

MODERNIDADE E INTERDISCIPLINARIDADE EM *A REBOURS*, DE J.-K. HUYSMANS

Álvaro Cardoso Gomes

Doutor em Literatura Portuguesa e Livre-Docente pela USP. Coordenador do Mestrado em Ciências Humanas da Universidade Santo Amaro (UNISA), São Paulo, SP, Brasil.

RESUMO: O artigo tem como problema o modo como J.-K. Huysmans, romancista francês decadentista, autor do romance *À rebours* (*Às avessas*), rompe com a literatura convencional naturalista, ao criar uma narrativa com um protagonista que faz do espaço um epifenômeno da sua personalidade. Fechado em seu mundo exótico, a personagem procurar cultivar os sentidos esgotados, fundindo as sensações, visando a integrar as diversas áreas de conhecimento, o que serve para dar à obra um caráter fundamentalmente interdisciplinar. Nossa conclusão é que o autor procura superar a monodisciplinaridade por meio da religando os saberes.

PALAVRAS-CHAVE: Naturalismo. Multidisciplinaridade. Culto das sensações.

ABSTRACT: The article has as problem the way in which J.-K. Huysmans, a French decadent novelist, author of the novel *À Rebours*, breaks with conventional naturalist literature by creating a narrative with a protagonist that makes space an epiphenomenon of his personality. Closed in its exotic world, the character seeks to cultivate the exhausted senses, merging the sensations, aiming to integrate the different areas of knowledge, which serves to give the book a fundamentally interdisciplinary character. Our conclusion is that the author seeks to overcome monodisciplinarity by reconnecting knowledge.

KEY WORDS: Naturalism. Multidisciplinarity. Cult of sensations.

Em 1884, o escritor francês Charles-Marie-George (1848-1907), conhecido pelo pseudônimo de Joris-Karl Huysmans, publicou um romance que veio a provocar furor nos meios literários franceses. *A rebours* (*Às avessas*), exemplar único do gênero, devido a seu caráter absolutamente revolucionário, à ruptura com os padrões romanescos de então, não criou escola e nem seu autor chegou a deixar discípulos. E talvez esse fosse mesmo o propósito de Huysmans: instituir um novo gênero romanesco, fora dos padrões, fora das escolas. *Às avessas* surge, portanto, como uma ilha e, de certo modo, constitui-se num atestado de óbito do Naturalismo. Mas o curioso é que Huysmans, no início de sua carreira

literária, começou como um fiel e escrupuloso discípulo de Zola, o mestre indiscutível da escola naturalista, escrevendo romances como *Le drageoir aux épices* (*A caixa de especiarias*, 1874), *Marthe, histoire d'une fille* (*Marta, a história de uma rapariga*, 1876), *Les soeurs Vatard* (*Os irmãos Vatard*, 1879), *Em ménage* (*Vida em comum*, 1891), *A vau-l'eau* (*Por água abaixo*, 1882). Nesses romances, que servem ao dogmatismo de escola, chamam a atenção a escolha do tipo significativo, inserido numa situação típica, o descritivismo e a submissão dos caracteres ao meio ambiente e à situação histórica, conforme o figurino do Realismo/Naturalismo, embasado nas teorias deterministas de Taine. O autor de *Às avessas* salta da ortodoxia para a heterodoxia. A originalidade de sua obra é que fez que Zola, em conversa reservada, lamentando o fato de Huysmans ter implodido os alicerces do romance naturalista, criticasse o antigo discípulo de maneira veemente:

Certa tarde em que passeávamos os dois pelo campo, ele se deteve bruscamente e, com um olhar sombrio, censurou-me o livro, dizendo que eu assestava um golpe terrível no naturalismo, que fazia a escola desviar-se do seu caminho, que queimava ademais os meus barcos com semelhante romance, pois nenhum gênero de literatura era possível nesse gênero esgotado num só volume, e, amigavelmente – pois era um homem excelente – incitou-me a voltar à trilha já estabelecida, a aplicar-me a um estudo de costumes (HUYSMANS, 1987, p. 268).

A crítica de Zola chama a atenção pelo fato de Huysmans insurgir-se, ao mesmo tempo, contra a demolição do edifício do Naturalismo¹ e contra a ruptura com uma *escola* em particular, como se fosse necessário, em Literatura, que escritores forçosamente se prendessem a agremiações, servindo a regras e modelos. Se a Literatura, como as demais artes, necessita de convenções, não necessita, por outro lado, que os autores se submetam à tirania dos padrões determinados por escolas, na medida em que os tais padrões, oferecendo-se como uma camisa de força, limitam o voo criativo, a manifestação do gênio. Sem contar que a existência de escolas serve à manutenção de igrejas, que, de maneira geral, tentam expurgar de seus templos os dissidentes, como aconteceu com Huysmans. A ousadia desse discípulo, que se insurge contra as regras, seria um crime, assim combatido por Zola de

¹ De acordo com os princípios desse movimento, a Literatura, em vez de se preocupar com o indivíduo em si, devia preocupar-se com o entorno social, o que levava os escritores naturalistas a desprezarem o psicológico e privilegiarem o estudo dos “costumes” (FURST, 1975).

maneira categórica e despótica: “não admito de modo algum que se mude de maneira e de opinião; não admito que se queime o que se adorou” (HUYSMANS, 1987, p. 268). A posição intransigente e dogmática do mestre naturalista reflete a soberba assumida pelos positivistas, que elegiam as Ciências como a melhor forma (ou talvez a única forma) de conhecer a realidade e o homem. Como o romance naturalista tem por fundamento princípios científicos, o indivíduo, isolado do fluxo contínuo da vida, é modelo para um personagem, sempre submetido a um experimento em que as variantes são controladas pelo literato-cientista. Nesse caso, o livre-arbítrio dos indivíduos, em relação ao meio em que vivem, torna-se impossível. Os personagens transformam-se em títeres, controlados pelos determinantes e, sobretudo, pela vontade férrea do autor. Algo equivalente acontece com o escritor que se submete aos desígnios das escolas: obrigado a formatar o seu romance, de acordo com um receituário, transforma-se ele também na peça de uma engrenagem.

