



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FACULDADE DE LETRAS

HUYSMANS E AS CORES: DECADÊNCIA E LITERATURA PICTURAL

SOPHIA SENRA

RIO DE JANEIRO

2022

SOPHIA SENRA

DRE: 116032422

HUYSMANS E AS CORES: DECADÊNCIA E LITERATURA PICTURAL

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras no Curso de Português/Francês.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina

RIO DE JANEIRO

CIP - Catalogação na Publicação

S0478h Senra, Sophia Huysmans e as cores: decadência e literatura pictural / Sophia Senra. -- Rio de Janeiro, 2022. 31 f.

Orientador: Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina.

Trabalho de conclusão de curso (graduação) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Licenciado em Letras: Português Francês, 2022.

1. J.-K. Huysmans. 2. Naturalismo. 3. Cores . 4. Romance francês. 5. À Rebours. I. Garcia Ferreira Catharina, Pedro Paulo, orient. II. Título.

FOLHA DE AVALIAÇÃO

SOPHIA SENRA

DRE: 116032422

HUYSMANS E AS CORES: DECADÊNCIA E LITERATURA PICTURAL

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras no Curso de Português/Francês.

Data de avaliação: ____/____/____

Banca examinadora:

_____ NOTA: _____

Orientador: Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina – Presidente da Banca Examinadora
Prof. Dr. da Universidade Federal do Rio de Janeiro

_____ NOTA: _____

Marília Santanna Villar
Profa. Dra. da Universidade Federal do Rio de Janeiro

MÉDIA: _____

Assinaturas dos avaliadores: _____

Dedico aos meus pais, Claudia Maria da Silva Senra e Klinton Vieira Senra.

Agradeço ao meu orientador Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina que aceitou o desafio de orientar uma filha sem lar na Faculdade de Letras;

Agradeço ao projeto de extensão CLAC por ter sido um divisor de águas na minha formação docente;

Agradeço ao casal Cinda Gonda e Ronaldo Lima Lins pelo carinho e acolhimento;

Agradeço aos meus pais Cláudia Maria da Silva Senra e Klinton Vieira Senra e à minha avó Maria Lima da Silva pelo apoio incondicional e por nunca terem questionado minha decisão de me tornar professora no Brasil;

Agradeço à Marcelo Rodrigues Affonso Junior, Sergio Luiz Karlinski Neto e Sara Martins Adelino por serem colo, abraço, riso e felicidade;

Agradeço à Alexandre Marques Cabral por ser mestre, profeta e acima de tudo, amigo;

Agradeço à Pedro Siqueira Bartras por sempre dizer que sou muito mais do que imagino ser;

Agradeço à Fernando Pessoa por ser luz, combustível e força desde os meus 13 anos de idade.

“A arte consiste em fazer os outros sentir o que
nós sentimos, em os libertar deles mesmos,
propondo-lhes a nossa personalidade para
especial libertação.”

(Fernando Pessoa)

RESUMO

Este trabalho se refere à análise das cores na obra *À Rebours* (1884), de Joris-Karl Huysmans. Através de um traçado que vai das origens e preceitos do naturalismo, perpassa a relação de Huysmans com Émile Zola e culmina na “bíblia do Decadentismo”, este estudo busca elucidar o papel das cores bem como dos objetos e sensações por elas representados na decoração, paredes e quadros da casa do personagem do romance Jean Floressas des Esseintes. Transversalmente, a pesquisa introduzirá a ótica do desenvolvimento estilístico de Huysmans, suas influências artísticas e vivências pessoais, cujos resultados são visíveis em suas obras. Partindo da análise dos processos criativos de Émile Zola, esta monografia pretende expor a simbólica ruptura entre Huysmans e seu tutor na altura da publicação de *À Rebours* à luz do que foi o movimento naturalista. Por fim, propor-se a análise dos efeitos morais e sensíveis das cores e suas respectivas tonalidades presentes neste romance decadentista, aqui investigadas sob a ótica da obra *Doutrina das cores*, de Johann Wolfgang von Goethe.

Palavras-chave: J.-K. Huysmans ; Émile Zola; Naturalismo; cores; romance francês; *À Rebours*.

RÉSUMÉ

Ce travail concerne l'analyse des couleurs dans l'œuvre *À Rebours* (1884), de Joris-Karl Huysmans. A travers un parcours qui va des origines et des préceptes du naturalisme, passant par la relation de Huysmans avec Émile Zola et culmine dans la « Bible du décadentisme », cette étude cherche à élucider le rôle des couleurs ainsi que des objets et des sensations qu'elles représentent dans la décoration, les murs et les peintures de la maison du personnage Jean Floressas des Esseintes. Transversalement, cette recherche introduira l'optique du développement stylistique de Huysmans, ses influences artistiques et expériences personnelles, dont les résultats sont visibles dans ses œuvres. Partant de l'analyse des processus créatifs d'Émile Zola, cette recherche vise à exposer la rupture symbolique entre Huysmans et son « maître » au moment de la publication d'*À Rebours* à la lumière de ce qui fut le mouvement naturaliste. Enfin, on propose l'analyse des effets moraux et sensibles des couleurs et de leurs respectives nuances présentes dans ce roman décadent, étudiées sous l'optique de l'œuvre *Doctrine des Couleurs*, de Johann Wolfgang von Goethe.

Mots-clés : J.-K. Huysmans ; Émile Zola ; Naturalisme ; couleurs; roman français; *À Rebours*.

SUMÁRIO

1	Introdução.....	12
2	Breve histórico do naturalismo.....	15
3	Huysmans e o naturalismo	18
4	As cores: uma análise literato-emocional de <i>À Rebours</i>	21
	4.1 Vermelho: sexualidade e violência	22
	4.2 Laranja: furores juvenis	24
	4.3 Azul: doçura e melancolia	26
	4.4 Preto (ou o <i>camaïeu gris</i>): solidão e morbidez.....	27
5	Conclusão	30
6	Referências	32

1 INTRODUÇÃO

Nascido Charles-Marie-Georges Huysmans, em 1848, filho de pai holandês e mãe francesa, o autor de *À Rebours* teve uma infância deveras solitária e contida. Seus pais tinham brigas constantes por questões de saúde e financeiras, o que causava grande irritação em sua mãe, Malvina. O estudioso de literatura francesa Robert Baldick (1955, p. 3) explica que “após broncas severas, Georges aprendeu a brincar sozinho e em silêncio” (tradução nossa).

De seu pai, Godfried, Charles-Marie-Georges herdou o gosto pela pintura, por mais que o holandês não tenha sido um artista conhecido. Além disso, havia gerações de pintores e críticos na família Huysmans, incluindo o tio Constant, que se tornaria o segundo pai de Charles-Marie-Georges. Godfried faleceu quando o filho era ainda muito jovem, e sua mãe, poucos meses depois, casou-se com um comerciante.

O jovem Charles-Marie-Georges foi profundamente afetado pela morte do pai. Paralelamente, a postura de sua mãe em contrair matrimônio novamente despertou nele um grande remorso. O resultado disso é que dificilmente veríamos qualquer alusão a Malvina ou ao padrasto em seus romances de cunho autobiográfico. Pelo contrário, as mães nas obras de Huysmans fazem apenas “pequenas aparições” (BALDICK, 1955, p. 5, tradução nossa).

