

## O CASTELO DECADENTISTA: ESPAÇO E NARRATIVA NA LITERATURA FINISSECLAR

Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgado<sup>1</sup>

**RESUMO:** O decadentismo finissecluar, enquanto *remake* do romantismo, é herdeiro de uma concepção da narrativa como construção de um espaço diegético, onde situações psíquicas e relações sociais são encenadas. O artigo focaliza na representação de um espaço específico (o castelo) pelo escritor J-K Huysmans (1848-1907), em *Às avessas*, considerado o texto-tutor dessa tendência estética oitocentista.

**PALAVRAS-CHAVE:** decadentismo; topoanálise; teoria literária.

**ABSTRACT:** *Fin-de-siècle* Decadentism ó as a remake of Romanticism - inherited a conception of narrative as the process of building a diegetic space up, where psychic situations and social relations are staged. This article focuses on the representation of a specific space (the castle) by the writer J-K Huysmans (1848-1907) in *À rebours*, considered the master text of this nineteenth century aesthetical current.

**KEY WORDS:** Decadentism; topoanalysis; literary theory.

### I Uma questão de genealogia: o decadentismo como *remake*

Se toda narrativa traz implícita a construção de um espaço diegético, o decadentismo oitocentista, além de não fugir a este paradigma, inscreve-se plenamente

---

<sup>1</sup> Doutor em Ciência da Literatura (UFRJ). Autor de "A vida vertiginosa dos signos", volume de ensaios sobre decadentismo e surrealismo. Traduziu para o português obras de Jean Lorrain, Pierre Mabilie e Ted Hughes. Traduziu para o inglês textos de Cruz e Sousa e Sósígenes Costa. Tem atuado como professor de Teoria Literária e Literatura Brasileira em instituições federais como a UFF e a UnB.

nos limites do mesmo. Herdeiro do romantismo negro, a construção e a percepção do espaço diegético se constituem provas incontestáveis desta filiação.

Para entendê-la, basta recuar ao século XVIII, quando as narrativas góticas de Ann Radcliffe, Horace Walpole e M. G. Lewis garantiam sucesso entre os leitores ávidos por conta do ritmo frenético na modulação emocional, para a qual concorria, por conta de seu papel preponderante, se não estruturante, a função que o espaço diegético assumia em seus textos.

Nas *frenetic novels* do século XVIII, quase sempre a cenografia se apresentava restrita a um espaço que, por sua unicidade e recorrência, se revelava claustrofóbico e opressivo. Daí que os lugares onde se desenrolavam as tramas eram sempre o mosteiro, o convento ou o castelo.

O romance mais importante da literatura gótico-frenética do século XVIII talvez seja *The castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, ao qual Mario Praz não hesita em apontar como um dos marcos inauguradores da sensibilidade romântica na Inglaterra: *the new sensibility had begun to take clear form in compositions such as Collins's Ode to Fear and in The Castle of Otranto* (PRAZ, 1993, p. 27).

*The Castle of Otranto* se passa justamente num castelo e é ele que fornecerá o modelo topológico subsequente praticado pela literatura frenética, como, por exemplo, *O campeão da virtude* (1777), de Clara Reeves, ou *The Castle Spectre* (1797), de Matthew Gregory Lewis, chegando mesmo ao Edgar Poe de *A queda da Casa de Usher*.

É assim que esta cenografia reaparece na obra de Ann Radcliffe, nascida no ano em que Walpole publica o texto-tutor da literatura frenética, em *Os Castelos de Athley e Dunbay* e *The mysteries of Udolpho*. Neste último, o castelo é um espaço que comporta analogias com o labirinto, por conta de calabouços, paredes falsas, caminhos subterrâneos, criptas e quartos fechados que compõem sua atmosfera alucinatória.

Mas não foi apenas o romance gótico inglês do século XVIII que usou e abusou desta cenografia. Os alemães também saudaram a arquitetura gótica: é o caso de A. W. Schlegel, que a celebrava pelo poder imaginativo, colocando-a em pé de igualdade com a arquitetura grega. É importante destacar que os juízos de Schlegel sobre a arquitetura gótica foram publicados em *Vorlesungen über dramatische Kunst* [*Cursos de literatura dramática*], cuja tradução francesa (1814), como bem frisa Gusdorf (1993, p. 299), se constituiu documento fundamental da entrada do romantismo em território francês. É neste ponto que o gótico (e por extensão o medievalismo) é reivindicado pelos

românticos como estética de oposição à hegemonia classicista, com o extravasamento delirante do estilo *flamboyant* se colocando como uma espécie de contrairritante ao equilíbrio artificioso e à contenção racional e formal do protocolo neoclássico.

