

UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

ADRIANO LACERDA DE SOUZA ROLIM

JEAN DES ESSEINTES E CHARLES BAUDELAIRE

AFINIDADES DA DECADÊNCIA

CAMPINAS

2009

ADRIANO LACERDA DE SOUZA ROLIM

JEAN DES ESSEINTES E CHARLES BAUDELAIRE:
AFINIDADES DA DECADÊNCIA

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. Mário Luiz Frungillo

CAMPINAS

2009

Dedico este primeiro passo aos que moram comigo e têm me apoiado todos os dias: Abel e Maria – meus pais – e minha irmã Juliana; também a Ana Cláudia, grande incentivadora, e à memória do meu querido irmão Adélysson.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Mário, pela orientação paciente e objetiva; à Professora Maria Betânia Amoroso, conselheira espiritual desde os primeiros dias de Unicamp; à banca examinadora, na pessoa do Professor Eric Mitchell Sabinson e da doutoranda Paula Gomes Macário, pelas proveitosas sugestões; ao Professor Luiz Antonio Amaral (UNESP – Araraquara), especialista em J.-K. Huysmans, pela disponibilidade nas comunicações *on-line*; e aos amigos, pelas boas conversas, leituras e discussões. Meus agradecimentos, enfim, a todos que direta ou indiretamente contribuíram para a realização deste trabalho.

“Être un homme utile m’a paru toujours quelque chose de bien hideux”

Charles Baudelaire

RESUMO

As obras de J.-K. Huysmans e Charles Baudelaire, em suas aspirações ultra-românticas, assemelham-se no cumprimento de um projeto de modernidade característico do século XIX, sobretudo se colocamos o esteticismo do dândi de *À Rebours* diante do poeta das *Fleurs du Mal* e do *Spleen de Paris* com seu horror ao mundo. Trata-se do desejo profundo de encontrar o lugar em que a vida não seja um instrumento a serviço do lucro, mas um árduo trabalho mental, o culto obstinado a um novo tipo de sublime. *À Rebours* é a exposição doentia de um impasse: através do enredo diluído e da reação ao programa estético naturalista o livro evidencia uma crise do romance. O autor encontra na poesia de Baudelaire a direção espiritual para seu excêntrico herói, um inepto que deseja, com todo seu desprezo e erudição, experimentar o *fora-do-mundo*, um lugar cuja religião é a Arte, um *não-lugar* esfumaçado por obras de homens como Gustave Moreau, Edgar Poe, Stéphane Mallarmé, Marquis de Sade e Charles Baudelaire. O isolamento de des Esseintes leva a tamanha hipertrofia mental que chega o momento de escolher: voltar ao mundo ou morrer? A decisão do personagem leva a nova pergunta: que fazer após intenso e solitário mergulho na Arte quando, de repente, o mundo bate às portas e ameaça?

Palavras-chave: Literatura Francesa; Decadência; Simbolismo; Baudelaire; Huysmans.

ABSTRACT

J.-K. Huysmans's and Charles Baudelaire's works, with their ultra-romantic aspirations, resemble each other in the execution of a XIX century characteristic modernity project, mainly if we put the dandy's estheticism before the poet of *Fleurs du Mal* and *Spleen de Paris* with his horror about the world. It is about the deep desire of finding the place where life is not an instrument on behalf of profit, but an arduous mental work, the obstinate cult to a new kind of sublime. *À Rebours* is the unhealthy exhibition of an impasse: through the diluted plot and the reaction to the naturalistic aesthetic program this book evidences a romance crisis. In Baudelairean poetry the author finds the spiritual direction for his eccentric hero, an inept one who, with his whole disdain and erudition, wants to try the *out-of-the-world*, a place whose religion is the Art, a *no-place* inebriated by men's works like Gustave Moreau, Edgar Poe, Stephane Mallarme, Marquis de Sade and Charles Baudelaire. Des Esseintes isolation takes to such mental hipertrofia that ends up at the moment of choosing: return to the world or die? The character's decision takes to a new question: what to do after an intense and solitary plunge in the Art when suddenly the world knocks on the door and threatens?

Key words: French Literature; Decadence; Symbolism; Baudelaire; Huysmans.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	09
2.	DES ESSEINTES, BAUDELAIRE E A DECADÊNCIA.....	12
3.	DE REPENTE, À <i>REBOURS</i>	15
4.	SÃO BAUDELAIRE DE FONTENAY.....	18
	4.1. <i>LA MORT DES AMANTS</i>	20
	4.2. <i>L'ENNEMI</i>	22
	4.3. <i>ANY WHERE OUT OF THE WORLD</i>	24
	4.4. UMA PALAVRA SOBRE O ELEITO.....	27
5.	BAUDELAIRE E MOREAU.....	32
6.	TRANSMIGRAÇÃO DE ALMAS.....	35
	REFERÊNCIAS.....	43
	ANEXOS.....	46

1. INTRODUÇÃO

Estamos em 1884. Mês de maio. Joris-Karl Huysmans, mais conhecido como J.-K. Huysmans – hoje não tão conhecido assim – publica *À Rebours* [Às Aversas], livro que ficaria conhecido como a “Bíblia do Decadentismo” e tornar-se-ia um marco tanto para a história do autor quanto para a história da Literatura, mais precisamente a modernidade *fin-de-siècle* do XIX e seus herdeiros. *À Rebours* inicia-se com uma *Notice*, que deixa claras uma espécie de paródia e a ruptura com o naturalismo de Zola. Narra-se a história de Jean des Esseintes, um jovem aristocrata parisiense. Sua família está em franca decadência, sendo ele próprio a maior evidência disto: nada lhe restou da virilidade de seus antepassados; sua fisionomia é frágil, efeminada, doentia, lembrando-nos o Usher de Edgar Poe. Após uma infância fúnebre no castelo de Lourps (perdera os pais bastante jovem), des Esseintes, educado num colégio jesuíta e desde cedo afeito a livros e ao latim, herda dessa nobreza decadente o título de duque e uma situação financeira que lhe permitirá seu dandismo e suas extravagâncias; frequenta diversos círculos da sociedade: os próprios *parentes*, resquícios de feudalismo, são velhos catarrentos e de conversas maçantes; os *juvenses* da sua idade, vazios de pensamento, criaturas absolutamente desinteressantes; e os *homens de letras*, seres enfadonhos, que julgam o valor de uma obra em função do número de edições e dos lucros de vendas. O duque entedia-se e enjoa-se com todos estes. Enterra-se então em aventuras sexuais, a tal ponto que fica impotente, e o tédio aumenta. Até aqui, o leitor de 1884 bem que poderia esperar mais um romance naturalista: o determinismo do meio agindo sobre o homem; o histórico da evolução documentada de uma patologia... No entanto, é emblemático que esta seja mesmo apenas uma *notice*. A seguir, teremos dezesseis capítulos, nenhum deles nomeado – apenas enumerados de I a XVI – de um livro que sugerirá a cada linha o significado de seu título. Des Esseintes enjoa-se do mundo real/ natural e resolve isolar-se. No capítulo I, já o vemos *construindo seu próprio ambiente*. Tendo comprado uma casa em Fontenay-aux-Roses, faz desta o seu refúgio artificial e a decoração da nova tebaida será a única missão desse herói solitário que se perde em digressões, demora longos parágrafos até se decidir por esta cortina ou aquela cor de parede, hesita, cria essências de perfumes, cultiva flores artificiais, zomba da natureza, enerva-se com facilidade e aprecia artistas como Gustave Moreau, Jan Luyken e Odilon Redon. Nesse *construir o seu próprio ambiente* está o símbolo maior do “às avessas”, o “desnaturalismo”, o “desdeterminismo”. O gosto refinado de des Esseintes elege Charles Baudelaire como diretor de alma. Eis, pois, onde nos deteremos.

A partir de uma leitura dos três poemas de Baudelaire venerados por des Esseintes no primeiro capítulo do *À Rebours* de Huysmans; tendo em mente as diversas aparições do poeta das *Fleurs du Mal* [Flores do Mal] neste livro, apresenta-se no texto monográfico a seguir uma tentativa de explorar afinidades entre o personagem e o autor em questão. Primeiro uma contextualização do momento literário em que se inserem. A partir daí a análise dos poemas *La Mort des Amants* [A Morte dos Amantes], *L'Ennemi* [O Inimigo] e *Any Where out of the World* [Seja Onde for, Fora do Mundo] à luz da excitação nervosa de Jean des Esseintes. Segue-se uma reflexão sobre o significado de eleger Baudelaire como paradigma estético. Tal paradigma leva des Esseintes a Gustave Moreau, seu pintor predileto, sobre quem também diremos algumas palavras, considerando não só o des Esseintes que admira Moreau à luz de Baudelaire, mas o próprio Huysmans que aproxima o artista e o poeta também em seus escritos sobre Arte. Passamos então às considerações finais suscitadas pela “transferência de almas” observada nas reflexões de des Esseintes, seu narrador e o próprio autor J.-K. Huysmans diante de Charles Baudelaire.

Longe está a reivindicação de alguma novidade na aproximação proposta. Por outro lado, ao menos dos estudos lidos até aqui, poucas vezes dedica-se mais que uma página ao episódio da “eleição de Baudelaire”. A nevrose autoprovocativa de des Esseintes, acredito, sugere-nos que ler com cuidado os três poemas expostos no altar do duque pode enriquecer a leitura de *À Rebours*. Além disso, lidamos com dois momentos singulares da decadência: Baudelaire e Huysmans. Se o primeiro internacionalizou-se e dele temos uma profusão de estudos e artigos em português, Huysmans, fora da França, e talvez até por lá também, vai ficando no ostracismo¹. A primeira tradução de *À Rebours* no Brasil foi ontem mesmo (1987), mais de um século decorrido de sua aparição na França. Isso porque falamos de seu livro mais conhecido! Não quero fazer apologias, mas o autor tem uma trajetória – de vida e obra – assaz interessante: passa de naturalista do círculo de Médan, liderado por Zola, a celibatário num convento no fim da vida. *À Rebours* está justamente no meio desse caminho. É o momento da ruptura com um naturalismo do qual Huysmans já se saturara, momento de crise e de busca

¹ Luiz Antonio Amaral, em estudo publicado recentemente, fala sobre a pouca acessibilidade à obra de Huysmans no País: “Hoje, no Brasil, é possível ler *Às Avestas*, na tradução de José Paulo Paes e *O Castelo do Homem Ancorado*, uma tradução portuguesa de *En Rade*, realizada por Aníbal Fernandes, publicada pela Editorial Estampa Ltda. Lisboa, 1985. Quanto a artigos produzidos no Brasil, o primeiro deles é sobre *Les Soeurs Vatarad* e apareceu no *Jornal do Brasil*, sem data. Só as obras católicas de Huysmans é que tiveram uma recepção na imprensa brasileira do início do século XX (...) Nenhuma referência à morte de Huysmans foi registrada, à época, no Brasil (...) Issacharoff comenta com espanto que *À Rebours* e sua primeira tradução no estrangeiro, demorou vinte e nove anos para acontecer, e foi em Praga, em 1913. José Paulo Paes brindou o público brasileiro com sua tradução em 1987, ou seja, depois de cento e três anos. Podemos adivinhar o tamanho do espanto de Michael Issacharoff, caso ele tivesse recebido essa informação à época da fatura de sua tese aqui citada!” (AMARAL, 2007, p.70-71)

pelo “novo”. Barbey d’Aurevilly disse que depois desse livro não restaria ao autor senão escolher entre a boca de uma pistola e os pés da cruz. Huysmans abraçaria a cruz. Escreveria ainda *Là-Bas* [Acolá] (1891), em que é explorado um satanismo já sugerido em *À Rebours*, espécie de descida aos infernos donde se coloca *En Route* [Na Estrada] (1895) até chegar a *La Cathédrale* [A Catedral] (1898) e *L’Oblat* [O Oblato] (1903). Assim, este trabalho é um passo – bastante tímido, é verdade – no sentido de chamar a atenção a um autor importante para a compreensão de uma época.

As referências aos textos em francês de Baudelaire remetem sempre à edição das *Oeuvres Complètes* (Paris: Robert Laffont, 1980) e com exceção dos poemas *L’Ennemi* e *La Mort des Amants* vão sempre acompanhadas das traduções encontradas na *Poesia e Prosa* (Rio de Janeiro: Aguilar, 1995) – os tradutores são indicados no decorrer do texto. As referências a *À Rebours* e ao *Préface Écrit Vingt Ans Après le Roman* [Prefácio Escrito Vinte Anos Depois do Romance]² remetem à quadragésima segunda edição (Paris: Charpentier, 1947) e são acompanhadas pela tradução de José Paulo Paes (São Paulo: CIA das Letras, 1987). Quanto à bibliografia em francês sem tradução para o vernáculo, traduzi livremente os excertos, pelo que fica desde já registrado um *mea culpa* por ocasionais equívocos. Pela ênfase dada ao tríptico baudelairiano em *À Rebours*, achei por bem inserir os três poemas na íntegra ao corpo da Monografia.

² Texto de 1903 em que Huysmans, já há muito convertido ao catolicismo, comenta sua opinião acerca dos diversos assuntos tratados em *À Rebours*.

2. DES ESSEINTES, BAUDELAIRE E A DECADÊNCIA

Baudelaire com as *Fleurs du Mal* [Flores do Mal] (1857) e Huysmans com seu *À Rebours* [Às Aversas] (1884) são dois ícones incontornáveis quando se fala em decadência no século XIX. Segundo Françoise Court-Perez (1983), Baudelaire, com sua celebração do mórbido, seria o incontestável pai da decadência e o *À Rebours* de Huysmans uma exaustiva tentativa de definição da decadência. Se nos pusermos a vasculhar a historiografia, será na verdade difícil encontrar uma definição exata do que seja essa tal “decadência”, no entanto, o século XIX é pródigo em autores que a um só tempo lançando e construindo um olhar estético diferenciado cultivaram temas mórbidos e melancólicos, contrapondo-se a uma sociedade que aburguesava-se a todo vapor. Alguns exemplos: Edgar Poe com suas *Histoires Extraordinaires* [Histórias Extraordinárias]; Villiers de L’Isle-Adam e os *Contes Cruels* [Contos Cruéis]; Georges Rodenbach e sua *Bruges, la Morte* [Bruges, a Morta]. Havia uma espécie de *atmosfera decadente*, difícil de definir, mas algo a ver com obscuridade, já que o mundo, para estes desconfiados da razão, cultores do inebriamento, do entorpecimento, parecia ir além do espírito prático burguês que se consolidava. Albert Samain nos oferece um bom resumo do que seria essa atmosfera:

En arrivant vers 1880, nous trouvons trois directeurs d’âmes: Baudelaire, Verlaine et Mallarmé; un peu plus tôt, un peu plus tard, on peut les mettre à cette date. Tous trois ont forte prise sur l’imagination esthétique de l’époque, que dominant en prose le Flaubert de *La Tentation de Saint Antoine*, et, à quelque distance, Villiers de L’Isle-Adam. En peinture, deux maîtres fort opposés d’expression et atmosphère: Puvis de Chavannes, pâle et primitif; Gustave Moreau, somptueux, doré et décadent. En musique Wagner. (...) Ce sont là les éléments principaux qui vont entrer dans la composition de l’âme esthétique, et chacun se les assimilera plus au moins selon la pente intime de son tempérament, sans pouvoir échapper à leur rayonnante souveraineté (...). Ce fut une griserie d’art, comme ont dit une griserie d’opium, l’intoxication lente des cerveaux dans une torpeur de serre; et plus d’une imagination y sombra. (SAMAIN, 1939, p.237-238).

[Pelos idos de 1880, encontramos três diretores de almas: Baudelaire, Verlaine e Mallarmé; um pouco mais cedo, um pouco mais tarde, pode-se colocá-los nesta data. Todos os três têm forte peso sobre a imaginação estética da época, dominada, em prosa, pelo Flaubert de *A Tentação de Santo Antônio*, e, a alguma distância, por Villiers de l’Isle-Adam. Em pintura, dois mestres fortemente opostos quanto a expressão e atmosfera: Puvis de Chavannes, pálido e primitivo; Gustave Moreau, suntuoso, dourado e decadente. Em música, Wagner. (...) Aí estão os principais elementos a entrar na composição da alma estética, e cada um os assimilará, mais ou menos, de acordo com a inclinação íntima de seu temperamento, sem poder escapar a sua radiante supremacia (...) Foi uma intoxicação de arte, como se disse: uma intoxicação de ópio, a intoxicação lenta dos cérebros num entorpecimento de estufa; e mais que uma imaginação aí mergulhou.]

