
Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina



Huysmans entre Naturalismos



 Pedro & João
editores



Huysmans entre Naturalismos



Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina

Huysmans entre Naturalismos



Copyright © Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos do autor.

Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina

Huysmans entre Naturalismos. Coleção Labelle. Vol. 5. São Carlos: Pedro & João Editores, 2025. 129p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-2366-7 [Impresso]
978-65-265-2289-9 [Digital]

1. J.-K. Huysmans. 2. *À rebours*. 3. Naturalismo(s). 4. Romance moderno. I. Título.

CDD – 800

Capa: Marcos Della Porta

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB – 8-8828

Revisão: Ana Maria Bernardes de Andrade

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Editorial da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil); Ana Patricia da Silva (UERJ/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2025

Apresentação

Em maio de 2025, o LABELLE – Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque* completou seus primeiros dez anos. Como desconfiamos, num país desigual e que pouco valoriza a pesquisa em ciências humanas, isso não é pouca coisa. Foi uma década pautada por muito trabalho, em sintonia com a intensa atividade dos professores, investigadores e alunos que integram o grupo.

A nosso ver, não haveria forma mais eloquente de celebrar essa efeméride que convidando os membros do LABELLE a publicizarem ensaios relevantes de sua autoria. Foi justamente com esse propósito que a coleção *Ensaio* foi concebida, planejada e conduzida, em parceria com a Pedro & João Editores.

Como o leitor perceberá, os títulos abordam temas situados temporal e espacialmente, com vistas a aprimorar, quando não problematizar, certas perspectivas relacionadas aos estudos em torno do que se convencionou chamar de “Pré-Modernismo” e/ou *Belle Époque* – quer dizer, o período aproximado entre as décadas de 1870 e 1920, no Brasil.

Colaboradores de diversas instituições analisam exaustivamente a atuação cultural e a produção literária de escritoras e escritores. A pluralidade dos temas e dos métodos de abordagem é emblemática: dialoga com a diversidade que sempre caracterizou o Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque*. Essa variedade certamente responde pelo êxito dos eventos promovidos e realizados por este grupo de estudos, no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Todos os títulos da coleção serão disponibilizados simultaneamente no portal do LABELLE e no site da Pedro & João, casa editorial que prontamente acolheu o projeto. Somos muito gratos a Pedro Amaro e João Rodrigo, pelo intenso

diálogo e troca de ideias que permitiram aquilar o impacto visual dos *ebooks*. Agradecemos igualmente aos colegas que nos confiaram seus trabalhos.

Creamos que esses livros desempenham diversos papéis, sobremodo dois: (1) o de mostrarem que, afora alimentar o prazer da leitura, a arte literária pode estimular a reflexão sobre as instituições, ou seja, o que está aí e precisa ser constantemente repensado; (2) o fato de que os coletivos geram maior energia e impacto que a pesquisa de seres isolados devido às contingências que induzem a competição entre pares e a concorrência entre colegas de trabalho, embora os interesses sejam os mesmos...

Esperamos que os títulos da coleção *Ensaio* sejam um modo eficaz e eficiente de engajar seus leitores, trazendo-os para a arena do combate cultural e político. Como se vê, as tarefas não são modestas; nem as ambições, pequenas. Por sinal, elas reforçam o empenho do LABELLE em promover os estudos de caráter interdisciplinar em torno dos objetos literários, derivando daí o propósito de estimular o diálogo entre a literatura e as outras artes – situadas em tempos e lugares que carregam traços identificáveis das tensões brasileiras, ainda hoje.

*Carmem Negreiros &
Jean Pierre Chauvin*

Sumário

Apresentação	7
Estética naturalista e configurações da modernidade	15
Mitos e ritos.....	17
A trajetória de Huysmans no naturalismo	36
Huysmans crítico de Zola	47
Huysmans e <i>L'Assommoir</i>	53
À rebours, “este estranho romance tão distante de toda a literatura contemporânea”	73
Entre o naturalismo e a poética do novo	95
A poltrona mágica de des Esseintes.....	111
O inferno de des Esseintes	116
De volta aos paraísos artificiais.....	122
Sobre o autor	129

Apresentação

Lançado em 1884, na França, *À rebours* foi traduzido no Brasil por José Paulo Paes, mais de cem anos depois, com o título *Às avessas*.¹ O romance suscitou desde então vários estudos no país, alguns baseados no clichê de que esse livro seria uma espécie de bíblia do decadentismo, tendo inspirado toda uma leva de escritores da decadência, na França e em outros países. Meu interesse por esse curioso romance se deu ainda durante o curso de graduação em Letras. Pude posteriormente desenvolver uma tese de doutorado, da qual este livro é tributário, tentando entender esses clichês que me pareciam à época empobrecer, por uma via fácil, as questões complexas que o autor, Joris-Karl Huysmans, levantava na obra, e que colocavam em jogo os rumos da própria literatura. Dentre os assuntos que desejava discutir, os mais prementes me pareceram ser a relação do escritor e do romance com o naturalismo e o que a obra propunha efetivamente de novo – focos principais deste livro.

Ancorado em pleno *fin de siècle*, o naturalismo avança pela *Belle Époque*, com escritores da velha e das novas gerações,² e espraia-se por outros meios de produção artística como o teatro e o cinema, este último nas primeiras décadas do século XX. Tudo parece ligar as questões levantadas pelo naturalismo e a *Belle Époque* que, como nos lembra Dominique Kalifa,³ é um

¹ HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

² Cf. CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. O naturalismo francês “triunfante”: trajetórias e temporalidades. In: NEGREIROS, Carmem et al. (orgs.). *Travessias: tensões da Belle Époque, raízes do contemporâneo*. Chapecó: Argos, 2022, p. 483-502.

³ KALIFA, Dominique. *La véritable histoire de la “Belle Époque”*. Paris: Fayard, 2017.

período de crescimento, de fé no progresso e na prosperidade econômica, apoiado no positivismo e nas inovações científicas, tendo forte repercussão na indústria do lazer e do divertimento, com as grandes exposições, a eletricidade, os espetáculos, o cinema... o que leva à sensação muitas vezes ilusória de leveza e de prazeres sem consequência. Ao propagar a esperança no progresso e na modernidade, o naturalismo colocou em pauta ao mesmo tempo sérias questões sociais como o alcoolismo, a loucura e os crimes, além das crises provocadas pelo capitalismo, o que instaurou uma tensão nem sempre notada nas produções literárias entre o progresso e o pessimismo, que o ritmo acelerado das cidades e os anos loucos do *boom* do entretenimento e da vida dos espetáculos tenderam a camuflar.

Neste livro, a partir da obra de Huysmans, em especial desse romance emblemático que é *À rebours*, busco retomar algumas dessas questões relativas à sociedade moderna, à literatura e às artes, apresentando cinco textos publicados entre 2001 e 2007, tendo como origem a tese transformada em livro em 2005.⁴ São três capítulos de livros, hoje difíceis de encontrar, e dois artigos de revista estrangeira, que foram agora traduzidos do francês. Ao reuni-los, pretendo questionar os lugares-comuns em torno da obra de Huysmans e, ao mesmo tempo, esclarecer o pertencimento do escritor à estética naturalista, sem ignorar sua importância para a renovação das formas do romance moderno, que marcaram, no Brasil, escritores da *Belle Époque* como Coelho Neto e Gonzaga Duque, entre outros. Além disso, Huysmans é um escritor que vem sendo cada vez mais prestigiado no mundo editorial e valorizado pela crítica universitária, tendo ganhado, na França, edição na prestigiosa coleção Bibliothèque de la Pléiade, e, no Brasil, a primeira tradução de *Là-bas*, romance sobre o

⁴ CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *Quadros literários fin-de-siècle; um estudo de Às avessas*, de Joris-Karl Huysmans. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005a.

satanismo, publicado por Huysmans em 1891.⁵ Pareceu-me, assim, que era tempo de retornar a algumas das reflexões que havia feito no início do século XXI.

O primeiro capítulo deste livro, intitulado “Estética naturalista e configurações da modernidade”, originalmente publicado no volume coletivo *Crítica e movimentos estéticos*,⁶ quer-se mais geral e dedica-se, em primeiro lugar, a compreender o naturalismo longe dos preconceitos que o marcaram, desfazendo mitos a seu respeito. O ponto de vista adotado, de que também me servi para dar título a este livro, propõe a perspectiva mais atualizada de “naturalismos” – no plural. Desse modo, pode-se indicar com mais propriedade a adesão de Joris-Karl Huysmans ao movimento literário que foi e ainda é muitas vezes reduzido ao nome e à obra de Émile Zola, esta mesma normalmente vista pela história literária mais tradicional de maneira estreita. Alguns posicionamentos de Huysmans ao longo de sua trajetória de escritor em relação ao naturalismo são sumariamente apontados, sendo vistos, por exemplo, em passagens do romance *À rebours* e em entrevista concedida ao jornalista Jules Huret em 1891. Eles serão desenvolvidos nos dois capítulos seguintes.

O segundo e o terceiro capítulos, intitulados respectivamente “Huysmans crítico de Zola” e “À rebours: ‘este

⁵ HUYSMANS, Joris-Karl. *Romans et nouvelles*. Édition sous la direction d’André Guyaux et de Pierre Jourde. Paris: NRF-Gallimard, 2019; HUYSMANS, J.-K. *Nas profundezas*. Trad. Mauro Pinheiro; posfácio Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina. São Paulo: Carambaia, 2018. Mencionaria ainda a Série Joris-Karl Huysmans, coordenada por Jérôme Solal e publicada pela editora Classique Garnier na coleção La Revue des Lettres Modernes, atualmente em seu nono volume.

⁶ CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. Estética naturalista e configurações da modernidade. In: MELLO, Celina Maria Moreira de; CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira (orgs.). *Crítica e movimentos estéticos: configurações discursivas do campo literário*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 105 -135.

estrano romance tão distante de toda a literatura contemporânea”, foram traduzidos da revista canadense *Excavatio*⁷ e desenvolvem a ideia de adesão de Huysmans ao naturalismo em vários momentos de sua trajetória, revelando diferentes posicionamentos, ao mostrarem a defesa que o escritor faz da estética, em um primeiro momento, e suas posteriores tentativas de dela se demarcar. É dado destaque, primeiramente, a artigos que Huysmans publicou entre março e abril de 1877, na Bélgica, reunidos sob o título “*Émile Zola et L’Assommoir*”. O escritor defende Zola e seu romance do ataque da imprensa por meio de um retrato do autor, da tentativa de definição do que seria de fato o naturalismo, da passagem em revista dos romances do ciclo dos *Rougon-Macquart* publicados até então, e, finalmente, da análise do polêmico *L’Assommoir*.

No capítulo seguinte, acrescentam-se à discussão sobre o pertencimento de Huysmans ao naturalismo dois textos que me parecem fundamentais para compreender a questão: o prefácio de *À rebours*, publicado em uma nova edição, vinte anos após o lançamento romance, em torno do qual novos mitos se criaram, e uma pseudoentrevista, de 1885, assinada pelo próprio Huysmans com o pseudônimo de Anna Meunier, em que é feito um retrato extravagante do escritor e a análise de sua obra. Com base nesse texto de cunho autobiográfico, é possível colocar em xeque a ideia de ruptura de Huysmans com o naturalismo e com Émile Zola, ideia reforçada, no final do capítulo, por cartas que o próprio Zola enviou a Huysmans.

O quarto capítulo, “Entre o naturalismo e a poética do novo”, foi publicado anteriormente no livro *Arte e artifício: manobras de fim-de-século*, organizado por Luiz Edmundo Bouças

⁷ Idem. Huysmans critique de Zola. *Excavatio*, Alberta (CA), v. XIV, p. 244-254, 2001; e *À rebours*: ‘cet étrange roman si en dehors de toute la littérature contemporaine’. *Excavatio*, Alberta (CA), v. XX, p.133-145, 2005b.

Coutinho,⁸ e debruça-se sobre as singularidades do romance *À rebours*, sublinhando suas inovações poéticas, sobretudo a autoderrisão e a ideia de um romance que se assemelhasse ao poema em prosa, sem para tanto negar seu pertencimento ao naturalismo.

Finalmente, no quinto capítulo, “A poltrona mágica de des Esseintes”, originalmente publicado no livro *Corpos-letrados, corpos-viajantes*, organizado por Luiz Edmundo Bouças Coutinho e Flora de Paoli Faria,⁹ proponho uma análise do capítulo onze de *À rebours*, espécie de metáfora estruturante da obra e exemplo da modernidade do romance, em que os principais elementos da poética do autor se revelam: a derrisão, a rede intertextual e interdiscursiva, a narrativa do fracasso, o descritivismo e a metaficcionalidade.

Para este livro, preferi manter os títulos das obras referidas ao longo dos capítulos no original, inclusive *À rebours*, só traduzindo-os para o português quando se tratava de uma citação em que assim já apareciam. Revi os textos que serviram de base para os capítulos e, quando necessário, amalgamei partes de um em outro, fiz cortes, a fim de evitar, na medida do possível, repetições. Também quando necessário, corrigi ideias que já haviam se modificado em minha pesquisa ao longo dos últimos anos, acrescentei reflexões e notas, incluindo também novas informações e bibliografia atualizada. Por fim, as traduções não indicadas na primeira aparição das referências bibliográficas em nota são de minha responsabilidade.

⁸ Idem. *Às avessas: entre o naturalismo e a poética do novo*. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças (org.). *Arte e artifício: manobras de fim de século*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002, p. 69-79.

⁹ Idem. A poltrona mágica de des Esseintes. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças; FARIA, Flora de Paoli (orgs.). *Corpos-letrados, corpos-viajantes*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2007, p. 115-128.

Estética naturalista e configurações da modernidade

Ce à quoi je me heurte, c'est à des situations communes et un dialogue trivial. Bien écrire le médiocre et faire qu'il garde en même temps son aspect, sa coupe, ses mots même, cela est vraiment diabolique.

(Gustave Flaubert, *Carta a Louise Colet*, 12 de setembro de 1853)¹⁰

É habitual, e não sem motivos, associar a estética naturalista ao escritor francês Émile Zola e a seus preceitos científicos e sociais, como atestam os manuais de literatura e os inúmeros textos críticos que a sistematizaram em escola ou movimento literário. Na verdade, trata-se, sobretudo, de um conjunto de obras românticas diversas, paratextos e textos críticos, dos mais diferentes autores e configurações, que, estes sim, constituem o que se chamou naturalismo, em seus diversos momentos e facetas.¹¹ Na perspectiva deste livro, é mister tentar retrair uma história das estéticas literárias fugindo das etiquetas coladas sobre os textos consagrados ao longo dos

¹⁰ “Luto contra situações comuns e um diálogo trivial. Escrever bem o medíocre e, ao mesmo tempo, manter seu aspecto, seu feitio, até mesmo suas palavras, é realmente diabólico”. FLAUBERT, Gustave. [correspondência]. Destinatário: Louise Colet. Croisset, 12 set. 1853. Disponível em <<https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/correspondance/12-septembre-1853-de-gustave-flaubert-%C3%A0-louise-colet>>. Acesso em 30 dez. 2024.

¹¹ Em 2017, veio a público o resultado dos anos de trabalho de uma equipe internacional de pesquisadores, da qual fiz parte com Leonardo Mendes (UERJ), que tentou dar conta do naturalismo em suas múltiplas manifestações ao redor do mundo. Nessa publicação, na tentativa de considerar todas as facetas de uma estética variada, adotou-se uma perspectiva aberta, a dos “naturalismos”, que é a que guiará igualmente a reflexão desenvolvida neste livro. Cf. BECKER, Colette; DUFIEF, Jean-Pierre (dir.). *Dictionnaire des naturalismes*. Paris: Honoré Champion, 2017.

anos, recuperando textos e paratextos de menor visibilidade, que constituem a luta dos escritores que tentavam ocupar um lugar de fala no espaço literário. Assim, busco restabelecer e redimensionar seus contextos de produção e de recepção.

No caso particular do naturalismo – que teve no Brasil uma incontestável produção literária, frequentemente atrelada a uma ideia de importação, de cópia da matriz que fora o naturalismo francês e suas influências –,¹² um estudo mais atento, tanto do que foi o naturalismo na França quanto do que se lia dessa produção no Brasil e do que efetivamente se produziu por aqui, está em vias de se realizar.

Procuro, aqui, rever sumariamente a formação da estética naturalista no campo literário francês,¹³ evitando cair nos lugares-comuns, erro em que boa parte da crítica e dos historiadores da literatura incorreu ao longo século XX. Em um segundo momento, destaco, na trajetória¹⁴ do escritor francês Joris-Karl Huysmans, marcas de seu posicionamento no campo literário e no seio da literatura naturalista.

¹² Cf. MENDES, Leonardo; CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *Le Naturalisme brésilien au pluriel. Brésil(s); sciences humaines et sociales*, Paris, v. 15, 2019. Disponível em <<https://doi.org/10.4000/bresils.4595>>. Acesso em 29 nov. 2024.

¹³ Utilizamos aqui o aporte da sociologia de Pierre Bourdieu e seu conceito de campo literário. O campo literário está contido no campo maior da produção cultural, que compreende o mundo das Letras “como um universo social dotado de uma autonomia relativa, sendo ele regido por regras próprias que remetem à sua história e que determinam as condições de acumulação de capital específico desse universo”. SAPIRO, Gisèle (dir.). *Dictionnaire international Bourdieu*. Paris: CNRS, 2020, p. 133.

¹⁴ Pierre Bourdieu rejeita a noção de biografia e propõe, em vez disso, o conceito de trajetória, capaz de “descrever a série de posições sucessivamente ocupadas pelo mesmo escritor em estados sucessivos do campo literário, entendendo-se que é apenas na estrutura de um campo, ou seja, mais uma vez, relationalmente, que se definem os significados destas posições sucessivas”. BOURDIEU, Pierre. *Raisons pratiques: sur la théorie de l'action*. Paris: Seuil, 1994, p. 78-79.

Mitos e ritos

Na história do naturalismo francês, há certos ritos supostamente inaugurais ou momentos fundadores, que se cristalizaram em mitos e se propagaram ao longo dos anos, confundindo-se com a história do movimento. A crítica mais recente revê esses mitos.

O primeiro deles, o mais prosaico, refere-se ao banquete fundador da escola naturalista, em 16 de abril de 1877, uma segunda-feira, reunindo os escritores Émile Zola, Gustave Flaubert, Edmond de Goncourt, Joris-Karl Huysmans, Henry Céard, Léon Hennique, Paul Alexis, Octave Mirbeau e Guy de Valmont, isto é, Guy de Maupassant, no restaurante La Trapp, situado na esquina da Rua Saint-Lazare e da Passagem do Havre, em Paris. Os jovens do grupo, pensando em seu futuro literário, haviam também convidado o arrojado editor Georges Charpentier, que viria a ser conhecido como o editor dos naturalistas.¹⁵ A propósito desse jantar, um envaidecido Edmond de Goncourt relata em seu *Diário*, no dia mesmo do evento:

Esta noite, Huysmans, Céard, Hennique, Paul Alexis, Octave Mirbeau, Guy de Maupassant, a juventude das letras realistas, naturalistas, nos consagraram oficialmente, Flaubert, Zola e eu, os três mestres do momento, em um jantar dos mais cordiais e dos mais alegres. Eis o novo exército que está se formando.¹⁶

¹⁵ Sobre a história desse evento, cf. PAGÈS, Alain. *Zola et le groupe de Médan; histoire d'un cercle littéraire*. Paris: Perrin, 2014, p. 136-142.

¹⁶ "Ce soir, Huysmans, Céard, Hennique, Paul Alexis, Octave Mirbeau, Guy de Maupassant, la jeunesse des lettres réaliste, naturaliste, nous a sacrés, Flaubert, Zola et moi, sacrés officiellement les trois maîtres de l'heure présente, dans un dîner des plus cordiaux et des plus gais. Voici l'armée nouvelle en train de se former." GONCOURT, Edmond et Jules de. *Journal: mémoires de la vie littéraire*. Paris: Robert Laffont, 1989, v. 2, p. 736-737.

Mais do que um encontro com o objetivo determinado de fundar alguma nova escola literária com projetos e doutrinas, a reunião dos jovens escritores desconhecidos e desejosos de produzir uma literatura moderna tentava compensar um péssimo jantar para o qual havia sido convidado Émile Zola, escritor que admiravam, e cujo romance *L'Assommoir* vinha causando grande escândalo nos meios literário e junto ao público.¹⁷ No ensaio biográfico sobre J.-K. Huysmans que Henry Céard e Jean de Caldain publicaram um ano após sua morte,¹⁸ o banquete é relatado e desmitificado. No aspecto anedótico, não esquecem de mencionar o menu-fantasia inventado para a data e publicado em alguns periódicos da época: Sopa “Madame Bovary”; truta “Fille Élisa”, galinha recheada “Saint Antoine”, alcachofras “Cœur Simple”; *parfait* naturalista de sobremesa, acompanhado de vinho de Coupeau e licor “Assommoir”.¹⁹

Anunciado com antecedência em alguns periódicos, como em *La République des Lettres* e *Les Cloches de Paris*, e causando antecipadamente uma relativa polêmica, o banquete parece ter sido pouco mais do que uma jogada publicitária para chamar a atenção sobre o grupo de jovens escritores praticamente desconhecidos, que admiravam escritores já reconhecidos, como Flaubert e Goncourt, e formavam um magro esquadrão de batalha em torno das polêmicas provocadas pelos romances

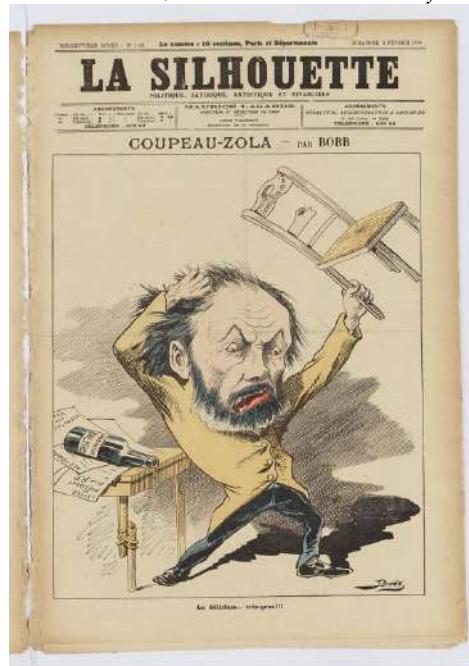
¹⁷ Cf. capítulo “Huysmans crítico de Zola”, neste livro.

¹⁸ Trata-se de uma série de seis artigos publicados sob o título “Huysmans intime”, na *Revue Hebdomadaire*, nos dias 25 de abril, 2 e 9 de maio, 14, 21 e 28 de novembro de 1908, editada posteriormente por Pierre Cogny. Cf. COGNY, Pierre. *Le “Huysmans intime” de Henry Céard et de Jean de Caldain*. Paris: Nizet, 1957.

¹⁹ Referências às obras de Flaubert: os romances *Madame Bovary* (1856-1857), *La Tentation de Saint Antoine* (1874) e o conto *Un Cœur simple* (1877, no livro *Trois contes*); ao romance de Edmond de Goncourt *La Fille Élisa* (1877); e ao romance *L'Assommoir* (1877) e seu personagem Coupeau, que se torna alcoólatra ao longo da história.

naturalistas de Zola e de Goncourt, naquele momento atacados devido à publicação de *L'Assommoir* e de *La Fille Élisa*.

Fig. 1: "Le délirium... très-gros!!!" [“O grande delírio!!!”]. Bobb, *Coupeau-Zola*, caricatura de *L'Assommoir*, em *La Silhouette* de 6 de fevereiro de 1898.



Fonte: Bibliothèque Nationale de France.²⁰

Céard e Caldain confirmam o estratagema midiático, não deixando de destacar a posição consciente de Émile Zola e dos outros em relação às questões das lutas simbólicas em jogo no campo literário à época:

Só a ideia que se pudesse pensar em constituir uma nova escola literária exasperou a crítica já bem irritada pela campanha que Zola capitaneava contra a escola romântica, a cada semana, no

²⁰ Disponível em <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t5723476n#>>. Acesso em 29 nov. 2024.

folhetim teatral do *Bien Public*. No entanto, se a crítica tivesse escutado melhor por trás da porta, no salão do restaurante Trap [sic], ela teria ouvido Flaubert defender Boileau, atacar os sistemas em nome da liberdade, condenar todas as teorias em “ismo”, inclusive o naturalismo.

Naturalismo é a palavra colocada em circulação por Zola, que não acredita muito na qualidade de sua doutrina e confessa com imprudência a Goncourt: “É, não dou a mínima para a palavra ‘naturalismo’ e, mesmo assim, vou repeti-la, porque é preciso batizar as coisas para que o público as veja como novas”.²¹

Enfim, como afirma David Baguley, “para o autor do *Roman expérimental* a estratégia, o oportunismo, a propaganda, até mesmo a mistificação, contam mais do que o esforço para estabelecer uma doutrina literária”.²² Na verdade, a repercussão do banquete Trapp serve para introduzir na cena literária nomes até então praticamente desconhecidos de escritores imbuídos do desejo de renová-la, como alertam Céard e Caldain, associando-os à formação de um grupo capitaneado por Émile Zola – este já detentor de um certo capital simbólico adquirido com o relativo reconhecimento de seus romances e textos de combate:

²¹ “L'idée seule qu'on pouvait songer à constituer une nouvelle école littéraire exaspéra la critique déjà fort irritée par la campagne que, chaque semaine, dans le feuilleton théâtral du *Bien public*, Zola menait contre l'école romantique. Pourtant, si la critique avait mieux écouté aux portes, dans ce salon de chez Trap [sic], elle aurait entendu Flaubert défendre Boileau, faire le procès des systèmes, au nom de la liberté, condamner toutes les théories en ‘isme’, le naturalisme y compris. / Naturalisme, c'est le mot mis en circulation par Zola qui croit modérément à la qualité de sa doctrine et confesse imprudemment à Goncourt: ‘Eh! je m'en moque, du mot ‘naturalisme’, et cependant je le répéterai, parce qu'il faut un baptême aux choses pour que le public les croie neuves.’” CÉARD; CALDAIN in COGNY, op. cit., p. 135.

²² “pour l'auteur du *Roman expérimental* la stratégie, l'opportunisme, la réclame, voire la mystification, comptent plus que l'effort d'établir une doctrine littéraire. BAGULEY, David. *Le Naturalisme et ses genres*. Paris: Nathan, 1995, p. 21.

As intenções ficaram sobretudo evidentes. De resto, como atacar as obras? Elas praticamente não existiam. Maupassant não se fazia excepcionalmente notar, nem no jornal *L'Ordre*, nem no *Journal Officiel*, no qual redigia, de vez em quando, algumas resenhas de livros. Quem teria reconhecido o futuro autor de *Boule de Suif* no Guy de Valmont, poeta do *République des Lettres*, nessa época? Alexis, até então inédito, não encontrava editor para seus contos publicados em diversos jornais. Entretanto, entre esses contos, já se encontrava esta extraordinária cena da vida de província intitulada: *Les Femmes de M. Lefèvre*. Só conhecíamos os romances de Hennique. E quem, além do sr. de Goncourt, tinha lido os artigos de crítica em que Henry Céard exaltava os romances dos dois irmãos [...] com o pseudônimo de Henry Denoisel [...]?

Apenas Huysmans se garantia com dois volumes, o *Drageoir aux épices* e *Marthe*.²³

O segundo mito sobre a história do naturalismo foi criado em torno da publicação coletiva intitulada *Les Soirées de Médan*, que se deu em 14 de abril de 1880, dois meses após o lançamento do romance *Nana*, de Émile Zola, em formato

²³ "Les intentions surtout furent incriminées. Du reste, comment s'attaquer aux œuvres? Elles n'existaient guère. Maupassant ne se faisait point exceptionnellement remarquer, ni au journal L'Ordre, ni au Journal Officiel où il rédigeait, de temps en temps, quelque compte rendu de livre. Qui donc, dans le Guy de Valmont, poète à la République des Lettres, aurait, à cette époque, deviné le futur auteur de *Boule de Suif*? Alexis toujours inédit ne trouvait point de librairie pour ses nouvelles publiées par divers journaux. Pourtant, parmi ces nouvelles, se trouvait déjà cette extraordinaire scène de la vie de province intitulée: *Les Femmes de M. Lefèvre*. Nous connaissons seuls les romans d'Hennique. Et qui donc, sauf M. de Goncourt, avait lu les articles de critique où Henry Céard exaltait les romans des deux frères, et, sous le pseudonyme de Henry Denoisel [...]? / Seul Huysmans se recommandait par deux volumes, *Le Drageoir aux épices*, et *Marthe*." CÉARD; CALDAIN in COGNY, op. cit., p. 136.

livro.²⁴ Nessa coletânea, Zola, Maupassant, Hennique, Céard, Alexis e Huysmans reúnem narrativas sobre o tema da Guerra Franco-prussiana, de 1870-1871. O volume compreende os contos “L’Attaque du moulin”, de Zola; “Boule de Suif”, de Maupassant; “Sac au dos”, de Huysmans; “La Saignée”, de Céard; “L’Affaire du grand 7”, de Hennique; e “Après la bataille”, de Alexis. Os escritores serão conhecidos como o Grupo de Médan, por se reunirem na casa de campo que Zola havia comprado em 1878 em Médan, não muito longe de Paris, com o lucro obtido após o grande sucesso de vendas de seu romance *L’Assommoir*. Em carta a Gustave Flaubert, datada de 9 de agosto de 1878, Zola anuncia:

Comprei uma casa, um casebre, entre Possy e Triel, em um charmoso buraco à beira do Sena; nove mil francos. Digo o preço para que você não leve muito a sério. A literatura pagou este modesto refúgio campestre que tem o mérito de ser longe de qualquer estação de trem e de não ter um único burguês na vizinhança.²⁵

Nessa carta, Zola dá conta a seu mestre em literatura de como o capital simbólico advindo do sucesso do romance – em um crescente processo de reconhecimento obtido no campo literário, inicialmente pelo êxito junto ao público leitor, menos do que pela crítica e pela opinião de seus pares que, em geral, rejeitavam as propostas muito cruas da nova estética –

²⁴ Cf. BECKER, Colette; GOURDIN-SERVENIÈRE, Gina; LAVIELLE, Véronique. *Dictionnaire d’Émile Zola; sa vie, son œuvre, son époque; suivi du Dictionnaire des “Rougon-Macquart”*. Paris: Robert Laffont, 1993, p. 254, 394-396.

