

DA CONCEPÇÃO DE ARTISTA-ESCRITOR O DILEMA DE HUYSMANS

LUIZ ANTONIO AMARAL*

O estudo da obra literária de J.-K. Huysmans exige um rastreamento das orientações estético-filosóficas que nortearam a intelectualidade parisiense do **fin de siècle** do XIX e a que nosso autor não pôde furtar-se.

Depois de um momento de oscilação terminológica entre os diferentes rótulos atribuídos àquele período histórico francês, fixaram-se os vocábulos **decadentismo**, para designar um movimento estético distinto do movimento simbolista, e **decadente**, para designar o participante da referida tendência. O conceito de **decadência/decadentismo** foi determinado a partir da perspectiva crítica do filósofo F.Nietzsche, considerado, por muitos estudiosos, o maior filósofo da decadência e o mais importante crítico de R.Wagner para quem o compositor, com sua pretensão à criação da **obra de arte total**, acabara por impedir, na obra de arte, qualquer abertura para o novo. Tal julgamento opunha-se claramente ao de Ch. Baudelaire para quem R.Wagner é o criador de uma obra que antecipa o novo justamente por sua filosofia composicional. No entanto, ao mesmo tempo que F. Nietzsche critica a perspectiva estética wagneriana bem como o que há, no **Decadentismo**, de sombrio, de mórbido, de indiferente ao Primitivo e de obsessivo em relação ao Artificio, ele põe em evidência o que considera um avanço estético do movimento: a **imitatio**, ao ceder o espaço para a **inventio**, expõe as **entranhas da obra**, resultando em um objeto artístico voltado inteiramente para si mesmo.

Um outro ponto da perspectiva nietzschiana que deve ser fixado para o estudo da produção literária de Huysmans é o da **busca da diferença**.

* Docente do Departamento de Letras Modernas - Faculdade de Ciências e Letras - UNESP- Araraquara.

Para o filósofo, uma das denúncias da **Decadência** é justamente a do desaparecimento do homem na indiferenciação através da aceitação de uma ideologia conformista que tem como objetivo a bestialização do mundo e do homem, gerando um **duplo monstruoso**.

Em J.-K. Huysmans, esse **duplo monstruoso** denunciado sob a forma do grotesco, e que presentifica-se esteticamente, entre outros, através do recurso à hipercodificação discursiva e à instauração do diálogo entre duas linguagens artísticas, resultando na problematização da passagem do visual para o verbal, o que é comprovado pela posição especial que algumas tendências pictóricas (o pré-renascentismo, o romantismo tardio, o pré-raphaelismo, o impressionismo e o colorismo) ocupam no discurso ficcional e crítico, trazendo à luz a crise por que passa a **mimesis** aristotélica, ou a **imitatio** platônica, a partir dos meados do século XIX e agudizada no final do mesmo. Huysmans, para se expressar e o seu mundo, escolhe a forma **retábulo** como o princípio estrutural mais adequado para a construção de sua obra que se quer **alegoria** sobre a arte, sobre o ser artista e sobre a crise da subjetividade moderna, cristalizada na crise da palavra e da linguagem.

Assim, *A Rebours* e *Là-Bas*, duas de suas obras capitais, evidenciam o quanto J.-K. Huysmans é um escritor atento ao que se passa, ao que se ouve e ao que se vê, e bem o demonstra na utilização artística de procedimentos e formas próprios tanto à modernidade como ao modernismo, tais como: o emprego em abundância de procedimentos retóricos; de antíteses; de material da História na ficção; de paródia; de paráfrase; de alusão; de reminiscência; de citação; de plágio; de tropismos; de gírias; de trechos de romances e de **croquis**; de correspondência dele e de outras pessoas; de topônimos; etc... São recursos utilizados na confecção de uma obra, vale dizer, na construção de um sentido que pretende sugerir, por deslocamento e associação, ou por substituição e contigüidade **sígnico-simbólica** que, ao escritor moderno, só lhe resta inventariar as ruínas e propor formas ousadas para o velho, para o gasto e para o fragmentado.