Jacques Le Goff, no seu *História e Memória*, abordando de maneira crítica diversos conceitos trabalhados ao longo do tempo, em dado momento, debruça-se também sobre o de

decadência. Enfatiza que o termo tende a ser cada vez menos usado³ pelos historiadores, por conta de sua conotação negativa. Seria “um dos conceitos mais confusos aplicados ao domínio da história” e cujo “flagrante caráter ideológico” teria levado a “história contemporânea a abandoná-lo em benefício do conceito de *crise*”⁴ (LE GOFF, 2003, p.373).

Já no âmbito da literatura algo curioso teria ocorrido:

Apenas num único caso o termo *decadente* será reivindicado como um título de glória. Trata-se de uma reação de despeito de artistas, sobretudo poetas, que, designados pejorativamente como decadentes pelos seus adversários, utilizam a palavra como um desafio. Durante algum tempo, *decadente* será, até certo ponto, sinônimo de simbolista, o que dá ao termo, no campo da apreciação negativa, a designação negativa de *fin de siècle*. (LE GOFF, 2003, p.411).

“Durante algum tempo, *decadente* será, até certo ponto, sinônimo de simbolista”. Esse “até certo ponto” de Le Goff está muito bem colocado, pois as discussões em torno desses termos – “decadência” e “simbolismo” – estão bastante vivas ainda.

De um lado, poderíamos mencionar Anna Balakian. Na introdução de *O Simbolismo*, a autora chama a atenção para a imprecisão do rótulo “simbolismo”, que tornou-se conveniente para os historiadores da literatura designarem a época pós-romântica, ao passo que “forneceu um objetivo aos críticos literários que consideram o simbolismo uma classificação artificial de escritores heterogêneos”. Balakian aponta a distinção entre “Simbolismo” com maiúscula, para o francês “o período entre 1885 e 1895, durante o qual surgiu um movimento literário de ampla filiação (...) que publicava manifestos, patrocinando revistas literárias, como *La Revue Wagnérienne*, *La Vogue*, *Revue Independente* e *La Décadence* (...) atraindo para Paris poetas e literatos de todas as partes do Ocidente” e “simbolismo” com minúscula, que para certos críticos do mundo anglo-saxônico denotaria algo característico dos “quatro grandes” da poesia francesa na segunda metade do século XIX, a saber, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé (BALAKIAN, 1985, p.11-12). Inicia-se então uma longa exposição de teorias em torno dos termos “simbolismo” e “decadentismo”, a partir da qual a autora definirá a decadência como um “estado de espírito do poeta que está assombrado com a crueldade do tempo e a iminência da morte” (BALAKIAN, 1985, p.58) e detectará nos primeiros românticos alemães o terreno que seria explorado pelo simbolismo, este que teria seu marco zero e direcionamento estético em Baudelaire.

³ Partindo da Antigüidade, passando pela Idade Média, Renascimento e Atualidade, Le Goff, ao analisar as abordagens de diversos autores – desde Hesíodo e seu *Os trabalhos e os dias* até Spengler (*O declínio do Ocidente*), Lucács, Toynbee, Burke e suas teorias da decadência – concluirá que do ponto de vista histórico o termo *decadência* não é preciso, pois fica à mercê do que se quer com ele dizer, tendendo os historiadores modernos a substituí-lo por *crise*.

⁴ Tenho minhas dúvidas sobre a suposta neutralidade do conceito de “crise”.

Mas se Anna Balakian nega ao Decadentismo *status* de movimento estético pela falta de uma teoria, técnica e mística associadas a um conceito poético de “Decadência”, de outro lado, temos Luiz Antonio Amaral e seu recente *J.-K. Huysmans: Expressão do Decadentismo Francês*, segundo o qual Paul Valéry “em seu estudo sobre a poesia e a importância histórica do simbolismo no desenvolvimento dela, acaba por concluir pela inexistência de uma estética simbolista” (AMARAL, 2009, p.209). Assim é que Amaral, apoiando-se, entre outros, em textos de Paul Bourget, Théophile Gautier, Rémy de Gourmont e Anatole Baju, acaba por encontrar no mesmo Baudelaire as origens de um *novo* movimento, e conclui pela

existência de um movimento estético-literário-cultural, denominado **Decadentismo**, no final do século XIX, na França, que encontrou terreno fértil na cidade de Paris, contando, para seu desenvolvimento, com a colaboração de muitos intelectuais e artistas franceses e *oriundi*, e entre eles, J.-K. Huysmans que, pelo modo como construiu sua obra, tornou-se representante incontestado desse movimento. (AMARAL, 2009, p.213, grifo meu).

O autor afirma que Simbolismo e Decadentismo são maneiras diferentes de se cumprir um projeto de modernidade. Sem nos alongarmos ainda nessa discussão, basta dizer que neste trabalho não mais será debatido o conceito de “decadência” ou de “Decadência”. A esse respeito, tendo mais ao que propõe Luiz Antonio Amaral, embora lembrando sempre o quão é importante (no sentido de termos algum referencial), mas ao mesmo tempo complicado (pois há o risco de aprisionar-se aos rótulos) ter estas definições gravitando em torno de si. Entendemos que o século XIX, afetado por uma nova configuração de mundo, herdeiro de grandes revoluções e suas conseqüências para a sociedade, assolado por uma crise da linguagem e crise da narrativa, intrigaria espíritos como os de Charles Baudelaire e J.-K. Huysmans, produzindo uma poesia e uma prosa singulares. Portanto, a intenção aqui é aproximar-se de certos momentos e autores da literatura decadente, observar as relações e estabelecer as reflexões possíveis.

3. DE REPENTE, À *REBOURS*

J.-K. Huysmans, integrante assíduo do círculo naturalista⁵, então com 36 anos de idade, vinha construindo uma já considerável obra conforme os preceitos da escola de Émile Zola, tendo escrito romances como *Marthe, Histoire d'une Fille* (1876), *Les Soeurs Vatar* (1879), *En Ménage* (1881) e *À Vau-l'Eau* (1882). De repente⁶ vem esse livro às avessas: romance de um só personagem cuja nevrose⁷ é o único motor de um enredo diluído em digressões e devaneios. Ora, então não seria interessante tentar sondar o porquê dessa reviravolta e como ela se dá?

Edmund Wilson, no *Castelo de Axel*, em capítulo que trata do simbolismo⁸, faz notável comentário sobre essas reviravoltas literárias. Primeiro a respeito da reação romântica contra o classicismo e o cientificismo mecânico, depois do simbolismo contra um novo cientificismo: as teorias biológicas de Darwin que entravam na literatura pela Escola liderada por Zola – e da qual Huysmans fizera parte. Wilson destaca a *saturação*. Segundo o autor, os românticos olhavam para as peças geométricas de Racine e não podiam agüentar, pois “o universo não era uma máquina, afinal de contas, mas algo mais misterioso e menos racional” (WILSON, 1979, p.11). Assim também, mais adiante, a configuração de uma nova estética, a veia simbolista/ decadentista no século XIX, apontaria as falhas de um programa já esgotado, o cientificismo biológico naturalista: “A Literatura desloca-se outra vez da baliza clássico-científica para a romântico-poética. E esta segunda reação, no final do século, esta contrapartida da reação romântica em fins do século anterior, ficou conhecida em França por Simbolismo” (WILSON, 1979, p.15).

Por outro lado, não poderíamos, segundo o próprio autor do *Castelo de Axel*, simplesmente equiparar Romantismo e Simbolismo. Episódios como a descoberta de Poe por

⁵ “En 1875, selon de témoignage de Céard, Huysmans s'intéresse de façon soutenue à l'oeuvre de Zola. Il sera bientôt admis dans le cercle du maître et, dès 1876, Huysmans fait partie des fameux dîners des cinq (Céard, Paul Alexis, Hennique, Maupassant, Huysmans), auxquels s'ajouteront par la suite Edmond de Goncourt et Flaubert.” [Em 1875, segundo o testemunho de Céard, Huysmans se interessa decididamente pela obra de Zola. Logo ele será admitido ao círculo do mestre e, desde 1876, Huysmans participa dos famosos jantares dos cinco (Céard, Paul Alexis, Hennique, Maupassant, Huysmans), aos quais se juntarão a seguir Edmond de Goncourt e Flaubert]. (LIVI, 1991, p.38).

⁶ Embora seja possível entrever em obras anteriores já algo do escritor de *À Rebours*. Além do que, *À Rebours*, não obstante sua forte veia irônica, mantém estruturas caras ao naturalismo, por exemplo, o caráter experimental, laboratorial.

⁷ A psicanálise hodierna diagnosticaria a excitação nervosa de des Esseintes como “neurose” e não “nevrose”. Ainda assim, preferimos manter a nomenclatura tal como aparece em *À Rebours*.

⁸ Dadas as afirmações iniciais, acredito que no texto de Wilson possamos entender simbolismo como sinônimo de decadentismo, em vista do que estamos tratando.

Baudelaire⁹ e a consolidação de uma nova estética configuravam uma nova concepção de Literatura “que corrigia a frouxidão e desbastava a extravagância romântica, ao mesmo tempo em que visava, não a efeitos naturalistas, mas ultra-românticos” (WILSON, 1979, p.17). Ou seja, abandonava-se a exploração realista, a influência do meio sobre o homem, para ser exaltado o indivíduo com toda a sugestividade de sua vida mental. Mas sem ceder a meros derramamentos. Há todo um cuidado, minucioso, doentio até, com a construção de um novo tipo de poesia (imagética, sugestiva e não preocupada com tópicos clássicos, pelo contrário, inserindo no texto poético coisas da ordem do horror, enfatizando um novo tipo de sublime) e também um novo tipo de romance (em que as sensações, e não as ações, são privilegiadas). Segundo o próprio Huysmans, em prefácio escrito vinte anos após a publicação de *À Rebours*, Zola percebera bem a ruptura deste livro com os seus anteriores ao censurar-lhe pelo “coup terrible au naturalisme” [golpe terrível no naturalismo] que fazia a escola desviar-se de seu caminho (HUYSMANS, 1947, p. xviii). De fato, Huysmans estava saturado do movimento zolista:

Il y avait beaucoup de choses que Zola ne pouvait comprendre; d’abord, ce besoin que j’éprouvais d’ouvrir les fenêtres, de fuir un milieu où j’étouffais; puis le désir qui m’appréhendait de secouer les préjugés, de briser les limites du roman, d’y faire entrer l’art, la science, l’histoire, de ne plus se servir, en un mot, de cette forme que comme d’un cadre pour y insérer de plus sérieux travaux. Moi, c’était cela qui me frappait surtout à cette époque, supprimer l’intrigue traditionnelle, voire même la passion, la femme, concentrer le pinceau de lumière sur un seul personnage, faire à tout prix du neuf. (HUYSMANS, 1947, p. xviii-xix).

[Havia muitas coisas que Zola não podia compreender: em primeiro lugar, a necessidade que eu experimentava de abrir as janelas, de fugir de um ambiente no qual sufocava; depois, o desejo que me tomava de sacudir os preconceitos, de romper os limites do romance, de nele introduzir a arte, a ciência, a história, de não mais usar essa forma, numa palavra, senão como um quadro onde inserir labores mais sérios. A mim, era isso que me preocupava nessa época, suprimir a intriga tradicional, inclusive a paixão, a mulher, concentrar o feixe de luz num único personagem, realizar o novo a qualquer preço.]

Dito isto, voltemos a *À Rebours*. Ora, havendo já desde Edgar Poe (1809-1849); desde Baudelaire (1821-1867) – este que traduzira Poe e o divulgara na França, tendo-se tornado então espécie de centro irradiador da Modernidade com seu horror ao utilitarismo imposto pela ascensão do capitalismo; enfim, havendo já ao longo do XIX, e mais intensamente nas suas últimas décadas, aquela atmosfera decadente há pouco mencionada, onde estaria, pois, a originalidade de *À Rebours*? Segundo François Livi, se havia tal espírito decadente, por outro lado, autores e artistas estavam dispersos e em *À Rebours* “sans doute par la première foi, ces fils épars convergent, unifiés par l’esthétisme du duc, dans cet écheveau complexe qu’est le

⁹ Baudelaire fora o primeiro tradutor de Edgar Poe na França, ainda antes de lançar suas *Fleurs du Mal*.

caractère de des Esseintes. Ce sont les états d'âme d'un homme d'exception, mais c'est aussi, en filigrane, l'histoire d'une génération, avec ses tentations, ses grandeurs, ses manies, et ses incertitudes" [sem dúvida pela primeira vez esses fios esparsos convergem, unificados pelo estetismo do duque, neste novelo complexo que é o tipo de des Esseintes. São os estados de alma de um homem de exceção, mas também, em filigrana, a história de uma geração, com suas tentações, grandezas, manias e incertezas] (LIVI, 1991, p.32), ou seja, o livro parece ser uma espécie de cristalização da modernidade *fin-de-siècle*. Des Esseintes, cujo espírito irmana-se ao de Baudelaire, aceita o *convite à viagem* feito pelo autor das *Fleurs du Mal* e leva-o às últimas conseqüências. Na medida em que as páginas de *À Rebours* avançam, vamos descobrindo por que des Esseintes teria desistido das relações humanas e optado por uma intensa vida mental. Chegamos, pois, a Baudelaire, o preferido de des Esseintes em meio à profusão de nomes evocados e cultivados por este nevrótico em seu recolhimento quase monacal. Seguindo as pistas de sentenças como a de Jules Destrée, para quem *À Rebours* é "une oeuvre hantante, puissamment suggestive et profondément originale. Elle correspond presque, en prose, aux *Fleurs du Mal* de Baudelaire" [uma obra assombrosa, poderosamente sugestiva e profundamente original. É praticamente uma versão em prosa das Flores do Mal] (apud LIVI, 1991, p.44), a seguir, iremos nos deter em momentos significativos das evocações ao venerado por excelência na tebaida de des Esseintes.

4. SÃO BAUDELAIRE DE FONTENAY

Antes, porém, interessa-nos termos em mente a mórbida autoprovocação de des Esseintes, constatável num episódio muitas vezes esquecido de *À Rebours*. Quando de sua vida mundana em Paris (já havia então deixado o castelo de Lourps, mas não partira ainda para Fontenay), havia um lugar em sua casa onde des Esseintes costumava receber mulheres. A extravagância do duque levava-o a dependurar “au plafond de cette pièce une petite cage en fil d’argent où un grillon enfermé chantait comme dans les cendres des cheminées du château de Lourps” [ao forro daquele aposento uma pequena gaiola de fios de prata onde um grilo preso cantava como nas cinzas, das chaminés do castelo de Lourps] (HUYSMANS, 1947, p.14). Tal canto rememorava-lhe a infância e juventude desprezíveis vividas no castelo. Assim, se des Esseintes estivesse a acariciar maquinalmente alguma mulher, o conhecido cricrilar fazia-o enervar-se com “une rage de salir par des turpitudes des souvenirs de famille, un désir furieux de panteler sur des coussins de chair, d’épuiser jusqu’à leurs dernières gouttes, les plus véhémentes et les plus âcres des folies charnelles” [uma fúria de macular com infâmias as lembranças familiares, um desejo exasperado de ofegar sobre coxins de carne, de esgotar até as derradeiras gotas as mais veementes e as mais acres extravagâncias carnis] (HUYSMANS, 1947, p.14)

Des Esseintes tinha sempre a necessidade de provocar os nervos para experimentar, ou melhor, extravasar limites e mergulhar em “aléns”. O que nos leva a uma atenção redobrada ante tudo o que esse personagem à Usher coloca diante de si no ambiente em que resolve isolar-se.

