

HUYSMANS, O CRÍTICO E O ESCRITOR, CONSCIENTE DE UMA ABORDAGEM INTERTEXTUAL

Luiz Antonio AMARAL*

O romance *Là-Bas* se inicia com um diálogo entre duas personagens - Durtal e des Hermies - que, ao longo da narrativa, mostrar-se-ão, uma como sendo o desdobramento da outra; uma é a imagem da outra. Durtal - a personagem central - tem em des Hermies o seu contraponto, o seu duplo, a sua consciência outra que vai orientá-lo na "viagem" a ser empreendida, não num tempo e espaço forjados no normativo mas, e sobretudo, no transgressivo. Nesse sentido, é o espaço-tempo contemporâneo da personagem que será frequentemente negado - seja a Tour Eiffel, o Arco do Triunfo ou outro qualquer monumento - evento que referencie o atual/o real seja, por exemplo, o desprezo pelas eleições que decidirão a sorte do general Georges Boulanger.

A viagem que Durtal empreenderá não exige nenhum deslocamento maior, ela pode acontecer no interior de alguns espaços apenas: seu apartamento/o apartamento de des Hermies/a casa - igreja dos Carhaix - a Saint Sulpice, pois ela acontece no espírito, na alma de Durtal e se mostrará na sua escritura.

É no processo escritural que se encontra o roteiro da viagem de Durtal e é através dele que a personagem realizará a sua descida

"... aux enfers de la culture.
Expérience, non plus de la langueur
et de l'enlissement, mais du vertige

*Departamento de Letras Modernas - Faculdade de Ciências e Letras - UNESP -
Campus de Araraquara - SP.

et du gouffre. Epreuve, (...), du péché et de la souillure, de la transgression et du sacré: avec une audace ingénue, Durtal part à la recherche de Satan." (2, p. 10 - Yves Hersant).

Para realizar tal façanha, é preciso que Durtal construa um projeto estético que ultrapasse os limites propostos pelo Realismo-Naturalismo. Na construção desse projeto ele terá o apoio e a orientação de des Hermies. Aliás, superar a estética realista/naturalista está já na essência existencial de Durtal visto a constante denegação de tudo que signifique o aqui e agora dele. O aqui lhe causa imenso desgosto, há nele um horror visceral pelos lugares quotidianos, pelos ambientes pequeno-burgueses da cidade de Paris:

"Durtal se laisse vagabonder, loin de la ville. Il se disait, regardant cette pièce intime et ces bonnes gens: si l'on pouvait, en agencant cette chambre, s'installer ici, au-dessus de Paris, un séjour balsamique et douillet, un havre tiède. Alors, on pourrait mener, seul, dans les nuages, là-haut, la réparante vie des solitudes et parfaire, pendant des années, son livre. Et puis, quel fabuleux bonheur ce serait que d'exister enfin, à l'écart du temps, et, alors que le raz de la sottise humaine viendrait déferler au bas des tours, de feuilleter de très vieux bouquins, sous les lueurs rabattues d'une ardente lampe!" (2, p. 63)

E em "cette pièce" - casa-torre-igreja dos Carhaix - que Durtal descobrirá a verticalidade, as oposições "bas-haut" tão

comuns ao espaço e culto religiosos, inclusive o do cristianismo. É nela que ele terá a percepção clara do encontro entre os pólos superior-inferior que sempre se tocam. A escada da igreja, tantas vezes percorrida de alto a baixo, ou vice-versa, é a metáfora do seu caminho para a iniciação, para o seu mergulho no abismo, para o aprendizado do irracional, isto porque

"(...) aucune découverte n'est, sans l'aide de Satan, possible." (2, p. 109)

Essa será a lição principal que Durtal extrairá do seu estudo minucioso sobre a vida de Gilles de Rais - estranho paradoxo - ele que quer ensinar sobre a verdade daquele "herói" medieval, termina por aprender a essência do misticismo, através de caminhos os mais contraditórios: o da pureza e o da impureza; o do profano e o do sagrado; o das trevas e o das luzes, o do "Très-Bas" e o do "Très-Haut".

Desse ponto de vista, *Là-Bas* não se pode circunscrever à categoria dos romances-documento sobre semelhanças e diferenças entre o ocultismo e o satanismo, nem é tampouco um romance confessional sobre o percurso necessário para quem quer atingir o "Très-Haut". *Là-Bas* se apresenta como um romance de superação de um projeto estético vigente, de superação de uma narrativa que se esgotava no "bas-ventre" dos epígonos de Zola e suas propostas rasteiras de materialismo na literatura, extraídas de *faits-divers* ou quaisquer outras notícias de jornal.

Em *Là-Bas* de Huysmans e a Vida de Gilles de Rais de Durtal há um "mise-en-abîme" da construção literária, onde autor/escritor, real/ficcional se imbricam para resultar numa obra para além das possibilidades reducionistas que leituras de rotulação poderiam oferecer. É o que podemos

perceber nesse comentário arguto de Yves Hersant:

"(...): les aventures de Durtal forment bien autre chose qu'un dossier sur les pratiques démonolâtres, et bien mieux qu'un témoignage sur les affres d'une âme inquiète. [Là-Bas] en tant que récit [est] labyrinthique, immense dédale narratif où le lecteur s'égaré voluptueusement. Pas d'intrigue linéaire: mais une multiplicité saisissante, un perpétuel jeu de renversements, un enchevêtrement des temps et des espaces où cohabitent les morts et les vivants. Avec ses jeux de miroirs, ses constantes bifurcations, ses personnages dédoublés, le texte présente le monde comme une énigme, et en exalte parfois jusqu'au délire la complexité et la richesse." (2, p. 21/22)

É dessa perspectiva labiríntica, de espelhamento, de descidas e subidas, de desdobramentos e de espirais que o romance *Là-Bas* se coloca, entre a produção literária de vanguarda, como romance da modernidade e como tal, pode e deve se atualizar. Para tanto, basta pensarmos no irracional que nos impulsiona e nos cerca no cotidiano, abrangendo tanto as mais finas descobertas das ciências - a voz num gravador, o disco a laser, a imagem que se propaga e penetra nossa intimidade através da televisão, e por mais que a ciência explique o fenômeno, ele em si ultrapassa qualquer racionalização - como a ida a uma sessão espírita Kardecista ouvir dos espíritos incorporados as suas mensagens, para entendermos e nos vermos espelhados no nosso duplo Durtal - uma personagem antecipadora das nossas presentes perplexidades. Ele nos orienta para o

sícretismo da alquímia/ciência/misticismo, cujo ponto unificador é a demonstração da realidade invisível, seja para o Bem, ou para o Mal, pouco importa.