Por aí se percebe como não apenas a literatura e a filosofia se empenharam nesse *revival* gótico. A reabilitação da arquitetura medieval se fez presente e marcante naquele momento. Simultaneamente às primeiras manifestações do romantismo, na arquitetura, a partir do final do século XVIII, serão diversas as irrupções de interesse pela Idade Média, ao ponto de encontrarmos escritores acometidos pela paixão de construir, como o próprio Horace Walpole, Tennyson e Walter Scott. O primeiro, além de autor de *The Castle of Otranto*, desenhou uma *villa* em estilo gótico em Twinckenham; o segundo, construiu o *château de l'Aiguetta* na Côte-d'Azur; e o último, voltou ao passado para projetar sua Abbotsford House, cristalização maior do famigerado estilo *Scottish Baronial*, notável pela transformação dos castelos em projetos banais de *country houses* britânicas, verdadeiros monumentos do *kitsch* oitocentista.

As formas arquitetônicas medievais continuaram sendo revisitadas durante a segunda metade do século XIX, atingindo seu ponto de culminância onírica com o rei Ludwig da Baviera, admirador fervente de Wagner sob cujas ordens se erigiu o castelo Neuschwanstein. Ludwig, que passou a infância no castelo de Hohenschwangau, construído por seu pai, projetou Neuschwanstein como uma joia rara engastada na beleza natural de uma paisagem sugestivamente crepuscular. Construído sobre uma montanha nos Alpes, Neuschwanstein, também conhecido como o Castelo do Cisne, seria classificado por Georges Gusdorf como um *odélire architectural* (GUSDORF, 1993, p. 39), digno do mecenas de Richard Wagner, vez que, em plena vigência do mito do progresso técnico, a construção de uma edificação como o Castelo do Cisne simbolise la position du mouvement romantique par rapport aux valeurs dominantes de l'époque (GUSDORF, 1993, p. 39).

Vide, ainda, a detida análise que Ruskin faz de Veneza, procurando em suas pedras os vestígios anímicos dos tempos medievais perdidos na arquitetura onírica dos palácios da cidade dos Doges. Com Ruskin fica claro como as pedras que compõem uma cidade têm a capacidade de narrar a história desta mesma urbe.

Como se vê, o século XIX herdou esta opção cenográfica tanto pela ação vetorial da Idade Média como pela continuidade às proposições do romantismo negro. É

dentro destes moldes que um autor como Edgar Poe, por exemplo, situa o espaço diegético da narrativa de *A queda da casa de Usher*, texto definidor do decadentismo em diversos aspectos.

Entre as características que pautariam o decadentismo enquanto *remake* do romantismo estariam exatamente o papel preponderante desempenhado pelo espaço diegético e a apropriação do tema do castelo.

## II O espaço às avessas

Na literatura finissecular, as possíveis representações prototípicas do *castelo decadentista* podem ser encontradas em inúmeros textos do final do século XIX. Nas narrativas fantásticas carregadas no sabor *faisandé* de Jean Lorrain, na prosa sutil de Rémy de Gourmont, em Rimbaud (no inesquecível verso de abertura de *Ô saisons! ô châteaux*) ou em *Axel*, de Villiers de l'Isle-Adam, o castelo é cenografia recorrente na literatura *fin-de-siècle*.

Mas é na obra de Joris-Karl Huysmans que encontramos o protótipo do *castelo decadentista* por excelência, manifestado no castelo de Lourps, um dos cenários de sua obra mais conhecida, o romance *Às avessas*.

Considerado o breviário do decadentismo, sua ação se inicia, não por acaso, no interior do Castelo de Lourps. Se *Às avessas* é o texto-tutor decadentista, o Castelo de Lourps, que aparece aqui pela primeira vez na obra de Huysmans, se constituirá, a partir desta obra (com ressonâncias diretas em *En rade* e também em *Là-bas*, este último com o castelo macabro de Tiffauges), no protótipo por excelência do castelo decadentista.

