O NAUFRÁGIO NO CASTELO: A MAQUINARIA GÓTICA DO ESPAÇO EM *EN RADE*

WRECK IN THE CASTLE: GOTHIC SPACE MACHINERY IN *EN RADE*

Marcus Rogerio Tavares Sampaio Salgado¹

RESUMO: Publicado em 1887, o romance *En rade*, de J-K Huysmans, poderia ser definido, ecoando as palavras do tradutor Aníbal Fernandes (cf: 1985, p. 8), como o deslocamento de um enredo naturalista para a ambiência sombria de um cenário gótico. A partir dessa sinalização inicial, o presente artigo procura entender e explicitar o modo como certos elementos da poética gótica (em particular aqueles ligados às representações espaciais) são agenciados por Huysmans ao longo do romance.

PALAVRAS-CHAVE: Decadentismo; estéticas finisseculares; topofilia

ABSTRACT: Published in 1887, the novel *En Rade*, by french author J-K Huysmans, could be defined, echoing the words of his portuguese translator, Anibal Fernandes (cf 1985, p. 8), as a naturalist plot staged in the dark ambience of a gothic scenario. This article aims at studying the way certain elements of gothic poetic (particularly those concerned with spatial representations) are requested and used by Huysmans along the novel.

KEYWORDS: Decadentism; aestheticism; topofily

O interesse que as estéticas finisseculares no Oitocentos apresentaram pelo castelo como cenografia pode ser considerado como derivativo de uma abordagem específica a determinados tipos de relação com lugares que sinalizam para uma estruturação topofílica da obra de arte literária. É assim que o castelo – lugar saturado de ressonâncias históricas e psíquicas, carregado de “uma força de apelo e nostalgia” (Peylet, 2005, p. 190) – se faz presente nas principais obras e autores do período, de Villiers de l’Isle-Adam (*Axel*) a Rimbaud (no refrão de “Ó estações ó castelos!” que irrompe em *Une saison en enfer*), passando pelas narrativas fantásticas carregadas no sabor *faisandé* de Jean Lorrain (como *Sonyeuse* ou os contos que compõem o ciclo das princesas), pela prosa sutil de Rémy de Gourmont (*Le château singulier*) e até mesmo

¹Doutor em Ciência da Literatura pela UFRJ. Professor da UFRJ.

por Mallarmé, com a analogia insólita do sombrio castelo de cobre em “Le château de l'esperance”.

Joris-Karl Huysmans não foi exceção e a ambiência do castelo é verificada em pelo menos três de seus romances mais impactantes publicados entre 1884 e 1891 (*À rebours*, *En rade* e *Là-bas*). Neles, plenos efeitos são extraídos do castelo como escolha cenográfica, inclusive os que se associam ao repertório das narrativas de terror, sobretudo aquelas produzidas na segunda metade do século XVIII e inícios do XIX, sob as rubricas do gótico, da literatura frenética e do *roman noir*.

Na narrativa gótica, o castelo é quase sempre o cenário de eleição. Para Jean Roudaut, esta cenografia chega mesmo a ser uma “parte fixa do *roman noir*” (Roudaut, 1959, p. 717), responsável por uma relação bem definida do texto com o espaço diegético: “o castelo está no centro do romance como a aranha em sua teia” (Roudaut, 1959, p. 717). Segundo o mesmo comentador, “uma lei de frequência está, pois, em curso, amplamente verificada no caso que nos ocupa. Não notamos qualquer *roman noir* sem um castelo” (Roudaut, 1959, p. 716). Se a afirmação de Roudaut pode ser relativizada – uma vez que, como ressalta Peylet (cf 2005, p. 190), o castelo pode ser substituído por um palácio ou por um templo, ao que acrescentaríamos os conventos, mosteiros, abadias, prisões e cemitérios, ou, ainda, no caso do gótico tropical, pela casa senhorial das grandes propriedades rurais –, persiste, contudo, a certeza de que na literatura frenética desempenham papel estruturante as “figurações góticas de espaços e tempos medievais” (Monteiro, 2004, p. 37), e, dentre elas, particularmente o castelo, frequentemente representado como “espaço de tortura” (Monteiro, 2004, p. 48) e saturado de pulsões eróticas e tanáticas. De igual forma, resta explícita a vinculação direta dos castelos finiseculares com esse castelo arquetípico traçado sob o programa estético gótico, uma vez que “os castelos *fin-de-siècle* são lugares de excesso e lugares de morte” (Peylet, 2005, p. 189).

En rade contém elementos que imediatamente o associam à formulação prototípica do castelo walpoleano, como a escolha cenográfica e o onirismo. Uma das hipóteses com que lidamos aqui é a de que, em *En Rade*, Huysmans tem consciência de que está tentando uma rasura tanto no texto-tutor naturalista quanto no texto-tutor neogótico, resultando talvez desse desvio duplo o caráter insólito e original, ainda que imperfeito e desequilibrado se considerado à luz dos cânones que regem seus textos-tutores, da obra.

