivíduo verdadeiramente artista é impotente frente ao imperativo de sua própria sensibilidade estética, de maneira que não consegue, como é de costume na sociedade burguesa, ser um homem múltiplo, separando as esferas que compõem a sua vida – família, trabalho, lazer – e mudando o seu comportamento de acordo com elas. Podemos dizer que talvez isso aconteça por sua sensibilidade estética ser tão preponderante e aguçada que passa por cima de absolutamente tudo; entraríamos, então, numa questão incontornável para um livro como *À Rebours*, que é a do *estetismo*. Voltemos para os termos do *dictum*: em um modo de vida comum, o momento no qual um determinado

indivíduo deve voltar sua atenção sensível às cores, para percebê-las como especiais ou como vivas, é o momento da contemplação estética, da análise e da razão. Ele está, no entanto, em harmonia com a *nature sensuelle; sensuelle*, segundo o dicionário *Le Petit Robert*, se refere àquilo que é próprio aos sentidos, tanto no âmbito animal quanto no carnal. Misturar esse plano da contemplação estética com o da excitação dos sentidos, com aquilo que é animal e carnal – ou seja, num sentido tão primário e fundamental – é quase como elevar a estética a uma condição de segunda natureza, e é talvez daí que venha a imperatividade desse corpo sensível à arte, pois a estetização seria algo que lhe é natural, quase instintivo. O indivíduo verdadeiramente artista – e como exemplo temos o próprio Des Esseintes – é um *esteta*, que se relaciona com os eventos mais fundamentais da vida humana com base na fruição, de uma maneira quase descontrolada. Essa interpretação pode parecer selvagem se tomarmos esse aforismo destacado do todo, como fizemos até então, mas ela se fortalece se o fizermos à luz do enredo de *À Rebours*; Des Esseintes vai esteticizar os componentes mais básicos do seu dia-a-dia: seu quarto de dormir decorado como um claustro, suas relações sexuais (lembramos de sua amante ventríloqua), sua sala de jantar decorada como uma escotilha, etc. Assim, a preferência que Des Esseintes tem por uma determinada cor, na verdade, não se reduz a um gosto qualquer; a sensibilidade que ele tem por uma cor é algo que pertence a sua constituição mais subjetiva, como um sintoma de seu pertencimento genuíno à rara e altíssima casta dos indivíduos verdadeiramente artistas.

Iremos analisar agora dois aforismos que estão intimamente interligados ao *dictum* que acabamos de apresentar. Dado que existe uma relação subjetiva entre um homem verdadeiramente artista e uma determinada cor, Des Esseintes irá desenvolver, em certa medida baseado na teoria dos humores, o modo como se dá a escolha de cores de certos tipos de artista: os sensíveis, que “*qui rêve d'idéal, qui réclame des illusions*” (p. 19), se atraem pelo azul e seus derivados; os “*les pléthoriques, les beaux sanguins*” (p. 20), pelos vermelhos e amarelos; e, por fim, os “*gens affaiblis et nerveux*”, “*surexcités*” (p. 20), como Des Esseintes. Tomemos este último como exemplo:

2. *Les yeux des gens affaiblis et nerveux dont l'appétit sensuel quête des mets relevés par les fumages et les saumures, les yeux des gens surexcités et étiques chérissent, presque tous, cette*

Este é um *dictum* de *identificação*, de metro par. Existem dois termos fortes. O primeiro é sugerido através da seguinte sinonímia¹⁰: “*les yeux des gens affaiblis et nerveux dont l'appétit sensuel quête des mets relevés par les fumages et les saumures*”/“*les yeux des gens surexcités et étiques chérissent*”. Assim como no aforismo anterior, a palavra “*yeux*” funciona como uma metonímia, referindo-se ao próprio homem a quem esses olhos pertencem. O segundo termo forte é *orange*; mas é essencial pensarmos na maneira como essa cor é identificada por outra sinonímia: “*cette couleur irritante et malade, aux splendeurs fictives, aux fièvres acides*”. Podemos dizer que a adjetivação que essa cor recebe refere-se na verdade ao homem que se excita por ela. Teríamos, portanto, uma figura chamada hipálage, na qual “o adjetivo não é relacionado gramaticalmente com o substantivo que lhe devia estar ligado, do ponto de vista semântico, mas sim com um outro substantivo do contexto” (LAUSBERG, 1987, p. 196). Desta forma, *todos* os adjetivos deste *dictum* giram ao redor deste homem que está sendo exaustivamente – e sinestesticamente – descrito. O *dictum* é escrito de maneira a sugerir que a cor laranja define o homem que é sujeito da frase, mas o que acontece é o contrário: é a própria adjetivação que remete ao homem que acaba por definir o laranja retroativamente. Vale notar que, num movimento semelhante ao do aforismo anterior, por mais que toda a adjetivação gire, no fim, em torno deste determinado homem, ela está desfragmentada, remetendo a outros termos, como o laranja ou os olhos, o que também pode sugerir uma certa impotência, uma falta de controle de suas emoções e gostos. A cor laranja seria capaz de superexcitar seus sentidos à revelia de seu desejo.

Pensemos agora no seguinte *dictum*, que trata dos homens insensíveis às cores:

3. En négligeant, en effet, *Le commun des hommes dont les grossières rétines ne perçoivent ni la cadence propre à chacune des couleurs, ni le charme mystérieux de leurs dégradations et de leurs nuances.* (HUYSMANS, 1922, p. 19, grifo nosso)

¹⁰ Segundo Lausberg (1987, p.188), uma sinonímia é composta por “*verba diferentes para a mesma res [pensamento]*”.

Neste *dictum*, “*le commun des hommes*” é o termo forte que se opõe aos verdadeiros artistas¹¹ do primeiro aforismo. O segundo termo forte é “*couleurs*”. Continuamos, portanto, analisando as relações entre os homens e sua natureza sensorial. Se já foi apresentada a verdade sobre os artistas verdadeiros, agora são analisados os homens comuns, de maneira que este aforismo é de certa forma complementar com relação ao primeiro aforismo.

Também temos aqui um *dictum* de *identidade*. Desta vez, porém, a relação entre os dois termos é de negação: os homens comuns são *incapazes* de se relacionar com as cores de maneira satisfatória, posto que são incongruentes. Seus olhos, ao contrário do aforismo anterior, ao invés de serem super-sensíveis às cores, são defeituosos (“...*les grossières rétines*...”). Eles não conseguem perceber “*la cadence propre à chacune des couleurs*” ou “*le charme mystérieux de leurs dégradations et de leurs nuances*”, termos que são quase sinônimos, já que se referem de maneira um pouco vaga e demasiadamente sinestésica àquilo que poderíamos resumir como sendo as particularidades das cores.

Mas por que temos de novo essa referência aos olhos dos homens? Podemos dizer que “*rétines*” também funciona como uma metonímia, assim como no aforismo anterior, na medida em que quem é grosseiro não é a retina, mas o próprio homem. Pelo mesmo motivo verificamos a presença da hipálage, já que atribui-se às retinas uma qualidade que, no limite, elas não podem possuir. Seguindo com o nosso argumento, tanto este aforismo quanto o primeiro sugerem uma passividade do indivíduo frente à imperatividade de seus corpos; há um caráter altamente biológico/físico para a capacidade de percepção artística, para as sensações e emoções corporais, que dominam e definem os seres humanos. Podemos perceber aqui uma atmosfera científica muito condizente não só com o conceito de *dictum* defendido neste trabalho, como também com o próprio período naturalista. A configuração mental dos sujeitos, em *À Rebours*, é passível de ser analisada através da observação, da mesma forma que os cientistas observam os fenômenos da natureza. A preferência de cores de um sujeito, seja ele artista ou não, é capaz de dizer verdades a respeito de sua mais íntima constituição mental e subjetiva; através

¹¹ Discutiremos adiante outro termo que também se opõe, mas de maneira diversa, aos verdadeiros artistas: os *falsos* artistas.

dela, sabemos quem o sujeito verdadeiramente é. O que Des Esseintes está fazendo com esses *dicta* é – assim como Newton o faz ao enunciar as leis que regem a física – proclamar as leis que regem a relação entre o homem e a experiência estética. Mas, diferentemente do aforismo anterior, aqui é Des Esseintes quem conclui, quem desvenda uma verdade; ou seja, o fato de o nosso objeto de estudo ser um romance faz com que possamos presenciar, na leitura da narrativa, o misterioso processo de confecção de um *dictum*, como se assistíssemos às reflexões secretas que o observador realiza acerca de seu objeto de estudo antes de sintetizá-las em uma forma lapidar.

Analisemos o próximo *dictum*:

4. En effet, Lorsque l'époque où un homme de talent est obligé de vivre, est plate et bête, l'artiste est, à son insu même, hanté par la nostalgie d'un autre siècle. (HUYSMANS, 1922, p. 235, grifo nosso)

Temos aqui um *dictum* de *identidade* cujo metro é ímpar. Os termos fortes são “*époque*”, “*plate et bête*”, “*nostalgie*” e “*artiste*” (que é um sinônimo de *homme de talent*). O termo que se comporta como tema e que será identificado é “*artiste*”.

Este *dictum* opera de acordo com uma relação causal simples: se o artista se encontra numa época “*plate et bête*”, ele sentirá nostalgia por um outro tempo. *Plate*, segundo o *Le Petit Robert*, significa em sentido abstrato algo que não impressiona, que não apresenta nenhuma característica memorável. *Bête*, segundo o mesmo dicionário, quando é empregado como adjetivo que se refere a um objeto, significa algo infantil ou simples; referindo-se a pessoas, pode significar ausência de inteligência, estupidez, entre outros. E dessa relação surge uma conclusão natural: é necessário para o artista viver em uma época oposta à *platitude* e à *bestealilé*. Logo, o artista procura viver rodeado por coisas que possam impressionar e causar espanto; que sejam fartas de caracteres memoráveis; que sejam maduras, refinadas e inteligentes.

É interessante notar como a sensibilidade estética também tem, à semelhança dos outros *dicta*, um caráter imperativo: não é como se o homem simplesmente tivesse uma inclinação para se sentir nostálgico, mas na verdade é a própria nostalgia que o perturba, como uma assombração. Assim, este

aforismo estaria caracterizando o profundo sofrimento que incide sobre este sujeito; como seria possível, afinal, livrar-se de um fantasma que é, com efeito, um sentimento que surge do fato de que se existe numa determinada época, e não em outra?

Lido à luz da narrativa, no entanto, o sentido do *dictum* pode ser interpretado de outra forma. No capítulo em que se encontra, Des Esseintes está observando sua estante de literaturas modernas, até que o narrador começa a listar alguns autores com os quais o protagonista se identifica (Flaubert, De Goncourt, Zola, entre outros). Temos então o seguinte trecho, imediatamente seguido pelo aforismo até então analisado:

Puis il entrait, avec elles, en complète communion d'idées avec les écrivains qui les avaient conçues, parce qu'ils s'étaient alors trouvés dans une situation d'esprit analogue à la sienne.

En effet, lorsque l'époque où un homme de talent est obligé de vivre, est plate et bête, l'artiste est, à son insu même, hanté par la nostalgie d'un autre siècle. (HUYSMANS, 1922, p.235, grifo nosso)

Se Des Esseintes se sente numa situação análoga à dos *artistes* e dos *hommes de talent*, podemos concluir que quem irá se sentir *hanté par la nostalgie d'un autre siècle* não é só aquele que é efetivamente um artista, mas também aquele – como Des Esseintes – que tem um determinado tipo de sensibilidade estética de que o artista compartilha. Ou talvez possamos dizer que existe um movimento em direção a uma expansão do conceito de *artista*, que não é mais aquele que produz objetos para fruição, mas, sim, aquele capaz de compreender mentalmente – seja através da razão ou dos sentimentos e das emoções – a *verdadeira beleza estética*, sobre a qual desejamos neste trabalho conseguir elucidar alguns traços fundamentais. Seguindo este raciocínio, opõem-se aos artistas não só os homens comuns, mas também os falsos artistas, que são aqueles que produzem obras sem valor; por consequência, opõem-se aos falsos artistas não só os artistas verdadeiros, mas também certos homens *elevados* – como Des Esseintes, e não temos no romance outro exemplo definido – que não produzem com as próprias mãos objetos artísticos, mas compartilham da mesma inteligência e sensibilidade para o belo que os artistas, sendo capazes de compor mesmo

que apenas mentalmente uma infinidade de paraísos artificiais¹². É como se Des Esseintes de alguma forma considerasse que seus experimentos no laboratório estético de Fontenay-aux-Roses tivessem o mesmo potencial para provocar certas sensações e emoções que as obras de arte possuem. O foco é a experiência profunda e subjetiva do sujeito que frui, e não a materialidade ou a autonomia do objeto, termos completamente estranhos a este romance.

Além disso, podemos dizer que neste aforismo, assim como no anterior, a leitura do romance também nos privilegia com as circunstâncias secretas nas quais esse *dictum* foi criado: ele é fruto de uma reflexão interna e subjetiva de Des Esseintes, que parece ter encontrado, com a comprovação cabal de seu próprio exemplo, uma verdade que diz respeito a todos. O que nos leva, inevitavelmente, ao primeiro contato deste trabalho com a ironia fina de Huysmans: o leitor que não se deixa engambelar pela retórica do livro, que não se deixa impressionar cegamente pelos gostos refinados de Des Esseintes, percebe no jovem duque uma pretensão de autoridade tão grande que nos leva ao riso quando vem à tona sua fragilidade¹³.

Analisemos então este último *dictum*:

5. *Au reste, l'artifice paraissait à des Esseintes la marque distinctive du génie de l'homme.* (Huysmans, 1922, p. 29, grifo nosso)

Este é um *dictum* de *identidade*. Sua composição é muito simples, com metro par; os termos fortes são “*artifice*” e “*génie de l'homme*”. Para Des Esseintes, o artifício é a *marque distinctive*, é aquilo em que consiste a essência do homem. O que define o homem, portanto, é sua capacidade criativa; e isso vale tanto para as máquinas monstruosas que Des Esseintes elogia, quanto para seus perfumes delicados ou para seus escritores e pintores preferidos. A ideia de artifício também nos remete ao artificial, que seria o contrário do natural; desta forma, é uma característica natural do ser humano a sua capacidade de decompor e construir coisas com a matéria-prima que a natureza oferece. Este *dictum* será o ponto de partida para vários *contra-dicta* que analisaremos mais adiante. Em uma leitura destacada do contexto do romance, entretanto, este *dictum* não está em desacordo com a doxa; muito

¹² Essa oposição será analisada com mais cuidado na seção do trabalho dedicada à discussão dos *contra-dicta*.