O diálogo que está na abertura do romance tem por tema a crítica à personagem estético-literária do realismo-naturalismo. É des Hermies - um médico! - quem demonstra as restrições das propostas dos adeptos de Zola. Tais restrições não se colocam nem quanto aos assuntos do romance moderno - o adultério, o amor, a ambição - nem tampouco em relação ao conjunto lexical, isto porque tais assuntos exigem que sejam desenvolvidos a partir de um vocabulário preciso. A crítica está na ideologia veiculada pelo programa e no reducionismo que este implica, ou seja, todos os dramas da alma humana se reduzem aos apetites e instintos humanos. Para des Hermies, o naturalismo, ao denegar o sonho, ao rejeitar o supra-sensível, acaba por se restringir e se confinar nas "buanderies de la chair", o que resulta na mutilação da própria expressão artística que, nesse caso, estará privada das sutilezas que lhe seriam inerentes:

"En somme, [le naturalisme] n'a fouillé que des dessous de nombril et banalement divagué dès qu'il s'approchait des aines; c'est un herniaire de sentiments, un bandagiste d'âme et voilà tout!" (2, p. 28)

Durtal está de acordo com as críticas feitas por des Hermies contra o naturalismo. Ele também sente repugnância pelo materialismo mas não pode deixar de reconhecer os avanços que os naturalistas propiciaram à arte, sobretudo, à libertação da literatura de um idealismo "de ganache", propagado pelo romantismo. Além disso, eles são responsáveis pela criação de seres

"visíveis e palpáveis", de acordo com os seus "alentours", bem como a ampliação do campo de abrangência do código lingüístico que já havia sido desamarrado das regras restritivas clássicas pelos românticos. Nesse sentido, Durtal se apóia em Balzac, Stendhal, Flaubert, os de Goncourt e Zola.

Des Hermies também está de acordo com o desenvolvimento estético de tais autoridades:

"- Je te l'accorde; ils sont, ceux-là, de probes, et de séditeux et de hautains artistes, aussi je les place tout à fait à part. J'avoue même, et sans me faire prier, que Zola est un grand paysagiste et un prodigieux manieur de masses et truchement de peuple. Puis il n'a, (...), pas suivi jusqu'au bout dans ses romans les théories de ses articles qui adulent l'intrusion du positivisme en l'art."
(2, p. 29)

O problema se localiza no âmbito dos epígonos, ou seja, os escritores periféricos que seguem regras, produzindo obras de "laboratório, experimentais" com o único objetivo de comprovar a teoria, de exercitar apenas e mecanicamente o imposto pela "escola naturalista".

Durtal não pretende ser um epígono e ele sabe que Des Hermies está coberto de razão, pois, já havia percebido há algum tempo que as teorias alimentadas por um certo naturalismo não o estavam satisfazendo mais. Como escritor sensível ele intuía a falência daquelas teorias para a construção romanesca. A situação que se coloca para Durtal é a de impasse, a de beco-sem-saída pois, como renunciar à veracidade da documentação, à precisão do detalhe, à linguagem contida e vigorosa do realismo e,

ao mesmo tempo, evitar as explicações superficiais oferecidas pelas teorias científicas sobre os mistérios da alma? Como conciliar suas reflexões estético-literárias com a teoria proposta por Zola?

Encontrar a solução para tal impasse é o objetivo do seu projeto de criação romanesca, a partir da recuperação da biografia de Gilles de Rais. Seu romance, embora não renuncie à grande via aberta por Zola, terá duas partes que, ao invés de estarem separadas, se confundirão freqüentemente, tal qual a vida que não separa o corpo da alma, buscando sempre as reações, os conflitos e as concordâncias dos dois componentes vitais: os do corpo e os da alma simultaneamente. Para ele, tal impasse só pode ser resolvido do seguinte modo:

"Il faudrait, en un mot, suivre la grande voie si profondément creusée par Zola, mais il serait nécessaire aussi de tracer en l'air un chemin parallèle; une autre route, d'atteindre les en deçà et les après, de faire, en un mot, un naturalisme spiritualiste; (...)." (2, p. 31) (o grifo é nosso)

E assim que Durtal se define: como um pesquisador do naturalismo espiritualista no campo da arte literária. Cabe então explicitar sua metodologia bem como o constructo da sua teoria que se deixam captar ao longo da narrativa de *Là-Bas* e que tentaremos sintetizar nesta parte do trabalho.

A chave teórica que Durtal procura para desenvolver sua proposta de naturalismo espiritualista, ele, aparentemente, a toma de empréstimo de uma outra linguagem artística: a pintura. Sobretudo, a pintura realizada

pelos chamados Primitivos flamengos, que ele conheceu, ao visitar um museu na Alemanha.