No romance de Huysmans, o cenário é um castelo em ruínas (o Castelo de Lourps, que já aparecera em *À rebours*) e seus arredores, com janelas desmanteladas por onde o vento uiva, subterrâneos insalubres e repletos de passagens perigosas, corredores e salões misteriosos que

se desdobram à imagem de um labirinto, ruídos noturnos – enfim: toda aquela “poesia visionária de câmaras de tortura e galerias subterrâneas” (Werner, 2002, p. 110) que marca, nas palavras de Stephen Werner, a poética gótica. O castelo é tão importante para a trama do livro que, ao verter para vernáculo, seus tradutores não resistiram à tentação de intitulá-lo *O castelo do homem ancorado* e *O castelo de Lourps*.

Não é à toa que o castelo ocupa posição proeminente em *En rade*. Primeira obra de fôlego que Huysmans publica após *Às avessas*, pode-se considerar, sem dúvida, que aqui o autor officie um rito textual híbrido. Segundo Aníbal Fernandes, *En rade*, “magistralmente oficiado, faz entender à força a sombra do cenário gótico com uma anedota naturalista” (Fernandes, 1985, p. 8). Para Charles Bernheimer (cf: 1998, p. 369), *En rade* encena o inconsciente naturalista em outro palco – e não hesitaríamos em afirmar que este outro palco é um cenário gótico: o castelo.

O livro abre com o protagonista, Jacques Marles, a se dirigir rumo ao castelo de Lourps, que, como dito, será a principal cenografia do romance e em torno do qual a narrativa se desenvolverá.

Parisiense de gosto refinado e dotado de certa erudição, Marles vê-se forçado a um exílio no campo, em companhia de Louise, por conta da precária situação financeira em que se encontrava. Como ficamos sabendo na página de abertura, o revés econômico de Marles fora devido à “falência irremissível de um banqueiro cheio de esperteza” (HUYSMANS, 1985, p. 11) – portanto devido a procedimento fraudulento no interior da maquinaria econômica de multiplicação de capitais.

Em Paris, “uma verdadeira matilha de credores farejava a derrocada e aparecia-lhe a uivar à porta com tamanha raiva que fora obrigado a fugir” (HUYSMANS, 1985, p. 11). À beira da ruína financeira, o protagonista procura no campo o abrigo temporário para o tempo difícil, deixando sua esposa (acometida por problemas nervosos) com os tios camponeses. Estes são caseiros do castelo de Lourps e para lá que Marles e Louise se dirigem em busca de abrigo, em meio a uma tempestade existencial provocada pela bancarrota financeira e de saúde mental que os acomete. Daí o título, *En rade* (*Ancorado*), justificado nesta mesma página:

Abandonados [Jacques e Louise] desde a ruína por todos, tinham pensado num abrigo, numa enseada, onde pudessem ancorar e refazer-se com um armistício breve antes do regresso a Paris, antes do regresso à luta (HUYSMANS, 1985, p. 11-12).

Essa busca por ancoramento em meio à tempestade parece sintetizada na cena de abertura, já que o romance se inicia exatamente com Jacques Marles, recém chegado de Paris, caminhando por uma estrada poeirenta do interior da França, rumo ao Castelo de Lourps.

A caminhada é longa até o cimo da encosta, onde está fincado o castelo. Sob os tons sombrios e as ondas escarlates do crepúsculo, antes de chegar a seu destino passa primeiramente por uma velha igreja gótica, negra e vermelha, com rosáceas “que pareciam teias de aranha gigantescas penduradas por cima de uma fornalha” (HUYSMANS, 1985, p. 14). Sensibilizado pelo apelo flamejante daquele lugar, percebe-o, em estado de anamorfose, como um “edifício furado de janelas que ardiam no mesmo enfiamento através da nave, trespassadas por um incêndio de nuvens” (HUYSMANS, 1985, p. 14).

É de se destacar as condições do céu quando o protagonista aborda o penhasco que o levará até o castelo:

As nuvens guerreiras do céu estavam em fuga, e ao fragor solene de um poente em fogo sucedera o silêncio lúgubre de um firmamento de cinzas. Brasas mal consumidas ainda se avermelharam aqui e além, no fumo das nuvens, e davam luz por detrás do castelo (HUYSMANS, 1985, p. 15).

É sob tal luz que Jacques Marles terá sua primeira vista do “velhíssimo Castelo de Lourps” (HUYSMANS, 1985, p. 15), abrigo onde tentará se recuperar dos reveses sofridos com a especulação de capitais.

Mais uma vez, a linguagem é tocada pelo poder de anamorfose que se desprende do *castelo*: “Iluminado assim, o castelo parecia uma ruína de carvão que atrás de si tivesse a energia latente daquele incêndio” (HUYSMANS, 1985, p. 15). Ao poder de evocação se somava a história de um incêndio ocorrido no passado e narrada por um camponês a quem pedira informações. Em projeção fantasmática pela qual confundem-se presente e passado, para Jacques o castelo “ainda parecia arder num incêndio surdo” (HUYSMANS, 1985, p. 16).