Aos 20 anos de idade, após os infortúnios da adolescência fria e triste, Huysmans se formou bacharel e ingressou na carreira de funcionário do Ministério do Interior da França, momento em que a literatura e as artes plásticas, mais precisamente a pintura, fundiram-se ao seu ser extremamente analítico e perturbado, fazendo surgir assim as primeiras e promissoras linhas de um trabalho notável e único. Paralelamente, Huysmans deveria estudar para ingressar na Faculdade de Direito, porém ele se sentia entediado pelo “Código”, detestava “política e não possuía opinião sobre as sociedades revolucionárias” (BALDICK, 1955, p. 10, tradução nossa). Por outro lado, o jovem estudante adorava discutir sobre poetas e escritores contemporâneos.

Huysmans passou a frequentar cafés, salões e lugares cujo público era tipicamente composto por jovens artistas e estudantes. Compreende, então, que o Direito não era seu destino e sim, *la plume*. Seu primeiro livro impresso, datado de 1874, *Le Drageoir aux épices*, foi uma coletânea de poemas em prosa ao estilo baudelairiano. As “especiarias”, delicadas e variadas, traziam a visão de Huysmans das noites parisienses, das discussões literárias, dos bairros e espaços da velha Paris; esboços sobre telas do Louvre, descrições de *boudoirs*, comércios e pessoas, coloridos e exóticos.

Porém, após inúmeras recusas, Huysmans quase desistiu de publicar seu livro, acreditando que sua carreira como escritor havia acabado antes mesmo de começar. Todavia, incentivado

pelos amigos, decide que custeará a publicação de *Le Drageoir aux épices* e, em 1874, o livro aparece nas prateleiras das livrarias parisienses. Pouco tempo depois, os primeiros “padrinhos” de Huysmans, como os jornalistas Octave Lacroix e Charles Monselet, começam a publicar em suas colunas e revistas comentários e matérias elogiosas sobre o mais recente integrante da cena artística de Paris (BALDICK, 1955, p. 27).

Dali por diante, Huysmans trabalhou em vários outros textos, volumes e histórias, inspirados em suas vivências pessoais, observações e introspecções, muitas destas experiências possibilitadas por seus amigos, que o auxiliavam na coleta de informação e documentação. Enquanto escrevia *Marthe, Histoire d'une fille* (1876), por exemplo, Huysmans contou com seu amigo Ludo para visitar uma fábrica de pérolas artificiais onde trabalharia sua personagem; e, com outro amigo, Henry Céard, que propiciou uma visita a uma sala de autópsia, lugar em que terminaria o companheiro da personagem Marthe (BALDICK, 1955, p. 30).

Após a publicação de *Marthe, l'histoire d'une fille*, Huysmans sofreu críticas das autoridades francesas, que julgavam a obra escandalosa e ameaçavam proibir sua publicação. Atormentado, recorreu a grandes nomes do campo literário. Edmond de Goncourt, por quem Huysmans reservava grande respeito e admiração, elogiou a capacidade descritiva e a originalidade do autor, mas o criticou por não resistir a apelar para o uso de palavras educadas. Huysmans refletiu até decidir mandar uma cópia do romance para Gustave Flaubert, temendo sua reação. Faltava apenas um nome, uma pessoa cuja apreciação de um trabalho como *Marthe* era quase certa: Émile Zola (BALDICK, 1955, p. 32-35).

Vários dos amigos de Huysmans reverenciavam Émile Zola e sua saga *Les Rougon-Macquart*, da qual fazia parte o romance *L'Assommoir* (1876-77). Um deles, Henry Céard, fez contato com Zola a fim de parabenizá-lo e elogiá-lo por suas últimas publicações. Zola, modesto, agradeceu as palavras e disse que ficaria contente em receber Céard ou qualquer um de seus amigos. Mais tarde, Huysmans fez esta visita e levou consigo seus *Le Drageoir* e *Marthe*.

Ali, Zola tomou conhecimento das habilidades inquestionáveis de Huysmans como escritor e afirmou que ele era “sem dúvida, um dos nossos romancistas do amanhã” (BALDICK, 1955, p. 36, tradução nossa). Vários encontros se seguiram desde aquele primeiro, e neles Huysmans e depois Henry Céard, tornaram-se amigos próximos de Émile Zola, bem como outros novos nomes como Léon Henrique, Paul Alexis, Octave Mirbeau e Guy de Maupassant, em um encontro que mais serviu como propaganda; mitificado propositalmente pelos mestres e seus discípulos, vislumbrou-se, no restaurante *La Trapp*, um grupo composto por seis jovens

aspirantes a escritores naturalistas: Huysmans, Céard, Hennique, Alexis, Mirbeau e Maupassant, capitaneados por Émile Zola, Gustave Flaubert e Edmond de Goncourt.

Entretanto, um grupo não muito distinto daquele do jantar Trapp constituiria o mito que firmaria a “escola” naturalista no campo artístico francês: o Grupo de Médan, cuja aparição, por muito tempo, funcionou como uma lenda nascida da publicação coletiva *Les Soirées de Médan* (1880), uma série de contos sobre o tema da guerra franco-prussiana, de 1870-1871 (PAGÈS, 2014). No volume vemos os contos *L’Attaque du moulin*, de Zola; *Boule de suif*, de Maupassant; *Sac au dos*, de Huysmans ; *La Saignée*, de Céard ; *L’Affaire du grand 7*, de Hennique e *Après la bataille*, do mais fiel discípulo de Zola, Paul Alexis.

Pedro Paulo Catharina expõe que Médan servirá a Zola como uma repaginação de sua imagem tida publicamente como a de um literato pornográfico e sujo. Agora, como um homem que se reúne uma vez por semana em sua casa de campo com seus discípulos sérios e engajados, “Zola mostra sua condição paratópica no campo literário, entre Médan e Paris, entre a marginalidade e o desejo do sucesso, que alcançará paulatinamente” (CATHARINA, 2005, p. 112).

Contudo, com a morte do mestre de todos, Gustave Flaubert, quatro semanas após a publicação de *Les Soirées de Médan*, o grupo, desde o princípio nada coeso estilisticamente, parece se dissolver. Sobre o fato, Catharina (2005) cita Henri Mitterand:

[...] não devemos nos enganar sobre a publicação do volume coletivo das *Soirées de Médan* e sobre as circunstâncias de sua confecção. Ela marca o fim de um período muito mais do que seu começo ou até mesmo o ponto culminante de sua curva ascendente (MITTERAND apud CATHARINA, 2005, p. 113).

Apesar da separação do grupo, os jovens naturalistas continuavam a defender fortemente sua estética, como veremos nas próximas seções.

Enfim, no tocante às produções de Huysmans fora e dentro da perspectiva naturalista, veremos as publicações, na sequência de sua carreira literária, de *Les Sœurs Vatard* (1879), *Croquis Parisiens* (1880), *En Ménage* (1881), *En rade* (1887), além de contos, novelas e críticas de arte. Devemos mencionar aqui, além das obras supracitadas, aquelas da chamada fase religiosa de Huysmans, como *Là-bas* (1891), *En Route* (1895), *La Cathédrale* (1898) e *L’Oblat* (1903). Contudo, na publicação de *À Rebours*, de 1884, é onde concentraremos nosso estudo e análise.

2 BREVE HISTÓRICO DO NATURALISMO

Para conceituar o naturalismo francês, convém ressaltar a importância do fazer literário de Émile Zola. Para tanto, faremos uma breve recapitulação dos processos criativos e analíticos do autor de *Les Rougon-Macquart*.