Leiamos, pois, as últimas linhas do capítulo I de *À Rebours*:

Enfin, sur la cheminée dont la robe fut, elle aussi, découpée dans la somptueuse étoffe d’une dalmatique florentine, entre deux ostensoirs, em cuivre doré, de style byzantin, provenant de l’ancienne Abbaye-au-Bois de Bièvre, un merveilleux canon d’église, aux trois compartiments séparés, ouvragés comme une dentelle, contin, sous le verre de son cadre, copiées sur un authentique vélin, avec admirables lettres de missal et de splendides enluminures trois pièces de Baudelaire: à droite et à gauche, les sonnets portant ces titres: “La Mort des Amants” – “L’Ennemi”; – au milieu, le poème en prose intitulé: “Any where out of the world. – N’importe où, hors du monde”. (HUYSMANS, 1947, p.22-23).

[Finalmente, sobre a lareira, cuja coberta fora também cortada do suntuoso estofado de uma dalmática florentina, entre dois ostensórios de cobre dourado, de estilo bizantino, provenientes da antiga Abbaye-au-Bois de Bièvre, um maravilhoso cânnon de igreja, de três compartimentos separados, ornados como uma renda, continha, sob o vidro de seu caixilho, copiados num velino autêntico, com admiráveis letras de missal e esplêndidas iluminuras, três peças de Baudelaire: à direita e à esquerda, os sonetos intitulados “A Morte dos Amantes” – “O Inimigo”; – no meio, o poema em prosa intitulado: “Any where out of the world. – Não importa onde, fora do mundo”.]

Primeiramente, desperta-nos a atenção o vocabulário eclesiástico: “dalmatique” [dalmática], espécie de túnica comprida, de mangas largas utilizada por clérigos no exercício das funções solenes; “ostensoir” [ostensório], custódia onde se sustenta a hóstia consagrada; “canon” [cânion], quadro que contém algumas orações da missa e que se coloca no altar defronte o oficiante; “missel” [missal], livro que contém as missas que os sacerdotes celebram durante o ano. Ou seja, os três poemas de Baudelaire, peças profanas, estão investidos de uma forte atmosfera mística, indicando uma sacralização da Arte.

Notemos agora o momento em que se dá essa singular descrição. Sabemos que em *À Rebours*, livro feito de digressões, elementos como *trama* e *cronologia* tornam-se secundários, quiçá terciários, não obstante, vale dizer que estamos diante da primeira referência literária do romance¹⁰. O único livro citado antes (dois parágrafos antes!) desses poemas é um *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis* – algo como “Glossário da Média e Baixa Latinidade” – de du Cange, não se tratando, pois, de Literatura. Curioso, aliás, que um glossário desse tipo situe-se justamente sobre “un de ces antiques lutrins sur lesquels le diacre plaçait jadis l’antiphonaire¹¹” [um daqueles antigos suportes sobre os quais o diácono outrora pousava o antifonário] (HUYSMANS, 1947, p.22). Outra “profanação”, se quisermos.

E estão aí anunciados tópicos importantes de *À Rebours*: a grande erudição latina de des Esseintes, que emergirá logo adiante, no capítulo III; a inclinação pelo sagrado às avessas; a predileção incondicional por Baudelaire.

Mas nada dissemos ainda sobre os poemas. Segundo Luiz Antonio Amaral, “a disposição desse tríptico sugere que, à esquerda, *La Mort des Amants* indica para um outro modo de lirismo; à direita, *L’Ennemi* indica um outro modo de dramático; mas é a posição central, a privilegiada – *Any Where out of the World*, que afirma a importância do poema em prosa e a precedência do imaginário, do símbolo sobre a mimesis enquanto reconhecimento de uma nova realidade” (AMARAL, 2009, p.99). Os estudos, ao menos aqueles observados até aqui, costumam atribuir alguma relevância a essa inicial exposição sacro-profana, entretanto, na maioria das vezes, visitam apenas *en passant* o oratório particular de des Esseintes. Talvez convenha nos determos um pouco mais. Para tanto, será mister

¹⁰ Embora o termo romance seja discutível em *À Rebours*: “Essa obra [*À Rebours*] rompe ao mesmo tempo com as personagens e com os ambientes naturalistas; seu herói é um aristocrata neurótico e refinado, des Esseintes, cuja alma, complicada e decadente possui, além disso, sede de infinito. *À Rebours* rompe até com o gênero romance, já que não comporta, nem intriga amorosa ou outra, nem diálogo” (Rose Fortassier, apud: AMARAL, 2009, p.90), adotemo-lo por convenção.

¹¹ Antifonário: coleção de “antífonas”, versículos que se dizem ou entoam no princípio de um salmo ou canto religioso e depois é repetido alternadamente em coro; ou, simplesmente: cânticos, na missa, em que os coros se alternam.

enfrentarmos as tais peças, afinal, dos diversos poemas escritos por Baudelaire, des Esseintes escolhera esses três, e os tinha expostos: supomos que os encarasse frequentemente.

4.1. LA MORT DES AMANTS

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d'étranges fleurs sur des étagères,
Eclores pour nous sous des cieux plus beaux.

Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,
Nos deux coeurs seront deux vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.

Un soir fait de rose et de bleu mystique,
Nous échangerons un éclair unique,
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux;

Et plus tard un Ange, entrouvrant les portes,
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
Les miroirs ternis et les flammes mortes.¹² (BAUDELAIRE, 1980, p.94).

Em Baudelaire, é comum a aparição da Morte como portal para o novo, o desconhecido. Embora não se saiba o que jaz nas profundezas desse abismo obscuro, ele representa, entretanto, um além-mundo, ou seja, a oportunidade de evadir-se do tédio, algo que nenhum lugar “deste mundo” seria capaz de proporcionar.

Em *Fleurs du Mal*, a peça acima transcrita abre a seção dos poemas arranjados sob o título *La Mort* [A Morte] (BAUDELAIRE, 1980, p.94-100)¹³. Aí temos também *La Mort des Pauvres* [A Morte dos Pobres], *La Mort des Artistes* [A Morte dos Artistas], *La Fin de la Journée* [O Fim da Jornada], *Le Rêve d'un Curieux* [O Sonho de um Curioso] e *Le Voyage* [A Viagem]. Da leitura deste conjunto de poemas emerge algo comum: o flerte com a Morte na esperança de algo que dissipe o tédio. Aos pobres ela aparece como “un Ange” [um Anjo], benevolente e consoladora, mas fica-nos a idéia de viver apenas na expectativa de morrer, pois este será o melhor momento, “le portique ouvert sur les Cieux inconnus!” [O pórtico que se abre aos Céus desconhecidos]. Já no *Fin de la Journée*, o Poeta está ansioso por se envolver nas cortinas das trevas que lhe serão oferecidas pela chegada da noite, algo similar

¹² Teremos camas com os mais leves cheiros/ E profundos divans, quais mausoléus./ Além de estranhas flores nas prateleiras./ Pra nós abertas em mais belos céus.// À porfia gastando os ardores últimos./ Os nossos corações, quais labaredas./ Reflectirão as suas chamas duplas/ Nas nossas almas, dois espelhos gémeos.// Numa noite de rosa e de azul místico/ Um só relâmpago iremos trocar./ Como o soluço de um adeus sem fim;// E um Anjo, mais tarde, abrindo as portas./ Alegre e fiel, virá reanimar/ Os baços espelhos e as chamas mortas. (tradução portuguesa de Fernando Pinto do Amaral).

¹³ Para as *Fleurs du Mal*, excetuando-se os poemas *La Mort des Amants* e *L'Ennemi* (transcritos na íntegra) as traduções são as de Ivan Junqueira.

ao artista de *La Mort des Artistes*, que até mesmo provoca e beija a fronte da “morne caricature” [triste caricatura] na esperança de atingir aquela, a Morte, que virá “planant comme un soleil nouveau” [pairando como um novo sol]. O eu-lírico sonhador e curioso de *Rêve d’un Curieux*, ao pressentir a Morte, tem em sua alma um “désir mêlé d’horreur” [misto de desejo e horror]. Em *Le Voyage*, ironia: a dedicatória a Maxime du Camp, embaixador dos progressos tecnológicos, poderia sugerir uma viagem donde se volta extasiado pelas maravilhas modernas, mas não é o que acontece, pelo contrário, viajar pelo mundo causa um grande tédio; a conclusão, ao fim desse longo poema em oito partes, é de que é preciso, através da Morte, evadir-se deste mundo, ir “Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau” [ao fundo do Desconhecido para encontrar o novo].

Exposta no altar de des Esseintes, *La Mort des Amants* assinala um ideal estético. A leitura mais imediata indica-nos um leito onde dois amantes experimentam um prazer rápido e intenso. Termos como “éclair unique” e “long sanglot” remetem ao orgasmo, um tanto mais se nos ativermos à expressão francesa “*petit mort*”¹⁴, relacionada as sensações da máxima excitação sexual. Mas logo após esse ápice de gozo, vem um período de languidez, de “miroirs ternis” e “flammes mortes”, até que chegue “un Ange” e reacenda o desejo, dando continuidade ao ciclo.

Lançados a uma posterior camada de leitura, podemos encontrar nessa “morte dos amantes” a própria relação do artista com a Arte. A Arte o seduz. Ele nela mergulha. Incessante, incansável e obstinadamente busca o novo, quer experimentar o desconhecido, estar face-a-face com o sublime. De repente, “un éclair unique”, algo aconteceu. Todo o envolvimento com a Arte, todo o labor da sensibilidade levava-o a uma elevada experiência estética. Ele imediatamente pensa na obra por vir. Mas logo o prazer da experiência mistura-se à angústia da não compreensão. O clarão não se explica, nada diz, nada revela, mal se apresenta e já foge. E isto é tudo o que resta: uma idealidade vazia¹⁵, a única que pode valer a pena, pois não mente, não oferece uma totalidade forjada, negligente.

¹⁴ Meus agradecimentos à doutoranda Paula Macário. Numa primeira leitura, ela me chamou a atenção ao termo francês “*petit mort*”, que me fez mudar consideravelmente a interpretação do poema em questão.

¹⁵ Hugo Friedrich faz uso do termo “idealidade vazia” ao expor sua interpretação da lírica baudelairiana: “A idealidade vazia tem origem romântica. Mas Baudelaire dinamiza-a a uma força de atração que, despertando uma tensão excessiva para cima, repele o homem que está em tensão para baixo. É, como o mal, uma coação à qual se tem de obedecer, sem que aquele que a obedece venha a se relaxar. Daí a paridade de “ideal” e “abismo”, daí expressões como “ideal corroente”, “estou acorrentado à fossa do ideal”, “azul inacessível”. Tais expressões são conhecidas também dos místicos clássicos, mas neles designavam a violência da graça divina que causa dor e prazer, o estágio que antecede a beatitude. Em Baudelaire, os dois pólos, tanto o mal satânico quanto a idealidade vazia, têm o sentido de desvelar aquela excitação que possibilita a fuga do mundo banal. Porém a fuga é sem meta, não vai além da excitação dissonante.” (FRIEDRICH, 1991, p.47).

A escolha deste poema aponta-nos assim o ideal estético venerado por des Esseintes; expressa sua necessidade de relação íntima com a Arte, fundamental para que consiga vencer o cruel Tempo de *L'Ennemi* e quem sabe chegar ao além, o “fora-do-mundo” de *Any Where Out of the World*.

4.2. L'ENNEMI

O poema está na seção *Spleen et Idéal* [Spleen e Ideal] de *Fleurs du Mal*, de toda a coletânea a seção que contém o maior número de peças, e que vem logo após o conhecido poema inicial *Au lecteur* [Ao Leitor]. Em nota, o tradutor afirma que o *spleen*, “vocábulo de origem inglesa que a língua francesa incorporou no século XVIII para designar uma sensação de tédio sem causa”, é “a expressão suprema do famoso tédio baudelairiano, oposto à aspiração do poeta pelo absoluto e o infinito, cujo símbolo é o ideal. É sob essa tensão antitética que se desenvolve toda a primeira parte da coletânea, não sem razão intitulada ‘Spleen e ideal’” (BAUDELAIRE, 1995, p.1055). E podemos apreender tal tensão antitética de diversos poemas – *Hymne à la Beauté* [Hino à Beleza], *La Beauté* [A Beleza], por exemplo – nos quais o eu-lírico flerta com a Beleza, uma beleza ideal e fatal, que a um só tempo dança diante do poeta, deixa-se entrever, olha-o fixamente e o embriaga, deixa-o mudo e seduzido, mas não se revela por completo, donde a angústia do artista: aspira a um ideal que lhe dissipe o tédio, mas tem diante de si algo que lhe escapa a todo momento, embora haja alguma satisfação nessa busca incessante. Vamos a *L'Ennemi*:

Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage,
Traversé çà et là par de brillants soleils;
Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage,
Qu'il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils.

Voilà que j'ai touché l'automne des idées,
Et qu'il faut employer la pelle et les râtaux
Pour rassembler à neuf les terres inondées,
Où l'eau creuse des trous grands comme des tombeaux.

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
Le mystique aliment qui ferait leur vigueur?

– Ô douleur! ô douleur! Le Temps mange la vie,
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le coeur
Du sang que nous perdons croît et se fortifie!¹⁶ (BAUDELAIRE, 1980, p.12).

¹⁶ Foi medonha tormenta a minha mocidade,/ Aqui e além cortada por brilhantes sóis;/ A chuva e os trovões fizeram tais estragos/ Que poucos frutos rubros no jardim me sobram.// E eis-me já em pleno Outono das ideias,/ Quando é preciso usar os ancinhos e a pá/ Pra arranjar outra vez a terra, após a cheia,/ Onde a água escavou,

Tendo em vista o poema acima, um tema importante e recorrente em *Spleen et Idéal* (e na obra de Baudelaire em geral) é o Tempo. Entidade impiedosa, ironicamente o grande parceiro da Morte, o Tempo, sempre maiúsculo, costuma aparecer para lembrar o eu-lírico de sua efemeridade e decrepitude, do quanto, a cada instante, por mais que fuja, estará a ele submetido: ora ele torna “morne esprit” [espírito sombrio] um espírito “autrefois amoureux de la lutte” [outrora afeito à luta] (BAUDELAIRE, 1980, p.55), ora concretiza-se no “Horloge! dieu sinistre, effrayant, impassible/ Dont le doigt nous menace et nous dit: ‘Souviens-toi!’” [Relógio! deus sinistro, hediondo, indiferente/ Que nos aponta o dedo em riste e diz: ‘Recorda!’] (BAUDELAIRE, 1980, p.59).

Este é o mesmo Tempo que aparece em *L’Ennemi*. Na primeira estrofe, temos a lembrança de uma juventude vista já de certa distância e que deixara uma sensação de desperdício, de extravagâncias que levaram à infecundidade: “Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage/ Qu’il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils”. Na segunda estrofe, a confissão: “Voilà que j’ai touché l’automne des idées”, e vem então a necessidade de revirar “les terres inondées” pelas tempestades de outrora. No questionamento da terceira estrofe, uma alusão à possibilidade de tornar fértil aquele solo devastado para que nele cresçam “les fleurs nouvelles que je rêve”. Todavia, na seqüência, o soneto encerra-se com uma estrofe intrigante, espécie de dar-se conta de que é tarde. Algo semelhante ao veredicto de *L’Horloge* – “il est trop tard!” [é tarde demais!] –, esse lamento da última estrofe, “Ô douleur! ô douleur! Le Temps mange la vie”, caso reiniciemos a leitura do soneto, poderá ressoar num crescendo constante após cada uma das estrofes, marcando as dentadas implacáveis do Tempo e a inutilidade de contra ele investir. Reafirmação da antítese: a busca por “novas flores” esbarra no Tempo, que após uma juventude sem frutos fez ver que era necessário buscar novas flores, cujo cultivo esbarra no Tempo...