Como se percebe, a primeira vista que Jacques tem do castelo lhe dá a impressão de que o mesmo se encontra em chamas, envolto em uma aura de fantasmagoria e disjunção temporal, e ao mesmo tempo como que tocado pela fatalidade. Tal imagem simultânea de ruína e premonição propiciada por um lugar parece elemento recorrente nas narrativas frenéticas setecentistas e ressoará com força em textos como *The Fall of the House of Usher*, no qual o narrador percebe, em sua chegada aos domínios de Roderick, a existência talvez imperceptível de uma rachadura que se estendia da casa ao lago.

Exasperado pela impressão que a forma arquitetônica em ruína e envolta por uma aura de fatalidade lhe causa, seu estado psíquico é potencializado pelo primeiro contato que tem com o castelo:

E a visão desse castelo que ainda parecia arder num incêndio surdo exasperou-lhe o estado de agitação nervosa cuja força crescia desde manhã. Os sobressaltos de apreensão que ora desapareciam, ora surgiam, e o solavancos de seu transe decuplicaram (HUYSMANS, 1985, p. 16).

Ao alcançar a entrada do castelo, o protagonista tem diante de si uma porta rasgada em um muro. O que se segue é uma sequência clássica da narrativa de terror gótico, com a tópica da passagem do umbral e todo um arsenal de efeitos sensoriais como ruído de passos, ranger de madeiras e ferragens e uma porta que não quer abrir:

Impaciente, tocou a uma pequena porta rasgada no muro; o ruído da sineta aliviou-o. Ficou à escuta, de orelha colada à madeira, mas do outro lado da vedação parecia não haver sinal de vida. Pôs de novo a galope os seus terrores; pendurado à corda daquele sino, quase desfaleceu. Por fim sentiu um ranger de saibro, tamancos a baterem; na fechadura houve um chiar de ferragens e alguém puxou com muita força a porta que abanava mas não se abria (HUYSMANS, 1985, p. 16)

Se a situação apresentava todos os requisitos para se inserir no repertório de clichês da narrativa gótica, Huysmans, contudo, agencia para o texto efeitos paródicos, dissolvendo a tensão do momento em uma cena caricata: após o jogo de empurra-empurra com a porta, o atemorizado visitante se vê envolvido pelos braços de um camponês com a barba mal feita a lhe dar boas vindas.

Em benefício do que estamos tentando provar (a infiltração subterrânea da poética gótico-setecentista na escritura de *En rade* e as inversões sistemáticas operadas no interior dessa mesma matriz textual), há que se ressaltar que este procedimento é repetido por Huysmans em uma outra cena. Aqui, a acumulação de elementos do repertório gótico (corredores labirínticos, umidade sepulcral, rangidos e ruídos de correntes) é desbaratada pelo desenrolar cômico-grotesco da mesma:

De regresso ao patamar, Jacques anteabriu as portas da esquerda e da direita; vislumbrou corredores imensos, sem fundo, que serviam muitos quartos. Tudo aquilo estava no maior abandono possível, era o gelo do sepulcro, a dissolução das paredes batidas por ventos e aguaceiros.

Ao descer a escada parou de repente. A noite silenciosa foi interrompida por uma algazarra de correntes enferrujadas, um chiar de rodas com falta de sebo, o ranger de uma impertinente roldana.

– Mas o que é isto?

– É o tio a tirar água – disse ela a rir, e explicou que a água rareava num sítio assim tão alto. (HUYSMANS, 1985, p. 20)

A dissolução da bruma em torno dos signos carregados de mistério e poder de sugestão também ocorre em uma das passagens mais tensas da narrativa, quando os ruídos noturnos na escada e uma massa gigantesca com olhos que parecem buracos de fogo se revelam na verdade o voo desastrado e prosaico de um corujão, ave bastante comum no entorno de Lourps.

Conduzido ao interior do castelo – que, pelo jogo das anamorfoses contínuas, surge transfigurado, como um vulto ao fundo da noite – onde é esperado pela esposa, o protagonista se põe a narrar as primeiras impressões daquele ambiente. Como ocorre na narrativa gótica, encontramos ao longo das páginas de *En rade* as recorrentes descrições de corredores infindáveis (assemelhados aos corredores de prisão e aos labirintos), quartos que se comunicam, passagens sombrias, subterrâneos que escondem cadáveres etc. Para tanto, Huysmans evoca todo um jogo fantasmagórico de contrastes e esfumaturas e diferença, de que resulta, no plano estética, a linguagem ser carregada da máxima plasticidade expressiva possível – como inferimos desta descrição, em que se narra a primeira visita, à luz bruxuleante de um fósforo, de Jacques Marles à ambiência cenográfica:

Entraram num corredor de prisão. Quando Jacques riscou um fósforo surgiram muralhas de cantaria, enormes, fuliginosas, esburacadas nalguns sítios com portas de enxovia encimadas por uma cúpula abrupta em ogiva, como talhada em pedra. Um cheiro de cisterna enchia aquele corredor calcetado de pedras que oscilavam debaixo dos pés. Quando o corredor mudou de direção, viu-se num gigantesco vestíbulo cujos lambris, pintados a imitar mármore, iam pelando. À sua frente havia uma escada com resguardo de ferro forjado e subiu-a, muito interessado por aquela gaiola quadrada, de pedra, que três janelas de caixilho duplo furavam (HUYSMANS, 1985, p. 18)

Surgem, neste avanço de reconhecimento pelo castelo, mais uma vez os clichês (ventos uivantes, gemidos e sombras distorcidas) da narrativa de terror gótico, aqui acumulados para intensificar o mal-estar que o ambiente causa ao recém-chegado: “Pelos vidros partidos o vento metia-se e remexia a sombra aglomerada na abóbada, sacudia as portas de batentes que gemiam ao ar, nos andares de cima” (HUYSMANS, 1985, p. 18). Nesta passagem, como se percebe, o investimento de linguagem é coordenado a partir de uma maquinaria de sensações, pela qual os elementos narrativos são vinculados em termos funcionais a um efeito.