Lourps não é um castelo totalmente imaginado. Há, de fato, um *château de Lourps*, situado nas proximidades de Provins e Longueville, cidades com fortes traços medievais na arquitetura e no modo de vida. Nesse castelo, Huysmans chegou a se hospedar em algumas ocasiões e referências à estadia no cenário inspirador do castelo decadentista podem ser encontradas em suas cartas na primeira metade da década de 1880. Numa carta a Leon Bloy, Huysmans descreve um pouco sua estadia no castelo de Lourps, em companhia de Anna Meunieur (bastante adoentada) e duas crianças, que repetiria como núcleo narrativo em *En rade*:

Todos os dias comemos carne e ovos, e vamos passando bem assim. Pelo contrário, a burguesa [ou seja, Anna Meunier] anda-me toda consumida. Não dorme, de noite aterroriza-se nesta ruína ao abandono onde não há nada que feche. Os gigantescos corredores negros, o eco de todos os passos, as batalhas de pássaros assustam-na, mal cai a noite. Assim mesmo vou esperando que se adapte e não dê ouvidos às patranhas dos camponeses desconfiados deste castelo talvez assombrado desde a morte dos velhos Saint-Phale (HUYSMANS, 1985, pp. 8-9).

É este o castelo onde Huysmans situará a arruinada família Floressas des Esseintes. É este, também, o primeiro cenário apresentado ao leitor de *Às avessas*. Na notícia que abre o livro, o olhar se desloca pelos retratos de alguns membros da família, conservados no castelo.

Lembremos que, desde o início, o narrador sugere uma atmosfera de forte saturação e influência psíquicas, ressaltando que os retratos assustavam pelos olhos fixos (HUYSMANS, 1987, p. 31). Ora, a sugestão que o olhar em um retrato (portanto, que uma obra de arte) poderia causar sobre seu receptor é efeito comum nas narrativas de terror e é recorrente, ao lado da aparição de pés sob cortinas e outras soluções fantásticas envoltas em aura de puro *kitsch*, no decadentismo finissecular, desde os contos de Jean Lorrain até *O retrato de Dorian Gray*.

Embora informativa, esta primeira associação de *Às avessas* a certos paradigmas da narrativa gótica oitocentista não é a única. É de se destacar, neste contexto, a associação levantada por Anne Williams entre casa, estrutura e linha familiar, outro elemento da narrativa neogótica intencionalmente desviado em *Às avessas*. Já na cena de abertura observamos a atuação de um princípio recorrente na narrativa neogótica do século XVIII: o castelo se identifica com a própria família. Segundo Anne Williams, na narrativa neogótica verifica-se uma familiar prominente (WILLIAMS, 1995, p. 45) a ressoar poderosamente sobre a ambientação e o encadeamento narrativo e a gerar uma associação direta entre as ideias de casa, estrutura e linha familiar.

Cada retrato naquela galeria representava uma parcela no quadro mais amplo de um cálculo genético, que, a crer pelos retratos mais recentes, apontava claramente para o esgotamento da linhagem e para a decadência tanto no plano metabólico como no plano social.

É assim que, perturbado pelos olhares emanados dos retratos, o olhar do narrador prossegue seu passeio pelo castelo, registrando o contínuo enfraquecimento da estirpe. Esta transformação orgânica dos membros da antiga casa se intensificaria a

partir de um determinado ponto da sequência de retratos, o que faz o narrador explicar o fato, à maneira aparente de um naturalista ortodoxo, pela predominância de linfa no sangue dos des Esseintes e pelos casamentos consanguíneos. Nas razões da decadência da casa de Floressas des Esseintes, acumulam-se, assim, a ciência e a moral, atribuindo a distúrbios hemáticos o que, como bem aponta Mireille Dottin-Orsini (1996), são uma obsessão da literatura e da ciência da época e à desobediência aos tabus biológicos o papel de agentes corruptores da linhagem.

Ao abrigar a coleção de retratos da família, o castelo abrigava também os arcanos do que o narrador chama de sua decadência: como os quadros, suas paredes estão saturadas da obscura vida anímica de gerações de ôtemperamento empobrecido (HUYSMANS, 1987, p. 31), linfáticas, atávicas. No entanto, o fato é que este fatalismo genético pode ser lido, também, como um *détournement* de outro elemento recorrente da narrativa gótica: a maldição ó recaia ela sobre uma linhagem ou sobre um espaço, ou sobre ambos pela mútua identificação entre eles estabelecida. Vista por esta perspectiva, a cena de abertura de *Às avessas* pode ser lida como um pastiche, se não paródia, destes procedimentos comuns, se não clichês, na narrativa gótica (a galeria de retratos e a linhagem maldita).

