



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
Câmpus de São José do Rio Preto

Leonardo Rocha Amorim

**Ecos da Idade Média em *Là-Bas* (1891), de Joris-Karl Huysmans**

São José do Rio Preto

2023

Leonardo Rocha Amorim

**Ecos da Idade Média em *Là-Bas* (1891), de Joris-Karl Huysmans**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim

São José do Rio Preto

2023

A524e Amorim, Leonardo Rocha  
Ecos da Idade Média em Là-Bas (1891), de Joris-Karl Huysmans /  
Leonardo Rocha Amorim. -- São José do Rio Preto, 2023  
119 p.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista (Unesp),  
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio  
Preto  
Orientador: Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim

1. Huysmans. 2. Decadentismo. 3. Cristianismo. 4. Satanismo. 5.  
Idade Média. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Leonardo Rocha Amorim

**Ecoss da Idade Média em *Là-Bas* (1891), de Joris-Karl Huysmans**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim  
UNESP – São José do Rio Preto  
Orientador

Profa. Dra. Norma Wimmer  
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Fabio Lucas Pierini  
UEM

São José do Rio Preto

30 de junho de 2023

*Ao meu pai, que, mesmo do outro lado da vida, esteve sempre ao meu lado, acreditando,  
incentivando e acompanhando meu desenvolvimento.*

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, eu gostaria de agradecer à Universidade Pública, em especial, à UNESP, na figura do meu orientador Prof. Dr. Pablo Simpson, que tantas conquistas acadêmicas e pessoais me proporcionou.

À minha mãe, Elizete, que sempre incentivou e compreendeu o meu sonho de me tornar um pesquisador.

À minha noiva, Profa. Vitória, que sempre acreditou no meu potencial e sempre esteve à disposição para me ajudar a realizar este trabalho.

Aos colegas de curso, Prof. Diego e Profa. Adriana, que possibilitaram que eu pudesse enxergar o meu caminho na pesquisa.

Aos colegas de profissão, Prof. Vladimir e Prof. Pena, que muito me incentivaram a continuar correndo atrás da pós-graduação.

À banca de avaliação, Prof. Dr. Fábio Pierini e Profa. Dra. Norma Wimmer, que se disponibilizaram a ler o texto e orientar da melhor forma possível.

Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire,  
Que diras-tu, mon cœur, cœur autrefois flétri,  
À la très belle, à la très bonne, à la très chère,  
Dont le regard divin t'a soudain refléuri ?

– Nous mettrons notre orgueil à chanter ses louanges :  
Rien ne vaut la douceur de son autorité ;  
Sa chair spirituelle a le parfum des Anges,  
Et son œil nous revêt d'un habit de clarté.

Que ce soit dans la nuit et dans la solitude,  
Que ce soit dans la rue et dans la multitude,  
Son fantôme dans l'air danse comme un flambeau.

Parfois il parle et dit : « Je suis belle, et j'ordonne  
Que pour l'amour de moi vous n'aimiez que le Beau.  
Je suis l'Ange Gardien, la Muse et la Madone. »

(BAUDELAIRE, Charles, 1857, p. 87-88)

## RESUMO

O presente trabalho tem o interesse em refletir sobre o lugar da Idade Média na obra *Nas Profundezas* (2019), originalmente, em francês, *Là-Bas* (1891), de Joris-Karl Huysmans. O romance tem como parte de sua trama a vida da personagem Durtal, um escritor que, ao escrever a biografia da assombrosa figura do século XV, Gilles de Rais, se vê imergido em um universo medieval e diabólico. O interesse de Durtal expande-se por toda a Idade Média, classificando-a de duas formas distintas, mas coexistentes: a Idade Média Luminosa e a Idade Média Obscura. A primeira parte representa um senso histórico comum, um período dominado pela Igreja Católica e pelo pensamento cristão, colocando a vida dos santos como exemplos de bom cristão. A segunda é o medieval ainda ligado ao passado pagão europeu, período em que as primeiras representações do diabo surgiram, bem como os primeiros grupos de alquimia e misticismo, consoantes, também, às sociedades secretas de adoração ao demônio, ligadas aos sacrifícios humanos, em nome de uma busca diabólica, semelhante aos assassinatos cometidos por Gilles de Rais. Durtal. Em toda a sua pesquisa, ele se mostra, ainda, interessado na releitura destas distintas Idades Médias no século XIX, discutindo, nos encontros com o sineiro Carhaix, sobre a importância dos sinos das igrejas, sendo estes ainda resquícios da Idade Média Luminosa. É na Missa Negra que Durtal descobre a principal releitura da Idade Média Obscura em seu tempo. Propomos, em um primeiro momento, analisar este romance na perspectiva da compreensão dessas duas Idades Médias construídas por Huysmans e de suas referências na obra, usando Gilles de Rais como o principal fio condutor desse momento. Em seguida, pretendemos refletir sobre o contexto do Romantismo Sombrio e do *fin-de-siècle* francês, propondo uma análise, segundo Auerbach (1972), da obra literária, da História e da sociedade, uma vez que muitos acontecimentos históricos são retratados ao longo da trama do romance, como, por exemplo, notícias de jornais, trabalhos acadêmicos e eventos do período. Nesse segundo momento, o interesse de Durtal, em participar da Missa Negra, torna-se a parte norteadora para compreender a releitura da Idade Média Obscura no século XIX feita por Huysmans. Considerando, assim, as produções do Romantismo Sombrio, segundo Mario Praz (1951), realizaremos um exercício de literatura comparada com autores e obras do mesmo período que continham a Idade Média como tema em suas tramas.

**Palavras-chave:** Huysmans. Decadentismo. Cristianismo. Satanismo. Idade Média.



## ABSTRACT

The present work aims to reflect on the place of the Middle Ages in the novel *Down There*, originally written in French as *Là-Bas* (1891) by Joris-Karl Huysmans. The novel's plot revolves around the life of the character Durtal, a writer who, while writing the biography of the astonishing 15th-century figure Gilles de Rais, finds himself immersed in a medieval and diabolical universe. Durtal's interest expands to encompass the entire Middle Ages, which he classifies into two distinct but coexistent forms: the Luminous Middle Ages and the Dark Middle Ages. The first part represents the common historical sense, a period dominated by the Catholic Church and Christian thought, with the lives of saints serving as examples of a good Christian. The second part represents the medieval period still connected to Europe's pagan past, a time when the first representations of the devil emerged, as well as the first groups of alchemy and mysticism. It also relates to secret societies of devil worship linked to human sacrifices, in pursuit of diabolical knowledge, similar to the murders committed by Gilles de Rais. Throughout his research, Durtal also shows interest in reinterpreting these distinct Middle Ages in the 19th century. In his conversations with the bell-ringer Carhaix, he discusses the significance of church bells, which he sees as remnants of the Luminous Middle Ages. It is during the Black Mass that Durtal discovers the primary reinterpretation of the Dark Middle Ages in his time. Firstly, we propose to analyze this novel from the perspective of understanding these two Middle Ages constructed by Huysmans and their references in the work, using Gilles de Rais as the main guiding thread. Subsequently, we intend to reflect on the context of Dark Romanticism and the French *fin-de-siècle*, offering an analysis according to Auerbach (1972) of the literary work, history, and society, as numerous historical events are portrayed throughout the novel, such as newspaper articles, academic papers, and contemporary events. In this second part, Durtal's interest in participating in the Black Mass becomes the guiding element in understanding Huysmans' reinterpretation of the Dark Middle Ages in the 19th century. Considering the works of Dark Romanticism, as proposed by Mario Praz (1951), we will engage in a comparative literature exercise with authors and works from the same period that focused on the Middle Ages as a theme in their narratives.

**Keywords:** Huysmans. Decadentism. Christianity. Satanism. Middle Ages.

## RÉSUMÉ

Ce travail vise à réfléchir sur la place du Moyen Âge dans l'œuvre intitulée *Là-Bas* (1891) de Joris-Karl Huysmans. Ce roman raconte l'histoire de Durtal, un écrivain qui, en rédigeant la biographie de la figure fascinante du XVe siècle, Gilles de Rais, se retrouve plongé dans un univers médiéval et diabolique. L'intérêt de Durtal s'étend à l'ensemble du Moyen Âge, qu'il divise en deux périodes distinctes mais coexistantes : le Moyen Âge lumineux et le Moyen Âge noir. Le premier est considéré selon la vision historique commune, une période dominée par l'Église catholique et la pensée chrétienne, plaçant la vie des saints comme exemples d'un bon chrétien, tandis que le second renvoie au Moyen Âge encore lié au passé païen européen, une période où les premières représentations du diable ont émergé, ainsi que les premiers groupes d'alchimie et de mysticisme, tout comme les sociétés secrètes vouées au culte du démon, liées aux sacrifices humains, au nom d'une recherche diabolique similaire aux meurtres commis par Gilles de Rais. Tout au long de ses recherches, Durtal montre également un intérêt pour la réinterprétation de ces différentes périodes médiévales au XIXe siècle. Il discute avec le sonneur de cloches Carhaix de l'importance des cloches des églises, considérées comme des vestiges du Moyen Âge lumineux. C'est lors de la messe noire que Durtal découvre la principale réinterprétation du Moyen Âge sombre à son époque. Dans un premier temps, nous proposons d'analyser ce roman dans une perspective de compréhension de ces deux périodes médiévales construites par Huysmans et de leurs références dans l'œuvre, en utilisant Gilles de Rais comme principal fil conducteur de cette réflexion. Ensuite, nous envisageons de réfléchir au contexte du Romantisme Sombre et de la *fin-de-siècle* français, en proposant une analyse selon Auerbach (1972) de l'œuvre littéraire, de l'Histoire et de la société, étant donné que de nombreux événements historiques sont décrits tout au long de l'intrigue du roman, tels que des articles de journaux, des travaux universitaires et des événements de l'époque. Dans cette deuxième partie, l'intérêt de Durtal à participer à la messe noire devient le point central permettant de comprendre la réinterprétation du Moyen Âge sombre au XIXe siècle par Huysmans. En tenant compte des productions du Romantisme Sombre selon Mario Praz (1951), nous réaliserons un exercice de littérature comparée avec d'autres auteurs et œuvres de la même période qui traitaient également du Moyen Âge dans leurs récits.

**Mots-clés:** Huysmans. Décadentisme. Christianisme. Satanisme. Moyen Âge.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>TRÊS LEITURAS DE HUYSMANS .....</b>	<b>21</b>
<b>3</b>	<b><i>LÀ-BAS</i> E A MANIFESTAÇÃO FÁUSTICA DO DECADENTISMO .....</b>	<b>40</b>
<b>4</b>	<b>ANÁLISE INTERPRETATIVA DE <i>LÀ-BAS</i>.....</b>	<b>60</b>
4.1	Os sons da Idade Média Luminosa .....	84
4.2	Reflexões do oculto: a Idade Média Obscura.....	93
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>112</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>115</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Subi talvez às máximas alturas,  
Mas, se hoje volto assim, com a alma às escuras,  
É necessário que inda eu suba mais!

(ANJOS, Augusto dos, 1912, p. 46).

O presente trabalho é produto de uma pesquisa que consistiu na reflexão sobre a presença da Idade Média no romance *Là-Bas*<sup>1</sup>, de 1891, do escritor francês Joris-Karl Huysmans. Trata-se de um romancista do *fin-de-siècle* francês, conhecido por ser o autor de *A Rebours* (1884) – *Às Avestas*, na tradução para o português<sup>2</sup> –, romance que propôs uma renovação estética a partir da ideia de um antirromance, que não segue uma estrutura linear ou os elementos clássicos das narrativas frequentes do século XIX. Inicialmente, *Là-Bas* foi publicado de forma seriada no jornal *L'Écho de Paris* e, em seguida, foi editado em formato de livro. A obra narra a vida de Durtal, um escritor de romances envolvido com a produção de uma biografia sobre o personagem medieval Gilles de Rais<sup>3</sup>. Este, como se sabe, foi um importante marechal francês que lutou a Guerra dos Cem Anos ao lado de Joana d'Arc e que, anos mais tarde, foi acusado pela Igreja Católica por crimes de bruxaria, satanismo e heresia, tendo sido processado e morto em 1440. O marechal de Rais ficou conhecido em virtude de seus crimes e do seu processo de condenação por Charles Perrault, que, possivelmente, se inspirou no militar para compor o personagem Barba Azul, uma das principais figuras do folclore francês. O próprio J.-K. Huysmans se mostrou interessado por essa personalidade do século XV: anos após *Là-Bas*, publicaria, ainda, o livro *Gilles de Rais*, que consiste na mesma biografia escrita por Durtal. Nela, considera Gilles de Rais como um dos primeiros assassinos em série da França e o representa como um diabolista, numa audaciosa busca pelos segredos da magia negra e pagã (HUYSMANS, 2007).

Huysmans elabora, assim, um romance que se atrela ao gênero investigativo, isto é, às narrativas de *fait divers* do século XIX, apresentando dois planos: a história de Durtal e sua

---

<sup>1</sup> Publicado recentemente no Brasil pela Editora Carambaia, como *Nas Profundezas* (2018), traduzido por Mauro Pinheiro (HUYSMANS, 2018). Utilizaremos, ao longo desse trabalho, a tradução de Mauro Pinheiro em todos os trechos do romance *Là-Bas* aqui citados.

<sup>2</sup> Traduzido por José Paulo Paes e publicado pela Companhia das Letras (HUYSMANS, 2011).

<sup>3</sup> Gilles de Rais é uma figura central na obra de Huysmans. A partir deste, que ficou conhecido como um dos mais sanguinários assassinos da França, Huysmans constitui a busca biográfica de Durtal. Gilles é um objeto de estudo que faz com que o escritor se envolva definitivamente com o diabolismo do *fin-de-siècle* francês, participando, inclusive, de uma Missa Negra. Nesse sentido, obtém-se, na figura do marechal de Rais, o *mot* da história e, consequentemente, todo o enredo que passa a ser elaborado na busca de Durtal em torno da essência do satanismo oitocentista.

busca intelectual por escrever a biografia de Gilles de Rais, e a própria história biográfica de Gilles<sup>4</sup>, que entremeia o romance. Assim, cria-se uma narrativa dupla, que, diversas vezes, desloca ao leitor na direção da biografia do marechal. O leitor acaba por participar, desse modo, do processo de escrita de Durtal. O protagonista, após anos publicando romances tradicionais, decide romper com esse ciclo e inicia a elaboração de uma biografia sobre uma figura extremamente curiosa da Baixa Idade Média francesa. Nessa busca, Durtal se vê imerso no passado sombrio de Gilles de Rais e, ao mesmo tempo, se envolve com o ocultismo oitocentista<sup>5</sup>, como se pode observar no trecho abaixo:

Et c'était vrai, des Hermies avait vu juste. Le jour où Durtal s'était plongé dans l'effrayante et délicieuse fin du Moyen Age, il s'était senti renaître. Il commença de vivre dans le pacifiant mépris des alentours, s'organise une existence loin du brouhaha des lettres, se cloîtra mentalement, pour tout dire, dans le château de Tiffauges auprès de Barbe-Bleue et il vécut en parfait accord, presque en coquetterie, avec ce monstre (HUYSMANS, 1978, p. 46)<sup>6</sup>.

Percebemos, nesse fragmento, portanto, um escritor decidido a investigar a fundo a vida de Gilles de Rais, paralelamente à experimentação do satanismo de seu tempo, com o intuito de conseguir refletir ainda mais profundamente sobre a vida do marechal de Rais. Ao longo dessa tentativa de imersão na vida de Gilles de Rais, Durtal considera diversos outros elementos, dentre eles, o próprio catolicismo. Tal contemplação não se dá de maneira isolada, mas com o envolvimento de outros personagens importantes para a trama. O médico Des Hermies, por exemplo, surge como um guia no escuro, que aguça e instiga o desejo do escritor em adentrar o universo do sobrenatural. Des Hermies é um oráculo, que muitas vezes dá

---

<sup>4</sup> O interesse de Durtal em explorar a vida de Gilles de Rais e escrever um livro sobre essa figura também funciona como o fio condutor do desenvolvimento da Idade Média Obscura. A partir dos rituais satânicos e pagãos que eram realizados por Gilles, Durtal vai descobrindo um universo obscuro do medievo, distante do senso comum histórico, opondo-se ao Cristianismo, que é reconhecidamente a principal característica da era feudal. A princípio, vemos a descoberta de uma figura que viveu no final da Idade Média, basta analisarmos que o marechal de Rais lutou na Guerra do Cem Anos, considerada como um dos grandes eventos que colocam fim na Idade Média, uma vez que mostrou que a falta de centralização do poder monárquico poderia gerar crises recorrentes. Assim, o diabolismo de Gilles concentra-se num período de transição, que se assemelha muito com a época de Durtal.

<sup>5</sup> O ocultismo oitocentista, conforme Jules Bois apresenta, em sua obra *Le Satanisme et La Magie*, publicado em 1900, é um conjunto de práticas que combina diversos elementos de culturas distintas, em especial, as culturas orientais, como a Cabala e práticas budistas. Também, recupera elementos do paganismo europeu, notadamente, das magias cerimoniais e do Hermetismo. Seus praticantes, especialmente na França, buscavam, por meio de rituais e símbolos, a invocação de espíritos e demônios, manipulando as forças naturais e se organizando em torno de sociedades secretas. Dessas sociedades, nomes importantes surgiram, como René Guénon e Péladan.

<sup>6</sup> “E era verdade, Des Hermies notara com exatidão. No dia em que Durtal mergulhou no assustador e delicioso fim da Idade Média, ele se sentiu renascer. Começou então a viver com um desprezo pacífico por aquilo que o cercava, organizou uma existência distante da algazarra das letras, enclausurou-se mentalmente, em suma, no castelo de Tiffauges, ao lado de Barba Azul, e viveu em perfeita concórdia, quase afetuosamente, com aquele monstro.”

respostas, ao mesmo tempo que planta diversas dúvidas em Durtal. A partir de uma conversa com o médico, o escritor entra em contato com o diabolismo do século XIX. Também é esse médico o responsável por apresentar Durtal ao casal Carhaix, importantes personagens para o catolicismo explorado no livro.

No romance, o casal Carhaix vive no alto de uma das torres da Igreja de Saint-Sulpice, já que são responsáveis pelos sinos. O Sr. Carhaix é um católico devoto e estudioso dos sinos, seja por seu aspecto litúrgico, seja pelo seu aspecto físico, isto é, da elaboração e construção, bem como das ligas metálicas necessárias para a sua finalização. Dispõe, ainda, de uma vasta biblioteca, que contempla livros sobre a liturgia dos sinos e sobre a arte dos sineiros, uma profissão que estava em completo declínio no século XIX. O casal, juntamente com Des Hermies e Durtal, organizam jantares em sua casa, o que acaba servindo como um grande laboratório para Durtal. Nesses jantares, os amigos discutem diversos assuntos envolvendo o catolicismo, o satanismo e o próprio sobrenatural.

Num deles, Des Hermies convida o astrólogo Givengey, com o intuito de aguçar ainda mais os interesses de Durtal sobre o satanismo. O astrólogo dedica-se às artes esotéricas e exotéricas, conhecendo diferentes teorias e reconhecendo a existência de grupos diabólicos na capital francesa. É Givengey quem explica a Durtal sobre os súcubus e íncubus, entre outras questões importantes que envolvem o satanismo oitocentista. O astrólogo, porém, torna-se mais importante, porque é o primeiro a mencionar a existência de um proeminente clérigo satânico chamado Docre. Esse clérigo é, no romance, um dos nomes mais fundamentais do satanismo francês. Ao descrever Docre, vemos a construção de um perfeito anticristo, isto é, sua figura se assemelha aos saltineiros diabos, tais como Mefistófeles, de Goethe. É apresentado no romance dessa forma: um homem que tem, tatuada nos pés, a imagem de uma cruz; que desafiou o poder da Igreja, questionando seus dogmas e transgredindo a importância da hóstia, configurando o rito cristão num rito satânico:

- Et savez-vous ce qu'est devenu le terrible Docre, fit des Hermies ?
- Non, Dieu merci: il doit être dans le Midi aux environs de Nîmes, où il résidait jadis,
- Mais enfin que fait-il, cet abbé ? questionna Durtal.
- Ce qu'il fait ! Il évoque le Diable, nourrit des souris blanches avec des hosties qu'il consacre; sa rage du sacrilège est telle qu'il s'est fait tatouer sous la plante des pieds l'image de la Croix, afin de pouvoir toujours marcher sur le Sauveur ! (HUYSMANS, 1978, p. 149)<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> “– E o senhor sabe que fim levou o terrível Docre? – perguntou Des Hermies.

– Não, graças a Deus; deve estar no Sul, nos arredores de Nîmes, onde residia outrora.

– Mas, afinal de contas o que faz esse padre? – quis saber Durtal.

Assim, nesse trecho, podemos notar que Docre é representado como um herético que visa subverter os valores da sociedade cristã. Carrega, em sua essência, tudo o que é contrário à figura santa de Jesus Cristo, afinal, tem o principal símbolo do Cristianismo tatuado nos pés, a fim de pisar sempre na cruz. Trata-se de uma construção que talvez encene o sentimento revolucionário do *fin-de-siècle*. Esse sentimento não se configura apenas na construção de uma sensação política e social, mas de um sentimento de fim da humanidade, explorado por meio do pessimismo da virada do século e dos eventos políticos e militares que tomaram conta da Europa ao longo da segunda metade do século XIX. Segundo Fúlvia Moretto, em *Caminhos do Decadentismo francês*, “o Decadentismo é um clima, é o extremo e exacerbado individualismo, mais acentuado do que o romântico, é um cansaço de quem vive os últimos tempos [...]” (MORETTO, 1989, p. 33). Tal fato é reafirmado por Jean de Palacio, na sua obra *La Décadence: le mot et la chose*, estudo publicado em 2011 e que faz uma reflexão sobre o Decadentismo e seus principais autores ao longo de diferentes eras:

Il ne faudrait pas s'y tromper. La Décadence vient de loin. De Babylone, de Sodome et Gomorrhe, de Rome et de Byzance, de Carthage, de Corinthe, de Venise et de Bruges, de Versailles, de Philae, de Hohenschwangau et de Lindenhof. Les titres sont éloquentes: l'Agonie [Rome] (Jean Lombard), la Mort de Venise (Barrès), Bruges-la-Morte (Rodembach), Versailles-aux-Fantômes (Batilliat), la Mort de Corinthe (Lichtenberger), la Mort de Philae (Loti). Par un caprice de l'Histoire, la mort de Louis II de Bavière (1886), auquel Champsaur pense peut-être en plaçant son époque « sous le spectre des rois gommeux », survient en pleine querelle de la Décadence. Une géographie fantasmagique se met en place, où les lieux se renvoient l'un à l'autre : Sodome à Gomorrhe, Carthage à Rome, Rome à Byzance, Bruges à Venise, Lindenhof à Versailles, Babylone à Paris. « La Femme chante l'hymne de perdition des décadences », écrit Champsaur dans *Marquise* (1895), « c'est l'orgie des fins de civilisation, des Romes décadentes, des Byzances mourantes » Au prêtre qui veut regagner sa Bretagne et quitter Paris au plus vite, le héros demande: « Peut-être la regardez-vous comme la cité du péché, la Babylone moderne ? » L'expression tourne au cliché. On la retrouve même dans la bouche de madame Massabielle, la tenancière de l'Hôtel de Navarre, où le jeune vicomte de Vitresac, dans une nouvelle d'Oscar Méténier, venu à Paris faire son droit, doit trouver le « calme nécessaire pour se livrer à l'étude et un abri contre les séductions de la Babylone moderne » (PALACIO, 2011, p. 316-317)<sup>8</sup>.

---

– O que faz? Evoca o Diabo, alimenta camundongos brancos com hóstias consagradas por ele mesmo; sua paixão sacrílega é tanta que mandou tatuar a imagem da Cruz na sola dos pés, para poder estar sempre pisando no Salvador.”

<sup>8</sup> “Não se engane. A Decadência vem de longe. Da Babilônia, de Sodoma e Gomorra, de Roma e Bizâncio, de Cartago, de Corinto, de Veneza e Bruges, de Versalhes, de Filas, de Hohenschwangau e de Lindenhof. Os títulos são eloquentes: ‘A Agonia’ [Roma] (Jean Lombard), ‘A Morte de Veneza’ (Barrès), ‘Bruges, a Morta’ (Rodembach), ‘Versalhes dos Fantasmas’ (Batilliat), ‘A Morte de Corinto’ (Lichtenberger), ‘A Morte de Filas’ (Loti). Por um capricho da História, a morte de Luís II da Baviera (1886), a qual Champsaur talvez esteja pensando ao colocar sua época ‘sob o espectro dos reis sem-vergonha’, ocorre no auge da disputa da Decadência. Uma geografia fantasiosa se estabelece, onde os lugares se refletem uns nos outros: Sodoma a Gomorra, Cartago a Roma, Roma a Bizâncio, Bruges a Veneza, Lindenhof a Versalhes, Babilônia a Paris. ‘A Mulher canta o hino da perdição das decadências’, escreve Champsaur em ‘Marquise’ (1895), ‘é o orgia dos fins de civilização, dos Romanos decadentes, das Bizâncios moribundas’. Ao padre que deseja retornar à Bretanha e deixar Paris o mais

A figura de Docre reúne, portanto, elementos críticos ao conservadorismo social, pautado no ideal cristão. O cônego lança mão dos elementos que configuram a fé cristã, sejam eles litúrgicos, sejam simplesmente parte da tradição, para corromper e transgredir por meio de ações vistas como libertinas, como uma transgressão dos valores, que literalmente “pisa” nos princípios cristológicos que conduzem a sociedade. Durtal, assim, vê-se maravilhado com essa figura imponente. Está certo da necessidade de conhecer tal cônego, porque enxerga nele uma espécie de hereditariedade de Gilles de Rais. Docre simbolizaria a continuação dos rituais realizados por Gilles no passado. Apenas Docre poderia exhibir a verdadeira face do satanismo e, portanto, Durtal poderá concluir seu trabalho. No entanto, os amigos de Durtal não se mostram interessados em saber mais sobre o cônego. A forma que Huysmans encontra para que ambos se aproximem será por meio da devassidão de uma relação extraconjugal e a inserção de uma personagem importantíssima para o desenrolar do romance.

Já no início do romance, Durtal recebe cartas de uma suposta fã chamada Sra. Maubel, que o deseja, mas que não pode satisfazer esse desejo por ser casada. Inicialmente, Durtal se mostra distante e, de certa forma, desinteressado. Porém, o escritor continua a responder às suas cartas, propondo um encontro. Cria-se uma relação de desprezo e curiosidade: Durtal é motivado não pelo desejo de se envolver com a fã, mas pela vontade de saber quem ela é. Imagina diversas vezes diferentes mulheres e cria, na sua imaginação, outras tantas. Mostra-se assustado ao se relacionar com uma mulher distante, embora mantenha o contato por curiosidade.

Após inúmeras trocas de correspondência, a personagem se revela. Trata-se de Hyacinthe Chantelouve, esposa de um escritor amigo de Durtal. Ela, inicialmente, se comporta como uma mulher simples e inocente, mas idealizadora. Receia o próprio desejo que sente por Durtal, porque não quer transgredir as tradições e os bons costumes, afinal, era uma mulher casada. Apesar disso, assim como Emma Bovary, acaba por ceder aos seus desejos pelo escritor, envolvendo-se com ele. Durante o envolvimento, o protagonista percebe tênues mudanças na personalidade de Hyacinthe, que se mostra desamarrada das amarras sociais, ocupando um lugar distante de uma mulher casada na sociedade oitocentista. Durtal descobre, inclusive, que Hyacinthe era separada e que estava no seu segundo casamento: “Je sais que ces idées ne sont pas celles du monde où je vis, et elles ne paraissent pas non plus être les vôtres, elles furent

---

rápido possível, o herói pergunta: ‘Talvez você a veja como a cidade do pecado, a Babilônia moderna?’ A expressão torna-se um clichê. Até mesmo é encontrada na boca da Sra. Massabielle, a proprietária do Hotel de Navarre, onde o jovem visconde de Vitresac, em um conto de Oscar Méténier, vindo a Paris para estudar Direito, precisa encontrar a ‘tranquilidade necessária para se dedicar aos estudos e um refúgio contra as seduções da Babilônia moderna’” (tradução nossa).



d’ailleurs, pendant mon premier mariage, une cause de malheurs et troubles.” (HUYSMANS, 1978, p. 204)<sup>9</sup>. Essas descobertas ocorrem demasiadamente rápido, entretanto, uma descoberta chama atenção de Durtal: Hyacinthe conhece Docre e, além disso, tinha ele, no passado, como seu confessor.

Tal descoberta, para Durtal, é determinante e o faz desejar Hyacinthe ainda mais. O que era desinteresse se torna desejo. Durtal quer estar perto dela, para que ela o leve até Docre. Inicialmente, a Sra. Chantelouve se recusa e diz que Docre é muito perigoso, mas, aos poucos, vai abrindo espaço para Durtal e suas curiosidades, expondo, agora, ser uma mulher completamente diferente. Hyacinthe se torna, aos olhos de Durtal, uma amante fatal, que o conduzirá ao satanismo oitocentista. E é isso que acontece. Hyacinthe convida o escritor para participar de uma das Missas Negras realizadas por Docre num bairro burguês de Paris.

Ao chegar até o local, Durtal se vê submerso numa espécie de ritual pagão, que segue as mesmas premissas da missa convencional, mas que, a todo momento, corrompe a hóstia, seja por meio da devassidão sexual, seja por blasfêmias disparadas pelo cônego Docre e seus acólitos. As mulheres, aqui, ganham um papel importante e sexualizado. Seu êxtase assusta Durtal, que se vê em agonia e deseja, a todo custo, fugir dali, a fim de respirar ar puro. O escritor consegue escapar, mas se perde nas ruas labirínticas do bairro. Desesperado, Durtal corre para encontrar uma luz ao fim do túnel. Entra em um estabelecimento e tenta se recompor. O protagonista não deseja mais retornar àquele espaço. O que era curiosidade se torna desprezo e *spleen*.

Assim, a fuga de Durtal e seu desespero podem ser interpretados como uma representação da angústia existencial, que permeia o protagonista durante todo o romance. Durtal, de fato, é apresentado ao leitor como um escritor em crise, que busca encontrar uma essência para continuar escrevendo. O protagonista se vê em meio a uma sociedade perdida nas próprias crenças. Nem mesmo um ritual alternativo, que desafia a tradição, é visto por ele como algo interessante, mas como uma deturpação, que expressaria a própria falência da sociedade burguesa oitocentista. A devassidão sexual realizada por Docre e, em especial, pelas mulheres ali presentes, é a negação do pudor e da moral cristã. O ritual é apenas uma afronta aos costumes, o que causa o tédio. Essa desilusão sofrida por Durtal se configura no sentimento decadentista do século XIX, que, conforme aponta Jean Pierrot, em sua obra *L’imaginaire*

---

<sup>9</sup> “Sei que essas opiniões não são as mesmas do mundo em que vivo e tampouco parecem ser as suas; por sinal, no meu primeiro casamento, elas foram fonte de infelicidade e conflitos”.

*Décadent*, publicada em 1977, assinala um movimento que se desenvolve em reação à sociedade burguesa industrializada do final do século XIX.

Au départ, elle s'appuie sur une conception assez pessimiste de l'existence humaine: une existence soumise aux nécessités impitoyables du déterminisme physique, physiologique et social, qui écrase l'homme sous les lois de l'hérédité, l'espèce sous celles de l'Evolution, l'individu d'exception sous la loi du grand nombre affirmée par la démocratie. La foi religieuse n'est plus qu'un souvenir nostalgique, l'amour que la soumission inconsciente aux volontés aveugles de l'instinct de survie de l'espèce. La Nature, loin d'être ce témoin attentif qu'avaient cru trouver les Romantiques, apparaît comme une mécanique insensible et impitoyable. Il faudra donc, au milieu de l'angoisse, de la tristesse, et non sans un certain sentiment de culpabilité, fuir cette nature, refuser autant que possible les lois biologiques de l'espèce, se tenir à l'écart de la société (PIERROT, 1977, p. 19)<sup>10</sup>.

Nesse viés, os decadentes se colocariam contrários à natureza humana e ao Positivismo, acreditando que a humanidade estava fadada ao fracasso: “[...] há na França um mal-estar, uma agitação que se volta contra a ideologia positivista.” (MORETTO, 1989, p. 14). Dessa forma, buscariam elaborar uma forma de arte mais subjetiva, baseada nas emoções e nos sentidos humanos. Assim, o decadentismo se colocaria como uma escola artística contrária a certas normas da tradição. O interesse pela Missa Negra se põe como uma forma de atacar o padrão e destacar um ato de rebeldia dentro de uma sociedade moldada sob os valores cristãos. “[H]á, entre as elites, um cansaço, uma vaga ideia de algo que morre, de um mundo em decomposição.” (MORETTO, 1989, p. 14). O interesse dos decadentes pelo satanismo e outras formas de culto e religião não tradicionais<sup>11</sup> se espalhou, de fato, por toda a França e, segundo Jean Pierrot (1977), foi um amplo movimento, que influenciou a poética do *fin-de-siècle*.

O presente estudo, que busca retrair alguns elementos desse decadentismo em *Là-Bas*, de Huysmans, está dividido em três partes. A primeira delas consiste em uma apresentação do autor, a partir da leitura de três biografias sobre ele, buscando situar o seu diálogo com importantes movimentos estéticos do século XIX, visto que iniciou sua carreira ainda muito

<sup>10</sup> “Inicialmente, ela se baseia em uma concepção bastante pessimista da existência humana: uma existência sujeita às necessidades impiedosas do determinismo físico, fisiológico e social, que esmaga o homem sob as leis da hereditariedade, a espécie sob aquelas da evolução, o indivíduo excepcional sob a lei do grande número afirmada pela democracia. A fé religiosa não é mais do que uma lembrança nostálgica, o amor que a submissão inconsciente às vontades cegas do instinto de sobrevivência da espécie. A Natureza, longe de ser esse observador atento que os Românticos pensavam ter encontrado, aparece como uma mecânica insensível e implacável. Portanto, será necessário, no meio da angústia, da tristeza e não sem um certo sentimento de culpa, fugir dessa natureza, recusar tanto quanto possível as leis biológicas da espécie, manter-se afastado da sociedade.” (tradução nossa).

<sup>11</sup> Segundo o livro *Précis de Littérature française*, organizado por Daniel Bergez (2013), o decadentismo soube aproveitar os elementos místicos e religiosos do *fin-de-siècle*, em especial, aqueles ligados a religiões alternativas e esotéricas, bem como o próprio satanismo, que ganhava fama dentro da sociedade oitocentista.

próximo do Naturalismo de Émile Zola e, anos mais tarde, rompeu com o grupo de Médan, influenciado pelo pessimismo de Schopenhauer. Nesse momento, publicou *À rebours*, romance que, ao romper com Naturalismo, criou uma espécie de alternativa ao modelo de Zola e foi considerado uma das obras mais importantes do final do século XIX. É nesse momento que Huysmans abraçaria o catolicismo e escreveria, em especial, o ciclo de Durtal, composto por *Là-Bas*, juntamente com mais outros três romances, *En Route*<sup>12</sup>, *La Cathédrale*<sup>13</sup> e *L'Oblat*<sup>14</sup>.

Faremos uma apresentação de J.-K. Huysmans a partir de três biografias diferentes do escritor. A primeira, escrita após sua morte, por seu amigo Léon Bloy, intitulada *Sur la tombe de Huysmans* (1913). A segunda e talvez a mais conhecida, *J-K. Huysmans: le forçat de la vie* (2007), de Patrice Locmant. Por último, uma biografia que é, ao mesmo tempo, um estudo das obras de Huysmans, intitulada *J.-K. Huysmans: la double quête* (2000), de Gérard Peylet. O interesse é também situar o romance *Là-Bas* em sua trajetória. Há vários acontecimentos da vida de Huysmans que se desdobram ou são projetados pelo escritor nos seus romances, como, por exemplo, a sua conversão ao catolicismo e o envolvimento com os grupos satânicos de Paris.

A segunda parte consiste numa apresentação do romance e de sua relação com o *fin-de-siècle* ou a decadência. Trata-se de um período importante, porque mescla diferentes correntes artísticas, como o simbolismo, o parnasianismo e o decadentismo. Nesse sentido, buscamos levantar possibilidades de relações que podem ser estabelecidas entre o romance e a vanguarda de sua época. O final do século francês foi um momento, segundo Luiz Antônio Amaral, em *J-K Huysmans: expressão do decadentismo francês* (2009)<sup>15</sup>, específico para as artes e para a intelectualidade. A derrota francesa na Guerra Franco-Prussiana, seguida pela Comuna de Paris e a Terceira República, motivaram uma espécie de *spleen* decadente, que adentrou grande parte do movimento literário francês. A morte, o tédio, o demoníaco e o grotesco foram alguns dos temas abordados por essa literatura *fin-de-siècle*, em parte conferindo maior esteio a aspectos do próprio romantismo. O místico e o oculto também se tornaram importantes assuntos, uma vez que, nesse período, as sociedades secretas ganharam espaço na discussão intelectual. “Através do neoplatonismo e do esoterismo em geral, as mais diferentes seitas mágicas

---

<sup>12</sup> *A caminho* (2007), tradução da Editora Civilização para o português de Portugal (HUYSMANS, 2007a).

<sup>13</sup> *A catedral* (2007), tradução da Editora Civilização para o português de Portugal (HUYSMANS, 2007b).

<sup>14</sup> *O oblato* (tradução nossa).

<sup>15</sup> Esse é um estudo dedicado à obra de Joris-Karl Huysmans, refletindo não só sobre o contexto de produção, mas recorrendo, inclusive, à própria técnica de narrativa e elaboração dos personagens huysmanianos. Para Amaral (2009), Huysmans se autoprojeta em seus personagens, não apenas no protagonista, mas divide sua “alma” entre os diversos tipos que compõem os seus romances.

florescem na Europa ao lado do estudo racional do saber humano.” (MORETTO, 1989, p. 16). Segundo o próprio Huysmans, no romance *Là-Bas* (2019), o século XIX faria uma releitura do que chamaria de Idade Média Obscura, à qual retornaremos ao longo deste estudo, aquela envolvida com o diabolismo e com o misticismo, sendo a Missa Negra a sua perfeita releitura. A literatura do *fin-de-siècle* recorre, inúmeras vezes, a essa Idade Média, conforme indicou Matei Calinescu, em *Five Faces of Modernity* (1987)<sup>16</sup>. Exercendo grande influência sobre a produção decadentista, estaria disseminada dentro daquilo que conhecemos como Literatura Gótica, ou seja, uma narrativa repleta de mistérios e que abrange, em certo ponto, aspectos obscuros da espiritualidade medieval europeia.

Por fim, na terceira parte, entraremos no objetivo deste estudo, que é pensar a presença da Idade Média em *Là-Bas*. No romance, há duas Idades Médias distintas que coexistem e são relativamente documentadas. Segundo Elizabeth Emery, no artigo “Huysmans, medievalist” (2000), o escritor realiza uma releitura da Idade Média, partindo de documentos históricos. O estudo sobre Gilles de Rais, conforme aponta Jacques Dupont<sup>17</sup>, em *Huysmans: un imaginaire médiéval* (1982)<sup>18</sup>, estrutura-se em documentos oficiais sobre o processo de Gilles. Patrice Locmant (2007) também nos diz que, após a morte de sua companheira, Anna Meunier, o escritor decidiu buscar por novos temas literários e, nessa busca, passou uma temporada em Tiffauges, cidade em que Gilles de Rais viveu e onde cometeu os assassinatos. Nesse período, Huysmans se mostrou interessado pela vida de Gilles e se inseriu, cada vez mais, no universo medieval sombrio e grotesco dessa figura histórica.

A Idade Média Luminosa na obra, seria, por outro lado, construída ao longo das conversas que ocorrem na casa do casal Carhaix, no alto da catedral de Saint-Sulpice. O sineiro, muito católico, é dedicado aos estudos dos sinos e de sua importância litúrgica. Sua biblioteca é composta por livros que discutem o lugar dos sinos no catolicismo. Os jantares na casa dos Carhaix funcionam como uma espécie de escapismo para Durtal, protagonista de Huysmans. Nesses jantares, Durtal é levado a essa outra Idade Média. Os sinos seriam os elementos que

---

<sup>16</sup> O trabalho de Matei Calinescu aborda cinco diferentes “faces” da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch e pós-modernismo. O autor explora como cada um desses movimentos discutiram a modernidade e como isso refletiu na literatura e outras obras intelectuais.

<sup>17</sup> Corroborar com o pensamento o fato de Joris-Karl Huysmans ter escrito um livro biográfico de Gilles, publicado em 1899, *Gilles de Rais: La Magie en Poitou*, que reúne diversos trechos e informações que já podemos encontrar em *Là-Bas*. Nesse sentido, o romance de Huysmans dialoga com um outro livro em elaboração. Não à toa, muitos capítulos são verdadeiramente ensaios sobre a vida de Gilles. Somos transportados para uma outra leitura, numa leitura histórica e medievalista sobre a vida de Gilles. O primeiro capítulo em que isso acontece é o capítulo IV, a partir de um questionamento de Des Hermies.

<sup>18</sup> Texto que aborda os temas medievais na obra de Huysmans, apontando o escritor como um importante leitor da história, em especial, a história da feudal. Para Jacques Dupont (1982), Huysmans não faz apenas romances, mas desenvolve um estudo sobre os temas medievais, bem como os tipos de pessoas que ali viviam.

remeteriam a esse lugar e serão o fio condutor durante essa reflexão. Os estudos *Espírito da Liturgia* (1942), de Romano Guardini, e o artigo “The History and Meaning of Medieval Church Bells” (2012), de John Arnold e Carolina Goodson, nos ajudarão a compreender melhor a importância dos sinos na liturgia católica e no universo medieval. Passaremos, igualmente, por alguns estudos centrais sobre o catolicismo, dentre eles, pelas obras de Joseph Ratzinger, *Introdução ao Espírito da Liturgia* (2015) e *Introdução ao Cristianismo* (2017).