Assim que pôs os pés no quarto escolhido pela esposa “foi imediatamente tomado por uma inexplicável má-disposição” (HUYSMANS, 1985, p. 18). A excessiva umidade e o estado geral de abandono imediatamente suscitaram no protagonista as sensações de “gelo do sepulcro” (HUYSMANS, 1985, p. 20) e de que aquela era uma “residência de morte” (HUYSMANS, 1985, p. 19). Mais uma vez, é como se o lugar carregasse marcas premonitórias de seu destino, atuando efetivamente sobre os sentidos dos que nele se deslocam.

Estes índices de *maldição* – componente inevitável na narrativa gótica – se acumulam ao longo do livro, embora o autor não afirme, peremptoriamente, que sobre o castelo pese uma maldição. Somos gradativamente encaminhados a tal conclusão, quer pelo fato de o mesmo não conseguir comprador (a despeito da última tentativa do proprietário, que o tentara negociar sob preço baixo), quer por fragmentos de conversas dos zeladores do castelo – como essa:

– E não te esqueças que este castelo não dá sorte nenhuma a quem vive nele. A prova é o marquês que morreu...
– E a mulher do marquês também! Quando a lua andava cheia, falava... falava... de cabeça perdida... (HUYSMANS, 1985, p. 105)

A cenografia atua diretamente sobre o protagonista e isso ocorre não apenas no plano psíquico, transmitindo a impressão de uma invasão mesmo metabólica (conforme às obsessões naturalistas com o âmbito fisiológico das condutas humanas). Ainda no primeiro dia, depois da refeição noturna, Jacques retorna a seu aposento no interior do castelo e sente-se “atacado com uma fadiga espiritual infinita” (HUYSMANS, 1985, p. 27). A esta fadiga acumulava-se “uma indefinível sensação de mal-estar” (HUYSMANS, 1985, p. 27) diretamente associada ao quarto e que se materializava por meio de crescentes arrepios.

É aqui que o protagonista percebe, pela primeira vez, como o castelo é um espaço alucinatório. De início, julga ver as paredes a se metamorfosearem, para depois abandonar-se a um devaneio em que imagens hipnagógicas se sucedem em procissão desabalada, a galope de íris:

De repente, porém, deu conta de um fenômeno estranho: os caniços verdes da latada ondulavam e o seu fundo cor de salmão enrugava-se como um curso de água. Até então imóvel, o reboco da parede acentuava-se; a divisória fez-se líquida e oscilou, sem no entanto se espalhar, e logo depois sobre-elevou-se e rebentou o teto, imensa, abrindo na alvenaria escorrente uma brecha enorme, formidável arco por onde se metia uma estrada. E no fundo dessa estrada, a pouco e pouco, foi surgindo um palácio cada vez mais próximo, que atingiu o papel e o repuxou, reduzindo o pórtico fluido ao estado de moldura como um ninho redondo, para cima, para a frente, para baixo. E o palácio que subia inteiro às nuvens com terraços sobrepostos, pátios, lagos encravados em margens de bronze, torres de colarinho formado por ameias de ferro, cúpulas com uma aplicação de escamas, um molho de obeliscos de ponta coberta a neve eterna como os picos das montanhas altas, esventrou-se em silêncio e foi evaporado dando lugar a uma sala gigantesca pavimentada a pórfiro, estruturada por grandes pilares de capitéis floreados e colocintidas de bronze e lírios de ouro. (HUYSMANS, 1985, p. 28)

Passagens como esta justificam plenamente o interesse que futuramente o surrealista André Breton manifestaria por *En rade*. As constantes irrupções de material onírico mostram como, a essa altura, Huysmans se alistara na busca da *mais-realidade*. Como afirma Aníbal Fernandes (1985, p. 9), “o livro atravessa-se de sonhos, de formas delirantes da

incomunicabilidade”. No terceiro capítulo, Huysmans chega mesmo a inserir algumas páginas de reflexões sobre “o enigma do Sonho” (HUYSMANS, 1985, p. 49), tentando captar a dinâmica e a relação com o estado de vigília. É assim que, no interior de um castelo em ruínas, Jacques sonha que está em um palácio. Para além deste *lugar dentro de um lugar*, a culminância do devaneio noturno do protagonista será a aparição de uma figura feminina carregada de erotismo ambivalente, androgínico e maquínico (com suas pupilas de estanho e chumbo), limítrofe tanto ao sacro (nas imagens do palácio que se eleva e dos flocos de bruma) como ao profano (na tensão sexual que carrega o encontro).