Des Esseintes renunciou viver em sociedade. Com isto fazia também sua renúncia ao Tempo: não queria a presença deste controlador ditatorial, símbolo de uma lógica burguesa de progresso e produtividade contrária a seus princípios estéticos. Exemplo disto é que em *À Rebours* em nenhum outro momento do livro o duque olha tanto para o relógio quanto quando resolve deixar Fontenay e fazer uma viagem (cap. XI). Des Esseintes, observando guias turísticos num restaurante inglês da estação de trem, à espera da hora de partir para a Inglaterra, viaja mentalmente... Para ele, isto será o bastante: “À quoi bon bouger, quand on

quais tumbas, grandes valas.// E quem sabe se as flores que eu sonho, renovadas,/ Poderão encontrar nessa areia lavada/ O místico alimento que lhes dê vigor?// - Ó dor! ó minha dor! O Tempo engole a vida,/ E o que nos rói o peito, esse obscuro Inimigo,/ Com o sangue que perdemos cresce e ganha força! (tradução portuguesa de Fernando Pinto do Amaral).

peut voyager si magnifiquement sur une chaise? N’était-il pas à Londres dont les senteurs, dont l’atmosphère, dont les habitants, dont les pâtures, dont les ustensiles, l’environnaient? [Para que movimentar-se se se pode viajar tão magnificamente sentado numa cadeira? Pois já não estava ele em Londres, cujos odores, cuja atmosfera, cujos habitantes, cujas comidas e utensílios o rodeavam?] (HUYSMANS, 1947, p.183). É assim que o duque dribla o Tempo que, a todo instante, o fazia conferir as horas e checar se era momento de partir. Quando o relógio finalmente lhe diz que deve ir, ele já está de volta, decidido a enfurnar-se novamente em Fontenay, e com a sensação plena de uma viagem realizada, e melhor, não precisou passar pelos incômodos de um deslocamento físico.

Contemplar *L’Ennemi*, para des Esseintes é uma maneira paradoxal de manter-se vigilante: valoriza sua vida mental, de devaneios sem hora marcada, sem cronologia, caso haja alguma tentação de se voltar ao Tempo corrosivo e controlador.

4.3. ANY WHERE OUT OF THE WORLD, OPÇÃO PELO ARTIFICIAL¹⁷

Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit. Celui-ci voudrait souffrir en face du poêle, et celui-là croit qu’il guérirait à côté de la fenêtre.

Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas, et cette question de déménagement en est une que je discute sans cesse avec mon âme.

“Dis-moi, mon âme, pauvre âme refroidie, que penserais-tu d’habiter Lisbonne? Il doit y faire chaud et tu t’y ragaillardirais comme un lézard. Cette ville est au bord de l’eau; on dit qu’elle est bâtie en marbre et que le peuple y a une telle haine du végétal, qu’il arrache tous les arbres. Voilà un paysage selon ton goût; un paysage fait avec la lumière et le minéral, et le liquide pour les réfléchir!”

Mon âme ne répond pas.

“Puisque tu aimes tant le repos, avec le spectacle du mouvement, veux-tu venir habiter la Hollande, cette terre béatifiante? Peut-être te divertiras-tu dans cette contrée dont tu as souvent admiré l’image dans les musées. Que penserais-tu de Rotterdam, toi qui aimes les forêts de mâts, et les navires amarrés au pied des maisons?”

Mon âme reste muette.

“Batavia te sourirait peut-être davantage? Nous y trouverions d’ailleurs l’esprit de l’Europe marié à la beauté tropicale.”

Pas un mot. - Mon âme serait-elle morte?

“En es-tu donc venue à ce point d’engourdissement que tu ne te plaises que dans ton mal? S’il en est ainsi, fuyons vers les pays qui sont les analogies de la Mort. - Je tiens notre affaire, pauvre âme! Nous ferons nos malles pour Tornéo. Allons plus loin encore, à l’extrême bout de la Baltique; encore plus loin de la vie, si c’est possible; installons-nous au pôle. Là le soleil ne frise qu’obliquement la terre, et les lentes alternatives de la lumière et de la nuit suppriment la variété et augmentent la monotonie, cette moitié du néant. Là, nous pourrions prendre de longs bains de ténèbres, cependant que, pour nous divertir, les aurores boréales nous enverront de temps en temps leurs gerbes roses, comme des reflets d’un feu d’artifice de l’Enfer!”

Enfin, mon âme fait explosion et sagement elle me crie: “N’importe où! n’importe où! pourvu que ce soit hors de ce monde!”¹⁸ (BAUDELAIRE, 1980, p.208-209).

¹⁷ Para o *Spleen de Paris*, traduções de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira.

¹⁸ Esta vida é um hospital onde cada enfermo vive ansioso por mudar de leito. Este desejaria sofrer diante da lareira; aquele pensa que se curaria ao lado da janela./ Tenho a impressão de que estaria sempre bem lá onde não estou, e este problema de mudança é um dos que eu discuto sem cessar com a minha alma./ – Dize-me, ó minha

Em relação aos outros dois que o ladeiam, o contraste mais imediato está na forma. Estamos diante de um poema em prosa. Sua posição privilegiada destaca-o em relação a *L'Ennemi* e *La Mort des Amants*. Conforme pontuara Luiz Antonio Amaral, *Any Where out of the World* sela de vez a predileção de des Esseintes pelo imaginário, o artificial, algo que já entrevíamos nas análises anteriores.

No *Spleen de Paris* [Spleen de Paris], coletânea de poemas em prosa em que figura *Any Where out of the World*, sobressai-se um novo olhar para o mundo: é recorrente a imagem de um eu-lírico que observa as ruas e a multidão e, de repente, fixa o olhar numa determinada figura, geralmente grotesca, estranha, algo, em outras palavras, que seria antes indigno de observação. Também des Esseintes, é bom lembrarmos, deixando-se guiar por espíritos como os de Baudelaire e Poe, admira algumas “indignidades” de seu tempo: obras de artistas como Luyken, Bresdin e Redon. No *Spleen de Paris*, encontramos esse tipo de olhar diferenciado nos poemas *Les veuves* [As Viúvas], *Le Vieux Saltimbanque* [O Velho Saltimbanco], *Les Yeux des Pauvres* [Os Olhos dos Pobres] e *Le Joueur Généreux* [O Jogador Generoso]. Chama-nos também a atenção a aclimação dos poemas: sempre uma atmosfera nebulosa, esfumaçada, embriagante, sugestiva, na qual podemos perfeitamente esbarrar um estrangeiro que nada aprecia além das nuvens ou um convite tentador: *Enivrez-vous!* [Embriagai-vos!]. Sempre um olhar que nada quer com clareza e objetividade, pelo contrário, evidencia o caráter obscuro – talvez o único existente – das coisas todas. Tal observação incessante, muitas vezes, suscita uma vontade terrível de ficar só. É o que notamos, por exemplo, em *La Solitude* [A Solidão]: isolar-se parece uma boa alternativa para evitar desgraças; em *Les Vocations* [As Vocações]: há uma insatisfação crônica esteja-se onde estiver; e em *Le Chambre Double*: o isolamento num quarto com os próprios pensamentos transporta a um mundo mágico de devaneios e voluptuosas fantasias em que o Tempo é dissolvido, mas um

alma, pobre alma arrefecida, gostarias de habitar Lisboa? Lá deve fazer calor, e tu te refestelarias como um lagarto. É uma cidade à beira da água; dizem ser construída de mármore, e que seu povo odeia tanto o vegetal que arranca todas as árvores. Eis aí uma paisagem conforme ao teu gosto; paisagem feita com a luz e o mineral, e o líquido para refleti-los! Minha alma não responde./ – Visto que és tão amiga do repouso, com o espetáculo do movimento, queres vir habitar a Holanda, essa terra de bem-aventuranças? Creio que te divertirás nessa região, cuja imagem tantas vezes admiraste nos museus./ Que pensarias de Roterdã, ó tu que amas as florestas de mastros e os navios atracados junto às casas? Minha alma permanece muda./ – Porventura a Batávia te sorriria mais? Lá encontraríamos o espírito da Europa casado à beleza tropical./ Nem uma palavra. Minha alma estaria morta?/ – Então chegaste a um grau de entorpecimento em que só te comprazes com o teu próprio mal? Se assim é, fujamos para as terras que são as analogias da Morte... Já sei o que nos serve, pobre alma! Preparemos as malas para Tornéu. Vamos ainda além, ao extremo do Báltico; ainda além da vida, se é possível; vamos viver no pólo. Lá o Sol apenas roça de soslaio a Terra, e as lentas alternativas da luz e da noite suprimem a variedade e aumentam a monotonia, essa metade do nada. Lá poderemos tomar longos banhos de trevas, enquanto, para nos divertirem, as auroras boreais nos enviarão de quando em quando os seus feixes róseos, como reflexos de um fogo de artifício do Inferno! Por fim, minha alma explode, e sabiamente me grita:/ – Seja onde for! desde que fora deste mundo!

toque na porta (alguém de lá de fora, do mundo) traz de volta a crueldade angustiante do Tempo e a triste realidade das cobranças da vida prática, e assim “le Temps règne; il a repris sa brutale dictature. Et me pousse, comme si j’étais un boeuf, avec son double aiguillon. – ‘Et hue donc! bourrique! Sue donc, esclave! Vis donc, damné!’” [reina o Tempo; reassumiu a sua brutal ditadura. E acossa-me, como se eu fosse um boi, com o seu refrão: – “Eia, burrico! Sua escravo! Vive, condenado!”] (BAUDELAIRE, 1980, p.165). Finalmente, a radicalização do nojo em relação ao mundo, encontrada no *Any Where out of the World*, tão caro a des Esseintes.

Em *Any Where out of the World*, o importante não é para onde ir. Há apenas uma certeza: analisadas as possibilidades (no caso de des Esseintes, feitas as experiências em sociedade), é preciso deixar “este mundo”. Esta opção é fortemente ressaltada pela seqüência de refutações mudas da alma que “ne répons pas”, “reste muette”. Ainda que para negar, sequer vale a pena dizer algo sobre algum lugar que seja deste mundo. A ânsia por evadir-se vai levando então à cogitação de possíveis destinos: começando por Lisboa, passando pela Holanda, os locais vão ficando cada vez mais exóticos, mais isolados, até que se chega ao pólo, limite extremo do mundo. E quando, vislumbrado tal ignoto destino, parecia ter-se atingido o ideal de monotonia e isolamento desejados, a alma irrompe reiterativamente insatisfeita: “N’importe où! N’importe où! Pourvu que ce soit hors de ce monde!”. Ora, vemos então que o pólo ainda é o mundo. Não seria, pois, suficiente!

Além de claramente confirmar a reclusão voluntária e radical do duque, a escolha deste poema entre dois sonetos evidencia também a estética vanguardista de des Esseintes, que, conforme nos conta o narrador de *À Rebours*, elegerá o poema em prosa como forma ideal para a modernidade:

De toutes les formes de la littérature, celle du poème en prose était la forme préférée de des Esseintes. Maniée par un alchimiste de génie, elle devait, suivant lui, renfermer, dans son petit volume, à l’état d’*of meat*, la puissance du roman dont elle supprimait les longueurs analytiques et les superfétations descriptives. (...) 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, 1947, p.264-265).

[De todas as formas de literatura, a do poema em prosa era a preferida de des Esseintes. Manejada por um alquimista de gênio, devia, segundo ele, encerrar em seu pequeno tamanho, em estado de *of meat*, o poderio do romance, de que suprimia as demoras analíticas e as superfetações descritivas. (...) Numa palavra, o poema em prosa representava, para des Esseintes, o suco concentrado, a osmazona da literatura, o óleo essencial da arte].

Noutras palavras, tendo sido o exemplo de sumo essencial da Arte eleito por des Esseintes um poema em prosa baudelairiano, está estabelecido o centro irradiador de todas as

preferências do herói de *À Rebours*: o eleito por excelência é o poeta do *novo*, Charles Baudelaire.

Minha intenção, na maneira de abordar as peças, era justamente abrir a obra de Baudelaire para observar não apenas três poemas, mas três poemas assaz sugestivos, uma vez postos diante de um personagem como des Esseintes. O episódio de des Esseintes escolhendo as cores de sua nova habitação faz-nos conjecturar qual não teria sido seu cuidado ao selecionar que peças iria querer para adornar e venerar tão cuidadosamente, como vimos que fizera. Ao longo das páginas de *À Rebours* vamos percebendo sempre no protagonista uma grande necessidade de afirmar o quanto quer mesmo estar fora do mundo, através da maneira como pinça religiosamente o tipo de arte em que mergulha o tempo todo para provocar seus nervos. Mas des Esseintes não tem ninguém consigo. Precisa a todo momento afirmar para si mesmo a sua própria opção: não basta gostar de Baudelaire, é preciso colocá-lo diante de si. E assim com os artistas, os perfumes, as flores, tudo o que de mais singular cultivava em seu claustro. Parece obstinado a isolar-se ao ponto de ter em volta de si a sua própria mente. Questão esta certamente cara também a Baudelaire, herdeiro da forte individualidade romântica, mas também obstinado com o trabalho de nela mergulhar *conscientemente* e de lá voltar com peças de Arte.

4.4. UMA PALAVRA SOBRE O ELEITO

Oriunda de homem profundamente mergulhado em seu presente e na questão de como poetizar no auge do capitalismo, como diria Benjamin, a escrita de Baudelaire não é feita de carícias, mas de espinhos; perfumes misturados a um odor de carniça, violência e ironia são arremessados em seu hipócrita leitor, seu irmão, seu igual¹⁹, concentrando exemplarmente as novas questões da vida moderna que se desenrolava em seu tempo.

E a própria vida de Baudelaire é uma espécie de *performance* de sua poética. O ferro, o vidro e uma nova movimentação tomavam conta da cidade, aburguesando-a de todos os lados. Assim, algumas questões se impunham ao artista: o que fazer? Trabalhar? Constituir uma família? Aburguesar-se também? Tornar-se prático?

Parece-nos que não.

¹⁹ Cf. versos de *Au Lecteur* [Ao Leitor], poema de abertura das *Fleurs du Mal*: “Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat/ -Hypocrite lecteur,- mon semblable, - mon frère!” [Tu conheces, leitor, o monstro delicado/ - Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!] (BAUDELAIRE, 1980, p.03).

Nascido em 1821, Baudelaire, tendo precocemente perdido o pai – aos seis anos de idade –, ganhara um padrasto: alguém por quem teria ainda alguns lampejos de simpatia, mas que com o passar dos anos se tornaria cada vez mais intensamente seu grande oposto: o general Aupick, militar de brilhante carreira, oportunista e cheio de condecorações, diplomata, bom anfitrião e bem visto nos mais distintos círculos sociais. Figuraria muito bem, aliás, naquela galeria dos robustos ancestrais de des Esseintes. Já Charles Baudelaire, um aluno que poderia ter sido excepcional não fosse sua indisciplina e a mania de deixar tudo para a última hora. Indisciplina que se acentuaria após o colégio: jamais conseguiu freqüentar as aulas de Direito, tampouco arrumar um trabalho “normal” ou fazer qualquer outra coisa que o tornasse motivo de orgulho para sua família austera e correta. Decidira tornar-se escritor, vivia cheio de dívidas, pedindo dinheiro à mãe²⁰ e mergulhado na boêmia. Baudelaire não chegou a isolar-se numa Fontenay, como faria seu “irmão” des Esseintes mais adiante, mas em sua poesia construiu, através do choque causado por sua visão de mundo, uma obra toda ela voltada a dizer “não” às perguntas ainda há pouco propostas: “Être un homme utile m’a paru toujours quelque chose de bien hideux” [Tornar-se um homem útil sempre me pareceu algo muito detestável] (BAUDELAIRE, 1980, p.407).

Walter Benjamin, no clássico *Um Lírico no Auge do Capitalismo*, livro inacabado, mas que lançou interessante olhar sobre a obra baudelaireana²¹, escreve, dentre vários outros, sobre um tema essencial em Baudelaire, a *perda da aura*: a consciência de não mais precisar submeter-se a antigas regras teria feito de Baudelaire um autor que sabia estar escrevendo para um público que tinha dificuldades com poesia, o que faria do choque seu princípio poético (BENJAMIN, 1989, p.164), um princípio libertador²², possibilitando novos temas, novos procedimentos.

