

J.-K. HUYSMANS: CIDADANIA E AÇÃO CULTURAL NO *FIN DE SIÈCLE* FRANCÊS

Luiz Antonio AMARAL*

1. Tomando por princípio que a literatura já não precisa mais ser entendida como expressão de um sentido mas sim é uma atividade produtora de significação, ou seja, “A prática literária se revela como exploração e descoberta das possibilidades da linguagem, como atividade que liberta o sujeito de certas redes lingüísticas. (...)” (Perrone-Moisés, 1973, p.124), pode-se tomar como marco inicial das ações culturais de J.-K. Huysmans, – embora não seja a primeira, esta sua atividade produtora inaugural de significação *strictu sensu*, o texto *Marthe, histoire d'une fille*, impresso na Bélgica, em setembro de 1876, posto que

(...). Il savait fort bien que la publication en France d'un livre tel que Marthe ferait courir des risques considérables à l'auteur et à l'éditeur, et que Jean Richepin avait récemment été condamné à un mois de prison et à cinq cents francs d'amende, pour avoir publié La Chanson des gueux; (...). (Baldick, 1975, p. 47),

além de os exemplares terem sido confiscados na fronteira francesa, como “*outrageant la moralité publique*” (Baldick, 1975, p.50). Tal fato ganha os ouvidos da hierarquia superior à qual ele estava submetido como funcionário burocrático de carreira e com isto consegue não só sérias advertências administrativas, como também é considerado traidor da confiança que lhe fora depositada ao lhe concederem férias de 11/08/1876 até mea-

* Docente do Programa e Pesquisador/Bolsista do CNPq.

dos do mês de outubro daquele mesmo ano: “*Sa future carrière de ‘romancier populaire’ commençait décidément sous d’excellents auspices!*” (Baldick, 1975, p. 50).

2. A seleção do fato acima exposto permite-nos destacar alguns índices de seu tempo que a *intelligentsia* francesa daquele período não pôde menosprezar: a necessidade de o artista debutante ter de assumir uma profissão outra, divorciada, na(quase) totalidade, de sua competência artística – causa de uma das profundas transformações operadas nas relações entre o artista e seu público (este agora, apenas uma virtualidade); a censura exercida com rigor sobre obras de arte que pudessem ofender a nova moral burguesa, o que resultava em prisão do autor e do “divulgador” da imoralidade, bem como em multa contra o provocador de tal impropriedade; o sentido já pejorativo aderido ao vocábulo “artista” e a severidade de tratamento imposta pelos comuns ao ser artista-funcionário público:

(...) Lorsque le voyageur rentra au bercail, et qu'on y apprit la publication et la saisie de son roman, des remous menaçants agitèrent les bureaux. Ses supérieurs de la rue de Saussaies lui firent en outre remarquer que son congé expirait au mois d'août et lui reprochèrent d'avoir trahi leur confiance. (...) (Baldick, 1975, p. 50);

e por último, a atribuição da marca de anti-popular ao artista moderno que, ao pretender revolucionar o gosto estético de seu tempo, busca explorar e descobrir as possibilidades da linguagem na eterna ânsia, herdada de seus antecessores, de querer libertar o homem das teias da mesquinhez que, naquele fim de século, o cidadão comum já ajudava a tecer, a sua revelia, segundo as batidas monótonas das Parcas Fatais que o condenariam, dia após dia, às engrenagens florescentes da vida urbana francesa em plena ebulição.

3. Cumpre-se, então, o tempo de o artista se proteger junto a seus pares, agora agregados na *EscolaClubeGremIgreja*, entre seus outros irmãos im-populares, entre os re-negados, os estigmatizados pela sociedade burguesa de então. Em fins de outubro de 1876, Huysmans envia um exemplar de *Marthe* – que conseguiu conservar fora do alcance dos fiscais da fronteira – a Edmond de Goncourt, um de seus modelos em literatura; junto, uma carta em que ele lamentava o “triste destino de seu romance” e por isso rogava ao “*vétérán des lettres françaises de vouloir bien jeter les yeux sur sa pauvre fille, si mallement [sic] mise à mort*” (Baldick, 1975, p.50). Sobretudo entre os pares havia certa rivalidade difícil de ser superada. Conquanto Edmond de Goncourt, escritor consagrado já naquela época pelos críticos e público como artista-inventor da “*écriture artiste*”, este inovador do que veio a tornar-se norma para o mundo crítico-literário, ao ler a obra incipiente daquele desconhecido escritor, responde publicamente à missiva com elogios à originalidade e à habilidade descritiva do jovem escritor; no entanto, seu *Journal Intime* nos revela que sentia estar sendo superado por aquele jovem artista, ainda desconhecido, cuja carta “*lui fit passer une forte mauvaise nuit*” (Baldick, 1975, p.51).

