



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Letras

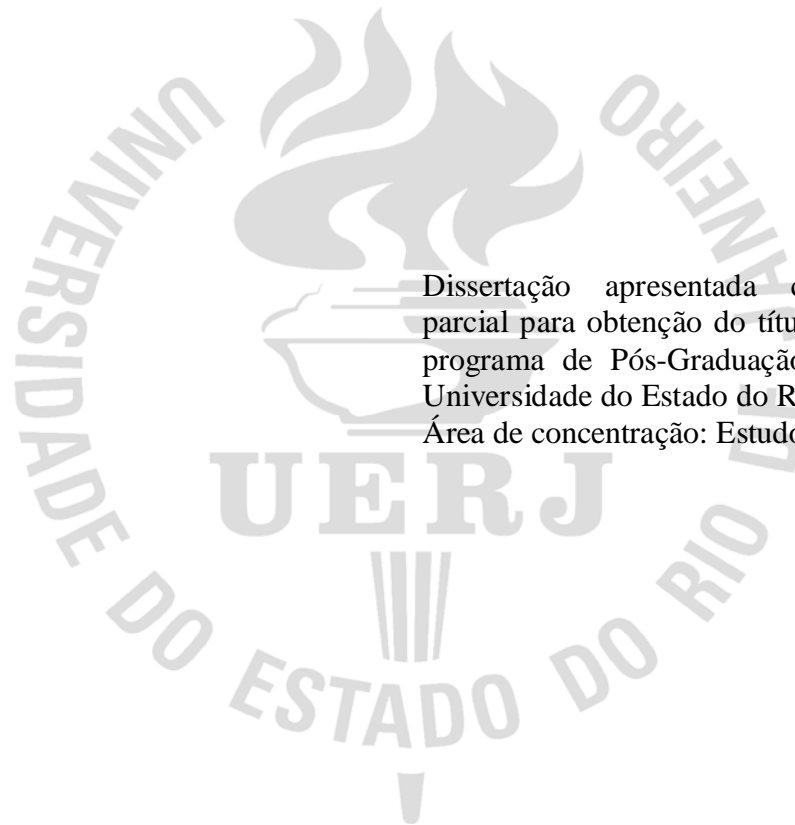
Daniel Augusto Pereira Silva

**A prosa de ficção decadente brasileira e francesa (1884-1924): uma poética  
negativa**

Rio de Janeiro  
2019

Daniel Augusto Pereira Silva

**A prosa de ficção decadente brasileira e francesa (1884-1924): uma poética negativa**



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Júlio César França Pereira

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S586 Silva, Daniel Augusto Pereira.  
A prosa de ficção decadente brasileira e francesa (1884-1924): uma  
poética negativa / Daniel Augusto Pereira Silva. - 2019.  
132 f.

Orientador: Júlio César França Pereira.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Decadentismo (Movimento literário) – Teses. 2. Ficção fantástica –  
Teses. 3. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 4. Ficção francesa –  
História e crítica – Teses. 5. Narrativa (Retórica) – Teses. 6. Monstros na  
literatura – Teses. I. França, Júlio. II. Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82-344(091)

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Daniel Augusto Pereira Silva

**A prosa de ficção decadente brasileira e francesa (1884-1924): uma poética negativa**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 21 de janeiro de 2019.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Júlio Cesar França Pereira (Orientador)  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Cristina Batalha  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof. Dr. Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2019

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho à minha avó, Maria Leticia Martins.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Wania Leticia e Silva e Carlos Frederico Pereira Silva, pelo incentivo, pelo suporte e pelo infinito amor.

À minha irmã, Larissa Letícia Pereira Silva, por ter sido a primeira a me mostrar o caminho das Letras e por acreditar em meu potencial desde sempre. Ao meu irmão, Carlos Frederico Pereira Silva Filho, pela presença nos momentos importantes.

À minha vó, Maria Leticia Martins, por estar sempre comigo. À minha tia, Norma Leticia e Silva, pela alegria em acompanhar cada etapa de minha formação.

Ao meu namorado, Guilherme Leite Ribeiro, pelo carinho com que me ouviu falar sobre estas páginas, por sua companhia brilhante e pela doçura que traz a cada um dos meus dias.

Aos amigos e colegas de grupo de pesquisa, Ana Paula Santos, Hélder Brinate, João Pedro Bellas, Laís Alves, Luciano Cabral, Mariana Warrak, Marina Sena, Nicole Ayres, Pedro Sasse e Ubirajara Lopes, pelos melhores momentos desta jornada acadêmica.

Aos amigos Ana Carolina Guedes, Ana Carolina Queiroz, Beatriz Moura, Hannah Manes, Nicholas de Mojana, Pâmela Albuquerque, Rachel Rufino, Renata Ferreira, Ricardo Freitas, Suelen Lopes, Tatiane Ramos e Zadig Gama, pelo apoio diário e pelo otimismo.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Júlio França, pela dedicação a este trabalho, pelas sucessivas leituras, pela motivação constante, pela enorme generosidade em compartilhar seu conhecimento e, em especial, pela amizade.

À Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Cristina Batalha e ao Prof. Dr. Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina, não apenas pelas leituras críticas e pelas sugestões sempre instigantes, como também pelos empréstimos de livros e pelas palavras de encorajamento. Ao Prof. Dr. Fernando Monteiro de Barros Junior e ao Prof. Dr. Marcus Rogerio Tavares Sampaio Salgado, que, gentilmente, aceitaram ler este trabalho e compor a suplência da banca de defesa.

À Prof.<sup>a</sup> Dra. Luciana Persice Nogueira, à Prof.<sup>a</sup> Dra. Carmem Lúcia N. de Figueiredo e ao Prof. Dr. Marcus Vinícius Nogueira Soares pelas disciplinas oferecidas ao longo do Mestrado, que colaboraram tanto para esta dissertação quanto para minha formação acadêmica.

À Biblioteca Nacional e à Fundação Casa de Rui Barbosa, pelo suporte durante as consultas aos seus acervos.

À CAPES, pois o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

## RESUMO

SILVA, Daniel Augusto Pereira. *A prosa de ficção decadente brasileira e francesa (1884-1924): uma poética negativa*. 2019. 132 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Este trabalho tem por objetivo analisar como as ficções decadentes brasileira e francesa se estruturaram em nível temático, discursivo e narrativo. Pretende-se, ainda, engendrar modelos teóricos capazes de identificar e de explicar uma produção artística que, em seu conjunto, foi pouco sistematizada pelos estudos literários. O *corpus* ficcional de análise é composto por narrativas decadentes brasileiras e francesas, que datam do final do século XIX até meados do XX, mais especificamente do período entre 1884 e 1924. Parte-se da hipótese de que a ficção decadente se constituiu como uma poética negativa dedicada a tematizar a degradação humana, conjugando uma visão de mundo pessimista com determinados procedimentos técnicos, com o intuito de gerar efeitos de recepção como o medo e a repulsa. Sustenta-se, ainda, que a decadência literária produziu obras ficcionais estruturalmente bastante semelhantes, tanto em suas configurações narrativas quanto em seus temas, independente da literatura nacional à qual se associou. Inicialmente, a partir dos estudos de Jean Pierrot, Séverine Jouve, Marquèze-Pouey e Jean de Palacio sobre a decadência literária, apresentam-se algumas definições sobre os principais temas e ideais que estruturam esta ficção, bem como sua linguagem típica e a sua recepção crítica e historiográfica na França e no Brasil. Em seguida, propõe-se uma análise narratológica da ficção decadente, com base nos trabalhos de Gérard Genette, Mieke Bal e Filipe Furtado. Nessa seção, abordam-se os personagens, os enredos, os espaços, os tempos narrativos e os modos de narrar característicos dessa forma literária. Por fim, empreende-se uma investigação sobre as monstruosidades típicas dos textos decadentes, tendo como base teórica o ensaio “O Monstro”, de J.-K. Huysmans e os modelos de Noël Carroll sobre o Horror artístico. Como demonstração ficcional de tais monstros, apresenta-se uma breve análise dos romances *À Rebours* (1884) e *En rade* (1887), ambos de J.-K. Huysmans, bem como *Dança do Fogo: o Homem que não queria ser Deus* (1922) e *Kyrmah: Sereia do vício moderno* (1924), de Raul de Polillo.

Palavras-Chave: Ficção decadente. Literatura Brasileira. Literatura Francesa. *Fin-de-siècle*.

Decadentismo.



## RÉSUMÉ

SILVA, Daniel Augusto Pereira. *La prose de fiction décadente brésilienne et française (1884-1924): une poétique négative*. 132 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Ce mémoire de Master 2 a pour objectif d'analyser la structure thématique, discursive et narrative de la prose de fiction décadente brésilienne et française. Nous formulons des modèles théoriques capables d'identifier et d'expliquer une production artistique qui, en général, a été peu systématisée par les études littéraires. Le *corpus* fictionnel d'analyse est composé par des récits décadents brésiliens et français de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'aux premières décennies du XX<sup>e</sup>, plus précisément dans la période concernant les années de 1884 et 1924. Nous partons de l'hypothèse que la fiction décadente s'est constituée comme une poétique négative qui a combiné une vision de monde pessimiste à certains procédés techniques afin de thématiser la dégradation humaine, la morbidité et les maladies. Par conséquent, elle a produit des effets de réception tels que la peur et la répulsion. Nous défendons aussi que la décadence littéraire a forgé des œuvres structurellement similaires et dans ses structures narratives et dans ses thèmes, indépendamment de la littérature nationale à laquelle elle s'est associée. D'abord, à partir des études de Jean Pierrot, Séverine Jouve, Marquèze-Pouey et Jean de Palacio sur la décadence littéraire, nous présentons quelques définitions de ses principaux thèmes et idéaux, son langage typique et sa réception critique en France et au Brésil. Ensuite, nous proposons une analyse narratologique de la fiction décadente, établie sur les théories de Gérard Genette, Mieke Bal et Filipe Furtado. Dans cette section, nous abordons les personnages, les intrigues, les espaces, les temps narratifs et les modes de narration de cette forme littéraire. Finalement, nous examinons les monstruosité typiques des récits décadents, en ayant pour base théorique l'essai « Le Monstre », de J.-K. Huysmans, et les modèles de Noël Carroll à propos du *Art-horror*. Pour démontrer les monstres décadents, nous étudions ponctuellement les romans *À Rebours* (1884) et *En rade* (1887), tous deux de J.-K. Huysmans, ainsi que *Dança do Fogo: o Homem que não queria ser Deus* (1922) et *Kyrmah: Sereia do vício moderno* (1924), de Raul de Polillo.

Mots-clés: Fiction décadente. Littérature brésilienne. Littérature française. *Fin-de-siècle*.

Décadentisme.

## ABSTRACT

SILVA, Daniel Augusto Pereira. *The Decadent Prose Fiction in Brazil and France (1884-1924): a negative poetics*. 2019. 132 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

This dissertation aims at analyzing how the Decadent Prose Fiction was structured at the thematic, discursive and narrative levels. It is also intended to generate theoretical models capable of identifying and explaining an artistic production that, as a whole, was little systematized by the literary studies. The fictional *corpus* of analysis consists of decadent Brazilian and French narratives, dating from the late nineteenth century to the mid-twentieth, more specifically in the period from 1884 to 1924. The hypothesis of this study is Decadent Fiction was a negative poetic which combined a pessimistic view of the world with certain technical procedures in order to thematize human degradation, morbidity, and disease, and to generate reception effects such as fear and repulsion. Literary Decadence produced structurally quite similar works of fiction, both in its narrative structures and in its themes, regardless of the national literature to which it was associated. Initially, from the studies of Jean Pierrot, Séverine Jouve, Marquèze-Pouey and Jean de Palacio on the literary Decadence, we present some definitions on the main themes and ideas that structure this fiction, as well as its typical language and its reception critical and historiographical in France and Brazil. Next, we propose a narratological analysis of the decadent fiction, based on the works of Gérard Genette, Mieke Bal and Filipe Furtado. In this section, we study the characters, the plots, the spaces, the narrative times and the ways of narrating of this literary form. Finally, we undertake an investigation into the typical monstrosities of decadent narratives, using as theoretical basis the essay “The Monster”, by J.-K. Huysmans, and Noël Carroll's models on the Art-horror. The analysis of the novels *À Rebours* (1884) and *En rade* (1887), both by J.-K. Huysmans, as well as *Dança do Fogo: o Homem que não queria ser Deus* (1922) and *Kyrmah: Sereia do vício moderno* (1924), by Raul de Polillo, reveals some of the decadent monsters.