Conforme já se indicou, a Idade Média Obscura apresenta-se como um importante tema na obra. Há referências ao oculto, aos Sabbaths, aos grupos diabólicos medievais, aos rituais pagãos e, principalmente, aos rituais de sacrifício e evocação do demônio, que teriam sido realizados por Gilles de Rais em Tiffauges<sup>19</sup>. Partindo da leitura de *A Feiticeira* (2003), de Jules Michelet, de *Satã Herético* (2016), de Alain Boureau, e de *Satanisme et la Magie* (1885), de Jules Bois, livro para o qual Huysmans escreveu o prefácio, pretendemos descobrir esse imaginário macabro e grotesco da Idade Média no romance. Julgamos esse o momento mais importante da pesquisa, primeiramente, porque se desenvolve como um dos objetivos de Huysmans na obra: desvendar como a Idade Média, em especial a Idade Média Obscura, foi relida no século XIX.

O fio norteador desse capítulo será a pesquisa de Durtal sobre Gilles de Rais. Nesse sentido, o personagem encontra-se mergulhado na vida dessa figura histórica, que, em nome de uma busca diabólica, teria cometido inúmeros assassinatos. Para Durtal, a única forma de compreender Gilles de Rais e, por fim, conseguir escrever sua biografia, é envolver-se com a Missa Negra. O livro *Satanism, Magic and Mysticism in fin-de-siècle France* (2012), de Robert Ziegler, nos auxiliará nesse momento da análise.

Por fim, pretendemos discutir a releitura da vida de Gilles de Rais por Huysmans e a contribuição dessa personagem para o desenvolvimento do romance. O livro que Durtal escreve sobre Gilles em vários momentos se sobrepõe à trama da obra, tornando-se, em alguns capítulos, a própria trama do livro. Vários são os capítulos nos quais somos transportados para o período medieval, seja para a narrativa dos crimes de Gilles, seja para o momento de seu julgamento. Huysmans faz questão de elaborar a biografia deste que seria considerado o primeiro assassino em série da França, condenado por um Tribunal Eclesiástico e um Cível. O

---

<sup>19</sup> Vários feiticeiros, magos e alquimistas passam por Tiffauges e nenhum consegue realizar os desejos e objetivos do marechal. Certa vez, segundo Durtal, que avalia os documentos oficiais do processo contra Gilles de Rais, encontra a informação que um dos seus magos quase sucumbiu ao demônio. Francesco Prelati era um amigo muito próximo de Gilles e decidiu invocar o demônio com suas próprias forças. A evocação, segundo Gilles, deu certo, porém, como não agradaram o Diabo, Prelati acabou espancado. Gilles cuidou do seu amigo nos seus aposentos. A busca de Gilles se tornava cada vez mais profunda e desejava. O Marechal não descansaria até ter os caminhos para sair de sua ruína.

trabalho de Huysmans/Durtal sobre Gilles é o de um historiador, fato esse que resultaria, em 1899, na publicação, pelo próprio Huysmans, da biografia de Gilles de Rais, como já se indicou.

## 2 TRÊS LEITURAS DE HUYSMANS

Descansem o meu leito solitário  
Na floresta dos homens esquecida,  
À sombra de uma cruz, e escrevam nela:  
Foi poeta – sonhou – e amou na vida.

(AZEVEDO, Alvares de, 1853, p. 101).

Em Paris, no dia cinco de fevereiro do turbulento ano de 1848, nasceu Charles-George-Marie Huysmans. O próprio Huysmans concordava que seu nascimento em 1848 foi decisivo para a formação de sua complexa personalidade: “Je suis née en une année de tourmente et j’en suis demeuré à jamais inquiet et tourmenté.” (HUYSMANS *apud* LOCMANT, 2007, p. 15)<sup>20</sup>. Anos mais tarde, esse jovem parisiense adotaria a grafia holandesa de seu nome, Joris-Karel Huysmans. Com o tempo e suas publicações, o nome sofreu uma modificação, para se adequar ao vocabulário francês, Joris-Karl Huysmans. Tal grafia se tornaria a oficial; no entanto, nas publicações, o escritor assinava como J.-K. Huysmans. O escritor se tornaria um dos mais importantes romancistas do final do século XIX, produzindo obras centrais para a literatura francesa, dentre elas, o breviário da decadência, *À Rebours* (1886), e o romance satanista *Là-Bas* (1891), entre outras que se atreviam a elaborar temas do universo católico, como *En Route* (1895), *La Cathédrale* (1898) e *L’Oblat* (1903), transitando entre os diferentes estilos da época e conduzindo uma revolução no panorama literário francês. Segundo Luiz Antônio do Amaral (2009), Huysmans é o principal nome desse período que viria a ser conhecido como decadente ou *fin-de-siècle*. Para o autor, os temas que o romancista desenvolve estão diretamente conectados com o tempo que vivencia, trazendo, muitas vezes, elementos do cotidiano, como notícias de jornais.

Huysmans não nasceu num lar abastado, mas numa família do que podemos considerar parte da burguesia média de Paris: filho de uma professora, Malvina Badim Huysmans, e de um imigrante holandês, o litógrafo Gottfried Huysmans. Após seu nascimento, seu pai decidiu se mudar para um espaço maior, localizado na Rue Saint-Sulpice. Não é estranho que essa região tenha uma importância destacada na obra de Huysmans. É exatamente na Igreja de Saint-Sulpice que parte do romance *Là-Bas* se passa e onde o protagonista, Durtal, habita. Para Gérard Peylet, em sua obra *J.-K. Huysmans: la double quête* (2000), Saint-Sulpice faz parte das memórias de felicidade do escritor, porque foi o local onde pôde viver com seu pai, antes de

---

<sup>20</sup> “Eu nasci em um ano turbulento e sempre fui preocupado e atormentado por isso.” (tradução nossa).

sua morte prematura. É nessa rua que Gottfried constrói, em um dos quartos, seu ateliê e, durante o tempo livre, praticava a sua paixão pela pintura, elaborando quadros acompanhado de seu filho, que descobre, a cada pincelada do pai, o próprio gosto pela pintura, o que, anos mais tarde, aparecerá em sua crítica de arte e em todos os seus romances.

A morte de Gottfried Huysmans ocorreu muito cedo, em 1856. Aos sete anos de idade, Huysmans se vê órfão de pai. Essa situação abalou a família. Malvina decide se mudar, por um curto período, para a casa dos avôs maternos de Huysmans; o período é curto, até Malvina encontrar um apartamento onde possa morar com o filho. Em seguida, ao encontrar uma instalação adequada e de seu agrado, decide residir num pequeno apartamento, na Rue de Sevres, ainda em Paris, considerado por Huysmans uma prisão, se comparado ao seu passado feliz na Rue Saint-Sulpice. Segundo Patrice Locmant, as memórias de sua infância ao lado do pai percorreriam todo o desenvolvimento dos romances de Huysmans:

Huysmans laisse derrière lui les souvenirs d'une enfance heureuse, baignée des images de ces instants privilégiés passés au côté de son père, artiste méticuleux et esthète discret. Le reste de son existence ne sera désormais qu'une course inconsciente autour de cette place Saint-Sulpice, mémorial de l'enfance et centre de gravité d'un bonheur perdu. (LOCMANT, 2007, p. 22)<sup>21</sup>.

Em 1857, Malvina se casa novamente, agora, com o protestante Jules Og, um importante homem de negócios de Paris. Jules Og, ao contrário de Gottfried, era um homem calado. Segundo Locmant, nunca tratou Huysmans mal; pelo contrário, sempre o considerou como um filho, assegurando seus estudos e, anos mais tarde, garantindo-lhe uma posição no Ministério do Interior da França. Em muitos pontos, Jules Og e Huysmans discordavam. Enquanto o senhor Og se ocupava de negócios e compreendia a necessidade de um bom trabalho, que garantisse uma boa renda, o jovem escritor, em sua adolescência, optou por frequentar a vida noturna de Paris, encontrando-se com muitos futuros escritores, artistas, entre outras figuras que permeavam o ambiente mundano da capital francesa. Segundo Locmant (2007), Huysmans, desde muito cedo, apresentava um comportamento rebelde. Para Jules Og, ele deveria seguir a carreira jurídica, formando-se em Direito. Huysmans, no entanto, não se considerava apto para tal trabalho e muito menos se interessava pelas leis: “M. Og estime qu’il devrait faire du Droit

---

<sup>21</sup> “Huysmans deixa para trás as memórias de uma infância feliz, banhada em imagens daqueles momentos privilegiados passados ao lado de seu pai, um artista meticoloso e esteta discreto. O resto de sua existência não passa de uma corrida inconsciente em torno deste passado. Saint-Sulpice se torna um memorial da infância e centro de gravidade de uma felicidade perdida.” (tradução nossa).



et Huysmans s'exécute, sans enthousiasme 'Le Droit ne me plaisir guère. Je pense que le Code avait été mal rédigé exprès pour fournir à certaines gens'" (LOCMANT, 2007, p. 27)<sup>22</sup>.

De fato, Huysmans apresentava um pensamento, sob certo ponto de vista, contrário às condutas e a ordem comum do seu tempo, em especial, após conseguir o seu Baccalauréat<sup>23</sup>. Ele não queria se dedicar aos estudos, porque isso exigiria muito do seu tempo. Não demonstrando interesse em seguir uma carreira específica, importava-se em ter períodos livres para as tardes e noites no Quartier Latin, com as personagens daquele espaço, ocupado pelo debate político, pelo debate sobre as artes e, principalmente, pela vida boêmia parisiense: "Là c'est le coeur de la vie qui palpite, c'est Paris qui respire à plein poumons l'instant présent, l'air du temp qui souffle sur une bohème parisienne échevelée et insouciant, les premières illusions un peu factices d'une vie d'artiste." (LOCMANT, 2007, p. 27-28)<sup>24</sup>.

Nesse sentido, Malvina, diferente de Jules Og, compreendia a opção de Huysmans por uma vida rebelde, diferente daquela que seu esposo compreendia como o certo. Malvina nunca foi submissa a Jules Og e apoiava o filho em qualquer decisão, mesmo contrariando o marido. Dessa forma, defendia que Huysmans deveria seguir um trabalho que não exigisse muito do seu tempo. Para Malvina, a carreira pública, o trabalho no funcionalismo público, e, em especial, em alguma secretaria ou ministério francês, era o ideal para seu filho, pois permitiria tanto um bom salário quanto tempo para desenvolver suas atividades intelectuais. Por fim, seguindo os conselhos de sua mãe, Huysmans opta pela administração pública e comunica sua escolha ao padrasto. Jules Og, mesmo contrariado, não tenta persuadir Huysmans e muito menos deixa de ajudá-lo.

Visto assim, o casamento entre Malvina e Jules Og, então, se mostra como um importante evento na vida de Huysmans, somando-se à morte do Gottfried e a mudança para a região de Saint-Sulpice. Para Peylet, as situações externas transformaram Huysmans e o prepararam para a vida, criando uma espécie de homem solitário, de poucos amigos, de pouca fala, mas muito inteligente e com a capacidade de compreender que a realidade era muito mais complexa, aproximando Huysmans do pessimismo de Schopenhauer. Mesmo que, por um lado, Jules Og não tenha substituído definitivamente, para Huysmans, a figura de Gottfried, por outro lado, o padrasto foi importante para que Huysmans tivesse acesso a uma boa qualidade de vida

---

<sup>22</sup> "O Sr. Og acredita que deveria estudar direito e Huysmans obedece, sem entusiasmo 'A lei não me agrada muito. Acho que a Constituição foi mal escrita de propósito para facilitar para algumas pessoas'" (tradução nossa).

<sup>23</sup> Equivalente à formação do Ensino Médio no Brasil.

<sup>24</sup> "É lá que o coração da vida pulsa, é Paris que respira profundamente o momento presente, o ar do tempo que sopra sobre um boêmio parisiense desgredado e despreocupado, as primeiras ilusões um tanto artificiais de uma vida de artista." (tradução nossa).

e ao ensino superior. Ele contribuiu, novamente, para uma nova mudança na vida do jovem escritor, a tal ponto que Léon Bloy (1913) concorda e afirma que, sem Jules Og, a família Huysmans nunca poderia alcançar a independência financeira.

A influência de Jules Og não se resume, contudo, apenas aos estudos de Huysmans. É graças ao seu padrasto que ele consegue um cargo público. Após concluir sua formação em administração pública, expressa o desejo de ocupar uma posição no Ministério do Interior da França: “Entre deux dégoûtes, j’ai choisi le moindre : le Ministère, c’est tout de même moins abêtissant !” (LOCMANT, 2007, p. 28)<sup>25</sup>.

A família tem, portanto, um papel fundamental na vida de Huysmans, desde a figura de seu pai, até a história e a origem da família paterna, repleta de escritores e homens ligados à pintura holandesa: “Certains soirs, tout en jouant du subtil mélange des teintes sur la toile de lin blanc, son père raconte l’histoire de leur ancêtres hollandais. Le jeune Huysmans est d’une nature curieuse.” (LOCMANT, 2007, p. 20)<sup>26</sup>.

Gottfried Huysmans era descendente de uma importante família de pintores flamengos. Dentre eles, destaca-se o um parente distante de Huysmans, Cornelis Huysmans<sup>27</sup>, e seu tio de primeiro grau, Constantinus Cornelis, que, além de pintor, era professor de artes na Holanda:

Parfois aussi, Gottfried lui parle de son propre père qui fut le directeur de l’Académie des Arts de Bréda. De son frère aîné, Constant (celui-là même qui s’inquiètera le moment venu de l’honneur des “familles bourgeoises”) qui vit en Hollande où il succéda à leur père à la tête de l’Académie. Il lui fait ce jour-là une promesse : celle de l’emmener bientôt visiter la Hollande, ce pays de clairs-obscur où Rembrandt, Rubens, Hals et Teniers réinventent en leur temps la peinture. (LOCMANT, 2007, p. 21)<sup>28</sup>.

Segundo Patrice Locmant (2007), Gottfried Huysmans, além de ser um ótimo litógrafo, também realizava, como hobby, a pintura de quadros de paisagem, dedicando grande parte do

---

<sup>25</sup> “Entre dois desgostos, escolhi o menor: o Ministério ainda é menos estúpido.” (tradução nossa).

<sup>26</sup> “Algumas noites, enquanto brinca com a sutil mistura de cores na tela de linho branco, seu pai conta a história de seus ancestrais holandeses. “O jovem Huysmans é de uma natureza curiosa.” (tradução nossa).

<sup>27</sup> De acordo com Émilie Michel (1906), Cornelis Huysmans (1648-1727), foi um importante pintor flamengo, da escola *baroque*, reconhecido pela sua habilidade em pintar paisagens. Sua principal obra é conhecida como *Paysage au Pont* e se encontra no Museu Fabre, em Montpellier. Para Gerard Peylet (2000), a figura de Cornelis exerce uma importante influência sobre Joris-Karl Huysmans e seu interesse pela arte. Para Léon Bloy (1913), Huysmans confessou inúmeras vezes que seu bisavô despertou seu interesse pela família Huysmans e foi uma das inspirações para que o escritor adotasse o seu nome na grafia holandesa.

<sup>28</sup> “Às vezes também, Gottfried fala com ele de seu próprio pai, que era o diretor da Academia de Artes de Breda. De seu irmão mais velho, Constant (o mesmo que se preocupará quando chegar a hora da honra das ‘famílias burguesas’), que mora na Holanda, onde sucedeu seu pai à frente da Academia, naquele dia uma promessa: a de ir visitar a Holanda, este país de claros-escuros onde Rembrandt, Rubens, Hals e Teniers reinventaram a pintura em seu tempo.” (tradução nossa).

seu tempo livre a desenvolver suas próprias obras, inspiradas nos antepassados holandeses, em seu ateliê. A arte, dessa forma, sempre esteve presente na vida de Huysmans, seja observando o pai, ou, até mesmo, em razão dos passeios inspiradores pelo Louvre, nos quais Gottfried fazia questão de levar o pequeno Huysmans para observar as obras de Cornelis: “Un jour, son père, l’avait conduit au Louvre pour lui montrer des petits tableaux représentant des scènes bucoliques. En bas de la toile, on pouvait lire le nom de Cornélius Huysmans.” (LOCMANT, 2007, p. 20)<sup>29</sup>. Desde pequeno, com esse contato muito precoce com a arte, seja por observar seu pai, seja pela história de sua família, Huysmans desenvolveu um grande interesse pela pintura, conforme aponta Locmant (2007):

Gottfried s’est composé un petit atelier, ou chaque soir, après dîner, il s’enferme pour peindre ou travailler à une commande. Il réjouit de voir que son jeune fils témoigner déjà d’un goût prononcé pour la peinture. Il aime à s’asseoir dans un coin dans l’atelier pour observer le pinceau paternel caresser délicatement la toile, déposant çà et là des touches de couleurs plaisantes qui, petit à petit, font éclore une fleur, déploient un paysage, révèlent les contours d’un visage. C’est là, dans cet appartement niché à l’ombre de la tour septentrionale de l’église Saint Sulpice qui à intervalles réguliers lâche des averses de cloches et de moussons de carillons venant briser le silence studieux de l’atelier, que Huysmans s’initie au langage de couleurs et découvre le secret de l’harmonie des tons (LOCMANT, 2007, p. 19-20)<sup>30</sup>.

A pintura logo ganha status fundamental para a compreensão da obra de Joris-Karl Huysmans. Segundo Adriano Rolim (2015), em pesquisa acadêmica cujo interesse principal é a tradução dos textos de crítica de arte escritos por Joris-Karl Huysmans, para compreendermos os romances deste autor, faz-se necessário abordarmos, também, o seu interesse pela arte. Chama nossa atenção para os passos que o autor deu em relação às pinturas e à crítica de arte. Mesmo após a morte do pai, o casamento de Malvina com Jules Og e as grandes mudanças que isso causou na vida de Huysmans, ele não deixou de ser apaixonado pela arte. De acordo com Rolim (2015), em carta de Huysmans ao colega Émile Verhaeren (1855-1916), o autor

---

<sup>29</sup> “Um dia, seu pai o levou ao Louvre para lhe mostrar pequenas pinturas representando cenas bucólicas. Na parte inferior da tela, podemos ler o nome de Cornélius Huysmans.” (tradução nossa).

<sup>30</sup> “Gottfried montou um pequeno estúdio, onde, todas as noites, após o jantar, ele se trancava para pintar ou trabalhar em alguma encomenda. Ele se alegrava ao ver que seu jovem filho já demonstrava um gosto pronunciado pela pintura. Ele gostava de sentar em um canto da oficina para observar o pincel paterno acariciando delicadamente a tela, depositando aqui e ali toques de cores agradáveis que, pouco a pouco, faziam florescer uma flor, desdobrar uma paisagem, revelar os contornos de um rosto. É lá, neste apartamento aninhado à sombra da torre norte da igreja Saint Sulpice, que, em intervalos regulares, solta pancadas de sinos e tempestades de carrilhões, que quebram o silêncio dos estudos no estúdio, que Huysmans se inicia na linguagem das cores e descobre o segredo da harmonia dos tons.” (tradução nossa).

confessaria que o desejo de se tornar escritor teria surgido em razão dos passeios pelo Louvre. O museu serviu como fonte de inspiração para os seus futuros escritos.

De fato, quando lemos uma obra de Huysmans, percebemos que a arte ocupa um espaço fundamental, seja por meio de uma análise crítica, seja por meio de citações, com as quais o autor busca construir uma análise de determinada obra de arte. Em *À Rebours*, obra que narra a vida de Des Esseintes, um dândi, que sofre de nevralgia, é extremamente influenciada pelo pessimismo adquirido ao ler toda a obra de Schopenhauer e Baudelaire: “[...] Il ne prétendait rien guérir, n'offrait aux malades aucune compensation, aucun espoir; mais sa théorie (Schopenhauer) du Pessimisme était, en somme, la grande consolatrice des intelligences choisies, des âmes élevée ; [...]” (HUYSMANS, 1920, p. 83)<sup>31</sup>. Além disso, também podemos ver a importância da pintura. Des Esseintes decide se recolher no interior da França, em sua propriedade na cidade de Fontenay-aux-Roses, no conhecido castelo de Lourps, se ocupando em decorar a propriedade com obras de pintores decadentes, em especial, de Gustave Moreau.

*À Rebours* traz, em seu capítulo V, um ótimo exemplo do desenvolvimento do pensamento crítico de Huysmans sobre a pintura. Nesse capítulo, o narrador elabora a cena sobre o gosto artístico, considerado peculiar pelo próprio narrador, Des Esseintes, refletindo sobre as pinturas que compõem a decoração da moradia do protagonista. A crítica surge no momento em que o leitor se depara com a narração da decoração da casa de Des Esseintes. Parte dela é composta por obras de artes que circulavam naquela época:

[...] Ces deux 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. Mais là ne se bornaient point les achats de tableaux qu'il avait effectués dans le but de parer sa solitude. Bien qu'il eût sacrifié tout le premier et unique étage de sa maison qu'il n'habitait personnellement pas, le rez-de-chaussée avait à lui seul nécessité des séries nombreuses de cadres pour habiller les murs (HUYSMANS, 1920, p. 60)<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> “[...] Ele não pretendia curar coisa alguma, não oferecia aos enfermos nenhuma compensação, nenhuma esperança; mas a sua (Schopenhauer) teoria do pessimismo era, em suma, a grande consoladora das inteligências eleitas das almas elevadas [...]” (tradução de José Paulo Paes).

<sup>32</sup> “[...] 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 prateleiras de livros.

Mas não ficavam nisso as compras de quadros que fizera com o fito de enfeitar sua solidão.

Conquanto tivesse sacrificado todo o primeiro andar da casa, o único que não habitava pessoalmente o térreo tinha, por si só, necessidade de numerosas séries de quadros para vestir-lhe as paredes.” (tradução de José Paulo Paes).

A análise decorativa parte de duas importantes obras do século XIX, adquiridas por Des Esseintes, que apresentam a mesma figura bíblica: Salomé. Ambos os quadros foram pintados pelo simbolista Gustave Moreau e fazem parte de um acervo importante desse artista, reconhecido por elaborar obras com temática bíblica e orientalismo. A primeira obra analisada no capítulo é intitulada *Salomé dançando diante de Herodes*, e a segunda, nomeada como *A Aparição*. Gustave Moreau surge, então, como um dos grandes pintores do século XIX, por meio da visão do narrador. É o único a conseguir causar um misto de sensações em Des Esseintes: “Entre tous, un artiste existait dont le talent le ravissait en de longs transports, Gustave Moreau.” (HUYSMANS, 1920, p. 53)<sup>33</sup>.

Des Esseintes, no romance, apresenta-se cansado e contrariado com o estilo academicista de arte comum ao período: “En même temps que s’appointait son désir de se soustraire à une haïssable époque d’indignés muftemens, le besoin de ne plus voir de tableaux représentant l’effigie humaine tâchant à Paris entre quatre murs [...]” (HUYSMANS, 1920, p. 52)<sup>34</sup>. O protagonista desejava alcançar uma outra época, um outro período da História, que só seria possível com a obra de Moreau. É o pintor simbolista que rompe com a estrutura acadêmica da arte, que parece velha e ultrapassada. Moreau propõe um novo modelo de arte, que se relaciona em torno do ser humano e o Antigo Oriente. Des Esseintes reflete que a obra de Moreau é a única que consegue captar esse sentimento de decadência, tão comum no século XIX, sobretudo em um momento em que as instituições iluministas se mostram falhas. A ciência já não pode mais conduzir o homem ao eterno progresso que foi prometido pelos positivistas, conforme aponta Jean Pierrot (1977).

Moreau, dessa forma, transita entre estes mundos, entre o sobrenatural e a realidade; constrói sua própria Salomé, que escapa das linhas do Antigo Testamento, e se faz mulher fatal, simbolizando uma ação contrária à posição ocupada pela mulher na sociedade oitocentista. A arte busca, no oriente, o exagero e a sensualidade do espírito feminino: “En outre, cette figure féminine se déployait dans le cadre d’une antiquité orientale et barbare, dans un décor de palais somptueux aux architectures gigantesques et composites, au milieu d’un luxe inouï de vêtements et de bijoux<sup>35</sup>” (PIERROT, 1977, p. 53). A exemplo de muitas outras, como Helena,

<sup>33</sup> “Existia, entre todos, um artista cujo talento o arrebatava em longos transportes, Gustave Moreau.” (tradução de José Paulo Paes).

<sup>34</sup> “Ao mesmo tempo que se tornava mais agudo seu desejo de subtrair-se a uma época odiosa, de indignas velhacarias, a necessidade não mais ver quadros representando a efígie humana que maculava Paris entre quatro paredes [...]” (tradução de José Paulo Paes).

<sup>35</sup> “Além disso, essa figura feminina se desenrolava no contexto de uma antiguidade oriental e bárbara, em um cenário de palácios suntuosos com arquiteturas gigantescas e compostas, cercada por um luxo inigualável de roupas e joias.” (tradução nossa).

Isis, Cleópatra etc., mulheres definitivamente importantes para a construção do espírito de Decadência: aquelas que trazem consigo a beleza assassina. O seguinte trecho do romance faz referência a isso:

Dans l'œuvre 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 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, 1920, p. 55-56)<sup>36</sup>.

Para Des Esseintes, a Salomé de Gustave Moreau se junta a outras personagens fatais, como Salammbô, de Gustave Flaubert. Tanto Moreau quanto Flaubert buscaram, na Antiguidade, referências para suas musas fatais. O século XIX reforçou uma busca por um orientalismo perdido, esquecido no tempo, restrito às narrativas heroicas ou à parte das tradições comuns das religiões orientais: “la mode pour l'art extrême-oriental lancée à partir de 1870 par des écrivains ou critiques d'art...” (PIERROT, 1977, p. 57). São referências que surgem diversas vezes na voz do narrador ao construir a crítica das duas obras de Moreau, no capítulo V, de *À Rebours*, seja para descrever a forma com que o palácio de Herodes é construído: “[...] dans un palais semblable à une basilique d'une architecture tout à la fois musulmane et byzantine.” (HUYSMANS, 1920, p. 53)<sup>37</sup>; ou na própria forma com que Salomé é descrita:

Ainsi comprise, elle appartenait aux théogonies de l'extrême Orient ; elle ne relevait plus des traditions bibliques, ne pouvait même plus être assimilée à la vivante image de Babylone, à la royale Prostituée de l'Apocalypse, accoutrée, comme elle, de bijoux et de pourpre, fardée comme elle ; car celle-là n'était

---

<sup>36</sup> “Na obra de Gustave Moreau, concebida fora de todos os dados do Testamento, Des Esseintes via, enfim, concebida 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 da mortal Histéria, a beleza Maldita, entre todas, eleita pela catalepsia, que lhe inteiriça as carnes e lhe enrija os músculos; a Besta monstruosa, indiferente, irresponsável, insensível, a envenenar, como Helena antiga, tudo quanto dela se aproxima, tudo quanto a vê, tudo quanto ela toca.” (tradução de José Paulo Paes).

<sup>37</sup> “[...] num palácio parecido com uma basílica, de arquitetura a um só tempo muçulmana e bizantina.” (tradução de José Paulo Paes).

pas jetée par une puissance fatidique, par une force suprême, dans les attirantes abjections de la débauche (HUYSMANS, 1920, p. 56)<sup>38</sup>.

Percebe-se que Huysmans se utiliza da crítica de arte para dar voz ao seu pensamento sobre o século, sobre as pinturas da época e, conforme nos aponta Pedro Paulo Catharina, em seu livro *Quadros literários fin-de-siècle: um estudo de Às avessas* de Joris-Karl Huysmans (2005), cuja ideia principal é construir um “quadro literário” da Decadência, observa-se que ao evocar Gustave Moreau, como artista da Decadência, nos faz parecer uma estratégia que Huysmans utiliza para desenvolver seu pensamento sobre aquele determinado período histórico. Para Auerbach, em *Introdução aos Estudos Literários* (1972), dentre muitas maneiras de analisar o discurso literário, existe aquela que reflete como parte do discurso histórico, isto é, em uma relação entre obra, história e sociedade. Sendo assim, percebe-se que o discurso histórico se insere no texto de Huysmans por meio de sua crítica de arte, elaborando, na figura de Gustave Moreau, a construção de todo um panorama que atinge as dimensões intelectuais e artísticas daquele século XIX. Huysmans se transforma no escritor representativo, conforme nos aponta Vera Lins em prefácio escrito para a obra de Pedro Paulo Catharina (2005):

A narrativa conceitual se caracteriza por incluir elementos que não podem ser assimilados à narrativa representacional, produtividade de um narrador, cuja reflexão, cujo itinerário espiritual é guiado e formado pelo trabalho, não preexiste a ele. Na inquietação de Huysmans mostra-se a procura de uma narrativa diferente. A existência de um inapresentável, ou um absoluto que é fundamental para a arte e não apenas característica de um período. É o que leva Cézanne a ficar pintando a mesma montanha em inúmeras telas. Voltando a Merleau-Ponty, este diz que quando o pintor começa um quadro, coloca em questão toda a pintura (LINS, 2005, p. 14).

A pintura exerce uma importância fundamental na obra de Huysmans e é uma espécie de porta de entrada para a sua reflexão estética. Tais fatos contribuem para o surgimento de um escritor-crítico (ROLIM, 2015, p. 15). Para Rolim (2015), o escritor-crítico é aquele que é capaz de desenvolver um romance e, ao mesmo tempo, desenvolver sua crítica e análise sobre arte, o que já nos parece muito comum nas obras de Huysmans. Gérard Peylet (2000), em estudo que desenvolve uma análise bibliográfica e interpretativa das obras de Huysmans, afirma que em todos os seus romances a arte está presente, seja ela no formato de uma crítica especializada e

---

<sup>38</sup> “Assim compreendida, pertencia às teogonias do Extremo Oriente; não procedia mais das tradições bíblicas, não podia mais sequer ser assimilada à imagem viva da Babilônia, à real Prostituta do Apocalipse, paramentada como ela de joias e de púrpura, como ela arrebicada, mas não atirada, por uma potência fatídica, por uma força suprema, nas excitantes objeções da devassidão.” (tradução de José Paulo Paes).

constituição de um discurso histórico, dentro do literário, seja apenas na construção de determinadas cenas, inspiradas em quadros, com os quais ele se deleitava:

La production littéraire de Huysmans débute sous le signe de la peinture. La critique d'art va accompagner la création romanesque. Issu d'une famille de peintre, Huysmans a troqué le pinceau pour la plume, mais a gardé une attirance au plus intime de son être pour la peinture. A travers les salons, J.-K. Huysmans va affirmer son goût esthétique, faire de la peinture une source d'inspiration de l'écriture (PEYLET, 2000, p. 129)<sup>39</sup>.

Além disso, o interesse de Huysmans pela arte, anos mais tarde, faz com que ele se torne um crítico de arte, com publicações em importantes jornais e revistas de Paris, entre eles *Le Figaro*. Sua estreia como crítico de arte se deu em 1867, e sua primeira crítica, intitulada “Des paysagistes contemporains”, foi publicada na *Revue Mensuelle*. Nesse artigo, Huysmans faz uma análise das obras e dos pintores que participaram da Exposição Universal de 1867. No texto, sua atenção se volta para as obras de paisagens, como o seu antepassado Cornelis gostava de elaborar, produzindo uma comparação com os grandes pintores holandeses de paisagens, entre eles, inclusive, membros de sua própria família, os quais ele coloca como os mais importantes e mais “perfeitos” nessa modalidade de pintura, conforme podemos observar em um breve trecho desse artigo mencionado:

Les peintres de paysage, me disait-on dernièrement, sont bien dégénérés depuis que l'École hollandaise a porté ce genre de peinture à sa perfection. Sans absolument espérer que l'on voie jamais renaître des génies aussi lumineux que Ruysdaël, Berchem, Swanevelt Van Artois, Hobbema et notre immortel Claude Gelée, qui ont compris le paysage comme Rembrandt les intérieurs sombres, qu'il illuminait d'éblouissants rayons, comme Brauwer les tabagies, Van Goyen la mer au repos, Van de Velde les flots en courroux, je ne puis croire qu'une des plus nobles branches de la peinture ne reverra plus poindre une ère nouvelle de gloire et de prospérité (HUYSMANS, 1977, 12)<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> “A produção literária de Huysmans começa sob o signo da pintura. A crítica de arte acompanhará a criação romanesca. Vindo de uma família de pintores, Huysmans trocou o pincel pela caneta, mas manteve a atração pelo mais íntimo de seu ser pela pintura. Através dos salões, J.-K. Huysmans vai afirmar o seu gosto estético, fazendo da pintura uma fonte de inspiração para a escrita.” (tradução nossa).

<sup>40</sup> “Os pintores de paisagens, disseram-me recentemente, degeneraram desde que a Escola Holandesa levou esse tipo de pintura à perfeição. Sem esperar absolutamente que algum dia veremos gênios renascidos tão luminosos como Ruysdaël, Berchem, Swanevelt Van Artois, Hobbema e o nosso imortal Claude Gelée, que entendia a paisagem como Rembrandt entendia os interiores escuros, que ele iluminou com raios deslumbrantes, como Brauwer, o tabaco lojas, Van Goyen o mar em repouso, Van de Velde as ondas furiosas, não posso acreditar que um dos ramos mais nobres da pintura não verá o alvorecer de uma nova era de glória e de prosperidade.” (tradução nossa).



A crítica de arte, então, se torna uma espécie de “laboratório de ensaio” para o desenvolvimento das obras literárias de Huysmans (PEYLET, 2000, p. 131). Além de favorecer o treino da escrita e da produção de um texto de caráter mais artístico do que intelectual, é a partir da prática com a crítica de arte que Huysmans desenvolve os principais pontos dos seus romances: a construção da luminosidade das cenas, a partir do desenvolvimento das cores e a comparação, muitas vezes, de cenas com determinados quadros.

A experiência de vida de Huysmans é o que motiva a produção literária do jovem escritor, de acordo com Gérard Peylet (2000). Ele desenvolve uma espécie de auto-projeção em seus personagens, não apenas nos protagonistas, mas em todos. Em *Là-Bas*, Des Hermies, Durtal e Carhaix fazem parte de uma mesma projeção do autor. Des Hermies representa o desejo de rompimento total com o Naturalismo, em especial após a publicação de *À Rebours*, enquanto Durtal é uma espécie de equilíbrio, mas que permanece numa constante dúvida, assim como Huysmans. José Paulo Paes (1987), em prefácio à edição brasileira de *À Rebours*, aponta que Huysmans nunca rompeu com o Naturalismo, mas sempre esteve em constante dúvida em relação à estética. O crítico, inclusive, cita que em várias passagens de *À Rebours* há um estudo muito semelhante àquele dos romances naturalistas de Émile Zola, como a própria questão da hereditariedade. Des Esseintes é o último de uma família abastada, mas que sofre de uma nevrose hereditária, transmitida de geração em geração, intensificada pela mistura consanguínea e o casamento entre irmãos: “...les des Esseintes marièrent, pendant deux siècles, leurs enfants entre eux, usant leur reste de vigueur dans les unions consanguines.” (HUYSMANS, 1920, p. 32)<sup>41</sup>. Durtal simboliza essa confusão que é a vida de Huysmans e se coloca próximo à curiosidade que o autor desenvolve pelo oculto. Em contrapartida, surge a figura de Carhaix, um nobre defensor do catolicismo e que é como se uma parte da alma de Huysmans tendesse, segundo José Paulo Paes (1987), ao catolicismo desde a criação de *À Rebours*.

Ao analisarmos a relação de Huysmans com a sociedade e o momento histórico, observamos o autor envolvido com a Guerra Franco-Prussiana. Ele, ainda em 1870, é convocado para compor um dos batalhões que formariam a linha de frente contra a Prússia. Huysmans é enviado para o norte, para o batalhão de Châlons-sur-Marne, cidade que, possivelmente, receberia um ataque do exército da Prússia. O trem com o batalhão viaja durante a noite toda. Huysmans coleta muitos depoimentos de franceses que ele não conhecia, mas que

---

<sup>41</sup> “...os Des Esseintes, durante dois séculos, casaram seus filhos entre si, exaurindo-lhes o resto de vigor em uniões consanguíneas.” (tradução de José Paulo Paes).

estavam dispostos a entregar suas vidas para proteger a nação francesa. No meio do caminho, o trem recebe a notificação de que deve contornar a rota e seguir até o norte, desembarcando o batalhão em Rouen. O batalhão de Huysmans deve permanecer alerta na capital da Normandia para qualquer eventual ataque. Nesse meio tempo, Huysmans decide fazer um passeio turístico pela cidade de Rouen: “La France est en guerre, son bataillon en alerte et lui décide de partir tranquillement faire une petite escapade touristique !” (LOCMANT, 2007, p. 37)<sup>42</sup>. O passeio é proveitoso. Huysmans vê-se realmente encantado com a arquitetura da cidade. Seu passeio pela catedral de Saint-Ouen o deixa ainda mais maravilhado com a estética medieval que compunha toda a cidade de Rouen (LOCMANT, 2007, p. 38). Realmente, as cidades da Normandia diferenciavam-se muito das demais cidades francesas. A História desta região, ao norte da França, é permeada por invasões e anos de dominação viking, o que permitiu desenvolver uma estética arquitetônica diferente, bruta e escura, combinando com o céu, quase sempre nublado.

Huysmans e seu batalhão permanecem em Rouen até a capitulação de Paris. O rumor da queda da cidade, em 1871, chega até Huysmans. Logo em seguida, o batalhão fica sabendo da fundação da Comuna de Paris e de sua breve existência, com um final trágico, caindo pelas mãos do exército francês e alemão. O fim da guerra cria um sentimento de nostalgia em Huysmans, que deseja, o mais rápido possível, retornar à Paris: “Huysmans doit à tout prix regagner la capital e avant que le blocus de la ville ne soit décrété. Il obtient une permission et fait ses adieux à sœur Angèle et saute dans le premier train.” (LOCMANT, 2007, p. 39)<sup>43</sup>. Ao chegar em Paris, Huysmans encontra uma cidade completamente destruída, mas com os primeiros movimentos de reconstrução. A experiência ao compor um batalhão durante a Guerra Franco-Prussiana originou, anos mais tarde, em 1880, a publicação do conto “Sac au Dos”, que figura na *Soirée de Médan*.

Ao retornar à cidade, o autor decide ir morar com sua mãe. Pouco depois, Malvina vem a falecer. Segundo Patrice Locmant (2007), a morte de Malvina é a terceira grande mudança na vida de Huysmans. Ele volta a frequentar as noites boêmias do Quartier Latin. A partir de suas experiências nas noites de Paris, escreve seu romance *Marthe, histoire d'une jeune fille*. *Marthe*, no entanto, sofre dificuldades para ser publicado na França, devido à censura da Terceira República, que passava por um período de agitação social após a guerra. Na busca por

---

<sup>42</sup> “A França está em guerra, seu batalhão em alerta e ele decide partir tranquilamente para uma pequena visita turística!” (tradução nossa).

<sup>43</sup> “Huysmans deve a todo custo retornar à capital antes que o bloqueio da cidade seja decretado. Ele consegue permissão e se despede de Irmã Angèle e pula no primeiro trem.” (tradução nossa).

editores, ele parte em viagem para a Bélgica, sabendo que nesse país não havia quase censura: “Mais la raison de son séjour n’est pas exclusivement touristique. Il sait qu’en France la censure officielle ne laissera aucune chance à son roman.” (LOCMANT, 2007, p. 56)<sup>44</sup>.

A experiência na Bélgica, para Huysmans, se torna terrível. Bruxelas é fria e, ao entardecer, se torna uma cidade fantasma, sem vida noturna. De acordo com Patrice Locmant (2007), a única coisa que Huysmans admira, assim como em Rouen, são as Igrejas e os vitrais. Em meio aos seus passeios diários pela cidade, ele se encontra com o poeta belga Theodore Hannon. Ambos fazem uma amizade e Hannon decide ler *Marthe*. Ele se apaixona pela narrativa e apresenta a Huysmans um colega editor, Jean Gay. O editor, assim como Hannon, adora o romance e decide publicá-lo. Sem sofrer qualquer tipo de resistência, *Marthe, histoire d’une jeune fille* é publicado, na Bélgica, no ano de 1876, enquanto Huysmans ainda se encontrava nesse país. Ele tenta enviar alguns exemplares à França, mas acaba sendo pego pela censura.

Após se maravilhar com a cidade de Amsterdã e as obras dos seus museus, Huysmans retorna à Paris, carregando consigo algumas cópias de *Marthe*. Ao chegar à capital francesa, ele se depara com uma grande confusão instaurada nos principais jornais. Seria Zola o mestre da Literatura de seu tempo ou não? De acordo com Patrice Locmant (2007), a confusão se instalou por toda a cidade, porque muitos ainda temiam revoltas sociais, como as que ocorreram em 1848, e acreditavam que Zola, de certa forma, insuflava o coração dos revolucionários, com seus romances de caráter social. Huysmans, como um grande leitor desse escritor naturalista, coloca-se ao seu lado e o defende, destacando sua posição como um dos grandes nomes da Literatura do século XIX, responsável por colocar um fim definitivo aos delírios de uma literatura imaginativa e destinada ao subjetivo e aos sentimentos.

Huysmans decide, então, entregar uma das cópias de seu romance *Marthe* a Zola, com a finalidade de que o autor lesse sua obra. Com isso, Huysmans conseguiria publicar o romance em Paris, burlando a censura. A ação do escritor funciona e Zola recebe uma cópia do romance de Huysmans. O fundador do Naturalismo adora o romance e convida Huysmans para fazer parte de suas reuniões, em sua casa. É nesse momento que o escritor conhece Guy de Maupassant, que, segundo Léon Bloy (1913), se tornará um dos principais amigos de Huysmans no começo de sua vida.

---

<sup>44</sup> “Mas o motivo de sua estadia não é exclusivamente turístico. Ele sabe que na França a censura oficial não dará chance ao seu romance.” (tradução nossa).

Agora, envolvido com as mentes da *Soirée de Medan*, Huysmans transforma-se num intelectual reconhecido no âmbito das letras francesas. O escritor toma ciência dos pintores impressionistas, entre eles, Degas e Manet. O interesse de Huysmans se volta para a pintura impressionista, como uma forma de representar, de certa forma, o naturalismo das artes plásticas e, também, por lembrarem os traços de Rembrandt. Nesse momento, Huysmans decide lançar uma grande ofensiva contra o academicismo e às artes românticas, colocando-as como produtos representantes de uma mentalidade inocente:

Ces peintres « indépendants », comme on les appelle alors (l’histoire les retiendra sous le nom d’Impressionnistes, apportent « une méthode nouvelle » « une senteur d’art singulière et vraie », un regard inédit « qui distillent l’essence de leur temps » . Leur manière si personnelle de traiter la lumière, de saisir les nuances d’un paysage, à la façon des anciens maîtres hollandais, le fascine. Il retrouve dans ce tableaux l’éclairage violent des certains Ruysdael, les soleils incendiaires de Rembrandt du musée d’Amsterdam, leur réalisme accru, leur façon à la fois moderne et de toujours de mettre en mouvement les êtres et les paysages (LOCMANT, 2007, p. 83)<sup>45</sup>.