²⁵ “J’ai acheté une maison, une cabane à lapin, entre Poissy et Triel, dans un trou charmant, au bord de la Seine; neuf mille francs, je vous dis le prix pour que vous n’ayez pas trop de respect. La littérature a payé ce modeste asile champêtre, qui a le mérite d’être loin de toute station et de ne pas compter un seul bourgeois dans son voisinage.” ZOLA, Émile. *Correspondance. Choix de textes et présentation par Alain Pagès*. Paris: GF-Flammarion, 2012, p. 197-199, aqui p. 197.

transmuta-se em capital econômico.²⁶ A trajetória de Zola como escritor e “criador” de uma nova estética literária tem nesse momento um marco importante.

No entanto, os amigos reunidos em Médan não constituíam de fato, naquele momento, um grupo coeso, detentor de um programa literário preciso e uno. Paul Alexis era amigo de Zola desde 1869 e é considerado como o mais fiel dos seus discípulos. Henry Céard se aproxima de Zola em 1876, trazendo em seguida Joris-Karl Huysmans e, depois, Léon Hennique. Guy de Maupassant, que ainda assinava como Guy de Valmont, havia conhecido Zola nos encontros de domingo na casa de Gustave Flaubert e se juntou ao grupo no jantar do restaurante Trapp, mencionado anteriormente.

Em 1880, a produção desses escritores ainda não era significativa, exceto a do próprio Zola, que, além dos romances, costumava bombardear a imprensa com artigos em defesa dos jovens amigos (escritores e pintores), na tentativa de fortalecer as novas propostas estéticas contra os ataques da crítica. A verdade é que esses jovens escritores se conheciam e se frequentavam antes mesmo de tomarem conhecimento da obra de Zola, em 1876. Apenas Alexis, como indicado, já conhecia Zola antes de 1876. Até então, eles admiravam Honoré de Balzac, os irmãos Jules e Edmond de Goncourt e Gustave Flaubert. Atraídos pela polêmica suscitada pelos romances de Zola, foram eles que o adotaram, e não o contrário, buscando contato com aquele cujos romances passaram a defender. Segundo David Baguley: “Será a admiração que sentem pela obra de Zola e não por suas ideias que contribuirá em primeiro

²⁶ Pierre Bourdieu propõe mais três tipos de capital além do capital econômico: resumidamente, o capital cultural, advindo da educação formal ou informal; o capital simbólico, em forma de reconhecimento, em geral pelos pares; e o capital social, em forma de relações úteis. Sobre os diferentes capitais da teoria de Bourdieu, cf. SAPIRO, op. cit., p. 104-116.

lugar para consolidar os laços entre os aliados, cujas atividades criarão a ilusão do nascimento de uma nova escola literária”.²⁷

Ainda que depois tivessem criado o hábito de se reunir às quintas-feiras na casa de Médan, não havia realmente consenso estético entre eles – só Paul Alexis seguirá estritamente as teorias naturalistas elaboradas por Zola. Naquele momento, a intenção era ocupar um espaço e uma posição no campo literário, defendendo-se mutuamente dos ataques dos grupos inimigos e propondo uma literatura moderna, sobretudo em reação à literatura romântica, para eles já há muito caduca. No caso de *Les Soirées de Médan*, cujo primeiro título imaginado foi *L’Invasion comique*, tratava-se de, quase dez anos após o fim da guerra, desmitificar o fato histórico, por meio da “terapêutica naturalista da verdade”, pois o Exército francês era romanticamente incensado por uma certa literatura patriótica e revanchista que se propagou após o fim da guerra, da qual a França tinha saído perdedora.²⁸

Logo, a publicação da obra coletiva *Les Soirées de Médan*, considerada por muitos como um manifesto do movimento, é mais um dos mitos da história do naturalismo. Inclusive, parte dos contos já havia sido publicada em revistas estrangeiras. Zola havia lançado “L’Attaque du moulin” no *Messager de l’Europe*, em julho de 1877 e em *La Réforme*, em 15 de agosto de 1878; Huysmans havia publicado “Sac au dos” em *L’Artiste*, jornal de Bruxelas, de agosto a outubro de 1877; e Céard, “La Saignée”, no *Slovo* de São Petersburgo.²⁹ Zola, ocupado com a campanha e o lançamento de seu novo romance, *Nana* – que

²⁷ “Ce sera l’admiration qu’ils éprouvent pour l’œuvre de Zola, non pas pour ses idées, qui contribuera avant tout à consolider les liens parmi des associés dont les activités créeront l’illusion de la naissance d’une nouvelle école littéraire.” BAGULEY, op. cit., p. 23.

²⁸ BECKER; GOURDIN-SERVENIÈRE; LAVIELLE, op. cit., p. 194.

²⁹ MITTERAND, Henri. *Zola: L’homme de Germinal*, 1871-1893. Paris: Fayard, 2001, v. 2, p. 522 e nota 1.

obteve enorme sucesso de vendas tanto em seu formato de folhetim quanto em volume –, e os outros escritores não viam grande importância nessa publicação surgida de uma discussão sobre a Guerra Franco-prussiana. Enfim, não consideravam o livro como o manifesto de um grupo cioso de estabelecer uma doutrina. Isso não impede que, na trajetória de Zola e do naturalismo, o fato contribuísse para a construção de um *ethos* contrário àquele no qual a imprensa tentava fazer de Zola um escritor pornográfico e maldito.

Fig. 2: “Loisirs naturalistes. À quoi Monsieur Zola perd son temps” [“Lazeres naturalistas. Com o que o sr. Zola perde seu tempo”]. André Gill, caricatura de *La Petite Lune*, abril de 1879.



Fonte: Maison de Victor Hugo – Hauteville House.³⁰

Ao tentar passar a imagem de um escritor caseiro, sério profissional das letras, que reunia em torno de si discípulos fiéis, Zola se firmava como o chefe do grupo de literatos de uma nova

³⁰ Disponível em <<https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/loisirs-naturalistes-a-quoi-m-zola-perd-son-temps#infos-principales>>. Acesso em 17 ago. 2025.

geração, propondo uma nova estética, ao mesmo tempo moderna e engajada, calcada na objetividade da observação e da experimentação científica, longe dos arroubos românticos da geração que os havia precedido. Victor Hugo, o maior escritor francês para muitos, ainda vivia, e o que ele havia feito magistralmente tinha degenerado em uma literatura de fácil apelo.

Com grande tino para o negócio editorial, e com o capital cultural, simbólico e social que havia adquirido ao trabalhar para a editora Hachette, de 1862 a 1866, Zola soube impor sua vontade aos donos dos jornais nos quais publicava e a seus editores. Ao lançar uma coletânea com o título *Les Soirées de Médan*, ele estabelecia definitivamente essa imagem de homem de família e profissional aplicado, recolhido em sua casa de campo, situada em um lugarejo sem expressão do qual ninguém falava, como escreve Henri Mitterand, em sua monumental biografia do escritor:

Todo-poderosa é a vontade do homem que prometeu ao Voltaire o folhetim de *Nana*, de que dependem em grande parte as vendas do jornal. Ele conseguiu igualmente impor Paul Alexis para fazer uma reportagem sobre a moradia de Médan, como preliminar da publicação das *Soirées de Médan*, e da qual o próprio Zola, sem qualquer escrúpulo, estabeleceu o plano: “Curta descrição de Médan, curto histórico da compra da casinha e da construção da casa principal, vida dos seus heróis tal qual você a conhece e conclusão sobre o verdadeiro caráter do homem, opondo-o ao caráter legendário que lhe atribuem”.³¹

³¹ “Toute-puissante est la volonté de l’homme qui a promis au Voltaire le feuilleton de *Nana*, et de qui dépendent pour une grande part les ventes du journal. Il a également réussi à imposer Paul Alexis pour un reportage sur la demeure de Médan en préliminaire à la publication des *Soirées de Médan*, et dont il a lui-même, sans vergogne, établi un plan: ‘Courte description de Médan, court historique de l’achat de la petite maison et la construction de la grande, vie de vos héros telle que vous la connaissez, et conclusion sur le véritable caractère de l’homme opposé au caractère légendaire qu’on lui prête.’” MITTERAND, op. cit., p. 516.

Médan servirá, como bem se lê no *Dictionnaire d'Émile Zola*, para a construção do *ethos* de um grande escritor, que ambiciona comparar-se aos grandes mestres que o precederam. Zola construirá seu nome de autor retraçando, a partir de Médan, mas no sentido inverso, o percurso de uma cartografia do campo literário que se centra em Paris e faz de todo o resto margem. Assim, no momento da publicação de *Les Soirées de Médan*, ele mostra sua condição paratópica³² no campo literário, entre Médan e Paris, entre a marginalidade e o desejo do sucesso, o qual alcançará paulatinamente. Constrói programaticamente seu nome de autor associando-o definitivamente a um topônimo:

Dar celebidade a Médan é também, para Zola, se afirmar diante dos mestres: Hugo, que celebrou Jersey e Guernesey; Flaubert, ligado à Croisset; é se distinguir daqueles que, como os Goncourt, ficaram célebres em Paris; Médan não designa senão Zola, que, por si próprio, tirou essas duas sílabas do anonimato.³³

O Grupo de Médan não se esqueceu de sua admiração pelos mestres que o precederam, sobretudo Gustave Flaubert. Uma vasta correspondência entre eles o comprova. Com o tempo, fica, porém, evidente a discordância de Flaubert e de Edmond de Goncourt em relação às ideias de Zola. No plano

³² Para Dominique Maingueneau, a paratopia é uma noção que designa “a relação paradoxal de inclusão/exclusão em um espaço social”. Trata-se de “uma difícil negociação entre o lugar e o não lugar, uma localização parasitária que vive da própria impossibilidade de se estabilizar”. Cf. CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 368.

³³ “Donner la célébrité à Médan, c'est aussi, pour Zola, s'affirmer face aux maîtres: Hugo, qui a rendu célèbres Jersey et Guernesey; Flaubert, qui est lié à Croisset; c'est se dégager de ceux qui, comme les Goncourt, on fait leur célébrité à Paris; Médan ne désigne que Zola, qui, à lui seul, a tiré ces deux syllabes de l'anonymat.” BECKER; GOURDIN-SERVENIÈRE; LAVIELLE, op. cit., p. 395.

estético, aliás, Flaubert, continuava sendo o modelo insuperável de todos esses escritores, inclusive do próprio Émile Zola. Com a morte de Flaubert, em 8 de maio de 1880, quatro semanas após a publicação de *Les Soirées de Médan*, o grupo naturalista parece ter se dissolvido. Cada escritor toma seu próprio rumo, alguns com maior ou menor sucesso; Zola diminui sua participação em periódicos com textos críticos e teóricos em defesa do naturalismo e de seus confrades, dedicando-se cada vez mais freneticamente ao ciclo romanesco dos *Rougon-Macquart*. Eles tentaram ainda fundar uma revista chamada *La Comédie Humaine*, em invocação à obra de Balzac, que tanto admiravam, mas o projeto foi abortado. O livro *Les Soirées de Médan* parece, assim, supervalorizado nesse contexto em que o espírito de grupo se encontra em plena dissolução. Henri Mitterand joga uma pá de cal sobre esse assunto: “não devemos nos enganar sobre a publicação do volume coletivo das *Soirées de Médan* e sobre as circunstâncias de sua confecção. Ela marca o fim de um período muito mais do que seu começo ou até mesmo o ponto culminante de sua curva”.³⁴

Há também um mito em torno do volume *Le Roman expérimental*, de 1880, tentativa de Émile Zola em assentar bases científicas modernas para uma estética romanesca que se queria inovadora. Ao mesmo tempo, o escritor desejava se defender dos ataques da crítica contra seus romances, suas ideias e sua própria pessoa. Publicado primeiramente na Rússia, em setembro de 1879, na revista *Le Messager de l'Europe*, e em outubro, no jornal *Le Voltaire*, esse ensaio encabeçará a coletânea de artigos críticos publicada em 1880, com o mesmo título.³⁵

³⁴ “il ne faut pas se tromper sur la publication du volume collectif des *Soirées de Médan* et sur les circonstances de sa confection. Elle signe le terme d'une période plutôt que son commencement, ou même que le point le plus haut de sa courbe.” MITTERAND, op. cit., p. 519.

³⁵ BECKER; GOURDIN-SERVENIÈRE; LAVIELLE, op. cit., p. 368-369.

Mais do que uma adaptação para a literatura da obra do médico Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, de 1865, o estudo teórico de Zola tem suas raízes sobretudo em suas antigas leituras do historiador e crítico Hippolyte Taine. A combinação das ideias desses dois autores permitirá a Zola estruturar o estudo social de seus personagens aplicando-lhes o método científico e experimental, que garante a parte de invenção ou imaginação do gênio individual que requer a literatura, doravante isenta de se atrelar aos ditames dos gêneros.³⁶

Henri Mitterand lembra da estratégia utilizada por Zola à época: *Le Roman expérimental* começou a ser publicado no mesmo dia do início da publicação de *Nana* em folhetim, romance que contou ainda com uma forte campanha publicitária quando de seu lançamento em volume, com cartazes espalhados em toda Paris, entre outros expedientes, mobilizando fortemente o campo literário e seu público leitor, ávido pela novidade e na expectativa de um novo escândalo, como à época do lançamento de *L'Assommoir*:

Escrito em agosto de 1879, o artigo foi publicado em *Le Messager de l'Europe* em setembro e sai também no *Voltaire*, numa sequência de cinco partes, em 16 de outubro: no mesmo dia em que começa o folhetim de *Nana*. Gesto calculado que reúne em uma mesma medalha a efígie do teórico e a do romancista, como se fizesse de *Nana* – de maneira muito abusiva! – uma aplicação do “Roman expérimental” e, do estudo teórico uma explicação do romance.³⁷

³⁶ Cf. BECKER, Colette. *Imagination, invention, logique, expérience: retour sur l'esthétique zolienne*. *Excavatio*, Alberta (CA), v. 16, p. 8-15, 2001.

³⁷ “Écrit en août 1879, l'article a été publié dans *Le Messager de l'Europe* en septembre, et il débouche dans *Le Voltaire*, pour une suite de cinq livraisons, le 16 octobre: le jour même où débute le feuilleton de *Nana*. Geste calculé, qui réunit sur une même médaille l'effigie du théoricien et celle du romancier, comme pour faire de

A crítica não tardou a atacar o romance e o ensaio. O verbete do *Dictionnaire d'Émile Zola* esclarece a proposta do autor:

O romance, graças a um método inspirado nas ciências, isto é, aplicando aos fatos humanos e sociais o método utilizado para o estudo dos corpos brutos na física e na química, e que Claude Bernard utilizou para tratar dos corpos vivos, deve evoluir em direção a um objetivo, o qual não é possível afirmar que poderá ser atingido [...].

Logo, para Zola, o essencial é o método. O que ele define é uma nova atitude. O romancista não é apenas um observador, ele é um experimentador, fazendo uma experiência cujo resultado deve confirmar a hipótese surgida a partir de suas observações. Como Claude Bernard, Zola privilegia a imaginação necessária na montagem de uma experiência ou do enredo de um romance que, apoiado em um fato observado, fará brotar a "intuição". O documento é um trampolim. Zola nunca encerra o romancista em um sistema rigoroso [...].

O romance experimental é um esforço para conciliar a observação do real, a ciência e o temperamento. Seu objetivo é didático e moral.³⁸

Nana – fort abusivement! – une application du 'Roman expérimental', et de l'étude théorique une explication du roman." MITTERAND, op. cit., p. 503.

³⁸ "Le roman, grâce à une méthode inspirée des sciences, c'est-à-dire en appliquant aux faits humains et sociaux la méthode utilisée pour l'étude des corps bruts en physique et en chimie et dont Claude Bernard s'est servi pour celle des corps vivants, doit évoluer vers un but dont on ne peut pas affirmer qu'il pourra être atteint [...]. L'essentiel donc, pour Zola, est la méthode. Ce qu'il définit, c'est une attitude nouvelle. Le romancier n'est plus seulement un observateur, il est un expérimentateur, montant une expérience dont le résultat doit confirmer l'hypothèse dont il a eu l'idée d'après ses observations. Comme Claude Bernard, Zola privilégie l'observation nécessaire dans le montage d'une expérience ou du scénario d'un roman, qui, s'appuyant sur un fait observé, fera jaillir l'"intuition". Le document est un tremplin. Zola n'enferme jamais le romancier dans un système rigoureux [...]. Le roman expérimental est un effort pour concilier l'observation du réel, la science et le tempérament. Son but est didactique et moral." BECKER; GOURDIN-SERVENIÈRE; LAVIELLE, op. cit., p. 367-369.

O *Dictionnaire d'Émile Zola* não deixa de destacar os erros interpretativos reforçados ao longo dos anos pela crítica e pela história literária. *Le Roman expérimental* suscita em muitos críticos, ainda hoje, uma análise redutora, insistindo em ver o ensaio como uma camisa de força pseudocientífica, não notando o quanto Zola fazia avançar a discussão, no campo literário, sobre o futuro da literatura:

O artigo suscitou críticas violentas: acusaram Zola de assimilar o romancista ao cientista, falaram, e ainda falam, de dogmatismo ridículo. Na verdade, o que incomoda é que Zola, concebendo o romance experimental, não se contenta em tomar emprestado às ciências médicas, como fazem os romancistas contemporâneos, um conteúdo; ele questiona o que se pensava ser as características inerentes à literatura, recusando a concepção de uma literatura submissa à lei do belo, do bom gosto, e tomando por tema a análise das almas. Os críticos não veem o destaque dado à invenção do romancista, à sua intuição, à sua imaginação, cujo papel é capital tanto para o cientista quanto para o escritor.³⁹

O termo “temperamento”, mencionado mais acima, é fundamental dentro da estética de Zola e está sempre presente na sua obra teórica. Equivale ao estilo pessoal, à originalidade; nesse sentido filia-se à tradição romântica do *génie* – gênio –, mas se opõe ao bom gosto, ao empoado, ao bizarro e à imaginação sem limites em que ainda resvalava a literatura na pena de alguns autores. O termo define-se justamente na tensão

³⁹ “L'article suscite de violentes critiques: on accusa Zola d'assimiler le romancier au savant, on parla et on parle toujours de dogmatisme ridicule. En fait, ce qui gêne, c'est que Zola, en concevant le roman expérimental, ne se contente pas de prendre aux sciences médicales, comme le font les romanciers contemporains, un contenu; il remet en cause ce que l'on pensait être les caractères propres de la littérature, ses frontières, refusant la conception d'une littérature soumise à la loi du beau, du goût, et prenant pour sujet l'analyse des âmes. Les critiques ne voient pas l'accent qu'il met sur l'invention du romancier, sur son intuition, son imagination dont le rôle est capital pour le savant comme pour l'écrivain.” Idem, ibidem, p. 369.

entre a filiação romântica da valorização da individualidade e a capacidade de observação e análise do real pelo método científico. Seria essa brecha no sistema que a crítica pouco notou ao sublinhar a impossibilidade da aplicação dos ditames médico-científicos ao terreno romanesco.

David Baguley, não insistindo sobre as relações com a obra de Claude Bernard, prefere atrelar *Le Roman expérimental* ao conhecimento de Émile Zola do método de Taine, com base nas conferências desse crítico e historiador, assistidas por ele, e da leitura de *L'Histoire de la Littérature Anglaise*, de 1863-1864. Zola reconhece Taine como o “naturalista do mundo moral”.⁴⁰ Taine havia sido o *maître à penser* da juventude de Zola. Ele havia aplicado pela primeira vez seu próprio método crítico na elaboração de sua tese de doutorado em Letras intitulada *Essai sur les Fables de La Fontaine*, em 1853. Os dois autores travaram conhecimento na editora Hachette, onde havia trabalhado o jovem Zola. Desde então, Zola se refere com frequência a Taine em suas críticas e utiliza seu método em seus romances. Este consistia em afirmar que todo trabalho de um artista se explica por uma faculdade precípua e três fatores: o meio, o momento e a raça. Em um artigo publicado em 15 de fevereiro de 1866 na *Revue Contemporaine* – e retomado em *Mes haines* –, Zola vê em Taine um inovador do método crítico:

[O sr. Taine] afirma ter encontrado uma lei universal que rege todas as manifestações do espírito humano. Doravante, ele explicará cada obra determinando seu nascimento e sua maneira de ser; ele aplicará a cada uma o mesmo procedimento crítico; seu sistema será, em suas mãos, um instrumento firme e implacável, rígido, matemático. Esse instrumento é de uma simplicidade extrema, à primeira vista; mas nele não se demoram a descobrir inúmeras pecinhas de engrenagem que a

⁴⁰ Zola, em um artigo publicado em *L'Événement* de 15 de julho de 1866, apud BAGULEY, op. cit., p. 39.

engenhosidade do professor coloca em movimento, em certos casos. [...] Ainda não disse qual era a nova teoria, pois sei que não há ninguém a essa altura que não a conheça e que não a tenha discutido, ao menos com o próprio. Essa teoria tem por princípio que os fatos intelectuais são apenas os produtos da influência da raça, do meio e do momento sobre o homem. Sendo um dado homem, a nação a que pertence, a época e o meio nos quais vive, deduziremos daí a obra que produzirá esse homem. É um problema simples, que resolvemos com exatidão matemática; o artista pode deixar prever a obra, a obra pode deixar conhecer o artista. Basta possuir os dados necessários, quaisquer que sejam, para obter as incógnitas, infalivelmente. Vê-se que uma tal lei, se correta, é um dos mais maravilhosos instrumentos que se possa utilizar na crítica. Essa é a lei única com a qual o sr. Taine, que não toma partido, expõe metodicamente e sem se perder a história literária e artística do mundo.⁴¹

⁴¹ "[M. Taine] affirme avoir trouvé une loi universelle qui régit toutes les manifestations de l'esprit humain. Désormais, il expliquera chaque œuvre, en en déterminant la naissance et la façon d'être; il appliquera à chacune le même procédé de critique; son système va être en ses mains un instrument de fer impitoyable, rigide, mathématique. Cet instrument est d'une simplicité extrême, à première vue; mais on ne tarde pas à y découvrir une foule de petits rouages que l'ingéniosité du professeur met en mouvement dans certains cas. [...] Je n'ai pas encore dit quelle était la nouvelle théorie, sachant qu'il n'est personne à cette heure qui ne la connaisse et ne l'ait discutée au moins avec lui-même. Cette théorie pose en principe que les faits intellectuels ne sont que les produits de l'influence sur l'homme de la race, du milieu et du moment. Étant donné un homme, la nation à laquelle il appartient, l'époque et le milieu dans lesquels il vit, on en déduira l'œuvre que produira cet homme. C'est là un simple problème, que l'on résout avec une exactitude mathématique; l'artiste peut faire prévoir l'œuvre, l'œuvre peut faire connaître l'artiste. Il suffit d'avoir les données en nombre nécessaire, n'importe lesquelles, pour obtenir les inconnues à coup sûr. On voit qu'une pareille loi, si elle est juste, est un des plus merveilleux instruments dont on puisse se servir en critique. Telle est la loi unique avec laquelle M. Taine, qui ne se mêle ni d'applaudir ni de siffler, expose méthodiquement et sans se perdre l'histoire littéraire et artistique du monde." ZOLA, Émile. *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, 1991, p. 73-74.

Porém, Zola não deixa de criticar em Taine a rigidez do método, que não oferece liberdade à personalidade do autor, ou, na linguagem zolianas, a seu temperamento. Com o tempo, faz várias ressalvas ao mestre de juventude, mas sua presença é indiscutível nas páginas do *Roman expérimental*. David Baguley observa: “Assim, ainda que o nome do *deus absconditus* jamais figure no ensaio de Zola, a obra do historiador, sobretudo sua *Histoire de la Littérature anglaise*, constitui um subtexto importante do *Roman expérimental*.⁴² Em uma seção de seu livro sobre o naturalismo intitulada “Zola e a recusa dos gêneros”,⁴³ Baguley também destaca a importância do método proposto por Zola no esforço de liberar o romance de qualquer entrave genérico. Retomando a sempre citada fórmula de Zola “uma obra de arte é um cantinho da criação visto através de um temperamento”, o crítico atenta para o fato de que, no *Roman expérimental*, Zola propõe sobretudo um método geral que se aplicaria a qualquer tema do real. Assim, o naturalismo se formula como um método abstrato, associado a uma observação concreta da realidade, filtrada por um temperamento individual. Esse procedimento frutifica perfeitamente no romance, menos afeito às imposições genéricas, do que no teatro e na poesia. Zola reivindica, então, obras de diferentes escritores em vários momentos da história literária, como Diderot, Rousseau, Balzac, Flaubert. Ao aliar-se ao movimento científico, o romance naturalista se quer moderno, propondo o retorno à natureza e ao real. Desliga-se, dessa maneira, da vazia retórica romântica que critica e à qual se opõe, impondo-se como uma literatura a-genérica, na prática da representação do real, que deve retratar de forma neutra.

⁴² “Ainsi, quoique le nom du *deus absconditus* ne figure jamais dans l’essai de Zola, l’œuvre de l’historien, surtout son *Histoire de la littérature anglaise*, constitue un sous-texte important du *Roman expérimental*.” BAGULEY, op. cit., p. 39.

⁴³ Idem, ibidem, p. 43-48.

No entanto, Baguley fala de “escamoteação do genérico nos escritos de Zola” e “ilusão da não genericidade”⁴⁴ como elementos de uma estratégia para demarcar a estética naturalista e afirmar sua originalidade como uma literatura anti-heroica, antirromanesca, enfim, antiliterária. E nota ainda que, por menos enquadrada em um gênero que a estética naturalista possa estar, apoiada no seu forte mimetismo, não conseguiria escapar da coerção dos gêneros. Mesmo assim, embora não atinja em plenitude suas ambições programáticas, a estética naturalista se caracteriza por sua modernidade no campo literário, não apenas por se associar à ciência, mas também por propor uma renovação do gênero romance, pois a proposta da ficção naturalista é se libertar de qualquer divisão tradicional da literatura, absorvendo todos os gêneros, mesclando-os e diluindo-os, incorporando os discursos de outras áreas do saber, hipertrofiando cada vez mais o descriptivo em detrimento do narrativo, atenuando a trama, em um jogo inter e metadiscursivo que acelerará o processo de autonomia do campo literário.⁴⁵ Basta lembrar que os últimos romances de Huysmans – *Là-bas*, *La Cathédrale* e *L’Oblat* –, escritor que havia feito parte do grupo de Médan, ficavam muito distantes da ideia de romance tal qual a concebera Balzac. Em Huysmans, tudo já havia sido diluído, e alguns críticos chegam a falar de crise do romance e até mesmo de antirromance.⁴⁶

Enfim, retornando à publicação do *Roman expérimental*, fato é que nem a crítica nem o público da época dispensaram grande

⁴⁴ Idem, *ibidem*, p. 47.

⁴⁵ Sobre a autonomia do campo literário, cf. BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁴⁶ Cf. BUVIK, Per. *Manifeste et roman de crise: à propos d’À Rebours*, de Joris-Karl Huysmans. *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*. Paris, n. 71, p. 15-27, 1980; COGNY, Pierre. *J.-K. Huysmans et l’antiroman*. *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*. Paris, n. 59, p. 30-38, 1972.

atenção a esse apanhado de textos teóricos, obnubilado pelo sucesso de escândalo do romance *Nana*. Não sendo assim uma rígida teoria que se impõe aos romancistas naturalistas, nem mesmo ao próprio Zola, em muitos aspectos, o *Roman expérimental* se confirma, com o apoio do discurso de autoridade da medicina, como mais uma das peças da estratégia usada por Zola para tentar se defender das críticas e, ao mesmo tempo, impor uma nova visão do fato literário, por meio de uma maneira moderna e original de fazer literatura, em um universo literário, do seu ponto de vista, já aniquiloso. No fim das contas, o naturalismo se consolidou muito menos em função de suas doutrinas do que das produções literárias que o constituíram. Além disso, não se pode negar que a rede de textos teóricos, prefácios, os debates e críticas surgidos na imprensa, inclusive as paródias dos romances de Zola e a abundância de caricaturas ridicularizando o escritor e sua obra, fizeram avançar a literatura francesa – a essa altura indissociável do gênero romanesco – em seu processo de autonomia no campo literário, para retomar a teoria de Pierre Bourdieu.

A trajetória de Huysmans no naturalismo

Joris-Karl Huysmans, antes de conhecer Émile Zola, já havia publicado, em 1876, um romance de fatura naturalista intitulado *Marthe, histoire d'une fille*. Ele tomou a palavra em vários momentos de sua trajetória literária para se posicionar em relação à literatura naturalista. Huysmans é um dos primeiros a defender Zola dos ataques sofridos após a publicação de *L'Assommoir*, em uma série de artigos intitulados “Émile Zola et *L'Assommoir*”, publicados no jornal bruxelense

L'Actualité.⁴⁷ Nesses artigos, considerados como o primeiro manifesto naturalista, Huysmans defende Zola, dissociando sua imagem de homem público daquela de seus personagens. Traça um retrato burguês do autor, já muito distante da aparência e da má-reputação dos boêmios românticos. Vai ao encontro, assim, do próprio desejo de Zola, que reúne armas simbólicas para se defender publicamente, por meio dos jornais, dos prefácios aos romances, ou ao querer associar seu nome a Médan. Huysmans defenderá Zola e a estética que lhe facultava o direito de adentrar o campo literário e começar a ser reconhecido como escritor. Como uma espécie de porta-voz do incipiente grupo da nova estética e preocupado com a recepção por parte do público de romances às novas obras que estavam produzindo, ele tentava sensibilizar os leitores para a importância daquilo que seu grupo trazia de novo para o campo literário.

Como um dos primeiros a tomar a palavra em defesa da nova estética e do escritor que a capitaneava, Huysmans antecipa ou congrega as ideias literárias que Zola exporá, anos mais tarde e de maneira mais organizada, no *Roman expérimental*, texto que se configurou como uma de suas tentativas para se defender teoricamente dos ataques dos críticos e detratores. Porém, com o passar dos anos e já de posse de um relativo volume de capital simbólico adquirido com sua obra literária,⁴⁸ logo, ocupando uma outra posição no campo literário e vivendo um outro momento de sua trajetória como

⁴⁷ Sobre esta fase inicial de Huysmans no naturalismo, cf. "Huysmans crítico de Zola", neste livro.

⁴⁸ Antes de lançar *À rebours*, em 1884, romance que o distinguiu no campo literário, Huysmans já havia publicado as coletâneas de poemas em prosa *Le Drageoir aux épices* (1874) e *Croquis parisiens* (1880), os romances *Marthe, histoire d'une fille* (1976), *Les Sœurs Vatard* (1879), *En ménage* (1881), *À vau-l'eau* (1882), o conto *Sac au dos* (1878-1880), a peça de teatro *Pierrot sceptique* (1881) e a coletânea de críticas de arte *L'Art moderne* (1883).

escritor e crítico de arte, Huysmans emitirá uma opinião bastante diferente daquela do início de sua carreira. Para ele, um olhar retrospectivo e crítico se fez necessário.