Abre-se, aqui, uma discussão sobre uma das questões fundamentais da teoria da construção romanesca, ou seja, a da relação entre descrição e pintura, isto é, entre quadro e narração, em última instância, entre a noção de Retábulo e sua representação visual e/ou verbal. Vale lembrar, aqui, que Durtal tem por endereço a rue du Regard (2, p. 53)

É da tradição narrativa a utilização do que se convencionou chamar em retórica clássica a descrição. O papel conferido, segundo suas origens, foi sempre o de ornamento ou símbolo, opondo-se, nesse caso, à narração das ações propriamente dita. Nessa perspectiva, a pintura e a descrição narrativa estabeleceram entre si, quase sempre, uma relação vista como natural, suportadas tecnicamente pelos princípios da analogia e da complementaridade, ou seja, onde se fizesse necessário, recorrer-se-ia à descrição-pintura, a fim de que a linguagem verbal se reconciliasse com o campo do visível, do palpável. É dessa forma que a retórica tem criado os seus termos para designar ou nomear seus objetos de estudo, quer como unidades da linguagem, quer como indicação do processo do pensamento. Há uma preocupação constante em se referir ao visível, ao palpável. A título de esclarecimento, basta pensar no conceito de figura, ou seja, "a forma exterior de um corpo" (6,p. 5)*, cuja propriedade imediatamente alçada é a da percepção visual a qual, curiosamente, remete, em última instância, ao conceito grego de idéia, como esclarece-nos Pierre Fontaine, em seu livro

*In, VOUILLOUX, B. *Le tableau: description et peinture* in Poétique 65, Février, 1986.

Figures du discours (6,p. 5)2:

"Le mot idée (du grec (...) voir) signifie, relativement aux objets vus par l'esprit, la même chose qu'image; et relativement à l'esprit qui voit, la même chose que vue ou perception."
(grifos do autor).*

Desse ponto de vista, o que a retórica clássica fez foi submeter a linguagem ao primado do pensamento, articulada ou sustentada pela teoria da mimesis, a única que podia legitimar a analogia entre quadro e descrição, a partir do seguinte conceito:

"l'imitation du réel par l'un et par l'autre comme l'imitation de l'un par l'autre." (6,p. 5)**

É ela que se encontra por detrás dos inventários detalhadíssimos ou dos inúmeros recenseamentos descritos à luz do positivismo literário, defendido pela escola naturalista do século XIX. As descrições detalhadas, como se pinturas fossem, têm por efeito ilustrar, ornamentar, ou seja, tornar visíveis as idéias abstratas das teorias professadas. Elas são "úteis", "servem para" descrever/concretizar as ações humanas ideais. Em suma, é o dogma da representação, ou seja, da "imagem do objeto", que se presentifica no campo da descrição. O escritor se assume como pintor para representar, ou seja, imitar a imagem do objeto que ele quer presentificar. A descrição, nesse caso, faz ressaltar sua função pragmática, em detrimento de sua função mítico-estética, tratada como ornamento.

**Idem Poétique 65, Février, 1986.

**Idem, ibidem.

A fim de melhor explicitar nossa perspectiva frente ao recurso utilizado por Durtal no que tange a recorrência aos pintores flamengos Primitivos e, em particular, Mathaeus Grünewald, citaremos aqui, a relação estabelecida por G. Genette - citado por Vouilloux - entre os conceitos de representação e de imitação de que, acreditamos, a última parte da citação possa servir como argumento para nosso enfoque:

"Genette (...) en prenant appui (...) sur le couple *diegèsis/mimèsis* introduit par Platon au livre X de la République: "tandis que l'imitation picturale consiste à représenter par les moyens picturaux une réalité non picturale, et, exceptionnellement, picturale, à l'inverse, le seul mode que connaisse la littérature en tant que représentation est le récit, équivalent verbal d'événements non verbaux (...)", sauf à s'effacer dans ce dernier cas devant une citation directe où s'abolit toute fonction représentative." (6,p.7)* (o grifo é nosso)

Durtal não atribui às descrições pictóricas apenas uma função representativa/ilustrativa de suas idéias. Elas são citações, são textos. O seu romance é um intertexto, onde as "pinturas", que aí aparecem, fazem parte do tecido de que todo texto se compõe, da mesma forma que outras citações do código verbal estão presentes nele. Outras pinturas e a pintura de Grünewald têm aí o mesmo estatuto estético e compõem com as demais citações o conjunto cultural da obra, seja como jogo de referências, seja como citação propriamente dita, seja como alusão. Elas entretêm com as

*Idem, *ibidem*.

demais uma relação de intertextualidade.

Neste momento, faz-se necessário, então, explicitar como se dão em *Là-Bas* as relações intertextuais.

O romance tem como personagem principal Durtal - um escritor - o que nos faz pensar na problemática que se abre face a oposição *Ficção versus História*, uma constante no exercício de tal profissão. Assim, o objeto escolhido - a reconstrução da biografia de Gilles de Rais - uma figura de contornos históricos, fará com que Durtal pendule entre o processo mimético, fruto de seu trabalho enquanto romancista e o processo diegético, a matéria-prima histórica do seu objeto de estudo. E na perspectiva de Huysmans - o autor que está por trás desse jogo - temos a relação invertida: o que é diegético para Durtal é o seu mimético (a Idade Média ficcional) e o seu diegético (o século XIX) é o que é mimético para Durtal. É dessa formulação complexa que Huysmans se projeta, ao mesmo tempo, como ficcionista e como crítico.

Desse modo, quando Durtal se refere ao seu tempo e ao seu espaço, aos escritores, à produção estética, ele é continente de Huysmans como crítico. Quando re-interpreta ou preenche as lacunas históricas de Gilles de Rais, ele é o conteúdo de Huysmans, enquanto ficcionista, defensor de uma visão de mundo particular, esteticizante, cujas origens remontam ao século XV.

Desse ponto de vista, Huysmans se insere na linha de romancistas de vanguarda, ou seja, aqueles romancistas que perceberam a pluralidade no sujeito: tanto o sujeito da enunciação como o sujeito do enunciado são plenos de ficções. No entender de Laurent Jenny

"(...) Partilham um destino comum, na medida em que a consciência literária

contemporânea os concebe ambos como repletos de ficções. Já não se acredita no sujeito que se pretendia matéria do livro; a partir de agora inverte-se a questão: são os livros a matéria do sujeito, sujeito escrevente ou sujeito escrito. (...). A verdade literária, como a verdade histórica, só pode constituir-se na multiplicidade dos textos e das escritas - na intertextualidade." (3,p. 47)*

Là-Bas, de Huysmans, possibilita uma gama muito grande de leitura sob a óptica da intertextualidade. Assim, arrolaremos apenas algumas das citações de autores, de frases ou trechos de obras deles - ou seja, o que está explícito no nosso texto-objeto - a fim de, com tais presenças, acusar a dinamização desse texto face ao conceito de fontes, visto que, ao serem absorvidas ou apropriadas pelo discurso de Durtal/Huysmans, estas passam a compor, com o texto de chegada, um todo homogêneo, colocando-se a serviço da produção de sentido que o duplo pretende realizar. Ao mesmo tempo, explicitaremos o modo como o autor/escritor operou com tais fontes.