¹³ Essa ideia será levada à exaustão no gênero da *máxima*, onde a ironia de Huysmans em *À Rebours* tomará o centro das análises.

pelo contrário, definir o homem pela sua capacidade criadora pode ser uma forma de diferenciar os humanos da natureza a partir do engenho e da racionalidade; ou seja, a partir da ideia de *habilidade humana* em seu sentido mais básico. O que será escandaloso, conforme será discutido na análise dos *contra-dicta*, é a forma como, para Des Esseintes, o ser humano conseguiu superar a natureza: para ele, a capacidade criativa do homem superou a de Deus.

Mas essa ideia, que está em evidência nos *contra-dicta*, já aparece implícita neste *dictum* como uma possibilidade de interpretação, pois a palavra artifício pode ter também outro significado. Segundo o *Le Petit Robert*, o *artifice* pode ser uma “*moyen trompeur et habile pour déguiser la vérité, subtilité pour tromper*”. Se esta é a marca distintiva do gênio humano, então, podemos dizer que está na essência do ser humano um certo potencial para recalcar a realidade objetiva e substituí-la por aquilo que sua imaginação desejar. Esta parece ser a função da casa de campo em Fontenay-aux-Roses: criar um refúgio onde Des Esseintes, cercado dos objetos artificiais de sua escolha, pode substituir a realidade burguesa do mundo parisiense que ele tanto abomina por aquilo que sua mente idealiza, por aquilo que mais lhe aprouver. Não à toa, a frase que imediatamente antecede este *dictum* defende que só é preciso um pouco de concentração para “*substituer le rêve de la réalité à la réalité même*” (HUYSMANS, 1922, p. 29) Mas será que essa substituição total da realidade pelo sonho, da natureza pelo artifício, é possível? Des Esseintes apresenta essa poderosa teoria no terceiro capítulo do livro e, a partir do décimo primeiro, começa a enfrentar a poderosa nevrose que culminará na sentença do médico que lhe manda voltar a Paris para conviver com seus semelhantes. E não haveria uma imensa ironia na forma como, no final, é a natureza de seu próprio corpo que, doente, rebela-se contra o idílio artificial no qual Des Esseintes tenta se enclausurar?

Analisemos com mais atenção, agora, as características formais deste aforismo, que destoa dos anteriores pelas suas marcas narrativas. Essas marcas – “*paraissait à...*”, “*conclut...*”, “*pensait...*” – estarão presentes em vários aforismos que analisaremos neste trabalho. Neste *dictum*, podemos dizer que as marcas narrativas teriam duas funções. A primeira, seria a de atribuir a autoria do pensamento ao jovem duque. A segunda, é de deixar claro que o

que o leitor está lendo é um momento no qual uma verdade está realmente aparecendo, está se pondo em evidência para Des Esseintes. Seria como se o livro tivesse transformado este *dictum* num evento narrativo. Se notarmos, aliás, os tempos verbais presentes nessas marcas, veremos o *imparfait* e o *passé composé*, que são os tempos verbais usados para se relatar uma história passada, contar algo que efetivamente ocorreu. Tais escolhas narrativas e temporais são responsáveis por nos privilegiar com o momento de concepção do *dictum*, tendo acesso à série de pensamentos e observações que Des Esseintes fez para que esse aforismo pudesse existir. Assim, o narrador descreve esse movimento mental do protagonista, para então nos relatar o sumo de sua reflexão, de modo que este *dictum* aparece para nós como um evento, como algo experienciado por Des Esseintes e cristalizado pelo narrador. Observamos, desse modo, uma relação dialética entre o evento e a autoridade: por um lado, quando a sabedoria de um *dictum* é transformada em fato e nos é narrada a sua aparição efetiva, ganha-se autoridade pela força do evento. Por outro lado, o evento é completamente pessoal, pontual, até mesmo subjetivo. Ganha-se autoridade por ser factual, mas perde-se pelo mesmo motivo, já que um evento isolado se identifica com o particular, não com o universal; e este aforismo, como um *dictum*, pretende dizer respeito não só à particularidade de Des Esseintes, mas sim a algo que diz respeito a todos os seres humanos. Talvez esse seja o grande dilema presente nos *dicta* de *À Rebours*: como acreditar no desejo desvairado de verdade e de universalidade que esses aforismos apresentam, se eles sempre partem das observações particulares que Des Esseintes realiza? Talvez possamos ainda dizer que essas marcas narrativas configuram uma espécie de sabotagem realizada pelo narrador que, ao deixar em evidência a particularidade do *dictum*, ataca Des Esseintes no coração de sua autoridade, trazendo à tona a contradição entre uma forma que se pretende universal, mas tem sua origem em experiências particulares.

Os *dicta* de *À Rebours* são, portanto, responsáveis por desvendar uma série de leis que regem uma *natureza humana*. E este termo possui aqui um significado expandido, já que as diferentes maneiras de sentir e de entender a vasta gama de objetos estéticos expostos no romance possui um status quase

biológico. Estas leis são cristais duros, frutos de uma observação cuidadosa e analítica, passível de ser caracterizada como científica. Se pensarmos nos caracteres canônicos das formas sentenciosas expostos por Roukhomovsky (2005), podemos chegar às seguintes conclusões: os *dicta* estão de acordo com a autonomia gramatical, já que são frases concisas e completas, permitindo seu destacamento e leitura independente, fora do todo do livro; a enunciação transpessoal também é detectada nestes *dicta*, já que eles dizem respeito a uma natureza humana. Por mais que o temário dos aforismos sempre gire ao redor de temas estéticos, podemos dizer que eles dividem a comunidade entre as pessoas sensíveis e as não-sensíveis a arte, de maneira absoluta¹⁴. Por fim, também estão de acordo com a autonomia referencial, já que se comportam de maneira a proferir uma verdade atemporal e universalizante: a maneira como estes *dicta* são proferidos pode sugerir que, mesmo 130 anos após a publicação de *À Rebours*, essas verdades ainda valem para nós em 2015, assim como sempre valeram para nossos ancestrais.

2.2. *Contra-dictum* – Re-iluminando a verdade

Como o próprio nome já sugere, o *contra-dictum* é uma espécie de contra-ataque; contra-ataque este que é dirigido muito especificamente a um *dictum* que permanece sempre implícito em sua constituição, e sem o qual não teria razão para existir. É, portanto, em sua essência, uma forma de negação. Mas não é, como a máxima, uma negatividade que se concentra no desmascaramento de uma autoridade, na inversão das virtudes, mas sim uma forma de negatividade que se preocupa em destruir uma verdade pregressa para preparar o terreno em que uma nova verdade será estabelecida. Não

¹⁴ Estes *dicta* entram em desacordo com a noção de enunciação transpessoal no mesmo ponto em que a noção de *dictum* apresentada por Morson também o fará: há a ideia de que as formas sentenciosas representariam uma verdade que é assumida por todos. A autoria seria difusa, de todos e de ninguém ao mesmo tempo, pois elas se referem a verdades que remetem a uma sabedoria popular, assim como é o caso com os provérbios. Roukhomovsky já menciona que as máximas de La Rochefoucauld já começam a repelir o ideal de enunciação transpessoal por terem uma noção de autoria, de estilo pessoal, muito forte. O mesmo ocorre com os *dicta* de Morson, que incluem Freud e Darwin. Muito provavelmente, aliás, esse mesmo desacordo apareceria na grande maioria dos aforismos criados depois do advento da modernidade. Mesmo assim, tanto as formas sentenciosas quanto os *dicta* de Morson referem-se à totalidade dos seres humanos; por este motivo eles estão, por mais que não completamente, pelo motivos que aqui expomos, em acordo com a característica da enunciação transpessoal.

chega a ser um ataque ao tipo de autoridade do *dictum* na medida em que compartilha com esse tipo uma autoridade que possui exatamente a mesma natureza daquilo que pretende negar. Se, nos aforismos anteriores, Des Esseintes aparece como um cientista à semelhança de um biólogo, que observa o comportamento dos homens e os encerra em seus *dicta*, o Des Esseintes que profere o *contra-dictum* pode se assemelhar ao cientista que, com uma nova tecnologia, anuncia descobertas que contrariam os axiomas mais bem estabelecidos da ciência; ou, ainda, pode até mesmo se assemelhar ao geógrafo contemporâneo, anunciando as alterações climáticas que mudarão a constituição terrestre para sempre. E, na maior parte das vezes, essas catástrofes naturais se referem, nas palavras de Des Esseintes, à Decadência.

Analisemos o primeiro *contra-dictum*:

6. Comme il le disait, *La nature a fait son temps; elle a définitivement lassé, par la dégoûtante uniformité de ses paysages et de ses ciels, l'attentive patience des raffinés.* (HUYSMANS, 1922, p. 30, grifo nosso)

Este é um *contra-dictum* de *identidade*. Podemos dividi-lo em duas partes. A primeira consiste em um pequeno *contra-dictum* de identidade, de metro par, cujos termos fortes são *nature* e *temps*. A identificação se dá de forma negativa: a natureza, no âmbito estético, não está mais de acordo com a época em que se chegou; ela está ultrapassada, inutilizada. Este aforismo inverte a opinião da doxa a respeito da beleza da natureza: como é possível dizer que as belezas naturais envelheceram, que não possuem mais valor estético para os humanos? Chegamos, finalmente, às declarações altamente polêmicas, não raro escandalosas, que permeiam todo o romance que estamos analisando.

O que nos leva à segunda parte do aforismo, que também configura um *contra-dictum* de *identidade*, dessa vez de metro ímpar. Os termos fortes são “*nature*” (“*elle*”), “*uniformité*” e “*raffinés*”. *Nature* é o termo que será identificado neste aforismo; o que a define é a *uniformité*. Temos um grupo de pessoas que se entediam com essa uniformidade, que são – no caso, o termo que desempenha o papel de *tema* – os refinados. Estes, que compõem um grupo seletivo capaz de captar as verdadeiras sutilezas de que é composta a apreciação estética, nos remetem facilmente ao *individu vraiment artiste* dos *dicta*. É o grupo que possui autoridade sobre as opiniões estéticas. E o que ele

assume, de certa forma, serve como um desenvolvimento do *contra-dictum* proferido na primeira parte: o que a natureza tem para oferecer como beleza estética são paisagens e céus que cansaram a atenção dos refinados por conta de sua exaustiva *uniformité*. Mais uma vez, notamos um movimento de inversão da doxa: a natureza só tem a nos oferecer belezas uniformes e entediantes.

Pensemos, através dessa negação da natureza, em quais seriam os critérios a partir dos quais esses homens iniciados estão julgando a verdadeira beleza. Essa ojeriza à uniformidade, àquilo que não possui variação, sendo conseqüentemente entediante, remete-nos à época “*plate et bête*” do *dictum* n° 4. Assim como já dissemos anteriormente, o homem verdadeiramente artista vê beleza naquilo que é capaz de impressionar, causar espanto; que seja maduro, refinado e inteligente. Observamos, portanto, um princípio até mesmo profano: não há, na natureza, mais nada de impressionante, nada refinado, nada inteligente ou engenhoso. O que é considerado pela doxa como uma obra prima de Deus passa a ser visto como algo banal e entediante.

Analisemos o próximo *contra-dictum*:

7. Il n'est certainement pas, parmi les frères beautés blondes et les majestueuses beautés brunes [referindo-se aos trens Crampton e Engerth], de pareils types de sveltesse délicate et de terrifiante force; *À coup sûr, on peut le dire: l'homme a fait, dans son genre, aussi bien que le Dieu auquel il croit.* (HUYSMANS, 1922, p. 31, grifo nosso)

Este é um *contra-dictum* de *comparação*, de metro par. Os termos fortes são “*Dieu*” e “*homme*”. Estabelece-se aqui uma relação de igualdade (“*aussi bien que...*”) entre a capacidade criadora do Deus cristão e a do ser humano. Lembremos que *À Rebours* foi escrito no século XIX; trata-se, sem dúvidas, de uma passagem extremamente polêmica. Ela configura uma inversão da ideia de que Deus está acima de todas as coisas. Vale ressaltar também o pequeno trecho que sucede o termo *Dieu*; o aforismo não diz simplesmente que o homem cria tão bem quanto Deus, mas sim que cria tão bem quanto o Deus “*auquel il croit*”. Detectamos, portanto, um certo traço de ateísmo: se esse Deus é algo em quem se *crê*, não necessariamente é algo que existe de fato¹⁵; o pequeno trecho, de maneira sutil, remete à possível inexistência de Deus.

¹⁵ Estamos longe de tentar defender que Des Esseintes é um ateu. Esse traço de ateísmo seria antes uma provocação sacrílega (e, para o duque, o sacrilégio “*ne peut être intentionnellement et pertinemment accompli que par un croyant*” [HUYSMANS, 1922, p. 208])

Pensemos agora nestes dois *contra-dicta* em conjunto. Diferentemente dos *dicta* anteriores, observa-se a presença do tempo *passé composé*. Se, nos *dicta*, o tempo presente sugeria a atemporalidade, o *passé composé* irá apontar para um momento temporalmente determinado: se *la nature a fait sont temps*, então, em algum momento, ela já teve seu tempo, ela foi efetivamente bela; da mesma forma, a frase *l'homme a fait aussi bien que le Dieu auquel il croit* pode remeter a uma época na qual o homem era inferior a Deus, uma época que este *contra-dictum* pretende decretar como encerrada (“*a coup sûr*”, neste momento, “*on peut le dire*”).