4. Já que Edmond de Goucourt, seu par consagrado mais próximo, manifestou intimamente tal preocupação frente àquele estilo extravagante, Huysmans evitou submeter-se ao julgamento estético de Gustave Flaubert. Restava-lhe naquele momento, então, submeter a obra a seu futuro mentor – romancista consagrado e seu contemporâneo –, Émile Zola. Por aquela época, Huysmans havia lido e discutido os primeiros volumes do ciclo dos *Rougon-Macquart*, de Zola, e sustentava entre seus pares que “*(...) la série de Rougon-Macquart était l'oeuvre d'un grand écrivain qui infusait une vigueur, une audace, une ampleur nouvelles au réalisme de Flaubert et des Goncourt. (...)*” (Baldick, 1975, p.51). É por esse entusiasmo que Céard, seu amigo, sente-se contaminado e, por conta da publicação de *L'Assommoir*, de Zola, querendo homenageá-lo de viva voz por obra tão sensacional, acaba por aproximar as figuras exemplares de Zola e

Huysmans; este, logo no primeiro encontro oferece-lhe um exemplar de *Le Drageoir à épices* e outro de *Marthe, histoire d'une fille*.

5. Assim que Zola lê o romance *Marthe* escreve ao jovem artista que “(...) *sûrement il était un de nos romanciers de demain*”. A partir de então, Zola insiste em convidá-lo “*chez lui*”, “*rue Saint-Georges*”, onde ele reencontra Paul Alexis, camarada por uma noite durante um baile de máscaras.

É Paul Alexis quem o apresenta aos jovens escritores Léon Hennique e Guy de Maupassant; os cinco jovens artistas constituirão, em um futuro próximo, o **Groupe de Médan**, desde então incentivados por Émile Zola. Os cinco amigos reuniam-se às quintas-feiras na casa dos Zola, em Paris, “(...) *qu'encombraient mille bibelots chinois et que dominait le portrait du maître de maison, peint par Manet. (...)*” (Baldick, 1975, p.52). E quando publicado, *L'Assommoir* provocou inúmeras críticas contrárias e contundentes, os cinco amigos já estavam bem preparados para fazer a defesa de seu mestre:

Des critiques illustres unissaient leurs voix à celles d'obscurs pamphlétaires pour le traîner dans la boue; des parodies de son oeuvre étaient représentées sur la scène de plusieurs théâtres, et Galipaux obtenait un vif succès auprès de son auditoire en récitant En r'venant de l'Assommoir. Pourtant, dominant ces universelles clameurs, deux jeunes voix se firent entendre en faveur de Zola: à la salle des Conférences, boulevard des Capucines, Léon Hennique consacra une causerie enthousiaste à L'Assommoir et Zola, ce qui eut pour résultat de mettre la critique en rage et de faire exclure le jeune poète du Parnasse; à Bruxelles, L'Actualité publia quatre importants articles de Huysmans, sous le titre Emile Zola et l'Assommoir. (Baldick, 1975, p.53).

6. Huysmans, embora novato nas artes – discípulo de Edmond de Goncourt, de Gustave Flaubert e militante do “movimento naturalista” alimentado por Zola – revela-se, ao defendê-lo, um teórico da arte engajada, polêmico e, sobretudo, atento às discussões mais que pertinentes sobre o real e sua manifestação artística, o qual só pode ser captado a partir da observação exaustiva dos fragmentos orgânicos que o compõem:

(...). Les autres articles étaient conçus selon le plan indiqué par la lettre de Huysmans: ce qu'ils avaient de plus remarquable était la vigoureuse prise de position de leur auteur en faveur du droit pour le romancier moderne de traiter n'importe quel aspect de la vie. Huysmans niait, chemin faisant, que Zola et ses amis s'intéressassent uniquement à ces côtés sordides et vicieux. (Baldick, 1975, p.54). (grifo nosso).

Zola, ao tomar conhecimento dos quatro artigos produzidos por Huysmans em sua defesa e para divulgação no exterior, reconhece neles os “*premiers manifestes importants du mouvement naturaliste*”, sem contudo captar o avanço teórico que seu discípulo fiel imprimira ao conjunto das teorias defendidas por Zola e seu Naturalismo **amedrontado** pelas teorias pseudocientíficas emergentes. Nesse sentido, é importante citar o seguinte trecho de Huysmans, autêntico manifesto em favor de um dos postulados fundantes da teoria da arte moderna – o da polêmica entre *Mimesis* e *Poiesis*:

Pustules vertes ou chers 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 ne préférons pas, quoi qu'on en 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! (apud Baldick, 1975, p.54).