Em Là-Bas as fontes podem ser organizadas do seguinte modo:

- (a) Huysmans como fonte de si mesmo;
- (b) a produção literária do século XIX como fonte de referência-crítica em Là-Bas;
- (c) temas históricos são reinterpretados segundo a necessidade ficcional da obra de Durtal - a biografia de Gilles de Rais, ou seja, a verdade literária se impõe como verdade histórica.

*JENNY, Laurent. "A Estratégia da Forma" in Poétique (revista de teoria e análise literárias) nº 27, trad. de Clara Crabbé Rocha, Coimbra, Livraria Almedina, 1979.

(d) algumas temáticas da tradição filosófico-literária são desenvolvidas segundo a própria tradição;

(e) a produção religioso-literária medieval como fonte documental da História;

(f) a pintura do fim da Idade Média como referência histórica ao naturalismo místico e como fonte para o expressionismo na pintura.

Desse ponto de vista, as relações intertextuais podem ser assim direcionadas:

(A) - de Huysmans para Huysmans: diálogo intra-textos;

(B) - de Huysmans para os escritores de seu século ou de séculos passados: diálogo inter-textos;

(C) - de Huysmans para outros artistas (pintores): diálogo inter-códigos*

A - HUYSMANS AO ENCONTRO DE HUYSMANS

O romance *A Rebours* é considerado, pela crítica literária, como o romance-chave do movimento decadentista. A sua personagem central - des Esseintes - sintetiza/ilustra em seus mínimos detalhes, o estado de espírito da época "fin-de-siècle", que dominou Paris. Nesse sentido, essa personagem é vista como exemplar pela historiografia crítica. Título do livro e personagem descendem diretamente da linhagem

*À guisa de esclarecimento, estamos assumindo aqui uma posição bastante ampla frente ao conceito 'intertextualidade' uma vez que, não estamos distinguindo as nuances entre "citação", "plágio", "reminiscência", "alusão", "paráfrase", etc. e a intertextualidade, strictu sensu, ou seja, "... falar de intertextualidade tão só desde que se possa encontrar num texto elementos anteriormente estruturados, para além do lexema, naturalmente, mas seja qual for o seu nível de estruturação", idem p. 14.

baudelairiana-poetiana pelo refinamento na busca das correspondências entre sensações, obras de arte, minerais, flora, odores segundo a lógica do contrário (à rebours); da linhagem flaubertiana no que tange ao específico do seu programa quanto às minúcias de erudição e da linhagem zolista, de certa forma, na inclinação pela baixa latitudinalidade, pelo corrompido e pelo impuro existentes nos homens, nas obras e nas coisas.

Diante de construção romanesca tão abrangente, o próprio Huysmans afirmará:

"Tous les romans que j'ai écrits depuis *A Rebours* sont contenus en germe dans ce livre" (5, p. 266)*

É com base nessa afirmação que podemos apreender a relação intertextual entre *A Rebours* e *Là-Bas*: a exploração das temáticas "fin-de-siècle": sadismo / satanismo / tédio / spleen / melancolia/etc., constantes na "outra" vida de Gilles de Rais em *Là-Bas*, cuja referência explícita à personagem de *A Rebours* - "il était le des Esseintes du quinzième siècle!" (2, p. 74) - sintetiza o paralelismo entre as duas personagens e está, de certa forma, disseminado por todo o romance *A Rebours*, visto que des Esseintes é o herdeiro por excelência de todas as figuras "fin-de-siècle", sobretudo este Gilles de Rais concebido por Durtal/Huysmans. A frase "pronunciada" por Durtal soa como um achado definidor, mostra-se como uma bússola orientadora para a construção de sua personagem e, ao mesmo tempo, revela que Durtal é leitor de Huysmans, que Huysmans é leitor de Huysmans. Desse modo, Durtal é a ficção que se volta para a História (Gilles de Rais), mediada pela ficção (des Esseintes). Huysmans é a História que se

*In PRAZ, Mario. *La Chair, La Mort et Le Diable (le romantisme noir)*, trad. de Constance Thompson Pasquali, Paris, Denoel, 1977.

volta para a ficção (des Esseintes), mediada pela História (Gilles de Rais). Verdade literária e verdade histórica se imbricam para deixar emergir a especularidade dos sujeitos.

B - HUYSMANS E O DIALOGO CONTÍNUO COM OS QUE O ANTECEDERAM E OS QUE NÃO O PRESCREVERAM

Ao se entrar em contato com a obra *Là-Bas* a sensação que se tem é a de que a produção literária francesa do século XIX passa pelo filtro do pensamento crítico: através de Durtal/des Hermies, Huysmans dialoga com alguns expoentes da literatura de seu país - Balzac, Zola, Stendhal, Flaubert, Taine e Hello, bem como alguns da produção menor, representada por George Sand, Feuillet, Cherbuliez e Theuriet, famosos à época, através de alusões diretas a obras deles, ou através de comentários críticos sobre eles.

A guisa de exemplos, temos, na página 32 de *Là-Bas*, uma referência explícita - uma alusão - a uma obra de Balzac - *La Cousine Bette*, cuja frase "Pourrai-je emmener la petite", foi extraída do final do romance quando Adeline, encontrando-se com o velho barão Hulot, seu marido, aconselha-o a voltar para a vida burguesa e cristã. Como ele está vivendo com a prostituta Atala Judici, num misto de ingenuidade e cinismo, responde à sua esposa com aquela frase que, reproduzida em *Là-Bas*, assume o sentido de crítica aos novos escritores que não chegam a penetrar no universo desconhecido da alma humana, conseguindo apenas produzir textos que lembram mais os deveres da época de colégio, feitos a partir de situações modelares, extraídas de autores consagrados.