Keywords: Decadent Fiction. Brazilian Literature. French Literature. *Fin-de-siècle*.

Decadentism.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
1	<b>A PROSA DE FICÇÃO DECADENTE</b> .....	16
1.1	<b>Definições da decadência literária</b> .....	16
1.2	<b>A linguagem decadente</b> .....	26
1.3	<b>Recepção crítica e historiográfica</b> .....	34
1.3.1	<u>O caso francês</u> .....	34
1.3.2	<u>O caso brasileiro</u> .....	42
2	<b>A NARRATIVA DECADENTE</b> .....	52
2.1	<b>A abordagem narratológica</b> .....	52
2.2	<b>A personagem</b> .....	54
2.3	<b>O enredo</b> .....	61
2.4	<b>A narração</b> .....	67
2.5	<b>O espaço</b> .....	74
2.6	<b>O tempo</b> .....	82
3	<b>MONSTRUOSIDADES <i>FIN-DE-SIÈCLE</i></b> .....	89
3.1	<b>Um novo monstro</b> .....	89
3.2	<b>O monstro horrífico</b> .....	94
3.3	<b><i>À Rebours</i></b> .....	100
3.4	<b><i>En rade</i></b> .....	105
3.5	<b><i>Dança do Fogo</i></b> .....	110
3.6	<b><i>Kyrmah</i></b> .....	115
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	122
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	126

## INTRODUÇÃO

Poucas épocas produziram uma arte tão pessimista quanto o final do século XIX e o início do XX. Na literatura, em especial, diversas obras retrataram uma humanidade profundamente insensibilizada, uma sociedade enferma e os estertores das civilizações. Em 17 de abril de 1891, em carta enviada a J.-K. Huysmans, Jean Lorrain (2004, p. 50) oferecia um breve exemplo da atmosfera intelectual do período: “No fundo, como somos atormentados, meu pobre amigo, e quão miseráveis por termos vindo tão tarde na apatia desses tempos...”<sup>12</sup>. Algumas frases antes, o autor, nesse momento com apenas trinta e cinco anos, caracterizava-se como um doente, pavorosamente submetido aos desejos da carne, e já sentindo a morte à espreita. No desfecho da correspondência, Lorrain (2004, p. 50) dirige-se mais uma vez a seu destinatário para expressar que seu único contentamento seria o de conseguir, por meio de seus livros, “abalar um pouco alguns nervosos e alguns obcecados como você e eu”<sup>3</sup>.

Por esse tipo de comentário, poderíamos supor que a situação econômica, social e política da França nas últimas décadas do Oitocentos seria precária e desanimadora. Trata-se, contudo, de um período marcado por uma série de avanços técnicos e científicos com resultados positivos para o cotidiano do país. Como explicita Eugen Weber (1988), o desenvolvimento da iluminação pública, dos transportes coletivos, das redes de saneamento básico e o combate a inúmeras doenças trouxeram aos habitantes das cidades francesas uma melhoria significativa na qualidade de vida. Desenvolveram-se diversos projetos para transformar as condições higiênicas das famílias, ampliar a circulação de ar nas metrópoles e nas casas, evitar a poluição de rios e modificar a localização de cemitérios e de hospitais públicos. Além disso, instituía-se novos hábitos comportamentais, tais como não jogar o lixo nas ruas, não matar animais nas calçadas e banhar-se com maior frequência. Essa destacada preocupação com questões de saúde pública provinha da percepção de que “superlotação, congestionamento, criminalidade, doença e mortalidade tinham relação entre si e de que, embora atingissem, em geral, as classes mais baixas, também ameaçavam as outras, indiretamente” (WEBER, 1988, p. 83).

---

<sup>1</sup> Todos os excertos de obras indicadas na bibliografia em língua estrangeira foram por mim traduzidos.

<sup>2</sup> O trecho em língua estrangeira é: “Au fond quels tourmentés nous sommes, mon pauvre ami, et combien misérables d’être venus si tard dans la veulerie de ces temps...”.

<sup>3</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] si je parviens à ébranler un peu quelques nerveux et quelques obsédés comme vous et moi”.

Para Weber (1988, p. 22), o sentimento de decadência era difundido por uma minoria culta, e não pelas maiores parcelas do povo francês. Parte dos intelectuais e dos artistas da época exprimiam em suas obras a impressão de que a sociedade estava passando por um processo de degradação, de corrupção moral e de inescapável degeneração. Alguns temas, em especial, ganharam bastante atenção de alguns cientistas e escritores. Um deles era a constatação de que a população francesa crescia em ritmo mais lento em relação ao que viria a se constituir como o Estado alemão. Temia-se que a nação estivesse prestes a desaparecer ou ser inevitavelmente superada pelo grande adversário da Guerra Franco-Prussiana (1870-1871). Outra recorrente fonte de preocupação para os que denunciavam o fracasso do mundo contemporâneo era a neurastenia, isto é, o enfraquecimento dos nervos dos homens e a consequente lassidão no comportamento. Por outro lado, tal característica também poderia significar o refinamento da sensibilidade e da capacidade de fruição estética. Esse fenômeno foi, muitas vezes, associado à aceleração do ritmo das atividades do dia a dia:

Sempre houve inovação; nenhuma geração passou sem novidades. Mas a mudança tornou-se então a natureza da vida, a novidade uma parte da dieta normal, servida por instituições como a imprensa e as agências de notícias – dedicadas a ela, ou à sua invenção quando o repertório ficava escasso. O *fin de siècle* foi a era das novidades materiais, das notícias, de *faits divers*, de *nouvelles à sensation* – de furos, notícias de primeira mão e boletins, de manchetes e novas sensacionais; o tempo em que as modas – no vestuário, na política ou nas artes – deixavam claro que eram feitas para durar pouco: a mudança pela mudança (WEBER, 1988, p. 15).

Com efeito, as incessantes inovações da modernidade geravam para a intelectualidade europeia um sentimento de instabilidade e de fragilidade nervosa. A partir dos trabalhos de Georg Simmel e Walter Benjamin, Ben Singer (2001) expõe os efeitos dessas mudanças sobre a sensibilidade humana e como ela contribuiu para o desenvolvimento de uma imprensa e de uma ficção de cunho mais sensacionalista. A medicina e a ciência passaram a estudar com maior interesse os neurastênicos e todos aqueles que poderiam ter seus nervos “gastos” pela contínua superexcitação dos sentidos. As populações do período, com os sentidos hipertestimulados pelas constantes novidades técnicas, experimentariam não apenas um desgaste da percepção, tornando-se progressivamente indiferentes e *blasées*, como também teriam uma necessidade de “sensações cada vez mais fortes [...] para penetrar os sentidos atenuados” (SINGER, 2001, p. 140). Para lidarem com essa questão, as artes e as mídias se esforçaram para buscar formas de chocar a recepção a fim de renovar sua capacidade sensível.

Embora algumas narrativas decadentes critiquem abertamente a ficção popular que busca produzir sensações intensas em seus leitores, elas próprias também se notabilizaram por tentar impactar seu público. Não à toa, verificaremos um número bastante elevado de

protagonistas que podem ser descritos como neurastênicos ou, em termos mais próprios para a época, “nevrosados”. Tais figuras sofrem de profunda lassidão e não encontram vitalidade suficiente nem mesmo para desempenhar ações mais banais. Para tentar despertar novamente a sensibilidade e refiná-la, eles procuram experiências estéticas e sensoriais que sejam intensas e originais. Ao sensacionalismo dos jornais e da literatura popular, as narrativas decadentes substituíram uma espécie de **sensacionismo**, com destacada ênfase aos detalhes e às particularidades das impressões dos personagens tanto em termos artísticos quanto visuais, sonoros, olfativos, táteis.

Para além dessa explicação de base sensorial e nervosa, outros estudiosos da intelectualidade finissecular francesa explicitam mais razões sociais e culturais que teriam afetado diretamente o trabalho desses escritores. O historiador Michel Winock (2017) ressalta, como Weber (1988), alguns aspectos: i) o crescimento demográfico da França – o menor da Europa –, o que gerava um receio de despovoação e de fraqueza da “raça”; ii) a grave crise econômica francesa, com uma balança comercial bastante deficitária e com altos níveis de desemprego; iii) e, sobretudo, o conflito entre a Terceira República e a Igreja Católica, com o fechamento de conventos, a expulsão de religiosos, e a instituição da laicidade das leis escolares. Somam-se a esses três fatores a lembrança, ainda recentes, da derrota na Guerra Franco-Prussiana de 1871 e da perda da Alsácia-Lorena, os conflitos da Comuna de Paris, a aversão ao sufrágio universal e as ansiedades geradas pela progressiva emancipação feminina. Esse é o contexto em que diversas narrativas decadentes surgem e retrata uma França sem religião, cada vez mais cientificista e vulgar, cujo destino estaria entre a degeneração do povo e o desaparecimento da nação.

No Brasil, razões semelhantes fomentaram o sentimento de desencanto que arrebatou parte dos artistas. Além dos efeitos das mudanças técnicas e científicas, diversos textos decadentes nacionais enfatizavam o poder degradante de algumas doenças. Tal conteúdo pode ser relacionado, em termos extradiegéticos, pelo ímpeto sanitarista e higienista que caracterizou, em especial, os primeiros anos do século XX. Grande parte das preocupações das sociedades e das instituições políticas da chamada *Belle Époque*, por exemplo, estavam direcionadas ao combate das enfermidades que assolavam o país. Havia a percepção de que o principal problema da nação era, além da falta de educação, sua péssima condição sanitária, que impunha aos cidadãos o risco de contrair um grande número de moléstias (Cf. HERSCHMANN & KROPF & NUNES, 1996). O discurso médico e científico adquiriu influência não apenas nas políticas públicas, como também na produção ficcional e nos meios acadêmico-literários. É significativo o fato de que diversos dos nomes mais célebres do

período são de médicos e cientistas, como Afrânio Peixoto – também escritor e imortal da ABL –, Miguel Couto, Carlos Chagas, Nina Rodrigues e Oswaldo Cruz.

Não é nosso objetivo, neste trabalho, explorar a fundo as razões históricas capazes de justificar o pessimismo da produção decadente. É relevante, porém, mencionar certa atmosfera de desencanto gerada após a Proclamação da República no Brasil. Como indica José Murilo de Carvalho (1987, p. 56), “a rigidez do sistema republicano, sua resistência em permitir a ampliação da cidadania, mesmo dentro da lógica liberal, fez com que o encanto inicial com a República rapidamente se esvaísse e desse origem à decepção e ao desânimo”. O historiador destaca como parte dessa frustração foi motivada por perseguições realizadas pelo governo Floriano Peixoto (1891-1894), pelas dificuldades de organização dos partidos e pela falta de efetiva participação de diferentes camadas da população nas decisões estatais. Não apenas uma parcela dos escritores e intelectuais afastou-se da vida política após as decepções, como também trabalhadores e representantes de classes mais pobres teriam nutrido uma relação de antipatia e de rejeição ao novo regime.

Tendo constatado a recorrência da ideia de decadência nas obras ficcionais finisseculares e no imaginário do período, o objetivo principal desta dissertação é investigar como a prosa de ficção decadente se estruturou em nível temático, discursivo e narrativo. Pretendemos, ainda, engendrar modelos teóricos capazes de identificar e de explicar uma produção literária que, em seu conjunto, foi pouco sistematizada pelos estudos literários. Uma outra meta desta pesquisa é recuperar e difundir obras decadentes brasileiras e francesas ainda bastante desconhecidas tanto do público leitor quanto de parte da crítica literária. Assim, desejamos contribuir para a preservação do patrimônio cultural e literário atualmente esquecido em arquivos de bibliotecas, difuso em periódicos do final do século XIX e de meados do XX ou existente apenas em edições de difícil acesso.