7. Para além da postura teórica sobre a estética moderna tão bem manifestada no trecho acima, há de se reconhecer, nele, uma resposta direcionada a seus pares contemporâneos, aqueles que se antagonizam aos novos postulados estéticos defendidos abertamente nos inúmeros artigos/obras de Zola e publicados nos periódicos parisienses. Huysmans, ao defender Zola contra os críticos de plantão do momento, engendra mais um entre os múltiplos embriões revolucionários da cultura que também já estão sendo gestados no útero aquoso e morno da donzela “a um só tempo renascentista e burguesa” que se deixara seduzir pelo discurso alucinado do belo jovem, cujo mentor intelectual – Mercúrio – aprendera a ler o futuro de cada mortal **inscrito** nos fiapos de luz que as estrelas desenham, dia a dia, no firmamento instável que está a nosso alcance. Nem a donzela, nem o jovem mancebo escaparam de sua história feita destino trágico. Como, então, escapar do *fatum*, nós homens modernos? Através do ato hipócrita do fingimento da união de dois, cuja pretensão é reafirmar o **uno** como indivisível (embora não se reconheça o próximo, o semelhante, o diferente)? através da submissão, sem questionamento, ao código estabelecido e, já que herdeiro, transmiti-lo a quem está vindo sem nenhuma nuance, sem nenhuma mudança, sem nenhuma alteração; enfim, sem nenhuma inovação? sem se exercitar como realizador de uma atividade produtora de significação? em suma, assumir-se enquanto sujeito que repele qualquer ação que não lhe diga respeito ou qualquer compromisso com o Homem, vale dizer, com seu semelhante: “*Humani nihil a me alienum puto*” – frase lapidar de Vergílio e reveladora da responsabilidade e solidariedade de cada homem para com os homens, seus semelhantes. Nunca iguais, felizmente!

8. Os futuros responsáveis pelo *Groupe de Médan* vinham desenvolvendo o hábito de se reunir uma vez por semana para jantar em um restaurante em Montmartre, chamado *L'Assommoir*. Após o jantar, todos se dirigiam para a casa de Maupassant para ouvir seus poemas e, ao mesmo tempo, discutir as questões estéticas emergentes. Em abril de 1877, os cinco amigos convidaram Edmond de Goncourt, Émile Zola e Gustave Flaubert (este, então mentor literário de Maupassant) para um jantar anunciado, através da seguinte nota bem-humorada, publicada no *La République des lettres*, e na forma de cardápio para letrados: "(...) La République des lettres avait annoncé à l'avance le menu: 'Le Potage purée Bovary, la Truite saumonée à la Fille Élisa et le Parfait naturaliste'" (...) (apud Baldick, 1975, p.55).

Imediatamente após esse jantar, Paul Alexis faz publicar anonimamente, no jornal *Les Cloches de Paris*, algumas injúrias contra aquele grupo, com o objetivo de atrair sobre seus amigos a atenção do público. A reação é imediata! A imprensa e o público passam a fazer troças sobre a nova escola, sobre "la queue de Zola", "(...). Ce fut ainsi que cinq jeunes gens, dont quatre n'avaient rien écrit qui fût digne d'attention, constatèrent qu'un modeste dîner chez Trapp les avait rendus célèbres!" (Baldick, 1975, p.55-6).

9. Por aquela época, Huysmans desfrutava da companhia de Flaubert, de Maupassant, de Tourguéniev, de Alexis, de Zola, de Edmond de Goncourt e de Alphonse Daudet e, enquanto discípulo, procurava registrar em seus trabalhos os resultados proveitosos das freqüentes reuniões de que participava. É o início de uma fase muito produtiva para ele – os anos 1870-77 – tanto em relação a sua obra ficcional como a seus estudos críticos sobre as obras de artistas contemporâneos. É desse período a produção do romance *Les Soeurs Vatard*, sobre a vida da classe operária, cuja finalização quase não acontece por força do acúmulo de serviço no Ministério onde trabalhava. Para Zola, que se impunha rígida disciplina na produção literária, abandonar uma obra iniciada era algo

inconcebível, sobretudo porque isso afetava o moral do próprio grupo. Pedo a Céard, então, que interfira junto a Huysmans: “(...) *Il faut qu'il travaille, dites-le-lui bien, (...) Il est notre espoir et il n'a pas le droit de lâcher son roman, quand tout le groupe a besoin d'oeuvres*”. (apud Baldick, 1975, p.57) (grifo nosso).

Realimentado com as palavras de Zola, ele retoma seus escritos. Sabendo que seria convocado para prestar serviço militar durante três semanas, Huysmans combina com Théodore Hannon para que este lhe envie um telegrama avisando que um tio seu está nas últimas e que reclama sua presença diante de falecimento iminente. O expediente dá certo e ele viaja para a Bélgica, hospeda-se na casa de seu amigo durante aquele período, e dá prosseguimento à escrita do romance, bem como à revisão de um outro romance - *Sac au dos* -, cuja publicação em forma de folheto se inicia a partir de 19 de agosto de 1877, no periódico belga *L'Artiste*.

O romance *Les Soeurs Vatard* terá sua versão definitiva em dezembro daquele ano, durante

(...) un jour brumeux de décembre que Céard et lui, désertant leurs ministères respectifs comme ils auraient fait l'école buissonnière, en mirent au point la version définitive, en vidant une bouteille de schidam. (...) (Baldick, 1975, p.58),

mas só será impresso depois de sete meses. Isso, devido à interferência de Edmond de Goncourt junto ao editor Charpentier. Só estará nas livrarias a partir de 26 de fevereiro de 1879, dedicado a “*Émile Zola par son fervent admirateur et dévoué ami*” (Baldick, 1975, p.60).