Essa tendência monolítica, altamente especializada das ciências, vigorou com muita força nos meados do século XIX, quando havia então a supremacia da Biologia, da Sociologia sobre as demais formas de conhecimento, sob a égide do Positivismo, que procurava compreender o universo a partir do método experimental e da abordagem objetiva dos fenômenos: “o Positivismo filosófico é, assim, um sistema resultante da aceitação do método científico como o único meio de atingir o conhecimento válido” (FURST e SRINE, 1975, p. 32). Isso levou os positivistas à tentativa de interpretarem o Universo e o homem de acordo com leis precisas, válidas tanto para os seres brutos quanto para os seres animados, como rezava, por exemplo, o Determinismo de Taine, para quem o homem não passava de uma “*machine aux rouages ordonnés*”² (FURST e SKRINE, p. 34). Ao eleger as ciências experimentais (e, por extensão, a inteligência analítico-científica), como o meio mais adequado de se compreender o mundo, o homem do século XIX obrigava-se a ter uma visão estática, unilateral e, sobretudo, fragmentária da realidade e ainda mais do homem, contrariando, inclusive, o modo natural de o sujeito perceber os fenômenos.

De acordo com a teoria da percepção, o sujeito, no momento primeiro da abordagem do real, costuma captá-lo em bloco e não em unidades decompostas em partes e/ou

² “Máquina de engrenagens ordenadas” (tradução nossa).

artificialmente organizadas. A inteligência analítico-científica é que, para melhor apreendê-lo, fragmenta-o, dividindo-o em partes, pelo efeito da análise. Se o método científico-analítico facilita a tarefa cognitiva, por outro lado, ajuda a falsear a visão do real, no sentido de que representa uma deformação do real, ao concebê-lo como partes sem um todo, como unidades autônomas ou mesmo como unidades organizadas por categorias, por sistemas. É o que nos ensina Bergson:

Se passássemos em revista as faculdades intelectuais, veríamos que a inteligência não se sente à vontade, que não está plenamente em sua casa, a não ser quando atua sobre a matéria bruta, e em particular sobre os sólidos. Qual é a propriedade mais geral da matéria bruta? Ela é extensa, ela nos apresenta objetos exteriores a outros objetos e, nesses objetos, partes exteriores à parte. Sem dúvida nos seria útil, em vista de nossas manipulações ulteriores, considerar cada objeto como divisível em partes arbitrariamente destacadas, sendo cada parte, divisível ainda ao nosso capricho, e assim por diante, ao infinito. Mas para a manipulação presente, é-nos necessário antes de tudo, tomar o objeto real com o que lidamos, ou os elementos reais nos quais o reduzimos, por *provisoriamente definitivos* e os tratar como *unidades*. Fazemos alusão à possibilidade de decompor a matéria o quanto queiramos e a quanto nos agrada quando falamos da *continuidade* da extensão material [...]. O seccionamento da matéria, em corpos organizados, é relativo aos nossos sentidos e à nossa inteligência (grifos do autor) (1979, p. 167).

É devido a isso que o filósofo francês, no início do século XX, acaba por defender a intuição como a faculdade suprema para melhor se aproximar do mundo em toda sua complexidade, em detrimento da inteligência, pelo fato de esta só se representar “*claramente o descontínuo, a imobilidade*” (grifos do autor) (BERGSON, 1979, p. 140-141). A consequência dessa atuação da inteligência analítico-científica está na imobilização do real, com a eliminação de sua duração temporal, na sua subdivisão em partes autônomas entre si, para que estas sejam depois organizadas dentro de sistemas, controlados por leis imutáveis. Esse foi o desiderato de Taine, por exemplo: ao entender o homem como uma “máquina de engrenagens ordenadas” (FURST e SKRINE, 1975, p. 34), pensava em fazer dele, de acordo com a utopia positivista, um objeto passivo, pronto a ser compreendido pela observação, descrição e análise imparciais. Desaparecem assim as nuances – o ser humano é, a rigor, apenas o resultado da herança genética, do meio, do momento histórico e, como tal, captado pela observação, reduz-se a uma fórmula, mesmo que isso implique sua compreensão inerte, estática, imutável. Nesse caso, outras variantes não serão consideradas, como por exemplo,

o vasto mundo do inconsciente, infenso à abordagem experimentalista e que, por isso mesmo, merecerá uma atenção toda especial de Freud, no início do século XX.