É assim que, em 1884, no capítulo quatorze do romance *À rebours*,⁴⁹ Huysmans, por meio de seu personagem-*dandy* Jean Floressas des Esseintes, passa em revista a literatura contemporânea. Esse romance, que para muitos veio desestruturar completamente a ideia que se tinha do gênero romanesco, abalando seus alicerces, apresenta em várias páginas considerações de ordem crítica que pouco se assemelham ao que se havia feito até então dentro do gênero.⁵⁰ Traz, assim, uma discussão sobre formas e gêneros para dentro do espaço romanesco em uma perspectiva inovadora. O capítulo, longo, se desenvolve como um ensaio crítico. Huysmans, por meio de seu personagem, descarta Honoré de Balzac em um primeiro momento e recupera os mestres Gustave Flaubert, os irmãos Goncourt e Émile Zola, porém selecionando entre suas obras os volumes que fogem do gosto naturalista canônico:

Esse trabalho de seleção se havia lentamente operado nele; adorara outrora o grande Balzac, mas ao mesmo tempo em que o seu organismo se havia desequilibrado, e os seus nervos ganharam ascendente, suas inclinações se tinham modificado, mudando-se as suas admirações.

Em pouco, e quanto se desse conta da injustiça cometida em relação ao prodígio autor de *A comédia humana*, chegara ao ponto de não mais lhe abrir os livros, cuja arte vigorosa o melindrava; agitavam-no agora outras aspirações, que se tornavam, de certo modo, inexplicáveis.

[...] Em suma, desde a sua partida de Paris, [des Esseintes] distanciava-se cada vez mais da realidade e sobretudo do mundo contemporâneo pelo qual experimentava um horror crescente; tal

⁴⁹ Traduzido no Brasil como *Às avessas*: HUYSMANS, op. cit., 1987.

⁵⁰ Cf. CATHARINA, op. cit., 2005a.

aversão teria forçosamente de agir sobre os seus gostos literários e artísticos, e ele se afastava o mais possível dos quadros e dos livros cujos temas se rebaixassem a tratar da vida moderna.

Assim, perdendo a faculdade de admirar indiferentemente a beleza sob qualquer forma em que se apresentasse, preferia, de Flaubert, *A tentação de Santo Antônio* [sic]⁵¹ a *A educação sentimental*; de Goncourt, *Faustino a Germinie Lacerteux*; de Zola, *O crime do Abade Mouret* a *A tarverna*.⁵²

O escritor analisa na sequência, com mais minúcia, os três autores de sua predileção, sendo possível notar a preferência pelos dois primeiros, sobretudo no traço do estilo e na capacidade de fazer sonhar. De Zola, o narrador, que se confunde com o personagem, afirma, opondo-o aos outros dois:

Em Zola, a nostalgia do além era diversa. Não havia nele nenhum desejo de migração rumo a regimes desaparecidos, a universos perdidos na noite dos tempos; seu temperamento vigoroso, sólido, inflamado pela exuberância da vida, pelas forças sanguíneas, pela saúde moral, distanciava-o das graças artificiais e das cloroses arrebicadas do século passado, assim como da solenidade hierática, da ferocidade brutal e dos sonhos efeminados e ambíguos do velho Oriente. O dia em que ele também havia sido obsedado pela nostalgia, pela necessidade que é, em suma, a própria poesia, de fugir para longe desse mundo contemporâneo ao qual estudava, voltara-se para uma vida campestre ideal onde a seiva borbulhava em pleno sol; cismara fantásticos cios do céu, longos delíquios da terra, fecundantes chuvas de pólen caindo dentro dos órgãos anelantes das flores: chegara a um panteísmo gigantesco, criando, malgrado seu talvez, com esse meio edênico onde colocava seu Adão e sua Eva, um prodigioso poema hindu, celebrando, num estilo cujas largas tintas, aplicadas em bruto, tinham um como

⁵¹ O santo em questão é Santo Antão.

⁵² HUYSMANS, op. cit., 1987, p. 210-211. *A taverna* é a tradução dada a *L'Assommoir* pelo tradutor brasileiro.

que estranho brilho de pintura indiana, o hino da carne, da matéria animada, viva, revelando, pelo seu furor genésico, à criatura humana, o fruto proibido do amor, suas sufocações, suas carícias instintivas, suas atitudes naturais.

A par Baudelaire, esses três mestres eram, na literatura francesa, moderna e profana, os que mais bem haviam penetrado e afeiçoados o espírito de des Esseintes; todavia, à força de relê-los, de saturar-se de suas obras, de decorá-las por inteiro, tivera ele, a fim de poder absorvê-las ainda mais, de esforçar-se por esquecê-las e deixá-las em repouso nas suas estantes por algum tempo.⁵³

A análise acurada que faz Huysmans da obra de Émile Zola em *À rebours*, destacando sua mestria pictórica nas descrições, não aponta para nenhuma recusa radical do romancista. Porém, comparada ao que ele disse anteriormente sobre Flaubert e Edmond de Goncourt, não resta dúvida sobre as preferências do personagem e igualmente do escritor.⁵⁴ Isso aponta para o fato de que Huysmans era certamente filiado à estética naturalista, mas não exatamente de feição zoliana, seguindo sobretudo os passos de Flaubert e seu desejo de produzir “um livro sobre nada”,⁵⁵ e a *écriture artiste* dos

⁵³ Idem, *ibidem*, p. 214-215.

⁵⁴ Sobre a sintonia de Huysmans com esses dois mestres do romance, em especial com Goncourt, cf. CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. Joris-Karl Huysmans e Edmond de Goncourt: afinidades literárias entre dois escritores naturalistas. In: NOGUEIRA-PRETTI, Luciana Persice (org.). *Literaturas Francófonas VII: debates interdisciplinares e comparatistas*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2023, v. VII, p. 385-412.

⁵⁵ Referência à carta de Flaubert endereçada à Louise Colet em 16 de janeiro de 1852: “O que me parece belo, o que eu gostaria de fazer, é um livro sobre nada, um livro sem amarra exterior, que se manteria por si só pela força interna do seu estilo, como a terra sem ser apoiada se mantém no ar, um livro que quase não teria assunto ou, pelo menos, em que o assunto seria quase invisível, se isso fosse possível.” No original: “Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se

Goncourt.⁵⁶ A própria enunciação irônica de *À rebours* se encena como uma paródia, como se pode ler na “Notícia” que precede o primeiro capítulo e que funcionaria como um epítome do romance naturalista à Zola, mas que o leitor não encontrará naquele romance. Não há nada de estranho nessa configuração. Na verdade, nesse romance de Huysmans, vemos ocorrer uma espécie de autoparódia do naturalismo, movimento que coloca em questão seus próprios procedimentos, negando de certo modo a pretensão mimética da estética e exibindo sua ficcionalidade. Trata-se de uma “forma de metatextualidade interna”, praticada por Huysmans e por certos pequenos naturalistas.⁵⁷

Embora não critique abertamente Zola no extrato acima, claro está, pelo desenvolvimento do capítulo, e mesmo no curto parágrafo que o segue, que Huysmans, em sintonia com seu personagem, já havia ultrapassado sua primeira fase naturalista: “Eis porque mal chegava a abri-las [as obras], agora que o criado lhas apresentava. Limitava-se a indicar o lugar que deveriam ocupar, cuidando que fossem classificadas em boa ordem e a cômodo”.⁵⁸ Seu interesse, doravante, concentra-se nas leituras de Paul Verlaine, Tristan Corbière, Stéphane Mallarmé, Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe, Villiers de L’Isle-Adam, entre outros escritores que mergulharam mais profundamente na alma e na psique humanas.

Ao fim do capítulo quatorze de *À rebours*, o narrador desenvolve uma análise formal a propósito do poema em prosa,

tient en l’air, un livre qui n’aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut.” FLAUBERT, op. cit.

⁵⁶ Sobre a *écriture artiste* na obra dos irmãos Goncourt, cf. GAMA, Zadig Mariano Figueira. *A obra dos irmãos Goncourt e o campo literário brasileiro*. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2022, especialmente capítulos 1 e 2.

⁵⁷ DOUSTEYSSIER-KHOZE, Catherine. L’autoparodie naturaliste. *Excavatio*, Alberta (CA), v. XII, p. 116-120, 1999.

⁵⁸ HUYSMANS, op. cit., 1987, p. 215.

gênero ao qual o personagem gostaria de ver reduzida toda a nova literatura e que significaria a própria essência do literário. Esse curioso capítulo, de enunciação ora irônica ora laudatória, marca assim o tracejar de uma fronteira – ainda que não identificada por muitos à época, nem pelo próprio Zola, vale dizer – na trajetória de Huysmans. O naturalismo, em sua versão primeira, parecia ter sido ultrapassado para Huysmans, que buscava novos caminhos para sua literatura, já distante das ideias que preconizava Zola e que defendera inicialmente. Ao confrontarmos *À rebours* e o prefácio ao romance, escrito vinte anos após sua primeira publicação – e que desde então acompanha as edições da obra –, nota-se que a crítica ao naturalismo, na pena do autor, fez-se ainda mais acerba após duas décadas. O prefácio constitui mais um mito do naturalismo na obra de Huysmans, pois, por um longo período, a crítica se fiou nas palavras do escritor para afiançar suas interpretações da própria obra. Essa autorrevisão crítica embebida na obra católica à qual Huysmans se dedica a partir de 1891 é cheia de *parti pris*. Lida com mais atenção, é possível perceber que as instâncias enunciativas entre o narrador do romance de 1884 e o prefaciador de 1903 entram em conflito.⁵⁹

Em 1891, dois textos marcam um posicionamento de Huysmans que poderia ser visto como contrário ao naturalismo: o primeiro é um curioso primeiro capítulo do romance intitulado *Là-bas*.⁶⁰ Nesse capítulo, dois amigos discutem os rumos da literatura, e um deles propõe a superação do naturalismo por um “naturalismo espiritual”. Seguindo a tendência de trazer para o romance uma discussão crítica sobre a literatura ou, melhor dizendo, fazendo do espaço romanesco

⁵⁹ Cf. “À rebours: ‘este estranho romance tão distante de toda a literatura contemporânea’”, neste livro.

⁶⁰ *Là-bas* foi primeiramente publicado em formato de folhetim no jornal *L'Écho de Paris*. A primeira tradução desse romance no Brasil foi lançada em 2018: HUYSMANS, op. cit., 2018.

um espaço híbrido entre romance e crítica, Huysmans marca uma etapa definitiva de sua carreira em relação ao naturalismo. De *Là-bas* em diante, ele produzirá uma obra com temática religiosa, desenvolvendo um tipo de romance quase completamente destituído de trama e com forte apelo interdiscursivo, dialogando com as diversas artes e textos não literários, na esteira do realismo de Flaubert e do naturalismo dos irmãos Jules e Edmond de Goncourt.

O segundo texto é uma entrevista elaborada pelo jornalista Jules Huret. Primeiramente publicada no jornal *L'Écho de Paris*, de 3 de março a 5 de julho de 1891, a série de entrevistas foi lançada em volume no mesmo ano por Georges Charpentier, o editor dos naturalistas. Foi a primeira grande entrevista do gênero, reunindo 64 escritores de várias gerações e tendências literárias da época. Nessa série de entrevistas, em que a pergunta principal era “O naturalismo está doente/morto?”, o jornalista faz uma espécie de mapeamento do campo literário naquele momento, único à época, dividindo-o nos seguintes grupos: os Psicológicos, os Magos, os Simbolistas e Decadentes, os Naturalistas, os Neorrealistas, os Parnasianos, os Independentes, os Teóricos e Filósofos. O grupo naturalista era formado por todos os autores do Grupo de Médan, além de Edmond de Goncourt. O próprio Émile Zola é convidado por Huret a refletir sobre o fim do naturalismo, que ele admite com reservas, atentando para a falta de algo novo que viesse suplantá-lo. Com exceção de Huysmans, que merece elogios, Zola critica a nova geração, sobretudo os simbolistas que, para ele, nada acrescentam:

Não, nada sai desse imbróglio [dos simbolistas]. Olha, há um escritor que não gosta do seu século e que o vomita de uma maneira soberba, é o Huysmans, em *Là-bas*, seu folhetim do *L'Écho de Paris*. Ao menos ele é claro e, além disso, é um pintor de uma cor e de uma intensidade extraordinárias.

— Logo?... disse eu.

— Logo, está claro, o naturalismo acabará quando aqueles que o encarnam tiverem desaparecido. Não se recua num movimento, e o que lhe sucederá será diferente, já disse. A matéria do romance está um pouco esgotada e, para reanimá-lo, é preciso que apareça alguém! Mas, mais uma vez, onde está esse alguém? Eis toda a questão...⁶¹

Quanto a Huysmans, nota-se que, ainda em 1891, ele era considerado um escritor naturalista pela própria divisão do campo literário proposta por Jules Huret no volume em que reúne as respostas à sua enquete. A entrevista de Huysmans é publicada na coletânea logo após a de Zola. No entanto, sua resposta à mesma questão que norteou a fala de Zola contradiz essa posição que lhe era atribuída no campo literário. Nela entrevemos a abertura para sua obra futura, de temática religiosa:

— Evidentemente, disse ele, o naturalismo acabou... Não podia durar para sempre! Tudo foi feito, tudo o que tinha para fazer de novo e de típico no gênero. Oh! Sei que se pode continuar até o fim dos tempos: bastaria pegar um por um os sete pecados capitais e seus derivados, todas as profissões do *Bottin*,⁶² todas as doenças das clínicas! A masturbação foi tratada, a Bélgica acaba de nos dar um romance sobre a sífilis! Creio que, no campo da observação pura, pode-se parar por aí!

⁶¹ “Mais non, rien, ne sort, rien, de leur galimatias. Tenez, il y en a un, d'écrivain, qui ne l'aime pas, le siècle et qui le vomit d'une façon superbe, c'est Huysmans, dans Là-bas, son feuilleton de L'Écho de Paris. Et il est clair, au moins, celui-là, et c'est avec cela un peintre d'une couleur et d'une intensité extraordinaires. / — Donc?... dis-je. / — Donc, c'est entendu, le naturalisme finira quand ceux qui l'incarnent auront disparu. On ne revient pas sur un mouvement, et ce qui lui succédera sera différent, je vous l'ai dit. La matière du roman est un peu épuisée, et pour le ranimer il faudrait un bonhomme! Mais, encore une fois, où est-il? Voilà toute la question.” HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris: José Corti, 1999, p. 193.

⁶² *Bottin* refere-se, inicialmente, ao Catálogo do Comércio e da Indústria publicado por Didot-Bottin. Trata-se aqui do Anuário dos Profissionais.

— E, na sua opinião, esse fim era fatal?

— Era um impasse, um túnel sem saída! Imantado por Zola nessa direção, sim, o naturalismo, fatalmente, tinha de perecer. Digo Zola, sabendo muito bem que é preciso voltar até Flaubert e os Goncourt, mas não vem deles essa formidável marca que, de uma só vez, levou o naturalismo aos derradeiros limites de sua carreira. Ah! Que força, a desse Zola! Mas onde ele passou, não há mais nada a fazer [...].

— Mas, o que se pode fazer ainda? O adultério do merceeiro e do vendedor de vinho da esquina?

Em seguida, com um ar sonhador e os olhos fixos no teto:

— Ah! sim, talvez... procurar exceções raras, enormes...

E continuou:

— Ah! tem o padre! Nunca escreveram sobre ele!⁶³

Desse breve passeio por alguns dos momentos constitutivos da trajetória literária de Joris-Karl Huysmans no seio do naturalismo, pode-se depreender que este, longe de se reduzir aos padrões cristalizados pelos compêndios de história

⁶³ “— Évidemment, fit-il, le naturalisme est fini... Il ne pouvait pas toujours durer! Tout a été fait, tout ce qu'il avait à faire de nouveau et de typique dans le genre. Oh, je sais bien qu'on peut continuer jusqu'à la fin des temps: il n'y aurait qu'à prendre un par un les sept péchés capitaux et leurs dérivés, toutes les professions du Bottin, toutes les maladies des cliniques! La masturbation a été traité, la Belgique vient de nous donner le roman de la syphilis, oui! Je crois que, dans le domaine de l'observation pure, on peut s'arrêter là! — Et, selon vous, cette fin était fatale? / — C'était une impasse, un tunnel bouché! Aiguillé par Zola dans cette direction, oui, le naturalisme, fatalement, devait périr. Je dis: par Zola, sachant très bien que c'est à Flaubert et aux Goncourt qu'il faut remonter, mais ce n'est pas d'eux ce formidable coup de tampon qui, d'un coup, a fait arriver le naturalisme aux dernières limites de sa carrière. Ah! quels reins, ce Zola! / Mais, là où il a passé, il ne reste plus rien à faire [...] / — Mais qu'est-ce que vous voulez faire? L'adultère de l'épicier et du marchand de vin du coin? / Puis, rêveur, les yeux au plafond: / — Ah! oui, peut-être... chercher des exceptions rares, énormes... / Et il continua: / — Ah! il y a bien le prêtre! On ne l'a jamais fait celui-là!”. HURET, op. cit., p. 196-197. Huysmans parece ignorar dois romances cujos protagonistas são padres: *La Faute de l'abbé Mouret*, de Zola, e *O crime do padre Amaro*, de Eça de Queiroz, ambos lançados em 1875.

literária, apresenta-se como uma rede complexa e dinâmica de textos, elaborados sobretudo nas últimas décadas do século XIX e no início do XX – compreendendo romances, críticas, ensaios, cartas e outras formas de manifestação –, que constituíram ações e reações dentro do próprio grupo de escritores naturalistas e entre este e seus opositores, em luta dentro de um campo conflitual de forças simbólicas, tendo como objetivo principal a renovação do universo literário.

Enraizado em seu contexto histórico que pretende igualmente constituir, o naturalismo, que se redimensiona em cada autor e visa se renovar por meio das obras, busca o estabelecimento de uma estética cujo horizonte é a modernidade. Fazer o novo não significava apenas afinar-se com os novos tempos, absorver as máquinas e a ciência no texto – o que certamente ocorreu durante um certo período e que se evidencia na obra de certos escritores. Era também rediscutir o cânone, reformular o romance e a própria noção de literatura. Já muito distante do jugo dos poderes oficiais e interagindo com novos parceiros do jogo, como jornalistas, críticos e editores, o naturalismo visava a um público leitor igualmente novo, distinto daquele que devorava romances de capa e espada, de aventuras e peripécias.

Huysmans crítico de Zola

Mon Dieu! Je ne suis pas ambitieuse, je ne demande pas grand-chose... Mon idéal, ce serait de travailler tranquille, de manger toujours du pain, d'avoir un trou un peu propre pour dormir, vous savez, un lit, une table et deux chaises, pas davantage... Ah! je voudrais aussi élever mes enfants, en faire de bons sujets, si c'était possible... Il y a encore un idéal, ce serait de ne pas être battue, si je me remettais jamais en ménage; non, ça ne me plairait pas d'être battue... Et c'est tout, vous voyez, c'est tout...

Palavras de Gervaise Macquart em
L'Assommoir, cap. 2.⁶⁴

Quando Émile Zola publicou *L'Assommoir*, em 1877, críticos ilustres e detratores não esperaram muito tempo para atacá-lo, apesar do grande êxito editorial, que projetou o escritor no campo literário francês. Os seis primeiros capítulos do romance haviam sido lançados de 13 de abril a 7 de junho de 1876 no folhetim do jornal *Le Bien Public*. Contudo, devido a reações dos leitores, escandalizados com o que liam, sua publicação foi interrompida. A segunda parte do romance foi então assumida pela revista *La République des Lettres*, dirigida por Catulle Mendès, que concluiu sua publicação de julho de

⁶⁴ "Meu Deus! Não sou ambiciosa, não peço muito... Meu ideal seria trabalhar em paz, ter sempre pão para comer, ter um canto limpo para dormir, sabe, uma cama, uma mesa e duas cadeiras, nada mais... Ah! Também gostaria de educar meus filhos, de fazer deles boas pessoas, se fosse possível... Há um outro ideal, que seria não ser espancada, se voltasse a me casar; definitivamente, não gostaria de ser espancada... E é só isso, sabe, é só isso..." ZOLA, Émile. *L'Assommoir*. In: *Les Rougon-Macquart*. Préface de Jean-Claude Le Blond-Zola. Présentation et notes de Pierre Cogny. Paris: Seuil, 1970, T. 2, p. 394.

1876 a janeiro de 1877.⁶⁵ O sucesso do romance junto aos leitores levou William Busnach e Zola a quererem adaptá-lo para o palco, prevendo uma reação semelhante àquela causada pela versão romanesca.⁶⁶ O escândalo, com efeito, foi equivalente ao sucesso da peça.⁶⁷

Leon Deffoux recolheu uma série de títulos de artigos de jornais e comentários de folhas volantes gritados pelas ruas que ridicularizavam a peça na sua centésima representação: “A centésima apresentação de *L'Assommoir* ou todo mundo de pernas para o ar: A centésima apresentação da surra”; “A Grande Surra dos Pornográficos: quem pela centésima vez mereceria o açoite é o sr. Émile Zola, lá!”.⁶⁸ *L'Assommoir* também foi parodiado em vários teatros. Maurice Ordonneau, por exemplo, criou uma comédia em três atos intitulada “*Assommoir pour rire*”, no Théâtre des Bouffes-du-Nord;⁶⁹

⁶⁵ Seu lançamento no formato livro se deu em 24 de janeiro de 1877, pela editora de Georges Charpentier. Sobre a publicação e a recepção crítica de *L'Assommoir*, cf. PAGÈS, Alain; MORGAN, Owen. *Guide Émile Zola*. Paris: Ellipses, 2016, p. 252-253.

⁶⁶ A peça foi, na verdade, adaptada para o teatro por William Busnach e Octave Gastineau, com a colaboração de Émile Zola, em 1879, no Théâtre de l'Ambigu, obtendo enorme sucesso de público: em um ano houve 254 apresentações. Cf. BECKER; GOURDIN-SERVENIÈRE; LAVIELLE, op. cit., p. 40-41.

⁶⁷ Cf. PAGÈS, Alain. Le Tintamarre naturaliste. *InterFACES – Polêmicas e Manifestos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 25, p. 15-26, jul.-dez. 2016. Disponível em <<https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/29555>>. Acesso em 21 dez. 2024.

⁶⁸ “La centième de *L'Assommoir* ou tout le monde à l'envers: La centième de la Fessée”, “La Grande Fessée des Pornographes: Qui est-ce qui pour la centième fois mérirerait le fouet, c'est M. Émile Zola, là!”. DEFFOUX, Léon. *La Publication de L'Assommoir. Avec des lettres inédites de Théodore de Banville, Catulle Mendès, Henry Céard et Paul Bourget*. Paris: Société Française D'Éditions Littéraires et Techniques, 1931, p. 132.

⁶⁹ O verbo *assommer*, em francês, significa abater, como se abate um animal, violentamente; ou bater violentamente em alguém para o deixar zonzo. No romance em questão, que representava o mundo operário e o efeito do alcoolismo na classe trabalhadora, *Assommoir* designava uma distribuidora de

outras paródias são apresentadas no Cirque d'Hiver, no Folies-Bergère e no Folies-Marigny.⁷⁰

O mesmo Deffoux relatou os comentários de Victor Hugo contra o romance e Zola, que foram mencionados pelo biógrafo do poeta, Alfred Barbou. O autor de *Les Misérables* afirma ter tratado a miséria em seu romance como um moralista e um médico e, por isso, critica Zola por fazer dela um espetáculo, por lhe ser indiferente, por não se preocupar em atenuá-la nem desejar curá-la. Curiosamente, comenta Deffoux, é como moralista e médico que Zola afirma analisar seus personagens.⁷¹

Émile Zola é acusado de ser um “pornógrafo” e “bebedor de sangue”, como lembra Huysmans,⁷² por ter representado ambientes lamacentos e corrompidos, e criado personagens de hábitos depravados. Num artigo publicado no jornal *Le Figaro* em 1º de setembro de 1876, Albert Millaud confessa a sua desilusão com o autor de *La Conquête de Plassans* e de *Son Excellence Eugène Rougon*, que considera seguir os passos de Sade:

Com base nesse começo, poderíamos esperar que o sr. Zola, embora realista, deixasse a sua marca e fizesse uma boa carreira na difícil arte do romance contemporâneo. De repente, o sr. Zola parou pelo caminho. Está neste momento publicando, numa pequena revista, um romance intitulado *L'Assommoir*, que nos parece ser o verdadeiro atordoamento do seu talento nascente. Não é realismo, é sujeira; não é mais crueza, é pornografia. [...]

É chamando a atenção do público para essas tendências doentias que o sr. Zola abrirá os olhos e retomará o caminho dos seus

bebidas e seu alambique. Neste caso, o título da peça tem o sentido aproximado de “Bater para rir”.

⁷⁰ DEFFOUX, op. cit., p. 133.

⁷¹ Idem, ibidem, p. 100-101.

⁷² HUYSMANS, Joris-Karl. Émile Zola et *L'Assommoir*. *Œuvres complètes*. Genève: Slatkine, 1972, v. 2, p. 158.

primeiros êxitos, ao perceber que está seguindo as pegadas do Marquês de Sade".⁷³

Difamado pela imprensa e por alguns dos seus confrades, Zola teve de se defender por meio de um prefácio ao romance e de protestos públicos. Em resposta aos ataques de Albert Millaud, publica duas cartas no *Le Figaro*. Na segunda, datada de 9 de setembro de 1876, reage ao rótulo de "*écrivain démocratique et quelque peu socialiste*",⁷⁴ atribuído por Millaud, insistindo em dissociar suas posições políticas de seu *métier* de romancista. Opõe o mito criado por seu nome ao perfil de um bom burguês:

Antes de mais nada, não aceito o rótulo que o senhor está me colando nas costas. Vejo-me como um romancista, simplesmente, sem epíteto; se faz questão de me qualificar, que diga que sou um romancista naturalista, o que não me aborrecerá. Minhas opiniões políticas não importam, e o jornalista que posso ser não tem nada a ver com o romancista que sou. É preciso ler meus romances, lê-los sem prevenções, compreendê-los evê-los claramente no conjunto, antes de emitir juízos prontos, grotescos e odiosos que circulam sobre minha pessoa e minhas obras. Ah, se o senhor soubesse o quanto meus amigos se divertem com a lenda espantosa com a qual regalam o povo cada vez que meu nome aparece num jornal! Se o senhor soubesse o quanto o bebedor de sangue, o romancista feroz, é um burguês honesto,

⁷³ "On pouvait, sur ces débuts, espérer que M. Zola quoique réaliste, marquerait sa place et fournirait une bonne carrière dans l'art difficile du roman contemporain. Soudain, M. Zola s'arrête en route. Il publie, en ce moment, dans une petite revue, un roman intitulé: *L'Assommoir*, qui nous fait l'effet de devoir être réellement l'assommoir de son talent naissant. Ce n'est pas du réalisme, c'est de la malpropreté; ce n'est plus de la crudité, c'est de la pornographie. [...] / C'est en signalant au public ces tendances malsaines que M. Zola ouvrira les yeux et reprendra la voie de ses premiers succès, en s'apercevant qu'il est en train de marcher dans celle du marquis de Sade." DEFFOUX, op. cit., p. 61-62.

⁷⁴ ZOLA, op. cit., 2012, p. 166.

um homem do saber e da arte, vivendo comportadamente no seu canto, inteiramente devotado às suas convicções! Não desminto nenhuma história, trabalho, deixo ao tempo e à boa-fé pública o cuidado de finalmente me descobrir debaixo do monte de disparates acumulados.⁷⁵

Numa carta de 10 de fevereiro de 1877, publicada dois dias depois no jornal *Le Bien Public*, dirigida a seu diretor, Yves Guyot, Émile Zola nega sua suposta indiferença em relação aos costumes depravados dos personagens de *L'Assommoir* e reforça o lado útil e moral do romance: “Eu diria que todo o *L'Assommoir* pode se resumir nesta frase: Fechem os cabarés, abram as escolas. A bebedeira devora o povo. [...] Saneiem os subúrbios e aumentem os salários”.⁷⁶ Mais adiante, na conclusão da carta, sentimos sua necessidade de assentar as bases do romance naturalista num método científico, que certamente lhe servirá de arma contra futuros ataques:

Esta carta já vai se alongando demais, e é hora de concluir-la. Aos republicanos idealistas que me acusam de ter insultado o povo, respondo dizendo que, pelo contrário, creio ter feito uma boa

⁷⁵ “D’abord, je n’accepte pas l’étiquette que vous me collez dans le dos. J’entends être un romancier tout court, sans épithète; si vous tenez à me qualifier, dites que je suis un romancier naturaliste, ce qui ne me chagrainera pas. Mes opinions politiques ne sont pas en cause, et le journaliste que je puis être n’a rien à démêler avec le romancier que je suis. Il faudrait lire mes romans, les lire sans préventions, les comprendre et voir nettement leur ensemble, avant de porter les jugements tout faits, grotesques et odieux, qui circulent sur ma personne et sur mes œuvres. Ah! si vous saviez comme mes amis s’égayent de la légende stupéfiante dont on régale la foule, chaque fois que mon nom paraît dans un journal! Si vous saviez combien le buveur de sang, le romancier féroce, est un honnête bourgeois, un homme d’étude et d’art, vivant sagelement dans son coin, tout entier à ses convictions! Je ne démens aucun conte, je travaille, je laisse au temps et à la bonne fois publique le soin de me découvrir enfin sous l’amas des sottises entassées.” Idem, *ibidem*, p. 166.

⁷⁶ “Je dirais que tout *L'Assommoir* peut se résumer dans cette phrase: Fermez les cabarets, ouvrez les écoles. L’ivrognerie dévore le peuple. [...] Assainissez les faubourgs et augmentez les salaires.” Idem, *ibidem*, p. 175.

ação. Eu disse a verdade, forneci documentos sobre as misérias e as quedas fatais da classe operária, vim em auxílio dos políticos naturalistas que sentem a necessidade de estudar os homens antes de servi-los. Sem o método, sem a análise, sem a verdade, não pode haver hoje política, tal como não pode haver literatura. Aliás, é absolutamente falso que *L'Assommoir* seja um esgoto repleto apenas de criaturas podres e malignas. Nego-o com todas as minhas forças.⁷⁷

Uma outra estratégia de Zola para evitar os golpes da crítica e reabilitar sua imagem pública foi a publicação, em 1878, de seu romance *Une Page d'amour*, oitavo do ciclo dos *Rougon-Macquart*, logo após *L'Assommoir*, cujo título já sugere o tom ameno da história, deliberadamente concebido para contrastar com *L'Assommoir*. Zola surpreenderá os leitores com um romance muito diferente do anterior. *Nana*, no entanto, publicado em 1880, não tardará a satisfazer a sede por mais escândalos.⁷⁸ Este último é uma história sobre a prostituição e a decadência da sociedade sob o Segundo Império francês. Nana é a filha de Gervaise Macquart, protagonista de *L'Assommoir*, que deseja vingar o destino de sua família arruinando simbolicamente uma sociedade inteira, corrupta em todas as suas camadas, por meio de certos personagens com quem se envolve e busca destruir.