Em meio ao círculo de Émile Zola, Huysmans publica, em 1877, seu segundo romance *Les Sœurs Vatard*<sup>46</sup>. A obra ganha a afeição de Flaubert que, um pouco antes de morrer, em 1880, faz um elogio a seu respeito. Para Flaubert, esse romance de Huysmans coloca-se de forma diferente de qualquer outra produção literária daquele tempo, devido a sua linguagem pessoal e única. Huysmans, na visão de um dos grandes nomes da literatura francesa do século XIX, é considerado como um homem original e disposto a praticar uma verdadeira revolução no campo das letras francesas (LOCMANT, 2007, p. 89). No mesmo ano, Huysmans publica o conto “Sac au dos”<sup>47</sup>, que faz parte de *Soirée de Medan*. O conto é a recuperação de suas memórias durante a Guerra Franco-Prussiana e de sua ocupação no batalhão de Rouen. Depois da publicação de “Sac au dos” e de seu terceiro romance, *En Ménage* (1881), a vida de Huysmans começa a entrar num novo momento, fundamental para compreendermos o período em que *Là-Bas* é escrito. O interesse do autor se volta ao passado, em especial, à Idade Média

---

<sup>45</sup> “Esses pintores ‘independentes’, como eram então chamados (a história os lembrará com o nome de impressionistas), trazem ‘um novo método’ ‘um sentido singular e verdadeiro de arte’, um novo olhar ‘que destila a essência de seu tempo’. O seu jeito muito pessoal de lidar com a luz, de captar as nuances de uma paisagem, à maneira dos antigos mestres holandeses, o fascina. Ele encontra nesta pintura a iluminação violenta de certo Ruysdael, os sóis incendiários de Rembrandt do museu de Amsterdã, seu realismo acentuado, sua maneira moderna e atemporal de colocar pessoas e paisagens em movimento.” (tradução nossa).

<sup>46</sup> *As irmãs Vatard* (tradução nossa).

<sup>47</sup> *Bolsa de Soldado* (tradução nossa).

e à magia, configurada na alquimia medieval, e ao satanismo, personificado na figura de Gilles de Rais e nos grupos diabólicos do século XIX.

Ao longo do século XIX, muitos escritores buscavam o isolamento social, retirando-se para cidades menores, fortalezas e, até mesmo, lugares distantes. Com Huysmans não foi diferente. Ele foi diagnosticado com nevrose e, assim sendo, recebeu recomendação para que procurasse deixar a vida urbana e agitada de Paris. Era necessário que ele se retirasse para uma jornada de isolamento, a fim de melhorar sua saúde. Nesse sentido, em 1881, o escritor se instala em Fontenay-aux-Roses, uma pequena comunidade rural, próxima à Paris, local que servirá para os desdobramentos de um dos seus mais importantes romances, *À Rebours*. Durante o tempo em que passou lá, Huysmans consumiu muitas obras, entre elas, as de filosofia. Segundo Patrice Locmant (2007), é nesse momento que ele tem o seu primeiro contato com a obra e os pensamentos de Schopenhauer: “le pessimisme, le nouveau mal du siècle.” (LOCMANT, 2007, p. 101)<sup>48</sup>.

O escritor, no ano de 1882, influenciado pela filosofia de Schopenhauer, publica seu quarto romance, *À Vau l'eau*<sup>49</sup>. A obra é centrada na vida de Jean Folantin, um jovem parisiense que busca crescer na vida, mas que acaba se tornando um personagem fracassado e derrotado pelas circunstâncias. Ele busca um emprego e uma mulher inatingível, que o esnoba: “À Vau l'eau est un florilège des pensées pessimistes le plus désolantes.” (LOCMANT, 2007, p. 102). O romance serve como uma espécie de preparação para o que viria ser *À Rebours*. Jean Folantin é uma espécie de pré-estágio de Des Esseintes.

Em 1884, então, um Huysmans modificado pelo seu tempo em Fontenay-aux-Roses publica o romance que viria a fazer a ruptura definitiva com o Naturalismo. A publicação de *À Rebours*, para Patrice Locmant (2007), é o grande ponto chave para compreender, anos mais tarde, o ciclo de Durtal e os romances finais desse escritor francês. Diferentemente dos romances anteriores, Huysmans se mostrava preocupado com a sua questão da individualidade e o pessimismo em relação à sociedade positivista-industrial. Em outras palavras, Huysmans optou por se aproximar mais do pensamento decadentista, se distanciando dos temas naturalistas. Assim, em *À Rebours*, Des Esseintes poderia até ser uma projeção do próprio escritor e de seus pensamentos, caso a análise do romance compreenda a vida do escritor. No entanto, muito mais do que isso, Des Esseintes representa grande parte dos escritores e intelectuais do final do século XIX, que se encontravam naquilo que viria a ser o momento

---

<sup>48</sup> “O pessimismo, o novo mal do século”. (tradução nossa).

<sup>49</sup> *Corrente de Água* (tradução nossa).

crepuscular: a decadência francesa, no contexto de uma sociedade humilhada pela derrota na Guerra Franco-Prussiana.

A própria literatura consumida por Des Esseintes era composta por escritores que debatiam a essência da decadência. Um exemplo é a opção por escritores latinos da época da decadência romana e de escritores do começo do Cristianismo primitivo, conforme nos aponta José Paulo Paes (1987). Des Esseintes é uma espécie de inspiração para o próximo grande protagonista, Durtal, inspiração que é constituída nos desejos do escritor, elaborando a autoprojeção deste no protagonista, como já discutido anteriormente neste trabalho. O romance seguinte de Huysmans, denominado *En rade* (1887), também é baseado na autoprojeção do autor e, ainda, segue o modelo de uma personagem isolada. O enredo fundamenta-se em Jacques Marles, que com a sua esposa Louise doente, busca refúgio em uma vila próxima à Paris. Ela desenvolveu uma doença neurológica. Huysmans passa pela mesma situação com sua companheira Anna Meunier, ficando ao lado dela até a sua morte (HUYSMANS, 1887). Assim sendo, *En rade* é uma espécie de releitura dramática dos momentos que Huysmans passou com Anna Meunier.

A morte de Anna Meunier, segundo Léon Bloy (1913), faz com que o escritor se isole ainda mais. O contato com a filosofia de Schopenhauer leva Huysmans a ler escritores como Edgar Allan Poe. Nesse momento, o interesse pelo passado medieval começa a surgir no escritor. Ele se instala no castelo de Lourps: “le château de Lourps, c’est un décor sinistre de roman noir, un cadre gothique pour black novel avec Poltergeists et chats-huants.” (LOCMANT, 2007, p. 125)<sup>50</sup>. A estadia em Lourps alimenta o pensamento e a imaginação de Huysmans, que realiza grandes passeios reflexivos por toda a instalação. O passeio o leva a uma época distante: a Idade Média. O período feudal passa a ser, então, evocado em vários momentos na mente do escritor, que começa a desejar escrever um romance sobre esse passado medieval. A narrativa não deveria se passar na Idade Média, mas teria que ser um romance decadente, que evocava o passado medieval, numa releitura feita pela sociedade decadente.

Após o tempo em Lourps, Huysmans, decidido em redescobrir a medievalidade, resolve viajar. Seu destino, dessa vez, é a cidade de Colônia, na Alemanha, uma localidade que mantinha boa parte da sua arquitetura ainda feudal. Segundo Locmant (2007), o escritor se vê maravilhado pela arquitetura do lugar. Em seguida, vai até Hamburgo, encontra seu amigo Arij Prins, que o apresenta à cidade, levando-o aos pontos mais interessantes de Hamburgo. A

---

<sup>50</sup> “O Château de Lourps é um cenário sinistro para um romance “noir”, um cenário gótico para um romance negro com polteirgeists e corujas-do-mato.” (tradução nossa).

viagem pela Alemanha mostra-se muito efetiva para os sentimentos de Huysmans que, de certa forma, abandona a solidão e se prende ao desejo de descobrir mais elementos da Idade Média. A cidade de Kassel é o ápice de sua viagem. É nela que tem seu primeiro contato com a obra de Matthias Grunewald, que, mais tarde, surgiria de forma muito importante no romance *Là-Bas*: “Ce cris d’admiration qu’il avait poussé, en entrant dans la petite salle du musée de Kassel, il le hurlait mentalement encore.” (LOCMANT, 2007, p. 141)<sup>51</sup>.

A viagem para Kassel é um marco importante na concepção de *Là-Bas*, assim como foi a estadia em Lourps. O retorno a Paris é conturbado, às vésperas da Exposição Universal, de 1889, que viria a comemorar os cem anos da Revolução Francesa. Huysmans se mostra desconectado daquele momento, mas não deixa de desenvolver um artigo sobre a exposição, publicado no jornal *L’Écho de Paris*. Ainda muito ligado ao passado medieval, decide viajar para Tiffauges, na Bretanha, lar de uma das figuras mais controversas da Baixa Idade Média francesa, Gilles de Rais, a fim de escrever algo sobre essa fantástica personagem histórica: “Gilles de Rais, personnage sanguinaire entouré de mystères et légendes satanistes, dont il envisage tout d’abord d’écrire une biographie.” (LOCMANT, 2007, p. 163)<sup>52</sup>. Em Tiffauges, Huysmans se instala num albergue, não muito longe do castelo de Gilles. É nesse momento que ele decide levar uma vida próxima a de um homem medieval:

La journée, il fouille les décombres, explore l’histoire, remonte le temps, tel un archéologue, apprend à vivre comme un homme du Moyen-âge. Nouvelle mutation. Huysmans se glisse dans la peau du Barbe-Bleu. Courts instant d’abandon, possession éphémère, seconde de folie durant lesquelles J.-K. se dédouble à nouveau (LOCMANT, 2007, p. 166)<sup>53</sup>.

Assim, como podemos ver, no trecho anterior, o contato com a História de Gilles de Rais desperta em Huysmans um desejo por saber mais sobre o ocultismo, o satanismo e a magia negra e, em especial, sobre o processo histórico desses até o século XIX, bem como a respeito de suas releituras. A curiosidade do romancista o leva diretamente à interação com personagens ligados ao misterioso mundo do ocultismo francês. Berthe Courrière, por exemplo, uma de suas amigas, que servirá como modelo para a personagem Hyacinthe Chantelouve em *Là-Bas*, insere

---

<sup>51</sup> “Este grito de admiração que ele havia emitido, ao entrar na pequena sala do museu de Kassel, ele mentalmente uivou novamente.” (tradução nossa).

<sup>52</sup> “Gilles de Rais, personagem sanguinário cercado de mistérios e lendas satanistas, do qual planeja escrever uma biografia.” (tradução nossa).

<sup>53</sup> “Durante o dia, ele vasculha os escombros, explora a história, volta no tempo, como um arqueólogo, aprende a viver como um homem da Idade Média. Nova mutação. Huysmans entra na pele de Barbe-Bleu. Curtos momentos de abandono, posse efêmera, segundos de loucura durante os quais J.-K. tenta novamente.” (tradução nossa).

o escritor em uma relação com um padre ocultista Joseph-Antoine Boullan. Esse padre servirá como modelo para o personagem cômico Docre. Para Patrice Locmant (2007), é muito provável que nesse momento Huysmans tenha começado a participar dos primeiros grupos diabólicos franceses do século XIX, inserindo-se no contexto das Missas Negras, que serão descritas em *Là-Bas*.

De acordo com Locmant (2007), após a publicação de *Là-Bas*, Huysmans está fechado para a literatura, sem novas ideias, pois tudo já havia sido discutido. Aos poucos, ele retorna a frequentar as missas em Saint-Sulpice, muito motivado pelas conversas com o Abade Mugnier, um dos seus confessores. A Idade Média simboliza uma espécie de quietude na alma do escritor. Era um passado simples, segundo ele, em que bastava apenas acreditar em Deus. Segundo o próprio abade, em um ensaio escrito após a morte de Huysmans, sua conversão não é um processo rápido, mas muito lento. Aos poucos a luz divina toca a alma do escritor que decide, então, aceitar o catolicismo como modelo de vida. Huysmans havia, em *Là-Bas*, tocado o inferno. Agora, era necessário realizar uma espécie de ascensão: “J.-K. avait déjà sondé L’Enfer. Il avait plongé là-bas, en dessous Terre. Il n’en était pas revenu indemne. Cette expérience l’avait transformé, éprouvé. Il en était sorti grandi, renforcé et plus déterminé que jamais à poursuivre sa route sur le chemins d’Inconnu.” (LOCMANT, 2007, p. 208)<sup>54</sup>.

Huysmans acaba se isolando na Abadia de Igny, local em que seu processo de conversão será realizado. Para Mugnier, Huysmans buscava, em Igny, uma espécie de retratação com Deus. Dessa experiência trapista surge seu romance seguinte, *En Route* (1895), no qual descreve a conversão de Durtal, mesmo personagem de *Là-Bas*. A conversão ao catolicismo é mais uma outra importante mudança na vida de Huysmans, agora buscando consolo para sua vida solitária na religião. A conversão renderá novos três romances, todos inseridos no universo de Durtal, que se vê sozinho no mundo, com a morte de seus dois principais amigos, Des Hermies e Carhaix. Novamente, observa-se aquilo que Gerard Peylet (2000) definiu como autoprojeção de Huysmans em seus personagens.

Para Huysmans, *En Route* é o livro claro, enquanto *Là-Bas* é o livro obscuro. Anna Meunier morre nesse mesmo ano, o que faz com que Huysmans se dedique ainda mais ao catolicismo e se aproxime das igrejas medievais, em especial, da Catedral de Chartres. A aproximação com as catedrais medievais rende seu próximo livro *La Cathédrale* (1898): “La réalisation parfaite de l’art religieux remonte nécessairement au Moyen Âge.” (PEYLET, 2000,

---

<sup>54</sup> “J.-K. já havia pesquisado o Inferno. Ele havia mergulhado lá, abaixo da Terra. Ele não voltou ileso. Essa experiência o transformou, o testou. Ele saiu dele crescido, fortalecido e mais determinado do que nunca a continuar sua jornada nos caminhos do Desconhecido.” (tradução nossa).



p. 80)<sup>55</sup>. Huysmans, decidido a se tornar um oblato<sup>56</sup>, retira-se para a abadia de Ligugé. Em seu tempo na abadia, prepara uma hagiografia sobre Santa Liduvina de Schiedam, um contraponto à biografia de Gilles de Rais. Assim, o escritor se conecta ao catolicismo e aos seus dogmas, temendo a morte espiritual, assim como Gilles de Rais, durante o seu processo de condenação, a temeu. Gilles busca por redenção em seu último minuto e discursa ao público pedindo desculpas: “Quand ce fut terminé, les forces l’abandonnèrent. Il tomba sur les genoux et, secoué par d’affreux sanglot, il cria : « O Dieu, mon Rédempteur, je vous demande miséricorde eet pardon ! »...” (HUYSMANS, 1978, p. 233)<sup>57</sup>. Esse retiro espiritual dá origem ao seu último romance, *L’Oblat* (1903), em que Huysmans, ainda se projetando em Durtal, narra sua experiência como um monge oblato e busca por uma redenção final, assim como Gilles.

Em 1907, aposentado de seus serviços no Ministério do Interior, Huysmans encontra-se, no final de sua vida, já acamado, sofrendo por causa de um câncer na língua, adquirido anos antes. Em 12 de maio de 1907, ele faleceu. Dom Bessé, um de seus guias espirituais, publica, em 1907, um artigo sobre o autor, descrevendo-o como um homem da Idade Média, dedicado aos estudos e à religião (BESSÉ, 1917, p. 6).

---

<sup>55</sup> “A perfeita realização da arte religiosa remonta necessariamente à Idade Média.” (tradução nossa).

<sup>56</sup> Monge não oficial.

<sup>57</sup> “Ao terminar, suas forças o abandonaram. Ele caiu ajoelhado e, sacudido por terríveis soluções, gritou: “Oh, Deus, meu Redentor, peço-vos misericórdia e perdão!...” (tradução nossa).

### 3 LÀ-BAS E A MANIFESTAÇÃO FÁUSTICA DO DECADENTISMO

Passados os mil anos, soltaram Satanás da prisão, e sairá para extraviar as nações nas quatro partes do mundo, Gog e Magog. Irá reuni-los para a batalha inumeráveis como a areia do mar. Avançarão a superfície da terra e cercarão a fortaleza dos santos e a cidade amada [...]

(BÍBLIA, 2017, p. 2539, Apocalipse 20, 7-9).

Neste capítulo, pretendemos refletir sobre a obra *Là-Bas* diante do *fin-de-siècle* francês e como as expressões do decadentismo e do simbolismo surtiram efeito na produção desse romance, conjurando, portanto, uma obra que expressa em sua forma e tema os assuntos que, na época, eram abordadas nos meios intelectuais, aos quais Huysmans pertencia ou frequentava. Assim, é bom recordar que *Là-Bas*, assim como outras obras de Huysmans, sofreu com a censura para ser publicado. O romance surgiu no jornal *L'Écho de Paris* no formato de folhetim e, antes mesmo da publicação do seu primeiro capítulo, já foi vendido, em meio a sua propaganda, como um romance satanista.

Fato é que o jornal queria, por meio daquele ato, chamar a atenção dos leitores para a publicação de mais um romance de um dos escritores mais complexos e controversos, afinal, a crítica e os leitores ainda não haviam superado *À Rebours* e suas consequências haviam sido enormes para o panorama literário francês. Após a conclusão da publicação de *Là-Bas* no *L'Écho de Paris* e sua recepção, segundo Patrice Locmant (2007), extremamente positiva, o escritor sofreu, novamente, resistência na elaboração do romance no formato de um livro, mas, como a obra já estava figurando na sociedade francesa e era considerada como um dos grandes eventos da literatura daquele tempo, acabou por ser publicada nesse formato e foi a principal obra vendida de Huysmans durante toda a sua vida. Gérard Peylet (2000), inclusive, considera *Là-Bas* como um dos primeiros *best sellers* franceses, pois os números de sua venda superaram muitos outros livros da época.

No entanto, o que explica esse grande sucesso do livro? Realmente, Huysmans já era considerado um bom escritor na época e tinha toda a fama de ser um autor inovador no seu campo, porque havia enfrentado o modelo naturalista de Zola e criado uma forma vanguardista de literatura com as peripécias de Jean Des Esseintes. Porém, um outro motivo também explica o sucesso de vendas de *Là-Bas*. Esse motivo tem a ver provavelmente com o interesse do público sobre o satanismo. À vista disso, o jornal *L'Écho de Paris* não havia errado, para o sucesso do romance, ao divulgá-lo como uma obra satanista, antes mesmo da publicação do seu primeiro capítulo. Ora, a sociedade, em especial, a parisiense, vivenciava, naquele momento,

um interesse desperto em torno do misticismo e da espiritualidade. Em outras palavras, o interesse pelo oculto, o que inclui o satanismo, fazia parte do cotidiano das pessoas e, portanto, o romance aguçava o interesse do público: “Les quelques témoignages contemporains que nous venons de rassembler prouvent donc clairement que le «mysticisme» était bien l'un des ingrédients de l'actualité littéraire.” (PIERROT, 1977, p. 108)<sup>58</sup>.

A Revolução Industrial por muito tempo moldou o pensamento social e político em torno daquilo que fincou as bases do capitalismo industrial: uma sociedade baseada no desenvolvimento científico, na produção máxima, no lucro exacerbado e na exploração e opressão da classe proletária. A fórmula mágica de enriquecimento de uma burguesia que, na França, desde a queda de Napoleão e a Primavera dos Povos, mantinha *status quo* e o capital econômico e político necessários para construir uma sociedade aos seus moldes.

Entretanto, o que essa sociedade não esperava era que a Revolução Industrial e todo o seu aparato científico fosse utilizado para a mobilização dos recursos militares e o desenvolvimento de armas que pudessem causar grandes destruições. Isso só ficou claro após a Guerra Franco-Prussiana, que acabou por ser considerada como a primeira guerra industrial da história, uma vez que envolveu, diretamente, duas potências industriais na disputa de poder da Europa continental. Assim, um pessimismo surgiu e, com ele, uma ideia contrária ao Positivismo. A Europa e, em especial a França, viu o misticismo se erguer como uma nova fonte de sabedoria e as experiências esotéricas tomaram conta dos meios intelectuais e burgueses.

Ruben van Luijk, em sua obra *Children of Lucifer: the origins of modern religious satanism* (2016), nos lembra que é nesse contexto em que o espiritismo de Alan Kardec ganha força e que as experiências das irmãs Fox ficaram mundialmente conhecidas. Os estudos do Dr. Charcot sobre neurociência e psicologia acabam por se infiltrar nos campos do misticismo e da religiosidade e muitos jornais passam a publicar histórias e metanarrativas de supostas possessões demoníacas ou ações sobrenaturais. Péladan reúne vários seguidores e a astrologia ganha espaço nas páginas dos principais jornais. Para van Luijk (2016), o satanismo também ganha força, em especial, com o surgimento de diversas releituras dos *sabbaths/sabás* antigos, pautados nos rituais paganistas do norte da Europa.

Joris-Karl Huysmans, de acordo com van Luijk (2016), após ler a obra de Péladan, decide até encontrá-lo nos centros de literatura e conhecer melhor esse que se tornou um dos

---

<sup>58</sup> “Os poucos testemunhos contemporâneos que acabamos de reunir provam claramente que o "misticismo" era um dos ingredientes da atualidade literária.” (tradução nossa).

principais ocultistas de sua época, substituindo, ainda de acordo com o autor, Eliphas Lévi. O ocultismo, na França, passa a ser vivenciado por uma aristocracia intelectual cujos membros, segundo van Luijk (2016), apresentavam-se como homens jovens e bem vestidos, prometendo o conhecimento superior.

Nesse ínterim, Huysmans conhece o padre Joseph-Antoine-Boullan, renomado em toda a França como um dos principais clérigos satânicos. Boullan serviu como base para a construção do cômico Docre, pois Huysmans, decidido a buscar informações para o seu romance, endereçou uma carta ao padre em Lyon, que logo foi respondida. Boullan prometeu a Huysmans que poderia lhe ensinar mais sobre o satanismo e ajudá-lo a terminar seu romance:

This answer seemed to please the priest from Lyons. He promised his full cooperation, and confirmed Huysmans's supposition that devil worship still existed – indeed, he wrote, it was flourishing more than ever. “I can tell you things that will certainly make your book interesting. I can put at your disposal documents that will enable you to prove that Satanism is still active in our time, and in what form and in what circumstances. Your work will thus endure as a monumental history of Satanism in the nineteenth century.” (VAN LUIJK, 2016, p. 176)<sup>59</sup>.

Portanto, após observarmos a importância do contexto, não haveria uma outra época melhor para a criação de uma obra como *Là-Bas* do que o decadentismo finissecular francês. A obra carregava as principais discussões da época. Tratava-se, por assim dizer, de um momento fáustico, em que era necessário um saber, quase que científico, de todas as coisas, fossem elas parte do mundo material ou não. Logo, faz-se necessário estabelecer uma discussão sobre esse momento, visando compreender um pouco mais profundamente as raízes do pensamento oitocentista em seu final e o quanto o sobrenatural, notadamente, o satanismo, surgiu com força.

Em 1830, as Revoluções Liberais sacudiram a Europa e tiveram papel decisivo na ascensão da Monarquia de Julho, na França, sob o reinado de Luís Felipe I, o rei burguês. Tais revoluções, além de impactarem as estruturas de poder da França, expandiram-se pelo resto do continente e tiveram participação fundamental na constituição, anos mais tarde, da Alemanha e da Itália, consolidando o poder da Prússia sobre os demais estados germânicos e exaltando o sentimento nacionalista e de unificação da península itálica sob a liderança do Reino de

---

<sup>59</sup> “Esta resposta pareceu agradar ao padre de Lyon. Ele prometeu sua total cooperação e confirmou a suposição de Huysmans de que a adoração ao diabo ainda existia – na verdade, ele escreveu, estava florescendo mais do que nunca. “Posso lhe contar coisas que certamente tornarão seu livro interessante. Posso colocar à sua disposição documentos que lhe permitirão provar que o satanismo ainda está ativo em nosso tempo, e de que forma e em que circunstâncias. Seu trabalho permanecerá assim como uma história monumental do satanismo no século XIX.” (tradução nossa).

Piemonte. As consequências da Revolução Burguesa de 1830 findam-se apenas em 1848, com a Primavera dos Povos, colocando, então, um fim na Monarquia e estabelecendo a Segunda República Francesa.

Em tal contexto, ambas as revoluções, que permearam o século XIX, apontam para o surgimento de uma nova sociedade, que, assim como a experiência iluminista do século XVIII, colocou-se à frente sobre os ideais de progresso e desenvolvimento, a partir da própria intelectualidade humana, isto é, o desenvolvimento da ciência e sua utilização para o desdobramento das indústrias e o avanço da sociedade burguesa industrial. Nesse período, na França, observou-se um constante crescimento industrial, fazendo com que o país entrasse de vez na segunda etapa da Revolução Industrial, com o amplo uso de ligas metálicas, tais como o aço.

Não só no ambiente industrial e de produção ocorreram desdobramentos importantes, mas no próprio ambiente da intelectualidade. Em 1859, Charles Darwin publica sua maior obra, *The Origin of Species*<sup>60</sup>, reconhecida como a maior contribuição à ciência no século XIX. Darwin apresenta o conceito da seleção natural e aponta para um caminho empírico e cartesiano para o processo de evolução da vida, questionando, definitivamente, os dogmas da criação. A publicação de Darwin rapidamente toma conta da eufórica Europa industrial, abrindo, portanto, um importante caminho para os novos passos da ciência.

Ademais, é importante olharmos para como o desenvolvimento da humanidade afetou, em grande parte, as obras literárias. Em *Fausto*, de Goethe, nota-se, como um dos primeiros momentos, a presença da ciência de forma muito interessante, utilizando a magia como metáfora, conforme nos aponta Marshall Berman em *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1989). Em *Fausto*, narra-se a história de um homem intelectual, reconhecido como um clássico humanista, que é experiente nos mais variados conhecimentos da humanidade, desde a Medicina até a Teologia. O Dr. Fausto também demonstra conhecer aquilo que é tido como pseudociência, seja o universo da magia e, até mesmo, o esoterismo: “Vemos Fausto invocar seus poderes mágicos e uma esplendorosa visão cósmica que se desdobra diante dos seus (e dos nossos) olhos. Mas ele se afasta do brilho visionário.” (BERMAN, 1989, p. 43). Nesse sentido, para Berman (1989), Fausto representa a posição dos intelectuais, após a ascensão do Humanismo, isto é, aqueles que expandem seu conhecimento para diferentes áreas dos saberes:

A divisão social do trabalho na Europa moderna, da Renascença e da Reforma ao tempo do próprio Goethe, produziu uma vasta classe de produtores de

---

<sup>60</sup> *A Origem das Espécies* (tradução nossa).

cultura e idéias, relativamente independentes. Esses especialistas em artes e ciências, leis e filosofia produziram, ao longo de três séculos, uma brilhante e dinâmica cultura moderna (BERMAN, 1989, p. 44).

Trata-se de posição bem diferente dos intelectuais durante as Revoluções Industriais, porque percebemos que a ciência, durante a ascensão industrial, tornou-se um caminho para o aumento da produção e, dessa forma, o período acaba por valorizar aqueles intelectuais que produziam algum tipo de ciência que poderia, de alguma forma, atender aos interesses do capital. Assim, Berman (1989) acrescenta ainda que Fausto é um intelectual por completo, mas não conformista. Em outras palavras, não está satisfeito com todo o conhecimento e experiências que já viveu: “No entanto, tudo quanto ele conseguiu soa vazio, tudo em volta dele parece um monte de sucata. Ele fala a si mesmo, sem cessar, e diz que nem sequer chegou a viver.” (BERMAN, 1989, p. 42). Os bens materiais podem trazer tais sensações à personagem, no entanto, não é isso que o Fausto goethiano<sup>61</sup> busca. Sua busca vai além do materialismo:

O que esse Fausto deseja para si mesmo é um processo dinâmico que incluiria toda sorte de experiências humanas, alegria e desgraça juntas, assimilando-as todas ao seu interminável crescimento interior; até mesmo a destruição do próprio eu seria parte integrante do seu desenvolvimento (BERMAN, 1989, p. 41).

Assim, observamos que esse intelectual busca por novas experiências, não satisfeito com os livros e com o conhecimento que já possui. Goethe inicia a escrita de Fausto em 1771 e apenas conclui a obra em 1831, ou seja, o começo da obra se localiza anteriormente à Revolução Francesa, enquanto seu final é próximo à Primavera dos Povos. São intensos os 60 anos em que a Europa assiste a grandes modificações estruturais, econômicas e sociais. Nesse sentido, a obra de Fausto insere-se em um importante momento da História, justamente a fase de transição do mundo feudal para o mundo moderno, a ascensão da burguesia como classe dominante, seja na política, ou na cultura. Para Berman (1989), Goethe personifica em seu protagonista os anseios intelectuais daquela época e, mais do que isso, faz uma releitura do seu tempo:

O Fausto começa num período cujo pensamento e sensibilidade os leitores do século XX reconhecem imediatamente como modernos, mas cujas condições materiais e sociais são ainda medievais; a obra termina em meio às

---

<sup>61</sup> Na literatura, a figura do Fausto sempre chamou a atenção. É uma lenda germânica que foi transformada em tragédia e narrativas por diferentes autores, entre eles Christopher Marlowe. O Fausto de Goethe, porém, se distingue dos demais, porque, diferentemente da clássica história, em que Fausto vende sua alma em troca de bens materiais, o Fausto de Goethe busca a experiência e a vivência.

conturbações espirituais e materiais de uma revolução industrial. Ele principia no recolhimento do quarto de um intelectual, no abstrato e isolado reino do pensamento; e acaba em meio a um imensurável reino de produção e troca, gerido por gigantescas corporações e complexas organizações, que o pensamento de Fausto ajuda a criar e que, por sua vez, lhe permitem criar outras mais. Na versão goethiana do tema do Fausto, o sujeito e objeto de transformação não é apenas o herói, mas o mundo inteiro. O Fausto de Goethe expressa e dramatiza o processo pelo qual, no fim do século XVIII e início do seguinte, um sistema mundial especificamente moderno vem à luz (BERMAN, 1989, p. 40-41).

Portanto, devido a todo esse panorama revolucionário que ocorre na Europa de Goethe, Berman (1989) acredita que a obra *Fausto* deve ser dividida em duas etapas e que contam com três metamorfoses do protagonista. A vista disso, a primeira parte, que ainda é escrita no século XVIII, representa muitos elementos da sociedade às vésperas da Revolução Francesa. Assim, nesse primeiro momento da obra, está estruturado sobre o olhar do mundo medieval e pelas estruturas de uma sociedade ainda feudal. É nessa sociedade que se observa a primeira metamorfose de Fausto, que Berman (1989) nomeou como “Sonhador”, pois Fausto deseja maiores conhecimentos, que estão além daquela fechada sociedade: “Ao mesmo, tempo, ele está inserido numa sociedade fechada e estagnada, ainda incrustada em formas sociais típicas do feudalismo e da Idade Média: formas como a orientação especializadora, que impede o seu desenvolvimento, bem como o de suas ideias.” (BERMAN, 1989, p. 43-44).

Outrossim, percebe-se que Fausto se vê preso dentro daquilo que Berman (1989) chama de “pequeno mundo”. Esse mundo ainda medieval, que enclausura Fausto e seus desejos por novas experiências, é muito pequeno para todo o ímpeto do desejo. Para o Espírito da Terra, que é invocado por Fausto, antes mesmo de Mefistófeles aparecer, o protagonista deve se tornar um humano, isto é, lidar com os problemas de seu tempo. Para Berman (1989), ainda há uma nova releitura do tempo de Goethe: “Os problemas de Fausto não são apenas seus: eles dramatizam tensões mais amplas, que agitaram todas as sociedades europeias nos anos que antecedem a Revolução Francesa e a Revolução Industrial.” (BERMAN, 1989, p. 43). A escuridão da mente de Fausto é tanta que surge o desejo de se matar. Esse desejo evolui para uma ação direta, que apenas é contida no momento em que Fausto escuta os sinos da Igreja badalarem. Assim, o protagonista é transportado para sua infância, que fazem o desejo se dissipar e o chamam de volta: “No entanto, eu conheço tão bem esses sons, desde a infância, que ainda agora.” (GOETHE *apud* BERMAN, 1989, p. 45). Os sinos, assim como veremos na obra *Là-Bas*, representam o passado medieval, ou seja, para Fausto, é sua infância, ao lado do pai, realizando ofício da medicina popular, frequentando as casas dos doentes e convivendo lado-a-lado com a morte. Os sinos transportam Fausto para esse passado, da mesma forma que

o fazem com Durtal, que observa no ofício do sineiro um dos últimos resquícios da Idade Média no século XIX.

Logo, os sinos possibilitam um despertar em Fausto que, agora, ao evitar sua morte, decide viver sua vida no mundo exterior e correr atrás de seus sonhos, as tão desejadas experiências: “Agora a onda transborda, e ele pode emergir da caverna do seu quarto para a ensolarada primavera; em contato com as mais profundas matrizes de seus sentimentos, ele está pronto para iniciar nova vida no mundo exterior.” (BERMAN, 1989, p. 45). Esse despertar de Fausto propõe-se relacionado aos fatos ocorridos na transição do século XVIII para o século XIX. Insere-se no despertar das ondas revolucionárias que se seguem após a Revolução Francesa e a própria reação do Antigo Regime, seja por meio da Santa Aliança e o Congresso de Viena, ou pelas lutas internas em seus respectivos países. O despertar de Fausto é o mesmo despertar de uma burguesia desesperada pelo poder, que, desde o Renascimento até a Reforma, busca por um projeto político-social. Não há mais espaço para o antigo, para o feudal. É necessário viver as novas experiências a que o mundo moderno convida.

Assim, é nesse momento que Mefistófeles faz sua primeira aparição, evocado pelo desejo de mudança de Fausto. O pai da mentira surge como elemento guia dessa transformação que ocorrerá no protagonista. O Diabo, que assim como no livro de Jó, lança uma aposta com Deus, uma aposta que pode condenar a própria essência de humanidade:

O Senhor lhe disse: – Reparaste no meu servo Jó? Na terra não há outro como ele: é homem justo e honrado, religioso e apartado do mal, e tu me incistate contra ele, para que o aniquilasse sem motivo: mas ainda persiste em honradez. Satã respondeu: – Alguém dá uma pele por outra pele: pela vida, tudo o que tem. Põe-lhe a mão em cima, fere-o na carne e nos ossos, e aposto que te amaldiçoará de frente. O Senhor lhe disse: – Faz o que quiseres com ele, mas respeita-lhe a vida. E Satã foi embora. E feriu Jó com chagas malignas, da planta do pé até o alto da cabeça (BÍBLIA, 2017, p. 908, Jó 2, 3-7).

Em *Fausto*, essa corrupção liderada por Mefistófeles se transformará em uma espécie de marcha do progresso, muito utilizada e explorada ao longo do século XIX: Mefistófeles explica que sua função é personificar o lado sombrio, não só da criatividade, mas da própria divindade (BERMAN, 1989, p. 48). Essa marcha, que buscava atingir “terras selvagens”, em uma sede de conquista e de falsa civilização, permeia quase que inteiramente a obra de Fausto; ao final, veremos um Fausto enganado pelo progresso e refém das consequências de um capitalismo avassalador. A transição de Fausto é a modernização vivenciada pela Europa e pelos EUA ao longo do século XIX. Um bom exemplo que podemos citar é o próprio Destino



Manifesto estadunidense, uma política dura e de expansão, que perdurou até a virada do século XX.

Dessa forma, chegamos na segunda metamorfose, ainda conectada à primeira parte, mas que já aponta para a construção daquilo que virá a ser a segunda parte da história idealizada por Goethe. Se, no primeiro momento, temos Mefistófeles como a figura que marcha ao encontro do progresso, nessa segunda metamorfose, vemos Gretchen, o envolvimento amoroso de Fausto, ser consumida pelo novo mundo que se abre. A jovem protagonista ainda é ligada ao pequeno mundo, isto é, o mundo ao qual Fausto se deslocou e que mais a frente buscará destruir. Nesse sentido, Gretchen se torna um sacrifício que recria, em certo ponto, o preço que a modernização requer:

[...] a própria Gretchen, Fausto e o “pequeno mundo” – o mundo fechado da cidadezinha religiosa e devota da qual Gretchen emerge. Esse foi o mundo da infância de Fausto, um mundo ao qual, em sua primeira metamorfose, ele não pôde adaptar-se, mas que, no seu momento de mais fundo desespero, trouxe-o de volta à vida; é o mundo que, em sua derradeira metamorfose, ele destruirá por completo. No momento de sua segunda metamorfose, ele encontrará meios de enfrentar esse mundo, de interagir com ele; ao mesmo tempo, despertará em Gretchen modos de ação e interação que são exclusivamente dela (BERMAN, 1989, p. 52).

Fausto, sob a tutela de Mefisto, consegue se adaptar ao novo mundo e faz dele um verdadeiro lar, propondo-se, ao longo do texto, ser o destruidor desse antigo mundo, porque enxerga no mundo moderno o único caminho para o desenvolvimento da civilização: “Vimos de início Fausto deslocado do mundo tradicional em que cresceu, mas fisicamente ainda vinculado a ele. Então, através da mediação de Mefisto e seu dinheiro, ele foi capaz de se tornar física e espiritualmente livre.” (BERMAN, 1989, p. 53), enquanto Gretchen não se adapta e acaba morrendo em decorrência dos próprios preconceitos. O envolvimento de Gretchen com Fausto faz com que ela deseje o novo mundo e contemple toda a modernização, mas é vítima do passado, ainda ligada às suas raízes. A marcha do progresso não poupa aqueles que demoram para se adaptar e Gretchen, sozinha, se vê em meio a um turbilhão de sentidos, não conseguindo compreender como se adaptar e reconhecer o novo mundo como um lugar seu: uma revolução acontece em seu íntimo. “De súbito ela se torna reflexiva; capta a possibilidade de se tornar diferente, de mudar – a possibilidade de se desenvolver. Se alguma vez ela se sentiu à vontade nesse mundo, nunca mais voltará a se adaptar a ele.” (BERMAN, 1989, p. 54).

As mudanças de Gretchen são perceptíveis, mas seu sofrimento e falta de adaptação não. Fausto observa que a doce e angelical amada está diferente e, desigualmente a Mefisto,

Fausto não se torna seu guia. Ao contrário, o protagonista, decidido a explorar o novo mundo e conceber todas as experiências possíveis, decide abandonar Gretchen em meio a seu mar de confusão e desespero. O amor de Fausto não é o suficiente para aceitar que sua mulher ainda viva um conflito, que a prende no passado, no pequeno mundo, nas estruturas medievais, assim como a Revolução Francesa, que no seu período do Terror contemplou a impossibilidade de reaver o passado, mas a necessidade de destruí-lo por completo. Aqueles que ainda estivessem ligados ao mundo feudal pagariam o preço do progresso:

A princípio, o desespero dela se manifesta através da paixão desenfreada, e ele se delicia. Porém, em pouco tempo o ardor se converte em histeria, para além do que ele pode controlar. Ele a ama, mas no contexto de uma vida plena, com passado e futuro, e em meio a um largo mundo que está decidido a explorar; para ela, o amor por ele ignora qualquer contexto e constitui seu único apoio na vida. Forçado a enfrentar o intenso desespero das necessidades dela, Fausto entra em pânico e abandona a cidade (BERMAN, 1989, p. 55).

Ao fugir, Fausto delicia, juntamente com Mefistófeles, a Noite das Walpurgias, experimentando experiências e sensações nunca antes vistas. Assim, enquanto desperta seus sentimentos e expande seu mundo, Gretchen sofre com o pequeno mundo que, segundo Berman (1989), desaba sobre ela. Valentino, irmão de Gretchen, culpa Fausto pela desgraça da irmã e o ataca. Fausto acaba por matar Valentino. Gretchen leva seu sofrimento à Igreja, que a condena também, vê-se sozinha e desamparada por Fausto: “Ela sente que tudo se fecha em seu redor: o órgão a ameaça, o coro lhe dissolve o coração os pilares de pedra a aprisionam, o teto abobadado desaba sobre ela.” (BERMAN, 1989, p. 56). Gretchen é lançada ao cárcere; tenta vender seu corpo; é uma derradeira figura, um elemento final e desesperado; são os últimos instantes e forças do antigo mundo. Esse mundo pequeno já não pode mais sobreviver em meio à modernização. A Revolução aconteceu e, a partir dela, nada mais pode ser recuperado. Nem mesmo a Igreja, que resgatou Fausto da morte, pode salvar Gretchen do seu fim:

De início, ela não o reconhece. Toma-o pelo carrasco e, num gesto insano mas terrivelmente apropriado, oferece-lhe o próprio corpo para o sacrifício derradeiro. Ele lhe jura seu amor e tenta convencê-la a fugir com ele. Tudo pode ser arranjado: ela necessita apenas caminhar até a porta e estará livre. Gretchen se comove, todavia não se moverá. Alega que o abraço de Fausto é frio, que ele em realidade não a ama. E há alguma verdade nisso: embora ele não queira que ela morra, tampouco gostaria de voltar a viver com ela. Impelido na direção de um novo universo de experiências, ele sente as necessidades e medos dela como uma espécie de arrebato pernicioso. Mas a intenção de Gretchen não é culpá-lo: mesmo que ele a quisesse, mesmo que ela se dispusesse a escapar, “De que adianta voar? Eles mentem ao dizer que me esperam” (4545). Eles mentem dentro dela. Ainda quando ela tenta

divisar a liberdade, a imagem da própria mãe se ergue, sentada em um rochedo (a Igreja? o Abismo?), balançando a cabeça, barrando o caminho. Gretchen permanece onde está e morre (BERMAN, 1989, p. 57).