A disciplina, ao instituir “a divisão e a especialização do trabalho”, reflete, em sua concepção, tanto as influências do Positivismo, alicerçado nos princípios da “Razão Triunfante”, quanto da Revolução Industrial, cujo sucesso dependia da especialização e da divisão da força de trabalho, com a conseqüente economia de recursos e a produção em massa de bens de consumo. Com a disciplinaridade, baseada na “exploração científica e especializada de determinado domínio homogêneo de estudo” (IRIBARRY, 2003, p. 12), observa-se a criação de áreas de competência, ilhas de conhecimento estanques, que levam ao solipsismo científico do pesquisador e à percepção dos objetos como fenômenos autossuficientes. Fechados em suas fronteiras, os pesquisadores hiper-especializados tornam-se (ou procuram se tornar) donos do poder, não admitindo incursões em seus campos de trabalho, provocando, com isso, uma visão distorcida da realidade, compreendida, apenas e tão somente, da óptica exclusivista da especialização. Segundo Alzira Lobo de Arruda Campos,

a tendência centralizadora do conhecimento em esferas definidas acabou por desencorajar o contato e a colaboração entre as disciplinas, cada vez mais ciosas na defesa de seu estatuto de ciência, pressuposto como o mais verdadeiro (2013, p. 184).

Assim, do mesmo modo que o operário especializado de uma linha de montagem vê o mundo da perspectiva de sua especialização, o pesquisador, encerrado nos limites do seu mundo de pesquisa, acaba por não ter uma noção mais complexa de realidade, obrigando-se a captar dela fragmentos, aquilo que sua óptica limitada lhe permite ver.

Antecipando as discussões sobre a interdisciplinaridade, ainda que não tivesse consciência dessa metodologia de abordagem dos fenômenos, J.-K. Huysmans cria um romance singular que propõe a religação dos saberes. Dessa maneira, reage à crítica de Zola, fundada nos princípios da escola naturalista, com uma proposta romanesca no mínimo estranha para a época em que predominava o romance naturalista:

Havia muitas coisas que Zola não podia compreender: em primeiro lugar, a necessidade que eu experimentava de abrir as janelas, de fugir de um ambiente no qual sufocava; depois, o desejo que me tomava de sacudir os preconceitos, de romper os limites do romance, de nele introduzir a arte, a ciência, a história, de não mais usar essa forma, numa palavra, senão como um quadro onde inserir labores mais sérios. A mim, era isso que me preocupava nessa época, suprimir a intriga tradicional, inclusive a paixão, a mulher, concentrar o feixe de luz num único personagem, realizar o novo a qualquer preço (1987, p. 268).

A rebeldia salta bem à vista com as imagens de “abrir as janelas”, “fugir de um ambiente no qual sufocava”, o que implicou desconstruir um gênero, ampliando os limites da forma romanesca. A busca do “novo a qualquer preço” tem como consequência a abolição do enredo tradicional e de uma mudança operada na manipulação dos protagonistas, não mais envolvidos numa relação amorosa e nem mesmo entendidos como metonímias do todo social. Com efeito, *Às avessas*, como seu próprio título diz, rema contra a corrente, vira do avesso o romance tradicional. Em plena vigência do romance naturalista, moldado segundo os padrões científicos de então, Huysmans compõe uma narrativa que, em vez de visar à criação de um tipo, colocado numa situação típica e constituindo-se em epifenômeno do real, cria um personagem *sui-generis*, vivendo num espaço que é sua representação.

O personagem, resultado do meio, na narrativa naturalista, transmuda-se no sujeito que faz do meio sua extensão, seu desdobramento. O espaço é pintado com as cores idiossincráticas de um homem idiossincrático, egoísta, autocentrado, que de modo consciente volta as costas ao estúpido mundo do utilitarismo burguês. Nesse sentido, *Às avessas* altera a relação que se dá entre o cenário as personagens, ou conforme José Paulo Paes:

Para o determinismo de Zola, o personagem era um epifenômeno da sua hereditariedade ou do seu meio social, ao passo que, Des Esseintes ocorre exatamente o contrário: os objetos de luxo de que se cerca é que são o ideograma ou símbolo da sua personalidade, uma emanção dela, não ela deles. (...) Des Esseintes se espelha no mundo que *escolhe*, em vez de ser sua mera extensão *a posteriori* (grifo do autor) (1987, p. 17).

Mas o que chama mais a atenção em Huysmans é um pequeno trecho em sua réplica a Zola, quando ele aponta a direção que seu romance irá tomar: “o desejo que me tomava de sacudir os preconceitos, de romper os limites do romance, de nele introduzir a arte, a ciência, a história” (1987, p. 268). Observa-se aí a tentação de produzir um gênero romanesco não só

enciclopédico, como se poderá verificar pelo conteúdo variado dos capítulos, verdadeiras sùmulas de sabedoria, como também e, sobretudo, interdisciplinar, na medida em que a pintura, a literatura, a biologia, convivendo harmonicamente, interpenetram-se, trocam métodos de abordagem de fenômenos semelhantes.