Ao longo deste trabalho, defenderemos a hipótese de que a ficção decadente se constituiu como uma poética negativa. Quando falarmos em poética, entenderemos, como explica Luigi Pareyson (1997, p. 17), que “uma poética é um determinado gosto convertido em programa de arte, onde por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época ou de uma pessoa tornada expectativa de arte”. Nesse sentido, acreditamos que a decadência literária expressou uma visão de mundo bastante negativa e se configurou a partir de procedimentos técnicos voltados para a tematização da degradação humana, da morbidez, das doenças, além de tentar produzir efeitos de recepção como a repulsa e o medo. Sustentaremos, igualmente, que a decadência literária produziu obras ficcionais estruturalmente bastante

semelhantes, tanto em suas configurações narrativas quanto em seus temas, independente da literatura nacional à qual se associou.

O *corpus* ficcional de análise é composto por narrativas decadentes brasileiras e francesas, que datam do final do século XIX até meados do XX. A obra mais antiga é *À Rebours* (1884), o romance paradigmático da decadência literária, de J.-K. Huysmans. O período estudado vai até 1924, com o romance *Kyrmah: Sereia do vício moderno*, de Raul de Polillo, autor brasileiro praticamente desconhecido nas letras nacionais. Tal recorte temporal se deve à persistência da ficção decadente na literatura brasileira, com exemplares até os anos 1920. Além de Huysmans e de Polillo, analisaremos brevemente narrativas de autores como Aluísio Azevedo, Catulle Mendès, Carlos de Vasconcelos, Jean Lorrain, João do Rio, Júlia Lopes de Almeida e Remy de Gourmont.

A opção pela decadência literária francesa como um dos dois focos de estudo se justifica pela importância dessa produção não apenas em seu meio artístico, gerando uma série de polêmicas e de querelas, como também por ter forjado alguns dos textos decadentes mais arquetípicos. A ficção decadente no Brasil merece ser tomada também como *corpus* de pesquisa tanto em razão da pouca atenção que recebeu da crítica e da historiografia nacionais quanto pelos seus resultados artísticos, que apontam para soluções formais e para debates importantes no desenvolvimento da literatura brasileira.

Com efeito, trata-se de um conjunto relativamente extenso e heterogêneo de dados. A quantidade de narrativas, no entanto, é essencial para este trabalho por dois motivos: i) para estabelecer um modelo geral das estruturas da ficção decadente; e ii) para a verificação do alcance da hipótese com que trabalhamos. Assim, estamos interessados menos nas idiosincrasias de cada autor ou de cada literatura nacional e mais nas características amplamente compartilhadas, tais como os *topoi* e arquetipos presentes em suas obras. Busca-se entender as semelhanças entre as duas produções menos em virtude de um modelo de dependência cultural e mais como uma resposta artística semelhante a questões típicas do homem do final do século, que experimentava as intensas mudanças da modernidade.

No primeiro capítulo da dissertação, apresentamos algumas definições sobre os principais temas e ideias que estruturam a ficção decadente, tais como a arte pela arte, a artificialidade, o pessimismo, o grotesco e a morbidez. Na sequência, investigamos a linguagem presente nessas obras e alguns de seus procedimentos discursivos característicos, responsáveis, por vezes, por gerar um hermetismo linguístico. No terceiro tópico, explicitamos como essa produção literária foi recebida pela crítica e pela historiografia tanto na França quanto no Brasil. Para tanto, destacamos algumas das inconsistências



terminológicas e conceituais que, em alguns casos, prejudicaram a difusão e o estudo analítico das obras do *corpus*.

No segundo capítulo, propomos uma análise narratológica da ficção decadente. Além de justificarmos as possibilidades teóricas oferecidas por um estudo voltado para a estrutura formal dos textos, investigamos como se constituem os elementos narrativos da decadência literária. Assim, buscamos definir quais são os seus personagens típicos, bem como os enredos recorrentes, os espaços preponderantes onde se desenvolvem as histórias, a organização do tempo narrativo e as estratégias de narração. Nessas seções, pretendemos demonstrar a tendência das obras estudadas em enfatizar o lado mais cruel de seus personagens, as suas obsessões estéticas, a degradação dos *loci* em que se inserem e as suas concepções apocalípticas da temporalidade.

No terceiro capítulo, discorremos sobre as monstruosidades engendradas pelas narrativas decadentes. Iniciamos a seção com algumas das proposições teóricas sobre os monstros nas artes do final do século XIX, a partir de um ensaio de Huysmans. Evidenciamos, ainda, os modos mais recorrentes de construção de figuras monstruosas nas histórias de horror, que, instrumentalizadas, ajudam a descrever parte dos monstros decadentes. Por fim, tomamos como estudos de caso os romances *À Rebours* (1884) e *En rade* (1887), ambos de Huysmans, bem como *Dança do Fogo: o Homem que não queria ser Deus* (1922) e *Kyrmah: Sereia do vício moderno* (1924), de Raul de Polillo, a fim de explicitarmos como a ficção decadente produziu seus monstros e quais são as suas especificidades.

## 1 A PROSA DE FICÇÃO DECADENTE

### 1.1 Definições da decadência literária

Um dos primeiros e mais importantes desafios que se apresentam ao pesquisador da literatura *fin-de-siècle* é o de desenvolver definições capazes de explicar e de sistematizar uma produção artística tão heterogênea. Não há dúvidas de que escritores como, por exemplo, os franceses J.-K. Huysmans, Jean Lorrain e Remy de Gourmont, bem como os brasileiros Gonzaga Duque, João do Rio e Raul de Polillo possuem obras distintas entre si. Não obstante tais dessemelhanças, esses textos do final do século XIX e de meados do XX revelam estruturas narrativas a tal ponto similares que é possível agrupá-los em um conjunto harmônico. Além de compartilharem determinadas características formais, eles tiveram, na maior parte dos casos, uma recepção crítica negativa, que costumava acusá-los de ser excessivamente pessimistas, herméticos, obscuros, violentos e obcecados com transgressões sexuais e patologias físico-psicológicas.

Se, por um lado, é fato que tais juízos foram bastante recorrentes, por outro, a pluralidade de termos empregados para nomear a ficção decadente reforça, pelo contrário, a dificuldade e a hesitação da crítica e da historiografia literária em estabelecer uma descrição mais coesa dessa produção. Nesse sentido, levantamos a hipótese de que a obliteração de parte da literatura decadente, sobretudo no Brasil, teve como uma de suas causas justamente um problema de identificação e de delimitação. Entre algumas das nomenclaturas já utilizadas, encontram-se “Decadentismo”, “Decadismo”, “Simbolismo”, “Pós-simbolismo”, “Novismo”, “Nefelibatismo”, “*Art nouveau*” e “Esteticismo” (Cf. CAROLLO; 1980; MARQUÈZE-POUEY, 1986; LEVIN, 1996; SALGADO, 2006). Muitas vezes, tais nomes foram trabalhados de maneira intercambiável, como a fazer referência aos mesmos conceitos; em outros casos, porém, há variações sensíveis de sentido, com uma consequente inclusão de outras obras literárias sob essas etiquetas.

Nos estudos literários franceses, também é possível identificar uma sobreposição dos conceitos de “Decadentismo” e “Simbolismo”, além de certa atitude cética ante a possibilidade de a decadência poder ser tratada como um fenômeno literário específico. A primeira abordagem se deve, em grande medida, à influência dos estudos de Guy Michaud [1947], para quem a decadência teria funcionado como uma preparação, uma fase inicial, para

o desenvolvimento da arte simbolista. Assim, os artistas simbolistas estariam em um momento posterior de reflexão e de depuração das características esboçadas primeiro pelos decadentes (Cf. MICHAUD, 1966, p. 234). Apesar do aumento do número de trabalhos sobre a ficção decadente nas décadas posteriores, Jean de Palacio (2011, p. 7) inicia um dos seus principais estudos sobre o tema afirmando que “a Decadência *existe*, contrariamente a um refrão que ouvi durante um quarto de século: ‘A Decadência? Isso não existe!’ [...]”<sup>4</sup>.

Já na crítica e na historiografia literárias brasileiras, podem ser identificadas, pelo menos, quatro modos de abordagem ao longo do século XX: a primeira, que tende a diferenciar “Decadentismo” e “Decadismo”, apontando o segundo como um termo pejorativo (Cf. CAROLLO, 1980); a segunda, que diferencia “Decadentismo” e “Simbolismo”, por razões diversas, mas, em geral, tratando um como predecessor ou herdeiro do outro (Cf. MERQUIOR, [1978]; FERNANDES, 2014); a terceira, que emprega “Decadentismo” e “Simbolismo” como palavras e noções praticamente sinonímicas (Cf. PEREIRA, [1950]; MURICY, [1951]; BOSI, [1970]); e, finalmente, a quarta, que enfoca no “Decadentismo” para designar um movimento literário (Cf. MUCCI, 1994; COUTINHO, 2010).

Não é nosso objetivo oferecer um panorama exaustivo de todas as ocasiões em que cada um dos termos foi empregado e suas flutuações semânticas ao longo da história, mas é importante observar que esse é o cenário observável nos periódicos e nos debates desde o século XIX, tanto no contexto europeu quanto no brasileiro. Ao ressaltar a diversidade e a imbricação de correntes artísticas do período, Jean Pierrot (1977, p. 15) aponta que o termo “Simbolismo”, reiteradamente contrastado pela crítica posterior com “Decadentismo”, era bastante vago na França e rapidamente derivou em outras nomenclaturas e novas tentativas de escolas artísticas, entre as quais a *École Romane*, de Moréas, e o “Naturismo” de Retté. Além de trazer exemplos da utilização dos termos “Decadência” e “Decadismo”, Jean de Palacio (2011, p. 16) revela ter encontrado em suas pesquisas em arquivos da época apenas dez usos de “Decadentismo”: “Nem Joris-Karl Huÿsmans nem os Goncourt, pelo que sei, empregam-no. De dez utilizadores, quatro o aplicam a uma escola, três a uma língua, um a um personagem de ficção. Notam-se, enfim, quatro empregos ‘sérios’ e dois parodísticos”<sup>5</sup>.

No Brasil, a variação também é bastante patente quando se consultam os documentos do período. Cassiana Carollo (1980), em minuciosos estudo e apresentação sobre a recepção

---

<sup>4</sup> O trecho em língua estrangeira é: “Car la Décadence *existe*, contrairement à un refrain que j’ai entendu pendant un quart de siècle – « La Décadence, ça n’existe pas ! » [...]”.

<sup>5</sup> O texto em língua estrangeira é: “Ni Joris-Karl-Huÿsmans, ni les Goncourt, à ma connaissance, ne l’emploient. Des dix utilisateurs, quatre l’appliquent à une école, trois à la langue, un à un personnage de fiction. On note enfin quatre emplois « sérieux » et deux emplois parodiques”.

das ideias simbolistas e decadentes no meio artístico nacional, também ressalta a dificuldade de identificar formulações unívocas sobre o significado de cada termo. Ao compilar e analisar diversos prefácios de livros, polêmicas em periódicos e tentativas de criar novas revistas em torno dessas poéticas, a autora defende que “a transposição do decadismo e do simbolismo para o Brasil [...] se nos apresentou altamente contraditória” (CAROLLO, 1980, p. 8). Ainda que mais voltada para textos relacionados à poesia, sua obra corrobora com inúmeros exemplos a ampla variedade de nomenclaturas concorrentes.

A título de exemplificação, tome-se uma crítica assinada por M. Curvello (1895, p. 1), publicada no *Jornal do Brasil*, em 02 de junho de 1895, ao livro de contos *Mares e Campos* (1895), de Virgílio Várzea, que oferece uma amostra da hesitação terminológica no discurso oitocentista: “Em nosso ver, há aqui um desvio das suas boas aptidões; uma influência, talvez, do 'decadentismo, nefelibatismo', ou que melhor nome tenha – que entre nós vai granjeando alguns autores com suas fascinações de sistema novo”. Como veremos em seções subsequentes, o juízo negativo que acompanha os epítetos mencionados foi uma constante na crítica e na historiografia literárias, tanto no século XIX quanto em boa parte do XX.