10. Nesse romance Huysmans mostra-se o mestre das seqüências descritivas, dos “*croquis*” parisienses, dos espetáculos, dos ruídos e dos odores do bairro operário de Montrouge. Sobretudo, faz corresponder no discurso verbal o que Monet fizera em linguagem pictórica com seu famo-

so quadro *La Gare Saint-Lazare*. Nesse sentido, eis o elogio de R. Baldick:

(...). Aucun écrivain français, sans en excepter les Goncourt, n'a jamais témoigné d'un sentiment plus fin des couleurs et des jeux délicats de l'ombre et de la lumière, que Huysmans dans ses premiers romans. (Baldick, 1975, p.60).

É preciso também salientar que, em *Les Soeurs Vatarad*, o herói Cyprien Tribaille já denuncia uma heroicidade de exceção, ou seja, desvincula-se da tipologia tradicional de herói pois trata-se de um pintor que possui alguns recursos financeiros, é dotado de um temperamento mórbido, com idéias extravagantes e inclinações bizarras

(...) et qui en arrive bientôt à prendre en haine les propos niais et les habitudes vulgaires de sa maîtresse [Céline Vatarad], laquelle, de son côté, n'est pas moins agacée et piquée par les airs de supériorité de son amant. (...)
(Baldick, 1975, p.60).

II. O destino – ao contrário do de suas personagens femininas, Céline e Désirée, as irmãs Vatarad – foi generoso para com sua obra de ficção. O romance vendeu muito bem, recebendo de Zola, além de elogios, a recomendação para que fosse lido pelo seu público, ao mesmo tempo que alertava Huysmans para que ficasse atento aos ataques que viriam da crítica, de seus confrades e dos invejosos de ocasião. Mas Huysmans estava interessado apenas nas opiniões críticas de G. Flaubert e de E. De Goncourt e, particularmente nas deste último, que vieram em forma de conselho:

(...). Maintenant, voulez-vous un conseil d'un vieux, eh bien, je crois que Germinie Lacerteux, L'Assommoir, Les

Soeurs Vatard ont à l'heure qu'il est épuisé ce que j'appellerai la canaille littéraire, et je vous engage à choisir pour milieu de votre prochain livre une sphère autre, une sphère supérieure (apud Baldick, 1975, p.63).

Como Huysmans, desde seu artigo a propósito da obra *L'Assommoir*, defendia a tese de que o romance naturalista deveria alargar ao máximo seu campo de ação através da busca das fontes sociais as mais diferentes, ele assim lhe responde: “*Quant aux conseils sur la canaille littéraire que l'auteur de La Fille Élisa a bien voulu nous donner à nous autres les jeunes, nous ne pouvons que les apprécier*” (apud Baldick, 1975, p.63). E perseguindo as transformações que ele acreditava possíveis para a renovação do fôlego do gênero romanesco é que virá a personagem Jean Folantin (*A Vau-l'eau*), preparando o terreno para aquela que se transformaria no emblema sócio-estético daquele “fin-de-siècle”: o duque Jean Floressas des Esseintes.

12. Enquanto a personagem do duque não vinha à luz, Huysmans tratava de afirmar sua reputação de pessoa difícil e impopular no terreno da crítica das belas artes, durante os anos de 1879 e 1880.

Em maio de 1879, Jules Laffitte assume o controle financeiro do jornal *Voltaire* e sua primeira empreitada foi a de obter de E.Zola a autorização para publicar em folhetim o romance *Nana* e, em troca, oferecia espaço no jornal para o escritor e seus amigos. Zola publica um artigo contundente sobre juventude, moral e patriotismo e, ao mesmo tempo, indica Huysmans para fazer a cobertura crítica do *Salão de Belas Artes* daquele ano. Huysmans e Laffitte combinam que ele faria uma série de doze artigos, abrangendo as mais diferentes tendências artísticas do Salão.

13. Huysmans, contrariando a expectativa dos leitores do *Voltaire*, informa que das três mil obras em exposição, nem ao menos uma centena delas era merecedora de atenção:

(...). Cet étonnant critique ne semblait rien avoir de sacré, car il affirmait préférer les plus sommaires affiches de cirque ou de music-hall à ce qu'il appelait 'le signolage et le truc' de l'École des Beaux-Arts (Baldick, 1975, p.65).