Às *avessas*, ao contrário do que costuma acontecer no romance tradicional, tem um personagem único (os demais, como os empregados de sua mansão, os familiares, as raríssimas mulheres com que se relaciona, são secundários e comportam-se como meros figurantes na trama), o excêntrico Des Esseintes, descendente de uma antiquíssima e decadente família da nobreza francesa. O enredo, mínimo, estrutura-se, tendo como apresentação a gênese do personagem, a partir dos membros da família. Já na ação propriamente dita, o autor mostra a lenta construção do espaço pelo personagem: a escolha da casa em que viverá, a aquisição do mobiliário, dos elementos de decoração, a combinação das cores das paredes, do mobiliário, para causar determinados efeitos sinestésicos. Ligado a isso, dá-se a ilustração de como acontece a correspondência que o personagem estabelece com o espaço e as sutis transformações dos seus humores. Mas outro dado chama a atenção no enredo: cada capítulo, em realidade, constitui um ensaio de caráter erudito (como acontece, por exemplo, nos discursos sobre a literatura latina da decadência, a literatura contemporânea, a pintura e a descrição de plantas exóticas) ou de caráter puramente sensual (como o dos licores e dos perfumes). Mas o fato é que tanto o erudito quanto o sensual se interpenetram, trocam posições, o que implica o abafamento do enredo, a redução da intriga. O que mantém o enredo e dá-lhe unidade é a evolução sensorial/espiritual do personagem Des Esseintes. Cada capítulo tem, portanto, uma conformação monográfica: psicologia das cores, filosofia dos mobiliários, semiótica dos perfumes. Ou seja: Huysmans promove a fusão das ciências isoladas, criando as ciências híbridas, como, aliás, preconizam os teóricos da interdisciplinaridade.

O enredo, fundindo a biografia do personagem com os ensaios específicos e com os experimentos sensitivos, organiza-se de acordo com diferentes ritmos que equivalem a movimentos musicais. Huysmans promove aquilo que José Paulo Paes, no prefácio do romance, chama de “ioga dos sentidos”:

Às *Avessas* nos descreve em pormenor, ao longo dos seus dezessete capítulos, o progressivo itinerário desse refinamento, que acaba por se constituir numa espécie de ioga ou educação dos sentidos fundamentada na exploração da sinestesia (1987, p. 10).

Interagindo com o mundo artificial, Des Esseintes sofre uma profunda transformação psicofísica, quando provoca, por meio de estímulos, uma intensificação dos sentidos, conforme a receita propugnada por Baudelaire no soneto “*Correspondances*”, a profissão de fé simbolista: “há perfumes frescos como carnes de crianças/Doces como os oboés, verdes como as pradarias,- E outros corrompidos, ricos e triunfantes”.³ O que o poeta francês propôs (e que Huysmans adotou e levou às últimas consequências) é a integração plena dos sentidos, para superar a cisão imposta ao homem do mundo moderno, que, atrofiando os sentidos, transformou-se num ser dividido. A cisão do homem levará, por extensão, a uma percepção também fragmentária do real. Ora, o anti-herói huysmaniano foi imaginado pelo autor para que, ao contrário do homem dividido, se transformasse numa espécie de laboratório, no qual acontecesse um experimento *sui-generis*: o da plena integração de todos os sentidos. Em Des Esseintes, portanto, opera-se não só o aguçamento de cada sentido em particular – como acontece em suas experiências com os bombons, os perfumes e os quadros –, mas também a integração entre os diversos sentidos, como acontece na seguinte passagem:

Ele chamava, a essa coleção de barris de licor, seu órgão-de-boca.

Uma haste podia articular todas as torneiras, fazendo-as funcionar num movimento único, de sorte que, uma vez instalado o aparelho no lugar, bastava tocar um botão oculto na guarnição para que todas as torneirinhas, giradas ao mesmo tempo, enchessem de licor as imperceptíveis taças colocadas sob elas.

O órgão achava-se agora aberto. Os registros etiquetados “flauta, trompa, voz celeste” estavam puxados, prontos para a manobra. Des Esseintes bebia uma gota aqui, outra lá, executava sinfonias interiores, lograva suscitar, na garganta, sensações análogas às que a música derrama nos ouvidos.

De resto, cada licor correspondia, segundo ele, como gosto, ao som de um instrumento (HUYSMANS, 1987, p. 77-78).

No exemplo acima, acontece a relação entre as sensações gustativas e as auditivas, de maneira que, sensorialmente, se pudessem encontrar verdadeiras analogias entre os

³ “Il est des parfums frais comme des chairs d’enfants,/Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,- Et d’autres, corrompus, riches et triomphants,” (tradução nossa)(BAUDELAIRE, 1992, p. 60).

diversos reinos das sensações. Mas o processo intensifica-se ainda mais quando as sensações se espriam, compreendendo, num outro momento, outros sentidos. A sensação gustativa inicial provoca o surgimento da auditiva que, por sua vez, pode provocar a tátil: “o Curação seco, por exemplo, (correspondia) à clarineta cujo canto é picante e aveludado” (HUYSMANS, 1987, p. 78). O caráter insólito dessas associações atinge seu ápice quando, fundindo as mais diferentes experiências gustativas, suscitadas pelos licores, o personagem compõe uma espécie de complexo sinfônico:

Ele chegava até mesmo a transferir para as suas mandíbulas verdadeiras peças musicais, acompanhado o compositor passo a passo e exprimindo-lhe os pensamentos, os efeitos, as nuances, por uniões ou contrastes vizinhos de licores, por misturas aproximativas ou douradas (HUYSMANS, 1987, p. 79).