Huysmans, por paráfrase e por

amplificação, assume o objeto do estudo de Durtal - a vida de Gilles de Rais, que Stendhal já havia enunciado em *Mémoires d'un touriste*, como comprova o texto seguinte:

"Quels furent les motifs, quelles furent les nuances non seulement de ses actions atroces, mais de toutes les actions de sa vie qui ne furent pas incriminées? Nous l'ignorons. Nous sommes donc bien loin d'avoir un portrait véritable de cet être extraordinaire... c'est toujours un libertinage ardent mais qui ne peut s'assouvir qu'après avoir bravé tout ce que les hommes respectent... Toujours on le voit obéir à une imagination bizarre et singulièrement puissante dans ses écarts." (5, p. 268)*

e, ancorando-se na obra biográfica de Gilles de Rais, escrita em 1886 por Eugène Bossard (um abade) e René de Maulde, é que ele dará tratamento original à personagem em questão. Mas o texto de Stendhal ressoa pela obra de Durtal como um eco.

Mario Praz levanta a possibilidade de Huysmans ter criado várias cenas no lar de um tocador de sinos e melômano a partir do gosto musical de Gilles de Rais - "la passion de ce monstre bizarre pour le cérémonial liturgique et pour la musique sacrée" -, como já observara Stendhal em sua correspondência de Nantes.

Mas é com Zola que Durtal/des Hermies/Huysmans desenvolvem, ao longo de todo o romance, uma espécie de contra-argumentação à proposta estética do naturalismo. Nesse sentido, Huysmans teria escrito a obra *Là-Bas* com o objetivo explícito de denunciar o descrédito que rondava o naturalismo, como atesta o trecho

*In PRAZ, Mario. *idem*, *ibidem*, p. 268.

do discurso de Léon Bloy - "Les Funérailles du naturalisme", em 15 de maio de 1891:

"L'accusation capitale vient d'être portée contre le naturalisme par un écrivain de ma génération, dans un roman des plus audacieux, qui passionne en ce moment le monde littéraire. Cet écrivain se nomme Huysmans". (2, p. 401)

De acordo com as críticas da época, Zola teria pretendido no terreno literário, desenvolver um método experimental de extração cientificista, aplicado à observação literária, fundamentado exclusivamente nos sentidos, excluindo a imaginação, a invenção e a intuição, ou seja, as faculdades do espírito humano imprescindíveis à criação artística, como transparece nesta fala dogmática de Zola:

"Ouvrez les yeux de votre tête et racontez ensuite exactement, servilement, ce que vos yeux auront vu, sans permettre à votre âme d'intervenir (...)." (2, p. 402/403)

É a documentação a única a garantir a veracidade da criação e sem ela a obra de arte correria o risco de ter sua vida artística abreviada devido a possíveis enganos na reprodução e interpretação do real.

Desse ponto de vista, a fala de Durtal sobre os documentos parece elucidativa e tem endereço certo:

"Quant aux documents qui les étayent, c'est pis encore! car aucun d'eux n'est irréductible et tous sont révisables. S'ils ne sont pas apocryphes; d'autres, non moins certains, se déterrent plus tard qui les controuvent, en attendant qu'eux-mêmes soient démonétisés par l'exhumation d'archives non moins

sûres.

"A l'heure actuelle, (...), l'histoire ne sert plus qu'à étancher les soifs littéraires des hobereaux qui préparent ces rillettes de tiroirs auxquelles l'Institut décerne, en salivant, ses médailles d'honneur et ses grands prix. (...). La vérité, c'est que l'exactitude est impossible." (2, p. 44)

Assim, poderíamos dizer que Huysmans faz uma revisão crítica do Naturalismo, seja enquanto analisa a documentação sobre Gilles de Rais, seja sobre o cotidiano de Là-Bas, isto é, as investigações sobre o ocultismo, o satanismo e os nodoamentos não carnaais como queria a orientação naturalista mas e exclusivamente os da alma. Huysmans se mantém fiel quanto ao método mas avança-o significativamente ao trazer para o seu interior a inventividade, a intuição e a competência imaginativa do escritor, libertando-o e libertando-se da pretensão escravagista da História Positivista como ciência exclusiva da objetividade e portanto, a única "dona da verdade". Nesse sentido, Huysmans estará se sintonizando com o nascimento das ciências da alma, recuperando o psiquismo para as manifestações artísticas assim como o veio importante do "Irracionalismo" que será explorado amplamente pelas artes desenvolvidas no século XX.

Um outro dado que nos parece interessante na questão da intertextualidade - no diálogo de Huysmans com a produção intelectual do seu tempo - é o modo de publicação ainda corrente na sua época: o folhetim. Là-Bas, por exemplo, quando da conferência de Léon Bloy - "Les Funérailles du naturalisme" - estava começando a aparecer no Echo de Paris: dois capítulos apenas. Tal

tipo de publicação apresenta-se-nos conveniente no sentido de que o autor, nesse caso, exerce um controle passo-a-passo da sua obra, reduzindo ou ampliando, introduzindo ou eliminando passagens, segundo as reações receptivas da obra, o que não quer dizer que não exista, por parte do autor, um projeto da obra e sua execução justamente por ser o folhetim um "work in process".

Além do diálogo estabelecido com algumas das obras literárias mais importantes da cena artística francesa, dado o assunto histórico eleito por Durtal-Huysmans - a vida de Gilles de Rais - podemos observar, devido à ocorrência muito elevada de citações, o material historiográfico de que se serviu Huysmans na confecção de *Là-Bas*. A título de exemplo apenas, citaremos Nicolas Flamel (1330-1418), importante alquimista do século XIV, cuja obra foi restabelecida e traduzida por Eliphas Lévi, um dos mais importantes estudiosos do ocultismo na França do século XIX. Flamel é o descobridor dos manuscritos de Abrahan, le Juif, onde se encontram as receitas da pedra filosofal, do elixir da quintessência e da tintura. O material foi todo localizado na Bibliothèque de l'Arsenal por Huysmans e aparece transformado em manuscritos na época de Gilles (2, p. 106) e o mesmo material, agora pertencente a des Hermies, já trabalhado por Eliphas Lévi, será objeto de investigação de Durtal (2, p. 106).