Ao explicitar o destino e, específico do **escritor-artista moderno**, Huysmans aprofunda a polêmica entre a literatura e a sociedade burguesa, na França, intensificada desde 1850, quando surge, com o advento da III^a República, um público de massa. Huysmans opta pela ruptura com o que o novo gosto francês impõe a seus artistas: a obra fácil de ser fruída. Ele passa a dialogar com um público de especialistas, ou seja, apenas com seus pares.

As duas obras de Huysmans, acima nomeadas, inserem-se no centro da transformação artístico-poética e cultural deflagrada a partir da segunda metade do século XIX, na França, já que seus narradores escolhem

como matéria-prima de suas narrativas a crise da arte em geral e a do gênero romance em particular; que o modo como esses dois romances são construídos espelha a própria crise do gênero e, ao mesmo tempo, sugere uma possível superação da crise através da inserção de algumas inovações formais a saber: a eliminação da sucessão temporal e a fusão de momentos (passado/presente/futuro), resolvidas em *A Rebours* por um certo afrouxamento estrutural e pela redução drástica da extensão do plot. Em *Là Bas*, J.-K. Huysmans radicaliza esses procedimentos, procurando congelar, pela via ficcional, o que ele julga ser o início da decomposição, da fragmentação do homem no romance e do romance no romance; o tempo cronológico cede lugar para a relatividade do tempo e para sua subjetividade a partir do afloramento da consciência; a tirania da categoria da causalidade, com isso, é reduzida a um mínimo necessário à relativa coesão textual. É isso que faz também de J.-K. Huysmans, como bem disse W. Benjamin ao discorrer sobre o conceito de História, ancorando-o na emblemática figura do anjo de Paul Klee, um inventariante das ruínas.

Assim, de um ponto de vista crítico-literário, a concepção de **artista-escritor** (im)posta pela burguesia vitoriosa há de ser também uma questão importante a ser examinada/investigada, como sendo uma tomada de posição estética e de ação assumida por J.-K. Huysmans frente ao gosto artístico burguês, revelada nas duas obras escolhidas como objeto de nosso presente artigo.

Inicialmente, faz-se necessário referir, grosso modo, à concepção que a burguesia ascendente constrói de seu **artista-escritor**: para ela, o escritor é um aliado, com quem ela pode repartir suas experiências, através de relações psicológicas entre indivíduos. Ele é uma espécie de porta-voz das leis psicológicas *que o condicionam a leitores condicionados como ele* (Sartre, 1989, p. 91). Dessa perspectiva, é dever do escritor burguês dizer, a seu público, quão legítima é a elite que o acolhe, como é sério o projeto de idealismo, determinismo e utilitarismo que se encontra disseminado nas instituições e nos manuais da burguesia. Nesse sentido, assim como a sociedade se torna harmoniosa, através do conjunto de regras fáceis porém seguras, onde as diferenças aparecem como imprevistos passageiros que não alteram o conjunto do tecido social, assim também é o **artista-escritor** em quem ela pretende investir: naquele que sabe até onde pode e deve chegar em suas investigações, de que recursos psicológicos ele deve lançar mão e qual o estilo que deve assumir na confecção de sua obra. Ele age assim para que seu público não se sinta ameaçado, não se torne desconfiado. Em suma, para que ele não seja surpreendido.

Claro está que, nessa busca da harmonia coletiva, há pensadores e artistas que não se submeteram ou, ao menos, **desconflaram** dessa conformidade, dessa simetria coletiva, dessa profissionalização servil, e assumiram, por princípio, escrever **contra todos os seus leitores**, ou seja:

Ele vende a sua produção, mas despreza os que a compram e se esforça por decepcionar-lhes os desejos; está convencido de que vale mais ser desconhecido do que célebre, e que o sucesso, se acaso chega ao artista em vida, se explica por um mal entendido. E se porventura o livro publicado não consegue chocar o suficiente, acrescenta-se um prefácio para insultar. Esse conflito fundamental entre o escritor e o seu público é um fenômeno sem precedentes na história literária (Sartre, 1989, p. 91/92).