Nesse sentido é emblemático outro poema em prosa: *Perte d’Auréole* [Perda da Auréola] (BAUDELAIRE, 1980, p.205), também do *Spleen de Paris*. Primeiro a surpresa:

²⁰ Baudelaire tinha uma herança deixada por seu pai e que ficara em seu poder quando completou a maioridade, no entanto, sua mãe e familiares, temendo que ele esbanjasse tudo o que tinha muito rapidamente, decidiram eleger um tutor que liberava ao jovem Charles apenas uma quantia mensal de dinheiro. Assim, sempre que o dinheiro acabava, ele recorria à mãe, para que esta intercedesse por ele junto ao tutor. Cf. biografia de Henri Troyat (1995).

²¹ A obra fora deixada incompleta por conta do precoce suicídio do autor, em 1940. Jeanne Marie Gagnebin, no artigo *Baudelaire, Benjamin e o Moderno*, chama-nos a atenção: “Ao ler Walter Benjamin sobre Baudelaire devemos, portanto, nos contentar com os fragmentos de uma interpretação e não esperar uma construção teórica acabada”. Apesar disso, diz que “a leitura benjaminiana provocou mudanças consideráveis na compreensão tradicional de Baudelaire, pois relaciona, de maneira convincente, a estrutura íntima dessa obra às condições de produção da arte na modernidade”. (GAGNEBIN, 1997, p.141).

²² Hugo Friedrich, em *Estrutura da Lírica Moderna*, apresentando o autor como “pai da modernidade”, trata da questão do *oximoro* em Baudelaire, a “aproximação do que normalmente é incomparável”, “uma antiga figura do discurso poético, apropriada para exprimir estados complexos da alma”, muito usada por Baudelaire. O que podemos reparar já no título da célebre coletânea, em que “flores” são “do mal” (HUGO, 1991, p.46).

alguém se admira por ver *O Poeta* – aquele que estava lá num pedestal – andando aqui em baixo “dans un mauvais lieu!” [num mal lugar]. O poeta então põe-se a explicar o que o levava até ali: andava apressado pelo bulevar; para fugir de um atropelamento, saltara uma poça de lama, onde caíra sua auréola; por fim, diz que se sente bem com o ocorrido: “à quelque chose malheur est bon” [há males que vêm para bem]. Chama a atenção o fato de que o poeta vinha “en grande hâte” [a toda pressa]. Por que a pressa? Ora, estava a caminhar numa nova configuração de cidade: os centros urbanos que se formavam em meados do século XIX, cheios de carruagens e uma movimentação caótica “de tous les côtés à la fois” [de todos os lados a um só tempo]. Em meio a esse andar apressado, um susto: quase um acidente... e um prejuízo constatado, a perda das insígnias de poeta. Mas se o choque físico ficara apenas na iminência, o intelectual fora em cheio: “J’ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes” [Julguei menos desagradável perder as minhas insígnias]. O poeta percebe que agora que as pessoas não mais o podem identificar, novos caminhos se estão abrindo: “Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme le simples mortels” [Agora posso passear incógnito, praticar ações vis, e entregar-me à crápula, como os simples mortais]. Entrevêm-se temas amplamente recorrentes na poesia baudelaireana. Esse “choque” viria para dizer ao poeta que um novo tipo de cidade (de mundo) reclamava um novo tipo de poesia; perder a auréola, a aura de poeta, significava desvincular-se das quintessências, dos classicismos e empenhar-se numa nova poética, um novo olhar para o mundo. A poesia de Baudelaire seria justamente isto, a originalidade pelo choque: em *Fleurs du Mal*, num poema em que se dirige à amada, o eu-lírico fala de carniça – *Une Charogne* [Uma Carniça] –, no próprio *Spleen de Paris*, um convite singular: *Assommons les Pauvres!* [Espanquemos os Pobres!]. Desta forma, aquele que perdeu a auréola está feliz, achou o caminho de sua poesia. E de quebra, poderá ainda rir um pouco ao imaginar que alguém pode ter recuperado o objeto da lama para, quem sabe, voltar às “quintessences”... Profunda ironia para com os que teimavam, em tempos modernos, manterem-se clássicos.

Também os *Journaux Intimes* [Escritos Íntimos]²³ de Baudelaire dialogam com o *Spleen de Paris*. Estamos diante de anotações que enfatizam o horror ao mundo, ao tornar-se útil e a ideologias controladoras, ficando extremado o valor do indivíduo: “De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là” [Da vaporização e centralização do *Eu*. Tudo reside nisso] (BAUDELAIRE, 1980, p.405). A forma fragmentária é significativa: faz lembrar, por que não?, os primeiros românticos alemães. Vemo-nos diante de tópicos para o que seria um

²³ Tradução: Fernando Guerreiro.

grande livro, abarcando os mais diversos temas, um livro em que não poderia faltar, por exemplo, um capítulo sobre a fúria humana ou outro sobre a arte de adivinhar. Aquele livro total de Novalis?

A arte de escrever livros ainda não foi inventada. Está porém a ponto de ser inventada. Fragmentos desta espécie são sementes literárias. Pode sem dúvida haver muito grão mouco entre eles – mas contanto que alguns brotem. (NOVALIS, 1988, p.93).

Sem cair no equívoco de analogias instantâneas e por demais empolgadas, não posso, contudo, negar a relação quanto às aspirações em jogo. As listas de supostos capítulos, aqui e ali “um grande capítulo” sobre este ou aquele tema, os nomes comuns e autores que irrompem deixam entrever o que de romântico permaneceu em Baudelaire, ele que iria (conforme Edmund Wilson), com sua poética vanguardista, dar impulso à estética *fin-de-siècle*, corrigindo a frouxidão e extravagância românticas, ao mesmo tempo em que visava, “não a efeitos naturalistas, mas ultra-românticos” (WILSON, 1979, p.11). Jean des Esseintes é fruto desse impulso recebido de Baudelaire por Huysmans. Se para Baudelaire era primordial abandonar o esgotamento das quintessências, para o autor de *À Rebours* a questão era enfatizar em seu herói a busca por deixar o real exterior e partir a todo vapor para uma intensa e latente realidade interior. Também o projeto naturalista, entrevemos na afirmação de Wilson, havia sido uma maneira de procurar corrigir aquela frouxidão do romantismo – as tendências ao escapismo sentimentalista – através da ênfase na realidade. Pierre Cogny, aliás, traz reflexão interessante em seu *Le Naturalisme* [O Naturalismo] (1953), indicando uma necessidade de realidade inerente ao espírito humano. No mundo cristão, por exemplo, dá-se certa preferência àquela pessoa da Trindade, Jesus Cristo, que nasceu e morreu como um homem; existiria uma tensão entre o ideal e o real, o que faria, ainda, a idealidade das outras pessoas da Trindade, Deus e o Espírito Santo, ser materializada em representações clássicas como um senhor de barbas e uma pomba. Assim, enquanto tínhamos um romantismo tendendo ao extremo idealismo, o naturalismo viera para chamar a atenção ao real, mas Zola teria pecado pelo cientificismo, acabando por aprisionar o gênero romance numa fórmula matemática que envolvia dados, meio, raça, momento e alguma variável. Falando por alto, o decadentismo (e também o simbolismo) viria, a partir da herança romântica e contra o naturalismo, como para equilibrar o ideal com a consciência do artifício.

Essa fuga ao realismo pode levar a pensar se não haveria a possibilidade de recair em outras fórmulas, novos padrões. Acredito que não. Se vamos ao Baudelaire do *Salon de 1846* [Salão de 1846] e a ele perguntamos como observar um quadro, este nos dirá que o melhor a

fazer é olhar a tela de longe, de maneira que seja impossível distinguir tanto o assunto quanto as próprias linhas. Se ainda assim “il est mélodieux, il a déjà un sens, et il a déjà pris sa place dans le répertoire des souvenirs” [é melodioso, tem já um sentido, tomou já seu lugar no repertório das lembranças]²⁴ (BAUDELAIRE, 1980, p.678). Baudelaire não é anunciador de uma retórica da Arte. Observamos nesse tipo de afirmação, em gérmen, aquilo que será mais adiante amplamente discutido em Arte quando da passagem da figuração para a abstração. No seu *Le Peintre de la Vie Moderne* [O Pintor da Vida Moderna] (1980), aparece-nos, sim, o anunciador de um Belo constituído por um elemento eterno e invariável, difícil de definir e, ao mesmo tempo, por um elemento circunstancial, próprio de uma época, não podendo o Belo prescindir de nenhum desses dois elementos em sua constituição. Assim, teria havido uma modernidade para cada pintor, sendo possível encontrar o Belo em diversos momentos da tradição. Isto aliado ao apreço pela liberdade individual leva Baudelaire à admiração tanto por Eugène Delacroix quanto por Constantin Guys, dois contemporâneos seus de estilos completamente diferentes, mas que têm em sua pintura a força de combinar aquele elemento eterno ao circunstancial que lhes rodeia.

Do mesmo modo procede o Huysmans crítico de Arte. Assim encontramos também em *À Rebours*, pluralidade de escritores, de artistas e de épocas. Seu único compromisso deve ser com o moderno: não se pode entregar à tentação preguiçosa de não buscar o novo. Tudo isso sempre ressaltando as correspondências entre as artes.

²⁴ Os créditos da tradução dos escritos baudelairianos sobre arte são de: Cleone Augusto Rodrigues, Joana Angélica D'Ávila Melo, Marcella Mortara, Plínio Augusto Coelho e Suely Cassal.

5. BAUDELAIRE E MOREAU

Uma vez mais insisto na “localização”, por assim dizer. Se Baudelaire é a primeira referência literária e a que ocupa lugar privilegiado na tebaida e na mente de Jean des Esseintes, seu desejo de subtrair-se a uma época odiosa e o total desinteresse da existência contemporânea nos levam ao primeiro artista citado na narrativa. Des Esseintes

avait voulu, pour la délectation de son esprit et la joie de ses yeux, quelques oeuvres suggestives le jetant dans un monde inconnu, lui dévoilant les traces de nouvelles conjectures, lui ébranlant le système nerveux par d’érudites hystéries, par des cauchemars compliqués, par des visions nonchalantes et atroces. (...) Entre tous, un artiste existait dont le talent le ravissait en de longs transports, Gustave Moreau. (HUYSMANS, 1947, p.70-71).

[quisera, para deleite de seu espírito e alegria de seus olhos, algumas obras sugestivas que o transportassem a um mundo desconhecido, desvendando-lhe os rastros de novas conjecturas, sacudindo-lhe o sistema nervoso com histerias eruditas, pesadelos complicados, visões lânguidas e atrozes. (...) Existia, entre todos, um artista cujo talento o arrebatava em longos transportes, Gustave Moreau.]

Diz-nos o narrador que, para des Esseintes, Moreau (1826-1898) não descendia de ninguém e seguia único na Arte contemporânea. Seria mesmo injusto compará-lo a outros artistas atuais. Somente a analogia com a Literatura, e com a Literatura de Baudelaire, daria conta das sensações nervosas causadas por esse singular pintor, sobretudo as obras detalhadamente descritas nas páginas de *À Rebours*, a saber, *Salomé* e *L’Apparition*²⁵:

Il y avait dans ses oeuvres désespérées et érudites un enchantement singulier, une incantation vous remuant jusqu’au fond des entrailles, **comme celle de certains poèmes de Baudelaire**, et l’on demeurerait ébahi, songeur, déconcerté, par cet art qui franchissait les limites de la peinture, empruntait à l’art d’écrire ses plus subtiles évocations, à l’art du Limosin ses plus merveilleux éclats, à l’art du lapidaire et du graveur ses finesses les plus exquises. **Ces images de la Salomé**, pour lesquelles l’admiration de des Esseintes était sans borne, **vivaient, sous ses yeux, pendues aux murailles de son cabinet de travail, sur des panneaux réservés entre les rayons des livres.** (HUYSMANS, 1947, p.80, grifos meus).

[Havia, nas suas obras desesperadas e eruditas, um encantamento singular, um sortilégio que vos agitava até o fundo das entranhas, **como o de certos poemas de Baudelaire**, e se ficava assombrado, desconcertado, em devaneio, com essa arte que franqueava os limites da pintura, que tomava de empréstimo à arte de escrever suas evocações mais sutis, à arte do Limosino a maravilha dos seus faustos, à arte do lapidário e do gravador suas mais requintadas finuras. **Essas duas imagens de Salomé**, pelas quais a admiração de des Esseintes não tinha limites, **viviam-lhe diante dos olhos, penduradas às paredes do seu gabinete de trabalho, em painéis reservados entre as prateleiras de livros.**]

²⁵ Ver essas obras no “Anexo I” da Monografia.

Temos aí exemplo de algo notável em *À Rebours*: dissolução da intriga e configuração de um hipertexto híbrido, marcado pela digressão e pelo ensaísmo (cf. AMARAL, 2009). O programa estético do autor Huysmans emerge nas predileções que o narrador nos oferece de seu protagonista. Já em 1880, portanto quatro anos antes da publicação de *À Rebours*, no *Salon Officiel en 1880* [Salão Oficial de 1880], Huysmans aproximava Arte e Literatura ao apreciar quadros de Gustave Moreau:

Cela est plus complexe encore, plus indéfinissable. La seule analogie qu'il pourrait y avoir entre ces oeuvres et celles qui ont été créées jusqu'à ce jour n'existerait vraiment qu'en littérature. L'on éprouve, en effet, devant ces tableaux, une sensation presque égale à celle que l'on ressent lorsqu'on lit certains poèmes bizarres et charmants, tels que le rêve dédié, dans les *Fleurs du Mal*, à Constantin Guys, par Charles Baudelaire. (HUYSMANS, 1992, p.106).

[Isto é ainda mais complexo, mais indefinível. A única analogia que se poderia fazer entre essas obras e aquelas criadas até nossos dias não existiria senão no campo da literatura. Prova-se, de fato, diante desses quadros, uma sensação quase igual àquela experimentada quando se lê certos poemas bizarros e encantadores, tais quais o sonho dedicado, nas *Flores do Mal*, a Constantin Guys, por Charles Baudelaire.]

Tais aproximações, mais aquela reiterada necessidade de sair do mundo, nos levam a uma concepção do Belo como forma de livrar-se da Natureza. Por isso des Esseintes é extravagante e seu gosto refinado, adjetivos estes que caem muito bem para as duas representações da Salomé bíblica, pintadas por Moreau e admiradas pelo duque: primeiro a que dança como uma serpente para seduzir; depois a que está aterrorizada diante de uma aparição da cabeça do precursor. Já o tema escolhido pelo artista atrai des Esseintes. Se vamos às Sagradas Escrituras, os evangelistas pouco se detêm na ação de Salomé. Em breves palavras, Mateus (14,3-11) diz que “por ocasião do aniversário de Herodes, a filha de Herodíades dançou ali e agradou a Herodes”; que este “por essa razão prometeu, sob juramento, dar-lhe qualquer coisa que pedisse”; que “ela instruída por sua mãe, disse: ‘Dá-me aqui num prato, a cabeça de João Batista’” e que o rei, mesmo a contragosto²⁶, cumpria o juramento. Salomé aí é apenas a “filha de Herodíades”, seu nome sequer é citado e sua dança não dura mais que uma linha. O herói de *À Rebours*, que costumava divagar imaginando os encantos dos gestos de Salomé, encontra nas representações de Moreau a ênfase que faltava a essa narrativa. O sobre-humano em Salomé, o não-natural, o criado graças ao artifício do artista é o que chama a atenção de des Esseintes/ Huysmans:

Dans l'oeuvre de Gustave Moreau, conçue en dehors de toutes les données du Testament, des Esseintes voyait enfin réalisée cette Salomé, **surhumaine** et étrange qu'il avait rêvée. Elle

²⁶ Herodes temia matar João, pois este era tido como profeta e querido pela multidão.

n'était plus seulement la baladine qui arrache à un vieillard, par une torsion corrompue de ses reins, un cri de désir et de rut; qui rompt l'énergie, fond la volonté d'un roi, par des remous de seins, des secousses de ventre, des frissons de cuisse; elle devenait, en quelque sorte, la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la **Beauté maudite**, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles; la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche. (HUYSMANS, 1947, p.74, grifos meus).