Após a morte de Gretchen, Fausto fica desolado e doente; cobra de Mefisto uma resposta, a que o Diabo diz que todo progresso tem seu preço, e que querer voar mais alto, ao mesmo tempo, pode significar uma queda maior<sup>62</sup>. A sociedade burguesa da qual Goethe escreve Fausto surge em meio aos destroços do Antigo Regime. Fausto jamais poderia voltar a se adaptar ao pequeno mundo, assim como Gretchen não poderia conviver com Fausto no novo mundo. O fim da jovem é uma consequência de todo o processo de modificação e modernização que vemos na figura de Fausto. Sem um guia como Mefisto, Gretchen não poderia sobreviver ao caos sentimental que se instaura.

Chegamos, agora, portanto, na terceira metamorfose de Fausto, presente na segunda metade da obra de Goethe. Berman (1989) reconhece essa terceira metamorfose de Fausto como Fomentador. Vemos um Fausto totalmente mudado após o tempo de convívio com Mefisto, assim como a morte de Gretchen o abalou sistematicamente. Segundo Berman: “Agora, em sua última encarnação, ele conecta seus rumos pessoais com as forças econômicas, políticas e sociais que dirigem o mundo; aprende a construir e a destruir...” (BERMAN, 1989, p. 61). Fausto encontra formas e maneiras de lutar contra aquele pequeno mundo, que acabou com sua amada. É como as Revoluções Liberais de 1830, que se nutrem do sentimento revolucionário francês, em meio a uma Europa que busca reaver, por meio do Congresso de Viena e da Santa Aliança, o passado feudal. Vê-se a América Espanhola ganhar sua independência e os movimentos liberais expandirem-se em meio às fileiras nacionalistas dos alemães e italianos. É um caminho sem volta.

---

<sup>62</sup> “Quando Marx, no Manifesto Comunista, descreve as autênticas e revolucionárias conquistas da burguesia, a primeira delas é que a burguesia “pôs um fim a todos os condicionalismos feudais, patriarcais e idílicos”. A primeira parte do Fausto se dá num momento em que, após séculos, esses condicionalismos feudais, patriarcais e sociais estão vindo abaixo. A esmagadora maioria das pessoas vive ainda em “pequenos mundos”, como o de Gretchen, e esses mundos, como vimos, são extremamente fortes. No entanto, essas pequenas cidades celulares começam a ruir: primeiro, através do contato com explosivas figuras marginais, de fora – Fausto e Mefisto, acenando com dinheiro, sexo e ideias, são os clássicos “agitadores alienígenas” tão caros à mitologia conservadora –, mas, acima disso, através da implosão, acionada pelo incipiente desenvolvimento interior que seus próprios filhos, como Gretchen, começam a experimentar. A draconiana resposta do meio ao anseio espiritual e sexual de Gretchen constitui, na verdade, a declaração de que os velhos não pretendem adaptar-se ao desejo de mudança de seus filhos. Os sucessores de Gretchen irão direto ao ponto: eles arrancarão e viverão a partir do ponto em que ela parou e morreu. Nos dois séculos entre o tempo de Gretchen e o nosso, centenas de “pequenos mundos” serão esvaziados, transformados em conchas vazias, e seus jovens partirão na direção de grandes cidades, fronteiras mais amplas, novas nações, em busca da liberdade de pensar, amar e crescer. Ironicamente, portanto, a destruição de Gretchen pelo pequeno mundo revelará ser um momento-chave no processo de sua própria destruição. Relutante ou incapaz de se desenvolver junto com seus filhos, a cidade fechada se converterá em cidade-fantasma. Os fantasmas de suas vítimas serão abandonados com uma última gargalhada.” (BERMAN, 1989, p. 59).

Na terceira e última metamorfose de Fausto, o aspecto do indivíduo, isto é, do ser humano em sua pura essência, ganha notoriedade. É pela figura do homem que o progresso será atingido. Essa humanidade, que nasce após a libertação do homem das amarras religiosas e feudais do antigo regime, que recolhe o Iluminismo como principal princípio filosófico e a razão acima da fé; é a sociedade dotada de intelecto e conhecimento que, por meio da razão e da ciência, guiará seus iguais ao progresso sem fim:

Ele esboça grandes projetos de recuperação para atrelar o mar a propósitos humanos: portos e canais feitos pela mão do homem, onde se movem embarcações repletas de homens e mercadorias; represas para irrigação em larga escala; verdes campos e florestas, pastagens e jardins, uma vasta e intensa agricultura; energia hidráulica para animar e sustentar as indústrias emergentes; pujantes instalações, novas cidades e vilas por construir – e tudo isso para ser criado a partir de uma terra desolada e improdutiva, onde seres humanos jamais sonharam viver (BERMAN, 1989, p. 62).

Nesse sentido, por um lado, Goethe adapta o trabalho de Deus ao ser humano, considerando que a criatura ocupou o espaço de seu criador e, agora, reformula o mundo a sua imagem. Logo, Fausto lidará com questões que envolvem o preço do progresso e da modernização, bem como a relação entre aquele que detém o poder de criar e quem de fato o cria. Assim, percebe-se que a nova relação de trabalho que surge no mundo pós-revolução industrial, a qual envolve a relação entre burguesia e proletariado, também é explorada na obra. As Revoluções de 1848 mostraram o caminho de consolidação dessa sociedade moderna e industrial, seja pela relação limítrofe de poder entre a burguesia e o proletariado, seja pelo socialismo e capitalismo. Por outro lado, há uma crítica a essa nova sociedade que surge no horizonte. Goethe não é cego. Admira o progresso, mas sabe que muitas consequências podem ocorrer. O escritor assiste à construção do canal do Panamá, uma gigantesca obra, mas que custa a vida de inúmeros trabalhadores.

Fausto e Mefisto elaboram uma barganha política que eles promovem: eles emprestam suas mentes e sua magia ao Imperador, para ajudá-lo a tornar seu próprio poder novamente sólido e eficiente. Em troca, este lhes dará ilimitados direitos de desenvolver toda a região costeira, incluindo a permissão para explorar quaisquer trabalhadores que necessitem e se livrar de quaisquer nativos que encontrem pelo caminho (BERMAN, 1989, p. 63).

Além do mais, a marcha do progresso é restrita apenas àqueles que lideram e comandam a sociedade. O Destino Manifesto vê-se diretamente ligado ao ideal de um progresso puritano, liderado por burgueses de descendência europeia, que arrasam as populações nativas do meio oeste estadunidense. Portanto, Fausto encontra-se próximo a esses defensores do progresso,

seja por meio de um intenso golpe contra os povos mais fracos, seja pela falsa ideia de civilização, de rompimento com as tradições “pequenas”, distantes daquele progresso de caráter industrial e burguês. Esse pensamento fica muito claro quando olhamos para a história do casal de idosos Filémo e Báucia, que acabam atingidos pela marcha do progresso: “Convoca Mefisto e seus “homens fortes” e ordena-lhes que tirem o casal de velhos do caminho. Ele não deseja vê-lo, nem quer saber dos detalhes da coisa.” (BERMAN, 1989, p. 66).

O fim do casal é claro: a morte. Fausto, ao saber que o bom casal havia sido destruído por Mefisto, questiona sua ação, a qual é respondida pelo diabo como um preço a ser pago pelo desenvolvimento. O século XIX, em especial na sua segunda metade, enxerga muito claramente essa questão. A indústria ocupa o espaço que antes era da manufatura; há uma mudança significativa no modo de vida das pessoas; o êxodo rural torna as paisagens interioranas grandes complexos urbanos; vemos a poluição da chaminés tomarem os céus, o trem avançando sobre os trilhos de aço e a energia elétrica ocupando o espaço do luar. É certo que, para aquelas pessoas, as quais vivenciaram esse desenvolvimento brutal, o ser humano estaria fadado à máxima positiva: ao progresso eterno. Para Berman (1989), a Era Fáustica é a era do Positivismo.

Nesse contexto, podemos também refletir sobre o próprio Realismo e seu desdobramento naturalista. As obras realistas e naturalistas descrevem, muitas vezes, uma sociedade burguesa, seja pelas modificações que as cidades sofreram, seja pela presença de personagens arquetípos. Balzac, em *Le Père Goriot* (1835)<sup>63</sup>, coloca o leitor frente às modificações arquitetônicas e estruturais da cidade de Paris, que está cada vez mais burguesa:

La maison où s’exploite la pension bourgeoise appartient à madame Vauquer. Elle est située dans le bas de la rue Neuve-Sainte-Genève, à l’endroit où le terrain s’abaisse vers la rue de l’Arbalète par une pente si brusque et si rude que les chevaux la montent ou la descendent rarement. Cette circonstance est favorable au silence qui règne dans ces rues serrées entre le dôme du Val-de-Grâce et le dôme du Panthéon, deux monuments qui changent les conditions de l’atmosphère en y jetant des tons jaunes, en y assombrissant tout par les teintes sévères que projettent leurs coupes. Là, les pavés sont secs, les ruisseaux n’ont ni boue ni eau, l’herbe croît le long des murs. L’homme le plus insouciant s’y attriste comme tous les passants, le bruit d’une voiture y devient un événement, les maisons y sont mornes, les murailles y sentent la prison [...] (BALZAC, 1835, v. 1, p. 24-25).<sup>64</sup>

<sup>63</sup> *O Pai Goriot* (tradução de Rosa Freire d’Aguiar).

<sup>64</sup> “A casa onde se explora a pensar burguesa pertence à sra. Vauquer. Situa-se na parte baixa da Rue Neuve-Sainte-Genève, no lugar onde o terreno desce em direção à Rue de l’Arbalète por uma ladeira tão íngreme e tão difícil que raramente os cavalos a sobem ou descem. Essa circunstância é favorável ao silêncio que reina nessas ruas apertadas entre a cúpula do Val-de-Grâce e a cúpula do Panthéon, dois monumentos que mudam as condições da atmosfera, nela, lançando tons amarelados e tudo escurecendo com as tonalidades severas que suas cúpulas

Balzac, conforme observamos, impõe um ato narrativo bem descritivo, isto é, se concentra nos detalhes e elabora uma cena extremamente detalhada, trazendo não só a paisagem da localização da pensão Vauquer, mas fazendo, de certa forma, um paralelo com a sociedade burguesa recém constituída. A descrição não para por aí; adentra-se no romance, percorre grande parte de toda a introdução da obra, esclarecendo, também, os tipos que viviam na pensão: “[...] Les deux autres chambres étaient destinées aux oiseaux de passage, à ces infortunés étudiants qui, comme le père Goriot et mademoiselle Michonneau, ne pouvaient mettre que quarante-cinq francs par mois à leur nourriture et à leur logement [...]” (BALZAC, 1835, v.1, p. 39)<sup>65</sup>. Percebe-se que, com a ascensão da camada burguesa, como Berman (1989) demonstrou e explorou na obra do *Fausto*, de Goethe, as modificações estruturais não foram apenas nos campos da política e da ciência, mas permitiram a criação de tipos de pessoas, tais como os que frequentam a pensão da Sra. Vauquer. Dentre estes moradores, temos, além do Pai Goriot, Eugène de Rastignac, um jovem que deseja alcançar status na vida, e um fora da lei chamado Vautrin.

Assim, Balzac (1835) elabora, na pensão da Sra. Vauquer, um mundo comparado às transformações que estavam acontecendo na sociedade francesa. É como se Paris estivesse reduzida à pensão. É claro que, ao decorrer do romance, as personagens são apresentadas a outras situações, que exigem do leitor uma habilidade de compreensão, capaz de discernir a aristocracia decadente e a burguesia liberal. Nesse sentido, o desejo de Eugène de Rastignac em integrar essa burguesia coloca os dois mundos em constante atrito, seja pela figura de decadência que Goriot aparenta, seja pela forma como as filhas de Goriot ostentam sua ascensão social.

Flaubert não se distancia de Balzac quanto à retração das transformações do século XIX. Em seu romance, *L'Éducation Sentimentale* (1869)<sup>66</sup>, utiliza as Revoluções de 1848 como temática de fundo e apresenta a criação dessa sociedade, enquanto observamos a ação transformadora da personagem principal, em meio à Paris burguesa, agitada pelo conflito e pelas ideias liberais. O romance é ainda histórico, porque cita eventos importantes e constitui uma forma de análise do discurso histórico, apontando para discussões que de fato ocorreram naquele período revolucionário oitocentista. Frédéric vê-se, muitas vezes, envolvido com os

---

projetam. Ali os calçamentos são secos, os riachos não têm lama nem água, o mato cresce ao longo dos muros. Ali o homem mais indiferente se entristece, como todos os passantes, o barulho de um carro torna-se um acontecimento, as casas são sombrias, os muros cheiram a prisão.” (tradução de Rosa Freire d’Aguiar).

<sup>65</sup> “Os dois outros quartos estavam destinados às aves de arribação, esses estudantes desafortunados que, como o pai Goriot e a srta. Michonneau, só podiam pôr quarenta e cinco francos por mês na alimentação e na moradia...” (tradução de Rosa Freire d’Aguiar).

<sup>66</sup> *A educação sentimental* (tradução de Rosa Freire d’Aguiar).

caminhos que constituíram a Primavera dos Povos. Flaubert (1869) nos dá uma experiência da formação do mundo burguês a partir da ótica de seu protagonista, que vivencia, muitas vezes, eventos que constituíram todo o período revolucionário. Nesse sentido, o autor não atribui um senso crítico ao processo revolucionário ou, até mesmo, na constituição dessa sociedade burguesa, mas, como um bom realista, descreve os eventos como cataclismas, prestes a romperem com um passado e instituírem uma nova forma de sociedade, tal como a que é explorada em *Fausto*, por meio do novo mundo. A narrativa de Flaubert (1869) é densa e atribui ao processo uma transgressão aos valores do Antigo Regime, definidos e defendidos pelo Primeiro Ministro da França, François Guizot:

Le bruit d'une fusillade le tira brusquement de son sommeil ; et, malgré les instances de Rosanette, Frédéric, à toute force, voulut aller voir ce qui se passait.

Il descendait vers les Champs-Élysées, d'où les coups de feu étaient partis. A l'angle de la rue Saint-Honoré, des hommes en blouse le croisèrent en criant : – « Non ! pas par là ! au Palais-Royal ! »

Frédéric les suivit.

On avait arraché les grilles de l'Assomption. Plus loin, il remarqua trois pavés au milieu de la voie, le commencement d'une barricade, sans doute, puis des tessons de bouteilles, et des paquets de fil de fer pour embarrasser la cavalerie ; quand tout à coup s'élança d'une ruelle un grand jeune homme pâle, dont les cheveux noirs flottaient sur les épaules, prises dans une espèce de maillot à pois de couleur. Il tenait un long fusil de soldat, et courait sur la pointe de ses pantoufles, avec l'air d'un somnambule et leste comme un tigre. On entendait, par intervalles, une détonation (FLAUBERT, 1869, v. 2, p. 75-76)<sup>67</sup>.

Maria Rita Kehl, em seu prefácio da edição brasileira, publicado em 2017, atribui ao romance de Flaubert um senso político fundamental. Para ela, é Flaubert, entre todos os romancistas do século XIX, que consegue compreender que a ascensão da burguesia se dá por meio da Revolução de 1848, atribuindo *status quo* à classe social e tudo isso é registrado por meio das visões de Frédéric. Segundo a autora, em *L'Éducation Sentimentale*, Flaubert consegue desenvolver a “história da moral dos homens do seu tempo” (KEHL, 2017, p. 16). As consequências de 1848 são as respostas buscadas ainda na Revolução Burguesa de 1789, que

---

<sup>67</sup> “O barulho de uma fuzilaria o tirou abruptamente do sono; e apesar da insistência de Rosanette, Frédéric quis, à força, ir ver o que estava acontecendo. Descia em direção aos Champs-Élysées, de onde os tiros tinham partido. Na esquina da Rue Saint-Honoré, operários cruzaram com ele, gritando:

– Não! Por aí não! Vamos para o Palais-Royal!

Frédéric os seguiu. Tinham arrancado as grades da Assomption. Mais longe, ele observou três paralelepípedos no meio da rua, o começo de uma barricada, provavelmente, e depois, cacos de garrafas e pacotes de rolos de arame para atrapalhar a cavalaria; foi quando, de repente, surgiu de uma ruela um jovem pálido, alto, cujos cabelos pretos pairavam sobre os ombros enrolados numa espécie de camiseta com poás coloridas. Segurava um fuzil comprido de soldado, e corria na ponta das chinelas, com ar de sonâmbulo e rápido como um tigre. Dez em quando ouvia-se uma detonação.” (tradução de Rosa Freira d’Aguiar).

criou uma sociedade voltada ao progresso, como mostrado por Goethe, com a queda da Monarquia de Julho e a ascensão da Segunda República; conseqüentemente, a subida e a queda do Segundo Império.

É justamente em 1848 que Joris-Karl Huysmans nasce, ou seja, o pequeno Huysmans vivencia toda a sua formação como sujeito ainda nos planos de mudança das sociedades, causados pela Primavera dos Povos. Em 1852, Luís Napoleão, após ser eleito presidente da Segunda República, aplica um golpe de Estado e instaura o Segundo Império Francês. Nesse sentido, pode-se pensar que o panorama político da França corrobora para que grandes acontecimentos, que marcaram a História, ocorram, tendo Huysmans como um importante espectador. Essas transformações vivenciadas por Huysmans, de acordo com Locmant (2007), se tornaram fundamentais para a concepção dos seus primeiros romances, em especial aqueles que ainda estão ligados à estética naturalista; ao mesmo tempo, abriram caminho para a visão que o autor desenvolveu em torno da decadência do ocidente, caracterizada em seus últimos romances.

Essa rápida ascensão da burguesia em 1848 e o seguinte golpe de Estado, para Koenraad W. Swart, em sua obra *The Sense of Decadence in Nineteenth-Century France*, publicada em 1964, na qual aborda o *fin-de-siècle* francês e as conseqüências da Guerra Franco-Prussiana para o panorama intelectual e artístico, em especial, de Paris, instaura um intenso processo de modificação nas estruturas francesas. O Segundo Império completa o processo de industrialização francês e transforma Paris, aos poucos, na capital burguesa do ocidente. Em outras palavras, o centro cultural da Europa, após anos, retorna à França, constituído dentro de uma sociedade que adota o Positivismo como um lema fundamental. Portanto, a sociedade francesa do século XIX é moldada em torno do processo de industrialização e a crença de um progresso infinito. Assim como Fausto deseja elevar sua experiência e desbravar o novo mundo que Mefisto o apresenta, a burguesia parisiense busca, aos poucos, conquistar um espaço fundamental no jogo político internacional daquele período. Sendo assim, a crença no progresso ocupa a mente dos franceses, bem como a essência de uma retomada de grandeza. Para Swart (1964), a França passa a ocupar, ainda mais, o panorama político-cultural da Europa como uma sociedade industrial importante e de característica burguesa.

O Segundo Império busca mostrar a grandeza de sua nação por meio da concepção industrial. Isso fica claro, por exemplo, quando analisamos a Exposição Universal de 1855. Para isso, é importante discutirmos sobre o que são as exposições universais, que ganharam fama na segunda metade do século XIX, com a primeira sendo realizada em Londres, no ano de 1851. Segundo Walter Benjamin, em *Paris, Capital do Século XIX*, as cidades começam a



dar as caras ao que viria a ser a sociedade burguesa, em especial, por meio dos seus próprios comércios. Em 1822, segundo o autor, as famosas galerias de Paris surgem com o florescimento do comércio têxtil. A arquitetura da cidade modifica-se para aquilo que viria a ser reconhecido como o luxo industrial. Em outras palavras, o ferro e o aço dominam as paisagens das cidades, principalmente da capital francesa. Os vidros e espelhos ganham ainda mais importância, uma vez que permitem a visualização dos espaços interiores dos comércios e, portanto, a exposição das mercadorias fica ainda mais à vista.

A revolução da cidade passa também pela fotografia, uma vez que essa arte é apresentada como o futuro da pintura. Aliás, de acordo com Benjamin (1985), a fotografia tem a capacidade de destruir “a grande corporação dos pintores”. Nesse sentido, a fotografia não deixa de ser uma revolução técnica do mundo burguês e, propriamente, uma arte de característica burguesa, o que, segundo Benjamin (1985), também poderia iluminar a pintura, trazendo mais realidade ao componente artístico. O mundo volta-se para o aspecto do real: quanto mais próximo ao real, à sociedade industrial burguesa, mais poderosa poderia ser aquela arte. Assim, as vanguardas experimentam tal movimento. A partir das novas técnicas, que surgem no mundo industrial, vemos o desdobramento de uma nova arte.

Portanto, as Exposições Universais, para Benjamin (1985), tornaram-se espécies de feiras industriais, que buscavam expor para os populares as maravilhas da tecnologia alcançadas juntamente com a ascensão da sociedade industrial. Nesse contexto, muitas obras construídas com aço adquirem importância naquela época, entre elas a Torre Eiffel e o Palácio de Cristal. As construções acabam por se tornar centros de turismo e traziam ares de desenvolvimento para as cidades.

As exposições universais transfiguram o valor de troca das mercadorias. Criaram uma moldura em que o valor de uso da mercadoria passa para o segundo plano. Inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para se distrair. A indústria de diversões facilita isso, elevando-o ao nível da mercadoria. O sujeito se entrega às suas manipulações, desfrutando das suas próprias alienações e a dos outros (BENJAMIN, 1985, p. 35-36).

Logo, realizar uma Exposição Universal era um sinônimo de um certo progresso, mas, ao mesmo tempo, realçava o aspecto de alienação que é criado nessa sociedade industrial e, portanto, muitas nações buscaram por serem escolhidas, com o intuito de mostrar ao mundo seu desenvolvimento e o quanto estavam inseridas naquela sociedade industrial. Cabe aqui ressaltar que a segunda metade do século XIX é centrada em uma disputa de poder político e bélico entre as três principais potências: Inglaterra, França e o recém formado Império Alemão. Assim, vê-

se que, ao ser escolhida para abrigar um evento dessa magnitude, a nação teria a chance de mostrar aos seus rivais seu poderio industrial.

Nesse sentido, em 1855, Paris, por intermédio do próprio imperador Napoleão III, com intuito de mostrar ao mundo seu desenvolvimento e de como a França estava naquele momento histórico, moveu o tabuleiro e acabou sendo escolhida como a sede. Dessa forma, o império buscou glorificar a sociedade burguesa em sua essência: “O anel de Saturno se torna um terraço metálico, no qual os moradores de Saturno esparecem ao entardecer” (BENJAMIN, 1985, p. 36). Nessa perspectiva, em meio a competições entre os países, observamos que o Palais de l’Industrie et des Beaux-arts<sup>68</sup> busca, além de superar as construções da Exposição de Londres, ser uma referência da arte burguesa, uma arte técnica e industrial, que representa todo o desenvolvimento francês. Em meio a isso, podemos notar, segundo Swart (1964), o desejo de inovação que percorria os franceses da segunda metade do século XIX.

O sucesso da revolução de 1848 somado aos avanços científicos e tecnológicos do seu tempo constituíram naquilo que podemos sustentar como o aparato de uma sociedade moderna, isto é, uma sociedade que, agora, após romper definitivamente com o Antigo Regime, se fortalecia, ainda mais, nos ideais iluministas, colocando a razão e, conseqüentemente, a ciência, como princípios norteadores. É nesse aparato social que as preocupações com os aforismos românticos desaparecem, abrindo espaço para uma literatura muito mais técnica e voltada para os aspectos científicos da vida. Não falamos essencialmente da literatura dos costumes, mas de um projeto literário que revolucionou até mesmo o Realismo. Nesse sentido, o próprio darwinismo e o sentido da evolução acabam sendo atribuídos às condições humanas e sociais e observa-se, segundo Swart (1964), uma crescente onda de crença no determinismo social e no darwinismo social, isto é, de que existem raças superiores, incumbindo ao homem branco europeu a responsabilidade de levar o desenvolvimento aos outros povos.

Assim, o Neocolonialismo é um dos grandes movimentos que mais caracterizam o aspecto social e, até mesmo, político do desenvolvimento dessa sociedade burguesa industrial. O imperialismo praticado na África seguiu como justificativa à necessidade da Europa de realizar um processo de exploração nessa sociedade que era tida, para os europeus, como menos evoluída. Nesse contexto, até a Conferência de Berlim, de 1889, que delimitou claramente o processo de colonização africano, observa-se as potências europeias realizando incursões de conquista e exploração da África, trazendo consigo importantes matérias primas para o desenvolvimento industrial europeu.

---

<sup>68</sup> Palácio da Indústria e das Belas Artes (tradução nossa).

Percebe-se, então, que a sociedade europeia se consagra como uma representante do mundo ocidental, sob o viés dos pensamentos políticos buscados em 1789 e definitivamente alcançados em 1848. Nesse sentido, tais valores subjagam o Antigo Regime e criam um caminho de consolidação da burguesia como classe dominante e reacionária<sup>69</sup>, opondo-se ao crescente pensamento socialista em meio ao proletariado. Em 1889, em meio a Segunda Exposição Universal de Paris, a Torre Eiffel é construída com o intuito de elaborar um culto aos cem anos da Revolução Francesa, tornando-se uma grande representante do modelo industrial burguesa, que se instalou sob a ótica científica e tecnicista. O uso do aço na construção da torre é simbólico, porque representa, de forma muito clara, no coração de Paris, a vitória da sociedade industrial.

Ao longo da segunda metade do século XX, todavia, o desenvolvimento não assume uma linha de constante crescimento. Parte de uma intelectualidade europeia, em especial francesa, após a Guerra Franco-Prussiana e a Comuna de Paris, vê-se obrigada a constituir uma organização crítica ao progresso técnico. A unificação alemã, sob liderança da então potência germânica, Prússia, criou um sentimento de revanchismo nas potências europeias, notadamente, na França, vizinha geograficamente. Em 1870, visando consolidar sua unificação e ocupar territórios fundamentais para o desenvolvimento industrial alemão, entre eles as regiões de Alsácia e Lorena, a Prússia conduz o conflito contra a França. Durante um pouco mais de um ano de confronto, vemos uma completa aniquilação da França e uma fácil vitória da Prússia, consolidando, sob as ruínas do Segundo Império Francês, o novo Império Alemão. A coroação do Kaiser Guilherme I se dá no Palácio de Versalhes, um golpe duro à moral dos franceses. Posteriormente, a constituição da Comuna de Paris e a falta de reação por parte das tropas francesas, que necessitam da intervenção da recém criada Alemanha, a fim de aniquilar os revoltosos, acabam por corroborar na criação de um ambiente conduzido pelo pessimismo.

Para Charles Bernheimer (2002), o pessimismo se converte em um sentimento de decadência, em especial, após a ascensão da Terceira República Francesa. Essa decadência não é apenas um sentimento único, de parte de um grupo específico de pensadores, mas é uma sensação geral de todo o povo francês, tendo alguns representantes como seus principais expoentes e divulgadores. Nessa perspectiva, Bernheimer (2002) busca contextualizar o que é a decadência, explorando os pensamentos de Nietzsche como um dos grandes precursores para

---

<sup>69</sup> “Le premier élément constitutif de ce syndrome de Décadence est le débat aristocratie/ démocratie. Si, en effet, la Décadence a une conscience politique, cette conscience est « à droite ». La démocratie avive le sentiment d’insatisfaction face à la médiocrité ambiante. Le parallèle coutumier entre corps organique et corps politique joue ici de plus belle : « L’anémie a tué nos forces physiques: la démocratie a tué nos forces morales »” (PALACIO, 2011, p. 225)

a constituição deste termo. Para Bernheimer (2002), a decadência é como uma reação comum da sociedade para os tempos difíceis e obscuros, que não apresentam um futuro claro:

Nietzsche writes: “What is the sign of every literary *décadence*? That life no longer dwells in the whole. The word becomes sovereign and leaps out of the sentence, the sentence reaches out and obscures the meaning of the page, the page gains life at the expense of the whole – the whole is no longer a whole.” But this is the simile of every style of *décadence*: every time, the anarchy of atoms, disintegration of the will, “freedom of the individual,” to use moral terms – expanded into a political theory, “equal rights for all.” Life, equal vitality, the vibration and exuberance of life pushed back into the smallest forms; the rest poor in life. Everywhere paralysis, arduousness, torpidity or hostility, and chaos: both more and more obvious the higher one ascends in forms of organization. The whole no longer lives at all: it is composite, calculated, artificial, and artifact... (BERNHEIMER, 2002, p. 11)<sup>70</sup>.

Nesse sentido, percebe, então, que na reflexão de Bernheimer (2002), a decadência é uma resposta a uma determinada crise que se estabelece na sociedade e, como uma ação semelhante a defesa do corpo humano, a decadência preenche os espaços que foram desocupados com o final da Guerra Franco-Prussiana: “O Decadentismo – nos diz Charles Brunot – não é uma escola, mas ‘um espírito de revolta’ em que cada autor cria sua língua e seu estilo. Ele é de fato uma atmosfera comum de desconfiança dentro da interrogação do que será este mundo que a ciência tanto promete.” (MORETTO, 1989, p. 31). O Segundo Império, que havia nascido influenciado pelo Positivismo e abraçado a ideia de que a França poderia ser grande como fora no passado recente, durante o período napoleônico, é eliminado. A derrota da França não é o único fator que motiva o desenvolvimento da decadência, mas, para Koenraad Swart (1964), a crença de que a ciência, que havia ocupado, ainda no século XIX, a posição de religião dos homens, como fonte norteadora dos pensamentos, foi utilizada, também, para a destruição em massa. Uma ciência voltada para a produção de armamentos que poderiam aniquilar a vida humana. Percebe-se, então, que a construção sobre o sentido de decadência de Bernheimer (2002) ocupa uma dimensão filosófica e de questionamento sobre o futuro da humanidade como um todo: “This body is inscribed by its *décadence* – not as some neatly

---

<sup>70</sup> “Nietzsche escreve: ‘Qual é o sinal de cada *décadência* literária? Que a vida não mora no todo. A palavra se torna soberana e salta da frase, a frase alcança e obscurece o significado da página, a página ganha vida às custas do todo – o todo não é mais um todo.’ Mas esta é a comparação de cada estilo de *décadence*: cada vez, a anarquia dos átomos, a desintegração da vontade, ‘liberdade do indivíduo’, para usar termos morais – expandido para uma política teoria, ‘direitos iguais para todos’. Vida, vitalidade igual, a vibração e exuberância da vida empurrada de volta para as formas menores; o resto é pobre em vida. Em toda parte paralisia, severidade, entorpecimento ou hostilidade, e caos: cada vez mais óbvio, quanto mais alto acende nas formas de organização. O todo não vive mais: é composto, calculado, artificial e artefato...” (tradução nossa).

controlled biological function of waste removal but as an inherent illness that cannot be cured” (BERNHEIMER, 2002, p. 17)<sup>71</sup>.

Joris-Karl Huysmans pública *À Rebours* e escancara os sentimentos da intelectualidade francesa. Seu livro, ao se opor ao Naturalismo de Zola, explora uma nova área e se adentra nos mais sombrios sentimentos do ser humano. Anos mais tarde, Freud e a psicanálise também buscaram compreender as mais profundas sensações do interior humano. *Des Esseintes* é um projeto que revela e personifica o sentimento de decadência. Ele é o fruto de linhagem maldita e consanguínea. Representa o último dessa linhagem nobre que, aos poucos, foi definhando. Huysmans realoca o pessimismo de Schopenhauer em seu personagem e projeta seus próprios sentimentos.

---

<sup>71</sup> “Este corpo é inscrito por sua decadência – não como uma função biológica perfeitamente controlada de remoção de resíduos, mas como uma doença inerente que não pode ser curada.” (tradução nossa).

#### 4 ANÁLISE INTERPRETATIVA DE *LÀ-BAS*

Depois me mostrou o sumo sacerdote Josué, de pé, diante do anjo do Senhor. À sua direita estava o Satã, acusando-o. O Senhor disse a Satã: – O senhor te chama à ordem, Satã; o Senhor, que escolheu Jerusalém, te chama à ordem. Não é esse um tição tirado do fogo?

(BÍBLIA, 2017, p. 1972-1973, Zacarias 3, 1-2).

*Là-Bas* acabou por presentear os leitores com muitas informações interessantes e discutia temas que eram, até então, tabus na sociedade francesa. De fato, o livro não é satânico, mas, erroneamente, ganhou essa fama por ter, como um dos seus principais temas, a Missa Negra, e pela propaganda feita pelo jornal *L’Echo de Paris*. Nesse sentido, a figura do próprio Huysmans colaborou para a construção de um certo mito sobre o satanismo na obra. Na época, após a morte de Ana Meunier, ele frequentou os círculos satânicos da capital francesa, notadamente, após seu envolvimento com a história de Gilles de Rais.

O romance divide-se em vinte e dois capítulos e narra a aventura de Durtal, um escritor de meia idade, que decide elaborar a biografia de Gilles de Rais, uma importante figura histórica da França, que participou, ao lado de Joana d’Arc, da Guerra dos Cem Anos. Assim, vemos Durtal mergulhar na vida de Gilles e, dessa forma, acaba se envolvendo com muitos elementos que permeiam a sádica história desse que é considerado como o primeiro assassino em série da França. Gilles, após a morte de Joana d’Arc, viu-se imerso em uma busca satânica. Decidido a encontrar meios para financiar seu modo de vida e seus luxos, o marechal envolve-se com a alquimia e parte, depois, para rituais que implicam na invocação de demônios<sup>72</sup>. Gilles executa rituais em sua moradia, no castelo de Tiffauges. Tais rituais, em sua maioria, envolvem assassinato de crianças e mulheres, bem como abuso sexual e outros tipos de violência.

Ao ligar-se à história de Gilles de Rais, Durtal fica maravilhado pelos aspectos do satanismo, em especial, o satanismo na Idade Média e sua respectiva leitura no século XIX.

---

<sup>72</sup> O sadismo do Marechal ganha força e passa a executar as crianças de forma brutal. Primeiramente, o estupro, depois os atos ritualísticos. Preservava o sangue dos infantis como prêmios e instrumentos alquímicos para a sua busca diabólica. De acordo com Durtal, entre 1432 e 1440, quase todas as crianças das regiões de Anjou, Bretanha e Poitou desapareceram. Todas estão envolvidas com o sadismo de Gilles e fizeram parte dos seus rituais. Nesse sentido, o duque da Bretanha convoca seus melhores funcionários e decidem começar uma lista das crianças desaparecidas: “Et les pages de l’enquête continuent, s’accumulent, révèlent des centaines des noms, narrent la douleur des mères qui interrogent les passants sur les chemins [...]” (HUYSMANS, 1978, p. 166) – “E páginas da investigação seguem se acumulando, revelando centenas de nomes, narrando o sofrimento das mães que interrogam os transeuntes pelos caminhos [...]” (tradução de Mauro Pinheiro). Com o tempo e a intensificação dos rituais, Gilles começou a profanar os restos mortais das crianças, que mantinha guardado. Em outros casos, decidia-se pelo vampirismo e bebia os sangues de suas vítimas ainda vivas. O marechal ainda não teria assumido completamente sua posição de carniceiro. Ainda temia a justiça divina e pedir perdão pelas mortes e horrores causados. Porém, a sede pelo vampirismo e os rituais acabava tomando conta de Gilles, que a nutria todas as noites.

Aos poucos, resolve se envolver com grupos satânicos de Paris, com o intuito de se aprofundar ainda mais na história do marechal e conhecer os métodos e rituais. Nessa busca, alguns personagens são inseridos, como o casal Carhaix, que funcionam como uma espécie de antítese a Gilles de Rais. Carhaix é um sineiro antigo, que trabalha e mora na Catedral de Saint-Sulpice e se dedica ao seu ofício com extrema paixão. O casal é extremamente religioso e guiado pela ética cristã. Nos jantares, que acontecem recorrentemente em sua casa, o sineiro sempre tem discussões sobre o ofício do sino e a importância deles na constituição da fé cristã, especialmente, na Idade Média.

Outra personagem extremamente importante para o romance, como já se indicou, é Hyacinthe Chantelouve, pois é ela que guia Durtal até o ritual satânico. Uma mulher casada com um historiador, mas que funciona como ponte de Durtal com o satanismo do século XIX. Hyacinthe é envolvida com os círculos bíblicos de Paris e funciona como uma guia de Durtal por esse mundo desconhecido. Ambos desenvolvem uma relação pouco equidistante. Chantelouve ama Durtal, porém o escritor nega esse amor e apenas tem interesse em Hyacinthe, porque deseja conhecer o mundo do diabolismo. É Hyacinthe que apresenta a Durtal o cônego Docre, outra figura importante no romance. Docre é quem realiza as missas satânicas em Paris. Aparentemente, é muito conhecido por toda a França e sugere inúmeros mitos em torno de sua figura. Hyacinthe, para o escritor, se compara ao próprio Docre, sendo uma extensão de toda a “maldade” que o cônego prega. São figuras que se completam, que habitam o submundo diabólico e que destoam de um senso comum e ético.

Outro personagem que surge com um foco de interesse é Des Hermies, o melhor amigo de Durtal. O médico Des Hermies é conhecido de Durtal há muito tempo e ambos estão, a todo momento, trocando informações. Suas conversas funcionam como verdadeiras reflexões e estudos direcionados. Des Hermies é uma espécie de alter-ego de Durtal e o coloca sempre para refletir sobre os mais variados assuntos. Aqui, vale a pena, novamente, refletirmos sobre essa relação ao analisar o primeiro capítulo do romance, que começa com uma conversa entre os dois amigos sobre o Naturalismo e a busca de Durtal em romper com essa estética e escrever a biografia de Gilles. Para Des Hermies, o Naturalismo é uma estética fadada à morte e à destruição. Não funcionou para o século XIX, e Zola apenas contribuiu para trazer o “americanismo” e o materialismo para a literatura, isto é, o modo de vida defendido pela burguesia que se consolidava no poder:

Puis, vois-tu, Durtal, il n'est pas qu'inexpert et obtus, il est fétide, car il a prôné cette vie moderne atroce, vanté l'américanisme nouveau des mœurs, abouti à l'éloge de la force brutale, à l'apothéose du coffre-fort. Par un prodige

d'humilité, il a révélé le goût nauséux des foules et, par cela même, il a répudié le style, rejeté toute pensée altière, tout élan vers le surnaturel et l'au-delà. Il a si bien représenté les idées bourgeoises qu'il semble, ma parole, issu de l'accouplement de Lisa, la charcutière du Ventre de Paris et Homais ! (HUYSMANS, 1978, p. 34)<sup>73</sup>.

A crítica que Des Hermies desenvolve sobre o Naturalismo, até certo ponto, representa uma das opiniões de Huysmans. Segundo Gérard Peylet (2000), ele tem o hábito de autoprojetar sombras da sua consciência em seus personagens. Foi assim com Jacques Folantin e Des Esseintes, não deixaria de ser com Durtal. Porém, percebe-se que essa autoprojeção não ocorre exclusivamente nos protagonistas. Cada um dos personagens que compõem os seus romances representam uma forma do autor pensar. Essa crítica elaborada ao Naturalismo e também a Zola é uma consequência do seu rompimento com a escola após a publicação de *A Rebours*. Após os arrojados críticos de Des Hermies em relação ao Naturalismo, Durtal tenta apaziguar o pensamento do amigo e recorre aos elementos positivos que o Naturalismo trouxe para a literatura.

O primeiro capítulo de *Là-Bas* é constituído por uma extensa conversa entre o protagonista Durtal e seu melhor amigo e médico, Des Hermies. Durtal é um escritor que está, naquele momento, trabalhando sobre a vida de Gilles de Rais, elaborando uma biografia a respeito desse personagem tão importante e tão confuso do século XV. O diálogo entre os dois amigos serve como uma espécie de crítica ao Naturalismo, inserida já no primeiro capítulo do romance, e é o ponto de partida para o desenvolvimento de uma tese defendida pelo próprio Huysmans sobre a forma com que se deve se fazer romances. Des Hermies acusa Durtal de estar cansado do Naturalismo e, por isso, ter-se voltado à escrita de uma biografia histórica sobre uma figura estranha do século XV, que é Gilles de Rais: “Tu y crois si bien à ces idées-là, mon cher que tu as abandonné l'adultère, l'amour, l'ambition, tous les sujet apprivoisés du roman moderne pour l'écrire l'histoire de Gilles de Rais.” (HUYSMANS, 1978, p. 33)<sup>74</sup>.

Com isso, Des Hermies parte para uma jornada em crítica ao Naturalismo, expondo sua visão sobre como essa escola literária não conseguiu atingir os objetivos de se tornar uma estrutura definitiva para a construção dos romances. Des Hermies acusa o Naturalismo de ser

---

<sup>73</sup> “E depois, Durtal, entenda, ele não é somente inábil e obtuso, ele é fétido, pois enalteceu estava dia moderna atroz, louvou o americanismo recente dos costumes, chegando a elogiar a força bruta, a fazer apoteose da caixa-forte. Através de um prodígio de humildade, ele reverenciou o gosto nauseabundo das massas e, da mesma forma, repudiou o estilo, rejeito todo o pensamento altaneiro, todo impulso na direção do sobrenatural e do além. Representou tão bem as ideias burguesas que parece – palavra de honra – fruto do acasalamento de Lisa, a salsicheira de O Ventre de Paris, e do Homais, de Madame Bovary!”

<sup>74</sup> “Você acredita tanto nessas ideias, meu caro, que acabou abandonado o adultério, o amor, a ambição, todos os temas domesticados pelo romance moderno para escrever a história de Gilles de Rais.”



uma escola confusa e materialista, preenchida por um sentimento de desejo pelo progresso, influenciada por uma ideia positivista falsa, reduzida na produção de obras comerciais e pouco reflexiva. Seguindo esse pensamento, o médico acrescenta a sua crítica pontual ao Naturalismo, conforme segue:

Je ne reproche au Naturalisme ni ses termes de pontons, ni son vocabulaire de latrines et d'hospices, car ce serait injuste et ce serait absurde ; d'abord, certains sujet les hêlent, puis avec de gravats d'expressions et du brai de mots, l'on peut exaucer d'énormes et de puissantes oeuvres, *L'Assommoir*, de Zola, le peuvre ; non la question est autre ; si je reproche au Naturalisme, ce n'est pas le lourd badigeon de son gros style, c'est l'immondice de ses idées ; ce que je lui reproche, c'est d'avoir incarné le matérialisme dans la littérature, d'avoir glorifié la démocratie de l'art (HUYSMANS, 1978, p. 33)<sup>75</sup>.