Aproveito-me desta citação de Jean-Paul Sartre, para destacar duas características que me parecem **invertidas** em Huysmans: a primeira, diz respeito ao **sucesso em vida que se explica por um mal entendido**. Aparentemente, ele repudia o seu sucesso - não quer **sacrificar** o mestre Zola nem recusar o modelo Flaubert - embora **saiba** o limite de um e de outro, superando-os em *A Rebours*. O sucesso dessa obra, na época, é um mal entendido? Ou seja, seu público entendeu a obra **às avessas** e viu nela um libelo radical contra o que vinha sendo produzido artisticamente, o que redundou em um mal entendido? Assim, essa obra não radicalizava contra o **status quo** artístico? Des Esseintes, na realidade, é o avesso do herói e não um herói às avessas? Enfim, *A Rebours* tem um público-alvo, quer dizer, foi escrito com a intenção de **romper** com os do seu grupo - Médan -, ou tinha por objetivo **atacar** os amigos de Mallarmé? Como entender esse mal entendido?

A segunda característica diz respeito ao **prefácio que se acrescenta à obra para produzir maior impacto sobre o leitor**. Huysmans acrescentou em *A Rebours* um prefácio escrito **vinte anos depois**. Foi para dirimir dúvidas que tinham permanecido desde a publicação da obra. É uma espécie de **explicação da obra pelo autor**. Nele, fica patente que, vinte anos depois o sucesso era conseqüente, fruto de pesquisa estética e não do acaso: **Huysmans diz para si que tem talento e já não precisa escondê-lo**. Agora ele é uma figura célebre! Foi assim que o viram, e é assim que ele se vê. Não precisa mais defender-se das acusações dos zolistas, nem tampouco incensar os mallarmaicos. A época do **vale mais ser descolhido** havia passado.

A partir de 1850, inicia-se o aprofundamento da crise entre a literatura e a sociedade burguesa francesa, ou seja, começa a surgir um novo público, consequência da gratuidade e obrigatoriedade da escola; ressalte-se, ainda, que o acesso à leitura e à escrita tornar-se-á um direito extensivo a todos na Terceira República. Essa emergência, ao invés de significar mais abertura do leque receptor- o público -, trouxe consigo um problema adicional aos escritores: ou optam pela massa emergente, opondo-se ao idealismo burguês ou, então, no entender de J.-P. Sartre, recuam

diante da perspectiva de uma desclassificação social que os furia afundar, como uma pedra amarrada ao seu pescoço. Não lhes faltam desculpas: ainda era muito cedo, nenhum vínculo real os ligava ao proletariado, esta classe oprimida não podia absorvê-los, nem sabia quanto necessitava deles; a decisão que tomaram de defendê-la teria permanecido abstrata; por mais sinceros que fossem, apenas teriam se "debruçado" sobre sofrimentos que compreenderiam com a cabeça, sem sentir com o coração. Decaídos da sua classe de origem, obcecados pela lembrança de um conforto que deveriam ter-se proibido, corriam o risco de constituir, à margem do verdadeiro proletariado, um "proletariado de colarinho e gravata", suspeito aos olhos dos operários, desprezado pelos burgueses, cujas reivindicações teriam sido ditadas mais pelo amargor e ressentimento do que pela generosidade, e que acabaria se voltando ao mesmo tempo contra estes e aqueles (1989, p. 93).

Essa situação dilemática enfrentada pelo escritor, a partir da segunda metade do século XIX é resolvida, grosso modo, pelo distanciamento ideológico, quer religioso, quer burguês, do próprio artista. Ele se **proclama** autônomo e, portanto, capaz de desenvolver qualquer tema: seja a condição de vida dos miseráveis atuais, passando pelo fascínio das cortes dos impérios antigos até - eis a grande novidade! - tornar-se objeto de si mesmo (a literatura, o escritor, o artista, a arte), ou seja, esse escritor vive o seu momento de reflexão quanto a seu método, as suas leis e as suas técnicas. Elege, assim, a crise da linguagem como centro de sua atitude meditativa.