Pensemos novamente nos caracteres canônicos das formas sentenciosas apresentados por Roukhomovsky. Estes *contra-dicta* quebram a ideia de autonomia gramatical, já que possuem um corte temporal em suas definições; é necessário, em alguns aforismos, que se esclareça esse ponto de antemão. Pelo mesmo motivo, contraria-se a autonomia referencial: esses *dicta* não fazem sentido – não são verdade – antes do corte temporal estabelecido. É como se estivessem reescrevendo a verdade, mas de modo a deixar implícito exatamente aquilo que foi apagado para que a reescritura acontecesse. Com relação à enunciação transpessoal, eles ainda dizem respeito a uma totalidade, da mesma forma que os *dicta* anteriores, conforme já mencionado. Passemos ao próximo *contra-dictum*:

8. *Le mouvement lui paraissait d'ailleurs inutile et l'imagination lui semblait pouvoir aisément suppléer à la vulgaire réalité des faits.*
(HUYSMANS, 1922, p. 28, grifo nosso)

Este aforismo é um *contra-dictum* de *comparação*, de metro par. Os termos fortes são “*mouvement*” e “*imagination*”. Nessa relação de comparação, a imaginação é superior ao movimento. O movimento é inútil e a imaginação é *útil* na medida em que consegue “*suppléer à la vulgaire réalité des faits*”.

Pensemos agora em que consiste tal inutilidade. O problema central a ser combatido, neste aforismo, é a *vulgaire réalité des faits*. A realidade é vista como insuficiente; precisa-se supri-la de alguma forma. O emprego do verbo “*suppléer*” sugere ainda uma certa imutabilidade desse caráter insuficiente da realidade, já que, se ela precisa ser substituída, é porque não será, seja pelo movimento, seja por meio da imaginação, efetivamente transformada. Se essa vulgaridade é irreversível, podemos dizer, em outras palavras, que a utilidade

da imaginação é paliativa, servindo somente para camuflar um problema essencialmente irremediável. Poderíamos então dizer que há aqui um *contra-dictum* implícito: a realidade, tal como aparece para nós, é absoluta e irreversivelmente insuficiente. Não é simplesmente a ideia de movimento que está sendo comparada; é a própria realidade que está sendo taxada como inútil.

É interessante notar como, entretanto, essa ideia é colocada no lugar de uma doxa: o *contra-dictum* que defende que a realidade é inútil – e que pretende proferir uma verdade muito mais violenta para o leitor – aparece implícito, quase como pressuposto. Este aforismo se refere, no contexto do romance, a como viajar é desnecessário quando se tem a imaginação. Porém, destacado do contexto, podemos levar a ideia de movimento ao limite, pensando em qualquer movimento: o que estaria sendo proposto neste aforismo, portanto, seria o recalque total da realidade em prol da imaginação. Seria, mais uma vez, a capacidade que o homem tem de, através do artifício, “*substituer le rêve de la réalité à la réalité même*” (HUYSMANS, 1922, p. 29)

Pensemos agora nas circunstâncias de enunciação desse aforismo. Ele está inserido no capítulo 2, no qual nos são apresentadas as noções de artifício de maneira mais lapidar no livro; ele precede os últimos três aforismos que analisamos. Na parte específica em que aparece, o narrador apresenta a sala de jantar de Des Esseintes, que imita uma cabine de navio; é neste contexto que o duque conclui que o movimento é insuficiente. Assim, podemos concluir que, por mais que este aforismo, ao contrário dos dois anteriores, obedeça às características de autonomia referencial e autonomia gramatical, ele mesmo assim se relaciona com uma ruptura temporal relacionada à modernidade. Isso se deve ao fato de que todos os artifícios que possibilitam a construção de sua sala de jantar são fruto da modernidade: os peixes mecânicos; o jogo de canos e condutores que enchem e esvaziam o aquário da escotilha; as essências coloridas que tingem a água do aquário em tons de verde e azul; a decoração com cronômetros, bússolas, sextantes, compassos, chúmeas e mapas (HUYSMANS, 1922, p. 26). Não podemos esquecer que também é neste capítulo que lemos um grande elogio, com ares profetistas, à tecnologia e à modernidade; lembremos da célebre passagem em que Des Esseintes elogia os trens Engerth e Crampton, defendendo que possuem uma beleza superior à

das mulheres. Desta forma, podemos dizer que esse excesso de elementos tecnológicos, esse elogio da modernidade, sugere uma interpretação na qual o movimento parece inútil a Des Esseintes, mas nem sempre o foi, da mesma maneira que a “*nature a fait son temps*”, mas nem sempre foi ultrapassada. Não seria como se o movimento sempre tivesse sido inútil: só após tantos avanços do artifício humano é que ele finalmente tornou-se ultrapassado.

Nos três aforismos analisados até então, percebemos uma valorização do artifício e da imaginação humana em detrimento daquilo que é natural. Há um movimento de supressão da natureza, da *vulgaire réalité des faits*, por objetos e experiências totalmente artificiais; e o artifício humano chegou a tal grau de aperfeiçoamento, de superioridade frente ao natural, até mesmo frente a Deus, que essa vida permeada de experiências artificiais torna-se mais possível do que nunca, e a casa de Fontenay seria uma prova disso. A leitura destes aforismos dentro do contexto do livro, como demonstramos, deixa claro o determinado momento histórico em que o artifício chegou ao seu ápice, que é a modernidade, com os mais diversos avanços tecnológicos tão elogiados por Des Esseintes e que vão desde a confecção de flores falsas, de tafetás e de veludos, até sua admiração pela locomotiva. Desta maneira, se pensarmos no período histórico no qual esse livro se passa, existiria uma inversão entre valores clássicos e românticos na medida em que não há mais nada a ser copiado ou admirado na natureza, não há mais nada que possa servir de inspiração além da própria potência criadora e imaginativa da humanidade.

Analisemos, agora, o seguinte *contra-dictum*, que volta ao tema do indivíduo artista:

9. L'imperfection même lui plaisait, pourvu qu'elle ne fût ni parasite, ni servile, et peut-être y avait-il une dose de vérité dans sa théorie que *L'écrivain subalterne de la décadence, que l'écrivain encore personnel mais incomplet, alambique un baume plus irritant, plus apéritif, plus acide, que l'artiste de la même époque, qui est vraiment grand, vraiment parfait.* (HUYSMANS, 1922, p. 241, grifo nosso)

Temos aqui um *contra-dictum* de *comparação*, de metro ímpar. A relação de comparação se dá da seguinte forma: o “*écrivain subalterne de la décadence*”/“*écrivain encore personnel mais incomplet*” produz obras *mais irritant*”/“*apéritif*”/“*acide*” que o “*artiste de la même époque, qui est vraiment grand, vraiment parfait*”. Em linhas gerais, a comparação se dá entre esses

dois tipos específicos de artista: o decadente e o “*parfait*” da mesma época.

A identificação das figuras de linguagem dos termos fortes, neste aforismo, é mais difícil, pois torna incontornável uma questão retórica que irá voltar em outros momentos deste trabalho, que é a semelhança entre a sinonímia e a acumulação¹⁶. Segundo Lausberg (1987), os membros da sinonímia “representam *verba* diferentes para a mesma *res* [pensamento]” enquanto nos membros da acumulação cada *verbum* representa uma *res* diferente; mas a essa distinção, Lausberg acrescenta a ressalva de que “os limites entre sinonímia e acumulação são, contudo, pouco nítidos” (p. 188). Podemos dizer que “*écrivain subalterne de la décadence*” e “*écrivain encore personnel mais incomplet*” pode configurar uma sinonímia na medida em que ambos os termos se referem à mesma *res*, que é esse tipo muito específico de escritor ao qual o aforismo se refere. Mas quando se diz que ele destila um bálsamo mais “*irritant*”, “*apéritif*” e “*acide*”, não fica claro se o narrador está tentando sugerir, através dessas palavras, uma certa característica muito específica e de difícil caracterização, ou se cada palavra significa algo efetivamente diferente e completo em seu próprio significado. Essa diferença pode parecer superficial, mas pode apontar para uma questão central na interpretação dos aforismos em *À Rebours*: na primeira possibilidade, as palavras são fundamentalmente insuficientes; é necessária uma busca incessante, sempre inacabada, em direção a um determinado termo ideal, uma determinada sensação ou emoção que ficará só sugerida, impossível de ser completamente iluminada. A presença da hipálage e da sinestesia também nesse aforismo pode corroborar esta hipótese, já que é necessário apelar para as mais diversas formas de expressão para tentar compor esse termo oculto, determinado mas tão inexprimível. Na outra possibilidade de interpretação essa incompletude não existe: os termos “*irritant*”, “*apéritif*” e “*acide*” significam as diferentes coisas que efetivamente significam; mas, dada a presença tanto da hipálage quanto da sinestesia, dificilmente seria esse o caso.

Voltando à interpretação, é interessante notarmos o conceito de decadência presente neste aforismo. Se o escritor da decadência destila um certo bálsamo que o escritor de sua *mesma época*, podemos dizer que a

¹⁶ Ocorre uma dúvida semelhante no aforismo número 2. Entretanto, a escolha da sinonímia nesse aforismo é mais clara. Escolhemos colocar essa explicação no aforismo número 9 pois a confusão entre sinonímia e acumulação é mais pronunciada.

decadência à qual o aforismo se refere não necessariamente é a decadência do período da modernidade. Neste ponto específico, a decadência se torna algo como um estado de espírito ou um estado mental: cada época terá a sua própria decadência, o seu próprio grupo de pessoas capazes de se identificar com aquilo que há de mais *irritant*, *apéritif* ou *acide*, em oposição aos artistas verdadeiramente grandes e perfeitos, que podemos interpretar como sendo aqueles artistas que estão de acordo com a época na qual vivem. Os decadentes, por oposição, destacar-se-iam pela maneira especial como aparecem desajustados à época que habitam; o caráter subalterno e imperfeito, talvez até incompreendido, dá a eles um sabor especial e inigualável.

Mas o que, afinal, esses três adjetivos significam? O que esses três tem em comum seria o sabor forte: *irritant*, *acide* e *apéritif* são termos que sugerem um sabor cuja intensidade é capaz de perturbar e saturar o paladar. Estes termos se referem, no aforismo, ao bálsamo destilado pelo artista; porém, como já mencionamos, essa construção configura uma hipálage. *Irritant*, *acide* e *apéritif* podem dizer respeito, na verdade, não só à obra de arte que o artista produz, mas especificamente ao próprio artista. Desta forma, é o artista quem teria o desejo de criar obras perturbadoras, de acordo com sua própria perturbação interna; que produziria objetos refinados, porém irritantes; talvez possamos dizer que estes termos estejam, no fim, referindo-se a uma certa mistura de nevrose e dandismo cujo melhor exemplo é o próprio Des Esseintes.

Diferentemente dos *contra-dicta* anteriores, esse aforismo não contraria a ideia de autonomia referencial ou gramatical, já que alça a decadência a essa espécie de estado de espírito, como discutimos acima. Por mais que ele possua essa peculiaridade, ainda o consideramos um *contra-dictum* na medida em que ele está contrariando a crença da doxa na qual o artista que é verdadeiramente grande e perfeito é, de certa forma, inferior ao escritor decadente. O artista subalterno é mais saboroso, mais intenso que o outro; existiria até a inversão no valor das palavras “*grand*” e “*parfait*”. A grandeza e a perfeição não representam mais o ápice das obras de arte na medida em que o aforismo aponta justamente para a sua insuficiência, sua fraqueza no sabor e sua dificuldade em produzir estranhamento e espanto.

Analisemos o último *contra-dictum*:

10. Il en était de même de ses Rembrandt qu'il examinait, de temps à autre, à la dérobée ; et *En effet, si le plus bel air du monde devient vulgaire, insupportable, dès que le public le fressonne, dès que les orgues s'en emparent, l'oeuvre d'art qui ne demeure pas indifférente aux faux artistes, qui n'est point contestée par les sots, qui ne se contente pas de susciter l'enthousiasme de quelques-uns, devient, elle aussi, par cela même, pour les initiés, polluée, banale, presque repoussante.* (HUYSMANS, 1922, p. 131, grifo nosso)

Os termos fortes são “*l'oeuvre d'art*”, “*faux artistes*” e “*initiés*”. Como podemos facilmente observar, com excessão de *initiés*, os outros termos fortes possuem sinonímias: para *l'oeuvre d'art* temos *le plus bel air*; e para *faux artistes*, *sots* e *quelques-uns*). Chamamos de termos fortes, nesse aforismo, aqueles que acreditamos ser mais abrangentes (*le plus bel air* é um exemplo de *l'oeuvre d'art*) e que também figuram em outros aforismos, como tentativa de conservar uma certa unidade (*l'oeuvre d'art* é um termo comum entre os aforismos de *À Rebours*; quanto a *faux artistes*, podemos colocá-lo em oposição ao *individu vraiment artiste* dos *dicta*). A partir dessa escolha dos termos fortes, conseguimos extrair uma espécie de núcleo do aforismo, que sustenta seu sentido: *l'oeuvre d'art que ne demeure pas indifférente aux faux artistes devient pour les initiés polluée, banale, presque repoussante*. Por mais que também haja a presença da sinonímia nesse aforismo, aqui ela possui uma natureza diferente da do aforismo anterior, já que não há a presença da sinestesia ou da hipálage. O sentido desse *contra-dictum* é mais claro, mais preciso: os termos sinônimos remetem a um termo forte determinado, funcionando como exemplos; no *contra-dictum* anterior, não havia um termo nuclear – ao contrário, seu conjunto sugeria sinestesticamente um termo implícito para o leitor.

Delimitados os termos fortes, entramos na questão de que tipo de *dictum* analisaremos, se de comparação ou identidade. Antes disso, precisamos destacar uma inversão interessante: assim como em alguns *dicta*, é a obra de arte que se comporta nesse aforismo como sujeito da oração; ela não pode *se contenter* em suscitar o entusiasmo de qualquer um. Ou seja: é a própria obra de arte, autônoma, que deve, com seu poder, rejeitar os falsos artistas e oferecer sua beleza somente aos iniciados. Ela deve entender como uma violência, uma invasão, o desejo que os falsos artistas possuem de fruí-la.