Não se pode esquecer, porém, que deixar para trás o castelo ancestral foi fácil para des Esseintes, já que em tenra idade dali se ausentara pela primeira vez. Como informa o narrador, nas férias de verão ele sempre retornava ao castelo de Lourps, onde experimentava grande tédio, não fossem as leituras na biblioteca e os passeios pelo campo. A estadia em Lourps não o deixava ileso:

Ele lia ou sonhava, saciava-se até à noite da solidão; à força de meditar os mesmos pensamentos, seu espírito se concentrou e amadureceram suas ideias ainda indecisas. Após cada período de férias voltava para seus mestres mais ponderado e mais teimoso... (HUYSMANS, 1987, p. 31).

Assim que herdou sua fortuna, o jovem duque ainda tentaria conviver com sua classe social, porém sua desilusão foi imensa e irreversível ao constatar que ãos descendentes dos antigos e bravos cavaleiros medievais, os derradeiros ramos das estirpes feudais, mostraram-se a des Esseintes sob os traços de velhos catarrentos e maníacos a repisar insípidos discursos... (HUYSMANS, 1987, p. 35). O esgotamento da linhagem se insere, portanto, no quadro mais amplo de esgotamento de uma classe social específica ó a aristocracia.

Logo depois, decide-se a vender o castelo de Lourps, e este ato tem implicações tanto psicológicas como ideológicas.

Sob a primeira perspectiva, desfazer-se de Lourps significaria uma tentativa de livrar-se dos efeitos mecânicos da decadência que se abatia sobre sua estirpe, desligar-se de um passado que lhe era vago ó já que sobre Lourps diz não ter õnenhuma lembrança sedutora, nenhum pesarö (HUYSMANS, 1987, p. 38) ó e ao mesmo tempo familiar. É assim que, com a partida do castelo, *Às avessas* reencena, sob tom quase clínico (a que não se pode descartar a possibilidade de ser interpretado como paródico, se não deliberadamente irônico e consciente de sua ambivalência), o clichê narrativo da novela frenética onde é pontual a tentativa de o herói se libertar da maldição, ainda que este novo caminho se revele tão fatal quanto o anterior. De qualquer forma, deixar o castelo para trás é deixar para trás sua narrativa genealógica e toda a galeria de rostos que compõem aquilo que lhe parece uma equação genética.

Na cena de abertura de *Às avessas*, as representações do interior do castelo de Lourps parecem conscientemente orientadas neste sentido. Como dito anteriormente, sem vínculos emocionais com o castelo de seus ancestrais, para des Esseintes sair de Lourps é romper com o fatalismo genético ó determinismo tão propagado pela ciência e utilizado como ideologia de base para as construções romanescas do protocolo naturalista, do qual Huysmans começa a se afastar a partir de *Às avessas*. É como se houvesse uma deliberada intenção da parte de des Esseintes de, ao sair do castelo de Lourps, romper com a maldição genética para a qual os retratos nitidamente sinalizam. Revela, sem dúvida, um investimento psíquico no sentido de romper a bolha da hereditariedade, de que o castelo de Lourps aparece inicialmente como símbolo ó ainda que des Esseintes recaia no protótipo da bolha e do castelo (mas a *sua bolha*, o *seu castelo*, e não aquele herdado) ao escolher e preparar sua nova moradia. Isto é acentuado pelo fato de que des Esseintes não apenas sai do castelo ó ele o vende, tornando mesmo irrevogável sua decisão de romper com o fatalismo genético.

Ideologicamente, deixar o castelo para trás mostra que em des Esseintes há sempre um impulso de querer romper com sua classe social originária, a aristocracia no final do século XIX ó afinal incompatível com o fulgor mitográfico e, sobretudo, com os supostos valores de nobreza ostentados pelas estirpes feudais em seu momento histórico de apogeu. Os derradeiros ramos desta aristocracia em sua versão 1880 não

interessavam a des Esseintes; sua nostalgia era por uma aristocracia de valores intelectuais e espirituais, e não por rodadas de *whist*.

