

ÀS AVESSAS E A CRÍTICA DE ARTE DE J. -K. HUYSMANS

Leandro Cardoso de Oliveira
Mestrando em Letras - Literatura (UFSM)
leandrocardosodeoliveira@hotmail.com

RESUMO

Este estudo objetiva uma leitura do romance *Às avessas*, de Joris-Karl Huysmans, e de um texto crítico do mesmo autor, intitulado *Pesadelo*. Observando as duas narrativas, tencionamos perceber como funcionam os processos de crítica e de transposição de arte na obra de Huysmans. Inicialmente, introduziremos o contexto de publicação de *Às avessas*, abordando os temas *fin de siècle*, decadentismo, e dandismo. Depois, iremos expor comentários sobre crítica de arte, sobretudo em relação ao contexto de publicação da obra ficcional. Na sequência, apresentaremos informações sobre o autor e passaremos à análise de fragmentos das duas narrativas. Por fim, teceremos considerações articulando as informações dispostas ao longo do trabalho e pondo em paralelo a obra ficcional e o texto crítico. Como referenciais críticos e teóricos, nos apoiaremos em autores que tenham trabalhado com as temáticas *fin de siècle*, dandismo, crítica de arte, e transposição de arte.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica de arte, Transposição de arte, Huysmans, Decadentismo.

ABSTRACT

This study aims a reading of the Joris-Karl Huysmans's novel *À rebours* and of a critical text by the same author, entitled *Cauchemar*. Observing the two narratives, we intend to understand how the processes of criticism and transposition of art works in the Huysmans's oeuvre. Initially, we will introduce the publishing context of *À rebours*, considering themes like *fin de siècle*, decadentism and dandyism. Then, we will expose notes about art criticism, particularly in relation to the context of the novel's publication. Following, we will present considerations about the author and pass to the examination of fragments of the two narratives. Finally, we will weave comments articulating the information arranged along this work and putting in parallel the fictional work and the critical text. As theoretical references, we will support us in the authors who have worked with the thematic *fin de siècle*, art criticism and transposition of art.

KEYWORDS: Art Criticism, Transposition of art, Huysmans, Decadentism.

FRANÇA *FIN DE SIÈCLE*: DECADENTISMO E DANDISMO

Durante a segunda metade do século XIX, figurou na França um movimento artístico que hoje conhecemos como decadentismo. Essa estética, muito presente na literatura e na pintura, segundo Moretto (1989, p. 18), se opôs à concepção parnasiana e buscou uma nova forma de fazer arte. Na época, a sociedade francesa vivenciava uma crise de valores morais e toda a podridão que encontramos nas descrições urbanas de Baudelaire. Como é possível perceber através das considerações de Weber (1988, p. 24), o alcoolismo estava no auge, a criminalidade e as doenças venéreas se espalhavam rapidamente e a chamada nevrose acometia as classes abastadas.

Toda essa degradação social refletiu no campo artístico, onde a luxúria e a crueldade eram presentes e tudo era possível para distanciar os chamados aristocratas de espírito do tédio. A burguesia em declínio, intrincada à degradação social, deu lugar à tentativa de uma nova classe aristocrática, que se importaria apenas com a arte. Ganhar dinheiro ou preocupar-se com isso não era digno para as personagens que protagonizariam e simbolizariam a estética decadente. Acumular dinheiro não era uma preocupação do dândi.

Baudelaire (2009, p. 14) caracteriza o dândi como alguém que “não tem outra ocupação a não ser a de cultivar a ideia do belo em sua pessoa, de satisfazer as suas paixões, de sentir e de pensar.” Ou seja, o dândi nem sempre produz arte, mas faz de sua própria vida uma obra de arte. Normalmente associados à posição de esteta, os dândis são grandes admiradores das mais belas – excêntricas – formas artísticas, desde que, através delas, possam fugir do tédio ou dos males ocasionados pelas crises nervosas. É na arte que encontram um refúgio da sociedade decadente em que estão situados.

Sobre o culto da arte e da vida como arte, característica do dandismo, Eco (2004, p. 334) coloca a figura do dândi em paralelo a artistas que buscavam, no século XIX, o ideal de Arte pela Arte como a realização da beleza em um objeto. Diferente destes, o dândi entenderia esse ideal como o culto da beleza não em um objeto, mas na própria vida pública, a ser moldada de forma a ser o exemplo de Beleza.