Muitos assinantes do *Voltaire*, assim que leram a reportagem, suspenderam imediatamente seu compromisso financeiro com o jornal, enquanto outros, horrorizados, declaravam sua preocupação em relação à sanidade mental do jovem crítico. Entre os reclamantes também se manifestaram os artistas que se sentiam atingidos pela pena sutil, convicta e competente do estreado, que se mostrara audacioso ao estabelecer paralelos, sempre desvantajosos, entre as obras dos *habitués* dos Salões e as dos Impressionistas e Independentes; estes últimos, enquanto eleitos do articulista, eram francamente rejeitados pela imprensa, pela crítica da época e por seus pares. Por seu ato audacioso e tão impopular, pedem, então, sua cabeça:

(...). Aux yeux des vétérans de l'École des Beaux-Arts, il était évident qu'ils perdraient à la fois leur réputation et leur gagne-pain, si le public se ralliait jamais aux vues de Huysmans dont, en conséquence, ils réclamaient à grands cris le congédiement (Baldick, 1975, p.65).

Huysmans só não perde a vaga de crítico de arte naquele periódico devido à interferência enérgica de E.Zola.

Desse modo, Huysmans pôde concluir a série de artigos previstos sobre o Salão de 79, “(...) portant le fer et le feu dans le camp des traditionalistes”, e condenando a orientação estética que o havia guiado “(...) où

il voyait 'la négation effrontée de l'art moderne tel que nous le concevons... le triomphe insolent du poncif habile'" (Baldick, 1975, p.66).

14. J.-K.Huysmans, em seguida ao episódio de sua estréia na crítica das Belas Artes, teve ainda de enfrentar, da parte de vários críticos literários, a maledicência e as insinuações maldosas quanto a seu romance *Marthe, histoire d'une fille*.

Como já afirmamos, no início deste texto, o romance teve de ser impresso na Bélgica, devido ao rigor da censura francesa em 1876. Quando Huysmans volta de suas férias para Paris –, durante o mês de setembro de 1879 – havia por parte dos poderes públicos, uma espécie de trégua entre os rigorosos censores franceses e os artistas em geral, e os escritores, em particular. Huysmans aproveita-se desse fato e reedita o seu romance *Marthe*, uma vez que o tema da prostituição se tornara moda. No entanto, conquanto seu texto fosse de 1876, o escritor teve de vê-lo comparado ao da obra de E.Zola, *Nana* e, além disso, teve de suportar os comentários maldosos que o apontavam como um epígono e aproveitador da contribuição zolista para o estudo da prostituição no universo literário.

15. Em 1880, Huysmans e os quatro amigos e frequentadores da casa de E.Zola, em Médan, publicam o volume *Soirées de Médan*, em que se destacam seu conto *Sac au dos* e o de Maupassant, *Boule de suif*.

À guisa de exemplo da recepção negativa que teve o volume *de Médan* entre os críticos da época, é suficiente citar algumas palavras de Albert Wolff, selecionadas por R. Baldick:

J'espère que mes confrères, vieillis sous le harnois, ne se laisseront pas prendre à cette espièglerie de collégien (...). Les Soirées de Médan ne valent pas une ligne de critique. Sauf la nouvelle de Zola qui ouvre le volume, c'est de la dernière médiocrité... (apud Baldick, 1975, p.69).

À parte as críticas, (em realidade elas eram respostas às provocações exaradas por E.Zola no Prefácio que abria as *Soirées*), G.de Maupassant e J.-K.Huysmans receberá elogios de Jules Richepin, no jornal *Gil Blas*. Seus contos foram considerados obras que revelavam dois grandes escritores, talentosos, e que, de certo modo, não se submetiam irrefletidamente às premissas do Naturalismo defendido por Zola.

É interessante também destacar que *Soirées de Médan* foi a última coletânea de ficção cuja fortuna crítica G.Flaubert pôde seguir com curiosa atenção. Em 11 de maio ele viria a falecer e serão o *Groupe de Médan* e mais Edmond de Goncourt, Alphonse Daudet, Théodore de Banville e François Coppée que acompanharão o escritor até o cemitério da cidade de Rouen.

16. Ainda em maio, Huysmans inicia um conjunto de comentários críticos sobre o *Salão das Belas Artes*, de 1880, a serem publicados no periódico *La Réforme*, agora o preferido pelos amigos de E.Zola. Nosso crítico não economiza palavras para atacar os pintores que se esmeravam em satisfazer o gosto da Academia, ao mesmo tempo que é todo elogios e reafirmação da superioridade artística dos Impressionistas sobre os servos da tradição que, pelo quinto ano, expunham, na rue des Pyramides, suas obras recusadas pelo gosto estético oficial. Huysmans, estimulado pelos Impressionistas, compõe, naquele ano, a *Exposição dos Independentes*, de 1880, a partir das telas de Caillebotte, Pissarro, Degas, Forain, Mary Cassatt e Berthe Morisot. A obra que daí resultou foi considerada uma das mais bem sucedidas sobre crítica de arte; e um fecundo tratado sobre a estética impressionista, publicada somente em 1883, formando o conjunto de textos sob o rótulo de *L'Art Moderne*.