A partir dessa interpretação, podemos dizer que esse é um *contra-dictum* de *identidade*, já que a relação de *comparação* entre os falsos artistas e os iniciados está subordinada à de identificação da obra de arte. A intenção desse aforismo seria, portanto, proferir uma verdade sobre ela. Por outro lado, uma segunda leitura poderia recolocar os humanos dessa relação no papel de sujeito que se espera que assumam: como um *contra-dictum* de *comparação*, coloca-se em primeiro plano a relação entre os iniciados e os falsos artistas; a verdade a ser exprimida entre esses dois homens é que a diferença entre eles reside na maneira como o primeiro necessita que sua relação com a obra de arte seja restrita a uma alta e aristocrática casta. É essencial para o iniciado que o objeto de sua contemplação seja desconhecido pela massa, seja acessível somente por alguns poucos iguais com quem ele se identifica; esse critério é irrelevante ao falso artista, que goza dos objetos que fazem sucesso com prazer, sem nenhum incômodo ou culpa.

Porém, essa verdade sobre a arte não aparece sem ruído. O que o aforismo desmascara é a ideia de que aquilo que o público aprova é efetivamente bom: tudo aquilo que é famoso, cuja qualidade não é contestada, é, na realidade, o que há de pior. A relação entre público e qualidade é inversa: quanto mais público, pior. Mas é importante que não é como se o gosto do público fosse simplesmente um indicador da qualidade da obra; provavelmente, pelo que podemos observar, também o é. Mas o que o aforismo defende é que até mesmo a obra mais bela, quando em contato com o povo, perde sua qualidade. Existe sobre a obra de arte um certo ideal de pureza que se define na relação que possui com a aristocracia do espírito, com os *initiés*: esses indivíduos são tão puros, e suas obras tão puras, que o mero contato com os falsos artistas é capaz de poluí-los para sempre.

Os dois últimos aforismos discutidos, assim como o n°8, não contrariam a característica de autonomia referencial. Entretanto, pode-se salientar que a crítica feita por Des Esseintes ecoa uma preocupação que já no século XVIII era colocada por autores como Rousseau. De acordo com Lionel Trilling (2014), Rousseau escreve sobre o crescente prestígio da literatura e a existência cada vez mais poderosa do *público*, uma “entidade humana que é definida por seu habitat urbano, por sua numerosidade e pela facilidade com que cria uma opinião” (TRILLING, 2014, p. 75), sendo profundamente crítico

com relação à influência constante desse influxo de opiniões, de processos mentais alheios, bem como com a maneira pela qual a massificação pode prejudicar a autenticidade da literatura. Observamos, portanto, que por mais que esses *contra-dicta* possuam a autonomia referencial, eles ainda dizem respeito a uma época muito específica que é o século XIX, e estão em consonância com as diversas críticas que Des Esseintes faz à massificação que começa a se fazer presente na arte a partir do advento da modernidade. Desta forma, assim como os demais *contra-dicta*, esses últimos dois aforismos também podem ser vistos como uma forma de contra-ataque a práticas ligadas ao período moderno.

Os *contra-dicta* em *À Rebours*, portanto, tratarão de inverter uma série de valores que fazem parte da doxa no século XIX. Se os três primeiros aforismos, ao tratarem da relação entre a natureza e o artifício, atestam sem delongas a superioridade do ser humano – afirmação que mesmo hoje em dia pode ser recebida com muito espanto –, os dois últimos aforismos irão tratar de uma inversão que se dá no interior dos homens, especificamente os artistas: o verdadeiro artista não é mais aquele que lota os concertos, que é bem falado, não é o mais famoso ou mais amado; também não é aquele que parece ser *vraiment grand* ou *vraiment parfait*. Ao contrário, é aquele que é subalterno, desconhecido, incompreendido, insuportável para as massas e para os falsos artistas. E essa também é uma afirmação capaz de gerar muitas discussões em pleno século XXI; em *À Rebours*, no entanto, nota-se a presença de um desconforto com o começo da massificação na arte, a partir do qual é gerado um desejo de resguardá-la, de preservá-la. Por mais que sejam formas diferentes de *contra-dicta*, podemos notar um movimento semelhante em direção a um desejo de distinção, a uma certa inorganicidade: da mesma forma que há um elogio do artificial em detrimento do natural, do homem em detrimento de Deus, também há um elogio especial dirigido àqueles homens que não se conformam com a sua própria natureza, com a sua participação numa comunidade, seu pertencimento à raça humana: são os homens que querem se distinguir da própria humanidade, que querem se mostrar diferentes da massa. Mas é interessante notar que essa distinção ocorre unicamente no interior do próprio indivíduo, pois qualquer possibilidade de transformação

efetiva do mundo é sempre descartada de antemão: o elogio do artifício (através do qual é possível “*substituer le rêve de la réalité à la réalité même*”); a primazia da imaginação sobre o movimento; o desejo que o artista tem de ser subalterno, de se esconder da massa; a necessidade de preservar a obra de arte do contato com o público. Desta forma, não há um ataque direto contra a massificação, já que não há nenhuma sombra de crença na possibilidade de transformar a realidade das coisas; o contra-ataque contra a modernidade consiste numa fuga através de um mergulho profundo dentro de si mesmo. Pode-se apenas camuflá-la através do artifício. É o recalque, como já havíamos sugerido, não só da natureza e da realidade quotidiana, mas também da própria natureza humana. E o resultado desse desejo de recalcar o aspecto fundamentalmente animal do corpo não seria motivo suficiente para a sua destruição, como ocorre com Des Esseintes em *À Rebours*?

2.3. Máxima Sardônica – O desmascaramento da autoridade

Vimos até agora analisando tipos de aforismo que pretendem iluminar ou re-iluminar uma verdade absoluta sobre o mundo. Há, portanto, no *dictum* (e podemos estender isso ao *contra-dictum*) uma crença no poder da mente e no conhecimento (MORSON, 2012, p. 137). Se o *contra-dictum* é uma forma de destruir um *dictum* e de reestabelecer uma nova verdade, a máxima sardônica será o gênero capaz de desconstruir a autoridade de ambos, na medida em que, nas palavras de Morson: “*where others discover providence, rationality, or the possibility of intelligent control, the authors of sardonic maxims detect hubris and self-deception.*” (ibidem, p. 138) A palavra-chave para a máxima sardônica é, portanto, *desmascaramento*.

É interessante notarmos que, por mais que esses três gêneros estudados possuam autoridades de naturezas distintas, frequentemente excludentes, iremos ter dois lados principais. Em *À Rebours*, podemos dizer que a voz do *dictum* e do *contra-dictum* aparecem unidas; os *dicta* que os *contra-dicta* pretendem destruir *não são* aqueles proferidos por Des Esseintes. Aquilo que *sempre foi* e aquilo que *passou a ser* se unem em *À Rebours* como um conjunto de verdades que buscarão decifrar em definitivo a época à qual o jovem duque pertence. Do outro lado, no entanto, está a máxima: esse gênero,

bem mais próximo da voz do narrador, como iremos argumentar neste tópico, será o responsável por duvidar de uma verdade preestabelecida, desmascarando uma virtude e mostrando como, na verdade, ela consiste em um vício. Muitas vezes, as máximas irão duvidar, com sutileza e elegância, da autoridade magnânima de Des Esseintes, trazendo à luz os vícios que estão ocultos em seu discurso. Podemos dizer também que esse movimento de deslegitimação da voz do personagem tornará a máxima um belo exemplo – uma espécie de decantado – da ironia dilaceradora de Huysmans.

De início, analisaremos em conjunto de três máximas que tratam da relação entre o sacrilégio e o sadismo, temas importantes em *À Rebours*, conforme argumentaremos adiante. Vamos à primeira máxima:

11. *Cet état [sadismo] si curieux et si mal défini ne peut, en effet, prendre naissance dans l'âme d'un mécréant.* (HUYSMANS, 1922, p. 207, grifo nosso)

Temos aqui uma *máxima de identidade*. Os termos fortes são *sadisme* (que aqui está implícito) e *mécréant*, sendo portanto de metro par. A relação de identidade se dá neste aforismo de forma muito simples: *um descrente não pode ser sádico*. Podemos concluir que, se o sadismo existe, então temos um aforismo implícito, a saber: *somente um crente pode ser sádico*, ideia que será retomada nos aforismos seguintes.

Vale notar que temos aqui um movimento semelhante ao que encontramos tanto no *dictum* quanto no *contra-dictum* no que se refere a uma certa passividade do indivíduo diante de suas paixões e inclinações naturais: o sujeito da frase não é o *mécréant* – a pessoa em si – mas o sadismo. É ele próprio que *prendre naissance dans l'âme d'un mécréant*. O verbo “*prendre*” é significativo, pois sugere uma ação; e podemos dizer que o verbo anuncia uma ação sob a qual o homem não tem controle. Podemos até dizer que, se é o sadismo que toma espaço na alma de um homem, o que este aforismo está dizendo é que, por mais que um descrente deseje intensamente ser sádico, ele nunca conseguirá sê-lo; e, do outro lado, ainda que um crente mobilize todas as suas forças para não ser sádico, ele jamais poderá consegui-lo. Continuemos nossa análise:

12. *En effet, s'il ne comportait point un sacrilège, le sadisme n'aurait pas de raison d'être; d'autre part, (...) [segue-se o próximo aforismo].* (HUYSMANS, 1922, p.208, grifo nosso)

Temos aqui a consequência direta das conclusões tiradas no aforismo acima: se, como supomos, o sadismo só pode vir de um crente, logo, ele necessariamente se comporta como um *sacrilège*. Assim como o anterior, esta é um *máxima* de *identidade*, de metro par, com dois termos fortes: “*sacrilège*” e “*sadisme*”. O que estava explícito no aforismo anterior aqui se torna implícito; se o sadismo é indissociável do sacrilégio, logo, ele só pode vir de um crente. Também como no aforismo anterior, o sadismo permanece sendo o sujeito da frase. A ação (*comportait*) é novamente atribuída a ele; nesse caso, o indivíduo não chega sequer a aparecer. Vamos agora à última máxima desta série:

13. *Le sacrilège qui découle de l'existence même d'une religion, ne peut être intentionnellement et pertinemment accompli que par un croyant, // car l'homme n'éprouverait aucune allégresse à profaner une foi qui lui serait ou indifférente ou inconnue.*
(HUYSMANS, 1922, p. 208, grifo nosso)

Dividiremos este aforismo em duas partes (separadas pelas barras), que estabelecem entre si uma relação silogística¹⁷, cujos termos aparecem invertidos. A primeira parte é uma *máxima* de *identidade*, que se comporta como a conclusão do silogismo. Os termos fortes são “*croyant*”, “*sacrilège*” e “*religion*”. O termo *religion* se comporta como tema, já que tanto o *croyant* quanto o *sacrilège* tem origem dentro da religião. Como nos aforismos acima, este também defende que o sacrilégio só pode vir de um crente. Mas, neste aforismo em particular, vem para o primeiro plano a contradição que existe em afirmar que tanto o sacrilégio – o desejo de profanação – quanto o crente – que é aquele que se supõe, por acreditar em Deus, o desejo de louvá-lo, e não de profaná-lo – tem exatamente a mesma origem, que é a religião.

Na segunda parte, temos a premissa maior do silogismo, que é outra *máxima*, também de *identidade* e de metro ímpar. Os termos fortes são “*profaner*”, “*allégresse*”, “*indifférente ou inconnue*”. *Profaner* é o termo que se comportará como tema, acerca do qual se dá a relação de identificação entre os outros termos; neste caso, a identificação é negativa: a alegria *não* surge da indiferença. Em outras palavras, se a pessoa não crê em Deus, simplesmente não há motivação para profanar. A alegria na profanação surge, ao contrário, da crença e da devoção.

¹⁷ De acordo com a classificação de LAUSBERG, 1982, p. 219.

Falta, portanto, a premissa menor; porém, já que temos os outros dois componentes da relação, podemos supor o seguinte esquema silgístico: premissa maior – *O homem não tem nenhuma alegria em profanar algo que lhe é desconhecido ou indiferente*; premissa menor – *A fé é desconhecida e indiferente àqueles que são descrentes*; e a conclusão – *Somente um crente é capaz de profanar*.

Pensemos, agora, no nosso protagonista: Des Esseintes não possui uma certa inclinação ao profano? Podemos pensar, primeiramente, nos *contra-dicta* que analisamos e na maneira como Des Esseintes professa, mais de uma vez, como homem é superior a Deus, como os produtos do homem são superiores aos da natureza. Ou lembremos do capítulo 8, no qual Des Esseintes monta uma estufa com plantas verdadeiras que lembram plantas falsas; não seria uma forma de inverter o desejo do artista de imitar a perfeição da natureza, a perfeição de Deus? Ou mesmo no capítulo 6, no qual Des Esseintes deseja transformar o jovem Auguste Langlois em um assassino, viciando-o em frequentar prostíbulos que ele é incapaz de pagar sozinho? Ainda profere, ao fim do capítulo, um provérbio bíblico invertido, que ele chama de máxima: *“Fais aux autres ce que tu ne veux pas qu’ils te fassent; avec cette maxime tu iras loin”* (HUYSMANS, 1922, p. 93) Os exemplos de atos profanadores por parte de Des Esseintes são, em suma, dos mais variados. De acordo com as três máximas analisadas até então, se é apenas o crente que pode profanar, temos portanto fortes indícios de que Des Esseintes é um crente desde o começo do livro, e não só ao final, quando pede misericórdia a Deus ao fazer sua mudança de volta para Paris. Tal afirmação adquire certo tom cômico ao nos lembrarmos de como, no capítulo 7, o jovem duque se assusta com a possibilidade de encontrar dentro de si uma fé que permanecia adormecida, temendo estar, em suas palavras, se tornando estúpido. Talvez possamos dizer que essas máximas desmascaram o suposto ateísmo de Des Esseintes, provando para o leitor que os temores que o jovem duque deixa transparecer neste capítulo são, ao fim e ao cabo, reais. E é curioso como, ao se tratar de Des Esseintes, o desmascaramento da máxima se dá de forma invertida: ao invés de apontar para o crente e denunciar suas inclinações especiais para a profanação, ela aponta para o duque profanador e denuncia sua inclinação à fé e ao temor a Deus. Se pensarmos na possibilidade de que Des Esseintes diz isso como uma forma de racionalizar o fato de que acredita

em Deus, podemos ter uma cena ainda mais engraçada.