Durtal, então, responde ao amigo que ele está exagerando: “Mâtin, tu y vas, toi, répondit Durtal, dans un ton piqué” (HUYSMANS, 1978, p. 34)<sup>76</sup>. Colocando-se contrário ao exagero de Des Hermies em relação ao Naturalismo, o protagonista, todavia, concorda com Des Hermies no sentido de que o materialismo rompeu as barreiras e contaminou a arte. Mas, para Durtal, é necessário separar tal ação com as verdadeiras contribuições do Naturalismo. Para Durtal, o Naturalismo pode “destruir” os fantoches românticos: “[...] mais ce n'est pas les naturalistes ont rendus l'art ; car, enfin, ce sont eux qui ont débarrassés des inhumains fantoches du romantisme.” (HUYSMANS, 1978, p. 34)<sup>77</sup>, isto é, eliminando o idealismo, criando o efeito de realidade, simulando o mundo real, que se torna, no romance, uma cópia da História e da sociedade, inserindo, no romance, personagens da sociedade burguesa, como o que ocorre em *Germinal*, de Émile Zola, em que operários, burgueses e revolucionários são retratados como figuras de um ambiente que simula a Europa do século XIX.

Assim, pode-se observar um intenso jogo de poder, que reproduz, em certa medida, as mesmas tensões que se pode ver, por exemplo, na Primavera dos Povos, em 1848. O Naturalismo ocupou-se da crítica social à realidade oitocentistas, de um mundo envolvido pelo pensamento positivista-iluminista, em uma sociedade de produção, em outras palavras, em uma sociedade burguesa industrial, consequência da Revolução Francesa de 1789, atrelada ao

---

<sup>75</sup> “Não censuro o Naturalismo nem seus termos chulos, seu vocabulário de latrinas e hospitais, pois isso seria injusto e absurdo: primeiro, porque certos assuntos o requerem; depois porque, com rebotinho de expressões e borra de palavras, é possível erigir obras imensas e poderosas; A Taberna, de Zola, é prova disso; mas a questão é outra; o que eu critico no Naturalismo não é a pesada têmpera de seu estilo tosco, é a imundice de suas ideias; o que eu critico é ele ter encarnado o materialismo na literatura, ter enaltecido a democracia da arte!”

<sup>76</sup> “Com que diabolos! Você está exagerando – respondeu Durtal, em um tom ofendido”.

<sup>77</sup> “[...] mas não é motivo para negar os inesquecíveis serviços que os naturalistas prestaram à arte; pois, afinal, foram eles que nos livraram dos fantoches inumanos do romantismo.”

domínio do capital e não das lágrimas, dos sonhos e dos sentimentos não correspondidos. A realidade tornou-se o espaço de realização do romance.

O discurso dos dois amigos segue nesse sentido. Por um lado, Des Hermies continua elaborando sua crítica ao Naturalismo, enquanto, por outro lado, Durtal faz uma espécie de “advogado do Diabo”, defendendo as posições naturalistas, mas, aos poucos, desenvolvendo sua ideia crítica, segundo a qual o Naturalismo não seria estética suficiente para o desenvolvimento dos romances. Para Durtal, escritores como Balzac e Flaubert conseguiram, muito mais que Zola, desenvolver o romance a partir de um olhar crítico da sociedade, e não apelativo, como o autor de *Germinal* elabora (HUYSMANS, 1978, p. 34). Des Hermies eleva o tom de sua crítica em direção a Zola.

Para o médico e amigo de Durtal, Zola se tornou uma figura muito comum do século XIX. De acordo com Des Hermies, o objeto de desejo de Zola é manobrar as massas e controlar o pensamento da população a seu favor, partindo de suas teorias, artigos e ideias, cuja propriedade o romancista deseja defender em suas obras. Seus romances, na visão de Des Hermies, não passam de grandes paisagens: “J’avoue même, et sans me faire prier, que Zola est un grande paysagiste...” (HUYSMANS, 1978, p. 34)<sup>78</sup>. Des Hermies observa que, nas obras de Zola e de seus discípulos, a ciência impregna o romance, tornando-se uma espécie de exibicionismo, nem sempre coerente, mas que se insere como parte de um discurso atrelado à sociedade e ao período.

A conversa entre Des Hermies e Durtal se encerra logo em seguida, quando Durtal diz ao amigo que eles nunca poderão concordar em relação ao Naturalismo, uma vez que, só de tocar no assunto, Des Hermies se irrita. O protagonista, então, decide mudar o tema da conversa: “Tiens, Des Hermies, si ça t’est égal, parlons d’autre chose, car nous ne nous entendrons jamais bien sur ce naturalisme dont le nom t’affole.” (HUYSMANS, 1978, p. 35)<sup>79</sup>. A mudança de assunto é rápida e, logo em seguida, Des Hermies decide ir embora, deixando Durtal sozinho. O protagonista, então, coloca-se a refletir sobre a conversa com o amigo. Durtal, de fato, encontra-se abalado em relação ao Naturalismo. Não concorda plenamente com a completa defesa dessa escola literária, mostra-se em completa dúvida, sem saber o que pensar direito, uma vez que o Naturalismo é, também, a única forma de romance possível, sem se retornar ao passado romântico:

---

<sup>78</sup> “E até confesso, sem me fazer rogado, que Zola é um grande paisagista e um prodigioso manobrador das massas e intérprete do povo.”

<sup>79</sup> “Pois bem, Des Hermies, se não se importar, mudemos de assunto, pois jamais vamos concordar sobre esse naturalismo que, só de ouvir falar, deixa-o nervoso.”

Certes, le naturalisme confiné dans les monotones études d'être médiocres, évoluant parmi d'interminables inventaires de salons et de champs, conduisait tout droit à la stérilité la plus complète, si l'on était honnête ou clairvoyant et, dans le cas contraire, aux plus fastidieux des rabachages, aux plus fatigantes des redites ; mais Durtal ne voyait pas, en dehors du naturalisme un roman qui fut possible, à moins d'en revenir aux explosibles fariboles des romantiques, aux oeuvres lanuginosum des Cherbuliez et des Feuillet, ou bien encore aux lacrymales historiettes des Theuriet et des Sand ! (HUYSMANS, 1978, p. 35)<sup>80</sup>.

Durtal está num beco sem saída, no seu próprio limite, temendo penetrar ainda mais nessa dúvida (HUYSMANS, 1978, p. 35-36). O romance, para Durtal, deveria, além de fiel e preciso aos documentos, como a estética naturalista propõe, ir além, e ser “poceiro de alma”: “mais il faudrait aussi se faire puisatier d'âme et ne pas vouloir expliquer les mystères par les maladies des sens”. (HUYSMANS, 1978, p. 36)<sup>81</sup>. Era necessário que o romance se dividisse em duas partes, que deveriam estar fundidas ou confundidas: “plutôt confondues comme elles sont dans la vie” (HUYSMANS, 1978, p. 36)<sup>82</sup>, a parte da alma e a parte do corpo. O escritor deveria lidar com as forças que regem essas duas partes. O protagonista propõe, para a parte do corpo, seguir o modelo de Zola, isto é, o Naturalismo, carregado com seu vocabulário cientificista; todavia, deveria se lembrar, também, que o homem não é apenas o corpo, mas não deve ter sua alma esquecida. O novo romance só poderia ser concebido com uma espécie de Naturalismo Espiritualista ou Supranaturalismo, que seguiria um caminho audacioso, em um completo estudo do homem.

Muitos intelectuais do século XIX tentaram explorar o além, como foi o caso de Victor Hugo e Théophile Gautier. Durtal não consegue encontrar uma referência para essa sua proposta de naturalismo espiritualista. O mais próximo, para ele, é Dostoievski: “Et personne ne le fait pour l'instant, en somme. Tout au plus pourrait-on citer comme se rapprochant de ce concept. Dostoiévsky” (HUYSMANS, 1978, p. 36)<sup>83</sup>. Na França, em especial, Durtal não consegue ver nenhum tipo de futuro para o romance. O Naturalismo parece estar sendo corroído

---

<sup>80</sup> “Sem dúvida, o naturalismo confinado aos estudos monótonos de seres medíocres, evoluindo em meio a intermináveis inventários urbanos e rurais, conduzia diretamente à mais completa esterilidade, para quem fosse honesto e perspicaz, e, no caso contrário, às mais exaustivas lenga-lengas, às mais cansativas repetições; mas fora do naturalismo, Durtal não via um romance possível, a não ser que se voltasse às frivolidades efusivas dos românticos, as obras lanuginosas de Cherbuliez e Feuillet, ou então para as historietas lacrimajantes de Theuriet e Sand!”

<sup>81</sup> “[...] mas também seria necessário fazer-se poceiro de alma, e não pretender explicar o mistério por meio das enfermidades dos sentidos.”

<sup>82</sup> “[...] ou antes, confundidas, como o são na própria vida.”

<sup>83</sup> “O fato é que, por ora, ninguém é capaz de fazê-lo. No máximo, poderíamos citar, como próximo desse conceito, Dostoiévski.”

e exaustivo de sempre elaborar os mesmos temas, propondo uma receita para a produção de romances, que se utiliza da filosofia e da ciência como bases, incapazes de se comunicar com qualquer questão que envolve o sobrenatural. Durtal retoma de Balzac, por exemplo, um modelo que poderia aproximar-se ao ideal. Para Durtal, Balzac, com uma simples frase, poderia falar mais da alma do que qualquer outro escritor do século XIX. Dessa forma, Durtal, então, passa a concordar com a opinião de Des Hermies, considerando que o Naturalismo deveria, de alguma forma, explorar o sobrenatural. Em toda a parte do século XIX, via-se o Ocultismo e o Espiritismo. Assim sendo, por que não discorrer sobre esses temas nos romances? Esses eram os questionamentos que Durtal levantava em sua reflexão:

Et il arrivait à croire que Des Hermies avait raison. C'était vrai, il n'y plus rien début dans les lettres en désarroi ; rien, sinon surnaturel qui, à défaut d'idées plus élevées trébuchet de toutes parts, comme il pouvait, dans le spiritisme et dans l'occulte (HUYSMANS, 1978, p. 37)<sup>84</sup>.

O modelo ideal de um romance, em pleno século XIX, após inúmeras estéticas e formas de obras produzidas, só poderia ser aquela que pudesse construir uma comunicação entre o aspecto científico e social, isto é, o homem em sua estrutura biológica e sua convivência em meio à comunidade, uma vez que é parte dele o aspecto social, incluindo-se, nessa situação, o universo espiritual, em que as religiões, o ocultismo e a magia estivessem presentes. Ora, a magia, assim como a ciência, eleita pelo homem como a verdadeira fonte de conhecimento no século XIX, é uma tentativa de controle das forças da natureza, que sempre assombraram a mente humana, em especial em pleno *fin-de-siècle*, com os desenrolar da Guerra Franco-Prussiana, conforme aponta Matei Calinescu, em sua obra *Five Faces of Modernity* (1987), na qual dedica um longo capítulo ao Decadentismo.

O pensamento sobre uma possível estética do romance para o século XIX levou Durtal a pensar na pintura e, novamente, o autor crítico de arte se faz presente. Huysmans recupera, então, sua reflexão crítica sobre a arte e desenvolve, em seguida, o pensamento de como seria possível alcançar um Supranaturalismo, por meio de exemplos que podem ser encontrados na arte. É na pintura que Durtal encontra-se realizado em seu desejo por um Naturalismo espiritualista. Desta vez, diferente do que vimos em *À Rebours*, em que o autor desenvolve uma

---

<sup>84</sup> “Assim, ele acabava acreditando que Des Hermies tinha razão. Era verdade, nada mais se mantinha em pé no estado desordenado das letras; nada, senão uma necessidade do sobrenatural que, na falta de ideias mais elevadas, tropeçava em toda parte, como podia, no espiritismo e no ocultismo.”

crítica em relação ao momento simbolista, Huysmans recupera, do longínquo século XVI, os primitivistas flamengos, em especial, o pintor Mathias Grunewald:

Ceux-là avaient, dans l'Italie, dans l'Allemagne, dans le Flandres surtout, clamé les blanches ampleurs des âmes saintes ; dans le décors authentiques, patiemment certains, des êtres surgissaient en des postures prises sur le vif, d'une réalité subjuguante et sûre ; et des gens à têtes souvent communes, des ces physionomies parfois laides mais puissamment évoquées dans leurs ensemble, émanaient des joies célestes, des detresses aiguës, des bonaces d'esprit, des cyclones d'âme. Il y avait, en quelque sorte, une transformation de la matière détendue ou comprimée, une échappée hors de sens sur d'infini lotains (HUYSMANS, 1978, p. 37)<sup>85</sup>.

Dessa forma, com essa descrição, Durtal compreende que o Supranaturalismo deveria surgir inspirado nos antigos primitivistas flamengos, que buscavam, em suas pinturas, transformar cenas místicas, em especial, as religiosas, numa espécie de humanização em que o corpo muito humano e suas posições naturais fossem concebidas: “La révélation de ce naturalisme, Durtal l'avait eue, l'an passé, alors qu'il était moins qu'aujourd'hui pourtant excédé par l'ignominieux spectacle de cette fin-de-siècle.” (HUYSMANS, 1978, p. 37)<sup>86</sup>. Essa sensação Durtal obteve no ano em que viu, pela primeira vez, o quadro *A Crucificação*, de Mathias Grunewald, na Alemanha. Pensando no quadro, Durtal, então, sente arrepios e passa a relembra-lo. Ele não apenas avalia seus sentimentos diante a dimensão do quadro, mas busca interpretá-lo, recorrendo ao seu conhecimento como crítico, o que retoma a própria dimensão intelectual de Huysmans. Mais uma vez, uma obra de arte é resgatada no romance e a crítica, que passa a ser desenvolvida, abre ao leitor os pensamentos do protagonista.

A reflexão de Durtal concentrava-se na figura do Cristo, que, mesmo expondo uma passagem mística, era tão real quanto qualquer outra pintura. A verdadeira morte de Cristo ocorreu. Ele era um cadáver que estava suspenso na cruz e não um ser divino. Para Durtal, Grunewald foi o único capaz de captar e desenvolver essa espécie de Naturalismo, em que o corpo, mesmo de um ser divino, é flagelado, transgredido e corrompido: sim, Cristo estava morto e seu corpo castigado: “L'heure des sanies était venue ; la plaie fluviale du flanc ruisselait plus épaisse, inondait la hanche d'un sang pareil au jus foncé des mûres” (HUYSMANS, 1978,

<sup>85</sup> “Estes tinham, sobretudo na Itália, na Alemanha e em Flandres, aclamado as imaculadas amplidões das almas santas; em seus cenários autênticos, pacientemente verazes, surgiam alguns seres em posturas naturais, com uma realidade fascinante e segura; e daquela gente, muitas vezes de rosto comum, daquelas fisionomias às vezes feias, mas poderosamente evocadas em seu conjunto, emanavam alegrias celestiais, aflições agudas, bonanças espirituais, ciclones da alma. Havia, de alguma maneira, uma transformação da matéria distendida ou comprimida, uma fuga para fora dos sentidos lançando-se sobre longínquos infinitos.”

<sup>86</sup> “A revelação desse naturalismo Durtal tivera no ano anterior, quando se sentia menos farto que agora do ignominioso espetáculo daquele fim de século.”

p. 38)<sup>87</sup>. Durtal vê a pintura diversas vezes em sua mente e a compreende como uma narrativa naturalista de uma cena sobrenatural. Era, para o escritor, o verdadeiro Cristo salvador dos pobres, não a referência da estética Renascentista, mas o Cristo pobre e moribundo, morto para salvar a humanidade e a livrar do pecado. Com isso, Durtal vê-se próximo à Idade Média e ao Cristo sofredor. Como, para o escritor, seria possível conceber o romance, em pleno século XIX, partindo do catolicismo medieval? Discutiremos isso mais tarde.

Para Durtal — e mais uma vez enxerga-se aqui a opinião de Joris-Karl Huysmans — o Naturalismo enriqueceu o debate da literatura, porque a aproximou de uma realidade do século XIX e, além do mais, rompeu com os “fantoques do romantismo”, eliminando um idealismo que já não cabia mais naquele século: “[...] ce sont eux qui nous ont débarrassés des inhumains fantoches du romantisme et qui ont extrait la littérature d’un idéalisme de ganache” (HUYSMANS, 1978, p. 34)<sup>88</sup>. Para Durtal, os naturalistas amam o seu tempo e por isso souberam escrever tão bem sobre ele e todas as suas características. Após a defesa de Durtal, Des Hermies argumenta mais algumas coisas contrárias ao Naturalismo, o que nos leva a refletir sobre uma possível confusão na cabeça de Huysmans, que acabará deixando a estética naturalista para trás.

Durtal, com a saída do amigo Des Hermies, põe-se a refletir sobre a conversa e acidentalmente se pega pensando que o amigo poderia estar certo: “cette discussion avec son ami l’irritait d’autant plus qu’il se battait depuis des mois avec lui-même.” (HUYSMANS, 1978, p. 35)<sup>89</sup>. Para o escritor, o Naturalismo já não conseguia mais se comunicar com o seu tempo, porque se preocupava muito com as questões sociais e da ciência, esquecendo o antro da alma e do sobrenatural. São questões comuns, que fazem parte do dia-a-dia, como, por exemplo, a própria fé e o místico. Muitas sociedades esotéricas surgem nesse momento, assim como Péladan, que ganha notoriedade pela França. Como poderia, então, um modelo de romance ser concebido nessa sociedade? Era necessário uma linguagem espiritualista, que deveria, além de abordar os problemas sociais e, até mesmo, basear-se na estética descritiva do naturalismo, ocupar-se do sobrenatural. Assim, Durtal é transportado para a Idade Média; em especial, vê-se observando a pintura dos primitivistas flamengos e compreende que o tal do Naturalismo espiritualista só teria sido alcançado pelas mãos destes pintores.

---

<sup>87</sup> “O pus começava a escorrer; a chaga fluvial do flanco jorrava mais espessa, inundando o quadril com um sangue semelhante ao sumo escuro das amoras.”

<sup>88</sup> “[...] afinal, foram eles quem nos livraram dos fantoches inumanos do romantismo e que desvillenciaram a literatura do idealismo apalermado.”

<sup>89</sup> “Aquela discussão com o amigo irritava-o sobretudo porque já fazia alguns meses que ele mesmo se questionava.”

A primeira referência que o romance faz à Idade Média surge logo no primeiro capítulo: “Mais alors..., se dit Durtal, qui s’éveillait de sa songerie, mais alors, si je suis logique, j’aboutis au catholicisme du Moyen Age, au naturalisme mystique...” (HUYSMANS, 1978, p. 40-41)<sup>90</sup>. Nesse sentido, observa-se que, tradicionalmente, os primeiros capítulos das obras de Huysmans funcionam como uma espécie de prefácio para o restante do romance. Foi assim também com *À Rebours*, que contempla, como primeiro capítulo, os rumos que a obra tomará. Ora, é justamente no primeiro capítulo que temos as primeiras referências aos pensamentos do protagonista, que se confundem com os do próprio autor. É nesse capítulo de *Là-Bas* que o Supranaturalismo é citado e, portanto, o modelo de romance que Huysmans deseja atingir ou escrever sobre e que, na visão do protagonista/autor, é a única forma de romance concebível no final do século XIX.

Nesse capítulo, portanto, nota-se que a arte ganha um espaço importante, porque é a partir dela que Durtal desenvolve a sua visão em torno daquilo que ele chama de Supranaturalismo e, mais do que isso, é a partir da arte que Durtal explica sua concepção de romance e do Naturalismo espiritualista, que o remete para o universo do Feudalismo e da Idade Média. O interessante é que isso surge num monólogo do próprio personagem. Se antes havia uma conversa entre Durtal e Des Hermies sobre os caminhos do romance, agora, Durtal, após adentrar-se ao fundo da biografia de Gilles de Rais, vê-se sozinho com os seus próprios pensamentos e, portanto, inicia um processo de reflexão. O embate teórico entre Des Hermies e Durtal faz com que o protagonista se retire do seu tempo, retorne até a medievalidade e, por meio do quadro de Grunewald, desenvolva aquilo que ele pensa como um romance possível no século XIX: a descrição naturalista, mas que dê cabo do universo supranatural.

Assim, a arte, que é um interesse de Durtal/Huysmans, ganha traços didáticos. Esse processo define uma expressão sobre o que, de fato, é narrado, suportado pelo processo descritivo e realista e, ao mesmo tempo, absorvendo aspectos que estão além da simples e pura realidade. Nasce um romance com pouca ação, muito mais teórico, interessado em explorar o universo teológico e literário. Não há protagonistas e muito menos um jogo maniqueísta romântico, que opõe o bem e o mal. Há a curiosidade de Durtal, que o incentiva a lapidar e a ir mais fundo em sua pesquisa, envolvendo-se com coisas das quais ele mesmo não tem completo domínio, o que o força a refletir e buscar mais conhecimento.

---

<sup>90</sup> “Mas então..., pensou Durtal, despertando de seu devaneio, mas então se me atendo à lógica, sou conduzido ao catholicismo da Idade Média, ao naturalismo místico...”

Com essas reflexões realizadas, Durtal decide se retirar e deitar-se para o próximo dia. No caminho, encontra as anotações sobre Gilles de Rais e fica feliz, decidindo se enterrar no passado e realizar uma pesquisa profunda sobre esse que viria a ser conhecido como Barba Azul. O passado novamente retoma para Durtal e ele é transportado para a Idade Média, um lugar onde não é preciso “se preocupar com o vizinho da esquina” ou divagar sobre as notícias mais recentes. Basta, apenas, conhecer a história e as tradições: “Ah ! s’écrouer dans le passé, revivre au loin, ne plus même lire un journal.” (HUYSMANS, 1978, p. 43)<sup>91</sup>.

O segundo capítulo ainda continua com as reflexões de Durtal, que agora tem como foco os caminhos que o levaram a conhecer Des Hermies. Aparentemente, o encontro entre os dois acabou sendo uma obra do destino, uma vez que ambos estavam extremamente cansados dos colegas de profissão. Durtal está afastado dos círculos literários, porque entendia que nesses encontros apenas habitavam almas corrompidas e transgredidas pelo próprio sucesso. Para Durtal, o salões de debate literário, muito comuns no século XIX, não passavam de um antro de mesquinha: “Durtal s’expliquait mal la persistance de cette antienne, car il jugeait, par expérience, que les littérateurs se divisaient, à l’heure actuelle, en deux groupes, le premier composé de cupides bourgeois, le second d’abominables mufles.” (HUYSMANS, 1978, p. 45)<sup>92</sup>. Nesse sentido, em certo ponto, pode-se entender que há uma crítica de Huysmans aos salões literários. Ora, se estamos comentando sobre uma fase em que o autor rompeu com o Naturalismo, nada mais justo que elaborar uma crítica aos eventos que Émile Zola realizava em sua residência. Talvez seja uma resposta do autor ao rompimento atestado por Zola em sua carta direcionada a Huysmans:

Les uns, en effet, étaient les gens choyés du public tarés par conséquent, mais arrives ; affâmes de considération ils singeaient le haut négoce, se dèlectaient aux diners de gala, donnaient des soirées en habit noir, ne parlaient que de droits d’auteurs et d’editions, s’entraient de pièces de théâtre, faisant sonner l’argent (HUYSMANS, 1978, p. 45).<sup>93</sup>

Logo, a obra recorre a um suposto “abismo” que havia entre Huysmans e os demais literatos realistas da sua época. Durtal não se sentia completo ao realizar a tarefa do Realismo

---

<sup>91</sup> “Ah! encerrar-se no passado, reviver ao longe, sem sequer ler um jornal.”

<sup>92</sup> “Custava a Durtal compreender a persistência dessa ladainha, pois considerava, por experiência, que os literatos se dividiam em dois grupos: o primeiro, composto de burgueses gananciosos; o segundo, de abomináveis canalhas.”

<sup>93</sup> “Uns eram pessoas estimadas pelo público, consequentemente corrompidas, mas bem-sucedidas; famintos de consideração, macaqueavam a elite, deleitando-se em jantares de gala, organizando saraus aos quais se ia de preto, falando sobre direitos autorais e edições, divertiam-se com peças de teatro e exibiam suas riquezas pessoais.”



ou Naturalismo. Para ele, essas escolas literárias já haviam ultrapassado o próprio limite e, retomando a discussão anterior, não seria capaz de se realizar um romance apenas se concentrando nas questões da sociedade, com um aporte científico. Era necessário mais, era necessário ser “poceiro de alma”: “Puis à vrai dire, il n’y avait plus rien que le liât à ses confrère ; jadis, alors qu’il acceptait les déficits du naturalisme, ses nouvelles étoupes, ses roman sans porte, sans fenêtre.” (HUYSMANS, 1978, p. 46)<sup>94</sup>. Por isso, esse abismo é imaginado por Durtal, que se vê perdido em um claustro escuro, sem a possibilidade de conceber um romance que compreenderia o século XIX. Novamente, então, Durtal, vendo-se preso a um território que não deseja, quer abandonar o americanismo: “Finalement, tu devais, un jour, fuir de ce territoire americaine de l’art [...]” (HUYSMANS, 1978, p. 46)<sup>95</sup>.

Assim, Durtal precisa fugir desse seu tempo e mergulhar em um passado distante, que não aborda os fatos e coisas do século XIX. Por ora, Durtal reflete que Des Hermies poderia estar certo. O amigo havia apontado que Durtal estava realmente feliz ao se envolver com a biografia de Gilles de Rais, mergulhando no final da Idade Média: “Et ce vrai, des Hermies avait vu juste. Le jour où Durtal s’était plongé dans l’effrayante et délicieuse fin du Moyen Âge, il se senti renaître.” (HUYSMANS, 1978, p. 46)<sup>96</sup>. Ademais, a reflexão de Durtal faz com que a História tome um lugar especial na produção de seu livro. Como saber a veracidade das informações históricas sobre a Idade Média? Durtal questiona como ele poderia escrever uma biografia, que envolvia tal período, sem a certeza documental sobre como ele se desenvolveu. Durtal chega à conclusão que resta a ele desenvolver, ou seja, fabricar sua própria visão histórica:

La vérité, c’est que l’exactitude est impossible, se disait-il ; comment pénétrer dans les événements du Moyen Âge, alors que personne n’est seulement à même d’expliquer les épisodes les plus récents, les dessous de la Révolution, les pilotes de la Commune, par exemple ? Il ne reste donc qu’à fabriquer sa vision, s’imaginer avec soi-même les créatures d’un autre temps, s’incarner en elles, endosser, si l’on peut, l’apparence de leur défroque, se forger enfin, avec détails adroitement triés, de fallacieux ensembles. C’est ce que Michelet a fait, en somme [...] (HUYSMANS, 1978, p. 47)<sup>97</sup>.

<sup>94</sup> “Além disso, para falar a verdade, nada mais havia que o ligasse a seus confrades: outrora, quando aceitava as deficiências do naturalismo, seus contos calafetados e seus romances sem portas nem janelas.”

<sup>95</sup> “Fatalmente, um dia, você deve fugir desse território americano da arte.”

<sup>96</sup> “E isso é verdade, Des Hermies estava certo. No dia em que Durtal mergulhou no assustador e delicioso fim da Idade Média, ele se sentiu renascido.”

<sup>97</sup> “A verdade é que a exatidão é impossível, dizia ele a si mesmo; como penetrar nos acontecimentos da Idade Média, quando ninguém é capaz de explicar sequer os episódios mais recentes, o avesso da Revolução Francesa, os pilares da Comuna, por exemplo? Só resta a cada um fabricar a própria visão, imaginar sozinho as criaturas de outro tempo, encarnar-se nelas, vestir, se possível, seus trajes velhos, forjar, enfim, com detalhes engenhosamente selecionados, sistemas falaciosos. Em resumo, é o que fez Michelet [...]”

Durtal busca fabricar, portanto, sua própria visão da Idade Média, com o intuito de desenvolver sua biografia de Gilles de Rais. Assim, vemos que o período feudal é, no romance, uma fabricação dos conhecimentos de Huysmans, isto é, do autor como um medievalista, que estudou os documentos históricos e chegou à sua própria interpretação da Idade Média. Veremos a consolidação de duas Idades Médias distintas quanto à sua concepção. Por um lado, o senso histórico comum, uma medievalidade repleta de figuras do Cristianismo e dominada pelo dogma da fé. Por outro, uma Idade Média sombria, centrada ainda nos ritos do paganismo, nas primeiras manifestações das sociedades diabólicas e primeiras representações da figura do Diabo. Por ora, decidimos chamá-las de Idade Média Luminosa e Idade Média Obscura, respectivamente. Optou-se por essa nomenclatura, seguindo a ideia de que o luminoso representa a luz e, conseqüentemente, uma ideia sobrenatural da concepção cristã de Deus, enquanto o obscuro representa a ausência de luz, o desconhecido, aquele que não pode ser visto e que ficou esquecido no passado e nas representações da medievalidade. Por isso, Huysmans recorre a uma figura que, historicamente, foi vista como sádica, mas que, na verdade, assim como ele, teria sido curiosa e, no final de sua vida, após ser julgada e condenada à morte, afirmam ter buscado por perdão e esperado encontrar seus confrades nos domínios dos céus – Gilles de Rais, habitante dos porões da história, e que nunca ganhou uma devida referência ou resgate, como fora a sua companheira de armas Joana d’Arc. Ambos os períodos estão concentrados numa mesma época, porém, com representações distintas e antagônicas.

Ao caminhar para a conclusão do segundo capítulo, Durtal passa a refletir sobre como conheceu Des Hermies e o tanto que este chamou sua atenção. Mesmo sendo um médico, tinha conhecimentos fabulosos sobre literatura. Durtal chegou, até mesmo, a pensar que Des Hermies era um escritor. Era o tipo de amigo que Durtal procurava. O encontro dos dois se deu em um dos círculos sociais, que eram organizados por escritores, os mesmos que Durtal criticou no começo do capítulo. Após esse encontro e outras idas e vindas, Durtal e Des Hermies desenvolveram uma sólida amizade. Portanto, o médico decide apresentar a Durtal um dos seus amigos mais fiéis: o sineiro católico Carhaix.

Assim, o capítulo três aborda a forma como Durtal conheceu Carhaix. O encontro entre eles foi arquitetado por Des Hermies. Ao acordar, no dia seguinte, Durtal vê-se um solteiro refém do seu zelador: “Durtal était dans la situation d’un grand nombre de célibataires qui font nettoyer le ménage par un concierge.” (HUYSMANS, 1978, p. 52)<sup>98</sup>, uma vez que precisa se

---

<sup>98</sup> “Durtal encontra-se na situação de grande número de solteiros que dependem do zelador para limpar seu apartamento.”

adequar a rotina deste, que sempre está atrasado. Esses atrasos irritam Durtal, que passa a refletir como o zelador não é um homem de confiança. Para o protagonista, além de se atrasar, o zelador não realiza sua atividade da forma correta e, ainda mais, executa suas tarefas de maneira bruta e espantosa, criando um caos no apartamento do escritor: “Quel animal ! gémissait Durtal, ce jour-là.” (HUYSMANS, 1978, p. 52)<sup>99</sup>. Durtal acaba sendo resgatado por Des Hermies. Ambos os amigos decidem visitar Carhaix.

Ao encontrarem a catedral de Saint-Sulpice, Des Hermies aponta para a necessidade de subir uma das torres do sino, porque lá encontrariam o sineiro. Durante a subida, que se apresenta muito exaustiva, Durtal reflete sobre a construção, que é tão antiga quanto as ruas de Paris. Durtal sente-se em casa e admira a estrutura de pedra em que a escada foi construída. Mesmo naquela escuridão, Durtal perguntava para si mesmo se haveria alguém instalado naquela torre e se em algum momento eles chegariam no destino: “Longtemps ils grimperent dans les ténèbres d’un escalier en pas de vis. Durtal se demandait si le gardien n’avait pas délaissé son poste...” (HUYSMANS, 1978, p. 55)<sup>100</sup>. Encontraram, logo à frente, uma luz vermelha, que indicava uma porta e foram recebidos pela esposa de Carhaix. A mulher logo indicou que o marido estava mais ao alto, junto aos sinos. Des Hermies propôs subir até lá com Durtal, que, a essa altura, estava cansado, mas decidido a conhecer Carhaix. A subida passou a incomodar Durtal, que ainda admirava a estrutura, mas, dessa vez, não com tanto clamor. Ele gostaria de chegar o mais rápido possível na sala em que estava Carhaix.

Assim, ao chegarem no ponto mais alto da torre, encontraram o sineiro realizando seu ofício. Durtal admirou o espaço em que os sinos de Saint-Sulpice estavam. Ele, ao observar Carhaix, concluiu que esse fabricante de sinos não pertencia ao século XIX, mas suas feições o lembravam uma outra época: “Cet homme n’avait pas le ton de cierge des convalescences, ni le ton mat de parfumeuses auxquelles les ordeus ont décolore le derme... c’était le teint livide enxague des prisonniers au Moyen Age.” (HUYSMANS, 1978, p. 56)<sup>101</sup>. Carhaix mostra-se muito satisfeito de conhecer Durtal, uma vez que Des Hermies falou muito dele, o que causou certa curiosidade no sineiro. Por isso, inclusive, Carhaix leu alguns dos livros de Durtal. Ao descerem e se deslocarem para a casa de Carhaix, que era um salão em meio a subida da torre, os amigos passam por uma sala repleta de imagens de santos e outras simbologias católicas. Durtal, mais uma vez, vê-se emergido em um catolicismo medieval.

<sup>99</sup> “Que animal! disse Durtal naquele dia.”

<sup>100</sup> “Durante um bom tempo subiram em meio às trevas de uma escada espiral. Durtal se perguntava se não teria o vigia abandonado seu posto...”

<sup>101</sup> “Aquele homem não tinha a cor de vela dos convalescentes nem o tom fosco das perfumistas cuja derme os dores desbotaram... era a tez lívida e exangue dos prisioneiros da Idade Média.”

Quando adentram na casa de Carhaix, os três decidem iniciar um assunto sobre a profissão de sineiro, que estava em plena decadência, sendo que em Paris existiam apenas dois fabricantes de sinos: Carhaix e mais um que estava sempre bêbado. O sineiro até comenta que tentou trazer alguns estudantes para inseri-los na arte de tocar sinos, mas não obteve sucesso, pois pagava-se muito pouco. Assim, muitas Igrejas decidiam escolher mendigos, entre outros errantes, para realizar o trabalho, o que é um grande pecado na visão de Carhaix, porque a profissão de sineiro era muito específica. Em sua opinião, os sinos são os sons religiosos externos, que fazem a Igreja estar presente dentro da comunidade, porque todos podem escutá-los. A conversa empolga Durtal, que logo analisa a biblioteca do sineiro, encontrando muitos volumes sobre a arte de tocar sinos, entre outros livros católicos:

Ce n'est rien fit Carhaix avec un soupir ; les meilleurs manquent : le « *De companis Commentarius* », d'Angelo Rocca, et le « *de Tintinnabulo* », de Perichellius ; mais dame, c'est rare, et puis c'est si cher quand on les trouve ! Durtal embrassa d'un coup d'oeil les autres livres ; c'étaient pour la plupart des ouvrages pieux : des bibles latines et françaises, des Imitations de Jésus-Christ, la Mystique de Goerres en cinq tomes, l'histoire et la théorie du symbolisme religieux de l'abbé Aubert, le dictionnaire des hérésies de Pluquet, puis des vies de Saints (HUYSMANS, 1978, p. 60)<sup>102</sup>.

No trecho acima podemos notar a admiração de Durtal em relação à biblioteca de Carhaix, os amigos começam a discutir sobre a importância do sino dentro da fé católica. Para o sineiro, o sino é um instrumento religioso que promove o desenvolvimento da fé a partir da regulação dos horários de oração. Nesse sentido, Arnold e Goodson, no ensaio “Resounding community: The History and Meaning of Medieval Church Bells” (2012), apontam para a importância desse item que vai muito além de ser apenas um instrumento litúrgico. O sino, segundo os autores, transcende sua função musical e coloca-se no centro da fé como o verdadeiro invocador dos fiéis à Igreja. São os sinos que indicam a resistência da fé nas cidades, ressaltando a importância, ainda significativa, do catolicismo entre as comunidades:

The main section of the letter briefly sets out the nature of the Trinity, the practice of baptism, the sacraments, and, in conclusion, the need to ‘have bells [*campanas*] to distinguish the hours, and to summon the people to church’. Thus bells are placed at the heart of Catholic faith, as the final item in a list

<sup>102</sup> “Isso não é nada – exclamou Carhaix com um suspiro. – Faltam-me os melhores: o *De companis commentarius*, de Angelo Rocca, e o *Tintinnabulo*, de Percichellius; que se há de fazer? São raros e, depois, quando os achamos, são caríssimos!

Durtal percorreu de relance os outros livros; na maioria eram obras religiosas: bíblias latinas e francesas, Imitations de Jesus-Christ, a Mystique de Gorres em cinco tomos, a história e a teoria do simbolismo religioso do abade Aubert, o dicionário de heresias de Pluquet e as vidas dos Santos.”

otherwise markedly liturgical and theological. Innocent mentioned no other church ornaments or liturgical objects: bells thus assume a clear and transcendent importance, evoking the practical and material needs of the physical church, and also the spiritual communion of ecclesia, the “church” as the gathering of the faithful (ARNOLD; GOODSON, 2012, p. 99)<sup>103</sup>.

Segundo os autores, os sinos ganharam a importância sobre as cidades durante a Idade Média, uma vez que eles sempre foram instrumentos importantes para o Cristianismo; todavia, eram instrumentos em menor escala, que os monges portavam, crendo que poderiam espantar os espíritos maus. Nesse contexto, os sinos ganham um larga escala na Itália, quando se vê a necessidade de utilizá-los como instrumentos regentes das horas de oração nas cidades. Ainda de acordo com os autores, os primeiros sinos de larga escala foram concebidos na Itália e estavam presentes, inicialmente, nos mosteiros para, logo em seguida, aderirem ao âmbito das cidades:

Other early texts similarly attest the practice of ringing bells for liturgical hours, and the presence of bells in monasteries. Written in the mid-seventh century, Jonas of Bobbio’s *Life of Columbanus* (540-615) describes Columbanus convoking the community at the death of a brother with a sign (signum) which might be a bell.<sup>31</sup> The late seventh-century life of Columba (c. 521-97) has him hearing the midnight bell (signum) at his church at Iona, and then dying at the altar with his collected brethren.<sup>32</sup> Bede, writing in the early eighth century, describes a bell (campanam) at Whitby in 680, which awakened a nun to a vision. He described it as a notum sonum, which called the nuns to prayer and marked deaths; the Latin phrase could be understood as “a well-known sound”, implying familiarity and custom; or as “a notable sound”, suggesting something slightly less usual (ARNOLD; GOODSON, 2012, p. 106)<sup>104</sup>.

Assim, o interesse de Carhaix pelos sinos acaba, de certa forma, explorando essa questão transcendental da importância dos sons da Igreja, isto é, da convocação dos fiéis às horas de oração: “— Et la cloche qu’ils servaient, en fils soumis, en fidèles diacres, s’était faite

<sup>103</sup> “A seção principal da carta expõe brevemente a natureza da Trindade, a prática do batismo, os sacramentos e, em conclusão, a necessidade de ‘ter campanas para distinguir as horas e convocar o povo à igreja’. Assim, os sinos são colocados no coração da fé católica, como o último item de uma lista marcadamente litúrgica e teológica. Inocêncio não mencionou outros ornamentos eclesiais ou objetos litúrgicos: os sinos assumem assim uma importância clara e transcendente, evocando as necessidades práticas e materiais da igreja física, e também a comunhão espiritual da ecclesia, a ‘igreja’ como reunião dos fiéis.” (tradução nossa).

<sup>104</sup> “Outros textos antigos também atestam a prática de tocar sinos para horas litúrgicas e a presença de sinos em mosteiros. Escrito em meados do século VII, Jonas de Bobbio’s, ‘*Life of Columbanus*’ (540-615) descreve Columbanus convocando a comunidade na morte de um irmão com um sinal (signum) que poderia ser um sino. Columba (c. 521-97) o faz ouvir o sino da meia-noite (signum) em sua igreja em Iona, e depois morrer no altar com seus irmãos reunidos. Bede, escrevendo no início do século VIII, descreve um sino (campanam) em Whitby em 680, que despertou uma freira para uma visão. Ele o descreveu como um notum sonum, que chamava as freiras para a oração e marcava as mortes; a frase latina poderia ser entendida como ‘um som conhecido’, implicando familiaridade e costume; ou como ‘um som notável’, sugerindo algo um pouco menos usual.” (tradução nossa).

à l'image même de l'Eglise, très populaire et très humble.” (HUYSMANS, 1978, p. 64)<sup>105</sup>. Logo, Durtal vê-se, novamente, reflexivo, e volta-se à Idade Média, desejando participar das procissões de fiéis que, acompanhadas pelos sinos, desenrolaram-se pelas ruas para atender ao chamado do Angelus: “Et sa rêverie subitement reculée de plusieurs siècles évoqua parmi de lents défilés de moines au Moyen Âge, la troupe agenouillée des ouailles qui répondent aux appels des angélus et buvait comme le dictame du vian consacré les gouttes flûtées de leurs sons blancs.” (HUYSMANS, 1978, p. 63)<sup>106</sup>. Novamente, notamos que o medieval reaparece no romance a partir de um devaneio do próprio protagonista, que se vê em meio às procissões medievais e deseja ali estar. Esse mesmo sentimento é experimentado por Durtal um pouco antes, ainda na casa de Carhaix, quando almeja habitar aquela fortaleza no alto de Saint-Sulpice, para poder concluir a biografia. É, para o protagonista, uma forma de habitar a mesma época na qual Gilles de Rais viveu.

Gilles, portanto, volta a ser destaque na vida de Durtal. No capítulo IV, há uma conversa entre Durtal e Des Hermies sobre o andamento da escrita do livro. Des Hermies está curioso em saber sobre o progresso da obra de Durtal. O escritor afirma que a primeira parte já havia sido terminada: “[...] J'ai terminé la première partie, l'existence de Gilles de Rais ; j'ai le plus rapidement possible noté ses exploits et ses vertus.” (HUYSMANS, 1978, p. 65)<sup>107</sup>. Assim, Durtal adentra mais os seus questionamentos e inicia uma explicação a Des Hermies sobre como seria possível um homem como Gilles de Rais se tornar uma das piores figuras da França.