17. É também do período, o volume que Huysmans publicou sob o título de *Croquis Parisiens*, composto de muitos artigos que já haviam feito parte de sua primeira obra, *Le Drageoir aux épices*, de 1874. Mais uma vez nosso artista oferece muitos motivos para que seus críticos o aju-

dassem na construção de sua impopularidade. O primeiro dos sete lineamentos é sobre o espaço mundano muito em moda na sua época: *Les Folies-Bergère*. Além da descrição de alguns números da troupe inglesa de bailarinas e acrobatas, os *Hanlon-Lee*,

(...) il évoquait encore l'atmosphère de la vaste salle, ses miroirs aux cadres dorés, ses statues de plâtre, tenant à la main des torchères à gaz, et sa tenace odeur de sueur, de fumée de tabac et d'opoponax. (...) (Baldick, 1975, p.72).

Huysmans descreve alguns tipos humanos característicos de sua Paris e alguns de seus “becos” preferidos.

Em relação a esse volume, Huysmans recebeu alguns poucos comentários elogiosos sobre sua habilidade descritiva mas a maioria dos críticos ficara indignada quanto à ousadia do escritor ao publicar o poema em prosa *Le Gousset*, no qual o poeta se esforça em registrar os diversos odores que exalam das axilas femininas. Uma vez ainda é E.Zola quem sai em sua defesa, diante de sua inclusão no rol dos culpados:

(...) François Coppée, (...), se crut obligé de déplorer 'que l'imagination passablement putride, il faut l'avouer, de M.Huysmans l'entraîne à écrire des pages telles que le poème en prose intitulé Le Gousset, qui relèquent pour toujours son livre dans 'l'enfer' des bibliothèques. (apud Baldick, 1975, p.72).

18. Durante alguns meses do ano 1880, Huysmans é convidado, juntamente com G.de Maupassant, pelo diretor do jornal *Gaulois* para fazer parte da equipe de articulistas. Ambos deveriam produzir artigos semanais a serem entregues à seção de impressão em um dia determinado e uma quantidade de laudas fixada. A equipe responsável pela redação final e pela impressão tinha plena liberdade de alterar os textos segundo o gosto

e opinião de seus leitores. Evidentemente, Huysmans, depois de quatro “lineamentos” parisienses, demite-se daquele jornal e dá graças por ser funcionário público e não ter de depender daquele tipo de submissão; sobretudo a intelectual.

Essa experiência constrangedora remete-o a seus ideais, alimentados desde os anos 1875, de criar um periódico, dele e de seus companheiros, que não precisasse depender de um chefe de redação censor e muito menos de um público cujo julgamento estético viesse a se revelar preconceituoso. Desde o início dos anos 1880, foi sua a proposta feita aos camaradas de Médan, com o apoio de E.Zola: a de fundarem uma revista semanal naturalista, a qual receberia o nome de *La Comédie Humaine*; e poderia ter por princípios os que ele já havia enunciado, em 1875, no único número da revista *La Chronique Illustrée*, como os de uma revista parisiense “ideal”:

Nous espérons exprimer l'odeur âcre ou douce, la couleur assourdie ou vibrante de la ville, faire enfin, chaque semaine, le tableau complet, le tableau exact de ses modes fugitives et frivoles, de ses engouements d'une minute, de ses indifférences d'une heure, de telle sorte que, si jamais un jour un écrivain voulait faire pour le dix-neuvième siècle ce que les frères de Goncourt ont fait pour le dix-huitième, représenter les phases multiples d'une époque dans ses petits détails, La Chronique illustrée puisse être feuilletée utilement. (apud Baldick, 1975, p.74).

(Marcel Proust avançará, de certo modo, ao construir sua obra monumental, os desejos acima expressados pelo artista Huysmans, que acreditava ser possível aprisionar a fugacidade do tempo, registrando-a semanalmente em forma de revista!).

Seus amigos declararam-se colaboradores daquele projeto. Infelizmente, o editor a quem ele confiara a impressão do primeiro número

– espécie de exemplar-programa – não estava à altura de seus colaboradores-fundadores, e acaba por não cumprir o contrato estabelecido entre Huysmans, redator-chefe, Hennique, secretário da redação e ele, Derveaux, o editor, julgado, em 13 de abril de 1881, como aquele que rompera o acordo firmado, cabendo-lhe, portanto, ressarcir as vítimas reclamantes em juízo. Se Huysmans e Hennique recuperaram o dinheiro empregado, não sabemos; entretanto, a partir daquela data não haverá, da parte de J.-K. Huysmans, qualquer referência a esse e a qualquer outro projeto jornalístico. As decepções germinadas nas relações humanas, começavam a frutificar.

19. J.-K. Huysmans oferecerá, em 1882, *A Vau-l'eau*, o primeiro fruto cuja essência é extraída de um pessimismo aprendido no amadurecimento físico e nas ilusões perdidas, quando o ser humano começa a perceber dolorosamente que o caminho que lhe resta a seguir levá-lo-á ao martírio absoluto por força da incapacidade de fazer uma história. O segundo fruto é a sofisticação mesma do primeiro, pondo-nos então, por escolha, diante da recusa à afabulação, vale dizer, a inventar uma história: *A Rebours*, em 1884.