Analisemos a próxima máxima:

14. Convaincu de *L'impitoyable puissance des petites misères*, [sont] *plus désastreuses pour les tempérament bien trempés que les grandes* et, se basant sur ce fait que d'Aigurande ne possédait aucune fortune et que la dot de sa femme était à peu près nulle, il aperçut, dans ce simple souhait, une perspective infinie de ridicules maux. (HUYSMANS, 1922, p.89, grifo nosso)

Esta é uma *máxima de comparação*. Os termos fortes são *petites misères* e *grandes misères*, entre os quais se dá a relação de comparação, mas em função dos “*tempéraments bien trempés*”, que é terceiro termo forte e se comporta como *tema*. O desvendamento se dá sobre a natureza do temperamento *bien trempé*: se este é forte, enérgico, resistente, espera-se que se tenha mais resistência com relação às misérias, sendo portanto capaz de aguentar sem problemas as *petites misères*. O que esta máxima defende é o contrário: diferente do que se espera, os temperamentos *bien trempés* são incapazes de suportar a “*impitoyable puissance des petites misères*”, que são assim, para eles, “*plus désastreuses*”.

Dessa vez, é Des Esseintes quem irá desmascarar o temperamento resistente de seu amigo D'Aigurande, insinuando que as pequenas misérias de seu casamento (como a posição dos móveis na casa) serão capazes de gerar brigas que separarão o casal – o que, de fato, acontece. Assim, o que se mostrava como uma virtude de D'Aigurande, acaba por se revelar uma fraqueza. No limite, porém, não deixa de haver algo cômico na maneira como Des Esseintes aponta uma fraqueza no temperamento de alguém, já que temos, narrado em *À Rebours*, o retrato de possivelmente um dos temperamentos mais frágeis e nervosos da tradição romanesca.

Analisemos, agora, a seguinte máxima:

15. *Au fond, le résumé de la sagesse humaine consistait à traîner les choses en longueur; à dire non puis enfin oui; // car l'on ne maniait vraiment les générations qu'en les lanternant!* (HUYSMANS, 1922, p.229, grifo nosso)

Temos aqui outro silogismo; a estrutura desse aforismo é semelhante à que identificamos no aforismo nº13. Iremos dividi-la em duas partes (separadas por barras). A primeira é uma *máxima de identidade*, de metro par, e se

comporta como a conclusão do silogismo. Os termos fortes são *sagesse* e *longueur*. O termo a ser identificado é a sabedoria, que está na maneira como se alonga o tempo de espera para a obtenção de uma determinada coisa: “à *dire non puis enfin ouï*”, que é outra forma de dizer “à *traîner les choses en longueur*”. Em outras palavras, podemos dizer que este aforismo defende que a sabedoria humana está na capacidade que se tem de criar nas pessoas um determinado desejo, de torná-las refém dele. E, na medida em que esse desejo surge da maneira como se *traîner les choses en longueur*, podemos dizer que ele não é verdadeiro; ele é, antes, algo que foi plantado no sujeito, fruto de uma manipulação que é perversa, mas também inteligente.

O termo manipulação, por sua vez, aparecerá na segunda parte do aforismo, que se comporta como a premissa maior do silogismo. Temos outra *máxima* de *identité*, de metro par. Os termos fortes são *maniait* e *lanternant*. Segundo este aforismo, só se manipula verdadeiramente as gerações quando *les lanternant*. Segundo o *Le Petit Robert*, *lanternant* vem do verbo *lanterner*, que tem sua origem na palavra *lampe* [lâmpada]; significa manter-se sempre prometendo algo que nunca será cumprido. Temos, portanto, um termo que é sinônimo de “*traîner les choses en longueur*”, que aparece na primeira *máxima*. Da justaposição da conclusão com a premissa maior, chegamos a uma simetria entre a *sagesse humaine* e a *manipulation*, já que ambas decorrem de um movimento de se criar um desejo em alguém e de estender ao máximo a realização da promessa feita.

Disso tiramos a seguinte estrutura silogística: premissa maior – *só se manipula verdadeiramente as gerações “entretendo-as com promessas”* (HUYSMANS, 2011, p.241) que não serão cumpridas, ou cujo cumprimento será tremendamente atrasado; premissa menor – *a sabedoria humana consiste na capacidade de manipulação que um indivíduo tem*; conclusão: *o sumo da sabedoria humana está em prolongar o cumprimento das coisas*.

Se este é o sumo da sabedoria humana, então podemos dizer que existe um desmascaramento não só da própria ideia de sabedoria, na medida em que ela deixa de dizer respeito a um conhecimento efetivo sobre o mundo e passa a ser uma forma de manipulação, um truque; mas também, um desmascaramento da ideia de desejo: se o desejo que as gerações tem por uma certa coisa aumenta na medida em que elas são dela privadas, então, o

que dá origem ao desejo é menos uma vontade verdadeira de obtê-lo e mais a simples impossibilidade de obtê-lo. A partir disso, podemos concluir que se o objeto de seus desejos fossem facilmente adquiridos, a vontade de obtê-los seria muito menor. Assim, o desejo e o desinteresse se dão principalmente a partir de um jogo manipulador entre a possibilidade e a impossibilidade de se obter um objeto, e não a partir de uma vontade verdadeira de se obter esse objeto. No fim, ele se dá antes pelo jogo, não pelo objeto em si.

Será produtivo para este trabalho considerarmos as implicações dessa ideia à luz do comportamento de Des Esseintes em *À Rebours*. Mas, antes disso, analisemos a seguinte máxima, que pode nos ajudar a elucidá-la:

16. Et, en effet, puisqu'il suffit qu'on soit dans l'impossibilité de se rendre à un endroit pour qu'aussitôt le désir d'y aller vous prenne, il avait des chances, en ne se barrant pas complètement la route, de n'être assailli par aucun regain de société, par aucun regret. (HUYSMANS, 1922, p. 11, grifo nosso)

Esta é uma *máxima* de metro par e dois termos fortes: *impossibilité* e *désir*. Podemos dizer que esta é uma máxima de *identidade*, na medida em que consiste em estabelecer uma relação de igualdade entre a impossibilidade de chegar a um determinado lugar e o desejo de se chegar a tal lugar. Desta forma, observamos uma inversão na ideia de desejo, que entra em contradição consigo próprio: o desejo surge na medida em que não pode – aliás, com a condição de que não possa – se realizar. É quase como se o desejo se comportasse, na verdade, como o desinteresse, deixando o seu objeto distante, longe de ser concretizado. A máxima diz respeito, dentro do romance, à maneira como Des Esseintes pretende se mudar para Fontenay-aux-Roses, que é um lugar isolado e quieto, porém bem próximo da Paris que tanto odeia; sendo próximo, o duque se certifica de que não será surpreendido por nenhuma vontade de voltar a Paris. Assim, Des Esseintes parece tomar o lugar do maximista denunciador, mas é, na verdade, a própria vítima da máxima.

Pensar na posição deste aforismo no romance será, para nós, de grande importância, motivo pelo qual faremos isso de modo mais detalhado. No pequeno capítulo introdutório chamado *Notice*, teremos uma pequena apresentação dos motivos que levam Des Esseintes a deixar Paris. O jovem duque irá denunciar e desmascarar, um por um, todos segmentos sociais dos quais tentara, em vão, fazer parte. São eles, primeiramente, seus nobres

familiares, vistos por Des Esseintes como “*douairières*”, “*hommes rassemblés autour d’un whist, se révélaient ainsi que des êtres immuables et nuls*”, e como “*vieillards catarrheux et maniaques, rabâchant d’insipides discours, de centenaires phrases*”; depois, os criados como ele em colégios internos, que se revelam “*bellâtres inintelligents et asservis, de victorieux cancre qui avaient lassé la patience de leurs professeurs, mais avaient néanmoins satisfait à leur volonté de déposer, dans la société, des êtres obéissants et pieux*”; os criados em liceus, cujas empreitadas eram “*basses et faciles, faites sans discernement, sans apparat fébrile, sans réelle surexcitation de sang et de nerfs*”; os homens de letras, que possuíam “*jugements rancuniers et mesquins, par leur conversation aussi banale qu’une porte d’église*”; e, por fim, os livres-pensadores, que não eram nem livres, nem pensadores, mas “*les doctrinaires de la bourgeoisie, des gens qui réclamaient toutes les libertés pour étrangler les opinions des autres*”. Ele conclui o percurso, então, com o seguinte *contradictum*: “*Le monde est, en majeure partie, composé de sacripants et d’imbéciles.*”

Essa máxima, no entanto, não será simplesmente mais um dos vereditos categóricos concluídos por Des Esseintes após muitos parágrafos de reflexão cuidadosamente descritos pelo narrador, nos quais o jovem se comportava como uma espécie de juiz cruel e inteligente que está acima de todos. Até aqui, Des Esseintes apontou os defeitos ridículos de todos que o cercavam, permanecendo intocável e até mesmo podendo sugerir que para cada vício denunciado ele possuiria a virtude respectiva. Mas nesta máxima temos, em *À Rebours*, o primeiro indício da fragilidade dessa posição de juiz que o jovem duque assume; se o seu veredito final foi a condenação da sociedade e a única saída possível é se distanciar ao máximo dela, sua proposta de morar em Fontenay-aux-Roses mostra como ele mesmo não considera seus julgamentos totalmente confiáveis, como se ele soubesse, no fundo, que ainda há algum desejo de fraquejar, de abandonar suas excentricidades e de se entregar à convivência com as pessoas. Talvez possamos dizer também que essa máxima não passa de uma racionalização feita por Des Esseintes para tentar camuflar o medo que ele mesmo tinha de cortar todo o contato com a sociedade, de forma que sua fraqueza apareceria com a roupagem de outra afirmação poderosa e categórica. Teríamos então uma amostra da maneira como o narrador trata com uma ironia refinada e cruel o seu personagem

principal; há algo muito cômico nesse comportamento contraditório de Des Esseintes, que depois de bradar com tanta pompa e categoria contra toda a sociedade, acaba por não confiar em seu próprio desejo de abandoná-la. Caso o trecho seja lido à luz do capítulo XI (o da viagem para Londres¹⁸) ou do tratamento proposto pelo médico no último capítulo (que consiste em voltar à vida em sociedade), a máxima ganha um conteúdo ainda mais cômico; por mais que a ironia do narrador seja sutil, que ele pareça camuflar a fragilidade de Des Esseintes, uma vez percebida, o livro ganha um caráter cômico preponderante, e o que estava oculto se escancara devido à falsidade deslavada e à comicidade da própria camuflagem. Este aforismo possui, portanto, uma voz ambígua dentro desse primeiro momento da obra. O narrador pode estar simplesmente reproduzindo a voz do jovem herói, acompanhando o raciocínio que levou Des Esseintes a tomar a prudente decisão de morar em Fontenay, numa tentativa de fazer com que sua solução proposta seja mais eficaz (acreditando, portanto, na voz do jovem); ou então teríamos aqui um raro contato com a voz direta do narrador, que se coloca, como o verdadeiro juiz, acima da de Des Esseintes, anunciando já no começo do romance o fracasso que seu prepotente protagonista sofrerá no final da trama.

Quanto às características canônicas descritas por Roukhomovsky, as máximas em *À Rebours* são as que melhor se encaixam em todas elas: enunciação transpessoal, autonomia gramatical e referencial. Elas possuem uma clareza e uma concisão que os aforismos anteriores raramente apresentavam: não há a presença da sinonímia, nem de enumerações ou excesso de termos sinônimos para um termo forte já colocado; não há marcas narrativas que atribuam a autoria do pensamento a Des Esseintes (como “*lui paraissait*”, “*conclut Des Esseintes*”, etc.); os verbos estão majoritariamente no tempo presente, com algumas excessões no pretérito imperfeito; por fim, a presença de um sujeito mais generalizante que os dos tipos anteriores, como “*l’homme*” (impessoal e sem especificações) ou “*on*”.

¹⁸ Neste capítulo, Des Esseintes sente saudades de conversar com pessoas e tenta viajar para Londres na esperança de encontrar um ambiente aconchegante como os descritos nos romances de Dickens. No fim ele acabará desistindo da viagem e se conformando com um farto almoço inglês em um restaurante da cidade, lotado de viajantes ingleses barulhentos.

O afastamento que essas formas tem da autoria de Des Esseintes corrobora a hipótese de que essas máximas se originam muitas vezes a partir de uma instância superior, dotada do poder de desmascarar o comportamento do personagem. Não poderíamos, entretanto, dizer que são vozes completamente distintas: se voltarmos a cada segmento de narrativa na qual se inserem as máximas, perceberemos que, por mais que a *autoria* não seja atribuída a Des Esseintes, assim como acontece com frequência nos *dicta* e nos *contra-dicta*, elas ainda surgem de acordo com o fluxo de pensamento do personagem. A diferença é que, ao contrário do que acontece nesses dois tipos – nos quais a sabedoria presente nos aforismos parece vir genuinamente de Des Esseintes –, as máximas possuirão uma voz que se mostra ambígua: temos, de um lado, o personagem que se coloca numa posição de autoridade para criticar um “outro”, da mesma forma que muitas vezes ocorre com os *dicta* e os *contra-dicta*; e temos, do outro lado, uma voz que parte de uma instância superior e que faz com que o impulso que leva Des Esseintes a proferir a máxima acabe saindo pela culatra, na medida em que ele se torna, em última instância e à revelia de suas prováveis intenções, o alvo desse desmascaramento.

3. Hipóteses e conclusões

Exploraremos agora algumas hipóteses acerca da relação desses gêneros entre si e da forma como eles se relacionam com *À Rebours*. Como já mencionamos na tipologia, os *dicta* e os *contra-dicta* são gêneros que, até então, corroboram com a autoridade de Des Esseintes, que é ou o autor desses aforismos, ou um observador sagaz que comprovará a verdade por eles proclamada. A máxima, por sua vez, é uma forma ambígua: elas também podem corroborar a autoridade de Des Esseintes, sendo por ele proclamadas para desmascarar alguém; porém, na maior parte das vezes, a acusação sairá pela culatra e acabará se voltando contra o próprio duque, desmascarando-o com a ironia dilaceradora do narrador de *À Rebours*. Para elucidar as questões em torno dessa disputa de vozes, comentaremos sucintamente o texto “*Why Emma Bovary Had To Be Killed?*” de Jacques Rancière (2008).