J.-K. Huysmans não se põe à margem dessa situação conflituosa entre a revolução literária e as contradições vivenciadas por essa sociedade progressista e moderna. Ao contrário, podemos ler na sua obra, tanto de modo velado como revelado, uma tomada de posição de natureza estético-

ideológica face ao drama de ter de dissimular o público em público virtual e o tema, em jogos abstratos. O conselho, por exemplo, que o **médico** (há sempre um médico rondando os fruidores de arte e os artistas desse período!) oferece a des Esseintes, quase ao final de *A Rebours*

il fallait quitter cette solitude, revenir à Paris, rentrer dans la vie commune, tâcher enfin de se distraire comme les autres. (...), le médecin assura simplement que ce changement radical d'existence qu'il exigeait était, à ses yeux, une question de vie ou de mort, une question de santé ou de folie compliquée à brève échéance de tubercules (1977, p. 349),

pode e deve ser compreendido também como uma advertência ao artista-escritor de seu tempo para que este retornasse ao público burguês já que é esse o público que lhe dá sustento, que o lê e que o consagra. O retorno acontece - Durtal, a personagem-escritor de *Là-Bas* perambula pelas ruas de Paris -, mas, daí a deixar cair a máscara e assumir a sua condição de arauto da classe burguesa já é um passo que Huysmans não conseguirá dar conscientemente. Refém desse dilema, ele opta pelo tema da **solidão**, pelo **ato de escrever** sobre si mesmo e para si mesmo. Sua solidão aponta para uma nova ruptura, ou seja, sua solidão e seu ato de escrever dizem respeito a um público de especialistas: seus pares são aqueles que, ao renunciarem ao reino dos homens, optaram pelo reino da espiritualidade.

Desse modo, Huysmans e seus pares, ou Durtal e seus amigos, reunidos, seja mais tarde, às terças-feiras na casa de Mallarmé, ou seja aos domingos em Médan, com Zola e os outros, seja na torre da Igreja de Saint-Sulpice, juntos do casal Carhaix, nada mais fazem do que estabelecer o clericato, a sociedade monástica, o que, na perspectiva de J.-P. Sartre, equivale à existência dos **salões literários**, os quais

adquirem um vago ar de colégio; neles "fala-se de literatura", a meia-voz, com infinito respeito, neles se debate se o músico extrai mais prazer estético da sua música do que o escritor dos seus livros; à medida que se afasta da vida, a arte volta a tornar-se sagrada. Institui-se até mesmo uma espécie de comunhão dos santos: saltando sobre os séculos, dá-se a mão a Cervantes, a Rabelais, a Dante, numa integração com essa sociedade monástica; o clericato, em lugar de ser um organismo concreto e, por assim dizer, geográfico, torna-se uma instituição sucessória, um clube cujos membros estão todos mortos,

exceto um, o mais recente, que representa os outros na terra e resume em si todo o colegiado. Esses novos crentes, que têm os seus santos no passado, também têm a sua vida futura. O divórcio entre o temporal e o espiritual traz uma modificação profunda na idéia de glória: (...) [ela] funciona como mecanismo de compensação (1989, p. 97).

A consequência da crise entre o escritor e seu público e do conflito entre revolução literária e sociedade culmina no esgotamento da vertente zolista em relação ao gênero romance, ou, dito de outro modo, do domínio da perspectiva da ciência positiva sobre o modelo que vinha orientando o fazer literário - aquele que tendia a reproduzir a realidade apreendida pelos nossos sentidos. Assim vemos pôr-se, para o gênero romance, a questão da **mimesis**, um tema que, em pintura será tratado como **desrealização**. Trata-se, em ambos os campos artísticos, de se discutir a pertinência da função reprodutora ou copiadora da realidade empírica deles. No caso do romance, essa questão passa necessariamente por um de seus elementos estruturais - o **narrador** - responsável direto, segundo sua posição/localização **face** ao narrado ou **no** narrado (o mundo), pela noção de **perspectiva e da ilusão do absoluto**.