Podemos nos questionar sobre as razões pelas quais Huysmans entregou dois exemplares de suas primeiras obras, *Le Drageoir aux épices* e *Marthe, Histoire d'une fille* a Émile Zola: por que este escritor e não outro? Por que apenas Zola seria capaz de compreendê-las? Nesta seção procuraremos elucidar estas e outras questões.

“Zola sempre teve gosto pela reflexão lógica” (BECKER, 2001, p. 8, tradução nossa). Entre 1865 e 1866, Émile Zola escreve uma série de artigos chamados *Mes Haines*, e neles pode-se notar a “campanha” que o romancista começou a difundir a respeito de um novo fazer literário. Neles, ele se interroga sobre o contexto da intriga, sobre construção de personagens, sobre a “narrativização” da informação etc.

Colette Becker, estudiosa da literatura francesa e sobretudo do método literário de Zola, sublinha que podemos encontrar nos artigos e textos teóricos do autor de *Germinal* (1885) alguns termos em recorrência: imaginação, invenção, lógica e experiência (BECKER, 2001). Os dois primeiros, ele os distingue em dois tipos diferentes de romance: o primeiro, que ele rejeita, é o da imaginação, da criação de fábulas fantasiosas, sem respeito algum à realidade. O segundo, o da invenção, ele associa ao romance moderno, aquele que entrega a experiência ao leitor.

A faculdade de inventar, de produzir algo novo e dele retirar a hipótese que dará rumo à história é o que é fundamental para Émile Zola. O que separa a invenção da imaginação, de forma crucial, é que aquela parte sempre do real, da observação da vida cotidiana e do experimento (BECKER, 2001, p. 11). Portanto, segundo o que acredita Zola, “a invenção (...) está então indissociavelmente ligada à observação e à análise do real, mas também à lógica (...)” (BECKER, 2001, p. 11, tradução nossa).

Esta lógica, tão cara a Zola, não é aquela matemática ou numérica. Ela é aquela que parte do real, a lógica comum que há entre os fatos cotidianos e que culmina na criação. Através de esboços, planos e observações, Zola arquitetava os contextos por detrás das vidas de cada um de seus personagens. Os dissabores, as tristezas, as hesitações e as tragédias, tudo aquilo que faz parte – e sentido – na existência de qualquer ser humano.

Portanto, pode-se inferir que, para Émile Zola, o artista moderno, iluminado por nomes como Honoré de Balzac, Hippolyte Taine ou os irmãos Jules e Edmond de Goncourt, transfere

para as artes o espírito da pesquisa e do método, aquilo que traz progressão às ciências (MITTERAND, 2002, p. 19, tradução nossa).

Zola escreve sobre o naturalismo após a publicação de *Mes Haines*, quando em um artigo ele atribui a Taine o título de “o naturalista do mundo moral”. E, na posição de discípulo de Taine, ele continua no mesmo artigo: “introduzir no estudo dos fatos morais a observação pura, a análise exata empregada naquela dos fatos físicos” (ZOLA apud MITTERAND, 2002, p. 20, tradução nossa). Segundo Henri Mitterand, ali estavam as duas palavras imprescindíveis nos artigos e na voz de Zola: observação e análise.

No prefácio de seu romance *Thérèse Raquin* (1867), Zola explica que seu objetivo foi o de um trabalho científico: mostrar os distúrbios e problemas de uma natureza sanguínea ao contactar-se com uma natureza nervosa. Ao final deste mesmo prefácio, ele faz do naturalismo a bandeira de uma escola e, de antemão, faz referências indiretas a nomes como Taine e os irmãos Goncourt (MITTERAND, 2002, p. 20).

Desta forma, vemos germinar o naturalismo na literatura, através da “vontade tranquila de Zola” (MITTERAND, 2002, p. 21, tradução nossa), que se preserva ao dizer que não criou o termo e nem o conceito, ambos desde muito tempo utilizados no meio literário. De fato, explica Mitterand, o termo designava o especialista que “estuda as ciências biológicas, que se ocupa da história natural” (p. 21). É sabido que as ciências médicas exerciam grande influência nas obras de muitos romancistas da segunda metade do Oitocentos e, dessa forma, o naturalismo conhece o campo fértil da cena intelectual da época e nela faz sucesso.

No campo das Belas-Artes, Mitterand salienta que desde o século XVII a arte naturalista é aquela que “procura a imitação exata da natureza” (2002, p. 22, tradução nossa). Taine, em um ensaio sobre Leonardo da Vinci – nota-se que o sentido do termo naturalista pode ser utilizado para evocar obras da Renascença – apresenta um naturalismo maior que o realismo: a atenção dada aos aspectos mais opulentos da natureza e dos seres. O pintor realista reproduz a imagem de maneira impessoal e o pintor naturalista é o artista do temperamento¹.

O crítico Jules-Antoine Castagnary, a partir de 1860, em suas críticas a respeito, principalmente, das obras de Gustave Courbet, é ainda mais adepto do valor estético e filosófico do naturalismo: “a escola naturalista restaura as relações fendidas entre o homem e a natureza. (...) Ao substituir o homem na sociedade da qual os psicólogos os tiraram, fez da vida social o

¹ Henry Mitterand apresenta o termo “os pintores do ar livre” (tradução nossa), momento em que a palavra naturalista aparece nas críticas de arte. Baudelaire, em um *Salão* em 1846, os denomina “naturalistas e coloristas” e enumera suas qualidades, como aqueles que utilizam “cores ricas e abundantes (...), céus luminosos (...) e uma sinceridade particular que os faz aceitar tudo o que a natureza dá” (MITTERAND, 2002, p. 23, tradução nossa).

objetivo principal de nossa pesquisa” (CASTAGNARY apud MITTERAND, 2002, p. 23, tradução nossa). Zola, como grande admirador de Gustave Courbet, não faria qualquer objeção à definição de Castagnary sobre o naturalismo na pintura e ainda a aplicaria em sua própria arte literária. O autor de *La Bête humaine* (1890) é, por conseguinte, inovador pelo sistema conceitual que criará em torno do termo e do sentido da palavra naturalismo e pelo vigor de sua doutrina nesta nova estética.

Ao mesmo tempo, Émile Zola é herdeiro da longa e complexa história por trás da palavra e por isso, caberá a ele recuperar seus sentidos filosóficos, conceituais e artísticos. Mitterand reforça enfaticamente: “a força do naturalismo zoliano deriva, sem dúvida, tanto da belicosidade e do senso estratégico e tático do autor, quanto desse sincretismo que (...) reúne em uma teoria literária integrada os caminhos até então separados da filosofia materialista, das ciências da natureza, da pintura sobre o motivo e o romance de análise” (MITTERAND, 2002, p. 24, tradução nossa).

No campo literário, o naturalismo é, sobretudo, o estudo contínuo de documentos humanos, a análise racional de fatos e de personagens, a ressurreição de sociedades: “Natureza, observação, documento, pesquisa, realidade, análise e lógica” são as palavras de Zola, segundo Mitterand (2002, p. 24-25, tradução nossa). Logo, a verdade, ou aquilo que é verdadeiro, não se constata, ela se conquista através do método análogo àquele do cientista e depois expomo-la sem dogmas ou retóricas através da criação artística.

3 HUYSMANS E O NATURALISMO

Nesta seção, trataremos do vínculo entre Joris-Karl Huysmans e o movimento naturalista, e como este marcou seus trabalhos e obras. Inversamente, também exporemos o simbólico afastamento entre Huysmans e o naturalismo de Émile Zola.