É assim que, devastado fisicamente pela vida mundana e pelo tédio, des Esseintes vende o castelo de Lourps e decide procurar sua própria habitação: uma casa numa região à margem de Paris (mas não distante demais) onde pudesse oãfastar-se para longe do mundo, de fechar-se num retiro, de abafar (como se faz para certos doentes cobrindo a rua de palha) o alarido rolante da vida inflexívelö (HUYSMANS, 1987, p. 38). Uma casa em Fontenay-aux-Roses, reformada sob a inspiração da paixão de construir seu próprio lugar ó como a de Walpole, Tennyson e Scott ó, será o cenário principal de *Às avessas* e é ali que des Esseintes experimentará seu ãenclausuramento voluntárioö (CATHARINA, 2007. p. 115).

Mais do que uma habitação, des Esseintes encontra seu lugar. Como dito acima, embora não seja um castelo, é de se notar como des Esseintes retoma o protótipo do castelo-bolha na escolha e preparação de sua nova moradia. A começar pelas coordenadas espaciais que envolvem esta nova moradia. À maneira dos *castelos*, localiza-se a casa de des Esseintes numa região de difícil acesso (posto que não distante de Paris), numa parte alta de Fontenay-aux-Roses, próxima a uma fortaleza e sem vizinhança.

Além dessa semelhança topográfica, embora não seja, a rigor, um castelo, a casa em Fontenay-aux-Roses funciona, em termos de espaço diegético, como o castelo na narrativa gótica setecentista.

A bem da verdade, *Às avessas* não estaria desacompanhado numa listagem que abrangesse os textos da literatura finissecular do século XIX que se beneficiam de forma premeditada da eleição de um espaço diegético repleto de ressonâncias objetivas e subjetivas ó um lugar.

Os contos de Jean Lorrain são bom exemplo disso. Embora nem sempre se passem em castelos, as escolhas cenográficas de Lorrain colaboram para os efeitos de suspense ou mesmo terror com que culmina suas narrativas. São sempre lugares saturados de vida anímica, como as pensões mobiliadas e os hotéis de estação. No imaginário popular europeu do século XIX, este tipo de lugar já era associado a uma longa tradição de terror e incidentes fantasmagóricos. A prosa de Jean Lorrain é um exemplo contumaz de como a literatura tira proveito desta tradição oitocentista dos



hotéis mal-assombrados em narrativas em que suspense e *écriture artiste* são agenciadas em prol de efeitos alucinatórios.

Portanto, embora não seja exatamente um castelo, a casa de des Esseintes funciona, na narrativa, como materialização do mesmo protótipo de espaço diegético. Híbrido de romance de personagem com romance de espaço ó para usarmos a terminologia proposta por W. Kayser ó, seguindo a tipologia do gênero, *Às avessas* se passa num espaço preciso e compacto. Excetuando a ida ao restaurante inglês, a narrativa transcorre quase que toda no interior de sua õtebaidaö, em estado de encastelamento.

Essa concentração espacial é essencial para determinar o ritmo da narrativa (e a literatura frenética tirava proveito sobremaneira desta concentração espacial, como já vimos), pois, como se infere desta espécie de lei que rege o espaço diegético, as narrativas que se passam em único cenário tendem a se dispersar ou a gerar uma narrativa sem progressão da ação. É por tal razão que um dos elementos inovadores de *Às avessas* seria justamente a rarefação do enredo, já que essa espécie de anti-romance atendia plenamente, com seu enredo rarefeito e sulfuroso, às exigências de Oscar Wilde, postas na boca de Lord Henry quando este manifesta seu anseio por uma narrativa que seja como um tapete mágico. E essa rarefação ó importante a ponto de se converter em específico do texto ó parece derivar nada menos da concentração espacial, da escolha de um espaço compacto e preciso como o castelo-tebaida onde se abriga des Esseintes.

Em *Às avessas*, a cenografia não é feita de elementos espaciais, pois o espaço é, ele mesmo, o elemento dominante, se não tema. O espaço não é apenas suporte ó ele antes se emancipa. O espaço se torna um lugar: um espaço para sonhar, um espaço onírico ó de que o castelo é a imagem máxima, com seus calabouços, passagens, portas fechadas etc.