Jacques, contudo, é subitamente lançado para fora desse espaço onírico no qual a figura feminina se deslocava: ruídos na escada o convocam a entrar de volta “na realidade absoluta: sim, aquilo era o Castelo de Lourps” (HUYSMANS, 1985, p. 34). O retorno à normalidade, entretanto, é apenas uma ilusão. Novamente a narrativa é envolvida em uma situação-clichê do terror gótico e ouvem-se ruídos e passos no escuro onde só deveria haver silêncio:

Através da porta mal vedada distinguiu um ruído de passos que ao princípio pisavam degraus, muito cautelosos, e depois bateram com força de encontro às grades da guarda, como se alguém tivesse tropeçado. (HUYSMANS, 1985, p. 34)

À escuta dos ruídos, Jacques se arrisca em um passeio noturno pelo castelo, a esgueirar-se entre espelhos mortos, móveis esboroados, teias de aranha, assoalhos e travejamentos desmontados, paredes filigranadas por infiltrações e sinistras florações de bolor. As imagens que se sucedem a Jacques identificam um lugar análogo tanto ao labirinto e à prisão (pelo desdobramento de seus corredores e salões, de forma a gerar a impressão de uma expansão espacial rumo ao infinito, verdadeiramente especular) como ao sepulcro (pelos sinais evidentes da operosidade da putrefação e da morte). Diante dessa ambiência orquestrada pelo signo em regime descendente, o próprio Jacques hesita e não se desloca pelo cenário impavidamente. “Na tensão de uma procura que não conduzia a nada” (HUYSMANS, 1985, p. 36), exasperam-se-lhe os nervos, ao que a atmosfera desoladora de ruína generalizada completava o trabalho de laceração psíquica:

a lamentável solidão dos quartos lacerava-o, e com ela um medo horrível do que não podia prever, não direi algo conhecido e preciso, pois bem compreendeu que o transe seria desfeito perante a visão de qualquer homem agachado num recanto, porém medo do desconhecido, terror de nervos que se exasperavam em ruídos inquietantes, num deserto negro. (HUYSMANS, 1985, p. 36)

À maneira dos corredores infinitos que se abrem em outros corredores infinitos, em um jogo de desdobramentos especulares em que se borram as fronteiras entre o sentido e o

presentido, é neste momento que Jacques se imagina no interior de um castelo mal-assombrado. O que seria apenas uma alucinação começa a funcionar como anagnórise. A princípio, Jacques se entrega paradoxalmente a este devaneio como forma de assegurar a sanidade; o resultado, entretanto, apenas intensifica a voltagem de seu estado psíquico – fazendo lembrar do brocardo em espanhol – *jugó al fantasma, llegó a serlo*.

Tentou raciocinar, sem resultado troçou de sua própria fraqueza e depois imaginou-se num castelo assombrado, deixando-se arrastar por idéias das mais impossíveis, romanescas e loucas, e tudo para se acalmar e demonstrar de forma peremptória que havia muita inanidade nas suas convicções. Fizesse, porém, o que fizesse, a sua perturbação aumentava... Entrou no corredor e esquadrinhou-o febrilmente, a praguejar de cólera, desejando a todo o custo que um perigo verdadeiro afugentasse o medo. (HUYSMANS, 1985, p. 36)

Logo em seguida é assustado por “um ruído de tempestade” (HUYSMANS, 1985, p. 36) que soa na escada, acima de sua cabeça. Sente que “qualquer coisa enorme preencheu e ventilou o ar” (HUYSMANS, 1985, p. 36). Instado a agir, “Jacques só teve tempo de recuar, escorar-se numa perna, com a bengala de bambu cheia de anéis duros vergastar com força a massa em turbilhão que sucumbiu num grito estridente” (HUYSMANS, 1985, p. 37).

A “massa em turbilhão”, atingida em cheio, emitiu “um ronco soprador de forja” (HUYSMANS, 1985, p. 37) e lançou na direção de Jacques seus olhos em chamas, que eram como “dois buracos de fogo” (HUYSMANS, 1985, p. 37). O protagonista seguiu a golpear a “massa uivante, que se debatia e chocava de encontro às paredes, sacudindo o candeeiro do teto” (HUYSMANS, 1985, p. 37). A esposa assistia “cheia de pavor” (HUYSMANS, 1985, p. 37) a cena. Por fim, com “as mãos cheias de salpicos vermelhos” (HUYSMANS, 1985, p. 37), Jacques dirige-se à massa abatida e constata ter diante de si o cadáver de um corujão, a quem golpeara de morte com a bengala.

Como nas passagens *supra* referidas, verificamos mais uma vez a ocorrência de procedimentos característicos da narrativa de terror gótica, só que com os sinais invertidos pela forma como o insólito e o cômico entram em interação corrosiva. Os ruídos noturnos na escada – a seguir identificados com a presença disforme, dissolvida em massa, uma massa em turbilhão a uivar e a emitir um sopro de fornalha, em paralelo aos olhos que eram covas nas quais ardia o fogo, descrição muito afim à de potências sobrenaturais demoníacas – no final eram apenas o voo desastrado de uma ave comum na região.