Parte dessa instabilidade terminológica e conceitual tem sua origem nas tentativas de se estabelecer escolas literárias em torno da ideia de decadência. Anatole Baju foi um dos principais escritores a se dedicar a tal empreitada, tanto com a fundação do periódico *Le Décadent*, em 1886, quanto com uma série de artigos, voltados sobretudo à produção poética, em que defendia a existência de uma *École Décadente*. Além disso, ele foi responsável por divulgar o termo “decadismo”, que, embora tenha sido bem recebido por autores como Verlaine, não conseguiu prosperar e fundar, de fato, uma escola artística, tendo concorrido sobretudo com o “Simbolismo” (Cf. MORETTO, 1989). Mesmo depois dessas pretensões de demarcar espaços e concepções singulares de literatura, as fronteiras entre as variadas correntes poéticas continuaram embaçadas: Mario Praz (1996, p. 349) explicita as sobreposições e as dificuldades ao comentar que “a distinção entre os decadentes e simbolistas é muito difícil de estabelecer, e pouco ajuda saber que os primeiros se reuniam em Montmartre e os segundos na Rive Gauche”.

Se, em relação à poesia, observam-se esforços em estabelecer tais agrupamentos, com declarações de princípios e organização de escritores em torno de ideias semelhantes, a mesma afirmação não pode ser feita sobre a prosa de ficção. No domínio da narrativa, não se verifica uma busca explícita por se constituir um movimento literário minimamente coeso. Como aponta Pedro Paulo Catharina (2005, p. 27), é significativo o fato de J.-K. Huysmans, considerado por vezes como o principal nome de um suposto movimento decadentista,

“jamais ter levantado nenhuma bandeira nesse sentido”. Patrice Locmant (2010, p. 21) também indica essa falta de filiação literária do escritor francês, ao classificá-lo como “reticente ao aquartelamento de toda forma de escola ou capela literárias desde sua evasão do forte naturalista”<sup>6</sup>. Para além dessa posição, é importante destacar que o próprio Huysmans insere uma crítica no primeiro capítulo de seu romance *Là-bas* (1891) ao estilo e a uma falta de ideias dos decadentes, ao revelar a visão e as críticas de Durtal, o protagonista da obra, sobre alguma das principais tendências literárias do período:

Na França, atualmente, no descrédito em que afunda a receita corporal sozinha, permanecem dois clãs, o clã liberal, que coloca o naturalismo ao alcance dos salões, podendo-o de qualquer assunto ousado, de toda língua nova, e o clã decadente, que, mais absoluto, rejeita os contextos, os arredores, os corpos mesmos, e divaga, sob o pretexto de conversa da alma, na inteligível algaravia dos telegramas. Na verdade, este se limita a esconder a incomparável penúria de suas ideias sob um atordoamento desejado de estilo [...] (HUYSMANS, 1978, p. 36)<sup>7</sup>.

Atualmente, as principais correntes críticas admitem que essa literatura não se constituiu em um movimento bem definido ou em uma escola específica. Em alguns desses estudos, a palavra “movimento” pode até ser utilizada, mas ela costuma surgir em *lato sensu*, significando, por exemplo, “tendência” ou “corrente”. Ao indicar a multiplicação de vertentes poéticas nas décadas finais do século XIX e suas rápidas transformações, Marquèze-Pouey (1986, p. 8) comenta que “de um *movimento* [decadente] não houve quase nada: nem doutrina, nem identidade de pontos de vista, nem organização”<sup>8</sup>. Também Jean Pierrot (1977, p. 17) aponta para a diluição de temas, motivos e perspectivas da decadência literária em diferentes realizações estéticas do final do Oitocentos, ao escrever que a “Decadência constitui o denominador comum de todas as tendências literárias que se manifestam nos últimos vinte anos do século”<sup>9</sup>. Posicionamentos análogos são defendidos nos trabalhos de Jouve (1989), Moretto (1989), Schmid (2008) e Palacio (2011).

---

<sup>6</sup> O texto em língua estrangeira é: “Rétif à l’embrigadement de toute forme d’école ou de chapelle littéraires depuis son évasion du fort naturaliste [...]”.

<sup>7</sup> O trecho em língua estrangeira é: “En France, à l’heure présente, dans le discrédit où sombre la recette corporelle seule, il reste deux clans, le clan libéral qui met le naturalisme à la portée des salons, en l’émondant de tout sujet hardi, de toute langue neuve, et le clan décadent qui, plus absolu, rejette les cadres, les alentours, les corps mêmes, et divague, sous prétexte de causette d’âme, dans l’inintelligible charabia des télégrammes. En réalité celui-là se borne à cacher l’incomparable disette de ses idées sous un ahurissement voulu du style”.

<sup>8</sup> O texto em língua estrangeira é: “d’un mouvement il n’y eut à peu près rien : ni doctrine, ni identité de vues, ni organisation”.

<sup>9</sup> O texto em língua estrangeira é: “cette même Décadence constitue le dénominateur commun de toutes les tendances littéraires qui se manifestent dans les vingt dernières années du siècle”.

Embora a defesa de uma escola de prosa decadente seja uma empreitada destinada ao fracasso, é possível identificar um conjunto de narrativas, entre o final do século XIX e as duas primeiras décadas do XX, que compartilham a mesma visão de mundo negativa e diversas características formais. Para escapar à imprecisão terminológica e conceitual apresentada, denominamos essa produção literária como prosa de ficção **decadente**, por entendermos que, mesmo não tendo ela se organizado de modo coeso, apresentou uma série de recorrências estilísticas e temáticas, cuja identificação dá ensejo à especulação sobre a existência de um princípio poético comum. Defendemos, ainda, que a decadência literária estabeleceu um amálgama, relativamente sistemático e definido, de tendências artísticas que até então estavam dispersas. Em geral, as definições críticas mais acuradas dos principais aspectos desse tipo de literatura ocorreram justamente com a identificação de temas e motivos específicos, que expressavam, sobretudo, um desencanto com a vida, com a modernidade, com a sociedade e com o progresso técnico-científico.

Essa foi a proposta de Jean Pierrot (1977), que estruturou sua análise em duas partes: a primeira, de cunho histórico e cultural, na qual explora quais tipos de pensamentos e correntes filosóficas teriam dado forma ao imaginário decadente; a segunda, mais voltada para a análise de *topoi*, explicita algumas das realizações narrativas desses pressupostos. Como traços gerais da produção artística decadente, Pierrot (1977, p. 19-20) destaca:

- i) a concepção pessimista da existência e da sociedade contemporânea;
- ii) a recusa de tudo aquilo que é natural, somada à ênfase em produções artificiais, advindas da capacidade imaginativa;
- iii) a evasão social, a partir da investigação do universo interior, subjetivo e criativo do homem;
- iv) a procura por sensações intensas e novas, capazes de vencer o *ennui* da vida moderna, por meio de objetos refinados, artificiais e excêntricos;
- v) a atração por civilizações passadas, e, mais especificamente, pelo Império Romano em sua decadência e pela sociedade bizantina;
- vi) a sondagem da sexualidade humana nas suas mais diversas formas, mas encaradas, frequentemente, de forma condenatória e negativa;
- vii) a recuperação de lendas e mitos ocidentais, como os de Orfeu e de Narciso;
- viii) a religiosidade motivada por razões estéticas, redundando em formas de ocultismo e de satanismo.

Além de discernir adequadamente e com diversos exemplos os traços dominantes da ficção decadente, Pierrot estabelece as ligações dessa poética com a tradição literária

ocidental. O crítico elenca Edgar Allan Poe, Théophile Gautier, Paul Bourget, Charles Baudelaire, Thomas de Quincey, Gustave Flaubert e Oscar Wilde como teóricos e, à exceção do último, como precursores da literatura decadente. As obras desses sete autores teriam permitido diversas das formulações típicas da decadência literária, tais como, respectivamente:

- i) o aprofundamento na psicologia de personagens paranoicos e obsessivos, além de uma tendência ao macabro e ao horror;
- ii) o destaque conferido ao aspecto formal e estilístico das obras, bem como à apresentação de personagens com comportamentos sexuais encaradas como desviantes;
- iii) a compreensão de que o desenvolvimento científico e a modernidade geram um sentimento de decadência e de pessimismo;
- iv) a importância dada à artificialidade e a atração pelo bizarro e pelo horrível, inclusive, paradoxalmente, como integrantes do belo;
- v) a exploração de diversos estados de consciência, tanto em relação ao mundo onírico quanto à utilização de entorpecentes;
- vi) a figuração de *femmes fatales*, simultaneamente atraentes e sádicas, e, não raras vezes, associadas a um imaginário orientalista;
- vii) finalmente, a primazia do trabalho artístico sobre questões éticas e morais.

As reflexões críticas e as produções ficcionais de parte desses escritores foram decisivas para estabelecer uma das características mais marcantes da ficção decadente: a defesa da inutilidade e da amoralidade da arte. Um dos textos basilares a sustentar tal abordagem é o prefácio escrito por Théophile Gautier ao seu romance *Mademoiselle de Maupin* (1835). Com um texto bastante mordaz e irônico, o autor critica aqueles que interpretam e julgam o valor de uma obra de arte a partir de critérios moralistas. Para tais pessoas, ele diz, a literatura deveria visar, sobretudo, à utilidade e mostrar aos leitores como evitar o vício e alcançar a virtude. Para o romancista, no entanto, a atividade artística não poderia ser submetida a propósitos educativos e externos à sua própria estrutura ou desempenhar algum tipo de função na vida prática. Pelo contrário, o fim de toda arte estaria na busca do belo e do que é agradável ao homem:

Nada do que é belo é indispensável à vida. – Suprimiríamos as flores, e o mundo não sofreria materialmente; quem gostaria, todavia, que não houvesse mais flores? [...] A verdadeira beleza está apenas naquilo que não pode servir para nada; tudo o que é útil é feio, pois é a expressão de alguma necessidade, e as do homem são ignóbeis e repugnantes, como sua pobre e fraca natureza. – O lugar mais útil de uma casa são as latrinas.

[...] Eu renunciaria muito alegremente a meus direitos de francês e de cidadão para ver um quadro de Rafael ou uma bela mulher nua [...] (GAUTIER, 1994, p. 67)<sup>10</sup>.

Um raciocínio análogo é sustentado por Oscar Wilde, tanto no prefácio adicionado a *The Picture of Dorian Gray* (1890), quanto em seus ensaios críticos compilados em *Intentions* (1891). O primeiro texto foi escrito em resposta às acusações de imoralidade contra o romance, caracterizado, em carta anônima ao *Daily Chronicle*, em 30 de junho de 1890, como resultante da “leprosa literatura dos *Décadents* franceses – um livro venenoso, cuja atmosfera está cheia de odores mefíticos de putrefação moral e espiritual” (BECKSON, 2005, p. 71)<sup>11</sup>. Nesse prólogo, o romancista defende não apenas a inutilidade da arte, como também a sua autossuficiência e sua independência em relação a juízos morais. Assim, sua conclusão é de que o trabalho do artista deveria ter como única meta a produção de obras belas.

Já nos quatro ensaios de *Intentions*, Wilde desenvolve hipóteses sobre a função e a essência da arte. Em “A decadência da mentira”, especialmente, reforçam-se os postulados de superioridade do Belo sobre qualquer outro conteúdo. Ao longo da exposição, aponta-se que o artista não deveria tomar a natureza como modelo para suas criações nem se utilizar apenas de técnicas de representação realista. A beleza e o verdadeiro valor da arte derivariam da faculdade imaginativa do homem e da preocupação com o estilo. Nas palavras de Wilde (1957, p. 43), “a Arte começa com a decoração abstrata, com um trabalho puramente imaginativo e agradável, não se aplicando senão ao irreal, ao não existente”. Nessa abordagem, o trabalho do artista precisaria se pautar por regras e modelos internos, estéticos, em vez de buscar externamente, na natureza, o conteúdo a ser representado.