[Na obra de Gustave Moreau, concebida fora de todos os dados do Testamento, des Esseintes via enfim realizada aquela Salomé **sobre-humana** e estranha que havia sonhado. Ela não era mais apenas a bailarina que arranca, com uma corrupta torção de seus rins, o grito de desejo e de lascívia de um velho; que estanca a energia, anula a vontade de um rei por meio de ondulações de seios, sacudidelas de ventre, estremecimentos de coxas; tornava-se, de alguma maneira, a deidade simbólica da indestrutível Luxúria, a deusa imortal Histeria, a **Beleza maldita**, entre todas a eleita pela catalepsia, que lhe inteiriça as carnes e lhe enrija os músculos; a Besta monstruosa, indiferente, irresponsável, insensível, a envenenar, como a Helena antiga, tudo quanto dela se aproxima, tudo quanto a vê, tudo quanto ela toca.]

Fala-se então da Salomé que dança, a primeira com a qual nos deparamos na leitura de *À Rebours*. Neste quadro refinado, em que cada pedra, cada ornamento, cada personagem foi profundamente cultivado pelo pintor, des Esseintes cultivava-os contemplando-os, ao passo que o narrador, criado por Huysmans, descrevendo-os, amplia ao infinito a contemplação de Salomé, essa flor do mal, cujo perfume, cuja exuberância, cor e movimentação lânguida seduzem, vencem, aniquilam refinadamente. E se o próprio texto de *À Rebours* nos diz que as obras desesperadas e eruditas de Moreau agitavam as entranhas de des Esseintes como certos poemas de Baudelaire, não seria temeridade imaginarmos des Esseintes contemplando *Salomé* e *L'Apparition* tendo em mãos, ou na imaginação, essas estrofes, respectivamente de *Le serpent qui danse* e de *La Beauté*, de *Fleurs du Mal*.

Que j'aime voir, chère indolente,
De ton corps si beau,
Comme une étoffe vacillante,
Miroiter la peau!²⁷ (BAUDELAIRE, 1980, p.22).

Les poètes, devant mes grandes attitudes,
Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments,
Consumeront leurs jours en d'austères études²⁸ (BAUDELAIRE, 1980, p.15).

²⁷ Em teu corpo, lânguida amante,/ Me apraz contemplar,/ Como um tecido vacilante,/ A pele a faiscar

²⁸ Os poetas, diante de meus gestos de eloquência,/ Aos das estátuas mais altivas semelhantes,/ Terminarão seus dias sob o pó da ciência

6. TRANSMIGRAÇÃO DE ALMAS

Observamos que o guia estético-espiritual de des Esseintes, Charles Baudelaire, levava o duque a Gustave Moreau. E assim acontecerá ao longo de toda a narrativa em *À Rebours*: o gosto refinado de des Esseintes sempre gravitando em torno de Baudelaire. Basta mapearmos o romance para constatarmos, nas diversas ocorrências, o autor das *Fleurs du Mal* e do *Spleen de Paris* emergir como baliza estética:

Cap. I: arranjo religioso do tríptico baudelairiano, que já trabalhamos.

Cap. V: a apreciação de obras de Gustave Moreau causa em des Esseintes efeitos similares àqueles experimentados quando da leitura de certos poemas de Baudelaire, que também já trabalhamos.

Cap. X: faz-se analogia entre dois poemas de Baudelaire – e acordes de perfumes exóticos:

Il avait [des Esseintes] autrefois aimé à se bercer d'accords en parfumerie; il usait d'effets analogues à ceux des poètes, employait, en quelque sorte, l'admirable ordonnance de certaines pièces de Baudelaire, telle que 'l'Irréparable' et 'le Balcon', où le dernier des cinq vers qui composent la strophe est l'écho du premier et revient, ainsi qu'un refrain, noyer l'âme dans des infinis de mélancolie et de langueur. (HUYSMANS, 1947, p.155-156).

[Comprazia-se outrora em acalantar-se aos acordes de perfumaria; recorria a efeitos análogos aos dos poetas, empregava de certo modo a admirável ordenação de certas peças de Baudelaire, tais como 'O Irreparável' ou 'O Balcão', em que o último dos cinco versos que compõem a estrofe é eco do primeiro e retorna, qual um refrão, para afogar a alma em infinitos de melancolia e de langor.]

Além do tríptico, *L'Irréparable* e *Le Balcon* são as duas únicas citações diretas de poemas de Baudelaire. Importante essa analogia, pois na própria composição de *À Rebours* há o mesmo tipo de procedimento no forte apelo às divagações da memória e nas idas e vindas da nevrose que vai marcando as experiências sensoriais de des Esseintes: pesadelos, alucinações do olfato, perturbações da visão, tosse rebelde, batimentos fortes do coração, suores frios, ilusões da audição.

Cap. XII: novamente obras do autor das *Fleurs du Mal* aparecem requintadamente ornadas e descreve-se a grande afeição de des Esseintes: "Son admiration pour cet écrivain

était sans borne” [Sua admiração por Baudelaire não conhecia limites] (HUYSMANS, 1947, p.188-191). Baudelaire aparece como aquele que, num tempo em que o verso servia para pintar o aspecto exterior das coisas, vai mais longe e põe-se a exprimir o inexprimível.

Cap. XII: faz-se o elogio ao Marquês de Sade e também ao Barbey d’Aurevilly de *Le Prêtre Marié* [O Padre Casado] e *Les Diaboliques* [As Diabólicas]: “Avec ces volumes presque sains, Barbey avait constamment louvoyé entre ces deux fossés de la religion catholique qui arrivent à se joindre: le mysticisme et le sadisme” [com esses dois volumes quase sadios, Barbey d’Aurevilly andara constantemente à beira dos dois fossos da religião católica que chegam a juntar-se: o misticismo e o sadismo] (HUYSMANS, 1947, p.209). Para tanto são evocadas as litâneas infernais de Baudelaire. Lembremos que o Baudelaire satânico de

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!
[Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria!] (BAUDELAIRE, 1980, p.92)

é fundamental para pensarmos a religiosidade às avessas de des Esseintes e o *cristianismo em ruínas* proposto por Hugo Friedrich quando analisa Baudelaire: a angústia das preces não atendidas configurando uma mística sem perspectiva de salvação, quando a forma da ladainha dirigida a Deus e aos santos nas igrejas é utilizada para evocar Satanás; faz-se um apelo ao Inimigo maior daquele que deveria ser o Salvador.

Cap. XIII: Baudelaire não é citado diretamente, no entanto, a semelhança entre o episódio dos garotos e a fatia de pão e o poema em prosa baudelairiano *Le Gateau* [O Bolo], em que dois sujeitos brigam desesperadamente por um pedaço de bolo até que este se esfarela todo, não sendo mais possível aproveitá-lo, é notável. Ao ver um grupo de garotos esbofeteando-se, des Esseintes alimenta a contenda:

Jetez cette tartine, dit-il au domestique, à ces enfants qui se massacrent sur la route; que les plus faibles soient estropiés, n’aient part à aucun morceau et soient, de plus, rossés d’importance par leurs familles quand ils rentreront chez elles les culottes déchirées et les yeux meurtris. Cela leur donnera un aperçu de la vie qui les attend! (HUYSMANS, 1947, p.226-227)

[Atire esse pão – disse ao criado – àqueles garotos que estão se trucidando na estrada; que os mais fracos saiam estropiados, não consigam sequer um naco e sejam, além disso, desancados por suas famílias quando chegarem em casa de calças rasgadas e olhos pisados; isso lhes dará um relance da vida que os espera!]

Cap. XIV: A par de Baudelaire são mencionados os três outros grandes da literatura francesa para des Esseintes – Zola, Edmond de Goncourt e Flaubert. Curioso sobretudo que justamente Zola, o líder do Naturalismo, escola literária da qual o livro de Huysmans é o “às avessas”, esteja entre os três louváveis. Talvez Huysmans quisesse render tributo a seu antigo mestre, entretanto, seguindo a leitura, vemos que a admiração de des Esseintes por esses tais mestres é algo mais respeitoso que fervoroso: “mais à force de les relire, de s’être saturé de leurs oeuvres, de les savoir, par coeur, tout entières, il avait dû, afin de les pouvoir absorber encore, s’efforcer de les oublier et les laisser pendant quelque temps sur ses rayons, au repos” [todavia, à força de relê-los, de saturar-se de suas obras, de decorá-las por inteiro, tivera ele, a fim de poder absorvê-las ainda mais, de esforçar-se por esquecê-las e deixá-las em repouso nas suas estantes por algum tempo] (HUYSMANS, 1947, p.243-244)

Cap. XIV: Paul Verlaine, diz o narrador, é, segundo o duque des Esseintes, “un talent déjà profondément imbibé de Baudelaire” [um talento já profundamente impregnado de Baudelaire] (HUYSMANS, 1947, p.245)

Cap. XIV: Théodore Hannon, um quase desconhecido admirado por des Esseintes, é apresentado como discípulo de Baudelaire e Gautier.

Cap. XIV: outra vez é afirmada a supremacia de Baudelaire, pois “celui-là était à peu près le seul dont les vers continssent, sous leur splendide écorce, une balsamique et nutritive moelle! [era ele quase o único cujos versos continham, sob a esplêndida casca, uma balsâmica e nutritiva medula!] (HUYSMANS, 1947, p.252)

Cap. XIV: fala-se sobre outro nome caríssimo a des Esseintes (e também a Baudelaire): Edgar Poe. “Si Baudelaire avait déchiffré dans les hiéroglyphes de l’âme le retour d’âge des sentiments et des idées, lui [Edgar Poe] avait, dans la voie de la psychologie morbide, plus particulièrement scruté le domaine de la volonté” [Se Baudelaire havia decifrado nos hieróglifos da alma a idade crítica dos sentimentos e das idéias, Edgar Poe, na senda da psicologia mórbida, esquadrinhara mais particularmente o domínio da vontade] (HUYSMANS, 1947, p.253).

Cap. XIV: des Esseintes possui uma **antologia do poema em prosa**; diz-nos o narrador tratar-se de “une petite chapelle, placé sous l’invocation de Baudelaire, et ouverte sur

le parvis²⁹ de ses poèmes” [pequena capela posta sob a invocação de Baudelaire e aberta para o adro dos seus poemas] (HUYSMANS, 1947, p.263)

Cap. XIV: discorre-se ainda a cerca do poema em prosa. “Cette succulence développée et réduite en une goutte, elle existait déjà chez Baudelaire, et aussi dans ces poèmes de Mallarmé qu’il [des Esseintes] humait avec une si profonde joie” [Tal suculência desenvolvida e reduzida a uma gota, existia já em Baudelaire e também nesses poemas de Mallarmé que ele aspirava com tão profunda alegria] (HUYSMANS, 1947, p.265). Em Mallarmé estariam, “poussées jusqu’à leur dernière expression, les quintessences de Baudelaire et de Poe; c’étaient leurs fines et puissantes substances encore distillées et dégageant de nouveaux fumets, de nouvelles ivresses” [elevadas à sua última expressão, as quintessências de Baudelaire e de Poe; eram as suas finas e poderosas substâncias ainda mais destiladas e desprendendo novos perfumes, novas ebriedades] (HUYSMANS, 1947, p.265).

Feita essa escavação arqueológica (um tanto cansativa) do Baudelaire emaranhado nas páginas de *À Rebours*, procuremos refletir sobre a “transmigração de almas” que intitula esta seção.

Convém atermo-nos a afirmações como as de François Livi, segundo o qual Huysmans, em *À Rebours*, “écrit, au fil des pages, de remarquables poèmes en prose qui se réclament du *Spleen de Paris*” [escreve, ao longo das páginas, notáveis poemas em prosa tributários do *Spleen de Paris*] (LIVI, 1991, p.45). A opção pelo imaginário, através de *Any Where out of the World*, leva à incorporação da própria *maneira ideal de escrever* a que se louva. Tem-se um longo romance, que talvez nem seja romance propriamente, no qual encontramos trechos que até poderiam sobreviver independentes de *À Rebours*, como poemas em prosa (o que me fez localizar momentos dessa prosa poética de *À Rebours* e reproduzi-la neste trabalho. Ver “Anexo II”).

Em gigantesco estudo sobre a trajetória literária de J.-K. Huysmans, Fernande Zayed, afirma sobre o herói de *À Rebours* que ele é o próprio Baudelaire e que

²⁹ Átrio, ou “adro”, como traduziu José Paulo Paes: nome que se dá a terreno em frente ou em redor de uma igreja.

dans certaines pages du *Peintre de la Vie Moderne*, comme dans certains poèmes en prose on retrouve tout des Esseintes et tout Huysmans à la fois, – le personnage et son auteur –, de même qu'on retrouve tout Baudelaire dans *À Rebours*, avec sa théorie de l'artificiel qu'il a formulé mieux que personne et celle de la puissance de l'imagination capable de transformer le rêve en réalité (ZAYED, 1973, p.411-412).

[em certas páginas do *Pintor da Vida Moderna*, como em certos poemas em prosa encontra-se todo o des Esseintes e todo o Huysmans a um só tempo, – o personagem e seu autor –, da mesma forma que encontramos todo o Baudelaire em *Às Avesas*, com sua teoria do artificial, que ele formulou melhor do que ninguém, e aquela da pujança da imaginação capaz de transformar o sonho em realidade]

A metempsicose sugerida pela autora nos faz lembrar ponto elementar em *À Rebours*: a questão do narrador, também trabalhada por Luiz Antonio Amaral (2009). Apesar de falarmos o tempo todo no duque des Esseintes, não podemos nos esquecer de que ele pouco se manifesta diretamente no romance. Quase sempre estamos a ouvir a voz de um narrador. Até nos parece, desta maneira, que o artifício é reforçado, dobrado. Ora, essa tal voz não nos narraria a história de des Esseintes gratuitamente. Entrevemos um narrador preocupado com o “novo”, descrevendo, sob uma “nova” linguagem, a história mental, excêntrica, doente da busca por novas experiências, de um personagem que é como a encarnação de um projeto de modernidade iniciado com o romantismo alemão e o culto do indivíduo e concentrado exemplarmente em Baudelaire. E ambos, narrador e personagem, são criados por esse autor e crítico de Arte obstinado pelo “novo”³⁰. Colocando o foco sobre o narrador, temos a amplificação do artifício. E se vamos a *À Rebours*, narrativa fragmentária, sem trama (porque nexos lógicos e intriga já não bastavam), lá observamos as preocupações próprias do autor. Saturado das antigas regras, “como” escreverá agora? Se vamos ao protagonista narrado, notamos em sua erudição o esforço reflexivo e em suas experiências as tentativas de executar aquele projeto de modernidade.

Esse triplo esforço (do protagonista, do narrador, do autor) nos leva a acreditar que todos eles consideram-se, sim, herdeiros do projeto baudelairiano. Busca-se o novo a qualquer custo. Assim é que em *À Rebours* os latinos clássicos entediam, ao passo que os ousados Petrônio e Apuleio são elogiados pela coragem do estilo; artistas incompreendidos pelo século, com suas imagens do horror à Poe, como Luyken³¹, Redon³², Bresdin³³, são

³⁰ Em sua crítica de Arte, Huysmans, ao analisar os salões de fins do século, costuma reclamar da ausência de novidade, ao mesmo tempo em que quando aparece alguém com ímpeto transgressivo (Moreau, Degas e outros) não economiza nos elogios.

³¹ Jan Luyken, gravador holandês (1649-1712), quase desconhecido na França, ele possuía lâminas “où hurlait le spectacle des souffrances humaines, des corps rissolés sur des brasiers, des crânes décalottés avec des sabres, trepanés avec des clous, entaillés avec des scies, des intestins dévidés du ventre e enroulés sur des bobines” [onde bramava o espetáculo dos sofrimentos humanos, corpos crestados sobre braseiros, crânios com a calota

profundamente admirados por explorarem as entranhas, inclusive o que há de mais sórdido, sobretudo isto, no ser humano; e, finalmente, homens como Verlaine e Mallarmé, ainda pouco conhecidos em 1884, são dignos das mais intensas honrarias na galeria de des Esseintes, pois são aqueles contemporâneos que assimilaram o mesmo projeto baudelairiano. É interessante a abordagem de Luiz Antonio Amaral quando diz haver certo engajamento estético em *À Rebours*. Realmente a “Bíblia do Decadentismo” aponta aos pares da Decadência os caminhos a seguir, homens a ler, pintores a apreciar, ao mesmo tempo em que adverte o esgotamento artístico-cultural que se vivencia.