Depois da “pavorosa noite nas ruínas do castelo” (HUYSMANS, 1985, p. 46), no segundo dia Jacques tem a oportunidade de ver a edificação à luz do dia e percebe como “os

raios de sol disfarçavam a velhice do castelo com rugas imponentes que sorria, agora, como aurificadas de luz nas paredes esfregadas com a ferrugem” (HUYSMANS, 1985, p. 39). Espanta-se mesmo com a duplicidade presente nas formas deste velho castelo, vez que, sob a luz do sol, visto de frente é imponente e decrépito ao ser encarado de costas:

Visto de frente o castelo parecia majestoso apesar da miséria do fato e do escalavrado da face. Em pleno dia até a velhice conseguia animar-se, fazer-se acolhedora e amena; mas visto de costas surgia muito tétrico e caduco, sombrio e sórdido. (HUYSMANS, 1985, p. 45)

Neste segundo dia, Jacques analisa também a construção em termos cronológicos e chega à conclusão que “o primeiro andar e o telhado datavam do século anterior e o piso térreo nascera na Idade Média” (HUYSMANS, 1985, p. 40); mais tarde terá oportunidade de vagar por seus subterrâneos e constatar a autenticidade medieval dos mesmos. Percorre os jardins abandonados que circundam o castelo, bem como a torre a ele contígua, deparando-se com antigos fossos e atalhos. E mesmo fora do castelo, é atingido repetidas vezes pela “sensação de crepúsculo e frio” (HUYSMANS, 1985, p. 45) e pela mesma sensação de umidade sentida em seu interior.

Jacques retorna ao castelo e decide explorá-lo à luz do dia, em busca de um quarto mais confortável e menos desolador, percebendo os efeitos desdobrados pela cenografia. Segue-se, então, a narrativa pormenorizada dos aposentos do andar de baixo, passando pela cozinha, por casamatas úmidas e quartos. Com seus tetos altos, pisos mal assoalhados e travejamentos apodrecidos, a ambiência evoca na percepção tanto o mistério claustrofóbico de um labirinto quanto um deserto sepulcral.

Naquela exaustiva multiplicação labiríntica de aposentos, a desdobram-se de um lado e de outro, um quarto chamou sua atenção. À primeira vista e à sombra, Jacques pensa tratar-se de um “soberbo quarto amadeirado com lambris cinzentos e marmoreados” (HUYSMANS, 1985, p. 56). Abertas as janelas e à luz do sol, o aposento revelou-se inteiramente corroído pela passagem do tempo, com marcas indeléveis de ferrugem e salitre: “Bastaria um soco para tudo aquilo desabar. Que ruína!” (HUYSMANS, 1985, p. 56).

À maneira de um diletante de ambientes, sentiu-se compelido na direção de uma pequena porta que se abria na alcova. Dali Jacques sentia exalar “um cheiro estranho, um odor a poeira morna cuja essência filtrava um resto muito apagado de éter” (HUYSMANS, 1985, p. 56-57). Alucinação olfativa ou não, em uma projeção fantasmática que desdobra uma espécie de *time warp*, Jacques é imediatamente lançado ao século XVIII, imaginando-se no quarto da

lânguida marquesa de Saint-Phal. Em estado sonambúlico, sente a alma dos objetos retornando ao seu habitat. Fica clara, aqui, a capacidade que o espaço tem de evocar o tempo e reter, em sua materialidade sólida, os vestígios auráticos deste último:

Este relento quase consegui emocioná-lo por agitar tanto as visões embaladoras de um passado desfeito. Parecia a derradeira emanção dos aromas esquecidos do século XVIII, desses aromas à base de bergamota e limão que, mal os ventilam, liberam éter. A alma dos frascos outrora desrolhados regressava para desejar lamentosas boas-vindas ao visitante daquelas salas mortas. (HUYSMANS, 1985, p. 57)

A palheta alucinatória desdobrada pela maquinaria do espaço se mantém no plano olfativo. Encantado pelo aroma do tempo e pelas lendas de languidez da evocada marquesa, Jacques subitamente se lembra que os voluptuosos atrativos físicos da aristocrata naquele momento não passavam de despojos no cemitério atrás da igreja e que aquele quarto, a bem da verdade, trespasa a morte, “com cheiro a túmulo” (HUYSMANS, 1985, p. 57). Sob notável instabilidade psíquica, imediatamente Jacques é presa de uma fantasia necrófila, encarando seu passeio pelos supostos aposentos da marquesa como a violação de um túmulo, já que, ao pisar sobre o assoalho daquele aposento, “tinha a sensação de violar uma sepultura saída de uma idade que já atingira o seu termo, uma atmosfera defunta” (HUYSMANS, 1985, p. 57).