Enquanto essas duas atitudes significativas eram gestadas e, mais tarde, tidas como denunciadoras do postulado naturalista para o qual ele havia, de certa forma contribuído com manifestos convincentes, em 1883 Huysmans faz publicar sua obra, até certo ponto reveladora de sua teoria da arte e, sobretudo, da arte moderna, tendo como ponto de referência a linguagem artística que vem disputando com a verbal, desde os filósofos da Antigüidade até os teóricos da estética contemporânea, ou seja, a Pintura. Nesse sentido, é adequado re-citar a opinião de Roger Marx, selecionada por R. Baldick, sobre a sutil competência crítico-teórica de J.-K. Huysmans, a qual o coloca no centro da questão:

(...). Il n'était pas arrivé de rencontrer depuis Thoré un diagnostic aussi peu faillible, depuis Baudelaire le double don de la divination et de l'expression, qui fait des écrits

esthétiques de J.-K. Huysmans des pages définitives, et de leur auteur, en ce temps, non point un juge parmi les juges, mais une personnalité unique: le critique de l'art moderne. (apud Baldick, 1975, p.98).

A agudeza de seu *feeling*, fosse para descobrir talentos da expressão artística moderna (verbal/pictórica/escultural), fosse para problematizar as diretrizes teórico-estéticas da arte moderna, vale dizer, para a arte de sua época, é reconhecida por todos os seus contemporâneos; além de ele ser tido como defensor incansável, obstinado mesmo, dos que tinham valor e deviam ser reconhecidos tanto pelo público como pela crítica. Para tanto, Huysmans não media esforços e, hoje é considerado, como renunciara Félix Fénéon a seu favor, em 1886, como “*l'inventeur de l'Impressionnisme*”. Fica evidenciado também, ao lermos alguns depoimentos dos que o conheceram, que muitos amigos que Huysmans cultivou, eram artistas que se tornaram seus amigos a partir das análises-críticas que ele fazia publicar sobre as obras deles; só então davam início à troca de correspondências. Tais laços de amizade tornavam-no mais exigente ainda para com a produção artística deles, o que, às vezes, criava certo grau de dificuldade de compreensão entre o artista e o crítico; mas tal dificuldade jamais atingia as relações afetivas, quando fundadas em amizade sincera. É o que podemos avaliar pelo trecho seguinte, selecionado por R. Baldick, expresso por Odilon Redon a propósito de J.-K. Huysmans:

Comment j'ai connu Huysmans? Voilà. J'avais fait une petite exposition de mes "noirs" (...). Il m'avait écrit pour me demander de lui vendre une pièce. Malheureusement, je n'avais plus d'exemplaires, (...). Je lui répondis que je le regrettais, (...). Un jour – nous habitions alors rue de Rennes – on sonne. J'ouvre. Une grande silhouette mince, maigre: "Huysmans". Je le fis entrer. Il se montra charmant. (...). Quand il m'est arrivé de déménager et que Huysmans ne trouva plus, chez moi, ce vieux fauteuil, il affecta de ne plus revenir pendant quelques jours. Pour

nous "punir"... Ce cher Huysmans avait du coeur. Lui qui disait exécrer les enfants, toute une nuit, jusqu'au matin, il veilla près de ma femme et près de moi, l'enfant que nous avons perdu. Il disait, comme pour s'excuser: "C'est parce que vos enfants ne sont pas comme ceux des autres..."
(apud Baldick, 1975, p. 97) (o grifo é nosso).

Algumas de suas principais contribuições para o corpo doutrinário da crítica da pintura do final do século XIX, na França e que repercutirá em nosso século, podem ser resumidas assim:

- a) o verdadeiro crítico de arte deve saber apreciar uma obra tanto quanto deve saber execrar uma obra impostora;
- b) não há, na arte da crítica, espaço para o diletantismo;
- c) a técnica do *plein air* é algo novo a desdenhar das convenções impostas pela Escola das Belas Artes e cultora da pintura realizada no espaço restrito dos ateliers;
- d) a ênfase dada à técnica dos Impressionistas, que conseguiam criar um tom único e ausente da paleta a partir da aproximação de duas cores nela presentes;
- e) o abandono, pelos artistas impressionistas, dos assuntos históricos e neo-clássicos em favor das cenas da vida contemporânea ajustadas às resoluções modernas das novas técnicas, mais adequadas aos novos temas;
- f) entre os artistas dessas atitudes revolucionárias ele elege Degas: ("*(...) un peintre de la vie moderne était né, et un peintre qui ne dérivait de personne, qui ne ressemblait à aucun, qui apportait une saveur d'art toute nouvelle, des procédés d'exécution tout nouveaux.*") (apud Baldick, 1975, p.95-96).
- g) assim também, e como uma espécie de contraponto aos assuntos pictóricos extraídos da vida contemporânea, ele elege, por absoluta atenção ao que começava a ferver pelos esboços das teo-

rias sobre a alma e a mente, Gustave Moreau e Odilon Redon, dois pintores afastados da postura impressionista, mas que recuperavam, de certo modo, as visões de fantasmagoria, de situações macabras e exóticas, em suma, o mundo singular dos sonhos de recorte baudelairiano.