⁷⁷ “*Cette lettre est déjà trop longue, et il est temps de conclure. Aux républicains idéalistes qui m'accusent d'avoir insulté le peuple, je réponds en disant que je crois au contraire avoir fait une bonne action. J'ai dit la vérité, j'ai fourni des documents sur les misères et sur les chutes fatales de la classe ouvrière, je suis venu en aide aux politiques naturalistes qui sentent le besoin d'étudier les hommes avant de les servir. Sans la méthode, sans l'analyse, sans la vérité, il n'y a pas plus de politique que de littérature possible, aujourd'hui. / Et, d'ailleurs, il est absolument faux que L'Assommoir soit un égout où ne grouillent que des êtres pourris et malfaisants. Je le nie de toute ma force.*” Idem, ibidem, p. 179.

⁷⁸ *Nana* foi publicado no folhetim do *Le Voltaire* de 16 de outubro de 1879 a 5 de fevereiro de 1880, e lançado em formato livro pela editora Charpentier em 14 de fevereiro de 1880. Cf. PAGÈS; MORGAN, op. cit., p. 260-261.

Huysmans e *L'Assommoir*

Nos intensos debates no quais os defensores da estética naturalista lutavam para impor seu ponto de vista, algumas vozes se levantaram em apoio a Émile Zola e à sua literatura. É o caso de Joris-Karl Huysmans, que publicou quatro artigos sob encomenda intitulados “Émile Zola et *L'Assommoir*”, no jornal *L'Actualité*, de Bruxelas, nos dias 11, 18 e 25 de março e 1º de abril de 1877. O jornal tinha sugerido a Huysmans que começasse por um estudo sobre Zola com um perfil do autor. Devia se seguir um texto contendo sua opinião acerca do naturalismo. O terceiro artigo ofereceria uma visão geral dos romances já publicados do ciclo dos *Rougon-Macquart* e, finalmente, foi-lhe pedido que escrevesse uma resenha de *L'Assommoir*.

No primeiro artigo da série, Huysmans destaca a atitude inaceitável da crítica e do público, que continuam confundindo a vida do autor com sua obra. A má reputação dos românticos, agravada pelo perfil deplorável atribuído aos artistas por seu confrade Henri Murger no célebre romance *Scènes de la vie de bohème*, de 1851, inspirava o horror que tinham as boas famílias contra esses seres degenerados:

Um estranho mal-entendido vem ocorrendo há vários anos, entre o público e os artistas. A lenda do colete escarlate de Théophile Gautier ficou célebre nos anais da burguesia amedrontada. Todos os românticos foram considerados seres extravagantes. Vivendo Deus sabe como! comendo com as mãos, bebendo em crânios ou em capacetes de lata, andando de cabeça para baixo, uivando para a lua, com os olhos dilatados pelo ópio e o nariz inchado de tanto beber. [...]

Mais tarde, quando apareceu a *Vie de Bohème*, todos os comerciantes de pomada e de vinho sentiram crescer ainda mais seu monstruoso horror pelos escritores e pintores. É justo dizer que nunca houve artista que tenha se comprazido mais em

enlamear seus confrades do que Henri Murger! Todos os biltres descabelados, todos os poetas desempregados, todos os maus pintores desesperados que pululam em seu livro eram nada mais nada menos do que amáveis escroques.⁷⁹

Após esse preâmbulo, Huysmans vai direto ao ponto, ou seja, aos ataques contra Zola e *L'Assommoir*. Repreende o público leitor – que chama de “povo” – e nomeia os escritores do seu grupo literário como “naturalistas”, dissociando a imagem de Zola daquilo que ele escreve:

Essas lendas absurdas acabaram? Não. Como prova é só tomar as insolências rasteiras e as ineptas besteiras que circulam sobre o sr. Zola. Desde que *L'Assommoir* apareceu, foi lamentável e grotesco. Que este livro tenha sido alvo de fúrias inomináveis, tudo bem, todo mundo tem o direito de apreciar um livro; mas que o autor, vendo-se tratado de pornógrafo e acusado de mergulhar a pena no pus e na lama, tenha sido obrigado a escrever um prefácio e protestar contra as odiosas opiniões que corriam sobre a sua pessoa, acho isso deplorável e vergonhoso para o público!

Na verdade, já é hora de tudo isso acabar; que o povo compreenda que, com raras exceções, um homem de talento leva uma vida honesta. [...]

⁷⁹ “Un étrange malentendu s'est établi depuis de longues années déjà, entre le public et les artistes. La légende du gilet écarlate de Théophile Gautier est demeurée célèbre dans les fastes terrifiés de la bourgeoisie. Tous les romantiques passèrent pour des êtres extravagants, vivant Dieu sait comme! mangeant avec leurs doigts, buvant dans des crânes ou des salades de fer-blanc, marchant sur la tête et les mains, hurlant à la lune, les yeux agrandis par l'opium, le nez bubonné par des pochardises. / Plus tard, quand paru la Vie de Bohème, tous les courtiers en pommades et en vin sentirent s'accroître encore leur monstrueuse horreur pour les écrivains et les peintres. Il est juste de dire que si jamais artiste s'est complu à traîner ses confrères dans la boue, c'est bien Henri Murger! Tous les chenapans échevelés, tous les lakistes sans ouvrage, tous les rapins aux abois qui grouillent dans son livre n'étaient, ni plus ni moins, que d'aimables escrocs.” HUYSMANS, op. cit., 1972, v. 2, p. 151-152.

Se a turba dos boêmios literários é numerosa na França, os naturalistas, repito, não têm nada a ver com isso; um escritor pode ser casto e tratar de assuntos escabrosos e a recíproca é ainda mais verdadeira.⁸⁰

Huysmans empreende então, seguindo a tradição prosopográfica, um minucioso retrato de Zola em traços marcadamente burgueses. Desejando dissipar a imagem monstruosa que ligava o escritor à vida de devassidão que o romance representa, descreve-o meticulosamente, destacando seus traços burgueses. Por contiguidade, ao modelar um *ethos* para Zola em total oposição ao *ethos* romântico, ele tratará ao mesmo tempo de fabricar para si próprio e para sua “tribo”⁸¹ uma imagem semelhante:

⁸⁰ “Ces légendes absurdes ont-elles pris fin? Non. Je n'en veux pour preuve que les plates insolences et les ineptes sottises qui circulent sur le compte de M. Zola. Dès que L'Assommoir parut, ce fut lamentable et grotesque. Que ce volume ait été objet de fureurs sans nom, je n'ai rien à dire, tout le monde a le droit d'apprécier un livre; mais que l'auteur, s'étant vu traiter de pornographe et accusé de tremper sa plume dans la sanie et dans la boue, ait été obligé d'écrire une préface et de protester contre les jugements odieux qui couraient sur sa personne, je trouve cela déplorable et honneux pour le public! / En vérité, il est grand temps que tout cela finisse, il est grand temps que la foule comprenne qu'à des rares exceptions près, un homme de talent mène une vie honnête. [...] / Si la tourbe des bohèmes de la plume est nombreuse en France, les naturalistes, je le répète encore, n'ont rien à démêler avec elle; un écrivain peut être chaste et traiter des sujets scabreux et la réciproque est plus vraie encore”. Idem, ibidem, p. 152-154.

⁸¹ Para Maingueneau, trata-se de grupos que se organizam como forças dentro do campo literário, pela manutenção dos pontos de vista ou a imposição de novos valores. Nem sempre essas tribos se reúnem, podendo ser invisíveis ou se reunir em encontros ocasionais; podem agir por meio de trocas de correspondência, projetos comuns, maneiras similares de pensar a vida e de se portar. A tribo também pode ser a tribo de eleição, os pares, e ultrapassar fronteiras de tempo e de espaço. Cf. MAINGUENEAU, Dominique. *Le Discours littéraire; paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin, 2004, p. 75 et seq.

Parem então de jogar todo o desalinho desses homens em nossas cabeças! percam a ilusão aqueles que imaginam Émile Zola fantasiado de Mes Bottes e exibindo sob um chapéu de feltro roto uma barba perfumada de absinto e um nariz vermelho. O autor de *L'Assommoir* não usa nem chapéu amassado, nem jaleco azul, nem calções gastos; ele se veste como todos os homens de bom gosto, sem excentricidade nem desleixo. Eis seu retrato: alto, gordo, pescoço largo, testa alta, o rosto rechonchudo e um pouco pálido, a barba severa e espessa, os cabelos apenas ondulados e cortados curtos, olhos cinzentos com marcas que o escurecem, nariz vigoroso, inquisidor, fendido na ponta, narinas largas e abertas, boca rosa pálido. O riso é sonoro e franco, a face um pouco pesada possui uma singular expressão de delicadeza e força.⁸²

Após revelar a aparência física de Zola, Huysmans descreve minuciosamente sua moradia, a vida de um casal burguês, fabricando para os leitores e todos aqueles que atacam o autor de *L'Assommoir* um retrato apaziguador do escritor. Pela enumeração sistemática de objetos de decoração, na qual se incluía um retrato de Zola por Manet – símbolo da irmandade do naturalismo e da pintura moderna naquele momento⁸³ – e a moda do japonismo, Huysmans mostra a face burguesa de Zola

⁸² “Qu'on cesse donc de nous jeter tout le débraillé de ces hommes à la tête! et que les gens qui se représentent Émile Zola costumé comme Mes Bottes et faisant saillir sous un feutre qui bat de l'aile une barbe parfumée d'absinthe et un nez fleuri de roses, perdent cette illusion. L'auteur de L'Assommoir ne porte ni tape-à-l'œil bossué, ni blouse bleue, ni culottes qui perdent leurs fonds, il est mis comme tout homme de goût, sans excentricité comme sans négligence. Son portrait le voici: grand, gros, le cou puissant, le front haut, la figure bouffie et un peu pâle, la barbe rude et drue, les cheveux ne frisant guère et coupés courts, l'œil gris avec des réveils qui foncent, le nez vigoureux, fureteur, fendu au bout, les narines larges et ouvertes, la bouche d'un rose pâle. Le rire est sonore et franc, la face un peu empâtée a une singulière expression de finesse et de force.” HUYSMANS, op. cit., 1972, v. 2, p. 154-155.

⁸³ A esse respeito, cf. as críticas de Zola à pintura de Édouard Manet, em “Mon Salon [1866]”, “Édouard Manet, étude biographique et critique [1867]”, “Mon Salon [1868]”. ZOLA, op. cit., 1991, p. 112-119, 137-169, 196-200, respectivamente.

em seu núcleo familiar, inserindo-o em um *modus vivendi* muito distinto daquele de seus personagens:

Émile Zola é casado e mora atualmente nos confins de Batignolles, em uma ruela pouco frequentada e habitada em parte por pessoas que vivem de renda. Ele ocupa sozinho um grande imóvel com jardim. Tocou a campainha? A empregada introduzi-lo-á em uma antessala mobiliada com um grande cabide para casacos, um espelho com moldura de carvalho e repleta de flores e plantas verdes. Em frente, uma escada e duas portas, a da sala e a da sala de jantar. A sala tem vista para o jardim; entre as duas janelas se erige, sobre um pedestal de dignitário, o busto do escritor; à esquerda, a lareira formiga de bibelôs japoneses; monstros com rabos retorcidos e com olhos vermelhos, *magots* barrigudos, mocinhas com olhos repuxados e gozadores, toda a absurda fantasia desse povo estranho; à direita, um piano igualmente cheio de pequeninos móveis de laca, estatuetas com sombrinhas, cachepôs cheios de flores; acima, um grande espelho bisotado com moldura em volutas e com festões dourados; uma mesa, um sofá, cortinas carmesim nas janelas, o retrato do mestre feito por Manet, objetos da China, esboços, e é tudo.

Não vejo no que esse salão se assemelhe com esses cômodos vergonhosos que parecem designados, pelo público, como o esconderijo dos homens de letras; também não vejo as paredes cobertas por tecidos negros com lágrimas prateadas e decorados com cabeças de mortos e tibias penduradas.⁸⁴

⁸⁴ “*Émile Zola est marié et demeure actuellement aux confins des Batignolles, dans une petite rue peu fréquentée et habitée en partie par des rentiers. Il occupe à lui seul un petit hôtel avec jardin. Sonnez-vous? la bonne vous introduit dans une antichambre meublée d'un grand porte-manteau, d'une glace au cadre de chêne et tapissée de fleurs et de plantes vertes. En face, un escalier et deux portes, celle du salon et de la salle à manger. Le salon prend vue sur le jardin; entre les deux fenêtres se dresse, sur un socle de pourpre, le buste de l'écrivain; à gauche, la cheminée fourmille de bibelots japonais, monstres à queues torses et à yeux rouges, magots bedonnants, fillettes aux yeux retroussés et moqueurs, toute l'absurde et délicieuse fantaisie de ce peuple étrange; à droite, un piano également encombré de petits*

E conclui passando à descrição do local de trabalho do escritor, espaço caro a Zola, que se impunha uma forte rotina de escrita. Sem se referir diretamente, parece querer ao mesmo tempo jogar luz sobre a faceta de crítico de arte de Zola e seu apreço pela pintura e a decoração:

Estamos longe, como podem perceber, de 1830 e das farsas lúgubres inventadas pelos românticos! O gabinete de trabalho, situado no andar superior, contém, como objetos de arte, uma paisagem de Claude Monet, o impressionista, objetos da China e jardineiras de cobre antigo. Até aqui não encontro nada que denote em Zola a intenção de espantar as pessoas; a casa desse romancista feroz é pura e simplesmente a residência confortável de um burguês abastado, que aí vive e trabalha tranquilo durante o dia inteiro e paga provavelmente suas contas, já que nenhum cartaz anuncia o confisco e a venda de sua mobília.⁸⁵

Essas pinceladas rápidas, cheias de ironia huysmansiana, traçam um retrato burguês de Émile Zola, contrastando-o com a ideia herdada do romantismo do artista como um ser à parte e apresentando o escritor como um líder preocupado com o

meubles en laque, de figurines à parasols, de cache-pots garnis de fleurs; au-dessus une grande glace taillée à biseaux au cadre enroulé de volutes et de feston d'or; une table, un canapé, des rideaux cramoisis aux fenêtres, le portrait du maître par Manet, des chinoiseries, des esquisses, et c'est tout. / Je ne vois pas jusqu'ici que ce salon ressemble à ces chambres honteuses qui semblent désignées, par le public, comme le repaire des hommes de lettres, je ne vois pas non plus que les murs soient tendus d'étoffes noires à larmes d'argent et agrémentés de têtes de mort et de tibias en sautoir." HUYSMANS, op. cit., 1972, v. 2, p. 155-156.

⁸⁵ "Nous sommes loin, comme vous voyez, de 1830 et des farces lugubres inventées par les romantiques! Le cabinet de travail, situé à l'étage au-dessus, contient, comme objets d'art, un paysage de Claude Monet, l'impressionniste, des chinoiseries et des jardinières en vieux cuivre rouge. Ici encore, je ne trouve rien qui dénote chez Zola l'intention d'esbrouffer son monde; le logis de ce romancier féroce est tout simplement la demeure confortable d'un bourgeois à l'aise, qui vit chez lui, tranquille, travaille pendant toute la journée et paie sans doute ses termes puisque aucune affiche n'annonce la saisie et la vente de son mobilier." Idem, ibidem, p. 156.

trabalho sério e com a profissão de escritor, rodeado por seus fiéis seguidores. A descrição da casa e a insistência no seu trabalho árduo, como valores burgueses a serem destacados, parecem ser uma tentativa não só de atenuar a imagem do artista como um ser singular e extravagante, mas também de aproximá-lo do público e de realçar seu papel social:

Uma noite por semana, este “ventre cerebral” (a expressão é do sr. Barbey d’Aurevilly) recebe alguns amigos ou alguns alunos. Vários jovens romancistas: Marius Roux, Paul Alexis, Henry Céard, Hennique, Guy de Valmont, que professam pelo homem uma sincera simpatia e pelo escritor um fervoroso entusiasmo, reúnem-se à noite na sua “saleta”. Eles formam este bando de “porcos, esses quadrúpedes realistas”, como os qualificou um jornaleco galhofeiro, ou até de assassinos de almas, pessoas que se preparam para fazer seus pequenos *Assommoir*, como os chamaram certos jornais sérios.

[...] todo mundo passa para a sala de jantar, e lá [...] começamos as discussões sobre as letras e as artes. Zola que, desde as nove horas da manhã, trabalha duro, contínua e disciplinadamente, coloca-se a cavalo numa cadeira, conversa, fala calmamente, diz quais são seus planos, regozija-se de ser tão malcompreendido pela crítica, mas suas palavras não demonstram nem desânimo nem amargura. Como escreveu no prefácio de *L’Assommoir*, ele tem uma meta a alcançar, e nada o fará se afastar da linha que traçou; eis sua força.⁸⁶

⁸⁶ “Un soir par semaine, ce ‘ventre cérébral’ (l’expression est de M. Barbey d’Aurevilly) reçoit quelques amis ou quelques élèves. Plusieurs jeunes romanciers: Marius Roux, Paul Alexis, Henry Céard, Hennique, Guy de Valmont, qui professent pour l’homme une sincère sympathie et pour l’écrivain un fervent enthousiasme, se réunissent, à la nuitée, dans son ‘petit salon’. Ils forment cette bande des ‘porcs, ces réalistes à quatre pattes’, ainsi qu’à bien voulu les qualifier une feuille folâtre, ou bien les tueurs d’âme, les gens qui se préparent à faire leur petit *Assommoir*, comme les ont nommés des journaux graves. / [...] tout le monde passe dans la salle à manger, et là, [...] l’on entame les discussions sur les lettres et les arts. Zola qui, depuis neuf heures du matin, trime et bûche d’arrache-pied, s’est mis à cheval sur une chaise, il cause, parle posément, dit quels sont les plans, s’émerveille d’être si mal compris par la

Dominique Maingueneau, em *Le Discours littéraire*, discorre sobre os ritos dos grupos literários, mostrando como eles são importantes para a formação de uma identidade própria dentro do campo literário em conflito. O rito literário compreende vários momentos e depende da posição que os escritores, munidos de seus capitais, ocupem no campo literário em um determinado momento de suas trajetórias. O rito de um grupo pode se efetuar por meio de discussões sobre o que se produziu e se produz no mundo das letras, os agentes mensurando seu campo de forças e seus rivais, e também sobre os projetos comuns e as produções individuais. Pode se realizar por meio da leitura das obras em curso, do estudo da redação propriamente dita, da pré-difusão, dos meios de publicação, das considerações das críticas, entre outros elementos em jogo.⁸⁷ Assim, Huysmans mostra ao leitor como o rito dos encontros literários na casa do casal Zola se faz na mais perfeita ordem – prenunciando os futuros saraus de Médan – e como Zola está distante da imagem de homem dissoluto e irresponsável. Na tentativa de fazer com que leitores e críticos aceitem a nova proposta estética do grupo, Huysmans apresenta Zola em harmonia com o *ethos* do novo homem de letras que tentam impor e que o autor de *L'Assommoir* encarnaria – um homem de família, sério operário das letras, consciente da importância de sua participação nas lutas simbólicas do campo literário.

Concluindo o primeiro artigo da série, Huysmans faz a defesa aberta de Zola e de sua obra, preparando-se para discutir, nos artigos seguintes, o naturalismo, a série dos *Rougon-Macquart* e o romance *L'Assommoir*: “Já disse o suficiente, acho, para provar às pessoas que leram a obra desse grande artista que toda a falação sobre ele é insana e estúpida.

critique, mais son langage ne décèle ni découragement, ni aigreur. Ainsi qu'il a écrit, dans la préface de l'Assommoir, il a un but auquel il va, rien ne le fera déranger de la ligne qu'il s'est tracée, là est sa force.” Idem, ibidem, p. 156-158.

⁸⁷ MAINGUENEAU, op. cit., p. 121-124.

O bebedor de sangue, o pornógrafo, é simplesmente o mais adorável dos homens e o mestre mais acolhedor de todos".⁸⁸

O segundo artigo da série se ancora na própria definição do que seria o naturalismo, opondo-o ao que o havia precedido em termos de romance e propondo uma nova visão do fato literário. Huysmans faz um breve apanhado da tradição romanesca do século XIX. Recusa Victor Hugo como mestre do romance moderno – “O romance moderno não data de *Les Misérables*”⁸⁹ –, desconfia de Stendhal, cujo estilo lhe parece seco e pobre, e entroniza Honoré de Balzac como o verdadeiro mestre. Segundo ele, “o analista profundo, o observador maravilhoso que criou em primeiro lugar, no romance moderno, a qualidade-mestra na arte, a vida”, foi Balzac.⁹⁰ Desse modo, Huysmans reivindica para si uma herança literária e tenta sinalizar para os leitores os pilares da nova estética. Didático, ele esboça uma definição do naturalismo que, naquele momento, ainda não se distinguia do realismo:

Porém, antes de emitir teorias que me são pessoais e que não comprometem em nada, apresso-me em dizer, o jornal que as acolhe, talvez não fosse inútil definir essas palavras interpretadas de maneiras tão diversas: o *realismo* ou o *naturalismo*. Segundo alguns e, é preciso admiti-lo, segundo a opinião mais difundida, o *realismo* consistiria em escolher os temas mais abjetos e triviais, as descrições as mais repugnantes e as mais lascivas, em resumo, em expor as pústulas da sociedade. Depois de ter livrado as mais horríveis chagas do cerato e da gaze que as

⁸⁸ “J'en ai déjà assez dit, je pense, pour prouver aux personnes qui ont lu les œuvres de ce puissant artiste, que tous les racontars débités sur lui sont insanes et bêtes. Le buveur de sang, le pornographe, est tout simplement le plus exquis des hommes et le plus bienveillant des maîtres.” HUYSMANS, op. cit., 1972, v. 2, p. 158.

⁸⁹ “Le roman moderne ne date pas des Misérables.” Idem, ibidem, p. 159.

⁹⁰ “l'analyste profond, l'observateur merveilleux qui, le premier, a créé, dans le roman moderne, cette qualité maîtresse en art, la vie, c'est Balzac.” Idem, ibidem.

envolvem, o naturalista teria apenas uma finalidade, levar o público a sondar a assustadora profundidade dessas feridas.⁹¹

Huysmans continua a desenvolver essa definição, tornando-a mais precisa e introduzindo inesperadamente o pronome “nós”, o que implica sua adesão aos princípios básicos da estética naturalista. Ele confere assim a seu texto o caráter de um manifesto:⁹²

Pústulas verdes ou carnes róseas, pouco nos importa; tocamos tanto nas primeiras quanto nas segundas, porque elas existem da mesma maneira, porque o homem grosseiro merece ser estudado da mesma maneira que o mais perfeito dos homens, porque as moças perdidas abundam em nossas cidades e têm direito à cidadania tanto quanto as moças honestas. A sociedade tem duas faces: nós mostramos essas duas faces, usamos todas as cores da paleta, tanto o preto quanto o azul, admiramos Ribéra [sic] e Watteau indiscriminadamente, porque ambos tinham estilo, porque ambos representaram a vida! Não preferimos o vício à virtude, a corrupção ao pudor, digam o que disserem; aplaudimos igualmente o romance rude e apimentado e o

⁹¹ “Mais, avant d'émettre des théories qui me sont toutes personnelles et qui n'engagent en rien, je me hâte de le dire, le journal qui les accueille, peut-être ne serait-il pas inutile de définir ces mots interprétés de façons diverses: le réalisme ou le naturalisme. Selon les uns et, il faut bien l'avouer, selon l'opinion la plus accréditée, le réalisme consisterait à choisir les sujets les plus abjects et les plus triviais, les descriptions les plus repoussantes et les plus lascives, ce serait, en un mot, la mise au grand jour des pustules de la société. Après avoir débarrassé les plus horribles plaies du cérat et de la charpie qui les couvrent, le naturaliste n'aurait qu'un but, en faire sonder au public l'épouvantable profondeur.” Idem, ibidem, p. 160-161.

⁹² Como observara Helen Trudgian, “‘Émile Zola et L'Assommoir’ constitui o grande manifesto do movimento naturalista, vigoroso e sincero”. No original: “‘Émile Zola et L'Assommoir’ constitue le grand manifeste du mouvement naturaliste, vigoureux e sincère”. TRUDGIAN, Helen. *L'Esthétique de J.-K. Huysmans*. Paris: Louis Conard, 1934, p. 63.

romance açucarado e terno, desde que ambos sejam observados, escritos e vividos!⁹³

Note-se nessa passagem a ligação entre literatura e pintura. Huysmans recorre a dois pintores de épocas, de nacionalidades e estilos diferentes, o primeiro associado à cor preta, ao “tenebrismo”, o pintor do quadro realista *Le Pied-bot*,⁹⁴ e o segundo, associado ao azul, o pintor das *Fêtes galantes*⁹⁵ –, a fim de designar o verdadeiro papel da arte, nesse caso, da literatura, independentemente de temas e estilos: o de observar e retratar o verdadeiro e o vivido. Segundo Huysmans, o movimento naturalista, então em pleno vigor, tinha duas exigências principais: a rejeição dos romances adocicados do passado recente – romances cheios de heróis como *Werther*, “esse imbecil que mastiga versos de *Ossian* quando está feliz e

⁹³ “*Pustules vertes ou chairs roses, peu nous importe; nous touchons aux unes et aux autres, parce que les unes et les autres existent, parce que le goujat mérite d'être étudié aussi bien que le plus parfait des hommes, parce que les filles perdues foisonnent dans nos villes et y ont droit de cité aussi bien que les filles honnêtes. La société a deux faces: nous montrons ces deux faces, nous nous servons de toutes les couleurs de la palette, du noir comme du bleu, nous admirons indistinctement Ribéra [sic] et Watteau parce que tous les deux ont eu du style, parce que tous les deux ont fait vivant! Nous ne préférions pas, quoi qu'on dise, le vice à la vertu, la corruption à la pudeur, nous applaudissons également au roman rude et poivré et au roman sucré et tendre, si tous les deux sont observés, sont écrits, sont vécus!*”. HUYSMANS, op. cit, 1972, v. 2, p. 161.

⁹⁴ Essa malformação congenital dos pés é fartamente explorada em *Madame Bovary*, de Flaubert, na desastrosa cirurgia feita por Charles Bovary no personagem Hippolyte, ajudante de estrebaria do albergue *Le Lion d'Or*. O quadro de José de Ribera, pintor espanhol, encontra-se no Museu do Louvre, em Paris. Disponível em <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010059547>>. Acesso em 5 jun. 2025.

⁹⁵ Gênero de pintura criado pela Academia Real de Pintura para designar, no início do século XVIII, a obra de Jean-Antoine Watteau, cujos quadros retratavam a rica aristocracia antes da Revolução Francesa, em festas bucólicas ao ar livre, demonstrando todo o ócio e a frivolidade dessa classe.

se mata por Lolotte quando está triste”,⁹⁶ e que terminam na morte ou no casamento – e a necessidade urgente de introduzir a modernidade, temas da vida cotidiana e personagens de carne e osso. Para ele, o romance naturalista marca uma ruptura com a literatura em voga quando propõe temas e personagens da vida moderna. O público já estaria cansado das obras adocicadas, cujas fórmulas haviam sido fartamente repetidas e desgastadas. O novo público exigiria obras viris, nas quais a imaginação cedesse lugar à análise:

Não, não somos sectários, somos homens que creem que um escritor, assim como um pintor, deve ser um homem de seu tempo, somos artistas sedentos de modernidade, queremos o enterro dos romances de capa e espada, queremos enviar para os brechós toda a roupa velha e antiquada, todo o rigodão grego e hindu.⁹⁷

Como um porta-voz do grupo, Huysmans expõe, então, o programa naturalista:

Não demolimos as pretensas obras-primas com que nos cevam até a náusea, não quebramos os bustos reputados célebres, passamos simplesmente ao lado deles, vamos à rua, à rua viva e pululante, aos quartos de hotel assim como aos palácios, aos terrenos baldios assim como às decantadas florestas; queremos tentar não fazer, como os românticos, fantoches melhores que a natureza [...]; queremos tentar construir seres de carne e osso que falem a língua que aprenderam, seres, enfim, que palpitem e vibrem; queremos tentar explicar as paixões que os guiam [...].

⁹⁶ “Werther, cet imbécile qui mâchonne des vers d’Ossian quand il est gai et se tue pour Lolotte quand il est triste.” HUYSMANS, op. cit, 1972, v. 2, p. 164.

⁹⁷ “Non, nous ne sommes pas des sectaires, nous sommes des hommes qui croyons qu’un écrivain aussi bien qu’un peintre doit être de son temps, nous sommes des artistes assoiffés de modernité, nous voulons l’enterrement des romans de cape et d’épée, nous voulons l’envoi au décrochez-moi ça de toute la défroque des temps passés, de tous les rigaudons grecs et hindous.” Idem, ibidem, p. 161-162.