Após a publicação de *L'Assommoir*, romance alvo de inúmeras críticas, bem como tema de paródias teatrais, uma revista belga convidou o jovem Huysmans a publicar artigos sobre o movimento naturalista e sobre a persona de Émile Zola. Em um desses artigos, Huysmans defende vigorosamente a estética e inspirações do naturalismo e nega que ele e seus colegas, assim como seu tutor, estariam apenas em busca de fama e louros:

Pústulas verdes e carne rosada são apenas um para nós, porque o criminoso merece ser estudado tanto quanto o homem perfeito. (...) A sociedade tem duas faces; nós mostramos essas duas faces, nós usamos todas as cores da paleta. (...) Aplaudimos o grosseiro, o romance picante, o romance açucarado – cada um bem fundamentado, bem escrito e fiel à vida (HUYSMANS apud BALDICK, 1955, p. 37-38, tradução nossa).

Enquanto J.-K. Huysmans e seus colegas defendiam fervorosamente a bandeira naturalista, também participavam de forma ativa da vida artística de Paris. Jantares, encontros, *soirées*, salões e outros eventos, muitas vezes acompanhados de escritores relativamente consagrados à época, como Gustave Flaubert e os irmãos Jules e Edmond de Goncourt. Mesmo assim, Huysmans não deixava de trabalhar em artigos ou publicar textos e, nesse ínterim, sua terceira obra naturalista, *Les Sœurs Vatard* (1879), estava em produção.

Em razão desse novo romance, Huysmans pesquisava entre pessoas da classe trabalhadora e preenchia cadernos com notas sobre conversas que tinha com elas e com descrições de locais pobres que visitava. Porém, fabricar esse livro mostrava-se algo exaustivo, e Huysmans perdeu suas forças para continuar com ele. Zola, ao saber disso, tratou de pedir a Henry Céard que o convencesse a retomar as atividades, pois o grupo precisava de novos livros e J.-K. Huysmans era sua esperança.

O escritor decide então voltar ao trabalho e, alguns meses depois, em meados de 1878, ele entrega o manuscrito de *Les Sœurs Vatard* ao editor Georges Charpentier, o primeiro a se oferecer para publicá-lo. Finalmente, em fevereiro de 1879, a obra aparece nas livrarias parisienses. “Para ler este livro é necessário compreender por que um crítico uma vez chamou os naturalistas de autores de ‘*morceaux choisis*’”, afirma Baldick (1955, p.43). O motivo para isso, aponta Baldick, é o fato de a obra ser constituída, quase que inteiramente, de passagens que descrevem paisagens parisienses, sons, cores e cheiros do distrito de Montrouge, a atmosfera do *music hall* na Rue de Gaieté e tantas outras minuciosidades. Mais tarde, Huysmans

chamaria atenção para uma cena específica da obra, que ele classifica como a primeira prosa-pictorial de uma ferrovia na literatura moderna. Sendo ou não a primeira vez em que se descreveu precisamente uma ferrovia, deve-se levar em conta a técnica da descrição pictorial que há nas obras naturalistas de Huysmans, *pintando* rios, quadros, fábricas, pessoas (BALDICK, 1955, p. 43).

Apesar do sucesso das vendas, Huysmans recebeu críticas de Flaubert e de Edmond de Goncourt. Ambos consideraram *Les Sœurs Vatard* um trabalho poderoso e marcante, porém, o pano de fundo da história não os agradou. As críticas foram em torno da falta de perspectiva, da narrativa impessoal, e Flaubert, particularmente, adiciona que “toda obra de arte deve chegar a algum ponto, a um cume (...). (...) Cuidado com as fórmulas” (FLAUBERT apud BALDICK, 1955, p. 44, tradução nossa). Finalmente, para Goncourt, Huysmans não deveria concentrar-se apenas em analisar a classe trabalhadora, a sujeira e a miséria, pois a sociedade não é composta apenas por elas. Huysmans, que havia defendido em seus artigos sobre *L’Assommoir* que o romance naturalista abarcaria a sociedade por completo, respondeu a seus críticos de maneira favorável. Émile Zola, por outro lado, acreditava que *Les Sœurs Vatard* seria mais uma de muitas obras naturalistas da classe trabalhadora que seu discípulo viria a produzir; ele não sabia, contudo, que a obra sobre duas jovens infortunadas seria a última.

Pedro Paulo Catharina (2005) explica que Huysmans, e pudemos constatá-lo na seção anterior, filiou-se ao movimento naturalista, apesar de desenvolver a estética de maneira muito própria. Suas obras, por mais que obedeçam aos parâmetros e bases naturalistas, apresentam também um aspecto intratextual, como as descrições nos panos de fundo, as minuciosidades das obras de arte e de partes da cidade, por exemplo.

Após a publicação de *Les Sœurs Vatard*, Huysmans ingressou no mundo do jornalismo, momento em que começou a publicar artigos como crítico de arte. O autor de *Marthe, Histoire d’une fille* nasceu no mundo artístico, como vimos na seção sobre sua vida e obra. Desde muito cedo imerso no mundo da pintura, ele mostrava claramente em suas obras seu apreço pelas artes plásticas através das descrições picturais; e podemos vê-lo, por exemplo, em sua referência ao *camaïeu rouge*, uma técnica vista mais tarde em *À Rebours* (1884) e presente desde *Le Drageoir aux épices*.

Durante este período, Huysmans concentrou-se em uma abordagem introspectiva da sua literatura e dela nasceu o romance *En Ménage* (1881), uma obra íntima, pessimista e, talvez, de cunho autobiográfico. Robert Baldick defende que a obra é repleta de referências sobre a própria vivência de Huysmans, seus dissabores amorosos, histórias de infância e tristezas da

adolescência, por exemplo (BALDICK, 1955, p. 58). Émile Zola não fez maiores comentários sobre o romance e a crítica julgou Huysmans sórdido e fatalista.

Contudo, *En Ménage* marca a embriológica transição, certamente não definitiva, entre um Huysmans naturalista e um Huysmans “decadentista”. A sina e os infortúnios de um jovem escritor que descobre que a esposa era uma prostituta são o tema principal desta obra que traz à luz os sentimentos mais profundos e perturbadores causados pela solidão, a amargura e o ciúme. Fugindo da temática naturalista não em essência, mas em conteúdo, *En Ménage* está paralelamente ligada ao descontentamento de Huysmans com a proposta estética de Émile Zola, que fazia de seus jovens discípulos pesquisadores de suas próprias criações (BALDICK, 1955, p. 62).

Neste ínterim, Huysmans decide afastar-se do movimento levado pelo esgotamento em relação ao discurso de um fazer literário que começava a perder a vitalidade, e cujos próprios defensores perdiam espaço frente às novas inquietudes artísticas. O autor não cortou relações com Émile Zola, muito pelo contrário, ambos continuavam a se corresponder, porém, naquele momento, Huysmans inaugurava uma nova fase em sua vida artística: a imersão no estudo da pintura. À época, o autor publicou uma coletânea de análise e crítica, construída com ensaios e artigos provenientes de seu trabalho como jornalista, bem como com o que ele coletara nos Salões de Pintura, a chamada *L'Art moderne* (1883). Paralela e conjuntamente, Huysmans estudou vivamente pintores impressionistas e simbolistas, contemporâneos ou não, como Gustave Moreau, por quem ele tinha grande apreço, e Degas.