Nessa altura, é como se o personagem atingisse um clímax sensitivo, na medida em que os sentidos deixam de ser autônomos. Mas, como preconizava Baudelaire, no verso-síntese de “Correspondências” – “que cantam os transportes do espírito e dos sentidos”⁴ –, espera-se que esse homem complexo seja fruto da plena integração não só de todos os sentidos, mas também da sua parte espiritual com a física. Sendo assim, precisamos também fazer referência à busca empreendida por Des Esseintes para atingir a totalidade no que diz respeito ao intelecto. Como um autêntico enciclopedista, o personagem, em capítulos especiais, disserta, eruditamente, sobre a literatura latina da decadência, a literatura contemporânea, a pintura, a mineralogia e a botânica, desse modo, não se fechando num saber compartimentado, como os das disciplinas, assim entendidas por Edgar Morin:

Entretanto, a instituição disciplinar acarreta, simultaneamente, um risco de hiperespecialização do investigador e um risco de “coisificação” do objeto estudado, percebido como uma coisa em si, correndo-se o risco de esquecer que o objeto é extraído ou construído. As ligações e solidariedades deste objeto com outros objetos tratados por outras disciplinas passam a ser negligenciadas, assim como as ligações e solidariedades deste objeto com o universo do qual faz parte. A fronteira disciplinar, com sua linguagem e com os conceitos que lhe são próprios, isola a disciplina em relação às outras e em relação aos problemas que ultrapassam as disciplinas. Desse modo, o espírito hiperdisciplinar corre o risco de se consolidar, como o espírito de um proprietário que proíbe qualquer circulação estranha na sua parcela de saber (MORIN, 2005, p. 39-40).

⁴ “Qui chantent les transports de l’esprit et des sens” (tradução nossa) (BAUDELAIRE, 1992, p. 60).

Em vez do isolamento dos sentidos ou das formas de conhecimento, conforme os ditavam os “disciplinaristas”, Huysmans, via Des Esseintes, desejava a integração de todos os sentidos e, por extensão, a integração das diferentes formas de conhecimento, para se atingir, em utópica totalidade, um conhecimento complexo da realidade, por meio da integração entre as partes e o todo.

A arte pictórica comparece, de maneira mais específica, no capítulo V, em que Des Esseintes aponta seus pintores prediletos: Jan Luyken, gravador holandês, autor de *Perseguições religiosas*, atraente pelas extravagâncias, pelo grotesco; Bresdin, de *A comédia da morte* e *O bom samaritano*, pintor de paisagens inverossímeis, povoadas de monstros; Odile Redon, criador de sonhos fantásticos, cheios de corpos desmesurados, deformados; Goya, autor de *Provérbios*, impressionante pelos pesadelos, alucinações e, por fim, Gustave Moreau, autor de pinturas sutis, simbólicas, em que o decorativo serve de pano de fundo para cenas de perversidade, de erotismo doentio. Os quadros que obsidiam são ambos referentes à figura mítica de Salomé, um intitulado *Salomé* (1871) e outro, *Aparição* (1875), mas as duas telas têm como motivo o célebre episódio envolvendo Herodes, Salomé e João Batista, aliás, que comparece na Bíblia.

A Salomé do texto bíblico é uma figura apagadíssima, a ponto de não ter um nome e ser apresentada apenas por metonímias – “a filha de Herodias” e “menina”. Além disso, ela chama a atenção pelo fato de as motivações para o sacrifício de João Batista serem vagas. Quando muito, se percebe que o seu inusitado pedido foi feito por indústria da mãe, o que serve para lhe tirar toda a responsabilidade do ato. Nesse caso, deixa de ser sujeito de uma ação grandiosa e transforma-se em mero instrumento de outrem. Aliás, Huysmans tem plena consciência disso e é o que seu narrador, filtrando o pensamento de Des Esseintes, expõe no seguinte fragmento:

Mas nem S. Mateus, nem S. Marco, nem S. Lucas, nem os outros evangelistas, demoraram-se nos encantos delirantes, nas ativas depravações da dançarina. Ela permanecia apagada, perdida, misteriosa e vaga, na névoa longínqua dos séculos, inapreensível para os espíritos precisos e terra-a-terra, acessível somente aos cérebros excitados, aguçados e como que tornados visionários pela nevrose; rebelde aos pintores da carne, a Rubens que a disfarçou numa açougueira de Flandres,

incompreensível a todos os escritores que nunca puderam exprimir a inquietante exaltação da dançarina, a refinada grandeza da assassina (HUYSMANS, 1987, p. 85-86).

Há, portanto, em princípio, duas Salomé: a que a Bíblia (e talvez mesmo a História) sugere timidamente, apresentando-a como personagem de segundo plano, e a que uma tradição de alguns artistas privilegiados (entre eles, pintores, poetas, romancistas e dramaturgos) consagrou, trazendo-a para um primeiro plano e iluminando-a com as luzes, para chamar a atenção para algo que será explorado até a exaustão: o sacrifício sangrento do profeta como forma de se elevar a glória, a grandeza da dançarina. Gustave Moreau foi um dos muitos artistas que escolhe esse caminho.

O pintor francês (Paris, 1826-1898) é genericamente conhecido como simbolista, embora essa designação não seja lá muito precisa, se pensarmos na corrente literária predominante no final do século XIX. Se de um lado, há alguns pontos em comum entre o Simbolismo na literatura e a pintura de Moreau, no que diz respeito ao amor pelo exótico, pelo Oriente Próximo e à atmosfera de sonho, por outro lado, há outros aspectos que os distinguem bastante. Entre eles, chamaríamos a atenção do sensualismo, da excessiva morbidez. Nesse caso, talvez fosse mais conveniente classificar Moreau de decadentista, porquanto o pintor francês tem uma fixação por civilizações mortas e de grande esplendor, o que o levou a criar um clima fantasmagórico, por meio de cenários suntuosos, em que se privilegia o ornamental, o sensual. O caráter excessivo da pintura de Moreau faz que pensemos que a inspiração original não tenha vindo propriamente do texto bíblico, como o próprio Des Esseintes afirma em suas elucubrações, mas, na realidade, das lendas e dos mitos criados em torno de Salomé e que redundaram em telas das mais diversas e textos poéticos ou não, produzidos ao longo dos tempos. Mas o importante é que se frise que o que o pintor francês visa a fazer que o espectador, em vez de retomar o passado morto, de caráter histórico, tenha a oportunidade de penetrar num mundo exótico, fruto do sonho e, por isso mesmo, de contornos imprecisos, indefinidos.