20. Ao tomar partido a favor das revoluções técnicas e temáticas provocadas pelos pintores impressionistas, Huysmans se insere no **olho** da discussão teórica maior, cujo termo, que pertence à crítica, tem sido assumido como palavra de ordem, ao longo dos tempos, por atitudes, tendências, escolas e movimentos muito diferentes e até opostos: o Realismo.

Nesse sentido, a sua produção crítica dirigida a pintores e escultores não pode ser lida de forma dissociada de sua produção ficcional. Ambas se entrelaçam de tal modo que o que poderia ser visto como exclusivo da crítica é retomado com frequência no interior de sua ficção, fazendo-nos supor que o(s) texto(s) crítico(s) também lhe diz(em) respeito enquanto orientação programática. Tal era a sua conduta frente à crítica que lhe interessava particularmente, fosse a de um Goncourt, a de um Zola, ou a de um Flaubert. Por exemplo, quando Cyprien Tibaille, em *Les Soeurs Vatard*, enuncia o princípio de que “*la tristesse des giroflées séchant dans un pot lui paraissait plus intéressante que le rire ensoleillé des roses ou-vertes en pleine terre*”, Flaubert denuncia, em carta, o propósito artificioso daquela fala:

(...). Ni les giroflées ni les roses, ne sont intéressantes par elles mêmes, il n'y a d'intéressant que la manière de les peindre. Le Gange n'est pas plus poétique que la Bièvre, mais la Bièvre ne l'est pas plus que le Gange... Je suis dépité de voir un homme aussi original que vous abîmer son oeuvre par de pareils enfantillages. Soyez donc plus fier, nom de Dieu, et ne croyez pas aux recettes. (apud Baldick, 1975, p. 62).

Essa lição de G. Flaubert crítico será assimilada por Huysmans crítico e escritor, ou seja, a grandeza e o valor da obra de arte não se encontram na intenção do autor mas na obra em si, realizada, produzida, libertada. Esse é um critério que regulará sua produção crítica e ficcional. Esse é um dos legados que Huysmans transmite a seus contemporâneos e aos artistas e críticos que surgirão no século seguinte.

A lição é traduzida em um conceito a mais a ser acrescentado ao termo Realismo que Huysmans persegue na pintura e, ao mesmo tempo, aproxima-o da radicalização realista defendida pelo Naturalismo de E. Zola: "*le vrai moderne*". "(...)! *Nous vivons dans un siècle qui dompte la nature, qui forge un paysage nouveau, et l'on veut nous maintenir dans les faux-semblants. (...)*" (apud Juin, 1975, p.9-10).

A fidelidade à lição flaubertiana associada àquele traço conceitual – o da **verdade** moderna – far-se-á elemento motriz da teoria que gradativamente o afastará da teoria zolista de que já fora defensor. Por força do *vrai moderne*, Huysmans alcança um naturalismo paroxísmico, um naturalismo que permite a co-habitação de artistas normalmente afastados pela temática e pela técnica: Degas, Moreau, Redon, Rops... Um naturalismo espiritualista (*le surnaturalisme*), em que não há uma trajetória contínua, um rumo traçado em linha reta; ou, como quer Hubert Juin, "*les mots par lesquels Huysmans conclut son texte sur Rops annoncent le périple labyrinthique du Huysmans de demain*" (...). (Juin, 1975, p.16), périplo labiríntico que denunciará estar o escritor prisioneiro de seu tempo e a cumprir o papel histórico que lhe cabe. E, como homem que se propõe artista para vencer o Minotauro, assim também Huysmans, embora tenha pretendido dar um sentido teleológico a sua obra, mesmo assim o seu percurso, como quis W. Benjamin, ("a casa de quem vacila. O percurso de quem teme chegar à meta (...)") (Kothe, 1985, p.133), é, mesmo que em linha reta, **labiríntico**, já que "lançada a obra para fora de si", o artista se vê presa da oscilação que está na base do risco, da errância de todo ser humano. Até mesmo daquele que, tendo-se acreditado *A vau-l'eau* e se descobre *En Rade* para, em seguida, pôr-se *En route* mas, ao final, abriga-se

no labirinto supremo de *La Cathédrale*, através de *L'Oblat*, um refúgio também provisório!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALDICK, R. *La vie de J.-K. Huysmans*. Paris: Ed. Denoël, 1975.

JUIN, H. Préface. In: HUYSMANS, J.-K. *L'art moderne/Certains*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.

KOTHE, F.R. (org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985.

PERRONE-MOISÉS, L. *Falência da crítica: um caso limite*: Lautréamont. São Paulo: Perspectiva, 1973.