Em novembro de 1882, Huysmans escreveu a Zola: “Senti a necessidade de uma mudança completa e então embarquei em uma fantasia selvagem e sombria, algo louco, mas ao mesmo tempo realista” (HUYSMANS apud BALDICK, 1955, p. 77, tradução nossa). A resposta a esta mudança veio em 1884: *À Rebours*, uma reação efervescente ao movimento naturalista que marcava o rompimento simbólico entre Huysmans e naturalismo de Zola.

4 AS CORES: UMA ANÁLISE LITERATO-EMOCIONAL DE *À REBOURS*

Nesta seção, destacaremos a potência pictural e emocional da obra *À Reboours* através da análise de um grupo de cores e de como elas intervêm no comportamento e na memória do protagonista do romance, Jean Floressas des Esseintes.

O romance *À Reboours* (1884) apresenta a vida do conde Jean Floressas des Esseintes, deslocado em uma sociedade em plena industrialização e que se torna palco de uma democratização cada vez mais efervescente, “se isola completamente e passa a ocupar o lugar único da cena romanesca, sem atritos, sem personagens que a ele se oponham” (CATHARINA, 2005, p. 31). Dito isto, podemos notar que *À Reboours* é um romance quase sem progressão, cujo único personagem está quase constantemente em posição de repouso, apegado apenas aos objetos decorativos e às obras de arte de sua nova casa: um palacete afastado de Paris, onde vive recluso.

“Ele escreveu este livro porque queria libertar sua imaginação e estilo, ignorando os ditames da literatura convencional” (BALDICK, 1955, p. 78, tradução nossa). Por isso *À Reboours* é uma obra tão significativa, pois nela Huysmans não sente a necessidade de seguir instruções, de abordar temas específicos ou de criar múltiplos personagens e histórias. Sem trama ou evolução, a obra cria assim uma tensão no campo literário e artístico da época, como explica Catharina (2005).

Esta ruptura estética e simbólica com o movimento naturalista fez com que Huysmans sofresse ataques da crítica, que não compreendia o personagem des Esseintes. A estética da arte pela arte marca a superação do romance naturalista e assim “dissolve a intriga tradicional, abole a ação, parodia o herói em conflito (...)” (CATHARINA, 2005, p. 35). Desta forma, Huysmans troca a progressão pela descrição minuciosa de móveis e objetos raros, em detrimento da narração e da argumentação. Todavia, nessa pesquisa, daremos enfoque à paleta de cores que des Esseintes escolhe, e sobre as quais o narrador discorre tão preciosamente, na tentativa do personagem de encontrar as tonalidades corretas para pintar as paredes de sua nova casa, bem como nas descrições das cores presentes nas gravuras decorativas e nos quadros da casa de Fontenay-aux-Roses.

“Huysmans procura para cada tom um equivalente na literatura, a fim de que o leitor possa vê-lo”, afirma Jeannerod (2015, p. 2, tradução nossa). A pesquisadora explica que, para Huysmans, a metáfora literária se faz estritamente necessária na verbalização da cor, e que por isso o escritor francês busca fazer analogias entre pintura e literatura, usando como base os sentimentos que suscitam as obras de arte que escolhe para descrever em seus livros, como a

coleção de gravuras de *La Persecution*, escolhidas por des Esseintes para decorar sua sala de figuras na nova casa de Fontenay-aux-Roses, cujas cores escuras e fortes representam a violência do homem.

Assim, Huysmans nos conduz à sua reflexão estética sobre a representação do irrepresentável e sobre tornar visível o que antes estava escondido: a potência de ambos os meios artísticos, o da pintura e da literatura, muito claros em *À Rebours*, estão em constante consonância, um servindo de analogia ao outro.

4.1 Vermelho: sexualidade e violência

Em *À Rebours*, Huysmans consagra ao *boudoir* um lugar de destaque nas primeiras cenas do romance. Esta espécie de saleta, anteriormente ligada ao feminino, é parte importante da antiga casa do conde des Esseintes, por motivos que veremos adiante, e compõe suas reminiscências de uma vida pregressa. O cômodo, frequentemente representado em inúmeras obras literárias do século XVIII, foi concebido para o recolhimento feminino, um espaço de descanso e de orações para moças. Contudo, segundo aponta Pedro Paulo Catharina, a sala “rapidamente adquire uma conotação sexual, cômodo luxuosamente arranjado para encontros amorosos, longe dos olhos alheios (...)” (CATHARINA, 2001, p. 147).

Podemos inferir que a antiga casa de des Esseintes, um homem solteiro, não deveria contar com tal cômodo em sua arquitetura. Porém, como o desejo de Huysmans era o de romper com convencionalidades e criticar lugares-comuns na literatura, o personagem aristocrata e luxurioso, logo, contava com este espaço que, para ele, era o lugar dos encontros sexuais. Em duas passagens presentes no primeiro capítulo da obra, capítulo consagrado à decoração da nova casa do conde, podemos observar o caráter descritivo com o qual Huysmans apresenta o cômodo, além de notarmos a real natureza da intenção de des Esseintes em possuir tal espaço:

De há muito tornara-se um especialista em sinceridades e tons evasivos. Outrora, quando recebia mulheres em casa, havia preparado uma salinha onde, em meio a pequenos móveis esculpidos no pálido canforeiro do Japão, sob uma espécie de tenda de cetim rosa das Índias, as cadeiras ganhavam um suave colorido às luzes filtradas pelo tecido (HUYSMANS, 2011, p. 76).

Ele continua:

Esse aposento, onde os espelhos faziam eco uns aos outros e remetiam, nas paredes, a uma enfiada de róseas salinhas que se perdiam de vista, tornara-se célebre entre as raparigas: elas se compraziam em mergulhar sua nudez naquele banho de tépido encarnado que o odor de menta desprendido pela madeira dos móveis aromatizava (HUYSMANS, 2011, p. 76).

Em ambas as passagens, podemos notar a presença de uma cor em especial: o vermelho. Esta cor, agora presente em um cômodo que adquiriu uma conotação sexual, passa também a representar a paixão, a luxúria. Seguindo este ponto de vista, podemos aferir que des Esseintes possuía o cômodo para fins sexuais, já que, outrora, ele promovera orgias e festas onde esbanjava suas riquezas, talvez na tentativa de apagar a solidão da infância e a negligência familiar, como vemos na *Notice*, espécie de abre-alas do romance.

Analisemos então a cor púrpura ou o vermelho. Considerando aqui o *boudoir* como expoente do vermelho ou púrpura, passemos à análise do efeito da cor no espírito. Segundo Goethe, em sua *Doutrina das cores* (2013), em um primeiro momento, a cor em geral, ao ser captada pela visão, possui um efeito quase que contemplativo. Automaticamente, ao ser capturada, junto com ela veem os efeitos na alma que, isolados, são de valor específico e de fácil decifração. Porém, ao se combinarem, podem resultar em sentidos harmônicos ou não, mas sempre bastante significativos. Ou seja, o efeito da cor está diretamente ligado à moralidade. Por este motivo, as cores, enquanto elementos artísticos, possuem um alto grau para fins estéticos (GOETHE, 2013, posição 1942).