Por agora, sobre a crise artístico-poética e cultural deflagrada abertamente a partir da segunda metade do século XIX na França, devemos reter que ela se expressa *no* gênero romance, entre tantos outros caminhos: **através da eliminação da sucessão temporal, ou seja, da fusão do passado, do presente e do futuro - a reminiscência transforma o passado [o futuro] em atualidade**, o que implica a perda da sequência cronológica da narrativa. Em Huysmans, é possível aproximar essa característica genérica à do **afrouxamento** da estrutura da obra *A Rebours*, apresentada em capítulos, os quais se dispõem de modo mais ou menos autônomo. Por exemplo: não há quase nada que garanta, do ponto de vista narrativo, que o capítulo de número XII seja consequência do de número XI e causa do de número XIII. Tal **afrouxamento** está ligado, e também teoricamente, ao ataque de Nietzsche contra o positivismo, sobretudo em relação ao princípio da **causalidade externa - igualmente uma ilusão que dissimula o jogo das forças sob o artifício da ordem** (Ricoeur, 1991, p. 27), à forma literária eleita por Huysmans - **o conto** - como forma literária original de *A Rebours*. Recorro aqui, ao prefácio escrito, pelo autor, vinte anos depois:

*Il m'étais d'abord apparu, tel qu'une fantaisie brève, sous la forme d'une nouvelle bizarre; (...).
Et, à mesure que j'y réfléchissais, le sujet s'agrandissait et*

nécessitait de patientes recherches: chaque chapitre devenait le coulls d'une spécialité, le sublimé d'un art différent; (...).

Mais ce qui me frappe le plus, en cette lecture, c'est ceci: tous les romans que j'ai écrits depuis A Rebours sont contenus en germe dans ce livre. Les chapitres ne sont, en effet, que les amorces des volumes, qui les suivirent (1977, p. 59-60, 62). (os grifos são meus).

Porém, mais de acordo com a fusão entre os três momentos temporais, é o romance *Là-Bas* que, além de apresentar o **afrouxamento** estrutural, apontado em *A Rebours*, ele o faz, penso, agora como **escolha** estética, como busca do **novo** a qualquer preço. Nesse sentido, a **oeuvre rapportée** - a reconstrução da biografia de Gilles de Rais - embutida na **oeuvre porteuse** - o romance *Là-Bas* -, (ambas dão a sensação de mal acabadas), já faz parte de um programa estético elaborado para romper com a forma do romance tradicional ou para ampliar os próprios limites dessa forma: o romance sobre Gilles de Rais, apresentado apenas de modo alinhavado (na verdade, são **fragmentos** de vida) emblemática o **afrouxamento** estrutural do próprio romance. Penso ser esse o início do desmascaramento da ordem fictícia da realidade, bem como do homem que vivencia essa realidade. É o início da decomposição, da fragmentação do homem no romance e do romance no romance, como já afirmei.

O outro caminho revelador da crise que também atinge o gênero romance a partir da segunda metade do século XIX, é o do privilegiamento da subjetividade e relatividade do tempo em detrimento do tempo cronológico. Isso é testemunhado pelo afloramento da **consciência** (memória), seja ela prospectiva ou retroativa. É nesse afloramento que o passado deixa de ser algo **morto**, arquivado na lembrança, para ressurgir como **presença inquietante** na consciência da personagem ou do narrador. Huysmans está **aquém** desse caminho, pelo fato da **presença bastante marcada do narrador**, embora, muitas vezes, esse narrador já se confunda com a própria personagem narrada.

A consequência desses dois caminhos apontados como itinerários para revelar uma crise estético-literária responsável pelo surgimento do romance moderno é, como já afirmamos, a abolição da categoria lógica da **causalidade**, (base do enredo tradicional com seu encadeamento de motivos e situações, com seu início, meio e fim), característica das mais evidentes quando se estuda o modernismo no romance. É a caotização. Em Huysmans, porém, essa ruptura não é concebida de modo radical e, se qualquer ponto

que se fixe pode ser tomado como **início** de uma sequência - é o arbitrário - em *A Rebours* o início está na *Notice* (esse artifício do **faz de conta que é realista!**), embora ela seja concebida como se estivesse fora da obra propriamente dita, causando-nos a sensação de que o início se dá no capítulo I. Penso nisso como algo que se poderia chamar de **ilusão da ilusão** - o início que já não é mais início, mas também penso ser a continuidade do modo de conceber o conto filosófico do século XVIII - penso em Voltaire, em *Candide* - em que uma espécie de **paratexto**, de **rubrica**, era pré-posta à obra para convalidar a fonte e a veracidade do que vai ser narrado em seguida. Mas penso também na **informação** que servia de ponto de partida, como **leitmotiv**, para ativar a imaginação criadora do escritor do século XIX, como nos confirma Rose Fortassier, a propósito de Stendhal:

Telle est la trame d'une histoire inspirée à Stendhal par l'actualité. Il a lu dans la Gazette des tribunaux le procès d'un certain Berthet qu'il transposera; mais le Berthet de la Gazette n'était qu'un faible, un assassin malgré lui. Au contraire, Stendhal a mis dans son arriviste calculateur et criminel (...) toute cette énergie qu'il admire tant dans le peuple. (1981, p. 30).

Já em *Là-Bas* é possível observar que o início do romance acontece a partir de uma conversa **que se finda** entre duas personagens, a propósito do fazer romanesco comum ao século XIX. É como se fosse uma conversa que foi captada, pelo narrador, no seu final, ou seja, aí se dá a fixação de um ponto qualquer para significar o princípio ainda de modo mais radical; um princípio que se presentifica por um diálogo entre personagens que só mais tarde serão descritas, contextualizadas.

Como sabemos, a tradução literária escolheu nomear como **meio** o momento em que a ação se apresenta no seu grau máximo de tensão - é o **ápice** da ação. Partindo dessa definição, em ambos os romances de J.-K. Huysmans não é possível localizar um ponto particularmente tensionado que indique o ápice da ação. Aliás, a característica que é possível extrair desses dois romances (se é que o conceito **romance** pode ser aplicado a eles, já que a rigor faltam-lhes elementos romanescos propostos pela tradição), no dizer de Rose Fortassier

Or c'est Huysmans qui, changeant brusquement de front, porte le premier coup à un naturalisme qui lui paraît s'essouffler, avec A Rebours (1884). Cet ouvrage rompt à la fois avec les personnages et les milieux naturalistes; il a

pour héros un aristocrate névrose et raffiné, des Esseintes, dont l'âme compliquée et décadente a de surcroît soif d'infini A Rebours rompt même avec le genre roman, car il ne comporte ni intrigue, amoureuse ou autre, ni dialogue. (...)

Les autres romans de Huysmans - si l'on peut donner ce nom à des récits dépourvus d'intrigue, composites, et où l'autobiographie est à peine transposée - (1981, p. 102-103),

é justamente a de **ausência de tensão**, consequência insisto do **afrouxamento** dos liames entre os elementos estruturais do gênero romance. Tanto em *A Rebours* como em *Là-Bas* não há um momento particular que possa ser identificado com o momento-ápice. Em *A Rebours*, talvez, esse momento coincide com as palavras derradeiras da personagem *Des Esseintes*:

Dans deux jours, je serai à Paris; allons, fit-il, tout est bien fini; comme un raz de marée, les vagues de la médiocrité humaine montent jusqu'au ciel et elles vont engloutir le refuge dont j'ouvre, malgré moi, les digues. Ah! Le courage me fait défaut et le cœur me lève! - Seigneur, prenez pitié du chrétien qui doute, de l'incrédule qui voudrait croire, du forçat de la vie qui s'embarque seul, dans la nuit, sous un firmament que n'éclairent plus les consolants fanaux du vieil espoir! (Huysmans, 1977, p. 361),

em que, por um jogo aproximativo dos contrários - uma espécie de antecipação às avessas - vislumbro, nessa súplica pronunciada por *Des Esseintes*, esse momento derradeiro como ápice da tensão, um final que se põe não pelo declínio que é próprio da seqüência posterior ao ápice, mas que suspende a narrativa no auge de um esforço de desejar ter vontade (semelhante ao que acontece, mais tarde, em *Camus - L'Etranger* percebido, já com mais ênfase, nas últimas palavras de *Meursault*):

Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine (1957, p. 179).

Assim, o **final** - já então não falo mais de *meio* - põe-se não mais como resolução, desfecho, fim mesmo; ao contrário, deixa a sensação de interrupção, de suspensão, de indefinição, ou seja, transfere-se ao leitor.

prolonga-se em nós, leitores, a angústia do inacabado, do reticente que somos obrigados a tentar acabar, a fingir completar.