Outra personalidade de destaque na questão historiográfica é Michelet, elogiado no interior de *Là-Bas*. Ele tem aí o seu aparecimento em virtude da disputa entre

historiadores e literatos* que se desenvolvia na época de Huysmans e é através dele que o autor de *Là-Bas* tomará a sua posição na querela, como nos esclarece Yves Hersant:

"Michelet (1798-1874): en adressant à l'auteur de l'Histoire de France (1833-1844)(...) plus d'éloges que de railleries, si cruelles que soient ces dernières, Huysmans prend clairement parti dans la querelle qui opposait, en son temps comme en d'autres, historiens et hommes de lettres. Sans les nommer, c'est à Monod, à Langlois, à Seignobos qu'il s'en prend; le relatif satisfecit accordé à Michelet ne s'explique que par une violente répulsion pour l'histoire positiviste triomphante, qui entre 1875 et 1900 s'est posée comme science en s'opposant à la littérature." (2, p. 391).

E para finalizar, é preciso lembrar que Huysmans escolhe de preferência para material de suas citações geralmente escritores desconhecidos do grande público. É como se ele estivesse, com seu faro crítico, a recuperar do anonimato personalidades importantes para o cenário cultural da França, ao mesmo tempo que construía a sua obra ficcional mostrando ao leitor o trabalho de produção do texto, ou seja, a gênese de sua obra. Ele não esconde o escritor-

*Esta querela não está esgotada, hoje. É a mesma que opõe a historiografia como gênero literário à ciência empírica que recupera o documento. Resta lembrar que a "recuperação" do documento já pressupõe a ação de um interpretante e o exercício parafrástico cabe sempre numa questão de estilo, como afirma Durtal na página 44: "l'histoire ne semblait être qu'un pisaller, car il ne croyait pas à la réalité de cette science; les événements, se disait-il, ne sont pour un homme de talent qu'un tremplin d'idées et de style, puisque tous se mitigent ou s'aggravent, suivant les besoins d'une cause ou selon le tempérament de l'écrivain qui les manie."

pesquisador. Prevalece a imagem do avesso - A Rebours e Là-Bas são dois exemplos bastante elucidativos nesse sentido.

Antes de passarmos para a terceira parte desta análise, vale destacar, entre as várias temáticas que transpassam Là-Bas, a do mito de Fausto que, desse modo, insere esta obra na tradição das que discutem o desejo universal do homem, ou seja, a da busca eterna da "Ciência, Poder e Riqueza" mesmo que para isso tenha de abrir mão da própria alma. A diferença e a criatividade de Huysmans, ao contrário de Goethe, que "fala" para um homem que ainda não é mas quer ser um burguês aristocratizado (uma coisa tão alemã, que sempre opôs burguesia à aristocracia!), está em que, tanto Gilles de Rais quanto Durtal já possuem posições sociais consolidadas - um é o Marechal, o outro um escritor - representantes emblemáticos de suas épocas, porém cientes de que "Ciência-Poder-Riqueza" são condições necessárias mas não suficientes para o Prazer. Esta é a diferença entre Goethe, e esta diferença será desenvolvida por outros autores que trabalharão com o mito: Musil, Hesse e Mann, onde a demonização que visa ao prazer, mais ao poder e ao prestígio, busca alçar o demonizado à interpretação de um mundo desumanizado, à sua espiritualização perdida. O endemoniado tem alma em um mundo sem alma, portanto vai se converter num out-sider, num marginalizado pois possui uma identidade e, portanto, uma dignidade num mundo indiferenciado e portanto, indigno.

C - A IMAGINAÇÃO: O DRAMA DAS FIGURAS NO PENSAMENTO, NA IMAGEM E NO TEXTO

Para um autor tão ciente da história, da crítica e da cultura, mais especificamente da literatura e das artes plásticas como Huysmans, ele não pôde escapar da recorrência aparentemente independente do econômico, do político e do social, de certos fenômenos estéticos, para quem o fenômeno do simbólico e, porque não dizer do surreal, metaexpressividades do Imaginário, estão presentes em todos os gêneros, escolas e movimentos literários. Seu projeto de Modernidade tenta contemplar toda essa herança. Não foi compreendido na sua época como o foram Mallarmé, Proust e Pound. Talvez devido a sua vinculação mais ou menos explícita aos naturalistas e aos pós-rafaelitas, em especial Zola e Degas.

É nas entrelinhas do texto, às vezes até muito claro, que se percebe a Modernidade de Huysmans. A Modernidade que escapa ao esteticismo "fin-de-siècle". É nessas entrelinhas de sua crítica e de sua ficção que se arma o jogo altamente complexo da Arte X Inconsciente, mais especificamente, Arte X Loucura.

Huysmans é um autor pré-Freudiano e podemos dizer mesmo pré-Bergsoniano (a despeito de serem quase contemporâneos), embora não pudesse ter fugido ao horizonte ideológico da época - como explicar que o novo já tinha sido expresso pelo passado? Daí Huysmans achar que à autoria moderna devessem caber os papéis de inventariante e de arqueólogo da tradição. Tarefa que, na verdade, não lhe coube mas sim a Ezra Pound e T.S. Eliot e, quem sabe, a Paul Valéry.