Portanto, é justamente nessa reviravolta que está Durtal em relação à escrita de sua obra, sem saber como desenvolver e explorar tal complexidade. Durtal coloca-se a falar sobre o seu livro e a narrativa converte-se para a exploração da biografia de Gilles de Rais. Entramos profundamente na escrita de Durtal, que passa a narrar os fatos da vida do marechal. Ao longo dessa narrativa, há algumas interferências de Des Hermies, que se mostra curioso pela história, questionando alguns pontos, mas grande parte do capítulo narra o desenvolvimento da biografia escrita por Durtal. O protagonista se coloca nessa posição de biógrafo e percorre a história de Gilles, apontando, também, para os desafios de compreender como o marechal se tornou um

---

<sup>105</sup> “E o sino que eles dobravam como filhos submissos, como fiéis diáconos, era feito, à imagem da Igreja, bem popular e humilde.”

<sup>106</sup> “E seu devaneio, de repente, o fez recuar vários séculos, evocando, em meio as lentas procissões de monges da Idade Média, o rebanho ajoelhado ao atender o chamado do angélus e a sorver, como se fosse o sumo do vinho sagrado, as gotas flautadas de seus sons puros.”

<sup>107</sup> “[...] terminei a primeira parte da existência de Gilles de Rais; assinalo o mais rapidamente possível suas façanhas e suas virtudes.”

sanguinário: “En somme, si nous récapitulons les pièces qui nous furent transmises, nous trouvons ceci” (HUYSMANS, 1978, p. 65)<sup>108</sup>.

Durtal mostra que muito pouco se sabe sobre a infância de Gilles e que grande parte das informações estão restritas ao aparecimento dele como um dos barões que apoiavam a causa de Carlos VII durante a Guerra dos Cem Anos. Gilles era um dos principais apoiadores do Delfim, que reclamava o trono perante a monarquia inglesa e que sofria uma intensa resistência dos nobres do norte da França, que acabaram apoiando a causa inglesa. Nesse contexto, Gilles é muito mais que um simples barão, mas uma força muito poderosa, pois, naquele momento, segundo Huysmans, era o mais rico de todos os apoiadores de Carlos: “Les renseignements font défaut sur le rôle qu’il joue dans cette cour, mais on peut aisément les suppléer, en se figurant l’arrivée de Gilles, qui était le plus riche des barons de France, chez un Roi pauvre.” (HUYSMANS, 1978, p. 66)<sup>109</sup>.

Continua, Durtal, sua explicação, elaborando, dessa vez, sobre Carlos VII e como ele estava numa situação muito delicada com Gilles de Rais, aparecendo com todo suporte financeiro. À vista disso, Des Hermies atrapalha a fala de Durtal e expõe sua visão sobre o Delfim, acusando-o de ser um homem sem escrúpulos, que vivia como “um pedinte mimado” e que abandonou Joana d’Arc no momento mais delicado. Des Hermies lembra da pintura de Carlos, localizada no Louvre, a qual é semelhante a qualquer coisa, menos a um rei. Durtal sente-se atrapalhado pela intromissão do amigo, mas continua a história, apontando para a importância que Gilles foi ganhando ao longo das batalhas da Guerra dos Cem Anos, inclusive, sendo eleito Marechal de França e protetor de Joana d’Arc.

Para Durtal, este é um ponto decisivo: o encontro de Joana d’Arc e Gilles de Rais, duas figuras que desenvolveram uma extrema importância no período de guerra. Joana d’Arc simplesmente é a grande responsável pelas vitórias de Carlos VII, ao criar ânimo nas tropas francesas e permitir a breve unificação de diferentes territórios sobre a causa do Delfim. A coroação de Reims é um dos momentos mais fundamentais para a vitória de Carlos VII, que acaba se consagrando Rei de França. Tudo isso, de acordo com Jules Michelet (2007), em seu texto sobre Joana d’Arc, foi iniciado pelo movimento de Joana, que decidiu sair de Domremy e buscar pelos regimentos de Carlos em Vaucouleurs. Teria sido uma figura importante para a Baixa Idade Média francesa por ser a responsável pela centralização do poder e o início de uma Monarquia Nacional.

---

<sup>108</sup> “Em resumo, recapitulando as peças que chegaram até nós, temos o seguinte:”

<sup>109</sup> “Faltam informações sobre o papel que ele desempenha nesta corte, mas pode facilmente supri-las, imaginando a chegada de Gilles, que era o mais rico dos barões da França, à causa de um rei pobre.”

Em vista disso, Gilles de Rais acompanha Joana d’Arc em todas as suas promessas. Ele testemunha a realização do projeto de defesa da França perante o invasor inglês: “Il voit enfin que La Pucelle tient ses promesses. Elle a fait lever le siège d’Orléans, sacrer le roi en Reims [...]” (HUYSMANS, 1978, p. 68)<sup>110</sup>. Para Durtal, portanto, esse envolvimento de Gilles com Joana d’Arc é fundamental para compreender os interesses que serão despertados no marechal após a morte da donzela. Gilles viu algo de místico em Joana, em razão de suas promessas cumpridas, o que pode, na visão de Durtal, tê-lo atraído ao mundo sobrenatural: “Il y a gros à parier que, dans un semblable milieu, le mysticisme de Gilles s’est exalte ; nous trouvons donc en présence d’un homme dont l’âme est mi-partie reître et mi-partie moine ; d’autre...” (HUYSMANS, 1978, p. 68)<sup>111</sup>. Durtal é interrompido, novamente, por Des Hermies, que deseja expressar sua opinião sobre Joana, colocando-a distante daquilo que se pensa positivamente. Para o médico, Joana, que não aparece tanto no romance, quando comparada ao seu companheiro de guerra Gilles de Rais, ajudou, de fato, Carlos VII a se tornar o rei e unificar o reino, colocando fim à Guerra dos Cem Anos, mas, na sua opinião, isso acabou atrasando a França ainda mais, porque colocou no poder os “brutamontes do interior e do sul”. Esses homens, diferentemente dos donos de terra do norte, conduziram a França por um caminho muito próximo à ruína.

A intromissão faz com que Durtal ache curioso o fato de Des Hermies ter uma opinião concreta sobre a pátria e expõe, de certa forma, um ideal patriota do médico. Assim, após a breve digressão proposta por Des Hermies, Durtal retoma sua narrativa sobre Gilles de Rais e, agora, parte da morte de Joana d’Arc, alegando que alguns documentos históricos apontam para que Gilles de Rais chegou a frequentar os arredores de Rouen, durante o julgamento da donzela, mas que nunca buscou salvá-la. Depois disso, não existem mais fontes históricas a respeito do marechal, retornando, apenas, anos mais tarde, quando Gilles está endividado, em razão de sua vida de deleitamento: “Alors que ses pairs sont de simples brutes, lui, veut des raffinement éperdus d’art, rêve de littérature térébrante et lointaine, compose même un traité sur l’art, d’évoquer démons, adore la musique d’Église, ne veut s’entourer que d’objets introuvables, que

---

<sup>110</sup> “E, finalmente, ele vê que a donzela cumpre as promessas. Ela consegue romper o cerco de Orleans e consagrar o rei em Reims [...]”

<sup>111</sup> “Pode-se apostar que, num ambiente semelhante, o misticismo de Gilles tenha se exaltado; estamos, portanto, diante de um homem cuja alma encontra-se partida: metade mercenária, metade monacal; e...”



de choses rares.” (HUYSMANS, 1978, p. 69)<sup>112</sup>. Em seguida, Durtal o compara a um dos personagens mais simbólicos de Huysmans, Jean Des Esseintes, protagonista de *À Rebours*:

Ces livres il en raffolait, les emportait, partout, avec lui, dans ses voyages ; il s’était attaché un peintre nommé Thomas qui les illuminait de lettres ornées et miniatures, tandis que lui-même peignait des émaux qu’un spécialiste découvert à grand-peine, enchâssé dans les étaient solennels et bizarres ; il se pâmail devant les étoffes abbatiales, devant les soies voluptueuses, devant studieusement épicés, les vins ardents, assombrés par les aromates ; il rêvait de bijoux insolites de métaux effarants, de pierres folles. Il était le Des Esseintes du quinzième siècle (HUYSMANS, 1978, p. 70)<sup>113</sup>.

Como o trecho acima nos mostra, essa comparação com o que ocorre com Des Esseintes é interessante, porque, segundo Durtal, assinala o quanto Gilles de Rais estava destoante de seu tempo, assim como o duque Jean em sua época. Seu gostos peculiares e a influência de um decadentismo criam a figura de de Rais como um símbolo da decadência da humanidade, um homem católico que, aos poucos, decidiu verter-se para o diabolismo, transgredido os próprios ideais e comentando os mais horríveis crimes. Gilles, endividado, vê-se obrigado a vender e hipotecar seus bens; arruinado, busca redenção no misticismo, envolvendo-se primeiramente com a alquimia, na busca de produzir ouro e, mais tarde, com o diabolismo e os assassinatos: “Car il est à remarquer que cette science qui le jeta dans la démonomanie, alors qu’il espéra créer de l’or et se sauver ainsi d’une misère [...]” (HUYSMANS, 1978, p. 72)<sup>114</sup>.

Desse modo, o desespero por não acabar na miséria, com todos os bens confiscados e vendidos a preços ridículos, teria feito com que Gilles caísse nas mãos de feiticeiros e alquimistas aproveitadores, que, na visão de Durtal, implantaram a ideia de evocação do Diabo e de formas que o permitissem criar ouro. Gilles, então, sente-se como uma alma perdida, que viu as grandezas realizadas por Joana d’Arc, uma devota de Deus e figura importante para o Cristianismo, ao mesmo tempo em que ele se inseriu em uma busca satânica movida pelo desespero. Essa ambiguidade criará, também, em Durtal, um sentido de pesquisa, porque Des

---

<sup>112</sup> “Enquanto seus pares são gente simples e bronca, ele busca os requintes desvairados da arte, sonha com uma literatura lancinante e remota, chega a compor um tratado sobre a arte de evocar demônios, adora a música da Igreja e só quer ao seu redor objetos difíceis de encontrar, apenas raridades.”

<sup>113</sup> “Era louco por aqueles livros, carregava-os para todos os lugares nas viagens; associou-se a um pintor chamado Thomas, que os decorava com letras ornamentadas e miniaturas ao passo que ele mesmo criava esmaltes que eram engastados em encarnas de suas brochuras por um especialista, descoberto com dificuldade. Seu gosto para mobílias era solene e bizarro. Ficava pasmo diante de tecidos abaciais, diante de sedas voluptuosas, diante das trevas douradas de velhos brocados. Apeteciavam-lhe refeições metodicamente temperadas, vinhos encorpados, intensificados pelas ervas aromáticas; sonhava com joias insólitas, metais deslumbrantes, pedras alucinantes. Era o Jean des Esseintes do século XV.”

<sup>114</sup> “Pois cabe observar que essa ciência, que o lançou na demonomania, quando sua intenção era fabricar ouro e assim se salvar de uma miséria [...]”

Hermies apontará, ao final do capítulo, para uma curiosidade: como os ritos satânicos praticados por Gilles de Rais se tornaram naquilo que é a Missa Negra no século XIX. Para Durtal, se for possível saber mais sobre tal assunto, ele poderá, então, continuar seu trabalho e concluir sua obra sobre o marechal des Rais: “Tu me stupéfies ; – mais, saperlotte, sais-tu bien, mon vieux, qui si je vois de telles choses, cela m'a direait singulièrement pour mon travail. Sans blague, tu crois à un courant démoniaque contemporain, tu as des preuves ?” (HUYSMANS, 1978, p. 75)<sup>115</sup>.

Logo, esses quatro capítulos iniciais são fundamentais para defendermos a nossa tese de que a Idade Média aparecerá de duas formas distintas: Idade Média Luminosa e Idade Média Obscura. A primeira volta-se àquilo que conhecemos como o senso comum da História, isto é, um medievo dominado pelos dogmas e pensamentos religiosos, que influenciavam diretamente a vida de todos; a segunda, por sua vez, insere-se no universo do paganismo e do próprio diabolismo, muito praticado naquela época, com as primeiras representações do Diabo, além da figura de Gilles de Rais, um dos principais satanistas.

Carlos Ginzburg, em sua obra *História Noturna* (1991), explora a dimensão do sabá medieval, desconstruindo a imagem apenas negativa que foi atribuída a tais reuniões. Para o historiador, o sabá é rico em elementos importantes para o cotidiano de homens e mulheres da Idade Média. Ginzburg (1991) investiga a dimensão da marginalização de tipos que compunham o panorama social feudal, apontando para uma questão social. Em outras palavras, o sabá nasce em meios de exclusão, não muito diferente do que ocorreu com Gilles de Rais, que se distancia um pouco da caracterização de Ginzburg; porém, o envolvimento com a magia negra se dá em meio a um desespero, causado pela perda de *status* e o aproveitamento dos credores sobre a sua situação, que fora perseguido por seus credores. Assim, esse senso de divisão da Idade Média percorrerá todo o romance, elencando certos fios condutores da interpretação e envolvendo ainda mais personagens distintos, que desempenharam papéis guias para Durtal alcançar seu objetivo final, a participação de uma Missa Negra.

Além disso, a Idade Média Luminosa é nada além daquilo que a própria convenção histórica reconhece, mas que, ao olhar minucioso, volta-se, em certa maneira, também, à religiosidade popular. Ora, ao desvendarmos os aspectos estruturais dessa sociedade religiosa, encontramos uma essência muito popular, que permeia o imaginário das sociedades, em especial aquelas ainda ligadas ao campo e não à cidade. Essa discussão é amplamente debatida

---

<sup>115</sup> “Você me espanta. Mas com a breca! Sabe, meu amigo, que, se eu pudesse ver tais coisas, isso me ajudaria extremamente no meu trabalho? Sério, você crê que haja uma corrente demoníaca contemporânea? Tem provas?”

quando analisamos a constituição de duas formas de se pensar a Igreja. Por um lado, a Igreja Militante, que é representada pelos servos que militam em favor das questões da fé, como, por exemplo, o Papa, os padres, os cardeais etc., isto é, a burocracia eclesiástica em sua totalidade, inteiramente conectada com a estrutura política da Igreja; do outro lado, a Igreja Triunfante, ou seja, a Igreja que triunfou e está no céu, representada por seus mártires, santos e beatos. Para Joseph Ratzinger, em *Introdução ao Cristianismo* (2017), essa é a verdadeira essência da Igreja, mas que não pode ser desatrelada da parte militante, visto que uma depende da outra.

Basta avaliarmos, por exemplo, a figura dos santos, que são elementos centrais no desenvolvimento da religiosidade católica. Eles são exemplos de vida e de virtude para o Cristianismo. Em outras palavras, um santo é um guia, que mostra aos fiéis como ser um bom cristão. Nesse contexto, a Igreja Triunfante se configura no imaginário popular, uma vez que a Igreja Militante está distante das realidades sociais. Ora, é comumente discutirmos o poder que os padres exerciam no período feudal, não sendo muito estranho que exercessem posições sociais, fossem donos de terra etc.; basta lembrarmos da Querela das Investiduras entre o Sacro Império Romano Germânico e a Santa Sé. Assim, os santos estão muito mais próximos da realidade popular, sendo muitos deles oriundos desse universo social.

Além disso, entende-se que a Igreja Militante, muitas vezes, agiu transgredida pelos interesses políticos. Essa transgressão é muito bem retratada quando avaliamos as ordens mendicantes, que pregavam o retorno à Igreja Primitiva, isto é, à Igreja pobre dos tempos romanos. Essa Igreja Militante corrompeu-se na vida das cidades e abraçou o poder como forma de se alastrar por toda a sociedade do medievo. Joana d'Arc é um dos grandes exemplos de como essa Igreja pode ser injusta. Seu julgamento, que se deu em Rouen, no norte da França, foi um grande teatro, em que, segundo Jules Michelet, em *Joana d'Arc* (2007), o interesse da condenação teria sido exclusivamente da monarquia inglesa, que enxergava uma forma de corromper a coroação de Carlos VII, na cidade de Reims, alegando que teria sido fruto de magia negra. Para os juízes do caso, Joana havia sido influenciada pelo Diabo ao ouvir vozes ditas dos santos.

Assim, William James, em seu estudo *As Variedades da Experiência Religiosa* (2009), em que aborda casos que poderiam ser considerados eventos sobrenaturais ou apenas desvios comportamentais e psicológicos da mente humana, defende a ideia de que uma imersão no universo sobrenatural pode fazer com que as pessoas desenvolvam determinadas características comportamentais que as leva a crer que estão experimentando uma experiência religiosa. Logo, ao debatermos o caso de Joana d'Arc é possível compreender que uma moça, nascida em uma cidade pequena, no interior da França, que experienciou uma criação extremamente católica,

aos moldes tradicionais e que conviveu com as histórias dos santos, poderia desenvolver uma conduta que a levasse a crer em uma possível experiência sobrenatural. O autor nos mostra o quanto a Igreja Triunfante está inserida na mentalidade das pequenas comunidades e o quanto essa religião é importante para a vida dos populares.

Os sinos, portanto, também representam essa mentalidade popular, porque são responsáveis por guiar a comunidade de acordo com as horas litúrgicas e, mais do que isso, são a música da Igreja, como Carhaix aponta no romance. Os sinos estão presentes nas comunidades religiosas há muito tempo e fazem parte, na França, do cotidiano das pessoas desde as Reformas Carolíngias. Para Arnold e Goodson (2012), o sino era tão importante que, ao longo dos conflitos entre mulçumanos e cristãos, eram tidos como imprescindíveis prêmios para os islâmicos. A conquista de uma cidade só poderia ser considerada completa se o sino fosse trazido para baixo da catedral e levado para as guarnições dos conquistadores.

Ademais, a Idade Média Obscura acaba se inserindo na figura central de Gilles de Rais, que representa uma dupla partição da alma humana. Ele era um bom cristão, um barão da França, muito rico, que se envolveu no conflito da Guerra dos Cem anos, ao lado de Joana d'Arc, a grande heroína da França. Ela cresceu no interior do país, em meio a histórias fantásticas e sob uma forte influência da fé cristã, conforme aponta Tournier, em seu romance *Gilles et Jeanne*, publicado em 1970, que, segundo Norma Wimmer, em seu artigo "La Sainte et Le Monstre: une lecture de *Gilles et Jeanne* de Michel Tournier" (2005), é uma leitura da história de Joana sob a ótica de Gilles de Rais. Wimmer (2005) ainda aponta que, segundo Tournier, o Marechal, assim como Joana, também acreditava no sobrenatural. A morte de Joana faz com que Gilles se desperte para o lado oculto e infernal, ao contrário da dama, que após anos de sua morte, acaba santificada, criando, dessa forma, uma oposição que só seria possível num espaço místico como o da Idade Média.

A reunião de Gilles à causa de Carlos VII passa, de certa forma, na conduta de defender a unificação da França e, por consequência, o retorno de uma grande potência católica. Fato que será observado nos anos mais tarde, após a Guerra dos Cem anos, e que culminará na Guerra dos Trinta Anos. Mas, não nos interessa avaliar a conduta da França em relação à defesa da fé; o que nos interessa é compreender o quanto Gilles estava totalmente envolvido no processo de reconstrução da França e como isso passou pelo companheirismo que desenvolveu com Joana d'Arc, uma vez que é parte elementar do entendimento sobre o personagem criado por Huysmans no romance. Esse companheirismo, por muito, foi confundido, inclusive, com uma relação amorosa entre os dois, mas que, de fato, nunca pode ser comprovada, de acordo com Jules Michelet (2007), em sua obra sobre Joana d'Arc, parte do Tomo V da *Histoire de France*.

Sendo assim, o Marechal da França experienciou diversas situações com a Donzela, entre elas, as próprias promessas de guerra sendo concluídas. Essas experiências o levaram a crer na existência de um aspecto sobrenatural e que envolvia a fé daquela jovem moça. Para Gilles, era a prova de que o sobrenatural existe e que havia um deus olhando pela França, que se preocupou e enviou tal guerreira. Nos anos que seguiram à morte de Joana, Gilles desapareceu dos livros de história e só retornou quando estava próximo de sua falência pessoal. O desejo pela vida plena e luxuosa levaram o marechal ao seu fim. Preso nas dívidas e nas hipotecas, precisou vender seus bens e, no desespero, lembrou-se do mundo sobrenatural, buscou conforto e soluções, mas acabou nas garras de feiticeiros e alquimistas aproveitadores (HUYSMANS, 1978, p. 66).

Nessa situação, o pobre marechal olhou para uma busca diabólica, que visava, primeiramente, à produção de ouro e, mais tarde, à evocação do Diabo ou de criaturas mágicas que poderiam resolver sua vida. Essa busca se tornou algo sádico. Gilles passou, então, a cometer assassinatos por meio de sacrifícios e rituais de evocação. Um homem com a alma partida entre dois mundos, confuso e desesperado. Os rituais eram baseados nas cerimônias pagãs e dos antigos Sabbaths. Para Alain Boureau, em seu livro *Satã Herético: o nascimento da demonologia na Europa* (2016), o paganismo foi parte central na construção da demonologia. O satanismo nasceu de um ato de resistência das antigas crenças, que estavam sendo apagadas no mundo cristão. Assim, a demonologia cresce no seio da marginalidade, enraizada no preconceito, sendo uma crença muito comum daqueles que estavam às margens da sociedade, como é o caso de Gilles, que perderá tudo.

Logo, a Missa Negra é uma mistura dos rituais pagãos com o desenvolvimento dessa demonologia medieval e que chegou até a Paris contemporânea de Huysmans ainda exercida por grupos excluídos, que estavam distantes do próprio progresso da sociedade. Assim, verificasse, por exemplo, o interesse dos decadentes, que criticam o Positivismo e olham para o misticismo como uma forma de resistência. O envolvimento de Huysmans com o satanismo se dá em meio à perda de sua amada Ana Meunier e os anos de isolamento no interior da França. A busca por uma nova forma de se pensar e refletir a condição humana é o mesmo que buscar um novo desejo para continuar vivo. Assim é com Durtal, que se vê cansado dos romances costumeiros, busca o Supranaturalismo, uma forma de romance que se comunique com a alma e com o corpo. Além disso, envolve-se com a biografia de Gilles, abraça a causa e deseja conhecer o diabolismo contemporâneo. Fica surpreso ao saber que Des Hermies e, em especial, Hyacinthe, têm informações sobre isso e desperta sua curiosidade por meio da conclusão de sua obra. No caso de Hyacinthe, adentra uma relação que ele mesmo não desejava.

A Idade Média teria no romance, assim, dois representantes: Joana d’Arc e a magnitude da crença popular, que tem como núcleo a figura dos sinos e sua importância para a comunidade religiosa, e Gilles de Rais e seu ato de transgressão da alma, em uma busca satânica, que se refere aos cultos pagãos e aos primeiros passos da Missa Negra, despertando a curiosidade no protagonista a se envolver com esse universo para que, ao final, sua biografia sobre uma figura sórdida e diabólica como o marechal seja concluída. O próprio romance nos dá essa informação, durante um diálogo entre Durtal, Des Hermies e Carhaix: “Au XV<sup>ème</sup> siècle, ces tendances extrêmes furent représentées par Jeanne d’Arc et par le Maréchal de Rais. Or il n’y a pas de raison pour que Gilles soit plutôt insane que la Pucelle dont les admirables excès n’ont aucun rapport avec les vésanies et les délires.” (HUYSMANS, 1978, p. 122)<sup>116</sup>. Assim, definimos dois termos para lidar com o período medieval na obra. A Idade Média Luminosa, que representa esse período dominado pelo pensamento cristão e que tem Joana d’Arc como figura exemplar no romance, a Idade Média Obscura, um período secundário e ignorado pelo senso comum histórico, que lida com as atribuições satânicas e diabólicas, tendo como representando o Marechal Gilles de Rais.

#### 4.1 Os sons da Idade Média Luminosa

Nessa parte da dissertação, pretendemos explorar a dimensão da Idade Média Luminosa, isto é, o período histórico comum que atribuímos à medievalidade. Portanto, observamos as referências feitas diretamente ao Cristianismo e ao modo de vida comum que conhecemos da medievalidade. Nesse sentido, é importante atribuir papel fundamental ao casal Carhaix, que representará definitivamente os pensamentos cristãos. Ambos funcionaram como guias fundamentais para Durtal durante sua viagem ao passado cristão da Idade Média. Os sinos receberam igual importância, já que são peças fundamentais para o casal Carhaix, uma vez que é sua fonte de renda, mas estão, diretamente, relacionados à liturgia cristã e, logo, são significativos para os passos que Durtal trilha por essa face da medievalidade.

Sendo assim, iniciamos a jornada do biógrafo de Gilles de Rais no capítulo V, no momento em que Durtal e Des Hermies chegam à casa de Carhaix para um jantar. O sineiro está ausente, trabalhando nos sinos, da torre da Igreja de Saint-Sulpice. Assim, os amigos são recebidos pela esposa de Carhaix, que está preocupada com o sineiro, uma vez que ele estava

---

<sup>116</sup> “No século XV, as tendências extremas foram representadas por Joana d’Arc e pelo marechal De Rais. Ora, não há razão para que Gilles seja mais insano do que a Donzela, cujos admiráveis excessos não tem relação alguma com vesânicas ou desvarios.”

extremamente zangado, pois as condições climáticas, no caso, o frio extremo, poderiam prejudicar os sinos. Portanto, ele estava, desde cedo, tentando evitar que os sinos fossem atingidos pelo frio extenso: “Il est là-haut ; depuis ce matin. il ne dérange pas !” (HUYSMANS, 1978, p. 76)<sup>117</sup>.

A condição climática ganha grande importância nesse momento, afinal, ela não só pode corromper os sinos, como causa, nos personagens, uma sensação terrível de frio: “Dame le froid est aujourd’hui terrible, fit Durtal, et elle ne doit pas être drôle la tour, par un tel temps !” (HUYSMANS, 1978, p. 76)<sup>118</sup>. Nesse sentido, Durtal sugere à esposa de Carhaix que ela poderia adquirir um aquecedor móvel, o que é rapidamente reprimido por ela e pelo colega Des Hermies, o qual justifica que a falta de entradas de ar na torre poderiam causar asfixia naqueles que ali estavam. A torre poderia se assemelhar a uma estufa, causando problemas respiratórios, pois não havia uma chaminé para levar o ar quente para fora.

Carhaix chega até a sala onde estavam os três conversando e diz que não pode apertar as mãos dos colegas, porque elas estão contaminadas por graxa e óleos, que foram utilizados no reparo dos sinos, devido à condição climática. O sineiro se veste como se estivesse no Polo Norte e, ainda sim, mostra sinais de frio intenso. O bigode está parcialmente congelado. Carhaix demonstra sua preocupação com os sinos: “Quel temps ! imaginez-vous que, depuis ce matin, j’astique les cloches... et je ne suis pas sans crainte !” (HUYSMANS, 1978, p. 77)<sup>119</sup>. Durtal mostra-se curioso perante a preocupação do colega e o questiona. Carhaix responde: “– Comment pourquoi ? mais vous savez bien que la gelée contracte le métal, qui se fêle ou qui se rompt. Il y a eu des grands hivers où, allez, on en a bien perdu, car sa souffre comme nous de ce temps-là, les cloches !” (HUYSMANS, 1978, p. 77)<sup>120</sup>. Pode-se observar que há um processo de personificação dos sinos, que, para Carhaix, sofrem assim como os humanos em relação ao frio.

Essa personificação é um indicativo da importância que os sinos têm para o sineiro, que vive cuidado deles. Entretanto, ela, também, indica que os sinos não são simplesmente objetos de metais que emitem sons indicando determinadas horas ou eventos importantes da cidade. Nesse contexto, os sinos representam muito mais que simples instrumentos litúrgicos, porque fazem parte de um imaginário cristão bem definido. Para Carhaix, um sineiro que cuida dos

---

<sup>117</sup> “Está lá em cima, desde cedo, está furioso!”

<sup>118</sup> “Com o frio que está fazendo hoje – disse Durtal – Com um tempo assim, a torre não deve ser um lugar muito agradável!”

<sup>119</sup> “Que tempo! Acreditam que eu estou lustrando os sinos desde a manhã?... E ainda estou preocupado!”

<sup>120</sup> “Como por quê? O senhor sabe muito bem que o gelo contrai o metal que acaba rachando ou se partindo. Já houve invernos muito rigorosos em que perdemos algumas peças, pois como nós, os sinos sofrem com esse tempo.”

sinos é como um médico que cuida do corpo humano. Eles são objetos de extremo poder sagrado. Ao comparar os sinos ao corpo, Carhaix cria uma identidade mística desse objeto, que está muito além da sua simples função.

Após Carhaix se limpar com água quente, os amigos sentam-se na mesa de jantar e iniciam uma conversa, enquanto a esposa de Carhaix traz as comidas. Durtal oferece ajuda a ela, para terminar de montar a mesa, mas ela recusa o auxílio, dizendo que está quase tudo pronto. Assim, com os amigos postos à mesa, Durtal explora a sinestesia dos aromas dos cozidos e a sensação de estar dentro daquela torre, que se assemelhava a um castelo medieval; sente-se distante do seu tempo; viaja para longe da Paris moderna. A morada, os talheres, os copos, todos rústicos, antigos. Durtal imagina-se distante de seu século, passeando pela Idade Média, redescobrimo, por meio daquela cena, uma imaginação que o acompanhará ao longo da noite: “Ils se assierent ; le poêle attisé ronflait ; Durtal éprouvait la soudaine détente d’une âme frileuse presque évanouie dans un bain de fluides tièdes ; il se trouve avec les Carhaix, si loin de Paris, si loin de son siècle !” (HUYSMANS, 1978, p. 77)<sup>121</sup>.

O retorno de Durtal ao passado medieval católico também toma forma no capítulo VII, quando, ao visitar o consultório de Des Hermies, não o encontra lá, e a secretária pede que o escritor aguarde o amigo médico. Durante esse tempo, ele decide observar a prateleira de livros de Des Hermies. Encontra o livro *Anatomie de la Messe*, escrito por Pierre du Moulin. O protagonista, então, folheia as páginas da obra e descobre informações sobre a formação do clero, bem como suas devidas obrigações. Durtal espanta-se ao saber que, segundo o autor do livro, um sacerdote cristão não poderia exercer a função caso o seu corpo estivesse corrompido. Entende-se aqui que a “corrupção” é o fato desse sacerdote ter tido alguma parte do corpo amputada: “Il était question dans la page qu’il lisait du sacerdoce. L’auteur affirmait que nul ne devait exercer la prêtrise s’il n’était saint de corp ou s’il était amputé d’un membre...” (HUYSMANS, 1978, p. 112)<sup>122</sup>.

A leitura de Durtal avança e aponta para algumas opiniões contrárias ao fato que Moulin afirmou em seu livro. Inclusive, cita a visão de um cardeal nomeado Tolet, que se diz contrário a questão de que um membro com alguma parte do corpo amputada não poderia exercer funções eclesiásticas: “Il ajoutait cependant que le Cardinal Tolet n’admettait pas cette interprétation

---

<sup>121</sup> “Sentaram-se à mesa. Atiçada, a estufa roncava. Durtal experimentava o repentino relaxamento de uma alma friorenta quase desfalecida num banho de fluidos tépidos, com os Carhaix, estava tão longe, tão longe do seu século.”

<sup>122</sup> “A página que lia abordava o sacerdócio. O autor afirmava que não devia exercer a carreira eclesiástica quem não fosse são de corpo ou tivesse algum membro amputado...”



que était néanmoins adoptée par tous.” (HUYSMANS, 1978, p. 112)<sup>123</sup>. Ainda, Moulin questionava se um padre não poderia, de fato, exercer o ofício por causa dos pecados da carne, como a luxúria e a fornicção. Para Tolet, isso não configura um crime, uma vez que, segundo o *Cânon Maximus*, não haveria essa necessidade. Após uma breve leitura, Des Hermies invade a sala e diz para Durtal que o *Anatomie de la Messe* é um livro ruim, escrito por reformadores protestantes da Igreja, e que o escritor não deveria perder seu tempo com teorias tão infundadas.

No capítulo VIII, somos apresentados a um Durtal pensativo e reflexivo. Ele acabará de receber cartas de uma admiradora secreta, a qual não faz a menor ideia de quem seja. Após uma conversa com Des Hermies, em seu consultório, Durtal desconfia que a admiradora seja Hyacinthe Chantelouve, esposa de um colega de letras, historiador católico, que organiza eventos em sua casa. Durtal não está certo de que seja a Sra. Chantelouve, mas, mesmo assim, cria inúmeras possibilidades em sua cabeça. Essa desconfiança o faz ficar sem vontade de produzir ou escrever sobre a vida de Gilles de Rais. Então, Durtal decide sentar-se em sua poltrona e viajar ao passado. Novamente, somos levados à Idade Média. O escritor visualiza a dimensão e a vastidão do período em que Gilles de Rais viveu, vendo-se como observador do seu tempo.

Durtal, ao alcançar o período de Gilles de Rais, utiliza-o para produzir uma crítica direcionada à Igreja, isto é, em relação à forma como a Igreja se encontrava em pleno século XIX, após inúmeras transformações. Para Durtal, a Igreja, ao longo do tempo, havia se transformado em algo distante daquilo que era na Idade Média. O interesse particular do clero fez frente ao interesse espiritualista, fazendo da Igreja uma das instituições corruptas do século XIX.

Seguindo o mesmo procedimento, no capítulo IX, somos apresentados ao astrólogo Gevigney, que promete resolver muitos dos problemas que Durtal ainda encontra para escrever a sua biografia sobre Gilles de Rais. O encontro é arquitetado por Des Hermies, que percebe a dificuldade de Durtal em conhecer e saber mais sobre o satanismo. Para o médico, não haveria nenhuma outra pessoa melhor que o astrólogo para resolver tais questões, uma vez que estava plenamente envolvido com esses assuntos. O encontro deveria acontecer na casa de Carhaix, em um dos seus jantares. O sineiro, todavia, mostrou certa resistência em receber Gévigney, uma vez que o místico já havia tido problemas anteriores com ele. Des Hermies, porém,

---

<sup>123</sup> “O texto, contudo, acrescentava que o cardeal Tolet não admitia essa interpretação, ainda que fosse adotada por todos.”

consegue convencer Carhaix da necessidade do encontro e o quanto seria importante para Durtal.

Ao adentrar na casa de Carhaix, no alto da Saint-Sulpice, Durtal encontra o amigo limpando seus livros. O escritor, um amante de livros, mostra-se curioso e passa a folhear algumas obras, questionando o sineiro se aqueles livros eram tratados sobre a fundição dos metais para a criação dos sinos ou se eram a respeito dos aspectos litúrgicos que compõem tais objetos. Carhaix responde que não são sobre a fundição do metal ou aspectos técnicos do sinos, mas que poderiam até se ocupar de importantes fundidores; no entanto, o foco estava relacionado ao aspecto litúrgico, uma vez que o interesse pela fundição dos sinos se perdera no tempo. Nesse sentido, Carhaix inicia uma breve explicação sobre o desinteresse no processo de fundição do sinos, que retoma à Idade Média:

– Sur la fonte, non ; il est parfois question dans ces bouquins, des anciens fondeurs, des saintiers, comme on les appelait dans le bon temps ; vous y découvrirez, ça et là, quelques détails sur des alliages de cuivre rouge et d'étain fin ; vous y constaterez même, je crois, que l'art du saintier est en déchéance depuis trois siècles ; cela tient-il à ce qu'au Moyen Âge surtout, les fidèles jetaient dans la fonte des bijoux et des métaux précieux et modifiaient ainsi l'alliage ; ou bien est-ce parce que les fondeurs n'implorèrent plus Saint-Antoine l'Ermite, alors que le bronze bout dans la fournaise? je l'ignore ; toujours est-il que les cloches maintenant sont créés à la grosse ; elles ont des voix sans âme personnelle, des sons identiques ; elles ne sont plus que des bonnes indifférentes et dociles, tandis qu'autrefois elles étaient un peu comme ces très antiques servantes qui faisaient partie de la famille dont elles éprouvent les douleurs et les joies. Mais qu'est-ce que cela fait au clergé et aux ouailles ? ces auxiliaires dévouées du culte ne représentent actuellement aucun symbole ! (HUYSMANS, 1978, p. 139)<sup>124</sup>.

Assim, percebe-se, pela fala de Carhaix, que o processo de declínio da fundição dos sinos está relacionado ao próprio declínio da fé, muito acentuado nos últimos três séculos. À vista disso, fica claro na comparação em que o sineiro faz com o que os fiéis, na Idade Média, realizavam, como a distribuição de joias, que eram misturadas no cobre e estanho, modificando, portanto, a liga metálica e criando, assim, sinos mais resistentes e, segundo Carhaix, com almas

---

<sup>124</sup> “Sobre a fundição? Não; em algumas partes, esses livros tratam de antigos fundidores, dos sineiros, como eram chamados nos bons tempos; é possível descobrir neles alguns detalhes sobre a liga de cobre e fino estanho; o senhor constatará, acredito, que a arte do fabricante de sinos está em declínio há três séculos. Será que isso se deve ao fato de que, sobretudo na Idade Média, os fiéis jogavam joias e metais preciosos na fundição, modificando assim a liga? Ou será porque os fundidores já não fazem preces a Santo Antônio, o Eremita, enquanto o bronze ferve dentro da formalha? Ignoro. A verdade é que, atualmente, os sinos são criados a granel; têm voz, mas carecem de uma alma pessoal, os sons são idênticos; não passam de criados dóceis e indiferentes, ao passo que, naquele tempo, eram um pouco como aqueles antigos serviçais que faziam parte da família, cujas dores e prazeres compartilhavam. Mas que importância tem isso para o clero e os paroquianos? Hoje em dia, esses auxiliares dedicados à realização do culto perderam todo simbolismo!”

distintas. Isso se aplica também às preces que eram realizadas pelos fiéis, a fim de auxiliar na elaboração dos sinos. Logo, os sinos funcionam como um indicativo de como a fé foi, aos poucos, sendo abandonada, da mesma forma que a fundição dos sinos foi perdendo sua importância. No medievo, eles representavam algo significativo para as pessoas, mas, com a ascensão de uma sociedade moderna, desconectada da religião, esse sentido foi se perdendo.

A conversa entre os amigos continua e Carhaix afirma que os livros abordavam, em sua maioria, aspectos litúrgicos e interpretativos dos sinos. Para o sineiro, entretanto, as interpretações constantes nos livros são gerais e sem muita modificação. São interpretações simples e funcionam como uma espécie de guia espiritual. Para isso, Carhaix cita o exemplo de um dos livros, *Rationale*, de Guillaume Durand, que explora uma comparação entre a estrutura do sino e um pregador:

[...] la dureté du métal signifie la force du prédicateur ; la percussion du battant contre les bords, exprime l'idée que ce prédicateur doit se frapper, lui-même, pour corriger ses propres vices, avant que de reprocher leurs péchés aux autres. Le mouton ou le bélier de bois auquel est suspendue la cloche représente par sa forme même la croix du Christ et la corde, qui servait autrefois à la tirer, allégoisait la science des Ecritures qui découle du mystère de la Croix. (HUYSMANS, 1978, p. 139)<sup>125</sup>.

No trecho, percebe-se que uma espécie de transformação do sino em um elemento fundamental para a liturgia cristã, que tem funções específicas, muitas delas conectadas ao pregador responsável pelo sino, isto é, pároco de determinada comunidade. A discussão avança e Carhaix continua referenciando e mostrando outros teóricos a Durtal, que defendem a ideia de que o sino é a imagem de seu pregador: “Jean Beleth, que vivait en 1200, déclare aussi que la cloche est l'image du prédicateur.” (HUYSMANS, 1978, p. 140)<sup>126</sup>. Durtal demonstra admiração pelas explicações do amigo, que continua citando diferentes formas de compreender a ação dos sinos, sendo todas elas conectadas com o pregador: “Pour Hugues de Saint-Victor, le battant est la langue de l'officiant qui heurte les deux bord du vase et annonce ainsi, à la fois, les vérités des deux Testaments” (HUYSMANS, 1978, p. 140).<sup>127</sup> Chega, por fim, nos mais antigos e mais importante, na visão de Carhaix: “[...] enfin, si nous nous adressons au plus

<sup>125</sup> “[...] a rigidez do metal representa a força do pregador; a percussão do badalo contra as bordas exprime a ideia de que esse pregador deve flagelar-se para corrigir os próprios vícios, antes de repreender os pecados alheios. A trave de madeira na qual o sino é suspenso significa, pela sua formam mesmo, a cruz de Cristo; e a corda, que outrora servia para puxar essa trave, alegorizava a ciência das Escrituras, que decorre do mistério da própria Cruz.”

<sup>126</sup> “Jean Beleth, que vivia em 1200, afirma também que o sino é a imagem do pregador...”

<sup>127</sup> “Para Hugo de São Vítor, o badalo é a língua do oficiante que se choca com duas beiradas do vaso anunciando assim, ao mesmo tempo, as verdades dos dois Testamentos...”

ancien peut-être des liturgistes, à Fortunat Amalair, nous trouvons simplement que le corps de la cloche désigne la bouche du prédicateur et le marteau, sa langue” (HUYSMANS, 1978, p. 140)<sup>128</sup>. Observa-se que, para Carhaix, a arte do sino é muito mais do que uma simples fundição. Na biblioteca do sineiro, há vários volumes e referências que constituem a arte do sino muito próxima à liturgia e ao próprio rito cristão. A conversa é interrompida, porque o astrólogo Gevigney chega, fazendo com que os amigos desenvolvam outros assuntos.

O envolvimento de Durtal com Hyacinthe o coloca numa posição delicada. No capítulo XII, após uma visita da Sra. Chantelouve, o casal combina de se encontrar na casa da mulher, no dia seguinte. O encontro mostra-se interessante, porque faz com que Durtal reflita sobre as verdadeiras intenções de Hyacinthe, uma vez que acredita que a mulher de Chantelouve deseja cometer a traição na sua própria casa, próxima ao marido. Para o protagonista, Hyacinthe se assemelha ao próprio Gilles, visto que têm características e ações diferentes. Gilles é o bom marechal, que se torna um diabólico<sup>129</sup>; Hyacinthe é uma boa esposa, que busca por uma traição no próprio lar. Ao mesmo tempo, o escritor deseja se aproximar mais do casal Chantelouve, com a intenção de conhecer mais sobre o cônego Docre e o satanismo oitocentista. As coisas, porém, acontecem um pouco diferente, pois o encontro revela uma certa surpresa do Sr. Chantelouve, esposo de Hyacinthe. No entanto, ambos os colegas de letras desenvolvem uma interessante conversa sobre a Idade Média, especificamente, sobre a vida dos santos e as hagiografias, uma vez que o esposo de Hyacinthe é um escritor desse tipo de literatura.