Deste modo, o vermelho e suas variações como o rosa, por exemplo, na antiga casa de des Esseintes, assumem o papel de representantes do gozo e dos prazeres carnavais. No entanto, após sua decisão de deixar a vida mundana para trás e de cansar-se dos “sacripantas e imbecis” (HUYSMANS, 2011, p. 72), o conde, ao decorar sua nova casa, retira do vermelho um sentido mais visceral e negativo. Em seu toucador situado na casa de Fontenay-aux-Roses, o conde transfigurou o vermelho de seu estado de “seriedade, benevolência e graça” (GOETHE, 2013, posição 2023) para o da violência lasciva do homem. Para isto, decorou o quarto inteiramente em tapete vermelho-sangue e usou como adornos estampas de Jan Luyken, um artista holandês do século anterior. Deste mesmo artista o duque possuía a coleção completa de *Perseguições Religiosas*, “espantosas lâminas contendo todos os suplícios que a demência das religiões inventou, lâminas onde bramia o espetáculo dos sofrimentos humanos (...)” (HUYSMANS, 2011, p. 126). Possivelmente, esse novo quarto compunha a reinterpretção de des Esseintes do *boudoir*, agora em sua reclusão total do mundo. Nota-se, além disso, que o conde, ao isolar-se, passou a contemplar com mais franqueza e profundidade quadros e obras religiosas, destacando em suas observações as características mais perversas do homem nelas representadas.

“A experiência nos ensina que cores distintas proporcionam estados de ânimo específicos”, explica Goethe (2013, posição 1957) sobre as mais diversas reações provocadas pelas cores. A depender do estado de ânimo daquele que as observa e absorve, as cores podem mudar a maneira como se interpreta o mundo. Ele continua: “para sentir plenamente esse (...)”

efeito, é preciso que o olho seja envolvido por uma cor única, por exemplo, estar num quarto de uma só cor (...). Nesses casos (...), a cor põe olho e espírito em unísono consigo mesma” (GOETHE, 2013, posição 1957). Sob essa ótica, podemos inferir que des Esseintes, fatigado pela realidade burguesa, falsa e empobrecida, na qual ninguém o compreende, passou a acreditar que o *boudoir*, antes um local de prazer, devia produzir nele um sentimento de repulsa e, por isso, decora o novo ambiente com as gravuras sanguíneas de Luyken que o remetem a um estado primitivo de ferocidade.

4.2 Laranja: furores e precipitações

Durante a decoração de sua nova casa, des Esseintes dedica mais tempo ao laranja ou alaranjado. Para ele, o laranja é uma cor enigmática e de difícil alcance pois, frequentemente, essa cor se transfigura em mais vermelho ou mais amarelo, a depender da quantidade de sua adição na combinação. Contudo, em um primeiro momento, o conde, ao refletir sobre aquilo que se deve considerar ou não em uma situação de isolamento, destaca três elementos específicos:

Não se podia nem pensar nos salmões e nos rosas, cujas efeminações contrariavam as ideias de isolamento; tampouco se podia pensar nos violetas que se despojam; o vermelho sobrevive, solitário, e que vermelho! um vermelho viscoso, ignóbil borra de vinho; parecia-lhe aliás assaz inútil recorrer a esta cor, pois, com a intromissão de certa dose da santonina, torna-se violeta à vista, e facilmente se altera, mesmo sem ser tocada, a cor de suas tinturas (HUYSMANS, 2011, p. 80).

Desses três elementos e de suas tonalidades vistas à distância, uma lhe chama mais a atenção: o alaranjado. Des Esseintes tem uma teoria própria sobre essa tonalidade, que ele crê ser precisa e indiscutível. Usando a si mesmo como exemplo, ele acredita que exista uma harmonia entre a natureza sensual daquele que é um verdadeiro artista e entre a cor que seus olhos veem da maneira mais especial e vivaz possível. Sobre esse tema, Goethe nos diz que:

A combinação de objetos coloridos e a coloração do espaço devem ocorrer segundo os fins que o artista se prescreve. Para isso, o conhecimento do efeito das cores, individuais ou combinadas, na sensação é particularmente necessário. O pintor deve ter profundo conhecimento tanto, do dualismo geral quanto das oposições específicas e, sobretudo, do que foi dito a respeito das qualidades cromáticas (GOETHE, 2013, posição 2218).

Portanto, podemos inferir que a cor laranja é de tamanha importância para o aristocrata decadente por conta da dificuldade de se chegar a ela, devido ao fato principal de que é necessário observá-la da maneira correta. Justamente por isso, des Esseintes julga arduamente os olhos grosseiros que não sabem observar e distinguir as reais transmutações das tonalidades,

os olhos indiferentes e alienados da burguesia. Entretanto, às pupilas refinadas pelo encantador mundo artístico, ele consagra tenros comentários:

(...) e não considerando, então, mais do que as pessoas de pupilas refinadas, exercitadas pela literatura e pela arte, parecia-lhe coisa certa que o olho de cada um dos que sonham com o ideal, dos que reclamam ilusões, exigem véus no leito, é geralmente acariciado pelo azul e seus derivados, tais como o malva, o lilás, o cinza-pérola, contanto que se mantenham brandos e não ultrapassem a fronteira onde alienam sua personalidade e se transformam em violetas puros, em cinzas francos (HUYSMANS, 2011, p. 81).

Há ainda, para o conde, as pessoas coléricas, que se cegam pela doença ou e pela falta de sensibilidade, e assim deleitam-se apenas com o brilho do vermelho e do amarelo, ignorando a potência individual do alaranjado, como vemos no trecho:

Contrariamente, as pessoas atiradas, os pletóricos, os belos sanguíneos, os sólidos varões, que desdenham as entradas e os episódios e se arrojam, perdendo logo a cabeça, esses se comprazem, em sua maioria, nas luzes brilhantes dos amarelos e dos vermelhos, nos toques de címbalos dos vermelhões e dos cromos que os cegam e os embriagam (HUYSMANS, 2011, p. 81).

Contudo, os que parecem causar maior irritação ao conde são as pessoas que buscam a sensualidade nervosa. Àqueles que procuram cercar-se pela febre física que se esvai pelos ares em fumaças quentes, o conde declara ter um certo tipo de aversão, pois para ele, ao captar essas pessoas que esquecem do laranja em si, a cor torna-se irritante e símbolo de doença.

Para Goethe, a junção do vermelho e do amarelo para a formação do laranja tem um senso mais energético e “parece mais forte e esplêndida” (GOETHE, 2013, posição 1974). Isto esclarece a busca do conde pelo laranja real, pois o verdadeiro esplendor é único e de difícil alcance. O “vermelho-amarelado”, como nomeia Goethe (2013, posição 1989), proporciona ao olho uma sensação de contentamento, pois ambas as cores representam incandescência e suavidade ao mesmo tempo. Possivelmente, aí jaz a explicação da fascinação de des Esseintes pela cor que simboliza a verdadeira sensualidade mental e o desafio do artista que consegue captá-la através do que está diante de seus olhos.

No que diz respeito à decoração de suas paredes, des Esseintes permanece em dúvida. Para ele, se o vermelho e o amarelo enriquecem e criam vida se iluminados, o mesmo não acontece com o laranja que, ao se filiar à luz, tem tendência a se assimilar com algum tom de vermelho. Ele assegura não utilizar tapetes e tecidos orientais em sua decoração, já que estes tornaram-se artigos comuns pelo fato de que burgueses agora têm acesso a eles. No mais, o conde estuda também as nuances das velas e as cores que se formavam ao queimar-se; ele

descobriu “uma que lhe pareceu não ir se desequilibrar e subtrair-se às exigências que ao laranja se faziam (...)” (HUYSMANS, 2011, p. 81).

No entanto, apesar dos inúmeros esforços para encontrar o verdadeiro alaranjado, o conde termina por decorar suas paredes como uma encadernação de livros, com placas de aço frio e couro. Ao dedicar várias linhas à estética do laranja e do caminho árduo até sua obtenção, Huysmans nos revela a falta de progressão proposital nas escolhas de des Esseintes, e isso fica claro quando o conde decide abandonar seus estudos desta cor por admitir, talvez, que jamais conseguiria chegar até ela em seu estado puro e esplêndido.