Assim como o dândi baudelairiano descrito em *Le Peintre de la Vie Moderne*, des Esseintes flana por Paris... Logo após, isola-se para provocar a memória e fazer experiências estéticas. É intrigante, entretanto, a *dupla conversão* do duque no final do livro.

O catolicismo (que o acompanhara desde a infância no colégio jesuíta, fortemente presente em sua biblioteca e na maneira como mistifica a Arte, adornando-a com objetos sagrados) como uma espécie de tentação às avessas balança o espírito de des Esseintes – a religião tornara-se tentação!

A outra conversão, mudança radical nos planos de des Esseintes, vem após o veredito médico: *é voltar logo a Paris ou morrer com a nevrose*. Mesclando esta conversão com a primeira poderíamos arriscar ver em des Esseintes um tipo de Messias às avessas. Basta nos lembrarmos do conselho de des Esseintes a Auguste Langlois no célebre capítulo VI³⁴: “Fais aux autres ce que tu ne veux pas qu’ils te fassent” [Faz aos outros o que não queres que eles te façam] (HUYSMANS, 1947, p.108), a inversão de uma máxima evangélica. O próprio enredo de *À Rebours* configura inversão similar: 1º momento: des Esseintes está no mundo; 2º momento: isola-se; 3º momento: está retornando ao mundo. Exatamente o contrário da relação de Jesus Cristo com este mundo: 1º momento: Jesus é o Verbo, está fora do mundo, junto de Deus; 2º momento: o Verbo encarna-se e Jesus vem ao mundo para redimir os pecados e anunciar Salvação; 3º momento: está ascendendo aos céus.

decepada por sabres, trepanados por pregos, entalhados com serras, intestinos arrancados do ventre e enrolados em bobinas]. (HUYSMANS, 1947, p.81).

³² Odilon Redon, pintor francês (1840-1916), cujas obras visionárias apontam para o surrealismo.

³³ Rodolphe Bresdin, desenhista e gravador francês (1822-1885), também admirado por Baudelaire, Gautier e André Breton.

³⁴ Des Esseintes lembra-se de quando tentara viciar um jovem pagando-lhe noitadas com prostitutas durante alguns meses. O objetivo era que após o período, retirado o patrocínio, Langlois, sedento de satisfazer o vício carnal, começasse roubar, quem sabe matar. Por fim, des Esseintes acaba por não saber do destino do jovem e se seu plano de criar um inimigo da sociedade logrou êxito ou não. Curioso isto: sugere-nos uma ironia para com as relações lógicas de causa e efeito dos experimentos naturalistas. Em seu *Préface* de 1903, o Huysmans convertido renegaria este capítulo.

Valeria a pena relermos as últimas linhas de *À Rebours*, uma prece singular de des Esseintes:

Des Esseintes tomba, accabé, sur une chaise.

– Dans deux jours je serai à Paris; allons, fit-il, **tout est bien fini**; comme un raz de marée, les **vagues de la médiocrité humaine** montent jusqu’au ciel et elles vont engloutir le refuge dont j’ouvre, malgré moi, les digues. Ah! le courage me fait défaut et le coeur me leve! – Seigneur, prenez pitié du **chrétien qui doute**, de l’incrédule qui voudrait croire, du forçat de la vie qui s’embarque seul, dans la nuit, sous **un firmament que n’éclairent plus le consolants fanaux du vieil espoir!** (HUYSMANS, 1947, p.294, grifos meus)

[Des Esseintes deixou-se cair, prostrado, numa cadeira. – Dentro de dois dias, estarei em Paris; vamos, – disse consigo – **está tudo acabado mesmo**; como um maremoto, as **vagas da mediocridade humana** elevam-se até o céu e vão engolir o refúgio cujas barreiras eu mesmo abri, contra minha vontade. Ah! a coragem me falta e o coração me arrasta! – Senhor, tem piedade do **cristão que duvida**, do incrédulo que desejaria crer, do forçado da vida que embarca sozinho, de noite, sob **um firmamento que não mais iluminam os consoladores fanais da velha esperança!**”

A inversão sugerida acentua-se. Des Esseintes diz quase o mesmo que Jesus antes de morrer: “Tudo está consumado” (Jo 19,30), mas não no tom benevolente atribuído à fala do Messias agonizante. “Tout est bien fini” é muito mais uma reclamação. Segundo a Tradição da Igreja Católica e as narrativas evangélicas da Paixão, quando Jesus morre, de seu lado brotam sangue e água, símbolo do nascimento da Igreja e da purificação dos pecados. No excerto temos, ao contrário, ondas raivosas elevando-se até o céu, afogando o mundo em mediocridade. Jesus, confiante, rogara a Deus Pai o perdão de seus algozes, já des Esseintes, nem ele próprio crê: está prestes a embarcar sozinho e sem a expectativa de que haja qualquer faísca de esperança a guiá-lo.

Recuperando a inicial relação de metempsicose, parece-nos estarmos diante de uma experiência limite (do protagonista, do narrador, do autor) que fez vislumbrar a essência da Arte, na alegórica preferência pelo poema em prosa, indicadora da preferência pela estética baudelairiana e a opção pelo imaginário e o artificial em detrimento do natural. Mas tal experiência será interrompida. O Tempo, na figura do médico, retorna e profere o veredicto. É forçoso o retorno ao convívio com a mediocridade, o mundo burguês do progresso, dos relógios... Ou seja, um veredicto que é exatamente o contrário daquilo que ordena o poema preferido, na forma ideal, feito pelo poeta mais admirado: diante do “qualquer lugar, desde que fora do mundo” até então abraçado pelo duque, o médico impõe um “qualquer lugar, desde que dentro do mundo” como alternativa de sobrevivência e a última notícia que temos de des Esseintes é que está retornando a Paris. Tendo em mente todo o romance e um possível engajamento artístico de Huysmans, ainda que no seu *Préface* (1947) o autor tenha dito que *À Rebours* fora uma obra inconsciente, vinda do impulso de libertar-se de um beco sem saída e

imaginada sem quaisquer idéias preconcebidas, o recado, não que seja necessário haver um, parece ser: “Meus caros, meus pares, é possível ainda a experiência estética, Baudelaire o comprovou, mas ela está cada vez mais restrita, e ainda temos de conviver com esses arautos do pragmatismo nos rodeando! Aí está o que vale e o que não vale a pena! Que faremos, afinal?”

Configura-se o impasse. Houve um recolhimento ideal, mas uma necessidade de realidade, mesmo a contragosto, sobrepõe-se. Que tipo de vida levará des Esseintes em Paris? Huysmans, deixando des Esseintes vivo, não o matando em Fontenay, quer deixar viver a própria nevrose? Quer ver des Esseintes, após sua experiência limite, inserido na sociedade como uma espécie de anti-modelo a ser seguido pelos “rebeldes” do século; como um convalescente de olhar aguçado semelhante ao dândi de *Le Peintre de la Vie Moderne*; como concentração de tudo aquilo que o homem não deveria esquecer que também é? Des Esseintes teria sido uma flor do mal, cultivada na estufa de Fontenay, regada a Baudelaire, Poe, Moreau etc., para ser novamente lançada na cidade de Paris? Talvez isso tudo não caiba a *À Rebours* dizer. O que o livro diz é justamente esse impasse da decadência.

REFERÊNCIAS

- 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, 2009. (Coleção Letras, 08).
- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
- _____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1980.
- _____. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2004.
- BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo: Guia Geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- COGNY, Pierre. *Le Naturalisme*. Vendôme: Presses Universitaires de France, 1953.
- COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- COURT-PEREZ, Françoise. *Joris-Karl Huysmans: À Rebours*. Paris: Presses Universitaires de France, 1983. (Collection Études Littéraires, 19).
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Baudelaire, Benjamin e o Moderno”, in _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, pp.139-154.

- GALLOT, H.-M.. *Explication de J.-K. Huysmans*. Paris: Agence Parisienne de Distribution, 1954.
- GAMBONI, Dario. *La Plume et le Pinceau: Odilon Redon et la Littérature*. Paris: Minit, 1989.
- GAUTIER, Théophile. *Baudelaire*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- GROJNOWSKI, Daniel. *À Rebours de J.-K. Huysmans*. Paris: Gallimard, 1996.
- HOBBSAWM, Eric J. *A Era dos Impérios: 1875-1914*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- HOBBSAWM, Eric J. *A Era das Revoluções: 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- HUYSMANS, J.-K. *À Rebours*. Paris: Charpentier, 1947.
- _____. *Às Avessas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Certains*. Paris: Tresse & Stock, 1889.
- _____. *Là-Bas*. Paris: Librairie Plon, 1966.
- _____. *L'Art Moderne*. Paris: Union Général d'Éditions, 1992.
- LEGOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- L'ISLE-ADAM, Villiers de. *Contos Cruéis*. São Paulo: Iluminuras, 1987.
- LIVI, François. *J.-K. Huysmans, À Rebours et l'Esprit Décadent*. Paris: Nizet, 1991.
- LLOYD, Christopher. *J.-K. Huysmans and the Fin-de-siècle Novel*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1990.
- LOBET, Marcel. *J.-K. Huysmans ou Le Témoin Écorché*. Lyon/ Paris: Éditions Emmanuel Vitte, 1960.
- NOVALIS. *Pólen*. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- OEHLER, Dolf. *Terrenos Vulcânicos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- PIERRE-LOUIS, Mathien. *Gustave Moreau: Aquarelles*. Paris: Seuil, 1984.
- POE, Edgar Allan. *Contos de Edgar Allan Poe*. São Paulo: Cultrix, 1985.

PRAZ, Mario. *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

RODENBACH, Georges. *Bruges, a Morta*. São Paulo: Clube do Livro, 1960.

SAMAIN, Albert. *Carnets Intimes*. Paris: Mercure de France, 1939.

TROYAT, Henri. *Baudelaire*. São Paulo: Scritta, 1995.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*. São Paulo: Cultrix, 1979.

ZAYED, Fernande. *Huysmans: Peintre de son Époque*. Paris: Nizet, 1973.

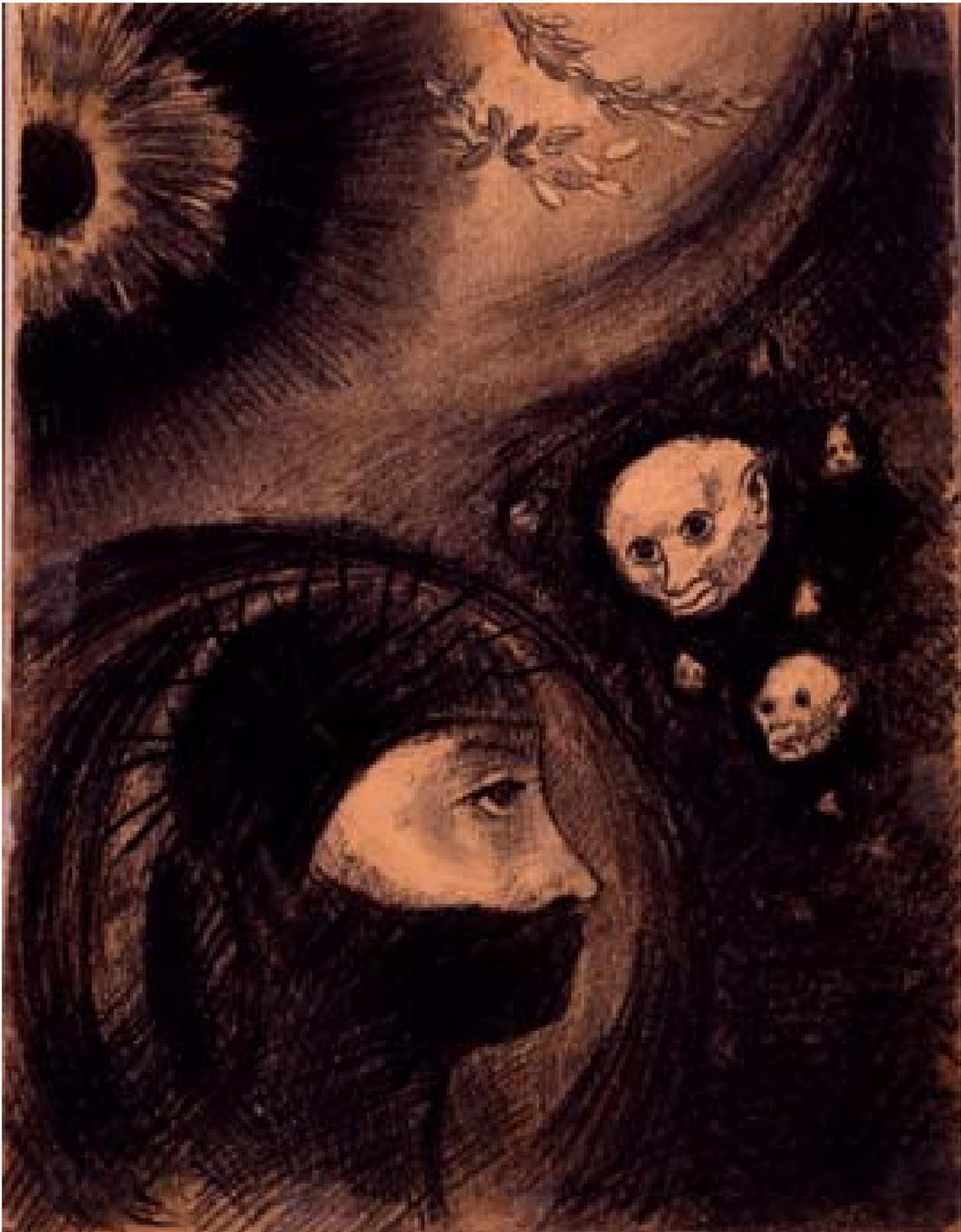
ANEXO I



Gustave Moreau
Salomé dançando diante de Herodes (1876)
Óleo sobre tela (92 x 60 cm)
Musée Gustave Moreau, Paris



Gustave Moreau
A Aparição (1876)
Aquarela (106 x 72 cm)
Musée du Louvre, Paris



Odilon Redon
A Armadura (s/d)
Carvão e lápis sobre camurça (50,7 x 36,8 cm)
The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque



Odilon Redon
A Aranha (1881)
Carvão sobre camurça (49,5 x 39 cm)
Musée du Louvre, Paris

ANEXO II

OS POEMAS EM PROSA DE À REBOURS

Huysmans écrit, au fil des pages, de remarquables poèmes en prose qui se réclament du Spleen de Paris.
(François Livi)

Abaixo, trechos do romance de Huysmans que fazem lembrar a prosa poética baudelairiana. Haveria outros (o episódio da tartaruga com casco de ouro incrustado de diamantes (!); o sonho de des Esseintes com a grande Sífilis; a cena dos garotos se esbofeteando por uma fatia de pão-com-manteiga), entretanto, excluídos uns pela extensão, outros por já virem comentados ao longo da Monografia, aí estão, a título de exemplo, alguns desses momentos do livro em que o tipo de escrita admirado por excelência funde-se ao próprio modo de narrar, fazendo que nessa narrativa de capítulos independentes, também certos episódios ganhem independência, colocando em xeque a necessidade de uma trama amarrada e elevando a uma tendência infinita a louvação da forma predileta. A fim de economizar espaço, reproduzo diretamente a tradução de José Paulo Paes.

[O casamento malogrado]

Afundado numa vasta poltrona de abas, os pés sobre as pernas de cobre dos cães da lareira, as pantufas tostadas pelas achas que, crepitando como que fustigadas pelo sopro furioso de um maçarico, dardejavam vivas chamas; des Esseintes depôs sobre a mesa o in-quarto que estava lendo, espreguiçou-se, acendeu um cigarro e em seguida pôs-se a sonhar deliciosamente, lançado a toda brisa numa pista de lembranças apagadas havia meses e subitamente rastreada de novo pela recordação de um nome que lhe assomara, de resto sem motivo, à memória.

Revia, com surpreendente lucidez, o constrangimento de seu camarada d'Aigurande quando, numa reunião de perseverantes celibatários, tivera de confessar os derradeiros preparativos de um casamento. Soaram exclamações, foram-lhe pintadas as abominações do dormir a dois no mesmo leito; nada adiantou: tendo perdido a cabeça, acreditava ele na inteligência de sua futura esposa e pretendia haver discernido nela excepcionais qualidades de devotamento e de ternura.