Sendo, como temas a serem estudados, um homem e uma mulher, queremos fazê-los agir em um meio observado e descrito com minúcias de detalhes, queremos demonstrar, se for possível, o mecanismo de suas virtudes e de seus vícios, dissecar o amor, a indiferença ou o ódio que resultarão do atrito passageiro ou contínuo desses dois seres; somos os apresentadores, tristes ou alegres, dos animais!⁹⁸

Aos dois eixos do romance realista reconhecidos no mestre Balzac, a observação e a análise, Huysmans acrescenta a importância do estilo:

— Não, a forma não é uma qualidade secundária na arte; é tão necessária e tão valiosa quanto a observação e a análise. Reunidas, elas produzem essas obras-primas que não seriam obras-primas se a linguagem fosse descuidada, *Madame Bovary*, *Manette Salomon* e *Germinie Lacerteux*, *Le Ventre de Paris* e *La Curée*.⁹⁹

⁹⁸ “Nous ne renversons pas les prétendus chefs-d’œuvre dont on nous rassasie jusqu’à la nausée, nous ne brisons pas les torses réputés célèbres, nous passons simplement à côté d’eux, nous allons à la rue, à la rue vivante et grouillante, aux chambres d’hôtel aussi bien qu’aux palais, aux terrains vagues aussi bien qu’aux forêts vantées, nous voulons essayer de ne pas faire comme les romantiques des fantoches plus beaux que nature [...], nous voulons essayer de camper sur leurs pieds des êtres en chairs et en os, des êtres qui parlent la langue qui leur fut apprise, des êtres enfin qui palpitent et qui vivent, nous voulons tenter d’expliquer les passions qui les mènent [...]. Étant donné, comme sujets à étudier, un homme et une femme, nous voulons les faire agir, dans un milieu observé et rendu avec un soin minutieux de détails, nous voulons démontrer, si faire se peut, le mécanisme de leurs vertus et de leurs vices, disséquer l’amour, l’indifférence, ou la haine qui résulteront du frottement passager ou continu de ces êtres; nous sommes les montreurs, tristes ou gais, des bêtes!”. Idem, ibidem, p. 162-163.

⁹⁹ “— Non, la forme n’est pas une qualité secondaire en l’art, elle est aussi nécessaire, aussi précieuse que l’observation et que l’analyse. Réunies entre elles, elles donnent ces chefs-d’œuvre qui ne seraient point chefs-d’œuvre si la langue fuyait à la vanvole, *Madame Bovary*, *Manette Salomon* et *Germinie Lacerteux*, *Le Ventre de Paris* et *La Curée*.” Idem, ibidem, p. 160.

Mais adiante, nega à arte o papel de entretenimento ou a ação moralizadora, e consagra *L'Assommoir* como o romance da vida moderna, como uma resposta à sede de modernidade de um novo público, no qual encoraja os leitores a se reconhecerem:

Sim, o público começa a apreciar obras viris. O sucesso de *L'Assommoir* é a prova disso [...]. A arte não pode se restringir a celebrar os casamentos de bons rapazes e de amáveis donzelas que baixam timidamente os olhos e mordem a ponta do dedo; a arte não pode se limitar a repetir o papel desempenhado por Dickens: comover as famílias reunidas à noite e alegrar as longas horas de convalescência; a arte não tem nada o que fazer, digo-o em alto e bom som, com o pudor e a falta de pudor. Um romance obsceno é um romance mal escrito, nada além disso.¹⁰⁰

Nos dois últimos artigos, Huysmans aborda mais diretamente a saga dos Rougon-Macquart, à época ainda inconclusa,¹⁰¹ da qual faz um relato, e detém-se em *L'Assommoir*. Ele indica os componentes do projeto literário naturalista: hereditariedade, estudo social, observação do real. Ao mesmo tempo que elogia Zola, Huysmans não hesita em apontar, por exemplo, as “incongruências que abundam” em *La Faute de l'abbé Mouret*, ou o “excesso de seiva que faz rachar o tronco do livro”. Huysmans admite ainda ter dificuldade em aceitar o

¹⁰⁰ “Oui, le public vient aux œuvres viriles. Le succès de *L'Assommoir* en est la preuve [...] L'art ne peut se restreindre à célébrer les épousailles de bons jeunes gens et d'aimables demoiselles qui baissent timidement les yeux et mordent le bout du doigt; l'art ne peut se borner à répéter ce rôle joué par Dickens: attendrir les familles réunies, le soir, et égayer les longueurs des convalescences; l'art n'a rien à faire, je le dis haut et ferme, avec la pudeur et l'impudeur. Un roman qui est ordurier est un roman mal fait, et voilà tout.” Idem, ibidem, p. 165.

¹⁰¹ Em 1877, ainda faltavam para serem lançados treze romances dos vinte que compõem o ciclo.

final inverossímil de *La Conquête de Plassans* que, na sua opinião, “carece de realidade”.¹⁰²

É sobretudo no talento de “pintor” de Zola que se concentram seus elogios, privilegiando o artifício literário em detrimento das intenções sociais e psicológicas que o autor dos *Rougon-Macquart* pretenderia fazer emergir em seus romances. A passagem que segue não deixa dúvidas sobre o que Huysmans vê de novo no romance naturalista, para além dos temas da vida moderna. O que havia de novo no romance seria a possibilidade de se dobrar para dentro de si próprio e de se inclinar sobre a arte, aspectos que sublinham a independência criativa exigida pelo romance que está para vir:

Não é preciso dizer que não me ocuparei aqui nem da teoria científica desenvolvida pelo autor, nem das questões políticas que alguns sentiram necessidade de levantar em relação a seus livros. Na verdade, tudo isso é de pouca importância para mim. Nestas breves páginas, ocupar-me-ei apenas da obra de arte em si.¹⁰³

Assim, de toda a trama de *La Fortune des Rougon*, primeiro romance do ciclo, de 1871, Huysmans destaca a beleza de uma cena idílica entre os personagens Sylvère e Miette, vista pela tia Dide no enquadramento de uma porta. Os amantes, separados por uma parede, veem-se na moldura do espelho formado pela água do poço. Essa cena aproxima Zola do Gautier de *Pavillon sur l'eau*, embora Huysmans atribua a Zola uma maior aptidão para dar vida a ela. Relativamente a *La Curée*, Huysmans chama a atenção do leitor para as cenas de interior (*boudoirs*, saletas, estufas) e os retratos, que, segundo ele, são “magistralmente

¹⁰² “*invraisemblances dont [...] regorge [...] outrance de sève qui fait craquer le tronc du livre. / [...] manque de réalité.*” HUYSMANS, op. cit., 1972, v. 2, p. 172, 174.

¹⁰³ “*Il va sans dire que je ne m'occuperai ici ni de la théorie scientifique développée par l'auteur, ni des questions politiques que d'aucuns ont cru devoir soulever à propos de ses livres. Tout cela m'importe, en vérité, fort peu. Je ne traiterai, dans ces courtes pages, que de l'œuvre d'art proprement dite.*” Idem, ibidem, p. 168.

executados":¹⁰⁴ "Aqui, *boudoirs* com tetos de seda, acolá, saletas de opulentos cabarés, aqui grandes senhoras com decotes até ao umbigo, acolá raparigas que rebolam seminuas, e tudo pintado, realçado, por um estilo de um vigor e de uma potência sem precedentes!".¹⁰⁵ Em *Le Ventre de Paris*, "a amplitude do quadro assume proporções grandiosas",¹⁰⁶ com a descrição da vida do mercado público parisiense, Les Halles, provando, segundo Huysmans, "peremptoriamente, que um romance não precisa de enredos densos e situações macabras para comover o público".¹⁰⁷ Nesse romance, ele viu passar diante dos seus olhos de leitor maravilhado uma série de quadros feitos em "fúria de cores":¹⁰⁸ o nascer do sol sobre Les Halles, as bancas de legumes, a sinfonia dos queijos, os bistrôs vistos através de suas janelas enevoadas, a azáfama das multidões.

É, pois, sob um traço estilístico estreitamente ligado à pintura que J.-K. Huysmans defende a originalidade dos romances de Émile Zola, afirmado que só ele, depois do grande Théophile Gautier, trouxe algo de novo na forma:

Depois deste prestigiado estilista, Gautier, o mestre de todos nós, do ponto de vista da forma, era difícil trazer uma nota nova, uma nota própria, na descrição puramente plástica. Zola conseguiu. Ele possui uma maneira nova e pessoal de pintar telas gigantescas, um processo que é todo seu. Algumas de suas

¹⁰⁴ "rendu[s] de main de maître!". Idem, *ibidem*, p. 170.

¹⁰⁵ "Ici, des boudoirs plafonnés de soie, là, des cabinets d'opulentes guinguettes, ici des grandes dames décolletées jusqu'au nombril, là des filles qui gigottent à moitié nues, et tout cela peint, mis en relief, par un style d'une vigueur et d'une puissance inouïes!". Idem, *ibidem*, p. 171.

¹⁰⁶ "le cadre du tableau prend des proportions grandioses;". Idem, *ibidem*, p. 172.

¹⁰⁷ "d'une façon péremptoire qu'un roman n'a pas besoin d'intrigues touffues et de situations macabres pour émouvoir le public." Idem, *ibidem*, p. 174.

¹⁰⁸ "furie de couleurs". Idem, *ibidem*, p. 175.

naturezas-mortas que enchem os pavilhões são pintadas com o ardor e o colorido frenético de um Rubens!¹⁰⁹

A originalidade que Huysmans atribui a Zola reside no traço pictural de uma obra que nos faz ver e que, ao cruzar dois campos artísticos – o da pintura e o da literatura –, fortalece o carácter intransitivo da arte. Para ele, *La Curée* é talvez o livro mais bem realizado em termos de estrutura romanesca e capaz de fornecer o enredo de outro romance tão bem-sucedido como o primeiro, enquanto *Le Ventre de Paris*, pelas qualidades picturais que fazem dele um romance original, não pode ser reproduzido: “Neste volume, o núcleo quase não é visível, mas a carne, a polpa têm um sabor até então desconhecido; a pele adquiriu uma riqueza de tons que parece roubada à paleta deslumbrante dos grandes mestres flamengos”.¹¹⁰

Todas essas reflexões preparam o leitor para a quarta e última parte da série de artigos. Elas constituem os argumentos que respondem à má recepção da obra de Zola e anunciam o advento de um novo romance apoiado por um novo público leitor que surge. Os artigos de Huysmans evidenciam a relação entre o ponto de vista dos críticos tradicionais e a formação do gosto do público que, guiado pelo senso comum, tem dificuldade em apreciar as inovações. Assumindo o papel do crítico que pondera seu próprio trabalho e aquele de seus colegas, Huysmans não só questiona os valores atribuídos à literatura e à arte em geral, como ainda defende corajosamente

¹⁰⁹ “Après ce styliste prestigieux, Gautier, notre maître à tous, au point de vue de la forme, il était difficile de donner une note nouvelle, une note bien à soi, dans la description purement plastique. Zola l'a fait. Il a une manière personnelle, neuve, un procédé qui lui appartient en propre pour brosser de gigantesques toiles. Telles de ses natures mortes qui emplissent le carreau des pavillons sont peintes avec la fougue et la couleur forcenée d'un Rubens!”. Idem, *ibidem*, p. 176.

¹¹⁰ “Dans ce volume, le noyau est à peine visible, mais la chair, la pulpe, ont une saveur inconnue jusqu'alors; la peau a revêtu une richesse de tons qui semble dérobée à l'éblouissante palette des grand maîtres flamands.” Idem, *ibidem*, p. 177.

a causa naturalista. Ao fazê-lo, juntou-se também ao debate que a pintura impressionista suscitava no campo pictórico.

A série de artigos “*Émile Zola et L’Assommoir*”, que causou alguma agitação nos meios literários na época de sua publicação, parece hoje um pouco à margem da obra de Joris-Karl Huysmans, certamente ofuscada pelo impacto de romances como *À rebours* e *Là-bas*. No entanto, é um texto que se deve ter em mente quando se discute o naturalismo, sobretudo em seus primeiros combates.

Com o passar dos anos, o ímpeto inicial do movimento naturalista foi pouco a pouco se abrandando ou se diversificando; para alguns, o romance experimental se repetia. Era preciso se transformar e produzir algo novo. O próprio Huysmans, depois de *À rebours*, já não estava inteiramente abrigado sob a bandeira naturalista, ou, dizendo de outro modo, praticava o naturalismo cada vez mais à sua maneira. As novas vias abertas pelos romances a partir da primeira metade do século XX podem ter rotulado as obras naturalistas como romances industriais ou como histórias bem-contadas – um papel que os naturalistas rejeitavam para a sua arte. Hoje, retirados de seu momento histórico de produção, os romances de Zola perderam muito do seu poder de pôr em xeque a sociedade, embora ainda sejam lidos e adaptados para o cinema e a televisão.¹¹¹ Suas histórias já não causam escândalos nem provocam polêmica. Por isso, talvez, tal como Huysmans em 1877, devêssemos ver Zola como um grande pintor da vida moderna do século XIX, para além do criador da saga dos Rougon-Macquart ou do intelectual preocupado com a reforma social.

¹¹¹ Sobre adaptações de obras naturalistas para o teatro e a televisão, cf. os verbetes “*Filmographie naturaliste*” e “*Téléfilms*” in BECKER; DUFIEF, op. cit., 2017, v. 1, p. 426-430; v. 2, p. 924-928.

Na segunda metade do século XIX, a literatura e a pintura unem forças e apoiam-se mutuamente na luta pela autonomia da arte, ainda muito sujeita ao jugo das sanções institucionais. Essa luta está presente nos escritos de Zola tanto como intelectual quanto como crítico de arte. Contudo, não se deve esquecer que a pintura desempenha um papel fundamental em seus romances, sendo mesmo o tema de *L'Œuvre*, décimo quarto volume dos *Rougon-Macquart*, lançado em 1886. Mas é sobretudo por meio de certos traços estilísticos da sua escrita que ela se manifesta em toda sua expressividade. É naquilo que, segundo Huysmans, é o aspecto mais distintivo da literatura – o estilo – que Émile Zola se destaca. Zola foi, pelo menos durante um certo período, o “escritor da vida moderna” a quem Huysmans se uniu,¹¹² não só porque escolheu temas e personagens ainda não privilegiados pela literatura do seu tempo, mas também porque, como a pintura que reivindicava um novo espaço e novas formas de expressão – a pintura impressionista, por exemplo –, expandiu as fronteiras do romance e da arte.

¹¹² Ecoando aqui *O pintor da vida moderna*, de Charles Baudelaire. BAUDELAIRE, Charles. *Le Peintre de la vie moderne*. In: _____. *L'Art romantique*. Paris: Calmann Lévy, 1885, p. 51-114.

À rebours, “este estranho romance tão distante de toda a literatura contemporânea”

À REBOURS de Huysmans, ça a l'air d'un livre de mon fils bien-aimé et de la silhouette du futur de Chérie. Voilà un joli névrosé. On dira tout ce qu'on voudra contre le livre, c'est un livre qui apporte une petite fièvre à la cervelle, et les livres qui produisent cela sont des livres d'hommes de talent. Et une écriture artiste par là-dessus... Ça va, ça va, la littérature, ou plutôt notre littérature!

Edmond de Goncourt. *Diário*, sexta-feira, 16 de maio de 1884¹¹³

Joris-Karl Huysmans lançou, em 1877, uma série de quatro artigos no jornal *L'Actualité*, de Bruxelas, nos quais defende Émile Zola dos ataques contra o romance *L'Assommoir*. Anos depois, em 1903, no prefácio de *À rebours*, admitiu, numa visada retrospectiva, ter rompido com o naturalismo e o seu líder. Desde então, essa ideia de ruptura estética, ou mesmo de desavença entre os dois escritores, perdurou no imaginário crítico em torno do Grupo de Médan e da relação entre Huysmans e Zola. No entanto, a questão não é clara nem definitiva. Entre um primeiro momento de adesão de Huysmans ao naturalismo e o seu desejo de liberta-se e de afirmar sua originalidade, outros textos informam essas questões de aliança e de ruptura.

¹¹³ “À REBOURS de Huysmans, parece um livro do meu filho bem-amado e a silhueta do futuro pretendente de Chérie. Eis um belo neurótico. Digam o que quiserem contra esse livro, mas é um livro que provoca uma febrícula no cérebro, e os livros que fazem isso são livros de homens de talento. E, ainda por cima tem a *écriture artiste...* Está indo bem, muito bem, a literatura, ou melhor, a nossa literatura!”. GONCOURT, op. cit., p. 1074.

Neste capítulo, procuro trazer alguns elementos que possam melhor definir o posicionamento de Huysmans a respeito de seu próprio romance, *À rebours*, de 1884, e o papel de ruptura dessa obra no seio do naturalismo. Para tanto, proponho analisar dois textos do escritor nos quais ele discute, entre outros temas, o difícil pertencimento de seu romance ao campo literário da segunda metade do século XIX. Trata-se do prefácio ao romance, publicado vinte anos mais tarde para uma edição especial de “Les Cent Bibliophiles”, e do fascículo de número 263 da revista literária e satírica *Les Hommes d'Aujourd'hui*,¹¹⁴ dedicado a Huysmans e escrito pelo próprio autor sob o pseudônimo de Anna Meunier.

Nesses dois textos, o autor de *À rebours* encontra excelentes oportunidades para fazer um balanço da sua carreira literária e para moldar junto ao público leitor sua própria imagem como agente do campo literário em vias de autonomização, tal como concebido por Pierre Bourdieu, ou seja, como um verdadeiro campo de forças em conflito.¹¹⁵ Se, por um lado, esses textos indicam o que o escritor parece pensar de sua própria obra, por outro, mostram o que ele quer que se pense dela. São, portanto, documentos capazes de dar pistas para se estabelecer um posicionamento menos impreciso do escritor no campo literário e para uma leitura menos ingênua do seu romance polêmico. Logo, parece necessário restabelecer certas posições que constituem uma trajetória literária dividida entre o primeiro Huysmans, jovem iniciante no mundo das letras, e o escritor reconhecido no final de sua vida, uma figura já legitimada no

¹¹⁴ MEUNIER, Anna [Joris-Karl Huysmans]. *Huysmans*. Paris: Vanier, 1885. 263^º fascicule de *Les Hommes d'Aujourd'hui*. Este texto foi reeditado no número dedicado a Huysmans de *Les Cahiers de l'Herne*. MEUNIER, Anna [J.-K. Huysmans]. *Joris-Karl Huysmans*. In: BRUNEL, Pierre; GUYAUX, André (dir.). *Huysmans. Les Cahiers de l'Herne*. Paris: L'Herne, 1985, p. 25-29. As citações desse texto serão tiradas dessa reedição.

¹¹⁵ BOURDIEU, op. cit., 1994, cap. 3; idem, op. cit., 1996.

campo literário, capaz de julgar retrospectivamente sua obra e a estética naturalista.

Como se sabe, a fortuna crítica atualizada da obra de Huysmans já não se fia no prefácio que o autor lançou vinte anos após o romance. Nele, a ruptura com Zola é de certo modo fabricada para supervalorizar a cisão simbólica entre os dois escritores e, sobretudo, para resolver a questão do pertencimento do autor de *Là-bas* às fileiras naturalistas. Com a publicação do célebre prefácio, um Huysmans convertido ao catolicismo insiste nas características místicas e religiosas dos seus romances escritos a partir de 1884 (*Là-bas*, *En route*, *La Cathédrale*, *L'Oblat*), que já estariam presentes embrionariamente em *À rebours*: “Nessa leitura, porém, o que mais me impressiona é o seguinte: todos os romances que escrevi desde *Às avessas* estão contidos em germe nesse livro. Seus capítulos não são, com efeito, mais do que pontos de partida dos volumes que se lhe seguiram”.¹¹⁶

Se o escritor apresenta essas características de forma a estabelecer correspondências temáticas entre *À rebours* e seus outros romances escritos sob a fé, ele cuida para destacar a superficialidade do primeiro em relação aos outros: o pessimismo sem saída de Schopenhauer evolui para uma compreensão mística deste; o estudo da literatura latina da decadência é aprofundado em *En route* e *L'Oblat*; o tratado sobre as pedras preciosas é retomado e “simbolizado” em *La Cathédrale*, as pedras tendo sido transmutadas em “joalheria do além”, enquanto que, no mesmo romance, as flores são mistificadas numa horticultura litúrgica, e os odores profanos de *À rebours* são convertidos em perfumes místicos.¹¹⁷

Além disso, é o próprio Huysmans quem traça as fronteiras de sua obra, situando *À rebours* no limite entre dois

¹¹⁶ HUYSMANS, op. cit., 1987, p. 261.

¹¹⁷ Idem, ibidem, p. 261-265.

momentos distintos da sua trajetória literária, que são o naturalismo e o catolicismo: “O certo, em todo o caso, é que Às avessas rompia com os [romances] precedentes, com *As irmãs Vatard* [Les Sœurs Vatard], *Vida em comum* [En ménage], *Por água abaixo* [A vau-l'eau], levando-me por um caminho cujo término eu sequer adivinhava”.¹¹⁸ Sua revisão do naturalismo é demasiado redutora e zombeteira, até mesmo injusta; ela esboça uma reavaliação do movimento que lhe permitiu entrar no campo literário limitando a sua área de exploração ao estudo dos sete pecados capitais, mais particularmente da luxúria, e associando-o a um quadro preciso de desenvolvimento. O escritor parece ter esquecido que o naturalismo que havia praticado podia se distinguir da ideia de exploração de uma patologia ou uma história de adultério; além disso, ele não havia se abrigado sob a bandeira do “naturalismo trágico” de Zola ou dos Goncourt.¹¹⁹ Logo, Huysmans parece ter confundido seus impasses estéticos com uma suposta camisa de força imposta por Zola a seus discípulos:

Víamo-nos, pois, impelidos a remoer o delito mais fácil de descascar do que qualquer outro, o pecado da Luxúria, em todas as suas formas; e Deus sabe como o remoemos; contudo, esta espécie de torneio era curto [sic]. Por mais que se inventasse, o romance podia resumir-se em algumas linhas: saber por que o senhor Tal cometia ou não cometia adultério com a senhora Tal; se se quisesse ser elegante e distinguir-se como um autor de bom-tom, colocava-se a obra de carne entre uma marquesa e um conde; se se quisesse, ao contrário, ser um escritor popular, um prosador corrente, cumpria colocá-la entre um guarda-fiscal apaixonado e uma rapariga qualquer; só o quadro diferia.¹²⁰

¹¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 267.

¹¹⁹ Sobre o modelo do naturalismo trágico, cf. BAGULEY, op. cit., cap. IV.

¹²⁰ HUYSMANS, op. cit., 1987, p. 257.

Essas conhecidas linhas escritas contra o naturalismo deixam poucas dúvidas sobre o que Huysmans pensava do antigo mestre. O tom zombeteiro e ácido deprecia igualmente a poderosa engrenagem da escrita zoliana – da psicologia dos personagens ao arcabouço do romance – e não é suavizado pelo elogio (se é que faz algum) que encerra a passagem seguinte:

Zola, que era um belo cenógrafo de teatro, saía-se bem pintando telas mais ou menos precisas: sugeria otimamente a ilusão de movimento e de vida; seus heróis eram destituídos de alma, regidos singelamente pelos impulsos e instintos, o que simplificava o trabalho de análise. Movimentavam-se, levavam a cabo alguns atos sumários, povoavam de nítidas silhuetas os cenários, que se tornavam os personagens principais de seus dramas. Ele celebrava, assim, o mercado central, as lojas de modas, as estradas de ferro, as minas, e os seres humanos perdidos nesses meios não desempenhavam senão o papel de figurantes, de atores secundários; contudo, Zola era Zola, vale dizer, um artista algo grosseiro, mas dotado de pulmões possantes e punhos valentes.¹²¹

É preciso lembrar, no entanto, que, quando Huysmans escreveu esse prefácio, Émile Zola já estava morto, o que provavelmente lhe permitiu elaborar a seu bel-prazer a opinião mais interessante que poderia ter, naquele momento preciso da sua trajetória, sobre o mestre de Médan.

Uma demarcação tão clara, feita *a posteriori*, no seio de uma obra de uma vida inteira, numa tentativa de estabelecer marcos claros no campo literário, parece constituir um jogo estratégico, ainda que o próprio Huysmans tenha admitido no prefácio sua incapacidade de traçar planos e organizar itinerários de existência: “Minha vida e minha literatura têm uma parte de passividade, de ignorância, de direção muito certeira fora de

¹²¹ Idem, *ibidem*, p. 258.

mim”.¹²² Esse ponto de vista, como é sabido, é corroborado pela passagem frequentemente citada: “A bem dizer, tais reflexões só me ocorreram bem mais tarde. Eu procurava vagamente evadir-me do beco sem saída onde sufocava”.¹²³ É difícil, no entanto, crer completamente nesse posicionamento em que Huysmans se recusa obstinadamente a admitir, digamos, a “paternidade voluntária” do romance. Tal como Richard Griffiths, vejo aqui uma contradição, quando Huysmans reconhece: “mas não tinha nenhum plano determinado, e *Às avessas*, que me liberou de uma literatura sem escapatória, arejando-me, é uma obra perfeitamente inconsciente, imaginada sem ideias preconcebidas, sem intenções porvindouras reservadas, sem coisa alguma”.¹²⁴

Apoiando-se na correspondência entre Huysmans e seus confrades, sobretudo nas cartas trocadas com Zola, Griffiths – um dos três críticos a se debruçar sobre a problemática interpretativa do prefácio e a categorização de *À rebours* como um romance naturalista – trata dos mitos que esse texto criou em torno do romance.¹²⁵ Assim, com base nessa rede epistolar, o crítico descontrói a ideia de uma ruptura entre Huysmans e Zola, detectando contradições na opinião de Huysmans, que varia em função das relações mantidas com os diferentes destinatários.¹²⁶ Ele mostra que essa ruptura se preparava desde

¹²² Idem, *ibidem*, p. 270.

¹²³ Idem, *ibidem*, p. 258.

¹²⁴ Idem, *ibidem*.

¹²⁵ Cf. o capítulo “Huysmans et le mythe d’*À rebours*”. In: SOCIETÉ des Études Romantiques. *Joris-Karl Huysmans – À rebours “une goutte succulente”*. Paris: SEDES, 1990, p. 19-52.

¹²⁶ Halina Suwala já havia estudado as infidelidades de Huysmans em dois artigos: SUWALA, Halina. Huysmans et Zola: le dialogue brisé. *Les Cahiers Naturalistes*, Paris: Société Littéraire des Amis d’Émile Zola, Grasset-Fasquelle, n. 63, p. 17-25, 1989; “Huysmans et Zola, ou l’amitié rompue”. In: GUYAUX, André; HECK, Christian; KOPP, Robert (dir.). *Huysmans: une esthétique de la*

1887 e que teria se concretizado efetivamente com o primeiro capítulo de *Là-bas*, romance de Huysmans de 1891, capítulo exemplar no qual se assiste a uma discussão entre Durtal e Des Hermies sobre o esgotamento da estética naturalista e a necessidade de ir além.

Alain Pagès e Valeria di Gregorio Cirillo tentam igualmente, junto com Griffiths, rediscutir os mitos fabricados em torno do prefácio. No seu capítulo intitulado “À rebours, un roman naturaliste?”, Pagès sublinha a complexa evolução literária em que se insere o Huysmans romancista, lembrando que Jules Huret o havia identificado como pertencente ao grupo dos escritores naturalistas em sua *Enquête sur l'évolution littéraire*, de 1891 – fato que torna menos crível a cisão entre Huysmans e Zola. Pagès insiste nos traços naturalistas do romance, mostrando que se trata de mais um estudo de um caso de neurose, de um romance do fracasso, cheio de pessimismo e ironia, o que o leva a ser lido como uma paródia.¹²⁷ Além disso, Pagès fornece elementos, sobretudo presentes em cartas, que abalam a famosa trama da ruptura entre Huysmans e Zola, em 1884. Em “À rebours sur À rebours: Huysmans préfacier”, Valeria di Gregorio Cirillo faz uma análise do discurso prefacial, destacando seu papel de “procedimento retrospectivo, uma síntese crítica do sentido da obra por inteiro”,¹²⁸ uma vez que, depois de 1903, Huysmans publicou apenas *Les Foules de Lourdes*, em 1906. Apesar de tudo o que liga À rebours ao naturalismo,

décadence; actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar des 5-7 nov. 1984.
Paris: Champion, 1987, p. 95-101.

¹²⁷ PAGÈS, Alain. À rebours, um roman naturaliste? In: SOCIETÉ des Etudes Romantiques, op. cit., p. 3-17. Referi-me anteriormente ao cunho paródico de certas produções naturalistas. Cf. DOUSTEYSSIER-KHOZE, op. cit.

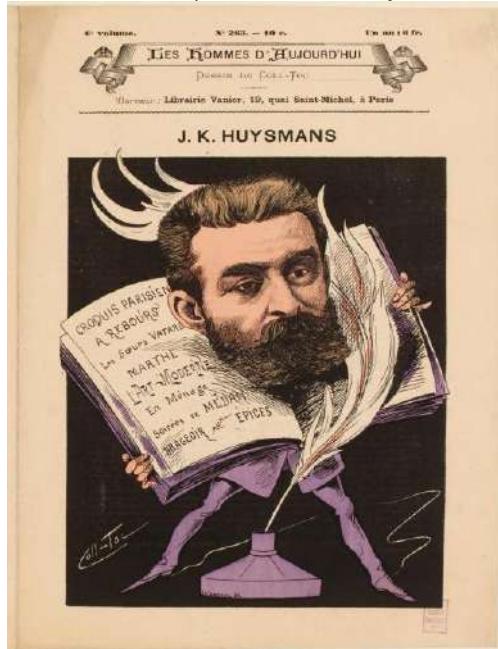
¹²⁸ “démarche rétrospective, une synthèse critique du sens de l'œuvre tout entière.” CIRILLO, Valeria di Gregorio. À rebours sur À rebours: Huysmans préfacier. In: SOCIETÉ des Etudes Romantiques, op. cit., p. 56.

Cirillo insiste no carácter inovador do romance, nos aspectos precursores do *Nouveau roman*.

O que fica da leitura do prefácio é a ideia de que a mudança conceitual que Huysmans efetuou no intervalo de vinte anos, de *À rebours* a *L'Oblat*, de uma visão mais científica a uma leitura religiosa do mundo, de uma explicação imanente a uma explicação transcendente, da histeria ao pecado e à possessão, age sobre *À rebours* como uma espécie de aniquilação, desvalorizando as interpretações da obra passada em detrimento de uma releitura feita *a posteriori*, de uma obra que se pretende católica em sua totalidade e que, no final da linha, prefere Durtal a des Esseintes.

Para fundamentar sua análise, Cirillo retoma o texto do fascículo *Les Hommes d'Aujourd'hui* sem, no entanto, colocá-lo em pé de igualdade com o prefácio. Assim, é precisamente sobre este ponto que gostaria de prosseguir em minhas reflexões. Tal como o prefácio de 1903, esse texto de 1885 traça um percurso retrospectivo da obra, colocando em perspectiva toda a produção de Huysmans até aquele ano, logo, muito mais próxima da publicação de *À rebours* e distante das marcas da conversão do escritor. A capa da brochura apresenta uma caricatura de Huysmans segurando um livro aberto, com os títulos desordenados de suas obras literárias e críticas: *Croquis parisiens*, *À rebours*, *Les Sœurs Vatard*, *Marthe, histoire d'une fille*, *L'Art Moderne*, *En ménage*, *Les Soirées de Médan*, *Le Drageoir aux épices*.