No caso do romance *A rebours*, como Des Esseintes é um espectador dos mais privilegiados, a sua visão das telas o leva a contaminar o mito salomeico de todas as suas idiosincrasias e obsessões. As pinturas de Moreau são, portanto, o motivo deflagrador de um

processo para que o neurastênico anti-herói mergulhe cada vez mais num mundo diverso daquele em que vive e em que qual pode dar vazão a sua estesia, a sua ioga dos sentidos. Isso fica bem patente na introdução do texto de Huysmans, referente ao episódio da contemplação das telas. Des Esseintes procura “subtrair-se a uma época odiosa”, na qual o homem só se preocupava com a busca desenfreada de dinheiro. Por isso mesmo é que, recusando as simples repugnâncias e pesares, busca refúgio num “antigo sonho”, “longe de nossos costumes, de nossos dias”. Mais ainda: há um desejo de alimentar o espírito, os olhos e o sistema nervoso, por meio de “obras sugestivas” que o transportassem “a um mundo desconhecido”, Isto é, as telas funcionam como poderoso estimulante, de modo a agir sensualmente sobre os sentidos, para lhe despertar sensações extravagantes e ajudá-lo a (re)construir um mundo imaginário que pouco ou nada tem a ver com a realidade contemporânea ou mesmo com a realidade histórica. A transformação do histórico é bem patente no instante em que Des Esseintes principia por analisar as telas, coligindo elementos decorativos de várias fontes, como se apontasse em Moreau uma espécie de arquitetura sincrética, em que há elementos originários das tradições artísticas cristãs (“catedral”), romana (“pilares romanos”), “muçulmana e bizantina”, sem contar o epíteto “deus hindu”, atribuído à figura hierática de Herodes.

Aliás, esse aspecto é salientado por Des Esseintes, quando ele afirma que Gustave Moreau “parecia aliás ter querido afirmar sua vontade de manter-se fora dos séculos, de não precisar origem, país ou época quando pôs a sua Salomé no meio daquele extraordinário palácio, de estilo confuso e grandioso” (1987, p. 81). Essa mistura de estilos arquitetônicos já está presente em toda a obra de Moreau que, para recuperar o exótico, o fantasmagórico, não hesitou em representar motivos mitológicos ao lado de um motivo bíblico obsedante, mas é importante que se frise que sempre buscando acentuar o caráter decorativo que tem estreita ligação com o sensual. Daí que seja mais significativo em sua pintura o imperativo das linhas sobre os volumes, para dar imprecisão às formas, aos objetos. Nesse sentido, ele se diferencia tanto da pintura realista, de um Courbet, por exemplo, que privilegiava os volumes, quanto dos impressionistas, porque o uso da linha, das volutas pouco tem a ver com a busca de sensações, provocadas pelos efeitos de luz e sombras, pelas manchas de cor aplicadas na tela, lado a lado. Sem contar que os impressionistas tinham predileções por cenas da Natureza ou por cenas do cotidiano, com os motivos sendo escolhidos *a posteriori* e que têm como

finalidade provocar as sensações, enquanto, por sua vez, em Moreau, o motivo, escolhido *a priori*, provém da tradição, dos grandes mitos, da história e tem por objetivo, além de excitar as sensações, excitar o imaginário.

Mas como Moreau deforma os mitos, pondo-os a serviço de sua sensualidade, de seu sensorialismo exacerbado, é claro que ele provoca em Des Esseintes uma espécie de alucinação, a ponto de ele interpretar as telas, como já o dissemos, projetando nelas suas idiossincrasias. A começar que podemos ver, já de início, um processo de representação simbólica em que os personagens se tornam emblemas de um modo de ver o mundo, a realidade de uma perspectiva bem própria. Assim, a figura de Herodes, pintada por Moreau, é o símbolo do homem moderno, cujos sentidos se esgotaram. O velho de rosto “amarelo, apergaminhado, cortado de rugas, devastado pela idade” vai necessitar de um estímulo extraordinário, de uma espécie de droga, capaz de lhe causar o “imenso e racional *desregramento de todos os sentidos* (grifos do autor)” (RIMBAUD, 1964, p. 254), na medida em que tem os sentidos entorpecidos. Salomé representa esse estímulo por meio da “lúbrica dança”. Ao lado da atração sexual, provocada pela visão dos seios que “ondulam” com os “bicos eretos” e da “pele úmida”, ela oferece outro tipo de atração, aquela que nasce da contemplação da luminosidade intensa, presente nos diamantes que cintilam, nos anéis que “lançam faúlhas”, nas referências às pérolas, à prata, ao ouro da túnica, das ramagens, das palhetas e na referência à “couraça de ourivesaria”, cujas pedras entram em combustão, à metáfora das “serpentes de fogo” e dos “esplêndidos insetos de élitros ofuscantes”. O fascínio de Salomé que embriaga o velho Herodes tem um caráter primitivo, porque se exerce por meio do fogo, das chamas sobre os olhos, o mais sensual dos sentidos.