A valorização da arte, da força imaginativa do escritor e da concepção de objetos belos, em detrimento de quaisquer outros valores e de uma possível utilidade didática das narrativas, tornou-se uma constante na decadência literária. Tal qual indica Pierrot (1977, p. 19-20), esses preceitos foram largamente incorporados pela produção ficcional decadente, a ponto de ter gerado em seus leitores “o sentimento de se ter empurrado a literatura até os seus

---

<sup>10</sup> O trecho em língua estrangeira é: “Rien de ce qui est beau n’est indispensable à la vie. – On supprimerait les fleurs, le monde n’en souffrirait pas matériellement ; qui voudrait cependant qu’il n’y eût plus de fleurs ? [...] Il n’y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c’est l’expression de quelque besoin, comme sa pauvre et infirme nature. – L’endroit le plus utile d’une maison, ce sont les latrines. [...] Je renoncerais très joyeusement à mes droits de Français et de citoyen pour voir un tableau de Raphaël, ou une belle femme nue [...]”.

<sup>11</sup> O trecho em língua estrangeira é: “It is a tale spawned from the leprous literature of the French *Décadents* – a poisonous book, the atmosphere of which is heavy with the mephitic odours of moral and spiritual putrefaction [...]”.



últimos limites, de se ter colocado a arte no lugar da vida”<sup>12</sup>. Como veremos posteriormente, essas obras são dominadas por reflexões estéticas e pela presença de personagens que desenvolvem obsessões – frequentemente bastante degradantes – em relação a conteúdos artísticos.

Tais posicionamentos de autores associados à decadência literária não excluíram seus pontos de convergência com outros tipos de poéticas. Embora tenha sido tradicionalmente mais associada ao Romantismo e ao *mal du siècle* pelo seu compromisso com o mórbido e com o horrível, Pierrot (1977, p. 17) demonstra os muitos vínculos intertextuais e poéticos que essa literatura estabeleceu tanto com o Naturalismo quanto com o Surrealismo. No que se refere ao primeiro, o crítico ressalta que, em determinado momento da produção finissecular, houve até mesmo uma relativa simbiose entre as narrativas naturalistas e as decadentes, sobretudo quando se observa que ambas partiam de uma perspectiva bastante pessimista em relação ao homem. Mais tarde, Palacio (2011, p. 33) também reforça a argumentação de que entre a prosa naturalista e a decadência literária não houve exatamente uma ruptura, mas uma íntima associação em suas realizações artísticas, ao afirmar não apenas que “a decadência, em todo o caso, poderia revelar nesse contexto a sua verdadeira natureza: ser o excesso do Naturalismo”<sup>13</sup>, mas também “que o Naturalismo tenha cotejado a Decadência é uma evidência, há muito tempo reconhecida”<sup>14</sup>. Apesar de possuírem particularidades e traços específicos, as duas produções teriam, também, semelhanças em seus conteúdos e em algumas de suas características formais, sobretudo no que diz respeito à presença constante da temática da doença e ao apreço pela descrição de cenas violentas.

Em relação ao Surrealismo, Pierrot (1977, p. 324) afirma que os “temas-chave do imaginário surrealista (revalorização do sonho e atenção aos fenômenos da consciência obscura, celebração do artificial, descoberta das belezas da modernidade, atração pelo bizarro e pelo insólito) estavam em gestação desde a época decadente”<sup>15</sup>. Desse modo, o realce dado pelas narrativas decadentes aos sonhos e à imaginação se apresenta como principal elo entre

<sup>12</sup> O trecho em língua estrangeira é: “[...] on aura le sentiment d’avoir poussé la littérature jusqu’à ses dernières limites, d’avoir mis l’art à la place de la vie [...]”.

<sup>13</sup> O texto em língua estrangeira é: “La Décadence, en tout cas, pourrait révéler dans ce contexte sa vraie nature : être l’excès du Naturalisme”.

<sup>14</sup> O texto em língua estrangeira é: “Que le Naturalisme ait côtoyé la Décadence, est une évidence, depuis longtemps reconnue”.

<sup>15</sup> O texto em língua estrangeira é: “il n’en demeure pas moins vrai que beaucoup de thèmes-clés de l’imaginaire surrealiste (revalorisation du rêve et attention aux phénomènes de la conscience obscure, célébration de l’artificiel, découverte des beautés de la modernité, attrait pour le bizarre et l’insolite) étaient en gestation dès l’époque décadente”.

as duas literaturas. O crítico aponta, ainda, para o fato de que André Breton era leitor de algumas obras decadentes – fato que trabalhos mais recentes também têm explorado (Cf. SALGADO, 2010). Em muitos casos, a ficção decadente apresentou tendências experimentais, tanto na organização quanto na linguagem de seus romances: *À Rebours* (1884) é reiteradamente encarado como uma tentativa de questionar o papel do romanesco – algo que, no século XX, seria exaustivamente trabalhado pelas vanguardas.

As definições de Pierrot (1977) sobre os traços principais da ficção decadente, calcadas na identificação do pessimismo, da artificialidade, da força imaginativa e de diversas formas de idealismo, não foram as únicas concepções críticas produzidas ao longo do século XX. Marquèze-Pouey (1986), além de também ter empreendido um mapeamento das disputas do meio literário francês em suas tentativas de instaurar escolas artísticas, apresenta outros pontos importantes da formação da ficção decadente. Inicialmente, o autor destaca, como Pierrot, a atitude pessimista da literatura decadente, que teria uma de suas origens na difusão e nas interpretações da filosofia de Schopenhauer. Essa visão desencantada teria ensejado, nas narrativas, a produção de imagens negativas e mórbidas, com constantes metáforas sobre a morte, a doença e o aprisionamento. Nesse contexto, os escritores teriam buscado explorar ao máximo os efeitos estéticos proporcionados por objetos e temáticas associados à obscuridade e à estranheza.

Um comentário particularmente relevante do crítico diz respeito à influência sobre a literatura decadente dos chamados pré-rafaelitas ingleses, cujas reflexões sobre a arte teriam penetrado no meio artístico francês. Assim, Marquèze-Pouey (1986, p. 36-37) defende que “há entre *estetismo* e *decadismo* interferências muito sérias, suficientes para que os dois tipos sejam geralmente confundidos no espírito do público”<sup>16</sup>. Para ele, Des Esseintes, o protagonista de *À Rebours* (1884), expressaria com bastante eloquência essa busca incessante pelo refinamento artístico e sua conjugação com a morbidez decadente.

Não apenas os pré-rafaelitas ingleses teriam contribuído para as concepções artísticas dos decadentes. Charles Baudelaire, já elencado por Pierrot, é apontado também como outro autor fundamental, em virtude de suas obras e de suas reflexões críticas sobre a artificialidade artística. À lista de precursores, Marquèze-Pouey ainda destaca Edmond de Goncourt, normalmente reconhecido pela *écriture artiste* desenvolvida em seus textos.

Em suas análises, Séverine Jouve (1989) enfatiza outros aspectos essenciais dessa literatura. Inicialmente, é importante destacar que a definição da ficção decadente apresentada

---

<sup>16</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] il y a entre *esthétisme* et *décadisme* de très sérieuses interférences, suffisantes pour que les deux types soient généralement confondus dans l’esprit du public”.

pela autora é também basilar para a que desenvolvemos aqui, já que entende a decadência literária como a conjugação de uma sensibilidade artística pessimista com certos componentes narrativos e imagéticos, que não teriam se organizado em um movimento. Para Jouve (1989, p. 13), “atitude mental antes de tudo, ela [a decadência literária] se colocava acima das querelas de doutrinas ou de escolas”<sup>17</sup>. Essa concepção do mundo seria formada não apenas pelo desencanto em relação à vida, mas também pela consciência da individualidade do artista e pela busca do original e do prazer estético.

Do ponto de vista ficcional, tais pensamentos teriam se constituído em uma literatura comprometida com a representação do mal, da impureza e da degeneração humana. A partir dessa configuração, Jouve (1989, p. 17) defende que a ficção decadente teria se oposto deliberadamente a determinados aspectos de uma tradição artística mais clássica: “o acadêmico, ela substitui pelo monstruoso e pelo híbrido; a saúde, pela doença; o rústico, pelo urbano; a virtude, pelo vício. Seu objetivo é o da reabilitação do corrompido”<sup>18</sup>. A autora ainda a classifica como a promoção de “um estilo bárbaro, de uma arte de desagradar e de uma poética do sacrilégio”<sup>19</sup> (JOUVE, 1989, p. 18). Tal reabilitação estética do horrível, do híbrido e do monstruoso serão fundamentais para a produção de efeitos de recepção negativos na ficção decadente, como constataremos ao longo do desenvolvimento da dissertação.

Os trabalhos de Pierrot (1977), Marquèze-Pouey (1986) e Jouve (1989) nos oferecem um panorama bastante abrangente e geral dos principais traços e pressupostos que estruturam a ficção decadente. Apresenta-se, assim, uma literatura marcada por uma perspectiva pessimista e por uma convicção da degeneração do homem e da sociedade. A essa percepção do mundo aliam-se temas e motivos associados à morte, ao horror, ao antinatural e ao artificialismo. Se, de fato, recupera poéticas anteriores, a decadência literária também pode ser entendida em suas relações com os movimentos de vanguarda posteriores, a partir de seu esteticismo, sua exploração da psicologia humana e seu experimentalismo artístico. Com o estabelecimento desses aspectos, podemos partir para outras tentativas de definição da ficção decadente, como as realizadas em relação ao seu plano discursivo.

---

<sup>17</sup> O texto em língua estrangeira é: “Attitude mentale avant tout, elle se plaçait au-dessus des querelles de doctrines ou d’écoles”.

<sup>18</sup> O texto em língua estrangeira é: “A l’académique, elle substitue le monstrueux et l’hybride, à la santé la maladie, au rustique l’urbain, à la vertu le vice. Son objectif est celui de la réhabilitation du corrompu”.

<sup>19</sup> O texto em língua estrangeira é: “Elle a profondément choqué par sa participation à la promotion d’un style barbare, d’un art de déplaire et d’une poétique du sacrilège”.

## 1.2 A linguagem decadente

Com o passar do tempo, os trabalhos críticos sobre a decadência literária passaram a analisar e a enfatizar cada vez mais o aspecto textual e estilístico. Já na década de 90, um exemplo pontual dessa tendência pode ser encontrado em certas passagens do trabalho de Latuf Isaías Mucci (1994), que se propôs a estudar a literatura decadente a partir de três perspectivas, que associará a algumas estratégias textuais dessas obras: i) o dandismo; ii) a androginia; iii) a artificialidade. Desse último aspecto, em particular, serão desenvolvidas algumas reflexões sobre o estilo das narrativas de seu *corpus* de análise, sobretudo as de D'Annunzio. Segundo sua argumentação, a decadência destaca-se como processo criativo através do artesanato de linguagem, buscando o ideal de arte pela arte, bastante em voga no meio literário da época. Embora não desenvolva de maneira sistemática este aspecto, Mucci (1994, p. 39) eleva a preocupação estilística ao nível de obsessão: “O caráter de ourivesaria, a obsediante preocupação estilística marcaram indelevelmente a estética do Decadentismo, que realizou uma *mimesis* em filigrana, uma prosa de arte”.

Reflexão de maior fôlego sobre a linguagem decadente foi desenvolvida por Jean de Palacio. Já nas páginas iniciais de sua obra, Palacio (2011, p. 9) revela que o objetivo do livro “é fundar uma linguística da decadência para uso da literatura, levando em conta tanto a gramatologia como a lexicografia”<sup>20</sup>. Tal ambição é motivada pela hipótese de que a literatura decadente encontraria sua especificidade não exatamente nos conteúdos que expressa – muitos, aliás, compartilhados com o Naturalismo e com o Simbolismo –, mas sim na forma como os expressa. Assim, os argumentos do crítico defenderão a existência de um estilo próprio que teria sido empregado pelos autores decadentes. E, de fato, como anunciou, suas análises motivarão um glossário de termos tipicamente utilizados nas obras da decadência, tanto em prosa quanto em poesia.