É sempre importante lembrar que, embora não seja um castelo, a õtebaidaö de des Esseintes é feita à imagem e semelhança do castelo, e é por esta razão que nos estendemos ainda sobre a morada de des Esseintes. Há na casa em Fontenay uma suntuosidade cortesã que remete diretamente aos ambientes castelões (**castelões?**), como o narrador nos faz crer a partir da descrição de ambientes como uma das salas da casa, em que õespelhos faziam eco uns aos outros e remetiam, nas paredes, a uma enfiada de róseas salinhas que se perdiam de vistaö (HUYSMANS, 1987, p. 41). A sala de jantar

fora forrada de preto, e a biblioteca, como, de resto, todos os ambientes, era dotada de considerável luxo.

É assim, a partir do modelo atmosférico do castelo decadentista, que des Esseintes transforma sua casa em uma máquina alucinatória. O desenvolvimento da personalidade até a exacerbação e a excentricidade se estendem ao espaço íntimo, que, por sua vez, age sobre o desenvolvimento desta personalidade, de forma que, entre um e outro, se estabelece uma dimensão oculta, que nos faz lembrar como algumas características do lugar não são visíveis embora atuem sobre os processos psíquicos. É neste espaço íntimo que des Esseintes se deixa arrebatado pela arte enigmática de Gustave Moreau, que têm lugar seus transportes mentais; é nele, também, que goza suas sinfonias de odores e suas experiências de esfacelamento da personalidade social na mesma medida em que se opera a cristalização de um individualismo exacerbado. O espaço aqui é transformado em uma máquina adjutória para atingir o estágio do refinamento dos sentidos desenvolvida por des Esseintes (PAES, 1987, p. 11).

Uma informação é muito importante para dimensionar a relação de des Esseintes com seu espaço-enquanto-máquina-alucinatória: ele é um celibatário. E, à primeira vista, é como um celibatário que ele nos aparece, com ambíguas fantasias compensatórias, intensificadas pelo isolamento social completo, condizente com a suprema decantação dos valores aristocráticos em que se transformou sua vida.

Des Esseintes não é o primeiro celibatário a povoar as páginas de Huysmans. Antes dele, encontramos pelo menos duas ocorrências.

A primeira diz respeito ao solitário do *Poème en prose des viandes cuites au four* (incluído em *Croquis parisiens*, 1880), que, enquanto mastiga sua refeição insípida, se entretém com devaneios de afetos consoladores. A segunda se dá com Jean Folantin, protagonista de *A vau-l'eau* (1882). Burocrata celibatário que leva uma existência schopenhaueriana, como um pêndulo entre a dor e o tédio, Folantin acaba por se cansar de tal maneira do que considera a atroz vida moderna a ponto de embarcar numa busca irregular pela evasão do mundo e pela dessexualização. O vazio existencial e sua procura por uma refeição se não perfeita pelo menos honesta e palatável o conduzirão ao encastelamento, já que passa a pedir sua comida para entrega em casa o que, na opinião de Issacharoff, representa um flagrante símbolo du retour à la mère (ISSACHAROFF, 1976, p. 70). Embora fosse apenas um burocrata, Folantin apresenta mais de um ponto em comum com o duque des Esseintes. Ainda que não seja um

aristocrata por nascimento ou mesmo por espírito, Folantin não é totalmente insensível aos prazeres estéticos e a uma interpretação da vida a partir de suas tonalidades metafísicas. Como escreve Issacharoff, *son logement, avec les gravures d'Ostade et de Téniers n'est pas la maison onirique d'un des Esseintes, mais il s'y apparente; de même que le protagoniste d'À rebours, Folantin, à sa façon modeste, apprécie surtout les peintres de la vie contemporaine* (ISSACHAROFF, 1976, p. 70). Além disso, ambos padecem de um processo de desequilíbrio orgânico e mental diretamente ligado à vida afetivo-sexual e à alimentação (daí as imagens alimentares que se proliferam nas duas obras, oscilando a leitura de tais imagens entre os efeitos satírico e metafísico) e ambos são as derradeiras ramas de suas linhagens familiares. Tanto Folantin como des Esseintes optam pela evasão e pelo encastelamento como soluções providenciais e simbolicamente associadas ao retorno ao útero; serão os dois vitimados por *la bipolarité de toutes évasions* (ISSACHAROFF, 1976, p. 67) a bipolaridade implacável, que consiste em uma *consolation éphémère suivie de déception totale* (ISSACHAROFF, 1976, p. 68), e que os irmanará, definitivamente, numa mundivisão marcada pela negatividade e pela recusa.