Nas entrelinhas, Huysmans como autor, crítico e escritor vai passo-a-passo narrando-nos o seu processo estético da

Modernidade. Sua alusão à superposição e à intersemioticidade de linguagens presentes nas esculturas de Degas, onde o pictórico se alia ao escultórico, à simbiose dos materiais, às referências, e às alusões, lembram a pintura greco-romana, os retábulos medievais e as outras expressões daquela época que denunciavam "ad infinitum" a recorrência das linguagens, da permutabilidade intercódigos: ao saiote de tecido da escultura da bailarina de Degas corresponderia a peruca de cabelos naturais ou os pêlos pubianos do Cristo, como descreve Durtal ao presenciar na Missa Negra a seguinte figura do Cristo:

"On lui avait relevé la tête, allongé le col et des plis peints aux joues muaient sa face douloureuse en une gueule tordue par un rire ignoble. Il était nu, et à la place du linge qui ceignait ses flancs, l'immondice en émoi de l'homme surgissait d'un paquet de crin" (2, p. 290) (o grifo é nosso).

Nesse sentido a obra de Grünewald, um autor relativamente desconhecido ao final do século XIX, e valorizado por Huysmans é exemplar, em si-mesma e como foi lida e trabalhada por ele. A pintura dita "Primitiva", não por ser "na've", mas por ser primeira ou inaugural, funciona para o projeto de modernidade de Huysmans, como um dêitico, um indicador, um sinal hermético - sinal de todas as transações. É anafórica, como dêitico, porque nos relata o fim da Idade Média - o desespero de homens como de Rais, ou daqueles semi-queimados que voltam para a fogueira para se queimarem até o final (isto é narrado nos processos da Inquisição - o desespero da morte, a morte antecipada!) - portanto, essa pintura (descrita exhaustivamente nas páginas de 33 a 37 em La-

Bas) é altamente alegórica. O retábulo da Crucificação de Colmar, pintado por Grünewald, é de uma evidência cabal: ao Cristo, do seu lado esquerdo cabe a mulher e do seu lado direito, o homem, na tábua central. A tábua, à esquerda, cabe São Sebastião, reiterando a figura da mulher, a mãe re-crucificada; à direita, Santo Antonio, a do homem, um Santo, à despeito da simbologia ao final da Idade Média, mas sempre ligado à masculinidade, o que carrega para Maria, como pai, o Cristo-menino, em lugar de São José (supõe-se morto!, porque não aparece nos relatos do Martírio e da Crucificação).

A despeito desse retábulo, ao contrário dos outros retábulos de Grünewald e de outros artistas da época, não apresentar de modo bastante evidente plasticamente uma narrativa pré-conhecida (a da História Sagrada) porque justapõe, no momento da crucificação - século primeiro da nossa história -, São Sebastião (séc. IV ou V da nossa história) e Santo Antonio (século XIII), na verdade estabelece uma outra narrativa, na medida em que tece uma trama sexual da mãe e do pai, da mulher e do homem: mãe - Maria, mulher - São Se-bastião; pai - será São Pedro?, homem - Santo Antonio!*

O Cristo é o momento de intercruzamento dos desejos, ou seja, o que eleva para o alto e o que denega para o baixo - Là-Bas/Ici-Bas. Portanto, a Crucificação

*O Retábulo, a despeito de ser uma narrativa, é descontínua, como explicita de forma feliz, Sandra Nitrini in Poéticas em confronto, página 71, "(...) um conjunto de módulos equivalentes a seqüências narrativas, cujas dobradiças - elementos de ligaduras - deverão ser fornecidas pelo trabalho intelectual do leitor. Trata-se de uma composição narrativa, o que explica a ausência de um enredo.(...)". Mas neste caso, será que não tem enredo sabendo-se que, de antemão, a história sacra é conhecida de todo e qualquer homem comum, que se diz cristão?

faz detonar um processo altamente denotativo, faz despertar nas personagens do romance e, em especial em Durtal-Huysmans, podemos dizer no narrador, a experiência de um sincretismo ("ascese e perdição"), mais do que isso, o Imaginário se configura como espaço da liberdade poética, cuja expressividade só pode ser literária. Não é mimética, já que não é natural; não é diegética, porque não é histórica. É poética!

Assim, além de anafórico, podemos dizer que Grűnewald na obra de Huysmans, é catafórico, já que aponta para o futuro, não só pelos elementos que sua obra mostra mas por aquilo que ele faz remexer no inconsciente. Nesse sentido, podemos seguir a advertência de Dostoievski:

"Deux fois deux quatre, Messieurs, ce n'est déjà plus la vie, c'est la mort",

o que significa pura e simplesmente a violência canônica, presente em toda a arte que se pretende simbolista ou surreal - a arte que se deixa despreender da forma e procura sua norma na ancoragem da experiência interior, quicá coletiva: o século XV foi um século de loucura coletiva!

Será que essa experiência é a permanência do romântico, como querem Praz e Casais? Se não sei se é romântica, a arte da modernidade no século XX (haja redundância !) é reiterativa dos procedimentos do passado? Parece-me que sim, não me ancoro só em Huysmans, ancoro-me na idéia de que o homem inventa-se a si mesmo sempre, a despeito e por causa do político e social. Desse ponto de vista, o surrealismo é o desdobramento no presente, ao nível da cultura de alto-repertório, daquilo que nos legaram a tradição e a cultura popular atemporal, da tradução estética, dos processos fundadores do homem que, via de regra, manifestam-se

como inconstantes, ainda que possuam uma linguagem estruturada.

O problema entre os códigos das obras de Huysmans e de Grünewald não reside, como foi demonstrado, num problema de narrativa. Decodificamos a aparente não-narratividade do retábulo de Colmar que, ao contrário dos outros retábulos de Grünewald, traz em si algo de hermético, para não dizer de mercurial, ou seja, não se trata de um problema de narratividade mas entre retórica e seus ornamentos. É um problema ligado à teoria das figuras, mais especificamente dos meios de um e de outro na expressão do sentido; mais uma teoria dos modos que uma teoria dos fins, como afirma Vassily Kandinsky:

"uma arte pode aprender da outra o modo como se serve de seus meios para depois, por sua vez, utilizar os seus da mesma forma; isto é, segundo o princípio que lhe seja próprio exclusivamente".* (1,p.27)

ou seja, uma economia metafórica: Huysmans toma de Grünewald, como dos outros escritores que o precederam, uma economia metafórica, o que o aproxima de processos quase metonímicos, aliando a figura à palavra, "...os ratos roem as hóstias...". A esta economia de sentido não corresponde, como se poderia supor, um minimalismo, como a de Balzac (citada neste trabalho), mas uma busca da essencialidade extremamente reiterativa e ornamental, que é bem expressa pela metonímia que desencadeia a metáfora do "pot-au-feu", algo que é camponês, popular, que desencadeia a experiência coletiva da aldeia mas é sublimado pelo recurso aos "foies", aos "pains" e aos "vins", ou seja, por algo que

*In GONÇALVES, A. Transição & Permanência, (Miró/João Cabral/Da tela ao texto), São Paulo, Iluminuras, 1989, p. 27.

denega o primevo e reitera o mundo do artificial - a reinvenção do mundo ou, como quer Huysmans, através do diálogo estabelecido entre Durtal e Mme Carhaix a propósito da lareira (deus Lares!) e a sua modernização:

"(...): vous voulez avoir chaud, vous aurez chaud - mais rien de plus; il ne faut pas que quelque chose d'agréable pour la vue subsiste. Plus de bois qui crépite et chante, plus de chaleur légère et douce! L'utile, sans la fantaisie de ces beaux gla'euls de flammes qui jaillissent dans le brasier sonore des b ches sèches.

"- Mais est-ce qu'il n'y a pas de ces poêles-là, où l'on voit le feu? demanda Mme Carhaix.

"- Oui et c'est pis! du feu derrière un guichet de mica, de la flamme en prison; c'est plus triste encore! Ah! les belles bourrées à la campagne, les sarments qui sentent bon et dorent les pièces! La vie moderne a mis ordre à cela. Ce luxe du plus pauvre des paysans est impossible à Paris, pour les gens qui n'ont pas de copieuses rentes!" (2, p. 83) (o grifo é nosso).

A essa economia "paysanne", a essa economia natural, perdida, e na crença da impossibilidade do contrato social, Huysmans só propõe o deslocamento do lugar, ou seja, a procura do "logis" - uma nova topologia do desejo - como Sade, reinterpretada por Barthes, um mundo não-natural onde "so-sobra" o artifício, menos e menos metafórico e mais e mais metonímico. Os traços metafóricos que conseguem sobreviver neste tipo de discurso, traçam uma grande alegoria do homem perdido, do decaído, do interpretante e do crítico -

aquele que atinge o universo extra-verbal.

A tensão dialética que Huysmans estabelece entre a escrita dele e a dos outros e dele consigo mesmo expressa essa equação: a existência do mundo mimético e diegético, ele a expressa como escritor. Ele é um literato. Será que ele é um crítico? Porque capta o mundo como um discurso, o discurso do outro, o discurso dos outros, ele é preso a um universo verbal, ao ato de comunicar, ou seja, traduzir..., traduzir ..., traduzir ...

O projeto da modernidade em Huysmans foi sombreado na França por Mallarmé e Proust, desconheceu também todo o resto que se fazia no mundo extra-continental - Whitman, Pound, James e Eliot. Desconheceu o ápice da filosofia francesa e o âmago da alma alemã. Nem por isso Huysmans merece o ostracismo a que foi relegado pelas nossas letras. É evidente a sua importância na obra dos modernistas brasileiros e, em especial, de Pedro Nava, para não dizer, dos "américains maudits", em especial, Guinsbourg, Bourroughs, Kerouack e "tous les nouveaux romancistes français et américains".

Essa herança é devida, apesar da temática ainda comum, diz a alma desses pobres machos solitários da nossa crítica, a uma técnica romanesca que está ligada à reinvenção do romance, à sua circularidade e à sua espiralidade, à sua independência ao mundo natural, ao seu aprisionamento à História e ao seu deslocamento - um mundo discursivo que cobre as possibilidades do humano e do in-humano, uma palavra que consegue ser como não-palavra...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. GONÇALVES, A. *Transição & permanência: Miró/João Cabral: da tela ao texto*. São Paulo: Iluminismo, 1989.
2. HUYSMANS, J.K. *Là-Bas*. Édition établie et présentée par Yves Hersant. Paris: Gallimard, 1985 (Collection Folio)
3. JENNY, Laurent. "A estratégia da forma". *Poétique*. n. 27. Trad. de Clara Crabbé Rocha, Coimbra, 1979.
4. NITRINI, S. *Poéticas em confronto: nove, novena e o novo romance*. São Paulo: Hucitec, 1987
5. PRAZ, M. *La chair, la mort et le diable: le romantisme noir*. Traduit de l'italien par Constance Thompson Pasquali. Paris: Editions Denoël, 1977.
6. VOUILLOUX, B. "Le tableau: description et peinture". *Poétique*. n. 65, fev. 1986.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Perspectiva, 1976. (Coleção Estudos dirigida por J. Guinsburg).
- BALAKIAN, A. *O Simbolismo*. Trad. de José Bonifácio A. Caldas, São Paulo, Perspectiva, 1985.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas, volume 1 e 3).
- BINNI, W. *La poetica del decadentismo*, Firenze: Sansoni Ed., 1977.
- BRADBURY, M. *O mundo moderno: dez grandes*

- escritores. Trad. de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- FERNANDES, E. & AMARAL, L.A. "O decadentismo: um movimento anárquico." *Boletim nº 3, Área de Língua e Literatura Francesa*, Araraquara, F.C.L., n. 3, p. 27-61, 1984.
- GROJNOWSKI, D. "A Rebours de: le nom, le référent, le moi, l'histoire, dans le roman de J.-K.Huysmans." *Littérature*, n. 29, fev. 1978.
- HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. Trad. de Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- HUYSMANS, J.K. *A Rebours*. Édition établie et présentée par Marc Fumaroli. Paris: Gallimard, 1977. (Collection Folio)
- ISSACHAROFF, M. "La structure métaphorique du récit: a Vau l'eau" In: *L'espace et la nouvelle*. Paris: José Corti, 1976.
- SENA, J. de. *Dialécticas teóricas da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1977.