De maneira hiperbólica, Palacio (2011, p. 34-35) defende que “há um idioleto particular à Decadência. Pode-se escrever em decadente, como se faria em inglês ou em

---

<sup>20</sup> O texto em língua estrangeira é: “L’ambition de ce livre est de fonder une linguistique de la décadence à l’usage de la littérature, prenant en compte la grammatologie comme la lexicographie”.

alemão”<sup>21</sup>. Entre os traços particulares dessa linguagem, estariam, ao nível do léxico e da sintaxe:

- i) a preocupação e a raridade vocabular, com a utilização de termos inusitados;
- ii) o abuso de neologismos e de arcaísmos;
- iii) a erudição lexical, que frequentemente tendia ao hermetismo;
- iv) o emprego de jargões próprios de outros domínios, como os das ciências naturais, da botânica, da anatomia, da geologia, da linguagem jurídica e de outras artes;
- v) o destaque a lexemas ligados ao campo semântico das doenças, em uma espécie de nosografia;
- vi) a compreensão de solecismos, de barbarismos e de gírias como refinamentos de linguagem;
- vii) a opção por frases nominais;
- viii) a preferência por assíndetos em vez de se buscar uma articulação explícita entre as partes das orações;
- ix) o uso sistemático de inversões sintáticas;
- x) a proliferação de sufixações nominais, adjetivais e adverbiais, bem como de derivações verbais até o momento desconhecidas.

Por meio desses procedimentos, os escritores buscariam formar uma linguagem própria e “criar uma língua em uma língua, espécie de código para iniciados, em que o hermetismo é levado até um ponto sem volta”<sup>22</sup> (PALACIO, 2011, p. 56). No contexto literário francês, em especial, havia uma série de tentativas estilísticas nesse sentido, desde as “*Voyelles*” (1871), de Rimbaud, até os poemas de Mallarmé, constantemente citados e elogiados por diversas narrativas decadentes. Em minucioso estudo sobre a obra de J.-K. Huysmans e seus aspectos linguísticos, Marcel Cressot aponta esse tipo de experimentação linguística como dominante ao longo das últimas duas décadas do século XIX:

Uma das primeiras certezas que se apresentam ao espírito do escritor de 1880 é que, em matéria de língua, exceção feita a algumas receitas imperiosas, ele goza de liberdade completa. A ele é permitido criar palavras, rejuvenescer aquelas que caíram em desuso, tomar emprestado termos dos vocabulários técnicos, dos dialetos, da língua de todos os dias, da gíria, das línguas estrangeiras. A ele é permitido associar às palavras um sentido que elas haviam perdido ao longo dos tempos, ou mesmo um sentido “surpreendente”, sugerido por uma etimologia frequentemente

---

<sup>21</sup> O texto em língua estrangeira é: “Il y a bien un idiolecte particulier à la Décadence. On peut écrire en décadent, comme on ferait en allemand ou en anglais”.

<sup>22</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] créer une langue dans une langue, sorte de code pour initiés où l’hermétisme est poussé jusqu’à son point de non retour”.

aproximativa. As contagens efetuadas até esse momento nos dão apenas uma fraca ideia da abundância das aquisições da segunda metade do século XIX (CRESSOT, 1938, p. 3)<sup>23</sup>.

Como resultado, a literatura decadente será acusada de ser obscura, tanto do ponto de vista da dificuldade de interpretação quanto do da morbidez das imagens que veicula. Destaca-se, por exemplo, a profusão de referências a doenças, que muitas vezes se tornam o fio condutor dos enredos das obras. Para dar conta dos efeitos negativos e até mesmo deformadores das patologias sobre as personagens, a linguagem das narrativas também passa por adequações, o que levará Palacio (2011, p. 61) a dizer que “o glossário [decadente] se torna uma farmacopeia, um lazareto, um relicário de monstros. Ele atesta o estado de deliquescência da língua: serve mais a obscurecer que a esclarecer”<sup>24</sup>. Assim, a ficção decadente encontra nos campos semânticos relacionados à medicina e às ciências naturais um léxico adequado tanto para expressar seu gosto por palavras raras, que buscam afirmar a originalidade da sua linguagem, quanto por descrições de corpos doentes, submetidos às mais diferentes degradações e violências, capazes de gerar efeitos de recepção como o horror e a repulsa.

Algumas de tais experimentações com a linguagem, aliadas a uma visão de mundo negativa, podem ser traçadas até, pelo menos, ao grupo dos chamados *petits romantiques* (Cf. BATALHA, 2013). Entre esses escritores, o caso de Pétrus Borel (1809-1859) é particularmente exemplar e significativo para identificarmos uma das fontes da linguagem decadente. Em sua tese de doutorado, Fernanda Almeida Lima (2011) estuda as escolhas discursivas do autor a fim de identificar seu posicionamento no campo literário francês do período. No desenvolvimento de sua análise, a pesquisadora observa um grupo de usos linguísticos empregados por Borel que veiculam uma representação grotesca da sociedade. Em alguns romances históricos produzidos pelo francês, Lima (2011, p. 221) nota o emprego de arcaísmos, a recuperação de palavras típicas da Idade Média e outros desvios em relação aos usos idiomáticos da contemporaneidade oitocentista. A autora lembra, ainda, que escolhas vocabulares semelhantes foram empreendidas por Victor Hugo e por Charles Nodier quando

---

<sup>23</sup> O texto em língua estrangeira é: “Une des premières certitudes qui se présentent à l’esprit de l’écrivain de 1880, c’est qu’en matière de langue, exception faite de quelques recettes impérieuses, il jouit d’une liberté complète. Il lui est loisible de créer des mots, d’en rajeunir qui sont tombés en désuétude, d’en emprunter aux vocabulaires techniques, aux dialectes, à la langue de tous les jours, à l’argot, aux langues étrangères. Il lui est loisible de leur associer un sens qu’ils ont perdu au long des âges, ou même un sens « inouï » suggéré par une étymologie souvent approximative. Les dépouillements effectués jusqu’à ce jour ne nous donnent qu’une faible idée de l’abondance des acquisitions de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle”.

<sup>24</sup> O texto em língua estrangeira é: “Le glossaire devient une pharmacopée, un lazaret, un reliquaire de monstres. Il atteste l’état de déliquescence de la langue : il sert moins à l’éclaircir qu’à l’obscurcir”.

desejavam demarcar os hábitos típicos de um determinado período histórico em suas narrativas.

Dadas as diversas relações intertextuais mencionadas no tópico anterior, as narrativas naturalistas também promoveram alguns usos discursivos e textuais bastante semelhantes aos da ficção decadente. Entre eles, é possível citar, por exemplo, a utilização de palavras de campos semânticos especializados, como os das ciências naturais, o emprego de vocábulos raros, além das longas descrições voltadas para os aspectos pictóricos das cenas. Como nos sugerem Becker & Dufief (2018, p. 9) ao analisarem os romances naturalistas de países outros que não a França, tais obras incluíram, ainda, uma multiplicação de registros linguísticos e marcas de dialetos: “a aproximação entre a língua literária e a linguagem cotidiana é um fenômeno geral que identificamos na maior parte das formas estrangeiras do naturalismo”<sup>25</sup>.

Embora possamos descobrir na tradição literária uma recorrência de experimentalismos linguísticos análogos aos da ficção decadente, tais estratégias discursivas se intensificam nas últimas décadas do século XIX e visam, cada vez mais, ao hermetismo e à compreensão de um público-leitor específico. Uma prova disso é a publicação, em 1888, do *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, organizado por Paul Adam e Félix Féneon, mas editado sob o pseudônimo de Jacques Plowert. O volume apresenta mais de quatrocentos termos, retirados de obras em prosa e em verso, e oferecia aos escritores do período uma série de palavras raras, neologismos e jargões especializados (Cf. PALACIO, 2011). Ao analisarmos as entradas do glossário (Cf. SILVA, 2017c), verificamos que há um número expressivo de termos advindos do campo semântico do discurso médico e científico, com aproximadamente trinta palavras. Há igualmente diversas referências à botânica e à flora, com quinze entradas; a cores, com treze acepções registradas; e à luz e à iluminação, representadas em dez lexemas. Ainda que constituam amostras reduzidas, tais recorrências fornecem indícios da influência da linguagem científica e pseudocientífica na decadência literária, além de revelarem uma preocupação recorrente com os aspectos visuais das obras.

Essa última característica se deve, em especial, às relações que a ficção decadente estabeleceu com a *écriture artiste*, como já podemos indicar em trabalhos anteriores (Cf. SILVA, 2017c). Trata-se de uma forma de escrita bastante atrelada ao impressionismo literário, que visava destacar em detalhes os aspectos imagéticos e sensoriais de cada cena, dando mais importância aos efeitos das ações – visuais, sonoros, olfativos, gustativos e táteis

---

<sup>25</sup> O trecho em língua estrangeira é: “ce rapprochement entre la langue littéraire et le langage courant est un phénomène général que l’on retrouve dans la plupart des formes étrangères du naturalisme”.

– que aos próprios acontecimentos. Em tais procedimentos, que enfatizam a capacidade perceptiva das personagens e da recepção, é patente a influência da teoria das correspondências de Baudelaire e, sobretudo, da pintura moderna. A ligação com as artes plásticas é a tal ponto estabelecida que não é raro o emprego da *écriture artiste* em práticas de *ekphrasis*, para descrever quadros e outros objetos artístico. A nível formal, esse procedimento expressava a “preocupação da frase trabalhada por ela mesma, ‘cinzelada’, (...) da frase objeto de arte, digna de ser contemplada e apreciada mais pela elegância, fineza e ousadia de suas formas que pelo que significa”<sup>26</sup> (MITTERAND, 1985, p. 467).

A prática surge e se torna célebre principalmente com os trabalhos dos irmãos Goncourt, cujas obras se notabilizaram pela sofisticação de usos estilísticos. Em sua pesquisa sobre os livros dos autores, Dominique Pety (2003) associa tal técnica discursiva a um ímpeto colecionador dos artistas e de parte da intelectualidade francesa finissecular. A argumentação da pesquisadora parte da premissa de que a prática cultural de colecionar objetos artísticos tinha uma motivação análoga à ourivesaria textual promovida pela *écriture artiste*. Nas duas atividades, seria observável um desejo de criar um mundo à parte da vida cotidiana, regido por mecanismos internos e majoritariamente estéticos. Menos voltadas à comunicação de informações que à fruição artística, ambas colocariam em destaque a capacidade da arte de afetar a sensibilidade do homem e de criar objetos belos:

Assim, o que começa a ser difundido é a consciência de uma organização autônoma do significante verbal, que não estaria mais diretamente ligado, em cada um de seus constituintes, à expressão de uma verdade exterior. Ao contrário, ele proporia uma *outra coisa* no lugar do real: algo voltado mais para a aparência das palavras que para a das coisas, mas que seria capaz de suscitar na leitura uma impressão similar à da sensação original. A ênfase começa a ser colocada na distância, na metamorfose, e não mais na transposição direta, imediata, gerada pela escrita. Nesse afastamento, insinua-se a possibilidade para a escrita de existir de outra forma, para além de uma simples subordinação ao real (PETY, 2003, p. 265)<sup>27</sup>.

Apesar de a prática remeter constantemente às obras de Edmond de Goncourt, autores vinculados a diferentes poéticas e gêneros literários se valeram dessas técnicas estilísticas. A *écriture artiste* se fez presente, em maior ou menor grau, nas obras de poetas como Verlaine e

<sup>26</sup> O texto em língua estrangeira é: “Le souci de la phrase travaillée pour elle-même, « ciselée », comme on disait, de la phrase objet d’art, digne d’être contemplée et goûtée pour l’élégance, la finesse, la hardiesse de ses formes plus que pour ce qu’elle signifie”.

<sup>27</sup> O trecho em língua estrangeira é: “Ce qui commence ainsi à se dire, c’est la conscience d’une organisation autonome du signifiant verbal, qui ne serait plus directement lié, dans chacun de ses constituants, à l’expression d’une vérité extérieure, mais proposerait *autre chose* que le réel, qui relèverait davantage de l’apparence des mots que de celle des choses, mais qui serait néanmoins capable de susciter à la lecture une impression similaire à la sensation originale. L’accent commence à se mettre sur la distance, la métamorphose, et non plus sur la transposition directe, immédiate, qu’accomplirait l’écriture. Dans cet écart s’insinue la possibilité pour l’écriture d’exister autrement que dans une simple subordination du réel”.