Em “*Why Emma Bovary Had To Be killed?*”, Rancière irá argumentar, partindo principalmente dos casos de Gustave Flaubert e Virginia Woolf, que nesses romances o escritor de ficção se comportaria como um esquizofrênico saudável, fazendo uso dos personagens como forma de refixar em um objeto específico o turbilhão de emoções e de sensações causadas por sua esquizofrenia, embaçando a linha que separa realidade e imaginação, cuja opacidade poderia enlouquecer o autor. A personagem, cujo funcionamento seria análogo ao de uma histérica, objetifica para seu autor todo esse fluxo de imagens em algo ou em alguém, que para Emma poderia ser um de seus amantes como Léon, rituais litúrgicos ou móveis luxuosos. Desta forma, Flaubert sacrifica Emma em prol da sua própria sanidade; a incapacidade que Emma sentia de viver seu cotidiano refletiria uma dificuldade que, na verdade, pertenceria ao próprio autor.

A diferença entre a experiência estética do autor e a experiência estética da personagem estaria no fato de que, para o autor, a vida não passa de um fluxo contínuo de sensações e de emoções, de possibilidades infinitas de reorganização do sensível, ou seja, de *ipseidades*, algo de que Emma parece discordar; cada vez que ela se apaixona por alguém no romance acontecem pequenos microeventos, como a trajetória da Lua no céu, um suspiro de vento fresco, o farfalhar das árvores, o movimento de uma partícula de poeira iluminada por um raio de Sol. Esses microeventos seriam, para o escritor

Flaubert, os verdadeiros eventos do romance. De sua posição, ele seria capaz de compreender o caráter efêmero desses eventos, mas Emma não; para ela, os verdadeiros eventos são os contatos que ela tem com os novos amores. Assim, o escritor emancipa tais eventos de seu papel pregresso nos elementos da realidade, enquanto Emma só consegue fruí-los com a ajuda de um objeto no qual possa canalizá-los (o que, no fundo, seria a função que o próprio autor lhe delegara).

A consciência dessas infinitas possibilidades de reorganização do sensível se manifestaria em Flaubert na maneira como ele trata os objetos de suas descrições. Para Rancière, Flaubert age como um *democrata* na medida em que não existe em sua obra uma hierarquia entre assuntos que sejam artísticos e aqueles que não o sejam, entre um objeto digno e outro indigno de ser contemplado pela arte. Qualquer objeto pode ser artístico, até mesmo o casamento da filha de um fazendeiro com um médico medíocre, pois a arte estaria no *estilo*, na forma de tratar um assunto, e não no assunto em si. E para o teórico francês esta mudança tem sérias consequências, pois esse tratamento democrático, que permite a abertura da sensibilidade artística a qualquer assunto, será responsável pelo descolamento entre os objetos concretos e qualquer tipo de utilidade ou função pregressa; o *estilo* é visto como “*an absolute manner of seeing things*”, “*released from all ties that make them useful or desirable objects. It is the manner of enjoying sensations as pure sensations, disconnected from the sensorium of ordinary experience.*” (2008, p. 241) O problema, segundo o texto, é que cair nesse influxo de sensações independentes significa retornar a uma existência impessoal, não-individual, em outras palavras, esquizofrênica em sentido patológico. Este, segundo Rancière, seria o conselho que o Diabo dá para o ermitão em *A Tentação de Santo Antônio*, que consiste em regredir ao estado impessoal e gozar do influxo de sensações puras, de ipseidades aleatórias e constantes que a mente é capaz de proporcionar.

Como o próprio autor cita, temos em *À Rebours*, trinta anos depois da publicação de *Madame Bovary*, “*a new incarnation*” da sensibilidade que define o *esteta*. Da mesma forma que Emma tentava fruir esteticamente os mais banais eventos do seu cotidiano – lembremos do *languueur mystique* (Rancière, 2008, p. 241) com que reza no convento –, o herói de *À Rebours* irá

se enclausurar na casa de campo em Fontenay-aux-Roses com a ambição de criar uma casa perfeita, cuidadosamente arquitetada e decorada para ser um idílio da fruição estética. Assim como Emma, cujas obsessivas fantasias de amor, além de desestabilizarem-na mentalmente, arruinam a vida financeira de seu marido (que não suspeita de seus gastos com os amantes), culminando em seu dramático suicídio, também a busca por uma vida permeada de fruição e mesmo por ela constituída irá se mostrar algo totalmente insustentável para Des Esseintes: seu isolamento irá lentamente agravar sua nevrose e debilitar seu corpo, até que a vida em Fontenay se torne impossível. Para Rancière, é como se o escritor estivesse tentando passar um ensinamento moral para seu personagem, mostrando-lhes a terrível lição que ele teve que aprender duramente: não se pode destruir a linha que separa o campo da arte do campo da realidade; a democracia no tratamento dos objetos deve-se restringir ao espaço muito bem delimitado dos livros. É claro que, por se tratarem de personagens ficcionais, o que eles acabam encenando é uma lição que atinge, na verdade, o próprio leitor.

Até que ponto essa peça encenada por autor e personagem imaginada por Rancière é semelhante à relação ambígua e conflituosa entre narrador e personagem que analisamos nos aforismos em *À Rebours*? A lição sofrida por Emma pode ter semelhanças com a maneira como as máximas desbancam a autoridade – refletida nos *dicta* e nos *contra-dicta* – de Des Esseintes. Em ambos os casos, existe uma disputa moral em jogo: de um lado, o personagem que defende a vida do *esteta*; do outro, a instância superior que deseja mostrar como esse projeto de vida irá fracassar. Mas, em *À Rebours*, esse desacordo entre narrador e personagem não parece ser total, como argumentaremos a seguir a partir do próximo trecho que será discutido em seguida. Mas é importante assinalar, antes de qualquer coisa, que os dois aforismos presentes nessa passagem são totalmente atípicos, exceções às generalizações que fizemos na tipologia:

Puisque, par le temps qui court, il n'existe plus de substance saine, puisque le vin qu'on boit et que la liberté qu'on proclame, sont frelatés et dérisoires, puisqu'il faut enfin une singulière dose de bonne volonté pour croire que les classes dirigeantes sont respectables et que les classes domestiquées sont dignes d'être soulagées ou plaintes, // il ne me semble, conclut des Esseintes, ni plus ridicule ni plus fou, de demander à mon prochain une somme d'illusion à peine équivalente à celle qu'il dépense dans des buts

imbéciles chaque jour, pour se figurer que la ville de Pantin est une Nice artificielle, une Menton factice. (HUYSMANS, 1922, p. 159)

Este trecho possui uma estrutura de silogismo. Iremos dividi-lo em duas partes (separadas por barras). Há, na primeira parte, um contra-*dictum* implícito, que se comportará como premissa maior. Este contra-*dictum* teria, aproximadamente, a seguinte forma:

17. [P]ar le temps qui court, il n'existe plus de substance saine; le vin qu'on boit et que la liberté qu'on proclame, sont frelatés et dérisoires; il faut enfin une singulière dose de bonne volonté pour croire que les classes dirigeantes sont respectables et que les classes domestiquées sont dignes d'être soulagées ou plaintes.

Temos aqui um contra-*dictum* de identidade, de metro par. Os termos fortes são *temps qui court* e *substance saine*. Podemos dizer que esse aforismo se caracteriza como uma sinonímia, na medida em que seu núcleo é somente a primeira frase, enquanto as frases que se seguem irão repetir a mesma ideia (como sinônimos e também como exemplos) da primeira, como uma forma de delimitar melhor o sentido exato que se busca para essa ideia da *inexistência da substância sã*. Segundo o contra-*dictum*, essa substância era algo que existia anteriormente (afinal, “n'existe plus”), porém foi completamente perdida com o advento da modernidade (o “*par le temps qui court*” do romance). Como outros contra-*dicta*, não observamos uma autonomia referencial ou gramatical; é necessário que se explique previamente, se se quer pensá-lo autonomamente, que *le temps qui court* consiste em uma referência à modernidade.

Mas em que consiste a substância que foi perdida? Podemos dizer que tanto o vinho quanto a liberdade não a possuem mais, pois elas são *frelatés et dérisoires*. O emprego destas duas palavras, que segundo o *Le Petit Robert* seriam traduzidas aproximadamente como “adulteradas” e “risíveis”, podemos supor que, antigamente, havia a possibilidade de se encontrar um vinho e uma liberdade (palavras que podem remeter a uma vida prazerosa) verdadeiros, puros, de uma seriedade profunda, e hoje o que temos é o contrário. Mas a palavra *frelater* é a mais curiosa; segundo o *Le Petit Robert*, ela pode significar não só adulteração ou falsificação, como também “*dénatures*”. Em sentido figurado: “*qui n'est pas pur, pas naturel*”. Não haveria, portanto, uma similaridade entre essa capacidade de se adulterar a substância sã com o

conceito de artifício idealizado por Des Esseintes? Se aproximarmos esses conceitos dessa forma, essa falsidade generalizada, essa necessidade de uma “*singulière dose de bonne volonté*” para acreditar tanto nos ricos quanto nos pobres (ou seja, são todos falsos), que parece abominável para o jovem, se igualará, de alguma forma, àquilo que ele mais admira e, como vimos nos *contra-dicta*, que é o único remédio para o tédio de Paris.

Analisemos, então, a segunda parte do trecho destacado, que se caracteriza como uma máxima:

18. *Il ne me semble, conclut des Esseintes, ni plus ridicule ni plus fou, de demander à mon prochain une somme d'illusion à peine équivalente à celle qu'il dépense dans des buts imbéciles chaque jour, pour se figurer que la ville de Pantin est une Nice artificielle, une Menton factice.* (HUYSMANS, 1922, p. 159, grifo nosso)

Esta é uma *máxima de comparação*, que se estabelece entre os “*buts imbéciles chaque jour*”, “*la ville de Pantin [comme] une Nice artificielle, une Menton factice*” e *illusion*, que se comporta como o *tema* da comparação; estes são os três termos fortes do aforismo, de metro ímpar. Podemos dizer que o primeiro termo forte se refere àquilo que, no aforismo anterior, *substituiu a substância sã*: vinho e a liberdade adulterados e risíveis, a falsidade das classes baixas e das classes altas. Em outras palavras, são os propósitos presentes no dia-a-dia de qualquer um. Segundo esta máxima, a soma de ilusão necessária para acreditar nesses *buts imbéciles* que tomam o lugar deixado pela ausência da substância sã é *équivalente* – portanto, uma relação comparativa de igualdade – com aquela necessária para “*se figurer que la ville de Pantin est une Nice artificielle, une Menton factice*”.

Mas essa não é a primeira menção a Menton e a Pantin que aparece no livro. Para entender melhor a comparação, vale dizer que, também no capítulo 10 (ao qual pertencem esses dois aforismos), Des Esseintes irá aspergir uma série de perfumes e bálsamos para rememorar Pantin, uma cidade industrial ao norte da França, cinzenta e suja, onde “*les murs des maisons ont des sueurs noires et leurs soupiraux fétident*” (HUYSMANS, 1922, p. 157). Lá, na época das chuvas, os moradores vão para Antibes e Cannes para fugir do frio rigoroso. Essa cidade, assim como Nice e Menton, ficam na chamada

Provence-Alpes-Côte D'Azur, ambiente de clima agradável no mar mediterrâneo francês. Desta forma, segundo o jovem duque, através do artifício e da imaginação é possível se sentir na primavera quando se está, na verdade, no rigoroso inverno de Pantin. Em outras palavras, este termo forte está se referindo à ideia de artifício, o que nos permite concluir que realmente há uma comparação equitativa entre o artifício e aquilo que foi o responsável pela perda da substância sã, como supomos no aforismo anterior.

Exploremos com mais cuidado essa comparação. O que ambas tem em comum é o fato de se comportarem como formas de ilusão que irão se sobrepor à inexistência da substância sã. Qual seria, então, a diferença entre elas? Porque uma é desmesuradamente louvada enquanto a outra é abominada? Por se tratar de uma máxima, esse aforismo possui um alvo a ser atacado, uma doxa a ser pervertida. Pela conclusão de Des Esseintes, a realidade quotidiana, as ações e os acontecimentos do dia-a-dia (do vinho que se bebe à liberdade que se proclama), possuem suas bases arraigadas em verdades falsificadas e adulteradas. Qualquer pessoa que viva em sociedade, desta forma, precisa despende uma certa energia para fingir que isso não é verdade, para se auto-enganar, se reconfortar, para esquecer que a sociedade de consumo destruiu a verdade dos objetos. E teremos exemplos da forma como Des Esseintes acusa a falsidade dos objetos durante todo o romance: lembremos de como ele se irrita com o fato de que a mirra, o incenso, os óleos santos e a hóstia das cerimônias religiosas não são mais feitos de acordo com os rituais da tradição, mas de forma adulterada e profana, para baratear custos (HUYSMANS, 1922, p. 285-286); a forma como ele abomina os *hommes de lettres* por dizerem o valor de uma obra de acordo com seu número de vendas (p. 8); ou mesmo a ojeriza que Des Esseintes tem por tudo que vem da moda, como os compositores que se popularizam e ficam assim impuros (p. 130); ou as pedras preciosas, perfumes, tecidos, até mesmo cores da moda, das quais Des Esseintes tenta sempre se esquivar. A vida que Des Esseintes deseja – que também está sugerida nos *dicta* e nos *contra-dicta* – se organiza a partir de um movimento incessante de distinção com relação à massa (como aparece no primeiro capítulo: “Anywhere out of this world!”, do poema em prosa de Baudelaire). De certa forma, esse aforismo sintetiza de maneira lapidar o desmascaramento da realidade burguesa: ela se proclama real, mas é na

verdade falsa, limita-se a somente imitar a realidade. Disso resulta a desesperada tentativa de recalcar a realidade e a natureza que observamos nos contra-*dicta*.