Subiu, então, para o primeiro andar do castelo, onde mais uma vez se lhe apresentava transfigurado o cenário num labirinto de corredores e salas, “uma verdadeira loucura de portas”, de “nichos escuros que se interligavam”, “naquela confusão inextricável de gabinetes e salas” (HUYSMANS, 1985, p. 57-58). Encontra a antiga biblioteca, totalmente arruinada, com o teto abaulado e a chover estuque. A impressão geral da biblioteca é desoladora:

Em cima, em baixo, tudo se estragava e porfirizava, tudo se descascava e cariava enquanto enormes aranhas de sótão, com uma cruz branca estampada nas costas, se baloiçavam e dançavam silenciosas chaconas, umas à frente das outras na ponta de fios. (HUYSMANS, 1985, p. 58)

Como ocorrera no suposto quarto da marquesa, na biblioteca “Jacques voltou a cismar” (HUYSMANS, 1985, p. 59). Assim, o protagonista imagina aquele lugar com vida, abarrotado de volumes em encadernações especiais, armoriadas e douradas, povoado por uma mobília luxuosa. Mais uma vez, o espaço é capaz de evocar o tempo – e, num jogo especular, uma biblioteca vazia e em ruínas é o cenário dessa operação mágica. Desnecessário lembrar que a biblioteca é, *per si*, um fragmento de espaço saturado de ressonâncias subjetivas e objetivas, um fragmento de espaço muito especial, pelo qual acessamos fragmentos do tempo, já que toda biblioteca é um monumento criogênico. Um escritor em fuga dentro de um castelo em ruínas: aqui o texto parece trabalhar conscientemente com o rebatimento de perspectivas especulares.

É como se a maquinaria gótica de autorreplicação presente nas cenografias de corredores labirínticos e passagens subterrâneas que parecem sem fim se desdobrasse para outros planos representacionais da narrativa. Afinal, como ressalta Peylet em relação aos castelos na literatura finissecular, "os personagens, prisioneiros nestes castelos, na busca vã de evasão e de liberdade, são pretextos para jogos de escritura" (Peylet, 2005, p. 190). Assim, em uma deriva pelos ambientes labirínticos do castelo, Jacques "imaginou-se num castelo assombrado, deixando-se arrastar por ideias das mais impossíveis, romanescas e loucas" (HUYSMANS, 1985, p. 36). Os rebatimentos especulares se amplificam se lembrarmos que "cinco anos antes de publicar o seu livro, J-K Huysmans faz a experiência direta de alojamento no castelo arruinado de Lourps" (Fernandes, 1985, p. 8), em um verão agitado que passa em companhia de Anna Meunier, que "anos mais tarde morrerá num manicômio depois de um ataque em que pretende deitar fogo ao edifício" (Fernandes, 1985, p. 8). Passagens de uma carta de Huysmans a um colega, Alexis Orsat, parecem saídas do romance, como essa: "[Anna] 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" (apud Fernandes, 1985, p. 8-9).

Endividados e aguardando uma solução provisória de sua situação em Paris, a estadia do casal no castelo coincide com o agravamento da enfermidade apresentada por Louise e com a agonia do relacionamento. No plano psicológico, o romance desliza para o terreno movediço dos afetos e o castelo é o cenário onde se desenrola uma série de questões de gênero, palco da irrupção tempestiva de um sentimento de frustração mútua diante do casamento e de impotência diante da comédia do matrimônio que os decapitava na direção de uma rotina da baixa burguesia. Um dos ofícios fúnebres que o texto celebra é o triunfo da morte sobre o amor e a libido, tendo o castelo por palco.

Se em Paris o casal dispunha de quartos separados onde era possível a liberdade bastante para o desenvolvimento da personalidade, no castelo são forçados a coabitar em um mesmo espaço e, antagonizados pelos tios camponeses, tomam consciência subitamente de estarem unidos pelo mesmo destino. As possibilidades de futuro são sombrias: Jacques tem a oferecer a pobreza e Louise uma moléstia cuja causa não se encontra mas que progride a olhos vistos, sendo-lhe atribuída, de forma vaga, uma causa que extrapola a dimensão física. Juntos, o que podem esperar é uma "vida perdida e desorbitada" (HUYSMANS, 1985, p. 94).

A frustração é mútua neste contrato liberal. Tem-se nitidamente a imagem de um desencontro dos gêneros proporcionado pela renúncia bilateral aos papéis sociais característicos

do contrato. Jacques deplora não encontrar nem o ancoramento emocional nem a saúde orgânica para a procriação que seria de se esperar para os padrões sociais da época. Louise, por sua vez, deplora não encontrar no homem o desempenho satisfatório do papel de provedor, que lhe cabia por ditame social. Para Louise, Jacques é um “pastelão”; para Jacques, Louise é “inerte e tristonha” (HUYSMANS, 1985, p. 89).

As aspirações ao assentamento no banquete burguês da vida que o matrimônio poderia incentivar em Jacques são fatalmente dissipadas. Sua ideia de encontrar no casamento a “ancoragem feliz” (HUYSMANS, 1985, p. 89), de realizar o “sonho de quietude” (HUYSMANS, 1985, p. 89) – por mais pequeno-burguês que fosse, com “uma cozinha calma, uma atmosfera amena, um ambiente aconchegado e morno, uma vida boleada, sem arestas que chamassem a atenção de contratempos” (HUYSMANS, 1985, p. 88) – se desmorona diante das pressões econômicas que envolvem o provimento de um lar e do enigma orgânico que diariamente desequilibra e aliena sua esposa. O que deveria ser a ancoragem da embarcação se transforma em seu encalhe, como se no castelo se encenasse um naufrágio.