Mallarmé, bem como nas narrativas de Gustave Flaubert, Villiers de l'Isle-Adam, Émile Zola e J.-K. Huysmans. Como podemos observar por essa enumeração, esses recursos foram utilizados inclusive por naturalistas, que, apesar da destacada preocupação mimética, não ignoraram o lado estético de suas obras. Nesse sentido, pode-se dizer que a *écriture artiste* foi uma tendência da literatura a partir da segunda metade do século XIX. Em especial, ela se manifestará de maneira bastante intensa na prosa de ficção decadente, a ponto de ser também descrita como “língua da decadência”<sup>28</sup> (CRESSOT, 1938, p. 75).

Em seu detalhado estudo estilístico da obra de J.-K. Huysmans, Cressot justifica sua compreensão de que a *écriture artiste* teria se tornado representativa da ficção decadente. Para o crítico, essa abordagem da estrutura linguística como um objeto estético em si mesma levou a escolhas linguísticas pouco usuais, por vezes deliberadamente excêntricas, e que rompiam a ordem mais comum de termos nas frases, em uma “inclinação à anomalia”<sup>29</sup> (CRESSOT, 1938, p. 72). Os exemplos dessa predisposição encontram-se entre os listados anteriormente, como a preferência por um vocabulário raro. A irregularidade sobre a qual comenta o crítico estaria atrelada não apenas aos planos sintático, mas também à própria narração dos eventos. Para valorizar os efeitos das cenas, os narradores tendiam a apresentar os acontecimentos conforme eles seriam sentidos pelas personagens, em detrimento da precisão factual. Com essa estratégia linguística e narrativa, ocorre a quebra da ordenação lógica, mais comum e esperada das ações.

Além de denominar de “língua da decadência”, Cressot (1938, p. 536) classifica essas escolhas textuais distantes das expectativas linguísticas como pertencentes a uma “estética da impropriedade”<sup>30</sup>, que visava intencionalmente aos desvios. Ao criar neologismos, recuperar usos arcaizantes, usar estrangeirismos, J.-K. Huysmans e, de modo mais geral, a ficção decadente, buscariam formar uma linguagem artificial, de difícil entendimento, que fosse capaz de gerar uma sensação de “*dépaysement*” (CRESSOT, 1938, p. 541), isto é, de estranhamento, para a recepção. Ao constatarmos a preocupação da ficção decadente com os efeitos artísticos e como conseguiriam afetar os leitores, é possível questionar a recorrente crítica de que tais autores produziram uma prosa ensimesmada e descolada da sociedade. Percebe-se, ao contrário, que os desvios e as impropriedades estilísticas davam forma a uma poética igualmente preocupada, no plano temático, com a produção de efeitos de recepção

---

<sup>28</sup> A expressão em língua estrangeira é “*langue de la décadence*”.

<sup>29</sup> O trecho em língua estrangeira é “[...] *cette inclination à l’anomalie*”.

<sup>30</sup> A expressão em língua estrangeira é: “*l’esthétique de l’impropriété*”.

incômodos, a partir da geração de imagens disformes, chocantes e grotescas. Desse modo, verificamos que a linguagem utilizada pelas narrativas decadentes está em acordo com o estranhamento visado por seus enredos e por suas figuras ficcionais.

Outros críticos também identificam um uso estilístico específico das obras decadentes. Henri Mitterand (1985, p. 473) defende que houve uma passagem “das finezas da *écriture artiste* às extravagâncias da escrita decadente”<sup>31</sup>. A decadência literária teria radicalizado e explorado ainda mais cada um dos procedimentos estilísticos anteriormente explicitados, a ponto de dificultar bastante a comunicação da obra com os seus leitores. O autor promove, ainda, uma distinção entre as duas realizações discursivas: as obras decadentes apresentariam um maior número de neologismos. A partir desse ponto de vista, o estilo decadente se constituiria como uma degradação até mesmo da *écriture artiste*, que, vale lembrar, já se caracterizava como uma espécie de desvio em relação a usos discursivos mais consagrados.

Ao longo de seu artigo sobre a linguagem decadente, Mitterand (1985, p. 474) explicita um conjunto de escolhas linguísticas que comprovariam as suas diferenças em relação à *écriture artiste*: i) o aumento do emprego de termos raros e de inversões sintáticas; ii) o objetivo de gerar uma ruptura da probabilidade linguística; iii) o foco da descrição dos aspectos sensoriais das cenas e dos personagens voltado, sobretudo, ao sentimento da lassidão e de *ennui*; iv) a transformação do estilo literário em atividade de erudição e até mesmo de filologia. A partir de uma análise de caráter tanto descritivo quanto valorativo, o crítico revela que as obras decadentes constituiriam uma espécie de radicalização da *écriture artiste*, seja na recorrência de determinadas estratégias textuais, seja na qualidade da prosa produzida:

A frase se enfraquece, decompõe-se, perde toda estrutura, perpetua-se em ensimesmamentos dolentes e lânguidos. Trata-se ainda da *écriture artiste*, pela intensidade da análise e pela doce musicalidade das rimas, mas já é o estilo decadente, pela importância dada ao tema do devaneio prantivo e, sobretudo, pela importância cada vez maior da raridade vocabular, do floreado e da prática de uma sintaxe de esgotamento (MITTERAND, 1985, p. 474)<sup>32</sup>.

Com as dificuldades que impõe à recepção – em razão de suas escolhas discursivas e, muitas vezes, por visarem deliberadamente ao hermetismo –, o estilo das narrativas decadentes se desenvolve em um momento de reação a uma forma de escrita considerada excessivamente prosaica, popular e vulgar. Em uma época na qual o escritor passa, cada vez

---

<sup>31</sup> O trecho em língua estrangeira é: “Le problème est alors de comprendre comment l’on est passé (...) des finesses de l’écriture artiste aux extravagances de l’écriture décadente”.

<sup>32</sup> O trecho em língua estrangeira é: “La phrase s’amollit, se décompose, perd toute membrure, se perpétue en replis dolents et alanguis. C’est encore de l’écriture artiste, par le fouillé de l’analyse et la douce musicalité des rythmes ; mais c’est déjà du style décadent, par l’importance du thème de la rêverie plaintive, et surtout par l’importance grandissante que prennent la rareté, la fioriture, et la pratique d’une syntaxe de l’épuisement”.

mais, a ocupar função de jornalista e a ter de adequar seu estilo para um largo público, cresce a percepção de empobrecimento da língua literária, e, em consequência, passa haver uma busca por novas estratégias formais. Como expõe Flora Süssekind (1998, p. 42) ao debater o contexto da ficção brasileira das primeiras décadas do século XX, “ao nascente império da imagem técnica opõe uma literatura pautada na afirmação da subjetividade e num rebuscamento que a diferenciava da dicção de crônica dominante na produção de muitos escritores do período”. Para a autora, a profissionalização do trabalho do escritor, com a produção de textos para fins comerciais, como versos-reclames e outras obras para a divulgação de produtos, produzia a impressão, em alguns intelectuais e escritores, de que a literatura estaria perdendo parte do seu caráter artístico e de seu artesanato textual.

Contra a massificação e a suposta vulgarização da literatura, alguns autores teriam buscado um afastamento do tipo de linguagem desenvolvida no jornalismo, em favor de tessituras discursivas mais sofisticadas e menos voltadas para a comunicação direta. Assim, Süssekind (1998, p. 44) destaca a progressiva preocupação dos escritores com o caráter técnico e artístico de suas produções e do estilo nelas empregado. Ao entender a própria linguagem como um objeto artístico em si mesma, tais obras se afastariam da ideia de que a produção literária poderia servir a uma reprodutibilidade em larga escala. Nesse sentido, as estratégias discursivas da ficção decadente, constantemente avaliadas de forma negativa pela crítica e pela historiografia, não são mero verbalismo ou exercício inócuo de erudição: além de despertar efeitos de recepção como o estranhamento, elas estão em plena sintonia com os desafios do escritor de meados do século XX.

Após verificarmos inicialmente os traços e os motivos principais do imaginário da decadência literária, observamos agora como essa literatura utilizou procedimentos discursivos específicos para expressá-los. Uma pluralidade de neologismos, barbarismos, vocabulários especializados, inversões sintáticas, termos raros, gírias, estrangeirismos compõem o refletido e trabalhado estilo *fin-de-siècle*. A identificação da linguagem típica das obras decadentes é mais um passo importante para melhor delimitar essa produção artística e entender as avaliações críticas que recebeu ao longo dos estudos literários. Todos esses aspectos discursivos foram também percebidos e experimentados pelo público-leitor e pelos estudos literários de forma variada. Como a abordagem teórica, os juízos críticos e historiográficos sobre as obras decadentes são capazes de auxiliar a definir essa ficção e a compreender a sua complexidade.

### 1.3 Recepção crítica e historiográfica

#### 1.3.1 O caso francês

Os usos linguísticos da literatura decadente foram o principal ponto de discussão e de reprimenda por parte da crítica francesa oitocentista. Jean de Palacio (2011, p. 90) destaca que houve uma “Querela dos Decadentes” nos meios literário e jornalístico, entre 1885 e os últimos anos do século XIX. Embora os principais ataques fossem desferidos contra a poesia, os ficcionistas também se envolviam e eram alvos das discussões. Enquanto alguns acusavam-nos de corromper a língua francesa, outros elogiavam a criatividade e o trabalho formal envolvidos na formação do estilo de tais obras. A avaliação mais contundente e recorrente, no entanto, denunciava a obscuridade e a dificuldade de compreensão dos textos decadentes, que não seriam feitos para o entendimento do grande público.

Em um momento histórico marcado por discursos nacionalistas e xenofóbicos, alguns empregos linguísticos decadentes foram atribuídos a uma influência negativa de estrangeirismos, sobretudo aos supostamente ligados à variante belga do francês (Cf. PALACIO, 2011, p. 90). Essas recriminações indicam a percepção da “língua” da decadência literária como uma espécie de idioma estrangeiro, não apenas no que tangia à sua obscuridade, mas também ao que se referia ao uso de elementos estranhos à cultura nacional. Os empréstimos a outros idiomas eram uma prática comum no período e, na ficção decadente, aliavam-se ainda aos usos de termos do francês antigo, a helenismos, a latinismos e a regionalismos para gerar, como já apontado, uma sensação de “*dépaysement*” na recepção (CRESSOT, 1938, p. 536). Menos que uma utilização arbitrária de palavras estrangeiras, tratava-se de uma atitude deliberada, de um projeto poético e estilístico específico.

Para analisarmos a recorrência e o caráter dessas críticas à literatura decadente e, mais especificamente, à sua linguagem, tomamos como fonte de pesquisa a *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), publicada pelo jornalista Jules Huret. No volume, encontram-se 64 entrevistas com os principais escritores do período, tais como Zola, Goncourt, Maupassant, Huysmans, France, Barrès, Mallarmé, Verlaine, Mirbeau, entre outros. Trata-se de uma obra bastante reveladora da pluralidade e da sobreposição das tendências estéticas do meio artístico e intelectual finissecular. A própria organização do livro indica a complexidade de filiações literárias e uma série de flutuações conceituais e terminológicas. Além de apresentar os textos

em seções a partir de oito classificações de tipos de autores (“Psicólogos”; “Magos”; “Simbolistas e Decadentes”; “Naturalistas”; “Neorrealistas”; “Parnasianos”; “Independentes”; “Teóricos e filósofos”), Huret (1891, p. XVIII-XX) divide os autores em outras seis classes, de acordo com as suas “atitudes de espírito”: os “bondosos e benevolentes”, os “ácidos e agudos”, os “boxeadores e trabalhadores”, os “vagos e enfasiados”, os “irônicos e zombeteiros” e, por fim, os “teóricos”<sup>33</sup>. Ao longo das observações do entrevistador, há menções pontuais, ainda, a outras etiquetas, como a dos “estetas”.