Como, então, será justamente o artifício aquilo que poderá aliviar as dores da perda da substância sã, da massificação? O movimento esperado não seria um retorno à natureza, a tudo que remeta à pureza, à não-adulteração? Notamos, portanto, em *À Rebours*, uma grande ambiguidade com relação ao conceito de artifício: a modernidade, através de procedimentos artificiais, irá desenvolver o espírito capitalista cujos objetivos são motivados pura e simplesmente pelo lucro (ou seja, pelo aspecto quantitativo em detrimento do qualitativo), que levará a “falsificação” dos mais diversos objetos. Ao mesmo tempo, também é através do artifício que os artistas fazem perfumes, pinturas, obras literárias, músicas; ou que a tecnologia produz os trens que Des Esseintes tanto elogia, seus peixes mecânicos, suas essências coloridas, entre outras coisas. Defendemos a hipótese de que a diferença entre essas duas formas de artifício reside na *intenção*: na primeira, a falsidade se proclama realidade, escondendo-se, recalcando-se o caráter artificial do objeto. Na segunda, o caráter artificial é aquilo que há de mais evidente no objeto, de mais elogiado e celebrado; os artistas e os apreciadores da arte produzem objetos artificiais de propósito, para poder fruir dos mais diversos encantos. Existe, portanto, um julgamento moral implícito nestas duas formas de vida: não há diferença entre enganar-se de propósito, escolher a forma como se quer fruir através das diversas formas de ilusão, e ser enganado todos os dias e fingir que não o é. Escolher uma vida permeada de objetos estéticos não é moralmente pior do que se permitir ser enganado todos os dias pela sociedade. A acusação, desta forma, não se dirige só a realidade burguesa – como já vimos em outros aforismos – mas aos cidadãos comuns que se forçam a acreditar naquilo que a sociedade tenta lhes vender todos os dias.

A fuga de Des Esseintes – a verdade que ele procura – não está, portanto, na pureza dos elementos naturais; mas na pureza do artifício humano, que, como já vimos, é entendido por ele como *la marque distinctive du génie de l’homme*. A natureza não é produto do homem, não representa a sua verdadeira essência; mas a adulteração da natureza, no entanto,

representa. Des Esseintes busca a marca do artifício, da mão humana, do desejo e da intenção nos objetos. Não à toa, existe um grande elogio de produtos providos do oriente, que são fruto de artesanato, e não de máquinas que produzem em série.

Como explicar, então, o elogio da modernidade feito por Des Esseintes? Teremos outra relação extremamente ambivalente: por um lado, os trens Engerth e Crampton simbolizam a superioridade do homem, do engenho, do artifício sobre a natureza; por outro lado, a mesma indústria que produz os trens será responsável pela massificação que irá ameaçar a criatividade, a subjetividade, o poder de criação que caracteriza a humanidade como tal, que a diferencia dos produtos de Deus. De certa forma, podemos dizer que a admiração estética que Des Esseintes sente pelos trens pode ser uma forma de ressubjetivar os objetos, de imprimir-lhes uma assinatura, um gosto humano. Há algo semelhante no capítulo 4: comprar uma tartaruga, cobri-la de ouro e pedras preciosas e fazê-la caminhar sobre um raro tapete é uma ação que implica em uma ressignificação de todos esses objetos. Todos serão desprovidos de seus valores progressos, tanto no âmbito do uso quanto no âmbito da troca, e se reorganizarão em uma composição grandiosa e assustadora, capaz de refletir a magnitude e a potência da técnica humana. A mesma coisa acontecerá com os trens: eles deixam de ser um meio de transporte e passam a ser vistos como obras de arte, admirados por suas minúcias, transformados em monstros poderosos e belos que atestam a superioridade do artifício humano.

A decadência, desta forma, é o momento em que o artifício, que é a marca essencial da humanidade, encontra a sua forma mais poderosa e superior; ao mesmo tempo, é somente um pequeno grupo, que por sua vez está diminuindo, que é capaz de percebê-la. O que nos leva de volta à substância sã; sua inexistência na sociedade burguesa remete, como já dissemos, não a purezas naturais, mas à pureza do próprio artifício humano: ele não é mais inspirado por motivos subjetivos, singulares, pelas oscilações da alma, mas, sim, pela vacuidade do lucro. São como *falsos artificios*. E este, talvez, seja o motivo pelo qual eles não são em momento nenhum do livro chamados de artifício, como viemos fazendo até aqui. A verdade, a substância sã que foi perdida, é uma substância que era produto do espírito.

Na sociedade burguesa massificada, os objetos perderam a marca do artifício, a assinatura de uma confecção que foi fruto de uma intenção, da pureza do desejo humano.¹⁹

Assim, a relação entre narrador e personagem não poderia deixar de ser, da mesma forma, extremamente ambígua. É interessante para nós notarmos a peculiaridade deste trecho que destacamos. Nele, *contra-dictum* e *máxima* aparecem em harmonia, ao contrário das conclusões que tiramos na tipologia. A *máxima* se comportará como a conclusão, enquanto o *contra-dictum* será uma das premissas. Teremos acesso, a despeito de toda a ironia com que o narrador trata Des Esseintes, a um ponto sobre o qual ambos concordam: na sociedade de consumo, não há mais substância sã. Tanto a vida em sociedade quanto a vida em Fontenay são formas de sobrepor uma ilusão sobre as insuficiências da realidade. E qual seria, então, o ponto em que eles discordam, as razões pelas quais o narrador faz vir à luz o caráter patético de Des Esseintes?

Com exceção desse breve momento de concordância que analisamos no trecho citado, *máxima* e *contra-dictum/dictum* são formas que estão em guerra, de acordo com o que concluímos a partir da tipologia apresentada. Os *contra-dicta* e os *dicta* conseguem simbolizar os momentos de autoritarismo mais extravagantes e absolutos do jovem duque; enquanto, do outro lado, as *máximas*, mais próximas do narrador, atacarão diretamente essa autoridade. E se Des Esseintes usará os *contra-dicta* e *dicta* para justificar a sua fuga para Fontenay e sua escolha por uma vida permeada de arte, como também vimos na tipologia, podemos então supor que a discordância presente nas *máximas*, que desbancarão sua autoridade, pode residir nessa escolha. O narrador discordaria, portanto, de que a casa em Fontenay é uma solução para o problema que ambos concordam existir, que é a inexistência da substância sã.

Por que essa solução não seria válida? Podemos dizer, primeiro, como já viemos sugerindo na tipologia, que a primeira lição ensinada a Des Esseintes é que não é possível suprimir nem a natureza, nem o aspecto animal do próprio ser humano. Será a destruição física que seu corpo sofre, a

¹⁹ Vale lembrar que esse caráter anti-burguês e anti-capitalista do duque Des Esseintes não teria origem em nenhuma intenção democrática, mas, sim, em uma nostalgia pela soberania da nobreza.

amplificação de sua nevrose, que irá obrigá-lo a se mudar de Fontenay. E temos um ponto em comum com a hipótese de Rancière, já que a tentativa de tentar recalcar a natureza vem de um desejo de apagar a linha que separa arte e vida. A maneira como o duque para de realizar suas refeições e passa a maior parte do tempo sentado, absorto em seus pensamentos perturbados, pode nos relembrar o próprio Santo Antão citado por Rancière, sofrendo com ilusões pecaminosas e diabólicas. Se este consegue resistir às tentações, o outro irá se esforçar ao máximo para mergulhar nelas o mais fundo que conseguir; mas será o próprio corpo de Des Esseintes que irá se rebelar. Assim, como a vingança final de uma natureza insultada e furiosa, ela aponta sua força para o duque e desbanca, como uma máxima soberana, a autoridade dos *contra-dicta* que a profanaram. Teremos, assim, a partir da máxima, um movimento extremamente perverso: se analisarmos com cuidado, o tipo de aforismo que versa sobre a imperatividade do corpo sobre as pessoas é o *dictum*. O que as máximas fazem, dessa forma, é colocar o próprio *dictum* não só contra os *contra-dictum*, como também, por consequência, contra o próprio Des Esseintes: se essa imperatividade existe, o artista não deve se enclausurar e se cercar completamente de arte; ele é frágil, sensível demais, nervoso demais, seu corpo simplesmente sucumbiria a tamanha estimulação; além disso, a tentativa de recalcar a natureza que existe por parte do jovem duque, quase como se quisesse se fundir à sua casa como uma obra de arte, se mostra algo ainda mais impossível. As máximas levarão as conclusões dos *dicta* às últimas consequências, pervertendo-os contra seu próprio criador.

Além disso, podemos dizer que uma segunda lição consistiria em mostrar a Des Esseintes a impossibilidade de se ter tamanho controle sobre as sensações e as emoções das experiências estéticas; aqui, *dicta* e máxima se unem de novo contra o *contra-dictum*. Afinal, Des Esseintes defende com tanta convicção como o corpo do artista é sensível, como ele deve estar sempre permeado daquilo que mais ressoa com os seus gostos, mas parece se esquecer, ao escolher viver em Fontenay, de como as experiências estéticas são fugidias, incontroláveis e imprevisíveis. Para ilustrar essa ideia, analisaremos uma passagem do capítulo 9, no qual Des Esseintes, ao degustar bombons, se lembra das mulheres com quem se relacionou. Ele parece sempre fruí-las de maneira estética: lembremos da ventríloqua que,

durante a relação sexual, fazia as falas de duas estátuas – uma esfinge e uma quimera – cada uma de um lado da cama. Mas a última memória de Des Esseintes é a mais arrebatadora: um jovem que, um dia, pede-lhe informações na rua, e com quem ele começa uma amizade; e essa amizade parece ser a experiência mais intensa que o duque terá em todo o livro:

Et du hasard de cette rencontre, était née une défiante amitié qui se prolongea durant des mois; des Esseintes n'y pensait plus sans frémir ; jamais il n'avait supporté un plus attirant et un plus impérieux fermage ; jamais il n'avait connu des périls pareils, jamais aussi il ne s'était senti plus douloureusement satisfait.

Parmi les rappels qui l'assiégeaient, dans sa solitude, celui de ce réciproque attachement dominait les autres. Toute la levure d'égarément que peut détenir un cerveau surexcité par la névrose, fermentait ; et, à se complaire ainsi dans ces souvenirs, dans cette délectation morose, comme la théologie appelle cette récurrence des vieux opprobres, il mêlait aux visions physiques des ardeurs spirituelles cinglées par l'ancienne lecture des casuistes, des Busembaum et des Diana, des Liguori et des Sanchez, traitant des péchés contre le 6^e et le 9^e commandement du Décalogue.

(...)

Actuellement, il sortait de ces rêveries, anéanti, brisé, presque moribond, et il allumait aussitôt les bougies et les lampes, s'inondant de clarté, croyant entendre ainsi, moins distinctement que dans l'ombre, le bruit sourd, persistant, intolérable, des artères qui lui battaient, à coups redoublés, sous la peau du cou. (HUYSMANS, 1922, p.142-143)

O interessante desta passagem é a clareza com que o corpo de Des Esseintes se manifesta em toda a sua sensibilidade junto ao fato de como uma experiência tão arrebatadora pode ser tão fugidia, tão efêmera e incontrolável. Voltando ao texto de Rancière, o crítico defende que Flaubert irá tentar mostrar a Emma que a vida não passa de um influxo contínuo de ipseidades, de emoções e sensações livres; o intenso prazer de se apaixonar, as ipseidades ligadas a esse evento, não estão necessariamente coladas ao surgimento de Léon ou de Rodolphe; são, elas mesmas, os próprios eventos. É isso que Emma não entende, e talvez seja isso o que o livro tenta ensinar a Des Esseintes. Mas *À Rebours*, no entanto, irá ainda mais longe. O duque é

capaz de entender muito melhor do que Emma conseguiria o conselho que o Diabo dá em *Tentações de Santo Antônio*; ele sabe muito bem que os mais diversos objetos são capazes de lhe provocar esse influxo de sensações. No entanto, o conselho completo do Diabo consiste em abrir mão dos próprios contornos de sua existência, de se deixar consumir e se entregar a esse influxo. Mas isso Des Esseintes não poderá aceitar. O refúgio de Des Esseintes não é exatamente um mundo de sensações puras e independentes realmente emancipado da realidade objetiva; é antes um mundo de paraísos artificiais. No fim, Des Esseintes prima acima de tudo por sua vida e sua saúde. Seu erro é justamente o que salva sua vida. Entregar-se completamente a esse conselho diabólico – em outras palavras, levar ao limite aquilo que é defendido nos *contra-dicta*, substituir totalmente a realidade pela imaginação – causaria o seu aniquilamento, tanto físico quanto mental.

Como conclusão final deste trabalho, podemos dizer que modernidade traz uma questão absolutamente insolucionável. Não existe mais substância sã, a realidade se encontra completamente adulterada; as experiências estéticas podem apaziguar o sofrimento e proporcionar um contato com algo que seja genuíno, mas é totalmente impossível viver em um mundo em que só elas existam sem ser aniquilado, pois, além do aspecto fugidio e incontrolável da experiência estética, a própria natureza do corpo é imperativa sobre a imaginação. Se se quer manter vivo e sã, é necessário viver dentro dessa sociedade que, por sua vez, também é enlouquecedora. Nesse contexto tão pessimista, terminaremos nosso trabalho com um lampejo de esperança, pois podemos lembrar que foi somente através de sua abertura para o mundo, e não de seu enclausuramento, que Des Esseintes foi capaz de ter a experiência tão intensa que aparece na passagem destacada. A maneira como Des Esseintes treme ao ser atingido por essa memória tem seu lado risível, que talvez fosse muito mais proeminente – e escandaloso – no século XIX. Mas ele possui uma singeleza e uma efemeridade capazes de desbancar todo o esforço que o duque fez para tentar criar seu majestoso paraíso artificial de Fontenay: a trapezista e a ventríloqua, dois amores cujos atos sexuais foram tão cuidadosamente imaginados e arquitetados por Des Esseintes – da mesma forma como ele compunha as mais extravagantes experiências em Fontenay – são incapazes de lhe proporcionar o incrível

influxo de sensações e de emoções que Des Esseintes experimentou ao andar pela rua e conhecer um jovem por quem se enamora; uma cena que o seu gosto refinado, tão engenhoso, talvez jamais fosse capaz de arquitetar; mas que lhe encantou mais do que qualquer outra paixão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Edições de *À Rebours* utilizadas:

HUYSMANS, J.-K. *À Rebours*. (apres. de Daniel Grojnowski). Paris: Flammarion, 2004.