A vida sexual do casal se encontra em estado de completa inércia em função do estado de saúde de Louise. Suspeita-se mesmo que ela sofra de clorose – o que deve ser lido como um dado de relevância biopolítica, uma vez que a clorose foi uma das obsessões da ciência masculina do século XIX no programa mais amplo de controle do corpo feminino. Como aponta Mireille Dottin-Orsini, a pálida mulher clorótica, com suas retenções ou excessos de fluxo menstrual (desequilibrando, à maneira do onanista, a ordem castradora da economia meramente procriativa da sexualidade), seria a contraparte da vampiresa hematófila no imaginário finissecular:

Visto ou ausente o sangue, porém a mulher branca aparecia como a outra face da mulher vermelha, e a vampiresa, a parte emersa do iceberg, supõe a exangue, num par tão indissolúvel quanto o do sádico e o do masoquista. A Elvire dolente, anjo romântico do início do século, sofreu uma espécie de exasperação médica; mas foi ela mesma que deu origem, após a mutação, à mulher lívida e seu corolário, a mulher-vampiro (Dottin-Orsini, 1996, p. 293).

É importante destacar que, se no caso de Louise, a situação acarreta uma espécie de repulsa ao sexo, em Jacques a abstinência carnal, além de o fazer sofrer, acumula-se em espiral, no sentido de uma progressiva misoginia. Toda essa carga emocional vem à tona no momento em que se veem isolados no quarto do castelo de Lourps. Como ressalta Aníbal Fernandes, o resultado é “uma exasperação misógina que arrebanha todos os símbolos góticos para carregar a atmosfera abafada de incompreensão amorosa” (Fernandes, 1985, p. 9). O espaço funciona, a partir da perspectiva do casal, como uma câmara de revelação de frustrações e fracassos

emocionais e da própria impossibilidade de futuro. É ali que Jacques se dá conta da ação do “fulminato de esterco que rebentara subitamente nele” (HUYSMANS, 1985, p. 94), a dissolver uma relação matrimonial cujos laços, a bem da verdade, eram bastante frágeis. Esfarelado e prestes a ser derrubado com um soco está não apenas o castelo de Lourps como também o casamento modelar da baixa burguesia, resultado direto da ruína em que se encontravam os próprios centros emocionais dos envolvidos neste contrato liberal.

Lembremos, por fim, que Lourps é um castelo em ruínas, adquirido por um burguês mas que se encontra em completo abandono, “solitário e longe de tudo, até de uma aldeia, sem nenhum recurso” (HUYSMANS, 1985, p. 38). Extraordinariamente úmido, como um sepulcro, sua funcionalidade enquanto habitação humana é reduzida. As linguetas das portas não funcionam, os gonços estão oxidados e as chaves não fecham as portas; as janelas estão desmanteladas e deixam passar o vento frio. Nada de conforto: escuro e frio, no castelo o casal dorme em uma cama rústica, com travesseiros de palha; não há privadas; e, para se obter água, é necessária uma operação de cinco minutos envolvendo um balde e um poço. Além disso, encontram-se em relativo isolamento, uma vez que os comerciantes da região se negam a subir até o topo da encosta para fornecer-lhes mantimentos.

É neste sentido que o castelo parece ser agenciado como metonímia da própria aristocracia, a esta altura arruinada, com seus castelos postos à venda, incapaz de reagir – como efetivamente ocorreu com esta classe no século XIX – à ascensão e consolidação da burguesia e seu modelo societário. Se a fachada desta aristocracia ainda conseguia transmitir, como o castelo de Lourps, alguma impressão de majestade e imponência, os que a conheciam por dentro sabiam desde sempre que, não apenas seus fundos eram caquéticos e vergonhosos, como os travejamentos de suas estruturas já se encontravam corroídos e inutilizados pela história.

REFERÊNCIAS

BERNHEIMER, Charles. “A Haven: Decadent Naturalism”. In: *The Decadent Reader: Fiction, Fantasy and Perversion from fin-de-siècle France*. New York: Zone Book, 1998.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A mulher que eles chamavam fatal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

FERNANDES, Aníbal. “J-K Huysmans: de Satanás aos prazeres da cruz”. In: HUYSMANS, J-K. *O homem do castelo ancorado*. [En rade]. Lisboa: Estampa, 1985.

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

MONTEIRO, Maria Conceição. *Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literature inglesa*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

PEYLET, Gérard. "Le château fin de siècle dans *Sonyeuse de Lorrain*". In: *Eidolon 71: Châteaux romantiques*. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2005.

ROUDAUT, Jean. "Les demeures dans le roman noir". In: *Critique* 147/148, agosto-setembro, 1959.

WERNER, Stephen. *The comic philosophers: Montesquieu, Voltaire, Diderot, Sade*. Birmingham, AL: Summa Publications, 2002.

Recebido em 30/9/2020.

Aceito em 07/12/2020.