Os resultados apontam para o mesmo sentido quando se aprofunda a penetração psicológica nesta cenografia, implicando lançar o olhar sobre as relações entre *lugar* e desejo: fica claro como a condição de celibato de des Esseintes e seu uso do espaço estão interligados, estabelecendo, por sua vez, vasos comunicantes diretos com pulsões de morte.

Para des Esseintes, a casa é extensão artificial do corpo e da subjetividade, é a bolha<sup>2</sup> que construiu e reafirma diariamente. É no interior desta concha protetora que des Esseintes confunde distância íntima e distância social, inclusive no plano dos afetos. Se fosse possível uma analogia, diríamos que o celibatário des Esseintes transforma o amor em mecânica de morte, por conta das imagens eróticas que projeta em seu aparelho psíquico, nas quais a pulsão tanática desempenha inegável papel definidor sobre a própria transformação do amor em morte.

Tal pulsão e tal mecanismo celibatário de transmutação descendente são coobados pelo humor de Huysmans, o que requer uma calibragem interpretativa

---

<sup>2</sup> *Bolha*, aqui, considerada no sentido que o filósofo Peter Sloterdijk (2003) atribui ao termo em sua trilogia *Esferas*, sintetizado na imagem de cada indivíduo considerado como uma bolha no interior de uma espuma comunicativa.

particular, já que, em *Às avessas*, o autor ativa estratégia após estratégia de desmontagem dos liames mecanicistas que porventura impediam sua chegada ao que, anos mais tarde, chamaria de ãnaturalismo espiritualö. A redução ambígua que Huysmans opera sobre a libido da personagem ó à maneira da figuração da genealogia no início da obra, onde se insinua a presença de uma inexorável mecânica da hereditariedade ó é um legítimo artefato oitocentista.

Certo, porém, é que des Esseintes não concebe ou confere um valor ritualístico às fantasias compensatórias que o acometem no claustro voluntário. Sua lógica implacável, efetivamente matemática, do desejo não tem por objetivo, de modo algum, uma ciência tântrica ou o equilíbrio dos princípios vitais; ele é, antes, vítima das equações implacáveis que a compõem. O drama que o duque decadentista encena é uma alegoria em que se representa a mecânica da vida tomada em seu sentido primal ó qual seja: a potência sexual análoga à potência de vida. A crermos no banquete negro oferecido em homenagem à sua própria impotência, em des Esseintes a sexualidade é *cosa mentale*, desviante e invertida ó cuja cumulação será o ãestranho tratamento à base de alimentação anal, às avessasö (CATHARINA, 2007, p. 121), que o espera ao cabo de uma vida de extravagâncias sensoriais, em que, mais do que o apego ao aspecto escatológico, estamos sob o raio de ação da estratégia semiótica da inversão, que é a marca registrada do decadentismo oitocentista.

De qualquer forma, a maneira como em *Às avessas* o espaço se faz elemento mediador de forças psíquicas em atuação no processo de transformação da libido em morte, além de reafirmar as ligações genealógicas do decadentismo oitocentista com o gótico setecentista e o romantismo negro, também lança luzes, posto que a contrapelo, sobre aspectos importantes da relação entre lugar e desejo que são de suma importância não apenas nesta obra como no quadro mais amplo da literatura finissecular.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. ãA poltrona mágica de des Esseintesö. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças (org.). *Corpos letrados, corpos viajantes*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2007.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A mulher que eles chamavam fatal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

GUSDORF, Georges. *Le Romantisme. Le savoir romantique*. Paris: Payot & Rivages, 1993.

HUYSMANS, J-K. *O homem do castelo ancorado [En rade]*. Lisboa: Estampa, 1985.

\_\_\_\_\_. *Às avessas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ISSACHAROFF, Michael. *L'èspace et la nouvelle*. Paris: Librairie José Corti, 1976.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

PAES, José Paulo. *õHuysmans ou a nevrose do novoö*. In: HUYSMANS, J-K. *Às avessas*, São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

PRAZ, Mario. *The Romantic Agony*. London: Oxford University Press, 1933.

SLOTERDIJK, Peter. *Sphères I: Bulles*. Paris: Hachette, 2003.

WILLIAMS, Anne. *Art of Darkness. A Poetics of Gothic*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

Recebido em 11 de junho de 2013.

Aceito em 19 de julho de 2013.