_____. *À Rebours*. Paris: Bibliothèque de l'Académie Goncourt, les éditions G. Crès et cie, 1922. (disponível em fr.wikisource.org)

_____. *Às Avestas* (trad. De José Paulo Paes). São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1987. 273 p.

Sobre J.-K. Huysmans:

AMARAL, Luiz Antonio. J.-K. Huysmans: de Charles-Marie-Georges a J(oris)-K(arl) Huysmans, O Homem como invenção de si mesmo. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007. (Coleção Letras, 07).

_____. *J.-K. Huysmans: expressão do Decadentismo francês*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007. (Coleção Letras, 08)

BACHELIN, Henri. *J.-K. Huysmans: du naturalisme littéraire au naturalisme mystique*. Paris: Perrin, 1926.

CATHARINA, Pedro Paulo. Quadros literários fin-de-siècle: um estudo de *Às Avestas*, de Joris- Karl Huysmans. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

COURT-PEREZ, Françoise. Joris-Karl Huysmans: *À Rebours*. Paris: Presses Universitaires de France, 1983. (Collection Études Littéraires).

LLOYD, Christopher. *J.-K. Huysmans and the fin-de-siècle novel*. Edinburgh: Edinburg

University Press, 1990.

LIVI, François. J.-K. Huysmans, *À Rebours* et l'esprit décadent. Paris: Nizet, 1991.

CRESSOT, R. *La Phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans* [1938]. Slatkine Reprints, 1975.

BALDICK, R. *The Life of J.-K. Huysmans*. Dedalus books, 2005.

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

Manuais de retórica:

CURTIUS, E. R.. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2013.

FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 1968.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982. 294p.

Sobre aforismos:

BACKES, Marcelo (ed.): *A Arte do Combate*. SP, Boitempo, 2003.

BAGNI, Paolo: *Come le tigri azzurre*. Cliché e luoghi comuni in letteratura. Milano. Il Saggiatore, 2003

BARTHES, Roland: “*La Rochefoucauld, Réflexions ou Sentences et Maximes*” in *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1972.

_____. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BÉNICHOU, Paul. *Morales du Grand Siècle*. Paris, Gallimard, 1948.

DARMON, Jean-Charles. *Philosophies du divertissement*. Paris, Desjonquères, 2009.

_____(ed.): *Le moraliste, la politique et l'histoire*. Paris, Desjonquères, 2007.

_____ et Desan, Philippe (ed.). *Pensée Morale et genres littéraires*. Paris, PUF, 2009.

- DELFT, Louis Van: *Le Moraliste Classique*. Genève, Droz, 1982.
- _____ : *Les moralistes: Une apologie*. Paris, Gallimard, 2008.
- FABER, Marion: The Metamorphosis of the French Aphorism: La Rochefoucauld and Nietzsche. In: *Comparative Literature Studies*. Vol. 23, n° 3 (Fall), 1986.
- FORNI, Giorgio: *Forme brevi dela poesia. Tra Umanesimo e Rinascimento*. Pisa, Pacini editore, 2001.
- HIPPEAU, Louis: *Essai sur la morale de La Rochefoucauld*. Paris, Nizet, 1967.
- JOLLES, André: *Formas Simples*. SP, Cultrix, 1976.
- JOUHAUD, Christian: *Mazarinades: La Fronde des mots*. Paris, Aubier, 1985.
- LAFOND, Jean: "Le champ Littéraire des formes brèves" in *Moralistes du XVIIe. Siècle*. Paris, Robert Laffont, 1992.
- _____ (org.): *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVIe. –XVIIe. Siècles)*. Paris, Vrin, 1984.
- _____ (org.): *Images de La Rochefoucauld*. Paris, PUF, 1965.
- _____ : *La Rochefoucauld. Augustinisme et Littérature*. Paris, Klincksieck, 1977.
- _____ : *Lire, vivre où Mènent les mots. De rabelais aux formes brèves de la prose*. Paris, Honoré Champion, 1999.
- LA ROCHEFOUCAULD, François de. *Máximas e Reflexões* (trad. De Leda Tenório da Motta). Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1994. 149p.
- MORA, Edith: *François de La Rochefoucauld*. Paris, Seghers, 1965.
- MORSON, Gary Soul. *The long and the short of it: from aforism to novel*. California, Stanford. Ed Stanford University Press, 2012, 296p.
- PARMENTIER, Bérengère: *Le siècle des moralistes*. Paris, Seuil, 2000.
- PÉCORA, Alcir: "Humores e simetrias das Máximas" in *Máquina de Gêneros*. SP, Edusp, 2001.
- PERNOD, Michel: *La Fronde*. Paris, Editions de Fallois, 1994.

- PIPPIN, Robert: *Nietzsche moraliste français*. Paris, Odile Jacob, 2006.
- ROUKHOMOVSKY, Bernard. *Lire les formes brèves*. Paris: Armand Colin, 2005. 150p.
- QUIGNARD, Pascal: *Une gêne technique à l'égard des fragments*. Paris, Galilée, 2005.
- ROSSO, Corrado: *Virtù e critica dela virtù nei moralisti francesi*. Turim, Edizioni di "Filosofia", 1964.
- _____: *La "maxime": saggi per uma tipologia critica*. Nápoles, E.S.I., 1968.
- _____: *Procès à La Rochefoucauld et à la máxime*. Paris, Nizet, 1986.
- TOURETTE, Éric: *Les Formes brèves de la description morale*. Paris, Honoré Champion, 2008.
- VALCÁRCEL, Amelia: *Ética contra Estética*. SP, Perspectiva, 2005.

Outros textos:

- BAGULEY, David. *Le naturalisme et ses genres*. Paris: Éditions Nathan, 1995.
- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1996.
- CALINESCU, Matei. *Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice Paes BARRETO MOURÃO, Consuelo Fortes Santiago, Eunice Dutra Galéry. 2. ed. Belo Horizonte, MG: Editora da UFMG, 2010.
- COGNY, Pierre. *Le Naturalisme*. Vendôme: Presses Universitaires de France, 1955.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Abril, 2010. (Clássicos Abril Coleções; v. 3)
- _____. *Madame Bovary*. Paris: Garnier, 1966.
- _____. *Liberdade*, 2007.
- _____. *A Tentação de Santo Antônio*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

- LÖWY, Michel. *Revolta e Melancolia*. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.
- MARX, Karl. *O Capital*. Livro 1. São Paulo: Boitempo, 2013. 2. ed. 894 p.
- RANCIÈRE, Jacques. "Why Emma Bovary had to be killed?" In: *Critical Inquiry* n° 34, Winter 2008. Pp 233 – 248.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009. 1ª edição.
- MELLO, Celina M. M. De; CATHARINA, Pedro Paulo. *Crítica e movimentos estéticos: configurações discursivas no campo literário*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

ANEXO: Lista de aforismos, divididos pelos capítulos em que aparecem

Notice

1. *Son mépris de l'humanité s'accrut ; il comprit enfin que le monde est, en majeure partie, composé de sacrifiants et d'imbéciles* (Huysmans, 1922, p.8)
2. *Il suffit qu'on soit dans l'impossibilité de se rendre à un endroit pour qu'aussitôt le désir d'y aller vous prenne.* (Huysmans, 1922, p.11)

Capítulo 1

3. *Une harmonie existe entre la nature sensuelle d'un individu vraiment artiste et la couleur que ses yeux voient d'une façon plus spéciale et plus vive.* (Huysmans, 1922, p. 19)
4. *En négligeant, en effet, le commun des hommes dont les grossières rétines ne perçoivent ni la cadence propre à chacune des couleurs, ni le charme mystérieux de leurs dégradations et de leurs nuances.*
(Huysmans, 1922, p. 19)
5. *Les yeux des gens affaiblis et nerveux dont l'appétit sensuel quête des mets relevés par les fumages et les saumures, les yeux des gens surexcités et étiques chérissent, presque tous, cette couleur irritante et malade, aux splendeurs fictives, aux fièvres acides : l'orangé.*
(Huysmans, 1922, p.20)

Capítulo 2

6. *Le mouvement lui paraissait d'ailleurs inutile et l'imagination lui semblait pouvoir aisément suppléer à la vulgaire réalité des faits.* (Huysmans, 1922, p. 28)
7. *Au reste, l'artifice paraissait à des Esseintes la marque distinctive du génie de l'homme.* (Huysmans, 1922, p. 29)
8. *Comme il le disait, la nature a fait son temps; elle a définitivement lassé,*

par la dégoûtante uniformité de ses paysages et de ses ceils, l'attentive patience des raffinés. (Huysmans, 1922, p. 30)

9. *À coup sûr, on peut le dire: l'homme a fait, dans son genre, aussi bien que le Dieu auquel il croit. (Huysmans, 1922, p.31)*

Capítulo 6

10. Convaincu de l'impitoyable puissance des petites misères, plus désastreuses pour les tempérament bien trempés que les grandes [...] (Huysmans, 1922, p. 89)

- 11. Le fait est que, comme la douleur est un effet de l'éducation, comme elle s'élargit et s'acière à mesure que les idées naissent: (explicação) plus on s'efforcera d'équarrir l'intelligence et d'affiner le système nerveux des pauvres diables, et plus on développera en eux les germes si furieusement vivaces de la souffrance morale et de la haine. (Huysmans, 1922, p. 94)*

Capítulo 8

- 12. Il est vrai que la plupart du temps la nature est, à elle seule, incapable de procréer des espèces aussi malsaines et aussi perverses; elle fournit la matière première, la germe et le sol, la matrice nourricière, et les éléments de la plante que l'homme élève, modèle, peint, sculpte ensuite à sa guise. (Huysmans, 1922, p. 121)*

Capítulo 9

- 13. En effet, si le plus bel air du devient vulgaire, insupportable, dès que le public le fressonne, dès que les orgues s'en emparent, l'oeuvre d'art qui ne demeure pas indifférente aux faux artistes, qui n'est point contestée par les sots, qui ne se contente pas de susciter l'enthousiasme de quelques-uns, devient, elle aussi, par cela même, pour les initiés, polluée, banale, presque repoussante. (Huysmans, 1922, p.130)*

Capítulo 10

- 14. L'artiste qui oserait emprunter à la seule nature ses éléments, ne produirait qu'une oeuvre bâtarde, sans vérité, sans style. (Huysmans,*

15. Au mortel ennui de la vie provinciale, le médecin peut, par cette supercherie, substituer platoniquement, pour son malade, l'atmosphère des boudoirs de Paris, des filles. Le plus souvent, il suffira, pour consommer la cure, que le sujet ait l'imagination un peu fertile.

(Huysmans, 1922, p. 159)

16. Par le temps qui court, il n'existe plus de substance saine; le vin qu'on boit et que la liberté qu'on proclame, sont frelatés et dérisoires; il faut enfin une singulière dose de bonne volonté pour croire que les classes dirigeantes sont respectables et que les classes domestiquées sont dignes d'être soulagées ou plaintes. (Huysmans, 1922, p. 159)

17. Il ne me semble, conclut des Esseintes, ni plus ridicule ni plus fou, de demander à mon prochain une somme d'illusion à peine équivalente à celle qu'il dépense dans des buts imbéciles chaque jour, pour se figurer que la ville de Pantin est une Nice artificielle, une Menton factice.

(Huysmans, 1922, p. 159)

Capítulo 12

18. Cet état [sadismo] si curieux et si mal défini ne peut, en effet, prendre naissance dans l'âme d'un mécréant. (Huysmans, 1922, p. 207)

19. En effet, s'il ne comportait point un sacrilège, le sadisme n'aurait pas de raison d'être. (Huysmans, 1922, p.207)

20. Le sacrilège qui découle de l'existence même d'une religion, ne peut être intentionnellement et pertinemment accompli que par un croyant, car l'homme n'éprouverait aucune allégresse à profaner une foi qui lui serait ou indifférente ou inconnue. (Huysmans, 1922, p.208)

21. La force du sadisme, l'attrait qu'il présente, gît donc tout entier dans la jouissance prohibée de transférer à Satan les hommages et les prières qu'on doit à Dieu. (Huysmans, 1922, p.208)

Capítulo 13

22. *Et l'avenir était, en somme, égal pour tous et, ni les uns, ni les autres, s'ils avaient eu un peu de bon sens, n'auraient pu s'envier.* (Huysmans, 1922, p.219)
23. *Au fond, le résumé de la sagesse humaine consistait à traîner les choses en longueur ; à dire non puis enfin oui ; car l'on ne maniait vraiment les générations qu'en les lanternant!* (Huysmans, 1922, p.229)

Capítulo 14

24. *En effet, lorsque l'époque où un homme de talent est obligé de vivre, est plate et bête, l'artiste est, à son insu même, hanté par la nostalgie d'un autre siècle.* (Huysmans, 1922, p.235)
25. *L'écrivain subalterne de la décadence, que l'écrivain encore personnel mais incomplet, alambiqué un baume plus irritant, plus apéritif, plus acide, que l'artiste de la même époque, qui est vraiment grand, vraiment parfait.* (Huysmans, 1922, p.241)
26. *En un mot, le poème en prose représentait, pour des Esseintes, le suc concret, l'osmazome de la littérature, l'huile essentielle de l'art.*
(Huysmans, 1922, p.260)

Capítulo 16

27. *Puis, la noblesse décomposée était morte; l'aristocratie avait versé dans l'imbécillité ou dans l'ordure!* (Huysmans, 1922, p.281)
28. *Le résultat de son avènement [a burguesia] avait été l'écrasement de toute intelligence, la négation de toute probité, la mort de tout art, et, en effet, les artistes avilis s'étaient agenouillés, et ils mangeaient, ardemment, de baisers les pieds fétides des hauts maquignons et des bas satrapes dont les aumônes les faisaient vivre!* (Huysmans, 1922, p.288)
29. « *L'âme ne voit rien qui ne l'afflige quand elle y pense* » [Máxima de Pascal lembrada pelo Des Esseintes, aparece na penúltima página do

livro] (Huysmans, 1922, p. 289)