Fig. 3: *Les hommes d'aujourd'hui* / J. K. Huysmans / n. 263.



Fonte: Paris Musées. Musée Carnavalet, Histoire de Paris.¹²⁹

Por meio de um jogo farsesco de identidades, Joris-Karl Huysmans, escondido sob o pseudônimo da sua amante Anna Meunier, oferece de si mesmo a imagem que quer projetar para o público. Na primeira parte de uma entrevista biográfica que evolui para uma resenha crítica, ele apresenta sua família de artistas, sua ascendência paterna holandesa, da qual se distingue ao mesmo tempo que assume o traço de artista, porém numa perspectiva totalmente moderna e engajada:

De pai para filho, todo mundo pintou nessa família, que possui entre seus ancestrais Cornélius Huysmans, cujos quadros se encontram no Louvre. Apenas o último descendente, o escritor

¹²⁹ Disponível em <<https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/les-hommes-d-aujourd-hui-j-k-huysmans-n263#infos-principales>>. Acesso em 5 jun. 2025.

do qual tratamos, substituiu os pincéis pela pena; mas, provavelmente para não desmentir as tradições da sua linhagem, escreveu um livro de arte que certamente surpreenderia seus antepassados, pessoas que pintavam meticulosamente as folhinhas das árvores sobre um fundo ultramarino. Defender Pissarro e Claude Monet vindo de uma cepa de pintores clássicos!¹³⁰

Em seguida, num tom desdenhoso e zombeteiro, distingue-se do ramo burguês da família da sua mãe:

— E por parte de mãe [...]?

— Pequeno-burgueses. [...] vou contar que o pai da minha avó era um escultor que ganhou o Prêmio de Roma. Ele fabricou um monte de peças de vestuário que se projetam do pedestal da coluna Vendôme, ajudou a fazer as pretenciosas decorações do Arco do Triunfo do Carrossel, acho até que ele cometeu alguns dos incríveis baixos-relevos do Arco do Triunfo dos Campos Elísios.

— O senhor não parece ter uma grande estima pelo trabalho do seu antepassado?

— O Pai Gérard era, penso eu, um Maindron¹³¹ qualquer, um obscuro estucador consciencioso; não esculpia nem melhor nem pior do que as pessoas do seu tempo; no fundo, não estimo nem desprezo suas obras. Elas me são indiferentes, nada além disso.¹³²

¹³⁰ “*De père en fils, tout le monde a peint dans cette famille qui compte parmi ses ancêtres Cornélius Huysmans dont les tableaux figurent au Louvre. Seul, le dernier descendant, l'écrivain qui nous occupe, a substitué aux pinceaux une plume; mais pour ne pas mentir aux traditions de sa lignée sans doute, il a écrit un livre d'art qui étonnerait certainement ses aïeux, gens appliqués à peindre soigneusement sur fond d'outremer les petites feuilles en persil des arbres. Défendre Pissarro et Claude Monet et être issu d'une souche de peintres classiques!*”. MEUNIER, op. cit., p. 25.

¹³¹ Provável referência a Hippolyte Maindron, escultor francês.

¹³² “— *Et du côté de votre mère [...]?* / — *Petits-bourgeois. [...] je vous dirai que le père de ma grand-mère était un sculpteur, prix de Rome. Il a fabriqué un tas de vêtements en saillie sur le piédestal de la colonne Vendôme, il a aidé aux décorations genre pompier de l'arc de triomphe de Carrousel, je crois même qu'il a commis quelques-uns des surprenants bas-reliefs de l'arc de triomphe aux Champs-Élysées.* /

A esse distanciamento de uma família burguesa e dos valores tradicionais da arte junta-se uma caracterização da sua imagem, que ele molda de forma a evidenciar seu caráter excêntrico. Desde sua casa até seu aspecto físico e comportamento, tudo contribui para criar a imagem de um ser de exceção, o que faz lembrar, de algum modo, seu personagem des Esseintes:

Eu olhava para o homem enquanto ele me falava. Parecia-me um gato cortês, muito educado, quase amável, mas nervoso, pronto para mostrar as garras à menor palavra. Seco, magro, grisalho, a expressão ágil e irritada, essa foi minha primeira impressão.

[...] despedi-me do autor de *À rebours* e apertei-lhe a mão, aliás uma extraordinária mão, uma mão de uma infanta muito magra, com dedos finos e delicados.

Em suma, a minha primeira impressão era justificada: Huysmans é, sem dúvida, o misantropo amargo, o anêmico-nervoso de seus livros, que passarei brevemente em revista.¹³³

Como fará mais tarde no prefácio de *À rebours*, na última parte do texto Huysmans empreende uma revisão de sua obra. Ele não deixa de incluir tanto sua primeira coletânea de poemas em prosa, *Le Drageoir aux épices*, de 1874, quanto seu primeiro romance

— Vous ne semblez pas professer une bien haute estime pour l'œuvre de votre aïeul? — Le père Gérard était, je crois, un Maindron quelconque, un vague plâtrier consciencieux ; il sculptait (sic) ni mieux, ni plus mal que les gens de son époque ; au fond, je n'ai ni estime ni mésestime pour ses œuvres. Elles me laissent indifférent, voilà tout.” MEUNIER, op. cit., 1985, p. 25-26.

¹³³ “Je regardais l'homme tandis qu'il me parlait. Il me faisait l'effet d'un chat courtois, très poli, presque aimable, mais nerveux, prêt à sortir ses griffes au moindre mot. Sec, maigre, grisonnant, la figure agile, l'air embêté, voici l'impression que je ressentis au premier abord. / [...] je pris congé de l'auteur d'*À rebours* et lui serrai la main, une extraordinaire main par parenthèse, une main de très maigre infante, aux doigts fluets et menus. / En somme, ma première impression se justifiait: Huysmans est très certainement le misanthrope aigre, l'anémico-nerveux de ses livres, que je vais brièvement passer en revue.” Idem, ibidem, p. 26, 27.

naturalista, *Marthe, histoire d'une fille*,¹³⁴ de 1876, em que assume sua admiração pelo estilo dos irmãos Goncourt. Comenta *Les Sœurs Vatard*, romance de 1879 em que consolida seu temperamento de escritor e se mostra capaz de amalgamar o requinte do parisiense e do pintor holandês, com uma pitada de humor negro e ironia inglesa. Nesse último livro, reivindica o mérito de ter criado a primeira aparição no romance moderno das estradas de ferro e das locomotivas, dez anos antes da publicação de *La Bête humaine*, em 1890, romance de Zola cujos protagonistas são o mecânico Jacques Lantier e sua locomotiva Lison.

Anna Meunier-Huysmans elogia em seguida o niilismo de *En ménage*, romance de 1881, e de *À vau-l'eau*, de 1882, antes de celebrar *À rebours*, que considera um romance único, diferente de todos os outros, um produto singular do campo literário: “É pura demência e baba; não creio que o ódio e o desprezo de um século se tenham exprimido mais furiosamente do que neste estranho romance tão distante de toda a literatura contemporânea”.¹³⁵ Por fim, destaca a renovação do poema em prosa com os seus *Croquis parisiens*, de 1880, uma coletânea que dá um novo colorido ao gênero inaugurado por Aloysius Bertrand e praticado por Charles Baudelaire. Reivindicando a linhagem desses dois escritores, ele valoriza ao mesmo tempo sua importância como o crítico de arte que, com *Art moderne*, de 1883, defende tanto artistas como Degas e os impressionistas, quanto pintores de exceção como Raffaëlli e Odilon Redon.

Em relação ao naturalismo, Huysmans mantém uma posição preferencialmente neutra, embora sempre de acordo com o mesmo jogo ambíguo que empreende em sua

¹³⁴ A palavra *fille*, aqui, tem o mesmo sentido que no título do romance de Edmond de Goncourt, *La Fille Élisa*, lançado no ano seguinte, isto é, uma mulher de vida pública, uma prostituta.

¹³⁵ “C'est de la démence et de la bave; je ne crois pas que la haine et le mépris d'un siècle aient jamais été plus furieusement exprimés que dans cet étrange roman si en dehors de toute la littérature contemporaine.” MEUNIER, op. cit., p. 28.

correspondência com amigos e com outros escritores. Não o vilipendia nem o elogia. Acima de tudo, não nega seu pertencimento ao grupo. Quando a pseudoentrevistadora lhe pergunta: “— E se eu lhe perguntasse sobre o naturalismo, porque afinal o senhor é tido como um dos seus sectários mais apaixonados?”,¹³⁶ ele responde:

— Eu responderia simplesmente que faço o que vejo, o que experimento, o que sinto, escrevendo-o o melhor que posso. Se isso é o naturalismo, tanto melhor. No fundo, há escritores que têm talento e outros que não o têm, sejam eles naturalistas, românticos, decadentes, o que quiser, tanto faz! Para mim, é uma questão de ter talento, e pronto!¹³⁷

A posição que ele assume em relação ao sucesso de *À rebours* e ao público do romance difere daquela que adota em 1903, em que enaltece o efeito de ruptura dessa obra no campo literário, bem como o seu efeito junto ao público – o que revela toda a ambiguidade das afirmações do escritor. É preciso recordar as palavras de Huysmans no final do prefácio: “Feito um aerólito, *Às avessas* caiu no meio da feira literária suscitando estupor e cólera; a imprensa se perturbou; jamais divagara assim, em tantos artigos”.¹³⁸ Na entrevista de 1885, a perspectiva apresentada por meio do pseudônimo de Anna Meunier é muito diferente:

— Sim, este livro explodiu no meio da juventude artista como uma granada. Pensava ter escrito para dez pessoas, trabalhado

¹³⁶ “— *Et si je vous interrogeais sur le naturalisme, car enfin vous passez pour l'un de ses plus enragés sectaires?*”. Idem, *ibidem*, p. 26.

¹³⁷ “— *Je vous répondrais tout simplement que je fais ce que je vois, ce que je vis, ce que je sens, en l'écrivant le moins mal que je puis. Si c'est là le naturalisme, tant mieux. Au fond, il y a des écrivains qui ont du talent et d'autres qui n'en ont pas, qu'ils soient naturalistes, romantiques, décadents, tout ce que vous voudrez, ça m'est égal! Il s'agit pour moi d'avoir du talent, et voilà tout!*”. Idem, *ibidem*.

¹³⁸ HUYSMANS, op. cit., 1987, p. 272.

numa espécie de livro hermético, fechado a cadeado para os tolos. Para minha grande surpresa, aconteceu que alguns milhares de pessoas dispersas em todos os pontos do globo encontravam-se num estado de espírito análogo ao meu, enojadas com a ignominiosa calhordice do presente século, também ávidas de obras mais ou menos boas, mas pelo menos honestamente trabalhadas, sem essa miserável pressa de copiar que atualmente grassa na França, dos grandes aos pequenos, do alto ao baixo!¹³⁹

Se deixarmos de lado o exagero habitual de Huysmans (“milhares de pessoas dispersas em todos os pontos do globo”), é de notar que aquilo que antes tinha o efeito de uma granada sobre uma tribo de jovens artistas sedentos de novidade adquire uma dimensão muito mais ampla, na imagem de um meteorito que atinge todo o campo literário. Lançado na sequência do relativo sucesso de *À rebours*, o fascículo funciona como uma espécie de balanço para seu autor, num momento intermediário de sua carreira literária. Mais do que o prefácio, fortemente impregnado de culpa cristã, trata-se de um documento fundamental para se estabelecer um posicionamento mais preciso do autor em relação ao campo literário próximo da época da publicação do romance. No fascículo, Huysmans enfatiza seu pertencimento a uma família de artistas, literal e metaforicamente, proclamando ao mesmo tempo seu papel de crítico de arte e a escolha de uma tribo de eleição, que responde em grande medida às inovações estéticas propostas em *À rebours*,

¹³⁹ “— *Oui, ce livre a éclaté dans la jeunesse artiste comme une grenade. Je pensais écrire pour dix personnes, ouvrir une sorte de livre hermétique, cadenassé aux sots. À ma grande surprise, il s'est trouvé que quelques milliers de gens semés sur tous les points du globe étaient dans un état d'âme analogue au mien, éœurés par l'ignominieuse muflerie du présent siècle, avides aussi d'œuvres plus ou moins bonnes, mais honnêtement travaillées du moins, sans cette misérable hâte de copie qui sévit actuellement en France, des grands aux petits, du haut en bas!*”. MEUNIER, op. cit., p. 26.

e que ele procura legitimar ao longo do romance por meio das reflexões desenvolvidas sob a forma de ensaios críticos e da própria maneira como são postas em discurso.

Quanto ao romance propriamente dito, deve-se dizer que a "Notícia" de *À rebours* apresenta imediatamente ao leitor um sistema enunciativo de um aparente naturalismo trágico. No entanto, não se parece assistir, de fato, ao longo dos capítulos, à exploração de um caso de patologia que é observado e analisado de perto pelo narrador. Isso ocorre de forma difusa, não se tratando exatamente da carpintaria do romance, ainda que muitos continuem a considerá-lo como o estudo de um caso de neurose, como é possível notar nos comentários pertinentes que Zola faz da obra ao próprio Huysmans, apontando o que, para ele, seriam defeitos da sua fatura:

Meu caro Huysmans,

Estou acabando de ler *À rebours* e quero lhe dar imediatamente minhas impressões sinceras.

Início muito claro, que me agrada extremamente, sobretudo as páginas sobre o castelo, sobre os recantos da Voulzie, a mudança para Fontenay, tudo muito curioso; as páginas sobre as cores, a instalação da sala de jantar com o aquário, as viagens rápidas, feitas imaginariamente durante as refeições. [...] Belas páginas de crítica sobre os pintores apreciados por des Esseintes [...] os antigos amores de des Esseintes me arrebatam [...]. Páginas muito coloridas sobre as plantas, ainda que um pouco confusas, semeadas com alguns erros, creio. Prefiro a passagem dos perfumes que está absolutamente perfeita, de uma certeza magistral e uma fantasia lírica. O capítulo como um todo é uma maravilha extraordinária. Você tem o dom da chuva [...]

Agora, quer que lhe diga muito francamente o que me incomoda no livro? Em primeiro lugar, repito, a confusão. Talvez seja meu temperamento de construtor que se rebela, mas me desagrada o fato de que des Esseintes seja tão louco no início quanto no fim, que não haja nenhuma progressão, que as passagens revelem a dificuldade do autor em fazer transições, enfim, que você mostre

um pouco a lanterna mágica, sem levar em conta a sequência das imagens. Seria a neurose do seu herói que o joga nessa vida excepcional ou é essa vida excepcional que lhe causa a neurose?¹⁴⁰

À rebours se constrói, no fundo, assentado numa estrutura narrativa bastante tênue, como observa de maneira percuciente Émile Zola ao comparar o *modus operandi* do escritor à projeção de uma história por meio de uma “lanterna mágica” – aparelho ancestral do projetor de *slides* com uma placa de vidro pintada com as diferentes cenas, colocado em evidência no século XX por Marcel Proust em *La Recherche du Temps perdu*.¹⁴¹ O procedimento de Huysmans não consideraria, segundo Zola, a sequência narrativa (“*au hasard des verres*”, no original).

O romance não propõe uma verdadeira trama. Como ocorre em *Voyage autour de ma chambre*, narrativa de 1795 de

¹⁴⁰ “Mon cher Huysmans, / J’achève À rebours, et je veux tout de suite vous donner mes impressions sincères. / Début très net, et qui me plaît infiniment, surtout les pages sur le château, sur les coins de la Voulzie, l’emménagement à Fontenay, très curieux; les pages sur les couleurs, l’installation de la salle à manger avec l’aquarium, les voyages rapides, faits en imagination aux heures de repas. [...] De belles pages de critique sur les peintres aimés de des Esseintes. [...] les anciennes amours de des Esseintes me ravissent [...]. Pages très colorées sur les plantes, bien qu’un peu confuses, semées de quelques erreurs, je crois. J’aime mieux le morceau des parfums qui est absolument réussi, avec une certitude magistrale et une fantaisie lyrique. Comme chapitre complet, la merveille est extraordinaire. Vous avez le sens de la pluie [...]. / Voulez-vous maintenant que je vous dise très franchement ce qui me gêne dans le livre? D’abord, je le répète, de la confusion. Peut-être est-ce mon tempérament de constructeur qui regimbe, mais il me déplaît que des Esseintes soit aussi fou au commencement qu’à la fin, qu’il n’y ait pas une progression quelconque, que les morceaux soient toujours amenés par une transition pénible d’auteur, que vous nous montriez enfin un peu la lanterne magique, *au hasard des verres*. Est-ce la névrose de votre héros qui le jette dans cette vie exceptionnelle ou est-ce cette vie exceptionnelle qui lui donne sa névrose?”. ZOLA, op. cit., 2012, p. 231-233.

¹⁴¹ PROUST, Marcel. *À la recherche du Temps perdu*. Paris: NRF-Gallimard, 1919.

Xavier de Maistre,¹⁴² e em *La Maison d'un artiste*, curioso livro-catálogo lançado em 1881 por Edmond de Goncourt,¹⁴³ em *À rebours* desfilam diante dos olhos do leitor objetos de arte ou objetos estetizados, como livros, móveis, itens de decoração, pinturas, gravuras, além de narrativas curtas ou poemas em prosa, peças de reflexão literária e artística, todos elementos destinados a minar o gênero romanesco tal como era concebido nas expectativas do público leitor da época. Nesse romance, que se apresenta a princípio como um romance naturalista, com um enquadramento pragmático definido em termos de autor e de público, o posicionamento enunciativo é, no entanto, ambíguo e enganador. A falsa incursão do romance numa *mise-en-scène* naturalista do trágico deve, pois, ser levada em conta, tendo em vista o que “este estranho romance tão distante de toda a literatura contemporânea” oferece de verdadeiramente novo ao campo literário. O que o romance diz, e a forma como legitima o que diz, desestabiliza o próprio gênero romanesco e, da mesma maneira, a pretensa ideia da fórmula naturalista, enriquecendo-a. Essa fórmula, para não recairmos nos lugares-comuns sobre a estética, já propunha um vasto leque de variantes praticadas por escritores que, de um modo ou de outro, num momento ou em outro, partilharam as preocupações literárias de Émile Zola, seu desejo de inovar, de ocupar um lugar no campo literário ao mesmo tempo que fazia avançar o processo de sua autonomização.

Como se pode ver, a pretensa infidelidade de Huysmans em relação a Zola não surpreende este último, que não tem ilusões sobre a relativa independência literária dos companheiros de Médan nem sobre o futuro do naturalismo. Cartas trocada entre Zola e Huysmans mostram que o diálogo

¹⁴² MAISTRE, Xavier. *Voyage autour de ma chambre*. In: _____. *Oeuvres complètes de Xavier de Maistre*. Texte établi par Paul Louisy. Paris: Firmin-Didot, 1880.

¹⁴³ GONCOURT, Edmond de. *La Maison d'un artiste*. Paris: Charpentier, 1881.

entre eles não se interrompeu após a publicação de *À rebours*, como Huysmans afirmou no prefácio de 1903. Elas dão testemunho da consciência de Zola de sua importância na luta simbólica para ocupar um lugar no campo literário e não ignoram os temperamentos individuais de cada escritor.

Em 1º de junho de 1887, Zola escreve a Huysmans para lhe agradecer seu novo livro que tinha acabado de ler e lhe dirige uma crítica sincera, sublinhando seus pontos positivos e negativos. O livro em questão é *En rade*. Em 21 de agosto do mesmo ano, agradece a Huysmans o fato de tê-lo informado sobre a identidade dos autores do célebre “Manifesto dos Cinco”, publicado contra ele no jornal *Le Figaro* de 18 de agosto, e que insultava Zola por ocasião da publicação do seu novo romance, *La Terre*. Entre outras cartas trocadas nos anos que se seguiram à publicação de *À rebours*, nas quais tratava dos assuntos mais triviais, como do empréstimo de livros e dos animais de estimação, bem como dos amigos e da sua saúde, há uma que parece ser definitiva contra a ideia de uma ruptura entre os dois escritores. Trata-se de uma carta datada de 15 de maio de 1891, escrita após a publicação de *Là-bas*, romance, como é sabido, cujo primeiro capítulo propõe a superação do naturalismo:

Paris, 15 de maio de 1891.

Meu caro Huysmans, há muitos dias que quero agradecê-lo por seu *Là-bas*. O volume chegou aqui quando eu estava em Sedan e, desde o meu regresso, fiquei aterrorizado pelo trabalho. Felizmente, tinha-o lido em folhetim e, antes de lê-lo de novo no campo, posso reiterar a minha grande admiração pelo pintor evocativo que há em você. Não conheço páginas mais intensas do que a sua floresta obscena e a sua missa negra. E a sua sra. Chantelouve é inesquecível, definitiva e sem limite. [...]

Só hoje as pessoas parecem perceber, meu caro Huysmans, que não pensamos exatamente da mesma maneira. Mas sempre foi

assim, não é? e isso nunca nos impediu de nos estimarmos em nossas obras.¹⁴⁴

Essa comunicação epistolar prova que, a despeito dos diferentes modos de conceber o naturalismo e a literatura, Huysmans e Zola tinham consciência de que pertenciam ao mesmo grupo e que deviam se apoiar mutuamente. Eles reconheciam reciprocamente seus valores e, de forma bastante madura, se posicionavam em relação um ao outro e ao campo literário que desejavam modificar e renovar.

No entanto, ao contrário dos romances zolianos, *À rebours* já não associa o novo ao contemporâneo. Fiel ao conceito de modernidade de Baudelaire, a enunciação de *À rebours* embaralha os limites temporais e estabelece correspondências inesperadas, isolando seu personagem numa casa que decora estranhamente e limitando a discussão da criação ao campo artístico. O que Huysmans articula na enunciação do seu romance, e que tenta legitimar, é uma outra ideia de ficção, que não correspondia certamente às expectativas do público leitor de seus romances anteriores, mas que chegava a um clã restrito de privilegiados, desejosos de renovar o gênero. Longe de eleger as ações de um personagem agindo num enquadramento espaciotemporal preciso, a enunciação de *À rebours* se aproveita de uma dicção gasta para transgredi-la, para expor seus limites

¹⁴⁴ “Paris, 15 mai 1891 / Mon cher Huysmans, voici bien des jours que je veux vous remercier de votre Là-bas. Le volume est arrivé ici, comme j’étais à Sedan, et depuis mon retour je suis terrorisé par la besogne. Heureusement, je vous avais lu en feuilleton, et avant de vous relire à la campagne, je peux vous redire toute ma grande admiration pour le peintre évocateur qui est en vous. Je ne connais pas de pages plus intenses que votre forêt obscene et que votre messe noire. Et votre madame Chantelouve ne s’oublie plus, définitivement et sans fond. [...] / On semble s’apercevoir aujourd’hui, mon cher Huysmans, que nous ne pensons pas tout à fait de même. Mais cela, n’est-ce pas? a toujours été; et cela ne nous a jamais empêchés de nous aimer dans nos œuvres.” Idem. *Correspondance*. Montréal; Meudon: Université de Montréal; CNRS, 1989, tomo VII, p. 141.

e fraturas, para transformá-la numa ficção que recusa a ordem ordinária dos sentidos, abalando, assim, os alicerces do gênero. Para isso, ela mobiliza uma ampla rede interdiscursiva e intertextual, literária e artística, na qual o naturalismo ocupa um grande espaço – nem que seja como um contraexemplo –, e tenta uma aliança entre a prosa e a poesia. A modernidade reivindicada por esse romance já não é a das cenas da vida moderna, mas aquela em que o romance busca uma nova configuração num campo artístico em vias de autonomização.

Se o livro foi considerado como o breviário do decadentismo, isso se deu apesar de Huysmans, pois ele, tendo escrito um romance que se destacou no panorama de uma obra que ainda hoje é provocativa, nunca repetiu a fórmula. O fato é que o desejo de Huysmans de ter escrito um romance hâpax, distante de toda a literatura, é uma ilusão, uma ideia fabricada; contudo, o romance, tal como ele o concebeu, mobilizou as forças em tensão no campo literário do seu tempo, no qual ele desejava constituir para si próprio um lugar de fala original.

Atribuo grande parte do interesse pelo romance à sua enunciação que hesita entre a reverência ao gênero e a sua derrisão, entre a seriedade e a troça. Não vejo Huysmans como um decadente, sua medíocre coleção de bibelôs não pode garantir seu dandismo; ele permanecerá um funcionário público e burguês, ainda que relativamente excêntrico. Como naturalista, Huysmans o foi também à sua maneira, utilizando os postulados de Zola como bem entendia, aproveitando a liberdade criativa que o próprio Zola defendia no *Roman expérimental*. Acima de tudo, era o método que lhe interessava, especialmente a ferramenta da documentação, que utilizou até o fim da sua carreira. Quanto mais ele avançava no caminho dos romances místicos, mais deixava transparecer a documentação, a ponto de comprometer o romanesco e transformar o gênero numa outra coisa. À *rebours* não necessitava, assim, de uma releitura tardia por parte de seu

autor, que desejava que seu romance fosse lido no âmbito de seu misticismo, porque essa obra já tinha, sem dúvida, o seu lugar na constituição do campo literário francês.

Entre o naturalismo e a poética do novo

*Et le corbeau, immuable, est toujours installé, toujours
installé sur le buste de Pallas, juste au-dessus de la
porte de ma chambre; et ses yeux ont toute la semblance
des yeux d'un démon qui rêve; et la lumière de la lampe,
en ruisselant sur lui, projette son ombre sur le plancher;
et mon âme, hors du cercle de cette ombre qui gît
flottante sur le plancher, ne pourra plus s'élever, —
jamais plus!*

Edgar Allan Poe. *Le Corbeau*, trad. Charles
Baudelaire¹⁴⁵

Quando Joris-Karl Huysmans, um dos componentes do Grupo de Médan, lança seu mais célebre romance, *À rebours*, em 1884, supôs-se uma ruptura radical entre o mestre e o discípulo, ruptura corroborada posteriormente pelo próprio Huysmans, mas ignorada por Zola à época e, mais recentemente, discutida e relativizada pela crítica especializada. Trato, neste capítulo, de levantar sumariamente outros pontos de esclarecimento da questão e de tentar traçar não fronteiras claras e precisas, o que levaria a um didatismo infrutífero, mas contornos e espaços de interseção e de dissensão entre o velho e o novo no campo literário francês da segunda metade do século XIX, mais

¹⁴⁵ "E o corvo, imóvel, está sempre instalado, sempre instalado sobre o busto de Palas, logo acima da porta do meu quarto; e os seus olhos têm todo o aspecto dos olhos de um demônio que sonha; e a luz da lamparina, ao incidir sobre ele, projeta sua sombra no chão; e minha alma, fora do círculo dessa sombra que jaz flutuando sobre o chão, não poderá mais se erguer, — nunca mais!" POE, Edgar Allan. *Œuvres en prose*. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec. Trad. Charles Baudelaire. Paris: NRF, Gallimard, 1951, p. 983.

precisamente no chamado *fin de siècle*, fomentador das poéticas modernas da *Belle Époque*.

No plano estético, como indica David Baguley, Huysmans sempre teve em descrédito as ambições científico-sociais de Émile Zola, principais ditames naturalistas, e não praticava o naturalismo trágico-clínico dos irmãos Jules e Edmond de Goncourt e de Zola, preferindo a vertente instituidora de uma trama diluída, sem heroísmo, sem intriga e sem cunho moral, ou seja, o modelo flaubertiano, que privilegiava o trabalho da forma literária em detrimento da trama.¹⁴⁶ O que Huysmans admira em Zola, na fase inicial do naturalismo, são os temas da vida cotidiana moderna e seu estilo marcadamente pictural, real ponto de contato entre os dois autores.

Durante os anos que separam a publicação da série de artigos no jornal bruxelense *L'Actualité*, em 1877,¹⁴⁷ na qual Huysmans parte em defesa de *L'Assommoir*, romance polêmico veementemente atacado pela crítica, e na qual assenta as bases da escola naturalista –, e a escrita de *À rebours*, romance rotulado como brevíario decadentista, Huysmans publica *Les Sœurs Vatard*, em 1879, *En ménage*, em 1881 e *À vau-l'eau*, em 1882 – todos romances consoantes ao diapasão naturalista. Em 1880, lança a coletânea de contos, poemas em prosa e transposições de arte intitulada *Croquis parisiens*, em que o Huysmans dos poemas em prosa de *Le Drageoir aux épices*, primeiro volume publicado pelo escritor em 1874, reaparece com a força de suas cores, descrevendo recantos de Paris, o Rio Bièvre, tipos da cidade e naturezas-mortas.¹⁴⁸ Trata-se de

¹⁴⁶ BAGULEY, op. cit., p. 63-67.

¹⁴⁷ Cf. o capítulo deste livro “Huysmans crítico de Zola”.

¹⁴⁸ Sobre os poemas em prosa de Huysmans e a cidade, cf. PEDROSA, Rubens Vinícius Marinho; CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. A Paris moderna dos poemas em prosa de J.-K. Huysmans. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 32, n. 2, p. 29-60, 2022. Disponível em <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/37944>>. Acesso em 24 dez. 2024.

escritos curtos nos quais Huysmans celebra e transpõe obras de pintores como Van Dyck, Rembrandt e Watteau. São textos de épocas diversas, publicados em jornais e revistas, reunidos em volume, nos quais percebemos tanto a temática naturalista dos lugares e das personagens da vida moderna, quanto seu traço artista, nas descrições e transposições de arte.

À rebours trouxe um sabor de novidade ao campo literário, donde surge todo o imbróglio em torno da ruptura de Huysmans com o naturalismo e com Émile Zola. Além disso, com a publicação do tão decantado prefácio ao romance, em 1903, o Huysmans então convertido ao cristianismo insiste nas características demoníacas, místicas e religiosas de suas obras posteriores, que estariam contidas em germe em seu romance considerado decadente. Ele insiste também na ruptura com Zola, que teria visto em *À rebours* um golpe fatal contra o naturalismo – aspectos de uma supervalorização do próprio escritor, que desejava se distinguir no campo literário.

À rebours, na época de sua publicação, podia ser lido como mais um livro naturalista de um escritor naturalista, mais uma análise de um caso clínico de neurose, sem deixar suspeitar, para alguns, sua ironia latente. Zola apreciava no romance o que hoje pode parecer pura troça de Huysmans contra o naturalismo. O *chef de file* de Médan não pareceu perceber que a “Notícia” que precede o primeiro capítulo do livro, servindo como espaço em que se estabelece o contrato de leitura entre escritor e leitor, é uma boa paródia dos romances naturalistas, condensada, e que os amores de des Esseintes, restritos ao passado, logo, inseridos também no tempo da “Notícia”, inexistem no presente do herói que se isolou do mundo.