Des Esseintes, personagem do romance *Às avessas*, de Huysmans, constitui um exemplo ímpar de esteta e de dândi. A vida trabalhada como arte está presente nele em

todos os sentidos, desde suas coleções de arte até a disposição de seus quadros e dos cômodos de sua moradia. Entretanto, diferente dos dândis públicos que teríamos conhecimento, como Oscar Wilde, na Inglaterra, e Jean Lorrain, na França, a personagem não vive uma vida pública, mas reclusa. O ideal dantesco é, então, levado ao extremo e beira o paradoxal. A personagem busca, de diversas formas, sempre a satisfação pessoal e a fuga do tédio, elaborando as mais variadas excentricidades. Isso tudo, porém, serve apenas para o próprio contentamento, e não para um público. Mesmo se distanciando da vida pública, Des Esseintes é um perfeito exemplo do dândi cultuando a própria vida como exemplo de Belo, se distanciando do tédio que o tomava e das crises de nevrose que sofria.

CRÍTICA DE ARTE

No decorrer da história ocidental, percebemos dois movimentos reivindicados por artistas picturais. Primeiro, a tentativa de reconhecimento acadêmico por parte destes, que afirmavam o teor intelectual da arte pictural. Após a pintura ter o seu lugar estabelecido, na França, através do Estado e da Academia, alguns artistas não concordavam com os moldes legitimadores das pinturas e com os motivos que deveriam ser pintados para a fácil assimilação do público burguês. Estes artistas que permaneciam à margem, distantes dos Salões de exposição organizados pela instituição acadêmica, passaram, então, a criar suas próprias exposições.

Dessa forma, a pintura passou a ganhar autonomia em relação à Academia e ao Estado, adquirindo meios alternativos de legitimar a arte. Contribuíam para essa legitimação e para a divulgação desses pintores, até então marginais, os críticos de arte. A crítica de arte que nos interessa, no momento, é aquela realizada por escritores, seja através de textos que objetivam primordialmente a crítica, como é o caso de Pesadello, seja através de textos que se propõem sobretudo como criações artísticas ficcionais, como é o caso de Às avessas.

Além da crítica de arte, outro meio difundido entre os escritores foi a transposição de arte, que consiste em apresentar, através da linguagem, aquilo que percebermos na arte pictural. Na sequência veremos como se constitui, na narrativa de Huysmans, a crítica de arte e a transposição da arte pictural para a superfície do texto. Veremos, também, que crítica e transposição de arte não se distanciam completamente na narrativa de Huysmans,

mas se aproximam ou mesmo se confundem. Antes, porém, introduziremos brevemente o autor.

J. -K. HUYSMANS

Francês e fruto de uma família de pintores, além de romancista, Joris-Karl Huysmans também foi crítico de arte. Sobre as escolhas dos artistas que figuram em seus textos, Jurt (2003, p. 92) afirma que o escritor optou por aqueles que estavam à margem, não reconhecidos pelas instituições legitimadoras da época. Encontramos nas páginas de *Às avessas* artistas como Moreau, Luyken, Bresdin e Redon. Este último deve boa parte de seu reconhecimento posterior às menções de *Às avessas*. Além disso, encontramos textos de crítica de arte, de autoria de Huysmans, sobre os mesmos autores. O texto *Pesadelo*, que observaremos com mais detalhes na sequência, aborda obras de Odilon Redon.

A discussão sobre o seu papel como escritor, e não pintor, como foram seus descendentes, é vasta. São diversas, também, as afirmações sobre Huysmans fomentar o embate hierárquico entre literatura e pintura. Jurt (2003, p. 93) compreende que Huysmans declara a literatura como superior e lembra que, em suas obras e em seus textos críticos, os artistas estão frequentemente associados a escritores.

Independente de uma superioridade literária ou não, Huysmans não considera as duas artes, literatura e pintura, como distintas, afirmando que transposições de uma arte para a outra são possíveis. Isto remete à teoria das Correspondências baudelaيرية, e, ainda, ao postulado de Baudelaire sobre a melhor crítica de arte ser aquela realizada através da arte. Segundo suas afirmações, um soneto poderia ser uma crítica de arte mais eficaz do que um texto destinado apenas à finalidade crítica, por exemplo. É através dessa perspectiva que adentramos ao texto de *Às avessas*.