Algo equivalente acontece com Des Esseintes, colocado na posição de Herodes (“Tal como o velho rei, Des Esseintes permanecia derrotado, aniquilado, presa de vertigem diante dessa dançarina”) (HUYSMANS, 1987, p. 86), observando a dançarina, a quem dá vida e a quem impulsiona para a dança que começa a se realizar. Nesse sentido, mais do que uma interpretação do quadro, o que anti-herói faz é dinamizá-lo, é transformar a cena estática em cena dinâmica, o que fica bem claro no seguinte trecho:

No odor perverso dos incensos, na atmosfera superaquecida dessa igreja,

Salomé, o braço direito estendido num gesto de comando, o esquerdo dobrado segurando um grande lótus à altura do rosto, avança lentamente nas pontas dos pés, aos acordes de uma guitarra cujas cordas são feridas por uma mulher agachada (HUYSMANS, 1987, p. 85).

Observem-se os verbos de movimento “avança”, “são feridas”, referentes tanto aos passos da dançarina quanto ao tocar da guitarra. Algo similar acontece no comentário referente à contemplação da cabeça decepada de João Batista, em que esse tipo de verbo também é constante “Salomé *repele* a visão”, “seus olhos se *dilatam*”, “sua mão *aperta* convulsivamente a garganta”, “uma joia maravilhosa *dardeja* clarões” (os grifos são nossos), acentuando-se ainda mais na descrição da extrema incandescência da figura feminina, que parece atrair para si tudo quanto é brilho e luminosidade, que serão responsáveis pela hipnose do contemplador:

Aos raios ardentes desprendidos pela cabeça do Precursor, todas as facetas das joias se abrasam; as pedras se animam, desenham o corpo da mulher em traços incandescentes; picam-na no pescoço, nas pernas, nos braços, pontos ígneos, vermelhos como brasas, violetas como jatos de gás, azuis, como chamas de álcool, brancos como raios de astro (HUYSMANS, 1987, p. 86).

Desse modo, Des Esseintes, em vez de se transformar num simples crítico, num simples exegeta de duas telas de Gustave Moreau, insere-se dentro da cena, roubando a posição de Herodes. É como se ele fosse transportado para esse mundo de magia, de fascínio, para esse templo em que se adora uma divindade. No credo sacrílego criado por Moreau, a dançarina transforma-se na “deidade simbólica da indestrutível Luxúria, a deusa da imortal Histeria”, ou se quiser, a Mulher como encarnação do Mal. Contudo, como o plano religioso está ligado ao estético, é preciso considerar que o pintor tem em mira criar um novo conceito de Beleza, ou, mesmo baseando-se nos motivos clássicos, alterar um conceito clássico de Beleza. A “Beleza maldita”, contrariamente ao ideal de beleza tradicional, é aquela que, em vez de elevar o homem ao plano ideal, ao sublime, rebaixa-o, pois se dirige a seus sentidos, despertando-lhe a sensualidade mórbida, os desejos repugnantes. Como o belo agora tem uma missão delicadíssima, qual seja fazer que o homem com os sentidos entorpecidos desperte, só lhe resta apelar para o horror, como forma suprema de ativar o imaginário, de despertar o sistema nervoso. É nesse ponto que se entende a exegese da tela seguinte, como numa relação de causa e efeito. É o sacrifício do Precursor, a ascensão da cabeça sangrenta que iluminará ainda mais

a dançarina, transformando-a numa joia coruscante. O sangue, símbolo de vida, de força, é a matéria-prima necessária para atizar o brilho, a intensidade da luz de Salomé e, por extensão, fazer com que ela se torne o polo deflagrador de um processo de excitação de sentidos.

O despertar do grande sonho de Des Esseintes dá-se nos dois últimos parágrafos do texto, quando o personagem deixa a descrição interpretativa do quadro, a sua viagem por esse mundo de delírio e loucura e envereda por reflexões de carácter dissertativo. Depois de se referir a Mantegna, Jacopo de Barbari, da Vinci e Delacroix, como inspiradores de Moreau, o narrador conclui pela ideia extravagante da geração espontânea, ao se referir ao fato de que o pintor não decendia de ninguém, já que não tinha “ascendente verdadeiro”, “descendentes possíveis”, tornando-se, portanto, “único na arte contemporânea”. Há exagero nessas reflexões, porque todo artista se insere numa tradição, mesmo que rompa com ela, e todo artista também tem imitadores, mesmo que os imitadores venham a criar suas próprias tradições. Gustave Moreau, com seu brilho, com seu gosto de artista refinado, com suas extravagâncias, na verdade, vai estabelecer a ponte entre a arte clássica e harmoniosa do Renascimento e a arte perturbadora do fim do século. Nesse sentido, os motivos da tradição só comparecem em Moreau como motivo para uma subversão de valores, pois, em vez de visarem ao equilíbrio, à ordem, visam à dissonância.