Percebe-se, assim, que o fio condutor da conversa se concentra no exemplo de vida que os santos representavam e, logo, o marido de Hyacinthe expressa seus hábeis conhecimentos sobre tal assunto. Chantelouve busca adentrar no imaginário de Durtal, expondo um lado da medievalidade ligada ao imaginário popular e elaborando as figuras dos santos como bons devotos e verdadeiros cristãos. O escritor de textos hagiográficos conta a Durtal a história de vida de Santa Ursulina e, avançado no assunto, constitui a imagem de um verdadeiro cristão como aquele que busca seguir os ensinamentos de Cristo e viver como ele. De fato, a vida dos

---

<sup>128</sup> “Finalmente, se consultarmos o mais antigo dos liturgistas, Fortunatus Amalarius, descobriremos simplesmente que o corpo do sino designa a boca do pregador, e o badalo, sua língua.”

<sup>129</sup> Durtal conclui a escrita dos primeiros crimes de Gilles com uma reflexão sombria sobre tal figura. No entanto, julga bastante mesquinhos os conflitos espirituais que Gilles detinha e retoma sua história no capítulo XVI. Nessa parte, Durtal concentra-se nos erros cometidos por Gilles que, ao se ver sem dinheiro, decide vender uma de suas propriedades e, em seguida, dias após a venda, decide invadi-las para retomá-las. A invasão se dá no dia de Pentecostes e, pelas leis feudais da época, não poderia haver nenhum tipo de movimento militar em dias santos. Esse fato abre um precedente de investigação contra Gilles. Os rumores dos seus crimes já percorriam o norte da França e, agora com a investigação, o sadismo do Marechal seria descoberto. Jean de Malestroit, o bispo de Nantes, é escolhido como o investigador.

santos ganhará muita importância na obra de Huysmans; no entanto, essa importância se restringirá nas suas próximas obras, principalmente, em *En Route*.

[...] Labres, dont la vermine et la puanteur répugnaient les hôtes mêmes des étables: Sainte Cunégonde qui délaissait par humilité son corps ; Sainte Opportune qui n’usa jamais d’eau et ne lave jamais son lit qu’avec des larmes ; Sainte Silvi qui ne se débarbouille jamais la face ; Sainte Radegonde qui ne changeait jamais de cilice et couchait sur un tas de cendre ; et combien d’autres dont il me faut ceindre les tês désignées d’une auréole d’or ! (HUYSMANS, 1978, p. 175)<sup>130</sup>.

A questão, no entanto, aponta para os efeitos de a Idade Média ser uma época de pouca limpeza, notadamente, no que reflete à própria higiene humana. De fato, O Sr. Chantelouve expõe a vida dos santos como seres com pouca higiene, o que transparece diretamente o modo de vida feudal. Há uma intervenção de Hyacinthe: “J’aime mieux Sainte Luce le martyr, dit Mme Chantelouve. Celui-là avait le corps si transparent qu’il voyait au travers de sa poitrine des ordures dans son coeur” (HUYSMANS, 1978, p. 175)<sup>131</sup>, que é rapidamente cortada por seu marido, que parte em defesa da Idade Média, não como um lugar de pouca higiene. Segundo ele, os banhos eram frequentes em Paris, afinal, os donos dos estabelecimentos de banhos públicos eram ricos naquela época. Para o Sr. Chantelouve, foi na Renascença que a sujeira tomou conta das cidades.

Esse é um ponto que nos interessa, porque, em *Là-Bas*, já podemos começar a compreender um pouco mais sobre o pensamento de Huysmans em relação ao modo de vida medieval, relacionado ao estilo beatificado, isto é, os próprios santos se tornam exemplos de como os populares viviam na idade feudal. Isso afeta diretamente o processo de conversão de Durtal, que veremos nos próximos romances do seu ciclo, explorando uma forte influência dos textos hagiográficos como verdadeiros norteadores, mostrando que Huysmans dedicou parte do seu tempo na leitura dessas obras.

Novamente, as conversas com o casal Carhaix retomam a ideia de Idade Média Luminosa. Após Durtal saber, pelo seu amigo Des Hermies, que Carhaix está resfriado e acamado, decide fazer uma visita ao sineiro. Assim, ao chegar, Carhaix reclama da falta de ação e da impossibilidade de executar tarefas básicas, bem como a proibição de tocar seus sinos.

<sup>130</sup> “[...] Labre, cuja podridão e fêdor repugnava até mesmo os hóspedes dos estábulos; Santa Cunegunda que, por humildade, desleixava o próprio corpo; Santa Oportuna, que nunca usou água e só lavava seus lençóis com lágrimas; Santa Sílvia, que nunca lavou o próprio rosto; Santa Radegunda, que jamais trocou de cilício e dormia sobre um monte de cinzas; e de quantos outros terei de cindir as cabeças desgrenhadas com uma auréola de ouro!”

<sup>131</sup> “Prefiro São Lúcio, o mártir – disse a sra. Chantelouve. – Esse tinha o corpo tão transparente que podia ver através do próprio peito os excrementos em seu coração.”

Para ele, os sinos são como animais domésticos e devem ser cuidados com o devido respeito. Há um sineiro substituto, enviado pelo padre responsável de Saint-Sulpice, que, para Carhaix, não é a mesma coisa, visto que ele não confia em seu trabalho.

Após cansativas explicações sobre o fato de Carhaix não estar feliz com o sineiro substituto, os amigos evocam, novamente, a Idade Média. Ao observar a cidade de Paris pela janela da torre de Saint-Sulpice, Durtal tem uma sensação de náusea e comenta com o sineiro que Paris não é tão bonita como todos falam. O sineiro, então, responde que Paris era bonita apenas durante o medievo, pois os prédios e as construções da época faziam da cidade um centro cultural significativo. Além do mais, as procissões, que eram realizadas com certa regularidade durante a Idade Média, encantavam ainda mais o lugar: uma cidade bela por ser católica. Assim, o sineiro respeita a tradição católica e, principalmente, os atos de características populares, tais como as procissões.

Outro momento interessante, que envolve um dos jantares na casa de Carhaix, surge no capítulo XX, no encontro entre os amigos Durtal, Des Hermies, Gévingey e o casal Carhaix. O encontro foi realizado especialmente para saber sobre a recuperação de Gévingey, que precisou visitar o Dr. Johannes em Lyon, uma vez que acreditava ter sido atacado pela magia do cômego Docre. Os amigos estão curiosos para compreender mais sobre como isso se sucedeu. Durtal, que, na noite anterior, havia participado de uma Missa Negra, comenta com Des Hermies que não conseguiu se preocupar com nada para o jantar, mas que, ainda cedo, havia mandado alguns licores para a casa dos Carhaix.

Ao chegarem na casa do sineiro, os amigos começam a tomar um dos licores que Durtal enviou e logo entram no assunto da cura de Gévingey. O astrólogo explica que a cura se deu por meio da intervenção e da oração de Dr. Johannes, que se colocou contrário a todo o mal que poderia ser enviado a Gévingey. O ritual realizado por Johannes é uma ação intervencionista da Igreja Militante, com o auxílio da Igreja Triunfante. O médico-padre evoca os santos e as ações divinas para combater qualquer tipo de mal que possa acometer o paciente que busca a sua ajuda: “Le Dr. Johannes a placé sa main gauche sur ma tête et, étendant vers le ciel son autre main, il a supplié l’Archange Saint Michel de l’assister...” (HUYSMANS, 1978, p. 254)<sup>132</sup>. Durtal intervém na explicação de Gévingey para citar que a cura se assemelha com muitos rituais da Idade Média, contrários às ações do Sabá.

---

<sup>132</sup> “O Dr. Johannes colocou sua mão esquerda sobre minha cabeça e, estendendo a outra mão ao céu, suplicou ao Arcanjo São Miguel que o ajudasse...”

Em seguida, Des Hermies fica curioso em saber quais eram as roupas que o Dr. Johannes vestia. Gévingey explica que ele se assemelhava a um monge medieval, com roupas e túnicas brancas, simbolizando uma energia positiva, e que ele era fortemente influenciado pelas escrituras bíblicas, as quais indicavam a necessidade de o membro clerical ser alguém simples, sem muita luxúria. Para Durtal, o Dr. Johannes parecia ser algum dos profetas das escrituras. Des Hermies ficou curioso em saber como o médico-padre tinha conhecimento das notícias do mal. Gévingey explicou que ele se comunicava com os gaviões, que faziam ninhos próximo à sua casa. Os gaviões seriam, nesse sentido, seres que poderiam estabelecer comunicação com as forças sobrenaturais; assim, informariam possíveis ameaças a Johannes. Segundo Durtal, isso era uma prática comum na Idade Média: acreditar que as aves, principalmente os gaviões, poderiam se comunicar com o mundo sobrenatural:

C'est égal, pensait, une fois de plus, Durtal, en regardant cette salle à manger si tépide et si seule, et en se rappelant les extraordinaires conversations qui s'étaient tenues dans cette tour, ce qu'on est loin ici des idées et du langage du Paris moderne ! – Tout cela nous réfère au Moyen Âge, dit-il, en complétant sa pensée tout haut (HUYSMANS, 1978, p. 258)<sup>133</sup>.

Des Hermies, além disso, avança na discussão fazendo uma referência com o Egito Antigo, uma vez que o deus egípcio do conhecimento tinha uma cabeça de gavião e, portanto, os estudiosos dos hieróglifos acabavam por comer o coração de gaviões com o intuito de receberem o conhecimento sobre as escrituras egípcias e, dessa forma, poderem realizar seu trabalho da melhor forma possível. Novamente, observamos a crença popular figurando um importante espaço no que tange a Idade Média Luminosa.

## 4.2 Reflexões do oculto: a Idade Média Obscura

Nesta parte do trabalho, pretendemos explorar a Idade Média Obscura, ou seja, a outra face da medievalidade, pouco explorada pelo senso comum histórico. Segundo Carlos Ginzburg, no livro *A História Noturna*, publicado em 1991, a Idade Média não foi apenas um antro de puro Cristianismo e ordem episcopal. Houve, também, o surgimento dos primeiros cultos pagãos, que, anos mais tarde, se tornaram referência para a Missa Negra e para o rito satânico. Para Alain Boureau, em *Satã Herético: o nascimento da demonologia na Europa*

---

<sup>133</sup> “Observando a sala de jantar, tão tépida e singular, Durtal pensava nas extraordinárias conversas que aquela torre havia testemunhado: como aqui estamos longe das ideias e da linguagem da modernidade parisiense! E concluiu o raciocínio em voz alta: – Tudo isso nos remete à Idade Média!”

(2016), o paganismo tem uma importância significativa na formação do satanismo contemporâneo, uma vez que os primeiros ritos satânicos começaram a acontecer com influência direta das divindades pagãs, em especial, do norte da Europa. Essa teoria é reafirmada por Jules Michelet, no livro *A Feiticeira*, publicado originalmente em 1832, ao explorar, metaforicamente, a vida de uma feiticeira na Idade Média, e encontrar referências diretas do passado pagão europeu. O conhecimento da feiticeira é herança de família, passado pelas mulheres mais velhas, de mãe para filha.

Nota-se, portanto, que a Idade Média Obscura é uma leitura realizada pela historiografia cristã em relação às práticas comuns do cotidiano medieval, que acabam sendo condenadas como heresias pelas instituições da Igreja Militante, tais como a Inquisição. No entanto, tais práticas comuns faziam parte de uma dimensão cultural muito mais significativa, que sofreram certo ostracismo por parte da História, por se configurarem, na mente da Igreja Cristã e, conseqüentemente, da historiografia cristã, responsáveis por boa parte do conhecimento que temos sobre a época feudal, como ações heréticas e demoníacas. Tais ações, segundo Des Hermies, influenciam o rito da Missa Negra, uma vez que funcionam como espelho para o ritual ao longo dos séculos. Durtal, extremamente curioso, anseia em conhecer e participar dessa cerimônia. Logo, é importante olharmos com detalhe para a Idade Média Obscura, a fim de compreender a formação do satanismo oitocentista.

A jornada de Durtal pela da Idade Média Obscura começa no capítulo V, durante o jantar realizado na casa de Carhaix. Após a viagem sinestésica de Durtal para um passado, os amigos entram no assunto a respeito do restaurante que Des Hermies frequenta. Nesse restaurante, é possível encontrar diferentes tipos de pessoas, desde deputados até assassinos: “Ce restaurant, où je vais à peu près une foi par mois possède d’immuable clients, des gens bien élevés et hostiles...” (HUYSMANS, 1978, p. 78)<sup>134</sup>. Des Hermies diz que gosta de fazer suas refeições nele para poder observar os tipos da sociedade e como muitos estavam sendo consumidos pelo modo de vida urbano e pelos interesses pessoais, ou por doenças que, certamente, colocaram fim em suas vidas. Des Hermies observava muitos homens que ali frequentavam tinham indícios de doenças terminais, emagrecimento prolongado, enfim, qualquer coisa ruim, que pode acabar com o pouco de humanidade que muitos ainda têm. Para Durtal, essa ação de Des Hermies é satânica: “Dis donc, crita Durtal, tu es pas mal satanique, toi !” (HUYSMANS, 1978, p. 79)<sup>135</sup>.

<sup>134</sup> “Esse restaurante, no qual costume almoçar uma vez por mês, tem lá seus fregueses cativos, gente bem educada e gente hostil.”

<sup>135</sup> “– Caramba! – exclamou Durtal – bem satânico você!”



Com isso, Des Hermies diz que Durtal alcançou seu objetivo, isto é, envolver o satanismo na conversa, afinal, desde o dia anterior, Durtal via-se curioso sobre o diabolismo de sua época. Des Hermies havia prometido que falariam sobre o assunto durante o jantar e, portanto, o escritor buscou apenas aquilo que fora prometido. O assunto era importante para Durtal, ora, ele já dizia saber muito sobre o satanismo medieval e, agora, buscava compreender um pouco sobre a forma do diabolismo moderno. Durtal, todavia, antes de lançar-se sobre o assunto questiona se Des Hermies era realmente católico. Carhaix intervém: “Lui ! s’exclama le sonneur, il est pis qu’un incrédule, c’est un hérésiarque !” (HUYSMANS, 1978, p. 79)<sup>136</sup>. Assim, a conversa avança sobre a posição de Des Hermies em relação ao catolicismo. O médico defende a ideia de uma religião maniqueísta pela sua simplicidade: o bem contra o mal.

– Le fait est que si j’étais certain de quelque chose, je pencherais assez volontiers vers le manichéisme dit Des Hermies ; c’est une des plus simple des religions, celle, dans tous les cas, qui explique mieux l’abominable margouillis du temps présent.

Le Principe du Mal et Le Principe du Bien, le Dieu de lumière et le Dieu de ténèbres, deux Rivaux se disputant notre âme, c’est au moins clair. A l’heure actuelle, il est bien évident que le Dieu bon a le dessous, que le Mauvais règne sur ce monde, en maître (HUYSMANS, 1978, p. 79)<sup>137</sup>.

A defesa de Des Hermies em torno do maniqueísmo vai até a menção das Cruzadas Albigenses, no século XII. Tal evento teria levado à morte milhares de integrantes do Catarismo, uma seita cristã que acreditava na ideia maniqueísta, mas que era tida como pagã e herética, uma vez que assumia a existência de dois Deuses iguais: o Deus do Bem e o Deus do Mal. Para Des Hermies, no entanto, havia um limite do maniqueísmo. Esse limite teria sido ultrapassado pelos cátaros, que adorariam o Diabo, isto é, o Deus das Trevas. Nesse sentido, o médico cita um documento oficial, escrito por um possível membro da seita, Miguel Pselo, cujo retrato de uma das cerimônias é criado em um dos seus livros intitulado *De Operatione Daemonum*: “[...] Un excellent homme appelé Psellus nous a révélé, dans un livre intitulé *De Operatione Daemonum*, qu’ils goûtent, au commencement de leurs cérémonies, des deux excréments et qu’ils mêlaient de la semence humaine à leur hosties.” (HUYSMANS, 1978, p.

<sup>136</sup> “Logo ele! – exclamou o sineiro – Ele é pior que um incrédulo, um herege!”

<sup>137</sup> “– O fato é, que se eu tivesse certeza de alguma coisa, me inclinaria de boa vontade para o maniqueísmo – disse Des Hermies – É uma das religiões mais antigas e mais simples; em todo caso é a que explica melhor o abominável atoleiro dos tempos atuais.

O Princípio do Mal e o Princípio do Bem, o Deus da Luz e o Deus das Trevas – pelo menos é claro que são dois rivais que disputam a nossa alma. Atualmente, é evidente que o Deus bom está por baixo, que o mal reina sobre o mundo como um mestre.”

80)<sup>138</sup>. Des Hermies completa que a comunhão era realizada sob duas espécies e, portanto, misturavam a massa das hóstias com o sangue de crianças degoladas.

Carhaix se assusta e se sente ofendido com as palavras de Des Hermies, mas Durtal vê-se completamente realizado com o assunto que o amigo trouxe: “Eh ! nous voici en pleine Satanisme, dit Durtal.” (HUYSMANS, 1978, p. 80)<sup>139</sup>. A esposa de Carhaix, trazendo o restante da comida, entra na sala de jantar e questiona qual besteira Des Hermies poderia estar falando. Os amigos retomam a refeição e apreciam o assado. O assunto se dispersa e os três passam a falar sobre o sabor da comida. Durtal, no entanto, busca retomar o assunto: “Voyons, Des Hermies, tu prétendais hier que le Satanisme ne s’était jamais interrompu depuis le Moyen Âge, reprit Durtal, voulant entrer enfin dans cette conversation qui le hantait” (HUYSMANS, 1978, p. 81)<sup>140</sup>.

Assim, o médico presta atenção ao verdadeiro desejo de Durtal: o escritor gostaria de escutar mais histórias que envolvessem o satanismo na sua contemporaneidade, isto é, como o diabolismo medieval, tão caro e importante para a escrita do seu livro, se desenrolou ao longo dos séculos, notadamente, no século XIX. Percebendo o desejo do amigo, Des Hermies se coloca a narrar as modificações que o satanismo sofreu ao longo de todas as épocas precedentes e como ele chegou ao formato conduzido no século XIX. A explicação de Des Hermies passa por uma formação histórica; observamos que podem existir exageros, uma vez que as fontes documentais sobre o assunto são escassas. Inclusive, a narrativa de Des Hermies assemelha-se, nesse ponto, às narrativas *fait divers*. O exagero e a violência eram comumente retratados no jornalismo, exemplificando como os corpos muitas vezes eram encontrados pela polícia e o próprio trabalho da perícia:

Oui, et les document sont irréfutables ; je te mettrai à même quand tu le voudras, de les prouver. A la fin du XV<sup>e</sup> siècle, c’est-à-dire au temps de Gilles de Rais, – pour ne pas remonter plus haut – le Satanisme prit les proportions que tu sais, au XVI<sup>e</sup> siècle, ce fut peut-être pis encore. Il est inutile de te rappeler, je pense les paction démoniaques de Catherine de Médicis et des Valois, le procès du moine Jean de Vault, les enquêtes des Sprenger et des Lancre, de ces doctes inquisiteurs qui firent cuire à grand feu des milliers de nécromants et de sorcières. Tout cela est connu, archi-connu. Tout au plus nommerai-je comme étant moins défloré le prêtre Benedictus qui cohabitait avec la démons Armellina et qui consacrait les hosties, en les tenant la tête en

<sup>138</sup> “[...] Um excelente indivíduo, chamado Miguel Pselo revelou num livro intitulado De Operatione Daemonum, que, no início das cerimônias, eles saboreavam dois excrementos diferentes e misturavam o sémen humano às hóstias.”

<sup>139</sup> “Agora sim! Estamos em pleno satanismo, disse Durtal.”

<sup>140</sup> “Vejam, Des Hermies, ontem você afirmava que o Satanismo jamais foi interrompido desde a Idade Média – retomou Durtal, disposto a entrar no cerne da questão que o preocupava.”

bas. Voici maintenant les fils qui rejoignent ce siècle au nôtre. Au XVII<sup>e</sup> siècle où les procès de sorcellerie continuent où les possédées de Loudun paraissent, la messe noire sévit, mais plus voilée déjà plus sourde. Je te citerai un exemple, si tu veux, entre bien d'autres (HUYSMANS, 1978, p. 81)<sup>141</sup>.

Nesse sentido, vê-se que Des Hermies faz referência a casos históricos existentes sobre possíveis ações do sobrenatural, isto é, do diabolismo, como o das possuídas de Loudun, freiras ursulinas que teriam sido vistas possuídas pelo demônio, situação amplamente discutida dentro do Cristianismo. O caso foi marcado por conspirações e torturas, bem como episódios de exorcismos públicos, que permearam o imaginário da sociedade francesa daquela época. Logo, o caso ultrapassou seu tempo, devido a ampla fama, chegando a ser debatido em pleno século XIX. Em seguida, Des Hermies prontamente inicia uma explanação sobre como o ritual das Missas Negras era realizado, utilizando a figura do abade Guibourg<sup>142</sup>. Os rituais conduzidos pelo abade sempre envolviam a figura de uma mulher, erotizada e sensualizada. Segundo Des Hermies, a consagração da hóstia era realizada: “Guibourg a ainsi célébré des messes sur le ventre de Mme de Montespan, Mme d’Argenson, de Mme de Saint-Pont.” (HUYSMANS, 1978, p. 82)<sup>143</sup>.

A conversa sobre Guibourg segue até Des Hermies relatar como a hóstia era feita. O médico aponta para o fato de que, nos rituais satânicos do abade, uma criança, geralmente muito nova, era raptada e queimada ainda viva. As cinzas dessa criança eram misturadas com o sangue de uma outra criança degolada, criando, portanto, a massa que originaria a hóstia diabólica. Essa hóstia era consagrada sobre o ventre de uma mulher nua e distribuída aos acólitos que ali estavam. Logo, percebe-se que a Missa Negra relatada por Des Hermies segue os mesmos passos de uma Missa comum em sua essência e relata o Sacramento como uma peça fundamental para o ritual. Chama nossa atenção a posição da mulher que, erotizada, apontava para um elo entre o pecado inicial e a devassidão humana: a congregação não era perante a

---

<sup>141</sup> “Exatamente, e a documentação é irrefutável; eu as mostrarei quando desejar, para prová-lo. No fim do século XV, ou seja, na época de Gilles de Rais, para não ir mais longe no passado, o Satanismo ganhou as proporções que você conhece; no século XVI, talvez tenha sido ainda pior. Inútil lembrar aqui, creio eu, os pactos demoníacos de Catarina de Médicis e dos Valois, o processo do monge Jean de Vaulx, as investigações de Jakob Sprenger e Pierre de Lancre, doutos inquisidores que fizeram cozinhar em fogo alto milhares de necromantes e bruxas. Tudo isso é conhecido fartamente conhecido. Mas há também o menos conhecido Benedictus, que coabitava com a diaba Armellina e consagrava suas hóstias viradas para baixo. Eis, agora, os elos que unem esse século ao nosso. No século XVII, quando ainda prosseguiram os processos de bruxaria e as possuídas de Loudun aparecem, a missa negra imperava, porém, já mais velada, na surdina. Darei um exemplo, se quiserem, entre muitos outros.”

<sup>142</sup> Abade francês confesso de seus crimes de heresia, ao realizar missas negras e rituais satânicos entre 1650 e 1680.

<sup>143</sup> “Dessa forma, Guibourg celebrou missas sobre o ventre das sras. De Montespan, De Argenson e de Saint-Pont.”

figura da Virgem mãe de Jesus, mas de uma mulher comum, que carrega o fardo dos pecados da humanidade.

Durtal interrompe Des Hermies, mostrando claramente que compreendeu que a Missa Negra, na Idade Média, tinha o intuito de celebrar certa devassidão, em especial, quando a mulher se transformava nessa espécie de altar. O escritor aponta o interesse de compreender como, então, a Missa Negra passou a ser realizada nos dias atuais, duvidando que a mulher ainda funcionaria como um altar. Des Hermies, muito confiante e entendido do assunto, diz que a mulher, de fato, não é mais o altar da Missa satânica, mas, ainda, não perdeu sua importância. No entanto, é importante, para compreender como o ritual era realizado nos tempos atuais, seguir com a explicação histórica. Assim, Des Hermies avança para o século XVIII e cita o caso do cônego Duret: “L’un d’eux chanoine Duret, s’occupait spécialement de magie noire. Il pratiquait la nécromancie, évoquait le diable ; il finit par être exécuté, comme sorcier, en l’an de grâce 1718.” (HUYSMANS, 1978, p. 83)<sup>144</sup>.

O médico continua apontando para outros casos, como o abade Becarelli e o Paracleto da Lombardia. Des Hermies se pauta em inúmeras teorias, todas elas com casos famosos na sociedade, reconhecidamente complexos e sem explicações definitivas. A fundamentação teórica do amigo de Durtal é impressionante e mostra como Des Hermies se interessava pelo assunto. Os amigos fazem uma breve pausa na conversa para acompanhar o vinho do jantar. Em seguida, Durtal retoma o assunto, referenciando, mais uma vez, Gilles de Rais como norte. Para o escritor, Gilles, portanto, não era o único exemplo de diabolismo na Idade Média, mas havia muito mais pecadores, em especial, pessoas da própria Igreja Militante que se envolviam com o diabolismo, o que Des Hermies confessa vivamente:

Aux supérieurs de missionnaires, aux confesseurs de communautés, aux prélats et aux abbesses ; à Rome où est le centre de la magie actuelle, aux plus hauts dignitaires répondit des Hermies. Quant aux laïques, ils se récurrent dans les classes riches ; cela t’explique comment ces scandales sont étouffés, si toutefois la police découvre ! (HUYSMANS, 1978, p. 84)<sup>145</sup>.

Portanto, observa-se que o envolvimento com o satanismo do século XIX estaria centrado nas classes sociais de maior poder, seja no clero ou nas classes ricas. Para Des

---

<sup>144</sup> “Um deles, o cônego Duret, dedicava-se especialmente à magia negra. Praticava necromancia, evocava o Diabo; acabou sendo executado como bruxo, no ano da graça de 1718.”

<sup>145</sup> “A dos superiores dos missionários, ao dos confessos das comunidades, ao dos prelados e ao das abadessas; em Roma onde se acha o centro da magia atual, ao mundo dos mais altos dignitários – respondeu Des Hermies. – Quanto aos laicos, esses são recrutados nas classes ricas; isso explica como esses escândalos são abafados, caso sejam descobertos pela polícia!”

Hermies, esse é o motivo pelo qual os casos não tiveram tanta repercussão, sendo que apenas alguns deles foram publicados nos grandes jornais. Muitos casos são abafados e, por isso, é muito complicado compreender como que o satanismo é revelado ao longo do século XIX. Des Hermies explica o fato de o clero estar envolvido com a magia negra oitocentista: apenas eles podem operar a transubstanciação. Nesse sentido, é necessário que o operador da missa negra tenha formação clerical. Caso contrário, o ritual não é válido: “– Évidemment ; lui seul peut opérer le mystère de la Transsubstantiation.” (HUYSMANS, 1978, p. 84)<sup>146</sup>.

Então, Des Hermies relaciona a um fato recente, do século XIX, com o satanismo. O médico cita o caso de mulheres que, em 1855, criaram uma associação, na qual, a partir dos ritos da Missa Negra, comungavam várias vezes por dia e guardavam a hóstia no céu da boca por muito tempo para, depois, cuspirem e misturá-lo com substâncias: “En 1855, il existait, à Paris, une association composée en majeure partie de femmes ; ces femmes communiquent, plusieurs fois par jour, gardaient les Célestes Espèces dans leur bouche, les recrachait pour les lacérer ensuite ou les souiller par de dégoûtantes contacts.” (HUYSMANS, 1978, p. 84)<sup>147</sup>. Des Hermies menciona que o caso pode ser provado, porque foi matéria do jornal *Les Annales de la Sainteté*<sup>148</sup>.

Carhaix, ao ver que Des Hermies trazia exemplos recentes do satanismo, buscou em sua prateleira de livros um volume da revista *La Voix de la Septaine*, de 1843<sup>149</sup>, que apontava para casos de Missas Negras realizadas por uma associação satânica em Agen, por 25 anos. O sineiro, ainda, aponta que não houve negativa do bispo de Agen e que o caso ficou sem solução. Assim, para Carhaix, o século XIX é imundo de padres diabólicos, que visam o poder e não a própria vocação. Des Hermies, então, avança a discussão para o fato de o diabolismo oitocentista ser muito mais burocrático do que nos séculos anteriores. O médico informa que houve uma centralização do satanismo, com comitês e centrais administrativas, quase como uma Santa Sé. Nesse sentido, não é apenas uma coisa local, mas existem sociedades satânicas na Europa e na América, exemplificando a existência da Sociedade dos Re-Teurgistas

<sup>146</sup> “Evidentemente; somente ele pode operar o mistério da Transubstanciação.”

<sup>147</sup> “Em 1885, existia em Paris uma associação composta em sua maioria por mulheres; essas mulheres comungavam várias vezes por dia, guardavam o pão da alma dentro da boca e depois o cuspiam e dilaceravam, ou então, o conspurcaram com contatos asquerosos.”

<sup>148</sup> O jornal, de fato, existiu. Nele, eram publicadas reportagens e artigos relacionados à fé. No entanto, não foi possível localizar, por meio das ferramentas de pesquisa, o texto mencionado por Des Hermies. Muito pouco do jornal está digitalizado, e sua editora encerrou as atividades.

<sup>149</sup> A edição, em si, não foi possível de ser encontrada. Contudo, segundo Maurice Garçon, em seu livro *La Société Infernale d’Agen* (1928), essa sociedade existiu, de fato, e contribuiu para o florescimento do satanismo oitocentista. Era muito comum, naquela época, que diversas publicações impressas retratassem os fatos e as ações que eram conduzidos por tal grupo. Huysmans, provavelmente, em algum momento do seu envolvimento com o ocultismo, teve contato com tal sociedade.

Optimates<sup>150</sup>, consolidada sobre duas formas de poder: destruir a sociedade e reinar sobre seus escombros ou impor o culto demoníaco.

A conversa avança sobre o culto demoníaco ao redor do mundo, bem como a sua organização e centralização. Des Hermies chega, inclusive, a comentar sobre a existência de uma sociedade secreta que visa criar um antipapa: “[...] elle a pour but, celle-là, d’élire un anti-pape qui serait l’Antéchrist.” (HUYSMANS, 1978, p. 86)<sup>151</sup>. O interesse sobre as sociedades ocultas ganha forma durante o jantar. Tal interesse era muito comum durante o *fin-de-siècle* francês. Basta pensarmos em personagens históricos famosos e populares dessa época, como, por exemplo, Peladan e René Guénon. O esoterismo ganhava campo por meio da astrologia, assim como o Espiritismo se consolidava como uma religião importante frequentada por grandes nomes da intelectualidade, a exemplo de Victor Hugo. Logo, o médico traz outro caso recente à tona, ocorrido em 1865, na cidade de Auxerre, envolvendo Cantianille<sup>152</sup>:

Cette Cantianille, placée dans un couvent de Mont Saint-Sulpice, fut violée, dès qu’elle eut atteint sa quinzième année, par un prêtre qui la voua au Diable. Ce prêtre avait été, lui-même, pourri, dès son enfance, par un ecclésiastique qui faisait partie d’une secte de Possédés, créée le soir même du jour où fut guillotiné Louis XVI (HUYSMANS, 1978, p. 86)<sup>153</sup>.

Após discutirem sobre o caso de Cantianille, Carhaix avisa aos amigos que precisa desesperadamente subir até os sinos, para tocar os Angelus. Assim, retira-se, portando seu casaco, enquanto Des Hermies e Durtal permanecem na sala de jantar. Durtal está ainda muito estarrecido e espantado com todas as histórias que saíram daquela mesa de jantar. Ele conclui que o grande evento do satanismo oitocentista é a Missa Negra: “– C’est tout de même curieux ce que tu m’as raconté dit Durtal ; en somme, dans le moderne, le grand jeu du Satanism, c’est la messe noire !” (HUYSMANS, 1978, p. 87)<sup>154</sup>. Des Hermies, vendo o espanto de Durtal, avança para termos um pouco mais técnicos, como, por exemplo, os *sucubus* e *incubus*,

---

<sup>150</sup> Há pouca informação sobre essa sociedade, que atuou até o começo do século XX, tendo como principal culto a missa negra, nos Estados Unidos da América.

<sup>151</sup> “[...] esta tem por objetivo eleger um antipapa que seria o anticristo.”

<sup>152</sup> Tal caso, de muita discussão na França, é amplamente estudado e exemplificado pelo espiritismo. Foi tratado como um caso de possessão, semelhante às ursulinas de Loudun. Para a psicologia, trata-se de um estresse pós-traumático. O relato do caso pode ser encontrado na *Revue Spirite*, de Paris, em seu 9º ano, 8º número, publicado em agosto de 1866 (DES CRÉATIONS..., 1866, p. 240-246).

<sup>153</sup> “Essa Cantianille, internada num convento de Mont-Saint-Sulpice, foi violada, assim que completou 15 anos, por um padre que a consagrado ao Diabo. Esse padre, por sua vez, tinha sido corrompido, desde sua infância, por um eclesiástico que fazia parte de uma seita de Possuídos, criada exatamente no mesmo dia em que Luis XVI foi guilhotinado.”

<sup>154</sup> “– Ainda assim, é muito estranho o que você me contou – disse Durtal – Resumindo, nos dias de hoje, o grande evento do Satanismo é a missa negra!”

demônios que atacam sexualmente as vítimas, mimetizando o parceiro sexual desejado. Des Hermies retira da prateleira de Carhaix o livro *Mystique de Gorres* e diz ao amigo sobre os padres que consagram hóstias e depois colocam-nas dentro de pergaminhos para praticar a sodomia. Tais assuntos espantam ainda mais Durtal, que se volta para a realidade quando o sino bate.

Após tocar os sinos, Carhaix desce até a sala de jantar. Ele, tomado pela nevasca e com muito frio, aproxima-se da lareira e busca se aquecer; questiona Des Hermies a respeito do assunto que estavam conversando em sua ausência. O médico responde que havia solucionado alguns questionamentos do amigo, mas que tinha deixado para falar sobre o “verdadeiro monstro do satanismo contemporâneo” assim que Carhaix retornasse. Então, Carhaix nomeia o cônego mais famoso da época, que realizava Missas satânicas por toda a França: Cônego Docre. O médico não entra em detalhes, o que aguça a curiosidade de Durtal. Des Hermies, portanto, alega que, para conversar sobre Docre, ele precisa de um novo amigo, o astrólogo Gevigney, o qual pretende convidá-lo para um próximo jantar na casa de Carhaix. Os amigos, então, decidem partir e se reunir na próxima noite.

No capítulo VIII, Durtal vê-se imerso na narrativa história de Gilles de Rais e, portanto, acaba sendo transportado para o tempo do marechal. Essa viagem à Tiffauges de Durtal é abrangente, porque ele dedica-se em saborear os gostos e as sensações do castelo de Tiffauge, moradia de Gilles. Para Durtal, não havia dúvida: Gilles estava possuído pelo demônio, afinal, para cometer tamanhas atrocidades, essa seria a única explicação: “[...] le Démon n’a pas besoin de s’exhiber sous des traits humains ou bestiaux afin d’attester sa présence ; il suffit, pour qu’il s’affirme, qu’ill élise domicile en des âmes qu’il exulcère [...]” (HUYSMANS, 1978, p. 121)<sup>155</sup>.

A discussão, então, ganha contornos científicos. O escritor pensa em seu tempo e nos casos em que a medicina não teria uma explicação concreta ou que a ciência ainda poderia deixar certas dúvidas. Nesse sentido, a Frenologia ganha certo contorno. Para o escritor, uma lesão no cérebro poderia, muito bem, ser causada por uma ocupação demoníaca do corpo. Assim, Durtal fica na dúvida se as lesões cerebrais que produzem assassinos seriam causadas por essa ocupação ou se essas lesões seriam a porta de entrada para certos demônios: “[...] pour une femme atteinte de démonomaine par exemple, si la lésion s’est produite parce qu’elle est

---

<sup>155</sup> “[...] o Demônio não precisa se exhibir com feições humanas ou bestiais a fim de comprovar sua presença; para que se confirme, basta-lhe eleger domicílio em almas que ele exculera [...]”

démonomane ou si elle est devenue démonomane par suite de cette lésion [...]” (HUYSMANS, 1978, p. 122)<sup>156</sup>.

No dia seguinte, que se encontra no capítulo IX, Durtal vê-se dominado pelos pensamentos da noite anterior, envolvendo-se em muitas dúvidas sobre o satanismo e também sobre Hyacinthe Chantelouve. Boa parte das dúvidas, entretanto, serão respondidas na mesma noite, porque é o dia do jantar com o astrólogo Gevingey. Inicialmente, no momento que o místico entra pela porta da casa de Carhaix, Durtal não sente uma boa impressão e, na verdade, acha que Gevingey é tudo menos um astrólogo. Após uma rápida análise de suas mãos e notando que ele carregava nos dedos anéis bem diferentes, o místico percebe os olhares do escritor e decide, então, explicar o que cada símbolo dos seus anéis representava:

– Vous examinez, monsieur, ces bijoux de prix. Ils sont formés par trois métaux, l’or, les platine et l’argent. Cette bague-ci porte un scorpion, le signe sous lequel je suis né ; celle-là, avec ses deux triangles accouplés, l’un, l’image du macrocosme, du sceau de Salomon, du grande patacle ; quant à cette petite que vous voyez, poursuivit-il, en montrant une bague de femme échâssée d’un minime saphir entre deux roses, c’est un souvenir qui me fut offert par une personne dont je voulus bien tirer l’horoscope (HUYSMANS, 1978, p. 140)<sup>157</sup>.

Durtal fica impactado com a fala de Gévingey; isso o faz acreditar que ele realmente era um místico. A esposa de Carhaix anunciou que o jantar estava posto à mesa e os amigos se juntaram à refeição. Des Hermies, ansioso para auxiliar Durtal em seus questionamentos sobre o satanismo, conduziu a conversa para mapas astrais, com o intuito de fazer com que o astrólogo se sentisse mais à vontade. Gévingey se sentiu bem e logo começou intensas explicações sobre o assunto, explicitando os motivos que o levaram a gostar do assunto e por que ele não poderia oferecer seus serviços por qualquer preço – um mapa astral deveria custar em torno de 500 francos, disse ele. Completou dizendo que nos dias atuais a astrologia perdeu um espaço, quando comparada aos dias da Antiguidade. Em seguida, explicou que, na Idade Média, a astrologia tinha suma importância.

---

<sup>156</sup> “[...] uma mulher afetada pelo demonomania, por exemplo, a lesão de produziu porque ela é demonomaniaca ou se ela se tornou demonomaniaca por causa dessa lesão [...]”

<sup>157</sup> “Está examinando essas joias caras, não é? Elas são compostas de três metais: ouro, platina e prata. Este anel aqui tem um escorpião, signo sob o qual nasci; este outro, com seus dois triângulos acoplados, um com a cabeça para cima e outro apontando para baixo, reproduz a imagem do macrocosmo, do selo de Salomão, do grande pentagram; quanto a este pequenino que está vendo – prosseguiu ele, mostrando um anel feminino engastado com uma safira mínima entre duas rosas – este é uma lembrança que me foi dada por uma pessoa para quem fiz a gentileza de elaborar o mapa astral.”



Nesse sentido, com o intuito de sustentar a sua explicação, Gévingey discorre sobre a história da Catedral de Notre Dame de Paris, em especial, sobre a arquitetura da Porta do Juízo, da Porta da Virgem e da Porta de Santa Ana ou de São Marcelo. Para o astrólogo, as portas representam a Mística, a Astrologia e a Alquimia, ciências fundamentais da Idade Média:

Voyez, au reste, messieurs, le portail de Notre Dame de Paris ; les trois portes que les archéologues qui ne sont point initiés à la symbolique chrétienne et occulte désignent sous les noms de porte du Jugement, de porte de la Vierge, de porte de Sainte-Anne ou de Saint-Marcel, représentent en réalité, la Mystique, l’Astrologie et l’Alchimie, les trois grandes sciences du Moyen Âge (HUYSMANS, 1978, p. 141-142)<sup>158</sup>.

Assim, observa-se que Gévingey tem um amplo conhecimento sobre a Idade Média e os interesses de Durtal. A conversa flui e Durtal afirma que a astrologia, nos dias atuais, acaba ocupando um espaço interessante nos jornais, afinal, existem astrólogos que produzem horóscopos para essas grandes publicações. Gévingey coloca-se contra a fala de Durtal e acusa os astrólogos dos jornais de charlatões, desconhecadores da ciência mística: “Quelle honte ! ceux-là ne savent même pas le premier mot de cette Science ; ce sont de simples farceurs [...]” (HUYSMANS, 1978, p. 142)<sup>159</sup>. Para o místico, esses astrólogos de jornais só se interessam por dinheiro e não desenvolvem nenhum tipo de ciência verídica.

Sendo assim, os amigos avançam a conversa e entram no âmbito do sobrenatural. Gévingey faz uma rápida explicação sobre a diferença entre aparições: aquelas formadas pelo fluido do médium em transe em conjunto com os demais presentes na sessão e aparições ditas elementais, que não precisam de um médium para ocorrerem, porque possuem energia pura do espírito e, portanto, é desconhecida a forma como elas podem ocorrer. Nesse ponto, vemos como o Supranaturalismo ou Naturalismo Espiritualista surge na obra de Huysmans. O processo de explicação da forma como as aparições ocorrem se dá de forma técnica e científica, elencando diversas referências à ciência: um espírito é formado por uma combinação de elementos químicos e só ocorre a partir de princípios físicos de transmissão de energia.