Após uma breve introdução à obra, tencionamos analisar como funcionam as relações entre pintura e literatura no texto. Constituindo crítica de arte ou transposição de arte, relacionaremos, ainda, o texto literário de Huysmans com o texto crítico *Pesadelo*, procurando observar como esses processos – crítica e transposição – se relacionam, se distanciam ou se aproximam.

ÀS AVESSAS E A CRÍTICA DE ARTE DE HUYSMANS

O romance *Às avessas*, de J. -K. Huysmans, publicado em 1884, pode ser considerado como uma obra que engloba todas as principais características da estética *fin de siècle* decadentista. Protagonizada por um dândi recluso, o duque Jean des Esseintes é o último membro da família Floressas des Esseintes e não deixa descendentes. Após um capítulo inicial, onde são apresentadas informações sobre a vida pregressa à reclusão de Des Esseintes, bem como suas origens familiares e breves informações sobre sua infância, a obra de Huysmans apresenta dezesseis capítulos, cada um com o seu tema próprio. Essa estrutura independe de um enredo que conecte os capítulos uns aos outros, assim como de uma progressão temporal lógica. Sendo suficientes de forma isolada, cada capítulo aborda uma temática própria, em geral alguma forma de arte, passando por temas como pintura, literatura, perfumaria, pedrarias, floricultura, decoração ambiente, entre outros.

Neste estudo, centraremos o olhar a alguns fragmentos do quinto capítulo de *Às avessas*, observando como funcionam as relações entre a pintura e o texto literário. No capítulo referido, encontramos pinturas de Gustave Moreau, estampas de Jan Luyken, litogravuras de Bresdin e quadros de Odilon Redon. A sugestão, a luxúria, a crueldade e o aspecto onírico são comuns a todas as obras picturais presentes nos aposentos de Des Esseintes. Nos deteremos na parte inicial do capítulo, onde são apresentadas pinturas de Gustave Moreau.

Ao introduzir os quadros, o narrador afirma que Des Esseintes havia escolhido para ornar os seus aposentos pinturas sutis, extravagantes e mergulhadas em sonho e corrupção antiga, remetendo a outras épocas. A primeira referência pictural da obra de Moreau não é nomeada, sendo referida apenas como o quadro de Salomé. Antes de observarmos como a obra aparece no texto, é necessário lembrarmos de dois pontos. Primeiro, a escolha das obras é feita por Des Esseintes. Suas escolhas, portanto, podem ser justificadas a partir da personalidade da personagem. Realizando o caminho inverso, as obras também contribuem muito para a constituição da personagem. O segundo ponto se refere à transposição de arte em si. Se, por um lado, a escolha é feita pela personagem, as descrições são realizadas pelo narrador em terceira pessoa.

Dito isso, observemos alguns pontos que podemos identificar na superfície do texto. É possível considerarmos os apontamentos do narrador como descrição da obra pictural no texto literário, constituindo, desta forma, uma tentativa de apresentar a pintura referida através de palavras. Também é possível, porém, considerarmos em suas palavras mais evocações e sugestões do que descrições. Sobre o primeiro quadro apresentado, o narrador discorre:

Um trono se erguia, semelhante ao altar-mor de uma catedral, sob inúmeras abóbodas apoiadas em colunas atarracadas bem como em pilares romanos, esmaltados de ladrilhos policromos, engastados de mosaicos, incrustados de lápis-lazúli e de sardônica, num palácio parecido a uma basílica, de arquitetura a um só tempo muçulmana e bizantina. (HUYSMANS, 2012, p.119)

No fragmento, o leitor que possui conhecimento das pinturas de Moreau deverá associar de forma imediata as palavras do narrador à dimensão visual característica do autor. Como são diversas as pinturas de Moreau que trazem Salomé – esta, aliás, um dos símbolos do decadentismo –, o leitor que conhece algum dos quadros pode e deve criar uma imagem mental deste, apenas sendo guiado pelo narrador. Na sequência do fragmento, os detalhes sobre a pintura prosseguem e, desta forma, teríamos o que Louvel (2006, p.195), considera como “tradução” ou “translação”. A autora explica que esses conceitos podem ser adequados quando se objetiva encontrar “meios de ‘transpor’, da melhor forma, a obra artística ‘de partida’, para o texto de chegada, por meio da linguagem.” (LOUVEL, 2006, p.195-196). Nas páginas seguintes do romance de Huysmans, diversos detalhes do quadro são descritos ou, ainda, traduzidos da imagem para a linguagem.