4.3 Azul: doçura e melancolia

Para des Esseintes, a cor azul, ao contrário da laranja, não demanda os mesmos esforços na busca de seu estado mais puro, porque são suas variações que ditam as diversas disposições do espírito: “o azul aquecido pelas chamas torna-se um falso verde; se for escuro como o cobalto e o anil, torna-se negro; se for claro, torna-se cinza; se for franco e suave como o turquesa, embota-se e acetina-se” (HUYSMANS, 2011, p. 81). Há muito, na cultura ocidental, associamos o azul à sentimentos chamados de negativos, como a “inquietação, a ternura e a nostalgia” (GOETHE, 2013, posição 1989); *to feel blue*, a expressão idiomática da língua inglesa, tem exatamente esse sentido, o de amuar-se.

Segundo Goethe (2013, posição 1989), o azul está para o escuro assim como o amarelo está para a luz. Seguindo essa linha de raciocínio, podemos compreender que, por ser uma cor primária ligada ao negativo, o azul possua uma conotação mais sombria, como a cor capaz de traduzir os confins da alma, talvez mais ou na mesma proporção que o preto. Portanto, ao discursar sobre as tonalidades do azul, o conde des Esseintes poderia também estar tentando decifrar seus próprios sentimentos, já que o principal motivo para o seu afastamento da sociedade era o fato de que ele se sentia incompreendido e enojado.

No entanto, diferentemente da cor vermelha, estudada acima, o conde não queria pintar ou decorar um cômodo inteiramente na cor azul. Para ele, com o azul, carecemos de associá-lo “a uma outra cor coadjuvante, não podia cogitar de fazê-lo a cor dominante num aposento” (HUYSMANS, 2011, p. 80). Decerto, podemos acreditar que o conde não concordava com o excesso de frieza e inquietação que poderia haver em um cômodo completamente azul, pois, como explica Goethe, essa cor, no seu estado mais puro, “(...) pode ser vista como uma contradição entre estímulo e repouso” (GOETHE, 2013, posição 1989).

Podemos entender, desse modo, as diversas fusões que podem ser feitas entre azul e preto ou azul e verde, por exemplo, e seus significados, se seguirmos a mentalidade de des

Esseintes. Os produtos dos primeiros são sombrios e pesados, como o cobalto e o índigo, e os produtos dos segundos transmitem sinceridade e doçura, como o turquesa. Como ressalta Goethe, o olho tem verdadeira satisfação ao enxergar a cor verde: “A alma repousa nessa mistura”, se ela for bem equilibrada (GOETHE, 2013, posição 2035). Assim, se o azul e o verde estiverem em perfeita sintonia, a alma também estará calma, lúcida e suavizada pelo efeito dessa nova tonalidade.

A hipótese que defendemos aqui é a de que, apesar de possuir obras raras de cores profundas e perturbadoras, como as gravuras vistas no estudo da cor vermelha, des Esseintes também poderia estar buscando a tranquilidade, a introspecção; cada cor que seleciona para decorar os cômodos de sua casa ou aquelas sobre as quais escolhe discorrer representam a inquietação constante de um dândi que apenas conhece a si mesmo e cujo único descontentamento evidente é a decadência de um estilo de vida.

4.3 Preto (ou o *camaïeu gris*): solidão e morbidez

Após sua mudança para a casa de Fontenay, des Esseintes poderia passar horas rememorando suas triunfais – e agora pueris – demonstrações de excentricidade e extravagância. Sobre uma dessas lembranças, que depois levaria o conde a tecer duras críticas sobre si mesmo, ele descreve um dantesco jantar que promoveu para algumas pessoas ilustres, quando ainda morava em Paris. O objetivo do banquete era celebrar o infortunoso século XVIII – ou o que seria considerado infortunoso na visão de um dândi. A decepção com o avanço do poder econômico burguês, a inegável existência e triunfo da industrialização, a falta de sensibilidade dos homens grosseiros para com as artes, a cegueira cultural que assolava a modernidade; todos esses e outros inúteis motivos eram os argumentos que justificavam a decepção do conde, e logo, eram os fatores principais e perfeitamente plausíveis que explicavam a necessidade daquele jantar fúnebre.

Seguindo essa lógica, a única cor que poderia estar presente nesse evento é aquela conhecida como a mais sombria, a cor do luto e de tudo o que representa o funéreo: a cor preta ou o negro. Sobre a decoração e ornamentos presentes naquela noite, percebemos que Huysmans selecionou sinestesticamente os elementos de composição da cena:

Na sala de jantar forrada de preto, aberta para o jardim de sua casa subitamente transformado, com as aleias cobertas de carvão em pó, o tanquezinho debruçado agora de um parapeito de basalto e cheio de tinta, os maciços providos de ciprestes e pinheiros, servia-se o jantar sobre uma toalha negra, guarnecida de violetas e escabiosas, iluminada por candelabros onde queimavam chamas verdes e castiçais onde ardiam velas (HUYSMANS, 2011, p. 78).

Sobre o que foi servido no banquete, ele continua:

Comera-se, em pratos orlados de negro, sopa de tartaruga, pão de centeio russo, azeitonas maduras da Turquia, caviar, butargas de sargo, chouriços defumados de Frankfurt, caça com molho cor de suíno alcaçuz, caldo de frutas, cremes ambarados de chocolate, pudins, pêssegos-carecas, compota de uva, amoras e ginjas; bebera-se, em copos escuros, vinho da Limanha e do Rossilhão, Tenedos, Val-de-Peñas e Porto; saboreara-se, depois do café e do licor de nozes, kwas, cerveja porter e stout (HUYSMANS, 2011, p. 79).

Percebemos que quase tudo o que estava presente na mesa do jantar era preto ou de cor escura. Tudo aquilo que ia de acordo com a estética enlutada do conde e que compunha o espetáculo da morte estava lá para causar espanto, propositalmente. Segundo Goethe (2013, posição 1500), “o preto não surge de modo tão primordial como o branco”, pois este nasce da pureza da água cristalizada em neve branca ou do brilho opaco dos cristais, por exemplo. Desse modo, é possível interpretar a cor preta como uma cor que nasce da oposição de luz que existe entre ela e a cor branca. Moralmente falando, enquanto o branco simboliza a ternura e a pacificação dos seres e sentimentos, o preto simboliza a dor e o sofrimento, mesmo que esses sentimentos, nutridos por futilidades, tenham brotado de um ser deslocado no tempo como o dândi des Esseintes.

Portanto, houve algum sentido naquele banquete? Certamente, para des Esseintes, houve. Por mais que tivesse sido teatral e meticulosamente organizado, o jantar celebrava a queda de um estilo de vida. O precioso mundo daquilo que o dinheiro podia proporcionar, além das vaidades daqueles que nele viviam, também funcionava como válvula de escape de uma vida repleta de vazios. Como vemos em *Notice*, des Esseintes passou a infância sendo negligenciado pela mãe e a juventude sendo ignorado pela família. Nas férias de verão, o jovem Jean partia do colégio para o castelo de Lourps, porém, “sua presença não tirava a mãe de seus devaneios; ela mal se dava conta dele (...)” (HUYSMANS, 2011, p. 69). Tomando esse trecho como exemplo, podemos mais claramente compreender a lubricidade que estava constantemente presente na vida, ações e desejos do conde depois que atingiu a maioridade. O traumatismo psicológico, ainda que pouco evidente, que move aquele que tanto sofreu com a falta de zelo pode ser o mesmo que assola os pensamentos sombrios dos solitários.