Daqueles rapazes, des Esseintes foi o único a encorajar o amigo quando soube que a sua noiva desejava ir morar na esquina de um novo bulevar, num desses modernos apartamentos construídos em rotunda.

Convencido do impiedoso poder das pequenas misérias, mais desastrosas para os temperamentos enérgicos do que as grandes, e baseando-se no fato de que d'Aigurande não possuía fortuna alguma e de que o dote de sua mulher era quase nenhum, percebeu, nesse simples desejo, uma perspectiva infinita de ridículos males.

Com efeito, d'Aigurande comprou móveis arredondados, consolas vasadas por detrás, fechando o círculo, galerias de cortinas em forma de arco, tapetes recortados em crescente, todo um mobiliário fabricado sob encomenda. Gastou o dobro do que o normal e depois, quando a esposa, falta de dinheiro para os seus vestidos, cansou-se de morar naquela rotunda e transferiu-se para um apartamento quadrado, mais barato, nenhum dos móveis pôde ali adaptar-se. Pouco a pouco, o incômodo mobiliário tornou-se uma fonte de intérimos aborrecimentos; a harmonia já desgastada por uma vida em comum ia-se deteriorando de semana para semana; os dois cônjuges se irritavam, censurando-se mutuamente pela impossibilidade de utilizar aquela sala de estar onde os canapés e as consolas não se encostavam às paredes e vacilavam mesmo quando tocados de leve, a despeito de seus calços. Faltavam recursos para reformas, de resto quase impossíveis. Tudo se tornava motivo de azedumes e querelas, desde as gavetas emperradas dos móveis fora de prumo até os furtos da criada que se aproveitava da desatenção das disputas para pilhar a caixa; logo a vida se lhes tornou insuportável; ele ia alegrar-se fora de casa, ela buscou nos expedientes do adultério o esquecimento de sua vida chuvosa e insípida. De comum acordo, rescindiram o contrato de aluguel e requereram a separação de corpos.

– Meu plano de batalha estava certo – disse então consigo des Esseintes, que experimentou a satisfação dos estrategistas quando suas manobras, previstas com grande antecedência, alcançam êxito. (HUYSMANS, 1987, p.99-100)

[O grilo]

De há muito tornara-se um especialista em sinceridades e tons evasivos. Outrora, quando recebia mulheres em casa, havia preparado uma salinha onde, em meio a pequenos móveis esculpidos no pálido canforeiro do Japão, sob uma espécie de tenda de cetim rosa das Índias, as cadeiras ganhavam um suave colorido às luzes filtradas pelo tecido.

Esse aposento, onde os espelhos faziam eco uns aos outros e remetiam, nas paredes, a uma enfiada de róseas salinhas que se perdiam de vista, tornara-se célebre entre as raparigas: elas se compraziam em mergulhar sua nudez naquele banho de tépido encarnado que o odor de menta desprendido pela madeira dos móveis aromatizava.

Mas mesmo deixando de lado as vantagens desse ar arrebitado, que parecia transfundir sangue novo nas peles desbotadas e gastas pelo uso de alvaiades e pelo abuso das noitadas, ele saboreava por conta própria, naquele lânguido ambiente, satisfações particulares, prazeres que extremavam e ativavam, de alguma maneira, as recordações dos males passados, tédios defuntos.

Destarte, por ódio, por desprezo à sua infância, ele tinha dependurado ao forro daquele aposento uma pequena gaiola de fios de prata onde um grilo preso cantava como nas cinzas do castelo de Lourps; quando tornava a ouvir aquele cricrilar tantas vezes ouvido, todos os saraus contrafeitos e mudos em companhia da mãe, todo o abandono de uma juventude sofredora e reprimida se acotovelavam à sua frente, e então, às sacudidas da mulher que ele acariciava maquinalmente e cujas palavras ou risos lhe interrompiam a visão e o traziam bruscamente de volta à realidade, à salinha, à terra, um tumulto elevava-se na sua alma, uma necessidade de vingar as tristezas suportadas, uma fúria de macular com infâmias as lembranças familiares, um desejo exasperado de ofegar sobre coxins de carne, de esgotar até as

derradeiras gotas as mais veementes e as mais acres extravagâncias carnavais. (HUYSMANS, 1987, p.41-42).

[Auguste Langlois]

Alguns anos atrás, cruzara certa noite, na rua de Rivoli, com um rapazola de cerca de dezesseis anos, de tez algo pálida e ar finório, sedutor como uma rapariga. Sugava a custo um cigarro cujo papel se rompia, furado pelos cavacos pontudos do tabaco ordinário. Praguejando, esfregava na coxa fósforos que não acendiam; usou-os todos. Percebendo então des Esseintes, que o observava, aproximou-se dele, levou a mão à viseira do boné e pediu-lhe fogo, polidamente. Des Esseintes ofereceu-lhe aromáticos cigarros de boquilha, depois puxou conversa e incitou o rapazola a contar-lhe sua história.

Era das mais simples: ele se chamava Auguste Langlois, trabalhava num cartonageiro, tinha perdido a mãe e possuía um pai que lhe batia desalmadamente.

Des Esseintes escutava-o pensativo: – Vem beber alguma coisa – disse-lhe. E o levou a um café, onde lhe mandou servir ponches violentos. O rapazola bebia sem dizer palavra. – Vejamos – disse de repente des Esseintes, – queres te divertir hoje à noite? Sou eu quem paga. – E levara o menino até Mme. Laure, uma dama que mantinha num terceiro andar da rua Mosnier um sortimento de floristas, numa série de quartos vermelhos, ornados de espelhos redondos e mobiliados de canapés e bacias.

Lá, embasbacado, Auguste contemplara, amassando a aba do boné, um batalhão de mulheres cujas bocas pintadas se abriram todas ao mesmo tempo:

– Ah! o garoto, olha que gracinha!

– Mas diga, meu menino, já tens idade pra isso? – perguntara uma morena alta, de olhos à flor do rosto e nariz aquilino, que desempenhava, em casa de Mme. Laure, o indispensável papel de bela judia.

À vontade, como se estivesse em casa, des Esseintes conversava com a dona da casa em voz baixa.

– Não tenhas medo, bobo – disse, dirigindo-se ao menino. – Vamos, escolhe, é um presente meu. – E empurrou brandamente o garoto que caiu sobre um divã, entre duas mulheres. Elas se apertaram um pouco, a um sinal de Madame, envolvendo os joelhos de Auguste com seus penhoares, pondo-lhe debaixo do nariz seus ombros empoados, de onde se exalava um perfume inebriante e cálido: ele permanecia imóvel, as faces muito coradas, a boca ríspida, os olhos baixos, arriscando espiadas curiosas para as coxas das mulheres.

Vanda, a bela judia, abraçou-o, dando-lhe bons conselhos, recomendando obedecesse ao pai e à mãe, enquanto, ao mesmo tempo, suas mãos erravam, em gestos lentos, pelo corpo do rapazola cujo rosto demudado descaíra para trás, ao contrário de antes.

– Então não é em causa própria que vens esta noite – disse a des Esseintes Mme. Laure. – Mas, com diabos, de onde tiraste esse garoto? – continuou ela, quando Auguste saiu da sala levado pela bela judia.

– Da rua, minha cara.

– Não estás então tocado – murmurou a velha senhora. Após refletir, acrescentou, com um sorriso quase maternal: – Compreendo; diz lá, tratante, que os preferes meninos!

Des Esseintes deu de ombros. – Não percebeste bem a coisa; oh não! de modo algum – disse; – a verdade é que cuído simplesmente de preparar um assassino. Acompanha meu raciocínio. Esse rapaz é virgem e chega à idade em que o sangue ferve; poderia correr atrás das meninas do seu bairro, manter-se honesto, contentando-se em desfrutar, em suma, o seu pequeno quinhão da monótona felicidade reservada aos pobres. Ao contrário, com trazê-lo aqui, a um luxo de que ele sequer suspeitava e que se gravará forçosamente na sua memória; com oferecer-lhe, a cada quinze dias, uma pândega destas, farei com que se habitue a prazeres que os meios de que dispõe lhe proibem; admitamos que sejam necessários três meses para que se tornem absolutamente necessários; espaçando-se deste modo, não me arrisco a fartá-lo deles; pois bem! ao cabo desses três meses, suspendo a pequena renda que te vou entregar adiantadamente para cumprimento dessa boa ação, e então ele irá roubar a fim de poder voltar aqui; lançará mão de todos os meios para revolver-se nesse divã à luz de gás!

“Extremado-se as coisas, ele matará, espero eu, o cavaleiro que aparecer despropositadamente enquanto estiver tentando forçar-lhe a escrivãzinha; então, terei atingido o meu propósito e contribuído, na medida dos meus recursos, para criar um malandro, um inimigo desta odiosa sociedade que nos espolia.

As mulheres arregalaram os olhos.

– Oh, aí estás – disse des Esseintes, vendo Auguste que voltava ao salão e se escondia, ruborizado e cheio de embaraço, atrás da bela judia. – Vamos, garoto, que já é tarde, despede-te destas senhoras. – E explicou-lhe, na escada, que ele poderia voltar toda quinzena, sem despesa alguma, à casa de Mme. Laure; depois, já na rua, parado na calçada e olhando o menino atordoado:

– Não vamos mais nos ver – disse-lhe; – volta depressa para a casa de teu pai cuja mão está inativa e lhe dá comichões, lembrando-te deste dito quase evangélico: “Faz aos outros o que não queres que te façam”; com esta máxima, irás longe. Boa-noite. E sobretudo, não sejas ingrato, dá-me notícias tuas o mais cedo possível, através das gazetas judiciárias.

– O pequeno Judas! – murmurou consigo des Esseintes enquanto espevitava o fogo; – dizer que nunca vi seu nome figurar no noticiário policial! É verdade que não me foi possível jogar pelo seguro, que pude prever mas não suprimir certos acasos, tais como as vigarices da velha Laure, embolsando o dinheiro sem dar mercadoria em troca; a paixonite de algumas daquelas mulheres por Auguste, que se esbaldou de graça, ao fim dos três meses; talvez até mesmo os vícios refinados da bela judia, que poderiam assustar o garoto, ainda impaciente e novo demais para se prestar aos lentos preâmbulos e aos fulminantes arremates dos artifícios. A menos que ele tenha tido de avir-se com a justiça depois que, vindo para Fontenay, não li mais jornais. Se esse não é o caso, então fui logrado.

Ergueu-se e deu várias voltas pelo aposento.

– De qualquer modo, seria uma pena – disse consigo, – pois, agindo como agi, eu tinha realizado a parábola laica, a alegoria da instrução universal que, tendendo a nada menos que transmudar todas as pessoas em Langlois, se empenha, em vez de vasar definitivamente e por compaixão os olhos dos miseráveis, em escancarar-los à força, para que percebam, em derredor destinos imerecidos e mais clementes, alegrias mais finas e mais agudas e, por conseguinte, mais desejáveis e mais caras.

– E o fato é – continuou des Esseintes, levando adiante o seu raciocínio, – o fato é que, como a dor é um efeito da educação, como ela se amplia e se afia à medida que as idéias nascem, os esforços feitos no sentido de enquadrar a inteligência e afinar o sistema nervoso dos pobres-diabos, desenvolvem ainda mais neles os germes

tão furiosamente vivazes do sofrimento moral e do ódio. (HUYSMANS, 1987, p.101-104).

[O dente]

Isso acontecera três anos antes; acometido, no meio da noite, de uma abominável dor de dentes, ele dava palmadas na face, chocava-se contra os móveis, percorria a largas passadas, feito louco, o quarto de dormir.

Tratava-se de um molar já obturado; não havia cura possível; só o boticão dos dentistas poderia remediar o mal. Esperou, febril, a chegada do dia, decidido a suportar a mais atroz das operações, conquanto que lhe pusesse fim aos sofrimentos.

Comprimindo o tempo todo o maxilar, perguntava-se que fazer. Os dentistas que o tratavam eram ricos negociantes a quem não se podia procurar quando bem se entendesse; era mister marcar hora com antecedência. Isso é inadmissível, não posso esperar mais tempo, dizia consigo; resolveu então ir ao primeiro que encontrasse, a um tira-dentes popular, um desses homens de punho de ferro que, embora ignorem a arte, de resto assaz inútil, de tratar as cáries e obturar as covas, sabem extirpar, com incomparável rapidez, as arnelas mais rebeldes; esses, têm o consultório aberto desde cedo e não é preciso esperar. Soaram finalmente as sete horas. Lançou-se porta a fora e ocorrendo-lhe o nome conhecido de um mecânico que se intitulava dentista popular e se tinha estabelecido numa esquina do cais, saíra apressado pelas ruas, a morder o lenço e a conter as lágrimas.

Chegado diante da casa, identificável por um enorme letreiro de madeira escura onde o nome “Gatonax” se desdobrava em grandes letras cor de abóbora, e por duas pequenas vitrinas onde lentes de porcelana estavam cuidadosamente alinhados em gengivas de cera rósea, articuladas entre si por molas de latão, ele se deteve ofegante, as têmporas molhadas de suor; um medo horrível acometeu-o, um arrepio lhe correu a pele, sobreveio um apaziguamento, a dor parou, o dente calou-se.

Ele ali ficou estupidificado na calçada; por fim, reagindo contra o terror, subira uma escadaria sombria, vencendo quatro degraus de vez até chegar ao terceiro andar. Ali se achou diante de uma porta onde uma placa esmaltada repetia, em letras azul-celeste, o nome do letreiro. Tocara a campainha; depois, apavorado pelos grandes escarros vermelhos que via colado aos degraus, fizera meia-volta, resolvido a sofrer dor de dentes pelo resto da vida, quando um grito lancinante trespassou os tabiques, encheu o poço da escada, inteiriçou-se de horror, imobilizou-o no lugar, ao mesmo tempo em que uma porta se abria e uma mulher de idade o convidava a entrar.

A vergonha havia levado de vencida o medo; fora introduzido numa sala de jantar; outra porta se abrira ruidosamente dando passagem a um temível granadeiro, vestido com sobrecasaca e calças pretas; des Esseintes o seguiu até outro aposento.

Suas sensações se tornaram confusas a partir daquele momento. Lembrava-se vagamente ter-se deixado cair numa poltrona diante de uma janela e de haver balbuciado, pondo o dedo sobre o molar: “Já foi obturado; temo que não haja mais nada a fazer”.

O homem atalhara imediatamente as explicações enfiando-lhe um enorme indicador na boca; a seguir, resmungando sob os bigodes envernizados, em forma de gancho, tinha apanhado de uma mesa um instrumento.

Principiara então a grande cena. Agarrado aos braços da poltrona, des Esseintes havia sentido frio na bochecha; depois, seus olhos viram trinta e seis velas e

ele se pusera, devido às dores inauditas, a bater com os pés e a berrar feito um bicho sendo assassinado.

Um estalo se fizera ouvir, era o molar que se partia ao ser extraído; tinha-lhe então parecido que lhe arrancavam a cabeça, que lhe despedaçavam o crânio; ele havia perdido a razão, gritado a plenos pulmões, defendendo-se furiosamente contra o homem que se arrojava de novo sobre ele como se quisesse enfiar-lhe o braço até o fundo do ventre; bruscamente, recuara de um passo e, erguendo o corpo grudado à mandíbula, deixara-o brutalmente cair de novo sentado na poltrona, enquanto ele, de pé, tapando com o corpo toda a janela, resfolegava brandindo na ponta do seu boticão um dente azul de onde pendia um fio vermelho.

Aniquilado, des Esseintes vomitara, enchendo de sangue uma bacia, e recusara com um gesto, da velha que entrara no aposento, a oferta da arnela, que ela se apressava a embrulhar num pedaço de jornal; fugira então dali, após ter pagado dois francos e lançado por sua vez escarros sanguinolentos sobre os degraus; vira-se novamente na rua, contente, rejuvenescido de dez anos, interessando-se pelas menores coisas. (HUYSMANS, 1987, p.80-82).