Entretanto, é possível perceber que o texto não faz apenas a descrição de uma imagem pictural. Observando desse modo, temos mais uma dimensão onírica, em movimento, do que uma descrição ou tradução estática da pintura. Acompanhamos a descrição de um palácio “parecido a uma basílica, de uma arquitetura a um só tempo muçulmana e bizantina”. Ora, enquanto tomarmos o texto como descrição, como uma tradução, portanto, de uma das obras de Moreau, esse palácio será associado aos palácios presentes nos quadros. Porém, a utilização do termo “parecido” remete mais à sugestão do que à descrição. Assim, além dos indícios necessários para constituir a obra através da linguagem, são apresentados elementos que expandem a interpretação do quadro.

Além disso, pode haver uma terceira leitura. Se desconsiderarmos a obra de Moreau, externa ao texto, ou observarmos os apontamentos do narrador do ponto de vista de um leitor que desconhece a pintura, o efeito é diferente. O mesmo termo anterior, “parecido”, não mais faria o leitor associar o palácio descrito ao quadro, mas constituir, primeiro, a imagem mental de um palácio para, na sequência, ornar esse palácio com seus conhecimentos de arquitetura muçulmana e bizantina. Ao mesmo tempo, irá acrescer à sua imaginação comparações posteriores do narrador como “à semelhança de olhos fosfóreos de feras.” (HUYSMANS, 2012, p.119). Esses elementos, presentes na narrativa de Huysmans, apresentam uma parcialidade, seja por parte do narrador, seja este tomando o ponto de vista de Des Esseintes, que transpõem a simples tradução de uma arte à outra, acrescentando elementos interpretativos. Um processo semelhante a esse será utilizado em *Pesadelo*.

Do ponto de vista de Louvel (2006), entretanto, essa terceira leitura constituiria também uma tradução, pois o quadro descrito não precisar necessariamente “existir” no “mundo real”. Portanto, mesmo que a descrição do “quadro de Salomé” não se refira a uma obra específica de Moreau, a tradução pictural em linguagem estaria presente. Na sequência, outro quadro de Moreau é apresentado na narrativa. Nesse segundo caso, o narrador limita a leitura que desconsideraria a obra externa ao texto, pois nomeia o quadro. Tendo o referente exato, então, veremos como *A aparição* está na narrativa.

Após as referências ao primeiro quadro e alguns parágrafos sobre a interpretação de Des Esseintes sobre a flor de lótus que estaria na mão da Salomé pintada, a aquarela *A aparição* é introduzida como ainda mais inquietante que a primeira obra. Se, por um lado, é considerada pelo narrador como mais inquietante, por outro, recebe menos espaço dentro da narrativa. Sua descrição possui detalhes e, ao mesmo tempo, deixa diversos elementos vagos. Herodes e Salomé, por exemplo, são pouco ou nada caracterizados. Além de menções a suas posições ou vestimentas, pouco se diz sobre os dois. Desta forma, uma característica que a pintura comunicaria, ou seja, a imediata constituição dos semblantes, características físicas e expressões das personagens não ganha destaque. Já a evocação imaginativa por parte do leitor, que compõe o que não é narrado através de suas próprias experiências ou impressões, é acentuada quando em contato com *A aparição* de Às Avestas.

Além disso, percebemos que o narrador força a “leitura” do quadro, ao apontar elementos exagerados ou inexistentes. Isso pode ser notado em dois momentos. Primeiro, quando afirma que a mão de Salomé “aperta convulsivamente a garganta” (HUYSMANS, 2012, p.123) e depois quando supõe que a cabeça que paira diante de Salomé é visível apenas a ela. No primeiro caso, vemos que a leitura é forçada ao observarmos a obra de Moreau. A mão da personagem está, sim, próxima ao pescoço, mas claramente não aperta a garganta, quanto mais convulsivamente. No segundo caso, é a interpretação que é levada ao extremo. Não é possível afirmar o motivo de o narrador considerar a cabeça que paira como visível apenas a Salomé. No entanto, ao observarmos a pintura, podemos perceber pelo menos dois olhares de outras personagens que refutariam essa interpretação. De um lado, o olhar de Herodias pode estar direcionado também à cabeça no centro da obra. No outro extremo, os olhos do carrasco também estão direcionados em uma diagonal que encontra a cabeça sangrenta.