Assim, entende-se que, por mais que o banquete fúnebre representasse a inquietação de des Esseintes para com um mundo inevitavelmente moderno e, segundo ele, empobrecido, a cor preta também poderia justificar, dentre muitos motivos, as moléstias de sua alma. Como explica Goethe (2013, posição 1757), as cores do lado negativo, como azul ou preto, estão em

dissonância com as cores do lado positivo: aquelas representam privação, sombra, fraqueza e distância, enquanto essas representam ação, luz, força e proximidade. Ou seja, dificilmente poderíamos concluir que o conde escolheu o preto como cor principal para decorar a sala de jantar e colorir os pratos servidos naquela noite por mero capricho. Primeiramente, fazia sentido, para ele, celebrar a morte de seu modo de vida com um banquete e, acima de tudo, fazia mais sentido ainda ornamentar a cena inteiramente com o preto.

Inferimos, a partir dessa análise, que o conde, por mais que houvesse intensificado suas futilidades ao ponto de oferecer um jantar fúnebre, sentia, por detrás dos motivos mais inúteis, um luto real. Suas depravações e esbanjamentos da juventude haviam se tornado uma mancha na alma e no corpo de des Esseintes e por essas e outras razões, ele decidiu se isolar da realidade, tornando-se único protagonista em seu próprio reduto de joias, peças de arte e tonalidades ricas e variadas: “ele sonhava simplesmente compor, para seu prazer pessoal e não mais para espanto de outrem, um interior confortável e decorado não obstante de maneira singular, criar uma instalação original e calma, adequada às necessidades de sua futura solidão” (HUYSMANS, 2011, p. 79). E desse modo espetacularmente arquitetado, des Esseintes despede-se do século XVIII como ele realmente era para viver o seu próprio.

5 CONCLUSÃO

Encontramos pretensas definições para o caráter literário de Joris-Karl Huysmans em diversas obras e pesquisas: ele é o naturalista, o decadentista, o crítico de arte e até o homem religioso. No entanto, para essa pesquisa, não se fez necessário encaixá-lo em categorias, pois é na força de seu trabalho que habita sua natureza plural de literato. Enquanto naturalista, Huysmans pôde dar os primeiros e reconhecidos passos como membro da cena artística parisiense e mais ainda como descobridor de sua própria potência criativa. Ali ele usufruiu de uma das estéticas mais fundamentais da literatura francesa e que por algum tempo foi fortemente defendida por sua *plume*. Contudo, apesar de afinar-se com o naturalismo, paralelamente, Huysmans desenhou a sua própria e singular estética, a mesma que impulsionou seu rompimento simbólico com uma escola que perdia espaço junto às novas tendências artísticas.

O autor de *En Ménage* (1881) viu sua perspectiva artística mudar ao conceber obras existencialistas e profundas. Sua juventude foi repleta de solidão e angústias e, em algum momento, Huysmans escolheu conectar-se, segundo alguns especialistas, com seu íntimo conturbado e silencioso. Seu afastamento do naturalismo foi mais visível quando estreou como crítico de arte. Desde a mais tenra infância o autor de *L'Art moderne* (1883) esteve em contato com as artes, principalmente as plásticas, já que seu pai fora pintor. Nessa fase, Huysmans mergulhou em seus estudos sobre as mais diversas obras, estilos e estéticas, privilegiando nomes como Gustave Moreau, cujos quadros fazem parte da coleção de des Esseintes.

Foi a partir de seus estudos sobre as artes plásticas que Huysmans sentiu a necessidade de escrever algo novo, repleto de descrições, cores e objetos, algo que fugisse às convenções e regulamentos dos movimentos literários. Desse anseio nasce *À Rebours* (1884), uma obra em que a estética da arte pela arte é priorizada de forma latente e cuja base principal é a literatura pictural. Esse romance excêntrico e transgressor despertou nosso interesse pois, nele, há inúmeras e minuciosas descrições das mais diversas cores e tonalidades, aplicadas a situações, memórias e cômodos igualmente distintos. Sentimos então a necessidade de explorar o significado dessas cores para o protagonista, o conde Jean Floressas des Esseintes, na decoração de sua nova casa, após sua decisão de se isolar do mundo e, para isso, analisamos quatro cores através das perspectivas morais e emotivas que exalam, a partir da concepção filosófica de Goethe.

Concluimos este trabalho com a reflexão de que, apesar de a obra privilegiar a estética pictural na literatura, é possível apreender que as cores que compõem as cenas nunca são escolhidas ao acaso e que, ao afinar-se ou não com elas, o protagonista, apesar de fútil dândi,

desabrocha diante do leitor como um personagem passível de sofrimento, solidão, felicidade e ternura. Todas essas acepções ficam claras por intermédio das cores que ele escolhe para pintar as paredes de sua nova casa, ao se lembrar do palacete de quando morava em Paris ou ao descrever seus objetos mais queridos.

6 REFERÊNCIAS

- BALDICK, Robert. *The life of J.-K.-Huysmans*. Oxford: Clarendon Press, 1955.
- BECKER, Colette. Imagination, Invention, Logique, Expérience : retour sur l'esthétique zolienne. *Excavatio*, v. XIV, n^{os}. 1-2, p. 8-15, 2001.
- CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *Quadros literários fin de siècle: um estudo de Às avessas, de Joris-Karl Huysmans*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. Descrição e descrição pictural em *À Rebours*, romance de Joris-Karl Huysmans. *Caligrama*, Belo Horizonte, v. 6, p. 141-155, jul. 2001. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17851/2238-3824.6.0.141-155>. Acesso em: 1º jul. 2022.
- GOETHE, J.W. *Doutrina das cores*. Trad. Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 2013, edição Kindle.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Le Drageoir aux épices*. Paris : E. Dentu, Éditeur, 1874.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Marthe, Histoire d'une fille*. Bruxelles: Jean Gay, Libraire-Éditeur, 1876.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Les Sœurs Vatard*. 5^e édition. Paris : G. Charpentier, Éditeur, 1880.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Croquis Parisiens*. Paris : Henri Vaton, Libraire-Éditeur, 1880.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *En Ménage*. 2^e édition. Paris : C. Charpentier, Éditeur, 1881.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *En Route*. Paris : Tresse & Stock, Éditeurs, 1895.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Là-Bas*. 15^e édition. Paris : P.-V., Éditeur, 1896.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *La Cathédrale*. 8^e édition. Paris : P.-V., Éditeur, 1898.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *L'Art Moderne*. 2^e édition. Paris : P.-V., Éditeur, 1902.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas*. Trad. de José Paulo Paes. Introdução e notas de Patrick McGuinness. São Paulo: Penguin, 2011.
- JEANNEROD, Aude. Correspondances baudelairiennes entre couleur et littérature chez Joris-Karl Huysmans. *Polysèmes. La couleur*, n. 14 2015. Disponível em : <https://journals.openedition.org/polysemes/440>. Acesso em : 1º jul. 2022.
- MITTERAND, Henri. Le Naturalisme théorique. In : *Zola et le naturalisme*. Paris : Presses universitaires de France, 2002, p. 18-31.
- PAGÈS, Alain. *Zola et le groupe de Médan ; histoire d'un cercle littéraire*. Paris : Perrin, 2014.