Nesse sentido, é um pouco parecido com o que ocorre em *Frankenstein*, de Mary Shelley, em que o processo do galvanismo, uma teoria física, é abordada de forma direta: seria possível reviver um corpo morto a partir de uma descarga elétrica. De fato, o interesse dos

---

<sup>158</sup> “Aliás, senhores, pensem no portal de Notre Dame de Paris; as três portas, que os arqueólogos, não sendo iniciados na simbologia cristã e ocultista, designam com os nomes de Porta do Juízo, Porta da Virgem, Porta de Santa Ana ou de São Marcelo, representam, na verdade, a Mística, a Astrologia e a Alquimia, as três grandes ciências da Idade Média.”

<sup>159</sup> “Que vergonha! Esses aí nem sequer conhecem os rudimentos dessa ciência: são simples farsantes [...]”

romancistas em torno da ciência é algo muito comum na sociedade do século XIX, visto que é um momento de intenso desenvolvimento racional e científico. O interesse pelo corpo humano ganha forma, ao mesmo tempo em que a ciência, em especial, as ciências da natureza, passam a ocupar um espaço ocupado anteriormente pela filosofia. A verdade unicamente é atingida por fórmulas e pensamentos e, portanto, vemos uma necessidade de encaixar as coisas relacionadas ao sobrenatural nesse formato. Uma aparição deixa rastros, sejam eles químicos ou físicos, O enxofre é o resultado de uma combinação química no momento em que algum demônio se faz presente, e por aí as explicações continuam.

Conforme a conversa ganha formas sobrenaturais e científicas e Gévingey defende a existência de seres em nosso plano, os quais não podemos ver, apenas quando se manifestam, Carhaix explode em fúria, dizendo que a Igreja considera todos esses eventos reais e os atribuem a ação de Satã. Para o sineiro, desde a Idade Média, o homem enfrenta o mal, e a prova é Santo Agostinho: “Il y en a eu dans tous les temps. Vous en trouverez dans Saint Augustin la preuve, car il dut envoyer un prêtre pour faire cesser, dans le diocèse d’Hippone, des bruit, des bouleversements d’objets et de meubles [...]” (HUYSMANS, 1978, p. 144)<sup>160</sup>. Para Carhaix, só existem dois reinos: de Deus e do Diabo. O Espiritismo não se encaixa em nenhum deles, porque as ações, como assombrações, estão diretamente ligadas ao reino do mal.

Nesse ponto, Gévingey defende o Espiritismo como a arte que rompe e transgride uma normalidade. Para o astrólogo, a doutrina espírita é como a Revolução de 1789 (HUYSMANS, 1978, p. 144): derrubou antigos dogmas e estruturas ultrapassadas e apresentou ao mundo uma nova forma de acreditar. Portanto, o Espiritismo deveria ser levado em consideração, afinal, muitos assuntos não poderiam ser abordados apenas pela ótica do catolicismo. Em seguida, Carhaix se ausenta e vai tocar os sinos. Os amigos decidem passar um café e continuam a conversa, enquanto aguardam o retorno de Carhaix.

Des Hermies, com uma clara intenção de se aprofundar mais na conversa e ajudar Durtal no seu livro, questiona Gévingey sobre os súcubos e os íncubos. Para Alain Boureau (2016), os demônios eram as entidades demoníacas mais comuns na Idade Média, geralmente invocados por supostas bruxas, durante o sabá, com o intuito de afetar certas pessoas e, ao mesmo tempo, atender desejos sexuais. De fato, o autor discorre sobre a essência de existir uma certa mescla entre o paganismo e o satanismo com o erotismo e a sensualidade (BUREAU, 2016, p. 130). Nesse sentido, a relação criada entre os súcubos e íncubos ultrapassa os limites do puro desejo

---

<sup>160</sup> “Isso sempre existiu. A prova pode ser achada em Santo Agostinho, pois ele precisou enviar um padre à diocese de Hipona para pôr fim a barulhos e movimentações de objetos e móveis [...]”

satânico, mas acabam por se inserir no desejo carnal humano. Essa mesma situação se assemelha ao demônio da meia noite ou o demônio dos sonhos, que representa um sintoma da paralisia do sono, ou seja, uma projeção de nosso inconsciente enquanto nos encontramos em um estado entre o sonho e a realidade. Logo, a experiência sexual envolvendo os súcubos e os íncubos também podem ser projeções do inconsciente originadas no desejo sexual e no orgasmo noturno.

Os termos súcubos e íncubos logo são retomados e, a partir do capítulo X, até o XIII, expressam certo interesse de Durtal. O escritor vê-se pensando em Hyacinthe, cujo desejo o faz não conseguir dormir. Ela representa uma conquista que parece distante, pois é casada com um dos amigos de Durtal; entretanto, o fato de se colocar como uma conquista que pode não ocorrer faz com que o escritor a deseje ainda mais. Além de Gilles de Rais, a mulher ocupa as reflexões do protagonista e a vontade de transgredir a conduta dos bons costumes, isto é, a traição alimenta o desejo carnal. Para Durtal, Hyacinthe pode, inclusive, ser vítima de uma possessão demoníaca, semelhante ao sucubato e incubato.

Durtal está extremamente engajado em conquistar Hyacinthe. Ele decide organizar seu apartamento e comprar alguns itens, como bombons e um licor, porque aguarda a mulher fatal. Hyacinthe, ao visitar Durtal, reprime seus desejos inicialmente e não se entrega ao escritor, cujo corpo a deseja e queima em febre. Para Hyacinthe, caso ela se entregue, Durtal se esquecerá dela, uma vez que o escritor apenas se entregaria ao desejo romântico da conquista. A Sra. Chantelouve vê-se em dúvida e com medo de se entregar a Durtal, que a persegue. A imaginação do escritor explode, criando relações de Hyacinthe com o cônego Docre e a possibilidade de aquela mulher ser satânica. Nesse sentido, para o escritor, o desejo de Hyacinthe é como uma ação libertina, semelhante ao diabolismo; entretanto, a mulher mostra-se temerosa e não expõe claramente sua posição e a consolidação do seu desejo:

– Parce que... Écoutez. – Et sa voix s’affermit et devint grave. – Écoutez, plus je réfléchis et plus je vous demande en grâce de ne pas ainsi détruire notre rêve. Et puis... voulez-vous que je sois franche, si franche que eh bien, personnellement, je ne voudrais pas gêner le bonheur... comment dirais-je, aboutit, extrême... que me donne notre liaison. Je sens bien que cela devient confus et que je m’explique mal. Enfin, tenez, je vous possède quand et comment il me plaît, de même que j’ai longtemps possédé Byron, Baudelaire, Gérard de Nerval, ceux que j’aime (HUYSMANS, 1978, p. 159)<sup>161</sup>.

---

<sup>161</sup> “Porque... Ouça – sua voz tornou-se firme e grave. – Ouça bem, quanto mais reflito, mais lhe suplico que não destrua nosso sonho. E depois... Quer que seja franca? Tão franca que vou lhe parecer sem dúvida um monstro de egoísmo? Pois bem, pessoalmente, não me agradaria estragar a felicidade... como direi, consumada, extrema... que me proporciona nossa relação. Estou ciente de que isso está ficando confuso e não me explico bem. Enfim,

Assim, a falta de certeza de Hyacinthe irrita Durtal, que, ao mesmo tempo, a odeia e reflete sobre como acabar o mais rápido possível com todo o teatro que está acontecendo: “Il resta stupide, ne comprenant plus. Qu’est-ce que cela signifie ?” (HUYSMANS, 1978, p. 161)<sup>162</sup>. No entanto, chama a atenção do escritor o fato de Hyacinthe assumir publicamente que convive em sonhos com os escritores mortos. Seria isso uma prática satânica de incubato? Durtal se questiona: “Puis reste cette question de l’incubat que vient s’enter là-dessous ; elle avoue, et cela si placidement, qu’elle cohabite à volonté, en songe, avec des êtres vivant ou morts ? est-elle satanisante [...]” (HUYSMANS, 1978, p. 161)<sup>163</sup>. Hyacinthe abandona Durtal em seu apartamento. O escritor, ainda mais confuso, recebe um convite da Sra. Chantelouve: ele deveria ir até a casa dela no dia seguinte. Durtal, portanto, coloca-se a pensar a respeito. Para o protagonista, a mulher queria um encontro ao lado do marido? Será que a traição na sua casa, ao lado de Chantelouve, era uma espécie de desejo?

Durante o encontro, o foco não é o casal, mas o relacionamento de Durtal com o esposo de Hyacinthe. O Sr. Chantelouve, depois de uma intensa conversa sobre a higiene e o modo de vida dos santos durante a Idade Média, questiona o convidado sobre o andamento da obra sobre a vida de Gilles de Rais. Durtal, na esperança de conseguir alguma informação sobre o satanismo, tenta desenvolver um assunto sobre padres satânicos e os rituais da Missa Negra na época medieval, com o intuito de que Chantelouve demonstrasse o mínimo de conhecimento sobre a matéria proposta, o que poderia fazer com que o escritor questionasse sobre o cônego Docte: “– Car, poursuivit Durtal qui le regardait, il se passe des choses inouïes pour l’instant ! L’on m’a parlé des prêtres sacrilèges, d’un certain chanoine qui renouvellerait les scènes sabbatiques du Moyen Age” (HUYSMANS, 1978, p. 177)<sup>164</sup>. Entretanto, Chantelouve não dá continuidade ao assunto, desviando a conversa para comentar sobre o livro que estava escrevendo.

Em seguida, Chantelouve se retira da sala e deixa Durtal com Hyacinthe que, ao perceber que o marido fechou a porta do escritório, acaba por beijar Durtal, em um impulso que explora o desejo pelo perigo, de cometer um ato de traição ao lado do seu esposo. Durtal sente-se estranho com isso, mas compreende o desejo da mulher; porém, ao se retirar da casa, o

---

entenda que o possuo quando e como quero do mesmo modo como durante muito tempo possui Byron, Baudelaire, Gérard de Nerval, esses que amo.”

<sup>162</sup> “Pasma, Durtal não compreendia mais nada. O que significa isso?”

<sup>163</sup> “E, depois, há ainda essa questão do incubato que vem se enxertar ao resto; ela admite, e de modo tão plácido, que convive de bom grado, nos sonhos, com seres vivos e mortos; será ela satanista?”

<sup>164</sup> “– Pois – continuou Durtal, que o observava – acontecem coisas espantosas neste momento! Falaram-me de padres sacrílegos, de certo cônego que reproduziria as cenas sabáticas da Idade Média.”

escritor encontra-se insatisfeito, pois não conseguiu nenhuma informação sobre Docre ou qualquer coisa referente ao satanismo oitocentista. No dia seguinte, Durtal e Des Hermies se encontram e vão até a casa de Carhaix, para mais um jantar.

Durante o jantar, os amigos discutem sobre os padres que acabaram se convertendo ao satanismo, dentre eles, o cômego Docre, que é retomado novamente. Durtal, ainda mais, se surpreende com Docre, desejando muito conhecê-lo pessoalmente. Durtal defende a ideia de que os padres transgredidos são homens do seu tempo, que convivem com as dúvidas sobre a existência do bem e do mal, que não foram resolvidas ainda na Idade Média e, portanto, esses padres acabam por seguir um caminho alternativo do padrão, como uma forma de resistência aos dogmas impositivos da fé católica. O debate entre os amigos avança. Eles retomam o assunto sobre incubus e succubus. Durtal, pensando na noite anterior, que se envolveu com Hyacinthe, questiona aos amigos se uma mulher tomada pelo succubato teria o corpo frio. Des Hermies responde a Durtal que, durante a Idade Média, possivelmente as mulheres teriam os corpos frios, mas que, com o tempo, essa prática se modificou e, nos dias atuais, elas podem “queimar de febre”.

Percebe-se um olhar evolucionista em torno da prática do satanismo. Des Hermies, especialmente, enxerga que o diabolismo evoluiu ao longo do tempo, se adequando aos novos tempos e se tornando, evidentemente, mais forte. Para o médico, que anteriormente interpretou a transformação da Missa Negra ao longo dos séculos, o diabolismo moderno é uma forma desenvolvida do satanismo praticado no medievo e, sendo assim, adentra-se no âmbito da ciência. Para justificar tal afirmação, surge a figura do Padre Johannes, cujo objetivo é lutar contra as forças do mal, por meio de curas que cancelam feitiços lançados por satanistas. O padre Johannes funciona como uma espécie de força antagônica a de Docre, criando uma espécie de confronto entre os dois prelados. Johannes tenta, a todo custo, eliminar a influência de Docre.

Enquanto Docre, no romance, surge como um aliado à ciência, cria poções mágicas, misturando elementos químicos no sangue de camundongos amaldiçoados, obtendo novas soluções que podem, mesmo à distância, contaminar as pessoas e, conseqüentemente, causar um dano sério. Tais poções satânicas são receitas oriundas da Idade Média, melhoradas com o desenvolvimento da ciência e de novos métodos de mistura, bem como o surgimento da possibilidade de se ter elementos químicos distintos, anteriormente de difícil acesso, como o enxofre. Johannes explora formas de combatê-las, a fim de acabar com a força de Docre e outros cômegos diabólicos.

No capítulo XIX, Durtal presencia, finalmente, a Missa Negra, que tanto deseja frequentar. Hyacinthe promete ao escritor que o levará, mas que seria necessário Durtal ser extremamente discreto, inclusive, ela pede para que o protagonista assine uma carta assumindo um atestado de loucura caso, eventualmente, ele escreva ou relate sua experiência. A mulher comenta que é uma exigência do cônego Docre, uma vez que Durtal escreve romances e poderia, muito bem, relatar tais eventos, o que poderia gerar uma grande complicação ao culto satânico. Durtal, com muito custo, decide assinar a carta, porque está extremamente envolvido com o fato de poder presenciar uma Missa Negra. Finalmente, seu desejo será realizado.

Pelo caminho até o local onde a Missa Negra seria realizada, Durtal faz uma grande observação. O bairro parece ser de herança medieval e com ruas tortuosas, ao mesmo tempo que apresenta estabelecimentos estranhos e marginalizados: “La rue s’étendait, interminable, déjà déserte, si mal pavée que les essieux du fiacre criaient, à chaque pas ; tançaient de plus en plus, À mesure qu'elle s’allongeait vers les remparts.” (HUYSMANS, 1978, p. 241)<sup>165</sup>. Conforme o casal vai se aproximando da casa onde será realizado o ritual, Durtal começa a imaginar como poderia ser aquela cena e as pessoas que estariam ali presentes. Ao ver alguns transeuntes na rua, Durtal imagina que essas pessoas poderiam estar no ritual.

Durtal segue Hyacinthe, que se mostra extremamente familiarizada com o ambiente. Ela começa a abrir as portas e guiar o caminho com sua lamparina, o único ponto de luz visível no local em que seria realizada a Missa Negra. Durtal passa, então, a observar tudo que é iluminado por Hyacinthe, até chegar na capela. O escritor nota que há um cheiro de bolor com ervas, mas, logo em seguida, percebe um altar, semelhante ao de uma Igreja convencional, mas com um cristo crucificado infame, deformado e com o órgão sexual à mostra, diferentemente das tradicionais imagens, em que um pano cobriria sua genitália:

Alors l’autel apparut, un autel d’église ordinaire, surmonté dérisoire infâme. 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 (HUYSMANS, 1978, p. 242)<sup>166</sup>.

<sup>165</sup> “A rua se estendia, interminável, já deserta, e tão mal calçada que as molas do fiacre gemiam ao avançar. Clareavam-na apenas os bicos de gás que se esparsavam cada vez mais...”

<sup>166</sup> “Então o altar se revelou, um altar de igreja ordinário, sobre o qual havia um tabernáculo sustentando um Cristo irrisório, infame. Tinham-lhe levantado a cabeça, alongado o pescoço, e rugas pintadas sobre suas faces transformavam o rosto dorido num focinho retorcido por um ignóbil sorriso. Estava nu e, no lugar do pano que lhe cingia a cintura, seu membro viril se projetava em meio a um tufo de crina.”

Hyacinthe comenta com Durtal que o local onde eles estavam havia sido, há muito tempo, uma capela de Ursulinas e, portanto, era um local ideal para a realização do culto, por causa de sua construção, que permitia a criação de uma Igreja. Em seguida, começa a apontar e explicar quem eram as pessoas que ali estavam; dentre elas, destaca-se uma senhora ex-religiosa, que foi pervertida por Docre, e um professor de medicina, que cultua a deusa Vênus Astarte. Hyacinthe completa que as orações deixam o professor mais forte e resistente ao tempo. Durtal questiona Hyacinthe: “– Vous garantissez la véracité de cette histoire ?” (HUYSMANS, 1978, p. 243)<sup>167</sup>. A Sra. Chantelouve responde que pode garantir a história, porque, inclusive, havia sido publicada no Anais da Santidade, mas o professor decidiu não processar a publicação. No entanto, Hyacinthe parece incomodada com Durtal e, portanto, pergunta o que ele tem. O escritor responde que está incomodado com o cheiro de bolor e ervas. Hyacinthe responde que logo Durtal vai se acostumar: “– De la rue, des feuilles de jusquiame et de datura, des solanées sèches et de la myrthe ; ce sont des parfums agréables à Satan, notre maître.” (HUYSMANS, 1978, p. 243)<sup>168</sup>. A atenção de todos se direciona para a entrada do cônego Docre: “Précédé de deux enfants de chœur, coiffé d’un bonnet écarlate sur lequel se dressaient deux cornes de bison en étoffe rouge, le chanoine entra.” (HUYSMANS, 1978, p. 244)<sup>169</sup>.

Docre dá início à cerimônia que, a princípio, se assemelha muito com a Missa Católica regular. Composto por falas em latim e genuflexões, o cônego ia coordenando a ação dos que ali estavam assistindo: “– Ah çà, mais c’est une simple messe basse, dit Durtal à Mme Chantelouve.” (HUYSMANS, 1978, p. 244)<sup>170</sup>. Em seguida, os coroinhas trouxeram incensos, com uma fumaça branca, que os fiéis aspiraram e logo começaram a desfalecer. O padre desceu as escadas e começou a declarar honrarias a Satã. As honrarias seguem até que Docre sobe novamente no altar e os coroinhas tocam um sino, que funciona como um sinal. As mulheres, antes taciturnas com o efeito da fumaça, recobrem a consciência e começam a rolar no chão:

Ce fut comme un signal ; des femmes tombées sur les tapis se roulèrent. L’une sembla mue par un ressort, se jeta sur le ventre et rama l’air avec ses pieds ; une autre subitement atteinte d’un strabisme hideux, gloussa, puis, devenue aphone, resta la mâchoire ouverte, la langue retroussée, la pointe dans le palais, en haut ; une autre, sur les épaules puis la redressa d’un jet brusque, et se encore, étendue sur les reins, défit ses jupes, sortit une pensée nue,

<sup>167</sup> “Você garante que essa história é verdadeira?”

<sup>168</sup> “Arruda, folhas de meimendo e de datura, de solanáceas secas e mirra; são os perfumes que agradam a Satã, nosso mestre!”

<sup>169</sup> “Precedido pelos coroinhas, com a cabeça coberta por um barrete escarlate, sobre o qual despontavam dois chifres de bisão em tecido vermelho, o cônego entrou na sala.”

<sup>170</sup> “Ah, mas trata-se apenas de uma missa baixa, disse Durtal a Hyacinthe.”

météorisée, énorme, puis se tordit en d’afblanche déchirée sur les bords, d’une bouche en sange, hersée des dents rouges (HUYSMANS, 1978, p. 247)<sup>171</sup>.

Durtal, então, foi tomado por um sentimento de claustro, ainda mais depois de ver Docre transgredindo a hóstia, o pão sagrado, proferindo palavras horrendas sobre Cristo: “Et Durtal, épouvante, vit, dans la fumée, ainsi qu’au travers d’un brouillard, les cornes rouges de Docre que, maintenant assis, écumait de rage, mâchait des pains azymes [...]” (HUYSMANS, 1978, p. 247)<sup>172</sup>. Docre distribuiu a massa de sua boca para as mulheres, que recebiam o alimento como algo sagrado: fruto da corrupção sagrada do corpo de Cristo. Docre fazia jus à tatuagem da cruz nas solas de seus pés. Desesperado, Durtal tenta achar Hyacinthe para ir embora. A Sra. Chantelouve está ao lado de Docre. O escritor se aproximou de Hyacinthe, visivelmente alterada, que notou o desconforto de Durtal, dizendo para ele: “– L’odeur du sabbat !” (HUYSMANS, 1978, p. 248)<sup>173</sup>. O casal se distancia da capela e consegue chegar até a rua. Durtal respira aliviado e pergunta se Hyacinthe desejava voltar. A Sra. Chantelouve diz que não, mas que precisava de um copo de água. Encontram um estabelecimento que poderia oferecer certo repouso para ambos, porém, Durtal nota que, aparentemente, a Sra. Chantelouve conhece as pessoas de lá.

Hyacinthe ainda parece possuída pelo sacrilégio da Missa Negra e busca ter relações sexuais com Durtal. O escritor, todavia, está abalado e evita a mulher, fazendo com que voltem para a casa o mais rápido possível. Nesse momento, Durtal decide romper com Hyacinthe, ao mesmo tempo que percebe que a transubstanciação da hóstia pode ser algo real, uma vez que a profanação da Missa Negra a tinha como objetivo principal. Ao retornar para sua casa, Durtal tenta descansar um pouco e, no dia seguinte, conta toda a história ao amigo Des Hermies. Ele pede ao escritor que não revelasse tais informações ao casal Carhaix, pois isso poderia afetá-los.

Assim, percebe-se que a Idade Média Obscura ganha um traço especial no romance, principalmente, pelo fato desta ser movida pela pesquisa de Durtal. O fato de Gilles de Rais

---

<sup>171</sup> “Foi como um sinal; as mulheres, caídas nos tapetes, rolaram ao chão. Uma delas, parecendo impulsionada por uma mola, deitou de bruços, remou o ar com os pés; outra, repentinamente afetada por um estrabismo horrendo, cacarejou e, depois, afônica, ficou com o maxilar aberto, a língua arregaçada com a ponta contra o palato; outra ainda, inchada, lívida, com as pupilas dilatadas, deixou a cabeça prender sobre o ombro, depois reergueu com um gesto brusco e, emitindo sons roucos, começou a arranhar o peito com as unhas; outra, deitada de costas, desfez-se das saias, exibiu a pança nua, inflada de flatulência, enorme em seguida se contorceu com caretas medonhas, pôs para fora da boca ensanguentada, plantada de dentes vermelhos, uma língua branca, rasgada nas bordas, e não guardou mais.”

<sup>172</sup> “Apavorado, Durtal viu através da cortina de fumaça os chifres vermelhos de Docre, que, agora sentado, espumava de raiva, mastigava os pães ázimos [...]”

<sup>173</sup> “– O odor do Sabá!”



adentrar-se ao universo satânico faz com que o escritor acabe curioso sobre como o diabolismo se comporta no seu tempo. Logo, essa discussão acaba transferida para o sentimento de decadência que permeia a sociedade oitocentista. Fato é que o satanismo ganhou notoriedade no final do século XIX, especialmente movido pela curiosidade e por uma sociedade que se aproximava, cada vez mais, do espiritualismo e do ocultismo, conforme aponta Jean Pierrot (1977):

Puis pour quelques années et à partir de 1890, cette utilisation littéraire de thèmes religieux se charge peu à peu d'une coloration plus intense avec le développement simultané d'un courant de satanisme et d'un important mouvement occultiste. A la même époque aussi, la curiosité pour les choses de la religion prend un tour plus sérieux ; une inquiétude de caractère non plus seulement littéraire, mais aussi moral et religieux s'exprime à travers un certain nombre d'ouvrages de philosophie morale où des penseurs contemporains s'efforcent de définir, en dehors de l'orthodoxie chrétienne, les fondements moraux de la vie pratique (PIERROT, 1977, p. 106)<sup>174</sup>.

Reafirma-se um caráter supranaturalista, isto é, preocupado com questões que estão além do campo da ciência, conforme defende Durtal no começo do romance. Fato é que a obra de Huysmans encabeça uma tentativa de dialogar com o período decadente e transmitir, por meio da pesquisa e do grau de envolvimento de Durtal com as sociedade satânicas, o sentimento de pessimismo e de busca por uma sensação de não conformismo. Em outras palavras, o homem decadente, naquilo que é a Era Fáustica, só poderia aceitar, como romance, uma obra que explorasse as diferentes composições do indivíduo, até mesmo o seu grau de credence. Portanto, a Idade Média Obscura é o fruto da forma como o homem decadente concebia o passado medieval, olhando por um outro lado da história e negando a ciência histórica positivista de sua época<sup>175</sup>, num movimento contracorrente ao seu tempo.

---

<sup>174</sup> “Então, por alguns anos a partir de 1890, esse uso literário de temas religiosos gradualmente adquire uma coloração mais intensa com o desenvolvimento simultâneo de um movimento satanista e de um importante movimento ocultista. Ao mesmo tempo, a curiosidade pelas coisas da religião assume um caráter mais sério; uma preocupação de natureza não apenas literária, mas também moral e religiosa, se expressa através de uma série de obras de filosofia moral, onde pensadores contemporâneos se esforçam para definir, fora da ortodoxia cristã, os fundamentos morais da vida prática.” (tradução nossa).

<sup>175</sup> “La Décadence ne saurait se réduire à une simple curiosité de l' Histoire littéraire. Il semble au contraire qu'elle la remette en perspective, sur fond de crise des valeurs et d'une sorte de millénarisme négatif. Les dieux sont morts, le Walhalla désaffecté et les cathédrales englouties, les rois sont en exil, « toutes les aristocraties sont mortes » (Mirbeau), la République n'a comblé aucune attente” (PALACIO, 2011, p. 319).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

### SATANAS.

Tu vas être pendu ; tu es en péché mortel ; ton âme me revient. Ce n'est pas grand'chose, mais cela fait toujours nombre ; et puis tes enfants sans pain deviendront des voleurs comme toi ; ils seront pendus comme toi, et ils iront en enfer comme toi. Je n'ai pas perdu tout-à-fait mon temps.

(GAUTIER, Théophile, 1839, p. 40).

Conclui-se, portanto, que a obra *Là-Bas*, de Joris-Karl Huysmans, encena duas Idades Médias distintas. Assim, o escritor realiza um trabalho semelhante a um historiador e explora as características dessas duas vertentes do medievo. Segundo Elizabeth Emery (2000), Huysmans se tornou, ao mesmo tempo, um romancista e medievalista, porque exerceu um importante trabalho historiográfico e levantou um lado escondido da Idade Média, isto é, uma face ignorada por grande parte dos historiadores. O Sabá é uma produção cultural das áreas marginalizadas e esquecidas. O mesmo ocorre, por exemplo, por efeito, com a história de Joana d'Arc. A dama de Orléans cresceu em uma cidade pequena, distante dos grandes centros franceses, encontrando apego numa religião popular, de crença nos santos e nos eventos sobrenaturais. Tal crença se justifica pela falta de uma estrutura da Igreja Militante, que não atuava de forma intensa nesses centros distantes. Ora, vemos uma religião marginalizada ganhar forma, afeiçoando-se às tradições de caráter popular e pagão.

O mesmo ocorre com Gilles de Rais, que, após a Guerra dos Cem Anos, viveu distante dos eventos importantes do seu tempo, renegado da História e escondido dos áureos tempos de Carlos VII. Acaba por se envolver com o diabolismo a partir de uma busca ineficiente por ouro. Gilles se viu atolado em dívidas que não poderia pagar e buscou solução numa tradição peculiar do seu tempo. O desespero moveu o marechal a encontrar um caminho para sair do mar de lama no qual havia se enfiado em razão de sua vida luxuosa. Vemos que o desespero o transforma em um assassino em massa e que o próprio poder, que deveria resguardar seus direitos, acaba por prejudicá-lo ainda mais com a ânsia do crescimento econômico; mesmo a compra de todas as suas propriedades a um preço pífio, por parte do duque de Anjou, não resolve a vida do pobre Gilles.

Esse mesmo diabolismo evolui e toma forma, no século XIX, como um movimento de resistência contra os padrões da época. O Diabo se torna uma forma libertária e representa valores revolucionários, que questionam o *status quo*. Tal transformação, explica Robert Ziegler (2012), se dá por meio da recuperação metafórica que os românticos fazem do Diabo.

Ele, que antes era visto como um inimigo maior dos poderes divinos, se torna um representante de uma onda revolucionária, que tomava conta do pensamento europeu dos séculos VIII e XIX. É o primeiro a resistir ao poder e à hierarquia, isto é, a questionar a ordem vigente e propor um novo recomeço. Os valores da Revolução Francesa, por exemplo, poderiam ser incorporados à figura desse Satã herético. Nasceria um novo regime, ou uma nova ordem, sob os escombros da tirania. Essa é a figura recuperada nos ritos satânicos do *fin-de-siècle*, que passam a ser organizados e frequentados por pessoas, geralmente burgueses, que representam o valor de rebeldia social.

A figura do cônego Docre se coloca como um ex-integrante da Igreja Militante expulso, mas que usou seus conhecimentos para desenvolver os caminhos do satanismo oitocentista. Docre é a rebeldia e uma espécie de produto que o sistema acabou por criar. É a aversão aos valores do cristão, isto é, do Cristianismo que conduzirá, até então, a sociedade. Transforma-se numa espécie de Gilles de Rais, que busca por liberdade e destruição do modelo social que o renegou e o fez pária. Docre personifica o próprio Diabo que condena aqueles que representam essa ordem estabelecida. Pisa na cruz de Cristo, porque representa uma posição superior. Cria-se um mito folclórico, com poderes mágicos para atacar à distância.

Nesse sentido, essa rebeldia também pode ser figurada na personagem Hyacinthe, que se coloca como uma mulher diabólica (*femme fatale*), que carrega o protagonista, Durtal, para o caminho pecaminoso do evangelho segundo Satã. É uma personagem que apresenta características totalmente avessas às mulheres comuns da época. É uma Emma Bovary que conseguiu o que sonhava: a liberdade incondicional. Não há amarras de gênero. O desejo sexual não é reprimido. Hyacinthe figura-se como uma mulher, mesmo casada, independente e pouco frágil. Durtal, curioso por vivenciar a experiência da Missa Negra, parte por causa do seu trabalho, parte por sua curiosidade mesmo, e se coloca como um intelectual desbravando um universo distante da ordem programada do seu tempo. Descobre um novo mundo.

No entanto, diferentemente do que poderíamos pensar, por Durtal se colocar como um intelectual curioso, ao participar de uma Missa Negra, essa curiosidade se torna um pesadelo. Ele se vê preso a um antro que julga ser de loucos e deseja loucamente sair daquele lugar. Percebe a importância da eucaristia, caso contrário os diabolistas não tentariam corrompê-la a todo momento. Aqui se passa um processo de conversão de Durtal, que, assim como o próprio Huysmans, se entregará ao catolicismo e viverá como um Oblato. Os próximos romances do escritor tratarão exatamente dessa conversão e, da forma como Des Hermies e Durtal conversam no primeiro capítulo, sobre a possibilidade de um romance que tocaria as questões

naturalistas, mas, ao mesmo tempo, a alma: o Supranaturalismo, fundado por Durtal. Esse Naturalismo Espiritualista se tornará completo nos próximos romances.

Joris-Karl Huysmans não faz apenas uma releitura da Idade Média como um medievalista, mas faz um estudo do seu tempo e do submundo parisiense. Assim como Patrice Locmant (2007) explica, Huysmans relata as suas próprias experiências e seu envolvimento com o lado obscuro de uma Paris esquecida e revolucionária. Ao recuperar as duas Idades Médias elaboradas aqui neste trabalho, Huysmans redescobre a mistificação do *fin-de-siècle* e nos apresenta uma sociedade decadente, produto final de um capitalismo selvagem estabelecido nos primitivos modelos industriais. O mundo vive uma crise moral e de valores. A sociedade se tornou cada vez mais selvagem. As nações têm sede de poder e guerreiam para provar que são mais poderosas. O mundo é decadente e os bárbaros estão próximos da tomada de Roma, ou seja, ao fim daquilo que é a sociedade cristã europeia. O romance de Huysmans nos mostra que, assim como Roma, a sociedade ocidental caminha para a sua destruição e, por isso, o passado é um tempo simples e agradável, que tem o seus dilemas, mas está distante de um fim e de toda confusão do século XIX. Assim, esse passado, para Huysmans, é a Idade Média.

## REFERÊNCIAS

### Romances de Joris-Karl Huysmans

HUYSMANS, Joris-Karl. **En Rade**. Paris: Tresse & Stock, 1887.

HUYSMANS, Joris-Karl. **À Rebours**. Paris: A. Ferroud.; F. Ferroud, 1920.

HUYSMANS, Joris-Karl. **Là-Bas**. Paris: Flammarion, 1978.

HUYSMANS, Joris-Karl. **A Caminho**. Tradução: B. da Costa Pereira. Porto: Civilização, 2007a.

HUYSMANS, Joris-Karl. **A Cathedral**. Tradução: B. da Costa Pereira. Porto: Civilização, 2007b.

HUYSMANS, Joris-Karl. **Às Avessas**. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Penguin, 2011.

HUYSMANS, Joris-Karl. **Nas Profundezas**. Tradução: Mauro Pinheiro. São Paulo: Carambaia, 2018.

### Bibliografia sobre Joris-Karl Huysmans

AMARAL, Luiz Antonio. **J.-K. Huysmans: expressão do decadentismo francês**. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2009.

BLOY, Léon. **Sur la tombe de Huysmans**. Paris: [s. n.], 1913. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113902s/f6.image.texteImage>. Acesso em: 29 jun. 2020.

BROWN, Robert D. **Joris-Karl Huysmans and the Bodley Head Decadents**. 1952. 134 p. Tese (Doutorado em Comparative Literature) – Indiana University, Bloomington, 1952. CD-ROM.

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

CORSETTI, Jean-Paul. Démon et daïmon dans Là-bas, de Huysmans: Les Marges du savoir. **Dalhousie French Studies**, Halifax, v. 8, p. 19-35, spring-summer 1985.

ERICKSON, John D. Huysmans' Là-Bas: A Metaphor of Search. **The French Review**, v. 43, n. 3, p. 418-425, Feb. 1970.

HUYSMANS, Joris-Karl. **Lettres Inédites à Arij Prins: 1885-1907**. Destinatário: Arij Prins. Genève, 1977. Carta. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3113.image>. Acesso em: 29 jun. 2020.

LINS, Vera. Prefácio – Quadros da narrativa. In: CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. **Quadros literários fin-de-siècle: um estudo de Às avessas de Joris-Karl Huysmans**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. p. 11-15.

LOCMANT, Patrice. **J.-K. Huysmans**: le forçat de la vie. 2. ed. Paris: Bartillat, 2007.

PAES, José Paulo. Huysmans ou a nevrose do novo. *In*: HUYSMANS, Joris-Karl. **Às Avessas**. Tradução de: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 5-28.

PEYLET, Gérard. **J.-K. Huysmans**: la double quête. Paris: L'Harmattan, 2000.

ROLIM, Adriano Lacerda de Souza. **J.-K. Huysmans**: tradução comentada de escritos sobre arte (1867-1905). 2015. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem Campinas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2015.

TORRES, Eduardo Cintra. A multidão religiosa de Lourdes em Zola e Huysmans. **Análise Social**, v. 42, n. 184, p. 733–755, 2007.

### **Bibliografia sobre Joris-Karl Huysmans e Idade Média**

CARTER, A. E. J. K. Huysmans and the Middle Ages. *In*: DUTTON, Brian; HASSELL, J. Woodrow; KELLER, John E (ed.). **Medieval Studies in Honor of Robert White Linker**. Valencia: Artes Gráficas Soler, 1973. p. 18-53.

DUPONT, Jacques. Huysmans: Un imaginaire médiéval. **La Licorne**, Poitiers, v. 6, n. 2, p. 337-348, 1982.

EMERY, Elizabeth. J.-K. Huysmans, Medievalist. **Modern Language Studies**, New York, v. 30, n. 2, p. 119-131, Autumn 2000.

### **Bibliografia Geral**

AUERBACH, Erich. **Introdução aos estudos literários**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

BENJAMIN, Walter. **Walter Benjamin**: sociologia. Organizador: Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

D'ANGELO, Paolo. **A Estética Romântica**. Tradução: Isabel Teresa Santos. Lisboa. Editora Estampa, 1998.

MICHEL, Émile. **Les maîtres du paysage**. Paris: Hachette, 1906.

PRAZ, Mario. **The Romantic Agony**. 2<sup>nd</sup>. ed. Londres: Oxford University Press, 1951.

### **Bibliografia sobre Simbolismo**

SCHUH, Julien. Symbolistes et décadents lecteurs des psychologues. *In*: FABULA. **L'anatomie du cœur humain n'est pas encore faite**: Littérature, psychologie, psychanalyse. Montpellier: Juin 2010. Disponível em: <https://www.fabula.org/colloques/document1652.php>. Acesso em: 10 dez. 2022.

SYMONS, Arthur. **Symbolist Movement in Literature**. 2<sup>nd</sup>. ed. Edinburgh: Ballantyne, Hanson & Co., 1908.

### **Bibliografia sobre Decadência**

CALINESCU, Matei. **Five Faces of Modernity**: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch and Post-Modernism. Durham: Duke University Press, 1987.

MORETTO, Fúlvia. **Caminhos do decadentismo francês**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

NALBANTIAN, Suzanne. **Seeds of Decadence in The Late Nineteenth Century Novel**: a crisis in value. 2<sup>nd</sup>. ed. London: The Macmillan Press, 1988.

PALACIO, Jean de. **La Décadence**: let mot et la chose. Paris: Les Belles Lettres/essais, 2011.

PIERROT, Jean. **L'imaginaire Décadent**. Rouen: Publications des Universités de Rouen et Du Havre, 1977.

STOKES, John (org). **Fin de siècle/fin du globe**: fears and fantasies of the Late Nineteenth Century. New York: Palgrave Macmillan, 1992.

SWART, Koenraad. **The Sense of Decadence in Nineteenth-Century France**. The Hague: Springer-Science+Business Media, 1964.

### **Bibliografia sobre Satanismo e Ocultismo**

BOIS, Jules. **Le Satanisme et la Magie**: avec une étude de J-K. Huysmans. Nabu Press, 2012.

BOUREAU, Alain. **Satã Herético**: O nascimento da demonologia na Europa medieval (1260-1350). Tradução: Igor Salomão Teixeira. Campinas: Unicamp, 2016.

BRICAUD, Joanny. **J-K Huysmans et le Satanisme**: d'après documents inédits. Paris: Hachette Livre; BnF, 2018.

GARÇON, Maurice. **La Société infernale d'Agen**. Paris: Extraire du Mercure de France, 1928.

LUIJK, Ruben van. **Children of Lucifer**: The Origin of Modern Religious Satanism. New York: Oxford Press University, 2016.

MICHELET, Jules. **A Feiticeira**. Tradução: Ana Moura. São Paulo: Aquariana, 2003.

MICHELET, Jules. **Joana D'Arc**. Tradução: Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Hedra, 2007.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O Diabo no Imaginário Cristão**. 2. ed. Bauru: EDUSC, 2002.

ZIEGLER, Robert. **Satanism, Magic and Mysticism in Fin-de-siècle France**. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

### **Bibliografia sobre Catolicismo**

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução: Lorenzo Mammi. São Paulo: Penguin Companhia, 2017.

ARNOLD, John H.; GOODSON, Caroline. Resounding Community: The History and Meaning of Medieval Church Bells. **Viator**, Los Angeles, v. 43, n. 1, p. 99-130, 2012.

BESSÉ, Reverend Père Dom. **Joris-Karl Huysmans**. Bruxelles. L'Art Catholique, 1917.

GUARDINI, Romano. **O Espírito da Liturgia**. Tradução de F.A. Ribeiro. Rio de Janeiro: Lumen Christi, 1942.

RATZINGER, Joseph. **Introdução ao Cristianismo**. Tradução: Alfred J. Keller. 8. ed. São Paulo: Loyola, 2017.

RATZINGER, Joseph. **Introdução ao Espírito da Liturgia**. Tradução de Silva Debetto C. Reis. 4. ed. São Paulo: Editora Loyola, 2015.

### **Bibliografia sobre Gilles de Rais**

HUYSMANS, Joris-Karl. **Gilles de Rais**: suivi de La Magie en Poitou et de deux documents inédits. Paris: Fayard; Mille et une nuits, 2007.

IMANN-GIGANDET, Georges. De Gilles de Rais a Barbe-Bleue. **Revue Des Deux Mondes**, Paris, p. 265–275, 15 mai 1964.

### **Outros**

ANJOS, Augusto dos. **Eu**. Rio de Janeiro: [s. n.], 1912.

AZEVEDO, Manoel Antonio Alvares de. **Poesias de Manoel Antonio Alvares de Azevedo**. Rio de Janeiro: Typ. Americana, 1853.

BALZAC, Honoré de. **Le Père Goriot**. 2 v. Paris: Spachmann, 1835.



BALZAC, Honoré de. **O pai Goriot**. Tradução de: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2015.

BAUDELAIRE, Charles. **Les fleurs du mal**. Paris: Poulet-Malassis et De Broise, 1857.

BERGEZ, Daniel (org). **Précis de littérature française**. Armand Colin, 2013.

BÍBLIA. Português. **Bíblia do Peregrino**. Tradução de Ivo Storniolo e José Bortolini. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2017.

DES CRÉATIONS fantastiques de l'imagination: Les visions de Madame Cantianille B... **Revue Spirite**: journal d'études pshychoologiques, Paris, année 9, n. 8, p. 240-246, août 1866.

FLAUBERT, Gustave. **L'Éducation Sentimentale**: histoire d'un jeune homme. 2 v. Paris: Michel Lévy frères, 1869.

GAUTIER, Théophile. **Une larme du diable**. 3<sup>o</sup>. ed. Paris: Dessart, 1839.

KEHL, Maria Rita. Prefácio – Observações sobre *A educação sentimental*. In: FLAUBERT, Gustave. **A educação sentimental**. Tradução e notas de: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2017. p. 9-23.

OXFORD REFERENCES. **Georges Boulanger (1837-1891)**. Oxford, 2023. 095520621. Disponível em: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803>. Acesso em: 10 dez. 2022.

WIMMER, Norma. La Sainte et Le Monstre: une lecture de *Gilles et Jeanne* de Michel Tournier. **Lettres Françaises**, Araraquara, n. 6, v. 1, p. 125-130, 2005.

ZOLA, Émile. **O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro**. Tradução: Italo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1985.