Mireille Dottin-Orsini considera *À rebours*, no seu artigo “Des Esseintes et les femmes peintes”, como “um romance sem romance”, isto é, sem história de amor, no qual a mulher foi

substituída pela obra de arte.¹⁴⁹ Huysmans não concebe mais o romance como o lugar das histórias de amor e de adultério, mas como uma área metatextual privilegiada para a discussão dos rumos de um gênero que lhe parece esgotado e da arte em geral. Mesmo que reafirme no prefácio o caráter inconsciente no trabalho da escrita, vale lembrar o que Richard Griffiths afirmou: “há todo um lado de imprevisto nesse romance, a partir da moldura naturalista [...]; mas não há nenhuma impressão de que Huysmans tenha acreditado, quando o criou, que este lado espontâneo faria explodir de alguma maneira essa moldura”.¹⁵⁰

Se *À rebours* conserva elementos naturalistas, Huysmans trata-os às avessas, com ironia e em tom parodístico.¹⁵¹ Basta lembrar as espirituosas passagens do romance, incansavelmente repisadas: “O artifício parecia outrossim a des Esseintes a marca distintiva do gênio humano. / Como ele costumava dizer, a natureza já teve sua vez; cansou definitivamente, pela desgastante uniformidade das suas paisagens e dos seus céus, a paciência atenta dos refinados”;¹⁵² citação seguida da descrição das duas locomotivas personificadas: “Uma, a Grampton, uma loura adorável de voz aguda, talhe nobre e frágil aprisionado num luzente espartilho de cobre [...]. A outra, a Engerth, morena monumental e sombria de gritos surdos e roucos, de rins fornidos estrangulados numa couraça de ferro fundido, um bicho monstruoso de desgrenhadas crinas de fumaça negra”¹⁵³ –

¹⁴⁹ In: GROUPE de Recherche “Les États du Texte (XIX-XX^es.). *Huysmans*, “le territoire des à rebours”. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1992, p. 48.

¹⁵⁰ “Il y a tout un côté imprévu dans ce roman, à partir du cadre naturaliste [...]; mais il n'y a nulle impression que Huysmans ait cru, en le créant, que ce côté spontané ferait éclater en aucune manière le cadre.” GRIFFITHS in SOCIETÉ des Etudes Romantiques, op. cit., p. 41.

¹⁵¹ Cf. DOUSTEYSSIER-KHOZE, op. cit.

¹⁵² HUYSMANS, op. cit., 1987, p. 54.

¹⁵³ Idem, ibidem, p. 55.

máquinas que substituem as mulheres, como aparece no capítulo dois. Ou a descrição da estufa de flores naturais imitando as artificiais, do capítulo oito; as relações amorosas invertidas entre des Esseintes e uma acrobata de circo americana, *miss Urânia*, e entre ele e uma ventríloqua, no capítulo nove; e a incrível cena da alimentação por via anal do capítulo quinze, supremo ato natural realizado às avessas, que aponta para o título da obra.

Na verdade, se é possível encontrar em *À rebours* algo que reproduza a grande máquina romanesca de Zola – isto é, um romance solidamente assentado, em que o destino dos personagens seja atribuído à hereditariedade e às influências do meio social, em que o desenvolvimento narrativo tome emprestado o movimento da marcha da vida do nascimento, desenvolvimento, decadência, morte e germinação, em que os índices textuais se realizem por meio de paralelismos e oposições, causando expectativa no leitor (por exemplo, um encontro ou uma troca de olhares acaba quase sempre em sexo ou adultério), em que objetos inanimados, máquinas, alambiques, minas, quadros tornem-se protagonistas –, isso se dá no modo paródico. Esses elementos aparecem no romance sob a pena irônica do autor. Des Esseintes, longe de qualquer rede narrativa, e a exemplo dos artistas citados no romance, é um personagem só, singular, que, se fosse artista, poderia ser incluído no restrito grupo mencionado nesta também irônica passagem de *Certains*, coletânea de críticas de arte publicada em 1889:

A teoria do meio, adaptada pelo sr. Taine à arte, é correta – porém, correta às avessas, quando se trata de grandes artistas, pois o meio age sobre eles pela revolta, pelo ódio que lhes inspira; ao invés de modelar, de forjar a alma à sua imagem, ele cria, em imensas Bostons, solitários Edgar Poe; agindo ao contrário, cria, em vergonhosas Franças, os Baudelaire, os Flaubert, os Goncourt, os Villiers de l'Isle-Adam, os Gustave

Moreau, os Redon e os Rops, seres de exceção, que voltam sobre os passos dos séculos e, por repulsa às promiscuidades que o meio lhes imputa, se lançam nos abismos das épocas passadas, nos tumultuosos espaços dos pesadelos e dos sonhos.¹⁵⁴

Émile Zola, lendo *À rebours* como um romance naturalista, não percebe que as falhas que observa na estrutura do romance, comparando suas partes aos vidros desordenados de uma lanterna mágica, não são inabilidades do romancista, mas justamente um dos aspectos mais inovadores do livro, pois esfacelam a estrutura romanesca, compartimentando o romance que, a partir de então, não precisa mais ser lido em sua sequência – o que, aliás, praticamente inexiste no caso de *À rebours*. Entre as passagens de decoração da casa e os saltos da memória afetiva do personagem, provocados por diversas sensações, descortinam-se trechos de crítica literária, transposições de arte, contos imorais e bufões, uma curta narrativa de viagem, um poema em prosa de Huysmans publicado anteriormente na imprensa, e até mesmo o que poderíamos considerar um romance naturalista completo (a “Notícia”), porém comprimido, condensado, contendo os aspectos da hereditariedade, da educação e do meio – tudo isso temperado no que des Esseintes (e Huysmans) considera o “*of meat*” da literatura,¹⁵⁵ cujo índice é

¹⁵⁴ “*La théorie du milieu, adaptée par M. Taine à l’art est juste – mais juste à rebours, alors qu’il s’agit de grands artistes, car le milieu agit sur eux alors par la révolte, par la haine qu’il leur inspire; au lieu de modeler, de façonne l’âme à son image, il crée dans d’immenses Boston, de solitaires Edgar Poe; il agit par retro, crée dans de honteuses Frances des Baudelaire, des Flaubert, des Goncourt, des Villiers de l’Isle-Adam, des Gustave Moreau, des Redon et des Rops, des êtres d’exception, qui retournent sur les pas des siècles e se jettent, par dégoût des promiscuités qu’il leur faut subir, dans les gouffres des âges révolus, dans les tumultueux espaces des cauchemars et des rêves.*” Idem. *Certains. Œuvres complètes*. Genève: Slatkine, 1972, v. 10, p. 20.

¹⁵⁵ *Of meat* se refere a uma marca de produtos alimentícios em voga por volta de 1870, tendo como base um concentrado de caldo de carne. Huysmans associa esse elemento corriqueiro da vida cotidiana à sua proposta literária

oferecido ao leitor, sobre a lareira, na última linha do primeiro capítulo, no significativo texto de Baudelaire “Any where out of the world”: o poema em prosa.

Em uma rede intertextual que aproxima Edgar Allan Poe, Aloysius Bertrand e Charles Baudelaire, Huysmans elege o poema em prosa como o gênero ideal para a transformação do romance – que considera já caduco – e que dá forma às curtas narrativas ou quadros descritivos que encontramos em *À rebours*. Trata-se de textos matematicamente curtos, capazes de produzir o efeito poético necessário na alma do leitor, como pensava Poe ao propor a análise de “O corvo”,¹⁵⁶ textos que, pelo trabalho árduo da forma e do estilo, extraem a beleza do banal, como queriam igualmente Gustave Flaubert e Charles Baudelaire. Deixo falar o próprio Huysmans, que define o poema em prosa no penúltimo parágrafo do texto analisado no capítulo anterior, com o pseudônimo de Anna Meunier, no qual, ao mesmo tempo, inscreve-se na filiação de Baudelaire e Bertrand:

O sr. Huysmans editou um volume de *Croquis parisiens* no qual, nos passos de Aloysius Bertrand e de Baudelaire, tentou forjar o poema em prosa. De uma certa maneira, ele o renovou e rejuvenesceu, usando artifícios curiosos, versos brancos em refrões, fazendo com que uma frase rítmica, repetida, bizarra preceda e continue seu poema, dotando-o às vezes até mesmo que uma espécie de refrão ou de um verso separado, final, como aquele das baladas de Villon e de Deschamps.¹⁵⁷

que atrela o romance ao poema em prosa. Cf. CATHARINA, op. cit., 2005a, p. 156, nota 82.

¹⁵⁶ La Genèse d'un poème. In: POE, op. cit., p. 979-997.

¹⁵⁷ “M. Huysmans a édité un volume de *Croquis parisiens* où, après Aloysius Bertrand et Baudelaire, il a tenté de façonner le poème en prose. Il l'a en quelque sorte rénové et rajeuni, usant d'artifices curieux, de vers blancs en refrain, faisant précéder et suivre son poème d'une phrase rythmique, répétée, bizarre, le dotant même parfois

Em *À rebours*, Huysmans, por meio de seu personagem, recupera o primeiro gênero literário que praticou e que ficou latente em toda sua trajetória de escritor. Para ele, o poema em prosa se encontra no centro da questão poética, como podemos ver na passagem do capítulo quatorze do romance, quando des Esseintes passa em revista sua antologia de poemas em prosa:

Des Esseintes depôs sobre a mesa *A tarde de um fauno* e folheou uma outra plaqueta que mandara imprimir para seu uso, uma antologia do poema em prosa, pequena capela posta sob a invocação de Baudelaire e aberta para o adro dos seus poemas.

A antologia compreendia uma seleta do *Gaspar da noite* desse fantasioso Aloysius Bertrand, que transferiu para a prosa os procedimentos de Leonardo e pinta, com seus óxidos metálicos, pequenos quadros cujas vivas cores cintilam como esmaltes brilhantes. Des Esseintes nela incluiria o *Vox populi* de Villiers, uma peça soberbamente cunhada em estilo de ouro com a efígie de Leconte de Lisle e de Flaubert, e alguns extratos desse delicado *Livro de Jade* cujo exótico perfume de ginsengue e de chá se mesclam à perfumada frescura da água que tagarela à luz do luar, ao longo do livro todo. [...]

De todas as formas de literatura, a do poema em prosa era a preferida de des Esseintes. Manejada por um alquimista de gênio, devia, segundo ele, encerrar em seu pequeno tamanho, em estado de *of meat*, o poderio do romance, de que suprimia as demoras analíticas e as superfetações descritivas. Com muita frequência, meditara des Esseintes sobre esse inquietante problema, escrever um romance concentrado em algumas frases que conteriam o suco coobado de centenas de páginas, empregadas sempre para estabelecer o meio, desenhar os caracteres, acumular as observações e os fatos miúdos de apoio. Então, as palavras escolhidas seriam tão impermutáveis que substituiriam todas as outras; o adjetivo seria empregado de maneira tão engenhosa e tão definitiva que não poderia

d'une espèce de ritournelle ou d'un envoi séparé, final, comme celui des ballades de Villon et de Deschamps." MEUNIER, op. cit., p. 28.

legalmente ser destituído de seu lugar, abriria tais perspectivas que o leitor poderia sonhar, semanas a fio, acerca de seu significado, a um só tempo preciso e múltiplo, comprovaria o presente, reconstruiria o passado, adivinharia o porvir das almas dos personagens, reveladas pelos clarões desse epíteto único.

O romance, assim concebido, assim condensado em uma ou duas páginas, tornar-se-ia uma comunhão de pensamento entre um mágico escritor e um leitor ideal, uma colaboração espiritual consentida entre dez pessoas superiores esparsas no universo, um deleite oferecido aos delicados, acessível somente a eles.

Numa palavra, o poema em prosa representava, para des Esseintes, o suco concentrado, a osamazona [sic] da literatura, o óleo essencial da arte.

Tal suculência desenvolvida e reduzida a uma gota existia já em Baudelaire e também nesses poemas de Mallarmé que ele aspirava com tão profunda alegria.¹⁵⁸

O desejo de des Esseintes de transformar o romance, fugindo das fórmulas já esgotadas para ele, elege o poema em prosa não exatamente como a salvação do gênero, como diz Daniel Grojnowski, mas “problematiza a própria noção de gênero exaltando a expressão, o que chamaríamos hoje de escritura”.¹⁵⁹ Se Huysmans recupera para seu seleto grupo de pares os escritores marginalizados do campo literário como Baudelaire, Poe e o quase desconhecido Bertrand, ele valoriza igualmente novos nomes, como Mallarmé, na época menos reconhecido que Huysmans:

Mas, nessa coletânea, haviam sido coligidos certos poemas salvos de revistas mortas: *O demônio da analogia*, *O cachimbo*, *O pobre menino pálido*, *O espetáculo interrompido*, *O fenômeno futuro*, e sobretudo *Queixas de outono* e *Arrepio de inverno*, que eram obras-

¹⁵⁸ HUYSMANS, op. cit., 1987, p. 230-232.

¹⁵⁹ GROJNOWSKI, Daniel. *Le Sujet d'À rebours*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 133.

primas de Mallarmé e figuravam igualmente entre as obras-primas do poema em prosa.¹⁶⁰

O caloroso elogio feito a Mallarmé estabelece uma ponte com o simbolismo; e o poeta devolve em rica moeda, no seu hermético poema intitulado “Prose (pour des Esseintes)”.¹⁶¹

Como explica Daniel Grojnowski, o poema em prosa não delimita uma tipologia definida de textos, mas “abrange todo tipo de formas breves, fragmentadas, formalmente trabalhadas, às vezes experimentais”,¹⁶² próximas do que os irmãos Goncourt chamavam de *écriture artiste*. Na obra de Huysmans, ele assume formas diversas, harmonizando-se ora com a música, ora com a pintura, surgindo nas descrições de recantos, nas transposições de arte.¹⁶³ Em *À rebours*, o poema em prosa aparece na longa passagem metadiscursiva citada acima, em que poderíamos ver traços da *écriture artiste*, e no capítulo dez do romance, em um salto da memória emotiva do personagem: des Esseintes se lembra de Pantin e, assim fazendo, recupera para o leitor, sem indicá-lo, um antigo poema em prosa sobre as sensações olfativas e visuais experimentadas por ele em uma região industrial dos arredores de Paris. Trata-se, na verdade, de um croqui parisiense do próprio Huysmans, publicado na *Revue Littéraire et Artistique* em 15 de setembro de 1881, que o autor transporta e atribui a seu personagem, procedendo a uma espécie de colagem dentro da obra.¹⁶⁴

O que se torna evidente em *À rebours*, como indica o primeiro título imaginado por Huysmans, *Seul* (Só), é a

¹⁶⁰ HUYSMANS, op. cit., 1987, p. 230-231. Esses poemas encontram-se reunidos no volume MALLARMÉ, Stéphane. *Divagations*. Paris: Eugène Fasquelle, 1897.

¹⁶¹ MALLARMÉ, S. *Poésies*. Paris: Gallimard, 1945, p. 68-70.

¹⁶² GROJNOWSKI, op. cit., p. 132.

¹⁶³ Cf. PEDROSA; CATHARINA, op. cit.

¹⁶⁴ GROJNOWSKI, op. cit., p. 128-132.

singularidade do romance, não no sentido de sua unicidade, menos ainda de uniformidade ou regularidade, mas de sua peculiaridade. Não que certos aspectos não estivessem presentes nas obras que escreveu anteriormente e na sua obra futura, como é o caso dos poemas em prosa de suas primeiras produções e, como o próprio escritor insistia em dizer, os aspectos de *À rebours* que teriam sido desenvolvidos na sua obra de temática religiosa, sem esquecer sua obra crítica incorporada pelo romance. O que parece lhe dar realmente seu caráter único no campo literário é a maneira pela qual Huysmans usa e dispõe as referências e intertextos no corpo do texto e como ele desnorteia o leitor, que não sabe ao certo como abordar ou compreender o romance, que, ainda hoje, não se encaixa nos padrões mais evidentes de leitura do gênero.

Essa singularidade evidencia-se ao longo dos capítulos por meio da flexão do texto sobre si mesmo e sobre outros textos, do efeito de compartimentagem que ecoa ao longo do romance através de casas, cômodos, cômodos dentro de cômodos, bares, veículos, quadros, espelhos – tantos índices metadiscursivos que reproduzem *en abyme* o não lugar no campo literário do autor e do personagem, este também um criador de cenas e quadros dentro do romance. Nessa perspectiva, vejo que, embora vários críticos tenham se debruçado sobre *À rebours*, o romance resiste a uma abordagem global. A forma mais apropriada para comentá-lo parece-me ser o ensaio, texto curto, condensado, um *of meat* como diria o próprio Huysmans, que se detivesse em um ou outro aspecto desse texto multifacetado.

O romance, qual um mosaico, multiplica-se em vários fragmentos que ricocheteiam para todos os lados, sem, no entanto, determinar caminhos obrigatórios, induzindo o leitor a estabelecer desde as relações mais óbvias até as mais inusitadas. Há, assim, muita matéria em *À rebours* a ser explorada. Seria possível se dedicar, apenas para citar alguns campos de estudo, às referências, alusões e citações mais ou menos evidentes das

obras de Baudelaire e Poe; abordar cada autor citado na biblioteca latina de des Esseintes e estabelecer relações entre eles e a noção de decadência, ou entre eles e os autores contemporâneos mencionados; empreender um estudo comparativo entre a decadência latina e o decadentismo finissecular e sob a *Belle Époque*; estudar as metáforas da flor, da estufa e as inúmeras relações intertextuais e interdiscursivas que podem surgir daí; observar a presença do naturalismo no texto; verificar o grau de intertextualidade entre *À rebours* e os livros que notadamente nele se miraram etc.

Como os quadros de Gustave Moreau, presentes no romance por meio de transposições de arte, *À rebours* compartimenta-se em inúmeros aspectos que retêm a atenção e a observação, sem permitir uma abordagem satisfatória do conjunto. Ora é uma figura que se destaca, ora um grupo de figuras, ora a arquitetura, ora o vestuário, ora a moldura da cena, ou as cores, os arabescos sintáticos e lexicais, mesmo a fraca trama ou seus detalhes. O excesso visual da pintura de Moreau provoca uma vertigem imagética singular, que dá a sensação quase constante de admirar uma tela inacabada – fato confirmado pelos catálogos da obra do pintor.¹⁶⁵

Assim também ocorre com *À rebours*: podemos desmembrar e até mesmo reconstituir em outra ordem os seus variados quadros e curtas narrativas, nas pistas deixadas pelo autor ou pelas nossas próprias conexões ou gosto. Seria possível, por exemplo, reunir todas as cenas do passado ou todas as do presente da diegese. Ou ler apenas a “Notícia”, sem mais avançar. Ou apenas o capítulo onze, da viagem a Londres, que podemos destacar do romance.¹⁶⁶ Equivaleria a ler o romance ao nosso bel-prazer, sem preocupação com um

¹⁶⁵ Cf., por exemplo, ANÔNIMO. *Gustave Moreau 1826-1898*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1998.

¹⁶⁶ Cf. o próximo capítulo deste livro, “A poltrona mágica de des Esseintes”.

encadeamento narrativo. É nesse ponto que, talvez, a recepção do livro tenha pecado: trata-se de um romance mal lido, em que não se percebe frequentemente a ironia do narrador e menos ainda a liberdade da proposta de leitura, baseada na estética do fragmento, do poema em prosa, dos quadros literários. *À rebours* traz a marca do inacabado dos quadros de Gustave Moreau, que, presentes no livro, funcionam igualmente como uma *mise-en-abyme* metadiscursiva, assim como os poemas em prosa, na rediscussão dos rumos da arte e da literatura.

Nesse caso, a obra inconclusa, longe de revelar uma inabilidade por parte do pintor ou do escritor, registra a consciência de que obra de arte é sempre inacabada, ou por acabar, no movimento daquele que a vê ou a lê, pois trata-se de quadros e de um romance que exigem a participação ativa e inteligente do leitor. Este é testado a cada momento em seu saber encyclopédico, lexical, sua sensibilidade artística. Mas o romance é igualmente uma obra generosa, pois proporciona a seu leitor inúmeras possibilidades de abordagem. Além disso, dá a oportunidade do riso, na fina ironia que percorre suas páginas. Como um digno produto de um campo literário tendo atingido sua autonomia, como estuda Pierre Bourdieu em *As regras da arte*,¹⁶⁷ supõe um leitor moderno, igualmente autônomo. O romance propõe várias possibilidades de leitura, articulando toda uma intrincada rede intertextual na qual o autor destaca sobretudo sua tribo de eleição, que ele põe em cena no próprio corpo do romance, para o qual também transporta seu ponto de vista de crítico literário e de arte. Desse confronto de vozes que não se circunscrevem a um só momento histórico nem a apenas um lugar, veem-se abaladas as noções um tanto cristalizadas a respeito da decadência, do *fin de siècle* e do dandismo, tão associadas a esse romance e frequentemente

¹⁶⁷ BOURDIEU, Pierre. *Les Règles de l'art; genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.

circunscritas às duas últimas décadas do século XIX. Pois a decadência também está ligada à modernidade e o velho supõe o novo.¹⁶⁸

A exemplo da pintura de Gustave Moreau, *À rebours* situa-se nessa entressafrá: ao mesmo tempo que abarca a cultura do passado, exibindo esteticamente sua decomposição, organiza de modo estratégico esses fragmentos do passado, de forma a provocar efeitos inusitados dentro do velho sistema romanesco. Não é ainda a novidade radical das vanguardas, mas é certamente o novo. No seu bojo, traz o naturalismo e a paródia do naturalismo, de tal maneira bem dosados que não nos permite saber até que ponto vai sua ironia – um dos grandes trunfos do romance sendo sua dubiedade enunciativa. Assume a herança de Théophile Gautier e de Gustave Flaubert, ao eleger a descrição como núcleo narrativo, instalando uma contradição dentro do próprio gênero, talvez escrevendo um antirromance, como querem alguns comentadores. Na descrição, elege as transposições de arte como momentos privilegiados do texto, dando-lhe por vezes forma curta e associando-a às cores que, como sabemos, insurgem-se contra a supremacia racional e técnica do desenho, assim como a descrição poria em perigo a narração. Contagiando todo o romance, o poema em prosa surge como a via para a renovação do gênero, pela proposta de um trabalho textual autocentrado, fugindo da representação mimética da realidade e absorvendo-se no sonho, nos mundos do imaginário e do inconsciente. Contudo, poema em prosa ou prosa poética, a via imaginada por J.-K. Huysmans acaba por abalar definitivamente a noção do gênero romanesco. Os romances posteriores do autor, a despeito de sua qualidade literária, não são propriamente romances, na perspectiva do gênero considerado pelo sistema de recepção de sua época.

¹⁶⁸ Cf. CATHARINA, op. cit., 2005a.

Muitos autores contemporâneos de Huysmans, ou posteriores a ele, reconheceram a importância de sua obra, sobretudo de *À rebours*, ainda que fosse para negá-la, fazendo justo o oposto ou indo além. Nesse grupo encontramos nomes que a história literária consagrou, como Verlaine, Mallarmé, Gide, Valéry. Este último declarou:

— Uma coisa que não foi suficientemente dita é a enorme influência de Huysmans nos jovens de minha geração. [...] Huysmans preparou, sem se dar conta, a *transmutação do naturalismo em simbolismo*, consequência fatal de um trabalho de estilo levado ao extremo, de uma espécie de majoração sistemática da expressão.

[...] Huysmans teve, talvez, mais influência que qualquer outro escritor de sua escola. *À rebours*, *Là-bas*, *En route* lhe valeram, fora da clientela dos dilettantes de literatura, três públicos bastante diferentes, cada um encontrando em sua obra, sob a forma mais “artista”, o prazer de se contemplar ou de se descobrir.¹⁶⁹

O Huysmans crítico de arte, em seu tempo, também era considerado por críticos de renome como uma grande voz em defesa da arte moderna, hoje consagrada. Se, nos dias atuais, apenas alguns bem selecionados autores do passado sobreviveram na memória do público e dos críticos, é necessário reinscrever na história literária certos nomes que perderam sua força ao longo dos anos, mas que foram

¹⁶⁹ “— *Une chose qui n'a pas été assez dite, c'est l'énorme influence de Huysmans sur les jeunes de ma génération. [...] Huysmans a préparé, sans s'en douter, la transmutation du naturalisme en symbolisme, conséquence fatale d'un travail de style poussé à l'extrême, d'une sorte de majoration systématique de l'expression. / [...] Huysmans a, peut-être, eu plus d'influence qu'aucun des écrivains de son école. À rebours, Là-bas, En route, lui ont valu, en dehors de la clientèle des amateurs de littérature, trois publics assez différents, dont chacun a trouvé, dans son œuvre, sous la forme la plus ‘artiste’, le plaisir de se contempler, ou de se découvrir... ”.* VALÉRY in LEFÈVRE, Frédéric. *Entretiens sur J.-K. Huysmans*. Paris: Horizons de France, 1931, p. 39-41, grifos no original.

importantes em sua época, provocando discussões que modificaram conceitos e preconceitos no campo literário, abalaram os sistemas de percepção e de valores arraigados e sustentados pelos discursos dominantes. Joris-Karl Huysmans é um desses nomes. Sua crítica de arte e alguns de seus romances realmente colocaram em xeque a literatura e a arte de seu tempo e propuseram, nas últimas décadas do século XIX e sob a *Belle Époque*, novos modos de ver a arte e a literatura.

A poltrona mágica de des Esseintes

Que s'il s'assoupît dans une position encore plus déplacée et divergente, par exemple après dîner assis dans un fauteuil, alors le bouleversement sera complet dans les mondes désorbités, le fauteuil magique le fera voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace, et au moment d'ouvrir les paupières, il se croira couché quelques mois plus tôt dans une autre contrée.

Combray, Marcel Proust¹⁷⁰

Para o leitor de *À rebours*, nada mais familiar do que o enclausuramento voluntário do protagonista, o duque Jean Floressas des Esseintes. A casa de Fontenay-aux-Roses, reformada sob medida nos arredores de Paris para o seu recolhimento e designada como uma “tebaida” pelo narrador, assegura isolamento, silêncio e penumbra a seu neurótico morador. A distância do grande centro é, entretanto, relativa, deixando em aberto a possibilidade de um retorno rápido à capital, o que ocorre em três ocasiões: na consulta aos médicos, na volta a Paris no último capítulo – o que estabelece um certo equilíbrio entre o início e o fim do romance – e na episódica e abortada viagem a Londres.

Até a publicação desse romance, Huysmans, então considerado um escritor naturalista da tribo de Émile Zola, era tido como um exímio pintor do espaço exterior. *À rebours*,

¹⁷⁰ “Se ele adormecesse numa posição ainda mais deslocada e divergente, por exemplo, depois do jantar sentado numa poltrona, então a perturbação será completa nos mundos fora de órbita, a poltrona mágica fá-lo-á viajar a toda velocidade no tempo e no espaço e, no momento em que abrir as pálpebras, ele pensará que está deitado alguns meses antes em um outro lugar.” PROUST, op. cit., p. 14.

lançado quatro anos após a publicação do *Roman expérimental*, rompe de algum modo com a prática de um escritor que se dedicava a explorar recantos menos conhecidos de Paris e seus bairros suspeitos. Assim, em *À rebours*, Huysmans se esmera em descrever os cômodos da casa de des Esseintes, enumerando e qualificando minuciosamente os elementos que compõem sua decoração esdrúxula, seus objetos de arte, móveis, quadros e livros.

Ainda que a hipertrofia descritiva fizesse parte do quadro programático da estética naturalista, diluindo a trama do gênero romanesco e estabelecendo relações com diversos intertextos e interdiscursos, em *À rebours* esse traço estilístico é de tal maneira inflacionado que faz do romance, na esteira do naturalismo estetizado dos irmãos Jules e Edmond de Goncourt, um texto *sui generis*, servindo de matriz – contra os desígnios do próprio Huysmans, vale dizer – para vários autores do que se convencionou agrupar sob a etiqueta de “literatura decadentista” ou “literatura *fin-de-siècle*”.¹⁷¹ Nesse sentido, é de se estranhar, ao se examinar a fortuna crítica de Huysmans, que Fernande Zayed, em *Huysmans peintre de son époque*, silencie a propósito desse espaço fundamental do romance, a casa, que considero como um operador metadiscursivo e multiplicador das questões relativas à estética romanesca e ao próprio campo literário, e considere o escritor, sobretudo, como um “pintor do *plein air*”.¹⁷² Certo dessa ideia basilar de que *À rebours* é um romance da imobilidade, centrado na inércia de um personagem que se afasta da vida mundana para se enclausurar numa casa distante, concebida para o isolamento, é forçoso admitir, no entanto, que o tema da viagem existe em suas páginas. Tratar-se de uma contradição?

¹⁷¹ Cf. ROMANS fin-de-siècle 1890-1900. Textes établis, présentés et annotés par Guy Ducrey. Paris: Robert Laffont, 1999.

¹⁷² “un peintre du *plein air*”. ZAYED, Fernande. *Huysmans peintre de son époque*. Paris: Nizet, 1973, p. 75.

Em que medida a viagem, que implica um deslocamento, poderia constituir uma das chaves de leitura do livro?

Uma das características fundamentais de *À rebours*, que em certos aspectos estabelece uma ruptura com o romance naturalista zoliano, é sua própria estrutura compósita, nada linear, na qual o fraco fio narrativo pouco se tensiona e a temporalidade se encontra diluída em um tênué eixo, agenciando – quase aleatoriamente, e por meio da memória do personagem e do desejo do narrador – presente e passado. Os leitores podem destacar capítulos inteiros, lê-los à parte, saltá-los, inverter sua ordem; ou ater-se a certas passagens curtas, algumas constituindo verdadeiros poemas em prosa, ou até mesmo associar alguns capítulos, como os que discorrem sobre a biblioteca de des Esseintes. O romance é constituído de compartimentos, de curtas narrativas e muitas digressões, permitindo inúmeras entradas no texto. Trata-se do desejado *of meat* coobrado do poema em prosa, que reduziria todo o romance a poucos parágrafos, nos quais se concentraria a essência do texto. Como assinala Per Buvik, a enunciação de *À rebours* realiza com bastante mestria a proposta de seu próprio enunciado.¹⁷³

Nesse sentido, se é possível admitir simetrias e paralelismos no texto, é, sobretudo, pela intenção de poetização da prosa e por sua rede intertextual, mais do que pela busca de indícios e respostas, correspondências narrativas que guiem e estruturem a diegese. No entanto, é patente que a fraca narratividade do romance se apoia no deslocamento do personagem que, extenuado da vida moderna, afasta-se de Paris, enclausura-se numa casa cerebralmente decorada e, ao final, por ordens médicas, lutando contra a inércia de um corpo doente, retorna ao ponto de partida: Paris. Logo, excetuando-se

¹⁷³ BUVIK, Per. *Le Voyage avorté de des Esseintes: une allégorie de la lecture*. In: SOCIETÉ des Etudes Romantiques, op. cit., p. 140.

a “Notícia”, que seria um condensado irônico do romance naturalista que Huysmans se recusa a escrever, podemos dizer que *À rebours* se inicia e se conclui por uma viagem: de Paris a Fontenay-aux-Roses et de Fontenay-aux-Roses a Paris, o que o enquadra numa certa coerência narrativa, imprime-lhe um equilíbrio dentro do desequilíbrio.