Em suma, ao realizarmos a leitura, ficamos comprometidos **in totum** com a direção apontada pela obra. Não podemos, por uma questão de **bom caráter**, identificar-nos com **les vagues de la médiocrité humaine** ou com os **ils m'accueillent avec des cris de haine**, nem tampouco fazer parte das **trombes d'ordures [qui] soufflent à l'horizon!** Não há, também, um **E assim termina essa história** - frase-chave para nos trazer de volta ao mundo da realidade, ao nosso mundo. *A Rebours* e *Là-Bas*, de Huysmans, compõem uma espécie de narrativa que exige nosso comprometimento, uma narrativa que impõe nosso engajamento (diferente da narrativa panfletária), que reclama nosso aliciamento pela obra. Não acreditar nela é dizer-se parte da mediocridade humana, da turba enfurecida, do amontoado de imundície que inunda o nosso tempo. Somos a Alice presa **para sempre** no país nada maravilhoso, sem saber pronunciar a palavra mágica que nos libertará. Talvez seja essa a lição de pessimismo que procurará ser neutralizada através dos outros romances de Huysmans, *En route*, *La Cathédrale* e *L'Oblat*, chamados de **romances de conversão** (submissão?). Uma conversão que não significa apenas mudança de religião, de ideologia, mas também são romances que alegorizam o clero, enfim, a **Igreja** - a institucionalização do fazer artístico, uma sociedade composta de membros que professam os mesmos ideais, uma espécie de **clube**, onde cada membro representa o colegiado todo. É a alegoria da **confraria**, **aquele lugar** que fora negado ao escritor Barbey d'Aurevilly, (como é sugerido nesta passagem do capítulo XII, em *A Rebours*, o qual, de certa forma, é **um duplo de Huysmans**):

Avec Barbey d'Aurevilly, prenait fin la série des écrivains religieux; (...).

Des Esseintes se faisait ces réflexions, en relisant, çà et là, quelques passages de ce livre et, comparant ce style nerveux et varié au style lymphatique et fixé de ses confrères, il songeait aussi à cette évolution de la langue qu'a si justement révélée Darwin.

Mêlé aux profanes, élevé au milieu de l'école romantique, au courant des oeuvres nouvelles, habitué au commerce des publications modernes, Barbey était forcément en possession d'un dialecte qui avait supporté de nombreuses et profondes modifications, qui s'était renouvelé, depuis le grand siècle.

Confinés au contraire sur leur territoire, écroués dans d'identiques et d'anciennes lectures, ignorant le mouvement

littéraire des siècles et bien décidés, au besoin, à se crever les yeux pour ne pas le voir, les ecclésiastiques employaient nécessairement une langue immuable, comme cette langue du dix-huitième siècle que les descendants des Français établis au Canada parlent et écrivent couramment encore, sans qu'aucune sélection de tournures ou de mots ait pu se produire dans leur idiome isolé de l'ancienne métropole et enveloppé, de tous les côtés, par la langue anglaise (1977, p. 284-285).

Assim, já não pode mais haver um final, pois a obra, para além do autor, deverá sobreviver a partir da existência daquele leitor que, desatento, vale dizer, encantado, vier a ser **capturado** por suas malhas e, para que ambos sobrevivam, é preciso que se lhes ofereça a ilusão de que **a vida continua para sempre**, com suas surpresas para além da última página do livro-objeto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMUS, A. - *L'Etranger*. Paris: Gallimard, 1957. (Le Livre de Poche)
- FORTASSIER, R. Préface. In: HUYSMANS, J.-K. *A rebours*. Texte présenté et commenté par Rose Fortassier. Illustrations de Jean Marzelle. Paris: Imprimerie Nationale, 1981.
- HUYSMANS, J.-K. *A rebours*, préface et édition établie par Marc Fumaroli. Paris: Gallimard, 1977. (Collection Folio)
- RICOEUR, P. *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papyrus, 1991.
- SARTRE, J.-P. *Que é literatura?*. São Paulo: Ática, 1989.