Mas é preciso acrescentar que a relação que há entre as diversas ciências se dá, sobretudo, pela linguagem, pelo estilo: a opulência barroca das descrições, o metaforismo extravagante verifica-se tanto na referência a poetas, artistas plásticos, quanto na referência a minerais e espécimes naturais. É o caso, por exemplo, das referências aos valores das pedras preciosas:

Entre essas pedras, a safira foi a única que manteve brilhos inviolados pela parvoíce industrial e pecuniária. Suas chispas encrespadas sobre uma água límpida e fria defenderam-lhe, de algum modo, a nobreza alta e discreta de qualquer mácula. Infelizmente, à luz artificial, suas frescas chamas não crepitam mais; a água azulada retira-se para dentro de si mesma, parece adormecer para só despertar, cintilante, ao nascer do dia (HUYSMANS, 1987, p. 74).

Nesse fragmento, ao descrever a safira, o autor estabelece a perfeita correspondência entre essa pedra preciosa e a nobreza, servindo-se de um descritivismo que salienta a limpidez própria da água e o brilho intenso da pedra preciosa, propiciado pelos reflexos ativados pela

luminosidade. Essa união de opostos tem sua síntese no oxímoro “frescas chamas”. Mais acima, outras relações entre pedras preciosas e classes sociais oferecem-se: entre os topázios, “de cor arruivada ou viva” e a pequena burguesia, entre a ametista e os açougueiros, etc. Algo equivalente acontece na descrição dos espécimes vegetais, em que, expandido os sentidos pela contemplação das plantas e pela ressonância dos nomes latinos, Des Esseintes impregna a Botânica de uma nova coloração, fazendo que o científico se contamine do poético:

Des Esseintes olhava assombrado, ouvindo o anúncio dos nomes rebarbativos das plantas verdes: o *Encephaladus Horridus*, uma gigantesca alcachofra de ferro, cor de ferrugem, cujas folhas pontudas faziam lembrar os ferros das grades afixadas aos portões dos castelos a fim de impedir escaladas; o *Cocos Micania*, uma espécie de palmeira denteada e esguia, circundada, de todos os lados, por folhas altas semelhantes a pangaias ou remos (HUYSMANS, 1987, p. 123).

Como num autêntico poema, as palavras têm peso e coloração, são opacas, no sentido de elas despertarem ressonâncias: o *Encephaladus*, por exemplo, provoca no personagem, devido ao nome e aparência estranhos, uma espécie de alucinação (observe-se no fragmento a relação entre o olhar que se assombra e a audição), lembrando, por isso mesmo, uma “alcachofra de ferro” que, por sua vez, remete a “grades”, “castelos”, “escaladas”. Nesse sentido, a pretensa objetividade do cientista cede lugar a uma subjetividade doentia que faz que o vegetal seja visto de uma perspectiva diferente daquela dos botânicos.

É, pois, pela linguagem que Huysmans realiza sua utopia – por meio dela, o autor viaja pelo mundo do conhecimento, estabelecendo pontes e nexos entre os diferentes sentidos e sensações, entre as ciências e as artes. Contudo, é preciso considerar que a linguagem utilizada pelo autor é aquela que recupera sua essência, que deixa de ser utilitária, que investe nela mesmo, ao acentuar sua cor, suas sonoridades, seus efeitos sinestésicos. Huysmans trabalha exaustivamente com a linguagem, como um autêntico art-novista, no sentido de dar ênfase ao ornamental e conciliar o artificial com o natural, a fim de estetizar a realidade. O autor, repudiando o mundo utilitarista do burguês, a feiura da vida cotidiana, como um rei Midas da estética, pretende embelezar tudo o que toca, construindo um santuário, de onde são excluídos o interesse, o útil, ou, ainda nas palavras de José Paulo Paes “o sonho perseguido pelos artífices da Arte Nova era precisamente o de estetizar cada movimento da vida cotidiana dos homens, fazê-los viver num ambiente de elegância e refinamento” (1987,

p. 23-24). Daí que a linguagem, explorando ao máximo sua capacidade, procure valorizar a camada fônica das palavras, a beleza plástica do significante para expandir o sentido dos termos, de maneira a promover o intercâmbio dos sentidos e, por extensão, a fusão entre as diferentes artes e ciências, rompendo assim com a camisa de força das tendências monodisciplinares.

Referências

- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Fixot, 1992.
- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 167.
- CAMPOS, Alzira Lobo de Arruda. A interdisciplinaridade e as radicais transformações do pensamento científico. *Lumen et Virtus*, vol. IV, nº 8, fevereiro de 2013, p. 179-188.
- FURST, Lílian R. e SKRINE, Peter N. *O Naturalismo*. Lisboa: Lysia, 1975.
- HUYSMANS, J.-K. *Às avessas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- _____. Prefácio escrito vinte anos depois do romance. *Às avessas*. HUYSMANS, J.-K. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- IRIBARRY, Isac Nikos. Aproximações sobre a transdisciplinaridade: algumas linhas históricas, fundamentos e princípios aplicados ao trabalho de equipe, *Psicologia: reflexão e crítica*, v. 16, nº 3, Porto Alegre: Universidade Federal do rio Grande do Sul, 2003.
- MORIN, Edgar. *Educação e complexidade: os sete saberes e outros ensaios*. 3ª ed., São Paulo: Cortez, 2005.
- PAES, José Paulo. A nevrose do novo. Prefácio a *À rebours*, *op. cit.*, p. 5-28.
- RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres poétiques*. Paris, Garnier-Flammarion, 1964.
- TAINÉ, Hippolyte. *Histoire de la littérature anglaise*, *apud* FURST, Lílian R. e SKRINE, Peter N., *O Naturalismo*. Lisboa: Lysia, 1975.