Essa forma de guiar a leitura do quadro, em *Às avessas*, é acentuada através do ponto de vista de Des Esseintes sobre a obra. A personagem via, no segundo quadro, uma Salomé mais selvagem e extravagante. É possível notar, portanto, que com *A aparição* o viés interpretativo e evocativo é mais presente do que o descritivo. Essa forma de abordar a pintura se aproxima da narrativa crítica que encontramos em *Pesadelo*.

Depois da “tradução” dos dois quadros de Moreau apresentados, são expostas, através das divagações de Des Esseintes, informações e considerações acerca do pintor e da obra geral de Moreau. Na sequência, ainda, estão presentes estampas de Luyken, litogravuras de Bresdin e, por fim, quadros de Odilon Redon. Não nos deteremos, porém, nesses outros artistas através de *Às avessas*. Ainda de autoria de J. -K. Huysmans, veremos como pinturas de Redon são apresentadas em um texto destinado à crítica de arte. Com a leitura desse texto, intitulado *Pesadelo*, poderemos notar estão presentes as obras picturais e traçarmos um paralelo em relação a como estão dispostas no texto ficcional.

O primeiro ponto que é importante ressaltar é estrutura do texto crítico. Diferente do texto ficcional, no texto crítico existe o artifício de imagens entrecortando a narrativa. Desta forma, no texto que analisaremos brevemente, um Huysmans crítico de arte observa e tece suas considerações tendo como objeto cinco pinturas de Odilon Redon. Diferente, também, de *Às Avessas*, o texto não possui nenhuma personagem externa às pinturas, como

acontecia com o observador Des Esseintes. Entretanto, curiosamente o texto crítico parece ter uma linearidade temporal mais precisa e detalhada que o romance. As imagens são analisadas de forma a proporcionar uma progressão visual analítica e semântica. Visual, no sentido de sermos guiados, através da linearidade do texto, de imagem a imagem, com a presença dos conectivos temporais como “em primeiro lugar”, “então”, “finalmente”, etc. Semântica em relação à progressão de sentidos evocados. No caso da primeira imagem, uma imagem dolorosa e misteriosa. Na sequência surge a claridade e, ao final, a bonança.

Observemos o primeiro parágrafo do texto crítico:

Foi, em primeiro lugar, uma figura enigmática, dolorosa e altiva que surgiu das trevas, aqui e ali trespassada por raios do dia: - uma cabeça de mago da Caldeia, de rei da Assíria, de velho Sennachérib ressuscitado, observando, desolado e pensativo, o curso do rio das idades, o rio constantemente engrossado pelas enfáticas ondas da estupidez humana. (HUYSMANS, 1996)

Inicialmente, notamos a marca de temporalidade. Como já mencionado, essas marcas aparecem ao longo do texto estabelecendo uma progressão temporal que mantém as pinturas interligadas, constituindo uma espécie de enredo. Além disso, é possível perceber que as evocações de sentidos e sensações dão o tom da narrativa. A cabeça é associada a três diferentes personalidades e são atribuídas funções – observando – e adjetivos – desolado e pensativo – que são possíveis apenas através de uma interpretação sobre a imagem. Ou seja, o texto atribui sentido à imagem.

No segundo parágrafo, temos o início da descrição da pintura:

Sobre seus lábios, ele pousa uma mão fina e magra, semelhante à mão afunilada de uma criança, e abre um olho onde parecem desfilar as dores eternas que são transmitidas e que repercutem, desde a Gênese, na alma dos casais. Seria o primitivo pastor de homens a contemplar o desfile de imortais rebanhos que se empurram e se massacram por um tufo de capim ou um farelo de pão? [...] (HUYSMANS, 1996)

A descrição apresenta poucos traços constituintes da pintura em si, possivelmente porque a imagem estará presente na sequência. O que é interessante observar é, também, as evocações realizadas. O “parecer” é utilizado novamente, assim como no texto ficcional, afirmando uma evocação pessoal do narrador ou, neste caso, do próprio Huysmans. Por fim, uma série de perguntas retóricas são feitas acerca do rosto presente na pintura.