Instalado em sua tebaida, protegido por uma espécie de redoma acolchoada ou envidraçada e cercado por objetos estranhos, livros e obras de arte, por uma única vez des Esseintes, numa espécie de surto, abandona voluntariamente sua vida sedentária e noturna para empreender uma viagem a Londres, o que ocorre no capítulo onze, sem que isso possa significar nenhuma etapa realmente importante no desenrolar da história. Seu *modus vivendi*, desde o início da narrativa, recusava o movimento: “O movimento lhe parecia, de resto, inútil, e a imaginação podia, no seu entender, facilmente substituir-se à realidade vulgar dos fatos”.¹⁷⁴ Seria então, após a instalação em Fontenay-aux-Roses, o episódio em que o *ex-dandy* se exporia novamente ao olhar dos habitantes da cidade. Numa decisão súbita que surpreendeu o casal de empregados habituado à sua reclusão, ele mandou que se preparassem os baús para a viagem, nos quais colocaria “objetos úteis”.¹⁷⁵ Consultou nos guias de viagem encontrados em sua sala de jantar, transformada em cabine de navio e aquário, os horários dos navios. Olhou o tempo:

Havia uma semana que o tempo se tornara atroz. Torrentes de fuligem faziam rolar sem interrupção, pelas planícies cinzentas do céu, blocos de nuvens semelhantes a rochas arrancadas a um solo.

Em certos momentos, rebentavam aguaceiros que submergiam o vale sob caudais de chuva.¹⁷⁶

¹⁷⁴ HUYSMANS, op. cit., 1987, p. 52.

¹⁷⁵ Idem, ibidem, p. 156.

¹⁷⁶ Idem, ibidem, p. 157.

No dia da viagem, o tempo havia melhorado, tornando-se mais... londrino, cheio de bruma e chuva fina. Criador por natureza, des Esseintes reveste seu corpo com roupa comprada outrora, em Londres, compondo com seu guarda-roupa um verdadeiro inglês:

Des Esseintes esfregou as mãos e instalou-se diante de um armário envidraçado onde estava exposta em leque uma coleção de meias; hesitou quanto à tonalidade, depois, prontamente, considerando a tristeza do dia, as cores sombrias de sua roupa, e pensando no fim a atingir, escolheu um par de seda cor de folha morta, calçou-as rapidamente, bem como botinas de colchete, sem bico, vestiu o terno, de um pardo cor de rato, quadriculado de cinza-pálido e pontilhado de marta, cobriu-se com um chapéu-coco, envolveu-se numa capa sem mangas, azul, e acompanhado de um serviçal curvado ao peso de uma mala, mais uma valise de fole, uma maleta de mão, uma caixa de chapéu, um estojo de viagem com guarda-chuvas e bengalas, dirigiu-se à estação.¹⁷⁷

Novamente protegido dentro do trem que o levará a Paris, primeiramente, entra no vagão e, neste, ocupa um compartimento que ele compara também a um aquário: "Estava sozinho no compartimento; uma campina indecisa, suja, como que vista através de um aquário".¹⁷⁸ Porém, dessa vez um aquário de águas turvas, pois o clima que observa através do

¹⁷⁷ Idem, *ibidem*, p. 157-158.

¹⁷⁸ Idem, *ibidem*, p. 158. Cabe aqui lembrar que a sala de jantar da casa de Fontenay-aux-Roses "tal como essas caixas japonesas que entram umas nas outras", encontrava-se inserida dentro de um aposento maior, contendo um aquário: "A salinha de jantar semelhava a cabine de um navio com o seu teto abobadado munido de vigas em semicírculo, seus tabiques e seu forro de pinheiro americano, sua janelinha aberta no forro feito uma vigia ou escotilha"; "um grande aquário ocupava todo o espaço entre a escotilha e a janela de verdade aberta na verdadeira parede", por onde des Esseintes contemplava "maravilhosos peixes mecânicos". Idem, *ibidem*, p. 50-51.

vidro é chuvoso. Des Esseintes perde-se em devaneios. Lembra-se de suas leituras de Dickens, as quais associava ao tempo lá fora, e que lhe antecipavam a “realidade precisa” londrina que veria em poucas horas, naquele “país de bruma e de lama”.¹⁷⁹ A viagem percorre o seguinte trajeto, assim representado esquematicamente:¹⁸⁰

FONTENAY-AUX-ROSES (casa-aquário) → TREM (aquário) → ESTAÇÃO DE SCEAUX → BULEVAR D'ENFER → veículo / RUA DE RIVOLI: Galignani's Messager → veículo / ESQUINA DAS RUAS DE RIVOLI E DE CASTIGLIONE: Bodega → ARCADAS DA RUA DE RIVOLI → veículo / RUA D'AMSTERDAM: Taberna → veículo / ESTAÇÃO DE SCEAUX → TREM (aquário) → FONTENAY-AUX-ROSES (casa-aquário).

O Inferno de des Esseintes

Primeiro Círculo

O primeiro contato com Paris se dá em sua significativa (e simbólica) chegada ao Bulevar d'Enfer (Inferno), atual Bulevar Raspail, que termina na hoje chamada Praça Denfert-Rochereau, entrada, desde o final do século XVIII, dos subterrâneos das Catacumbas de Paris. O veículo, que o leva e o protege do contado direto com a rua, atravessava uma Paris como “navegava-se em pleno lodaçal”.¹⁸¹ A cidade estava inundada, de céu cada vez mais carregado, com transeuntes que se protegiam da lama levantando as roupas e empunhando guarda-chuvas:

[...] era já um pagamento por conta da Inglaterra aquele tempo horroroso que recebia em Paris; uma Londres chuvosa, colossal,

¹⁷⁹ Idem, *ibidem*, p. 159.

¹⁸⁰ Cf. CATHARINA, op. cit., 2005a, p. 164.

¹⁸¹ HUYSMANS, op. cit., 1987, p. 159.

imensa, fedendo a fundição aquecida e a fuligem, fumaceando sem cessar na bruma, desdobrava-se agora aos seus olhos.¹⁸²

O barulho provém da chuva incessante que cai sobre o veículo, do movimento das ruas, dos trens, das docas, com gruas, barcos e navegantes que des Esseintes via no cais. Não era o Sena que vislumbrava, mas “um Tâmisa imaginário”.¹⁸³ Um solavanco do fiacre, dado da realidade, tira-o desse transe e o faz perceber que Londres ainda não é ali, pois avistava o Arco do Triunfo do Carrossel, as ruas já iluminadas de noite e a lembrança de que o criado havia esquecido de colocar em sua maleta uma banal escova de dentes.

Segundo Círculo

Des Esseintes chegava finalmente à Rua de Rivoli, no Galignani’s Messenger, primeira livraria de língua inglesa do continente, que publicava um jornal em inglês, pertencente ao italiano Giovanni Antonio Galignani, um “toque antiparisiense, um aspecto mercantil”¹⁸⁴ no coração de Paris, uma ponte entre Itália e Inglaterra. Novamente, encontra-se em espaço seguro e fechado, na presença de estrangeiros falando línguas estranhas em meio a livros e mapas. Pediu para ver os guias Baedeker e Murray de Londres e concentrou-se na pintura dos museus londrinos. Da antiga pintura inglesa, seu interesse deslocou-se para a nova pintura. Reviu, na imaginação, quadros apreciados em exposições internacionais e que gostaria de admirar durante a viagem: *Vigília de Santa Inês*, do pintor pré-rafaelita John Evert Millais, quadros de George Frederic Watts, que considera como um amálgama de Gustave Moreau, Michelângelo e Rafael. A digressão é atravessada pelo vendedor que, inquieto ao ver tão

¹⁸² Idem, *ibidem*, p. 160.

¹⁸³ Idem, *ibidem*.

¹⁸⁴ Idem, *ibidem*, p. 161.

estrano e compenetrado cliente, interrompe sua leitura e lhe vende, finalmente, um guia Baedeker. Saindo à rua, des Esseintes é confrontado à realidade pelo vento e ordena ao cocheiro para seguir adiante, na esquina das Ruas de Rivoli com Castignole, numa loja.

Terceiro Círculo

Entra então na Bodega, butique inglesa onde se bebiam vinhos de Portugal e da Espanha. Diante dele, o ambiente está povoado de signos que remetem à Inglaterra: barricas de bebidas ornadas com o brasão real, cestos de biscoitos Palmers, bolos típicos, *mince-pie*, sanduíches e uma série de vinhos do Porto etiquetados como *old port*, *light delicate*, *cockburn's very fine*, *magnificent old Regina*. Da Espanha, o vinho marcial, o xerez e seus derivados, o *san lucar*, o *pasto*, a *pale dry*, o *oloroso* e *amontillado*.¹⁸⁵ Todo esse ambiente está repleto de ingleses dos mais variados tipos, descritos com ironia e desdém. Atordoado pelo ambiente e pela conversa dessa gente, des Esseintes cai em novo devaneio e revive personagens de Dickens tão afeitos ao vinho do Porto, os quais vê diante de seus olhos, na Bodega: o Sr. Wickfield, o Sr. Tulkinghorn, o procurador de Bleak-House. Todo o universo de Dickens, já evocado, reaparece em sua memória: a cidade, a pequena Dorrit, Dora Copperfield, a irmã de Tom Pinch. Des Esseintes sente-se tão protegido nessa Londres fictícia e segura que ouve o barulho do Tâmisa por detrás das Tulherias!¹⁸⁶ O copo vazio o traz à realidade. Pede então um amontilado, que o transporta imediatamente dessa Londres familiar ao universo sombrio e cruel de homens enterrados vivos, do escritor americano Edgar Alan Poe, autor de “O barril de amontilado”, mais uma de suas leituras que revive.

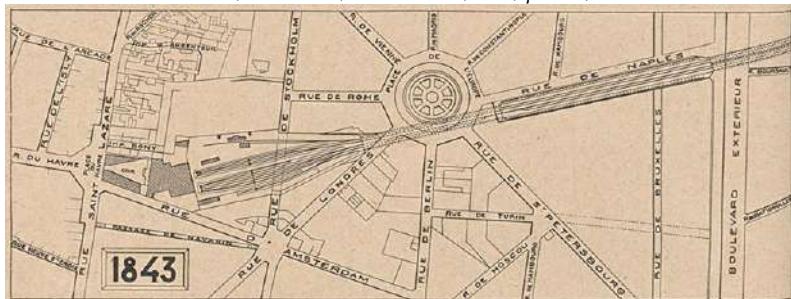
¹⁸⁵ Idem, *ibidem*, p. 163-164.

¹⁸⁶ Idem, *ibidem*, p. 165.

Quarto Círculo

Des Esseintes deixa a Bodega, é atingido no rosto por mais uma rajada de vento frio e de chuva incessante; porém, agora continua seu devaneio, confundindo as arcadas escuras e inundadas da Rua de Rivoli com um túnel perfurado sob o Tâmisa. Só volta à realidade com um dado bem concreto: tem fome! Manda então o cocheiro seguir para uma Taverna na Rua de Amsterdã, onde desejava jantar. Note-se a localização dessa rua e a expansão topográfica para a qual esse nome próprio indica. Ora, essa rua, no oitavo distrito de Paris, ao lado da Gare Saint Lazare, encontra-se na proximidade da Praça da Europa, de onde saem ruas como: Rua de Londres, Rua de Viena, Rua de Constantinopla, Rua de São Petesburgo, Rua de Liège, Rua de Bucareste, Rua de Florença, Rua de Parma, Rua de Moscou, Rua de Berna, Rua de Milão, Rua de Atenas, Rua de Roma, Rua de Nápoles, Rua de Copenhague, Rua de Edimburgo, Rua de Madri, Rua de Lisboa, Praça de Dublin, Praça de Budapeste etc. (Fig. 4).

Fig. 4: Planta da região da Gare Saint-Lazare em 1843. *Revue Générale des Chemins de Fer, 58^e année, 1^{er} semestre, n. 4, p. 256, 1^{er} avril 1939.*



Fonte: Bibliothèque Nationale de France.¹⁸⁷

¹⁸⁷ Disponível em <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6472355q/f14>>. Acesso em 17 ago. 2025.

O jantar? Inglês, *of course*: caldo *oxtail* (sopa de rabo de boi), *haddock*, rosbife com batatas acompanhados de duas pintas de cerveja inglesa, um pedaço de queijo *Stilton*, uma torta de rúbarbo, uma cerveja *porter*, cigarro, uma xícara de café temperado com gim! Todo esse banquete para um personagem anoréxico que fará, ao fim do romance, um estranho tratamento à base de alimentação às avessas.

A taverna, como era de se esperar pelo nome da rua, deveria seguir os padrões do personagem do que seria a Holanda, país que havia visitado e que o havia desencantado sobremaneira, visto não ter correspondido aos quadros da escola holandesa do Louvre, que conhecia muito bem. Para ele, à realidade se interpunha sempre o filtro da arte e do artifício:

Em resumo, crueis desilusões haviam resultado dessa viagem. Imaginara uma Holanda conforme as obras de Teniers e de Steen, de Rembrandt e de Ostade [...]; imaginando prodigiosas quermesses, contínuos rega-bofes nos campos; fiando-se naquela bonomia patriarcal, naquela jovial orgia celebrada pelos velhos mestres.¹⁸⁸

Assim, ao entrar na taverna na Rua de Amsterdã, compartimentada em boxes, des Esseintes cria em sua imaginação uma verdadeira natureza-morta, que o narrador descreve:

Nessa sala, alargada perto da porta, bombas de chope se erguiam sobre o balcão, junto de presuntos tão escurecidos quanto velhos violoncelos, de lagostas pintadas a zarcão, de cavalas a escabeche, com rodelas de cebola e de cenoura crua, fatias de limão, raminhos de louro e de tomilho, bagas de zimbro e pimentas graúdas nadando num molho turvo.¹⁸⁹

¹⁸⁸ HUYSMANS, op. cit., 1987, p. 168.

¹⁸⁹ Idem, ibidem, p. 166.

Dentre os frequentadores que bebiam e comiam “algaraviando palavras incompreensíveis”, des Esseintes vê “insulares de olhos de faiança” lendo jornais estrangeiros, “robustas inglesas com caras de rapaz, dentes graúdos como palhetas, maçãs do rosto coradas, mãos e pés grandes”, que comiam “*rumpsteak-pie*, uma carne quente cozida em molho de cogumelos e revestidas, como pastel, de uma crosta”, todos conversando sobre o mau tempo, todos mais ou menos vestidos iguais, como ele, aliás, que “sentiu a satisfação de não destoar do meio, de se haver, de algum modo, naturalizado cidadão de Londres”. Pede então a saideira, um copo de *brandy*, servido por um mordomo que era a própria encarnação de John Bull, personagem-símbolo da Inglaterra.¹⁹⁰ Saturado dessa vida inglesa que levava desde sua chegada a Paris e lembrando da decepção de sua viagem à Holanda, hesita sobre o que deveria fazer, pois a hora do trem se aproxima. A conclusão esperada desse bizarro episódio é que des Esseintes volta para casa, não sem antes fazer a seguinte reflexão, baseada na máxima da imobilidade que defendia no começo da história:

Para que movimentar-se se se pode viajar magnificamente sentado numa cadeira? Já não estava ele em Londres, cujos odores, cuja atmosfera, cujos habitantes, cujas comidas, cujos utensílios o rodeavam? Que poderia esperar, portanto, senão novas desilusões, como na Holanda?¹⁹¹

Des Esseintes, com o estômago agora reclamando do excesso de comida e bebida, decide tomar o caminho de volta e reencontrar seus paraísos artificiais, na casa de Fontenay-aux-Roses.

¹⁹⁰ Idem, *ibidem*, p. 166-169.

¹⁹¹ Idem, *ibidem*, p. 170.

De volta aos paraísos artificiais

Ao atentarmos para os títulos dos romances que Huysmans publicou ao longo de sua trajetória literária, vemos que muitos se referem a deslocamentos, ao movimento, à viagem: desde o conto *Sac au dos* (*De mochila nas costas*), passando por *À vau-l'eau* (*Por água abaixo*), *À rebours* (*Às avessas*), *Là-bas* (*Acolá*), até *En route* (*A caminho*). Esse desejo de movimento se contrapõe a títulos como *En rade* (*Ancorado*), *La Cathédrale* (*A catedral*), que invocam a imobilidade.

Em *À rebours*, essa dupla força, entre e imobilidade e a busca de um alhures, em movimento contraditório, é intrínseca ao romance. Encontrar um porto seguro ou isolado supõe uma busca constante. Assim, logo de início, no final do primeiro capítulo, quando des Esseintes prepara sua casa-refúgio, vemos como objeto de decoração central de sua lareira, montada como um altar, uma cópia do significativo poema em prosa de Baudelaire *"Anywhere out of the world"* ("Em qualquer lugar fora do mundo"), em que o poeta dialoga com sua alma tentando descobrir um lugar ideal para se viver:

Esta vida é um hospital onde cada doente está possuído pelo desejo de mudar de cama. Aquele ali gostaria de sofrer diante do aquecedor, e aquele lá acredita que irá se curar ao lado da janela. A mim, parece que estarei sempre bem lá onde não estou, e essa questão da mudança é uma das quais discuto sem cessar com a minha alma.

"Diga-me, alma minha, pobre alma esfriada, que pensarias tu de habitar Lisboa? Deve fazer calor por lá, e tu te reavivarias como uma lagartixa. Essa cidade está à beira-mar; dizem que foi construída em mármore, e que o povo de lá tem tanta raiva dos vegetais que arrancam todas as árvores. Eis uma paisagem de acordo com teu gosto; uma paisagem feita com a luz e o mineral, e o líquido a refleti-los!"

Minha alma não responde.

“Já que tu amas tanto o repouso, com o espetáculo do movimento, queres vir morar na Holanda, essa terra beatificadora? Talvez tu te divirtas nessa região cuja imagem tu frequentemente admiraste nos museus. Que pensarias tu de Rotterdã, tu que amas as florestas dos mastros e os navios amarrados ao pé das casas?”

Minha alma permanece muda.[...]

Enfim minha alma explode e sabiamente me grita: “Em qualquer lugar! em qualquer lugar! Contanto que fora deste mundo!”¹⁹²

A relação entre esse poema em prosa de Baudelaire, presente no final do primeiro capítulo, e o capítulo onze é evidente. Além disso, todo o romance será construído sob os auspícios de Baudelaire e de seus poemas em prosa. Justamente após a viagem abortada a Londres, des Esseintes mergulha na leitura dos poemas em prosa de Baudelaire, que o fazem viajar mais do que qualquer viagem real:

Durante os dias que se seguiram ao seu regresso, des Esseintes ficou a examinar os seus livros e, à só ideia de que tivesse podido separar-se deles por longo tempo, experimentou satisfação tão efetiva quanto a que experimentaria se os tivesse reencontrado após uma demorada ausência.

[...]

Naquele dia, des Esseintes tirou esse livro incomparável de sua prateleira e pôs-se a manuseá-lo devotamente, relendo certos poemas que lhe pareciam, naquela apresentação simples mas inestimável, ainda mais penetrantes que de hábito.

Sua admiração por Baudelaire não conhecia limites.¹⁹³

Para Per Buvik, em *À rebours*, o duplo movimento da reclusão e da viagem tende a suprimir a oposição entre o

¹⁹² BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa: o spleen de Paris*. Prefácio Marcelo Jacques de Moraes. Trad. e notas Isadora Petry; Eduardo Veras. São Paulo: Via Leitura, 2018, p. 104-105.

¹⁹³ HUYSMANS, op. cit., 1987, p. 171, 173.

interior e o exterior. As viagens de des Esseintes são, sobretudo, viagens imaginárias, provocadas pelos sentidos, por sensações e sugestões de obras de arte ou literárias. São viagens intelectuais e oníricas desencadeadas, na maior parte das vezes, pelo universo artístico e pelas lembranças. Não se pode deixar de notar aqui a alusão à curiosa obra de Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, de 1795, paradigma, sem dúvida, das viagens imaginárias e imóveis do personagem de Huysmans. Embora o tom das duas obras seja distinto, Huysmans parece ter recuperado, no diálogo com a obra de Maistre, vários elementos estruturais ou pontuais presentes no texto, como a reclusão do *boudoir* – que, espaço dos encontros amorosos, aqui se dessexualiza para readquirir seu sentido primeiro de “lugar para amuar-se”¹⁹⁴ –, o tédio e a ironia, o isolamento, as referências às artes e à literatura:

Empreendi e executei uma viagem de quarenta e dois dias em torno do meu quarto. [...] Meu coração sente uma inexpressível satisfação quando penso no número infinito de infelizes ao qual ofereço uma fonte segura contra o tédio e um apaziguamento dos males que sofrem. O prazer que se tem em viajar em seu quarto está protegido do ciúme inquieto dos homens; independe da fortuna.

[...]

Sigam-me, todos vocês que uma dor de amor, uma negligência da amizade retêm nos seus apartamentos, longe da pequenezas e da perfídia dos homens. Que todos os infelizes, os doentes e os entediados do universo me sigam! — Que todos os preguiçosos se levantem em *massa*! E você que rumina em seu espírito sinistros projetos de reforma ou de retiro provocados por alguma infidelidade, você que, num *boudoir*, renuncia para sempre ao mundo; amáveis anacoretas de uma única noite, venham também: deixem de lado essas ideias sombrias, creiam-me; vocês perdem um instante para o prazer sem ganhar nenhum outro para a

¹⁹⁴ *Bouder*, em francês.

sabedoria: dignem-se a me acompanhar na minha viagem; andaremos lentamente, rindo, ao longo do caminho, dos viajantes que viram Roma e Paris; — nenhum obstáculo poderá nos deter; e deixando-nos levar com alegria por nossa imaginação, nós a seguiremos por toda parte onde ela quiser nos levar.

[...]

Assim, quando viajo em meu quarto, percorro raramente uma linha reta: vou de minha mesa até um quadro situado num canto; daí, parto obliquamente para chegar até a porta; mas, ainda que, ao partir, minha intenção seja a de realmente chegar, se encontro minha poltrona pelo caminho, não me embaraço, e me aconchego imediatamente. — Uma poltrona é um móvel excelente! é de ótima utilidade para um homem meditativo. Nas longas noites de inverno, é por vezes agradável e sempre prudente nela se acomodar em silêncio, longe do barulho das grandes aglomerações. — Uma boa lareira, livros e penas; quantas armas contra o tédio!¹⁹⁵

¹⁹⁵ *"J'ai entrepris et exécuté un voyage de quarante-deux jours autour de ma chambre. [...] Mon cœur éprouve une satisfaction inexprimable lorsque je pense au nombre infini de malheureux auxquels j'offre une ressource assurée contre l'ennui, et un adoucissement aux maux qu'ils endurent. Le plaisir qu'on trouve à voyager dans sa chambre est à l'abri de la jalouse inquiète des hommes; il est indépendant de la fortune."* (cap. 1, p. 4) / *"Suivez-moi, vous tous qu'une mortification de l'amour, une négligence de l'amitié, retiennent dans votre appartement, loin de la petitesse et de la perfidie des hommes. Que tous les malheureux, les malades et les ennuyés de l'univers me suivent! — Que tous les paresseux se lèvent en masse! Et vous qui roulez dans votre esprit des projets sinistres de réforme ou de retraite pour quelque infidélité; vous qui, dans un boudoir, renoncez au monde pour la vie; aimables anachorètes d'une soirée, venez aussi: quittez, croyez-moi, ces noires idées; vous perdez un instant pour le plaisir sans en gagner un pour la sagesse. Daignez m'accompagner dans mon voyage; nous marcherons à petites journées, en riant, le long du chemin, de voyageurs qui ont vu Rome et Paris; — aucun obstacle ne pourra nous arrêter; et, nous livrant gaiement à notre imagination, nous la suivrons partout où il lui plaira de nous conduire."* (cap. 2, p. 6) / *"Aussi, lorsque je voyage dans ma chambre, je parcours rarement une ligne droite: je vais de ma table vers un tableau qui est placé dans un coin; de là je pars obliquement pour aller à la porte; mais, quoique en partant mon intention soit bien de m'y rendre, si je rencontre mon fauteuil en chemin, je ne fais pas de façon, et je m'y arrange tout de suite. — C'est un excellent meuble qu'un fauteuil; il est surtout de la dernière utilité pour tout homme*

Assim, no episódio da viagem a Londres, na esteira das viagens propostas por Maistre e Baudelaire, des Esseintes não vai apenas a Londres sem sair de Paris, mas visita também Portugal, Espanha, Holanda, Itália, num entrecruzar de referências que vão das mais banais listas de alimentos típicos ao clima e às referências do mundo da arte e da literatura, caso dos pintores holandeses e das obras de Dickens e Poe, que saem de copos de vinho do Porto e de amontilado. Nesse jogo que refaz um percurso pessoal, a cidade, longe de ser um labirinto angustiante, é um traçado movido pelas lembranças, referências e devaneios do personagem: um mundo de signos familiares. A viagem nada mais é do que uma montagem da imaginação, para a qual nem é necessário sair de casa. O leitor curioso abrirá mapas de ruas, descobrirá que o Bulevar do Inferno não possui mais esse nome, que a livraria Galignani ainda se encontra no número 224, sob as arcadas da Rua de Rivoli, e que a Rua de Amsterdã, perto da estação de trens Saint-Lazare, cruza a Praça Europa, em torno da qual o emaranhado do mapa reúne países e cidades distantes, como um microcosmo do globo. Enfim, des Esseintes não encontra fronteiras em sua imaginação e todas as conexões são possíveis.

A viagem em *À rebours*, mais que um simples tema, é uma metáfora estruturante do romance. Segundo Buvik, é a alegoria da própria leitura: a viagem é uma leitura, a leitura é uma viagem. Para Huysmans, como para Maistre e Baudelaire, a viagem realista não importa. Assim, Buvik também vê no capítulo onze a antiviagem, baseada numa “prática textual desestruturadora, invalidando a leitura realista convencional, fundada nas ideias de uma linguagem transparente e de uma

méditatif. Dans les longues soirées d'hiver, il est quelquefois doux et toujours prudent de s'y étendre mollement, loin du fracas des assemblées nombreuses. — Un bon feu, des livres, des plumes, que de ressources contre l'ennui!” (cap. 4, p. 10). MAISTRE, op. cit., p. 3-106.

literatura referencial, coerente e unívoca”,¹⁹⁶ pois “relatando uma viagem, Huysmans não imita nada de extratextual: ele coloca o problema da legibilidade e, com ele, o da representação”.¹⁹⁷ Em *À rebours*, tudo é convite à viagem, à exploração dos submundos da alma e do cérebro – a viagem baudelairiana.¹⁹⁸ Tudo é convite à leitura, uma leitura com inúmeras estradas e percursos, um incessante agenciamento de signos e uma incansável produção de sentidos.

Aonde vai des Esseintes?, perguntamos. A Londres? A lugar algum? A todos os lugares que sua imaginação permitir. O que contém o capítulo onze de *À rebours*? Um epítome de narrativas de viagem? Certamente não, tamanha é a incoerência e a derrisão com que o episódio é narrado. Trata-se de uma paródia das abundantes narrativas de viagem que seu século consagrara? Seria, enfim, a tal osmazoma ou o suco romanesco concentrado que propunha des Esseintes-Huysmans? Reduzir o romance ao mínimo possível, para que contivesse em poucas páginas toda sua essência? O que o homem precisa conhecer, que mundos necessita desbravar?

O capítulo onze encerra-se em si próprio e, ao mesmo tempo, age como metáfora estruturante, remetendo a todo o romance. Circular, desenha um inútil trajeto de ida e volta de uma viagem abortada. Marca o cansaço do corpo de um neurótico avesso a movimentos e desejoso de inércia, mas que não cessa de buscar sensações novas em mundos fora da órbita, onde quer que se encontrem. É menos o corpo que viaja que o espírito de des Esseintes, que, sem sair do lugar, pode se entregar aos prazeres da leitura e da fruição artística, no repouso de sua poltrona mágica que o transporta – e

¹⁹⁶ BUVIK in SOCIETÉ des Etudes Romantiques, op. cit., p. 144.

¹⁹⁷ Idem, ibidem, p. 139.

¹⁹⁸ A alusão aqui é ao poema “Invitation au voyage” de Charles Baudelaire, que figura em versos na primeira seção de *Les Fleurs du mal*, “Spleen et idéal”, e como poema em prosa em *Le Spleen de Paris*.

igualmente ao leitor – a todos os lugares que suas lembranças e imaginação permitirem, em qualquer lugar fora deste mundo.

Sobre o autor

Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina é Professor Titular do Departamento de Letras Neolatinas e do Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas da UFRJ. É membro da Société Huysmans, da Société des Amis d'Émile Zola e da AIZEN (Canadá). Coordenou o grupo de pesquisa ARS-Arte, Realidade, Sociedade na FBN do Rio de Janeiro, de 2001 a 2024. Participou do projeto “La Circulation transatlantique des imprimés – la mondialisation de la culture au XIX^e siècle”, coordenado por Márcia Abreu e Jean-Yves Mollier. Entre 2017 e 2019, atuou no projeto Naturalisme-monde do Centre d'Étude sur Zola et le Naturalisme do ITEM (França).



Em 2025, o LABELLE — Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da Belle Époque — completa uma década de atividade ininterrupta, seja na forma de eventos acadêmicos, seja na forma de artigos e livros, parte deles disponibilizada no portal eletrônico. Durante esse período, numerosos pesquisadores nacionais e estrangeiros se somaram a este grupo de pesquisa, colaborando decisivamente para o resgate de obras, o diálogo com a crítica e a renovação das perspectivas de estudo. Para celebrar nosso aniversário, a coleção Ensaios Labelle - 10 Anos dá a público livros autorais produzidos por diversos colaboradores, membros do laboratório. Fica aqui o convite para que os leitores conheçam e divulguem esses e outros trabalhos.

Visitem: <https://labelleuerj.com.br/>



Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo
à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