Sem a tentativa de responder a essas questões, após a reprodução da pintura, a narrativa prossegue, apresentando considerações sobre a segunda imagem. Notamos, através deste pequeno fragmento, que o texto crítico se preocupa, assim como o ficcional, em atribuir sentidos às imagens. Além disso, a tentativa de traduzir a pintura em palavras é quase inexistente, pois as imagens acompanham a narrativa. Quando as descrições aparecem, de uma forma ou de outra acabam influenciando o leitor a uma leitura específica dos traços descritos. Após essa breve reflexão sobre fragmentos do texto crítico de Huysmans, apresentaremos, na sessão seguinte, alguns comentários finais, relacionando o seu texto crítico com o texto ficcional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a análise de fragmentos do texto ficcional *Às avessas* e do texto crítico *Pesadelo*, é possível perceber que a narrativa de Huysmans não distancia a ficção e a crítica. Ao contrário, podemos encontrar diversas aproximações entre os estilos dos dois textos. Além disso, o autor parece romper conceitos pré-estabelecidos ao impregnar o texto crítico de elementos normalmente associados às narrativas ficcionais e ao abandonar algumas dessas características em *Às avessas*. O inverso também acontece, e o romance é utilizado para apresentar elementos que encontramos em seus textos críticos.

Quanto ao texto *Pesadelo*, é possível dizer que Huysmans segue a máxima baudelairiana sobre a melhor crítica de arte ser fundamentada também em linguagem artística ou poética. Isso é perceptível ao identificarmos características pertencentes a textos ficcionais, como indícios de um enredo e a progressão temporal. Quanto ao texto ficcional, este também é utilizado com a finalidade do outro. A transposição de arte não aparece, nele, independente dos diversos elementos evocativos e interpretativos que encontramos em *Pesadelo*.

Independente da possível superioridade da literatura em relação à pintura, atribuída por Jurt (2009, p. 93) a Huysmans, percebemos que o autor transita entre crítica e ficção de forma semelhante. Não abandonando o caráter poético em ambos os textos, utiliza da crítica de arte para fazer literatura e da literatura para expor sua crítica de arte. O que também é possível notar como comum aos dois textos é a estética do período em que são

produzidos. A decadentismo pode ser notado nas duas narrativas e a dimensão onírica é extremamente presente, seja através das evocações do narrador no caso de *Pesadelo*, seja através dos devaneios de Des Esseintes frente às obras em *Às avessas*.

É justamente a leitura de certas pinturas como parte da estética decadente que será contestada por certos artistas. Odilon Redon, abordado individualmente em *Pesadelo* e entre outros autores em *Às avessas* dirá, no futuro, que Huysmans não o havia compreendido. Ainda, segundo Jurt (2009, p.97), outros artistas denunciavam a crítica de arte realizada por escritores como limitada, pois tratava apenas do assunto e da interpretação, deixando de lado, por exemplo, a técnica utilizada e os aspectos formais. Isso irá promover, ainda durante o final do século XIX, uma busca ainda maior dos pintores por autonomia. Procurando um desligamento não mais da Academia, como antes, mas também dos escritores e dos temas literários.

REFERÊNCIAS

BALZAC, H., BAUDELAIRE, C., D'AUREVILLY, B. *Manual do dândi: a vida com estilo*. Trad. Tadeu Tomaz. São Paulo: Autêntica, 2009.

ECO, Umberto. *História da Beleza*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

HUYSMANS, J. -K. *Às avessas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2012 (1884).

_____. "Pesadelo". In: _____. *Croquis parisiens*. Trad. André Soares Vieira. Paris: Fleuron, 1996.

JURT, Joseph. "Champ Littéraire et champ artistique en France (1880-1900)". In: *Revista Terceira Margem*. "Literatura e outras artes", Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, UFRJ, Ano VII, n.8, 2003, p. 82-102.

LOUVEL, Liliane. "A descrição 'pictural': por uma poética do iconotexto". In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários/Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 191-220.

MORETTO, Fúlvia M. L. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

WEBER, Eugen. *França fin de siècle*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Como citar este artigo:

OLIVEIRA, Leandro. Às Avestas e a crítica de arte de J. -K Huysmans. **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, n. 18, jul.-ago. 2014, p. 171-182. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num18/estudos/palimpsesto18estudos06.pdf>. Acesso em: *dd mmm. aaaa*. ISSN: 1809-3507