A comparação dos agrupamentos feitos pelo jornalista com alguns dos autores presentes em nosso *corpus* de análise serve tanto para demonstrar a variedade de aspectos e de aproximações intertextuais da literatura decadente quanto para reafirmar a sua não organização em um movimento artístico coeso. No livro de entrevistas, J.-K. Huysmans foi classificado entre os “Naturalistas”; Joséphin Péladan, entre os “Magos”; Catulle Mendès, entre os “Parnasianos”. Já entre os “Simbolistas e Decadentes”, Huret incluiu nomes mais identificados à poesia: Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Jean Moréas, Charles Morice, Henri de Régnier, Charles Vignier, Adrien Remacle, René Ghil, Maurice Maeterlinck, Albert Aurier, Rémy de Gourmont e Saint-Paul-Roux. É importante destacar, ainda, que autores como Maurice Barrès, entendido como “Psicólogo”, e Octave Mirbeau, encarado como um dos “Neorrealistas”, têm frequentemente algumas de suas obras associadas à decadência pela crítica (Cf. WINOCK, 2017).

As perguntas promovidas por Huret (1891, p. XI) também são de particular relevância para a compreensão do desenvolvimento das tendências artísticas do final do século XIX. Os questionamentos variam de acordo com os agrupamentos anteriores, mas, em linhas gerais, visam a investigar se o Naturalismo ainda existia como tal e se Huysmans e Maupassant ainda poderiam ser entendidos como integrantes desse grupo; se os “Psicólogos” constituíam uma reação aos romances naturalistas, e quais seriam suas aproximações em relação aos “Simbolistas”; se o Parnasianismo também não havia esgotado suas fórmulas; e quais formulações gerais os “Independentes” conseguiriam estabelecer das diversas poéticas. Já os questionamentos direcionados aos “Simbolistas-Decadentes” tinham como objetivo compreender a organização e os preceitos do suposto movimento:

Aos *Simbolistas-Decadentes* perguntei:

– A definição de suas etiquetas, sua filiação, suas ligações com os Parnasianos, sua influência pessoal no movimento, sobretudo a prova de originalidade de suas

<sup>33</sup> Os termos em língua estrangeira são: “bénin et bénisseurs”, “acides et pointus”, “boxeurs et savatiers”, “vagues et morfondus”, “ironiques et blagueurs”, “théoriciens”.

tentativas e a justificativa de seus procedimentos estéticos; se, contrariamente às escolas parnasiana e realista, que traduziam a vida por diretas sensações imagéticas, eles desejavam se dedicar a interpretar, com metáforas esotéricas, vulgo símbolos, as abstrações essenciais (HURET, 1891, p. XII)<sup>34</sup>.

As respostas para esses tópicos, na maior parte das vezes, afastaram a ideia de uma escola e de um conjunto de características amplamente compartilhadas; pelo contrário, os autores tendem a destacar justamente as suas particularidades. Apesar da falta de unidade dos “Simbolistas-Decadentes”, suas obras foram, em diversos momentos dos depoimentos coletados por Huret, criticadas pela obscuridade da linguagem empregada. Os experimentalismos com a linguagem de fato impuseram, muitas vezes, problemas para se entender os textos. Essas práticas, no entanto, não foram de todo abandonadas pela literatura posterior, já que muitos dos movimentos de vanguarda subsequentes também apresentariam estilo pouco linear e fragmentado, com o objetivo de causar, intencionalmente, incômodo. É significativo o comentário do poeta Leconte de Lisle em sua entrevista, ao descrever, ironicamente, o suposto processo de criação das obras decadentes, aparentemente aleatório e confuso, e muito semelhante ao que mais tarde seria preconizado por dadaístas:

[...] Vejo alguns aqui que falam muito bem, muito claramente, como franceses e como pessoas razoáveis, mas depois, assim que colocam a tinta sobre o papel, acabou, eclipse total do francês, da clareza e do bom senso! É prodigiosa uma tal aberração! E essa língua! Anote: pegue um chapéu, coloque nele advérbios, conjunções, preposições, substantivos, adjetivos, sorteie e escreva: terá então simbolismo, decadentismo, instrumentalismo e todas as galimatias que disso derivam. O senhor ri? Mas garanto que é sério; o que eles fazem não é outra coisa (HURET, 1891, p. 279)<sup>35</sup>.

Outro autor bastante influente no período a se manifestar contra a obscuridade das obras “simbolistas-decadentes” é Anatole France. Apesar de acreditar no fim da literatura naturalista – entendida por ele como malsã – e em sua substituição pelo Simbolismo e pelo romance psicológico, o escritor avalia negativamente a obscuridade decadente. Embora seu comentário se dirija, na passagem a seguir, às produções em verso, os procedimentos

<sup>34</sup> O trecho em língua estrangeira é: “Aux *Symbolistes-Décadents*, je demandais : – La définition de leurs étiquettes, leur filiation, leurs rapports avec les Parnassiens, leur influence personnelle dans le mouvement, surtout la preuve de l’originalité de leurs tentatives et la justification de leurs procédés esthétiques ; si contrairement aux écoles parnassienne et réaliste, qui traduisaient la vie par des directes sensations imagées, ils voulaient s’en tenir à en interpréter, par des métaphores esotériques, vulgo des symboles, les abstractions essentielles”.

<sup>35</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] J’en vois quelques-uns ici qui parlent très bien, très clairement, comme des Français et comme des gens sensés, et puis, aussitôt qu’ils mettent leur encre sur leur papier, c’est fini, éclipse totale de français, de clarté et de bon sens C’est prodigieux, une pareille aberration Et cette langue Tenez, prenez un chapeau, mettez-y des adverbes, des conjonctions, de prépositions, des substantifs, des adjectifs, tirez au hasard et écrivez : vous aurez du symbolisme, du décadentisme, de l’instrumentisme et de tous les galimatias qui en dérivent. Vous riez ? Mais je vous assure que c’est sérieux ce qu’ils font n’est pas autre chose”.

estilísticos descritos são naturalmente aplicáveis à prosa de ficção decadente: “A obscuridade? sim, com efeito, é um erro; se não compreendemos agora, o que será daqui a cem anos? [...] Os arcaísmos? Eu preferiria, na verdade, a língua moderna com a qual tudo pode ser dito quando se tem talento”<sup>36</sup> (HURET, 1891, p. 9).

A desaprovação da obscuridade nas obras associadas à decadência se desenvolve em diversos momentos das entrevistas, e, não raro, em termos bastante enfáticos, como podemos observar na resposta de Jules Bois: “gestos incoerentes, clamores balbuciados: são os *decadentes-symbolistas*... cacofonias de selvagens que parecem ter folheado uma gramática inglesa e um léxico de velhas palavras fora de uso. [...] Vagos, incorretos, obscuros [...]”<sup>37</sup>. Esse tipo de crítica vem normalmente acompanhada por observações sobre a instabilidade do próprio rótulo de “Simbolistas-decadentes” e por indagações sobre o que tal etiqueta efetivamente identificaria.

Um segundo tipo de fonte importante para a pesquisa da recepção crítica da literatura decadente são os periódicos da época. Neles, é possível identificar reprimendas e defesas da linguagem decadente até pelo menos os anos finais do século XIX. Algumas das polêmicas envolveram futuros nomes consagrados da literatura francesa, como o jovem Marcel Proust, cujos posicionamentos sobre arte e literatura viriam a influenciar um sem-número de artistas e intelectuais. Destacamos aqui, como caso exemplar, um debate entre o autor e o também escritor Lucien Muhfeld, já que ilustra, de maneira quase didática, um posicionamento contra e um a favor da obscuridade. Trata-se do artigo “Contre l’obscurité”, publicado por Proust, em 1896, em *La Revue blanche*, em que examina a obscuridade das imagens e, sobretudo, da gramática empregada na literatura decadente. Como o próprio título do texto deixa claro, sua apreciação é crítica à ininteligibilidade das obras que, construídas com recursos linguísticos incomuns e desviantes, não conseguiriam gerar uma recepção espontânea e natural. Seus efeitos poéticos, ao contrário, seriam frutos de um grande esforço interpretativo, possivelmente comprometido pela construção dos textos como *rébus*, verdadeiros enigmas.

Sem negar o talento dos escritores, e expondo suas discordâncias de modo bastante polido, Proust indica por que motivos essa literatura teria como objetivo a obscuridade. Ele apresenta transcrições de supostas defesas da incompreensibilidade como recurso poético. A

---

<sup>36</sup> O trecho em língua estrangeira é: “L’obscurité ? oui, en effet, c’est un tort ; si on ne comprend pas maintenant, que sera-ce dans cent ans ? [...] Les archaïsmes ? Je préférerais, en effet, la langue moderne avec laquelle on peut tout dire, quand on a du talent.”

<sup>37</sup> O trecho em língua estrangeira é: “Gestes incohérents, clameurs bégayées - ce sont les décadents-symbolistes... cacophonies de sauvages qui auraient feuilleté une grammaire anglaise et un lexique de vieux mots déchus. [...] Vagues, incorrects, obscurs, ils ont le sérieux des augures”.

primeira resposta dos criticados seria de que toda novidade na língua é percebida inicialmente como obscura e, portanto, a estranheza em relação aos seus escritos deveria ser encarada como natural. A contraposição proustiana é de que os experimentalismos linguísticos a tal nível seriam uma tendência recente nas letras francesas e que, mesmo com as transformações da arte, ele não poderia acreditar que “as obras-primas serão agora o que elas jamais foram ao longo dos séculos: quase ininteligíveis”<sup>38</sup> (PROUST, 1896, p. 70).

O segundo ponto consistiria na ideia de que não poderia ser de fácil expressão um sistema filosófico complexo: para compreender, por exemplo, as ideias de Kant e de Hegel, seria preciso se empenhar bastante. Contra essa linha de pensamento, Proust estabelece a diferença entre a dificuldade natural de um argumento complicado e os obstáculos gerados por uma linguagem abstrusa. O problema não estaria na sofisticação de um pensamento em si, capaz de fazer o homem refletir e se aprofundar em um tema, mas sim na tentativa de “tornar o acesso impossível pela obscuridade da língua e do estilo”<sup>39</sup> (PROUST, 1896, p. 70). Nesse sentido, os textos criticados estariam promovendo o hermetismo pelo hermetismo, sem que formulassem necessariamente raciocínios de difícil apreensão.

Finalmente, a terceira alegação partiria do “desejo de proteger sua obra contra as violações da vulgaridade”<sup>40</sup> (PROUST, 1896, p. 71). Os escritores buscariam dificultar a compreensão para que não fosse acessível à massa de leitores comuns, temendo uma possível deturpação dos sentidos e do próprio conceito de arte. Tal comportamento pode ser explicado, por um lado, pela concepção, de base aristocrática, de que haveria uma relação direta entre posição social e capacidades intelectuais; por outro, pela autoavaliação do artista como um ser de exceção, cujos talentos e sensibilidade seriam incompreensíveis para a maior parte da população. Mais uma vez, Proust se opõe a esse raciocínio e julga que, de uma forma ou de outra, não seria possível ignorar o público-leitor: mesmo quando se busca, voluntariamente, desagradá-lo, a produção da obra ainda está sendo orientada pela recepção. A literatura se tornaria incipiente e sem profundidade, ao almejar à incompreensão linguística e à criação de personagens que alegorizassem ideais sem reverberação na vida real dos homens.

Em resposta ao artigo de Proust, “Sur la clarté”, do também escritor e romancista Lucien Muhfeld, defende a pertinência da obscuridade nas produções artísticas da época. O

---

<sup>38</sup> O texto em língua estrangeira é “les chefs-d’œuvre seront maintenant ce qu’ils n’ont jamais été, au cours des siècles : à peu près inintelligibles”.

<sup>39</sup> O texto em língua estrangeira é “[...] il est méprisable de rendre l’accès impossible par l’obscurité de la langue et du style”.

<sup>40</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] le désir de protéger leur œuvre contre les atteintes du vulgaire”.



tom da réplica é igualmente polido: inicialmente, elogia a gentileza de Proust, por ter enviado o artigo antes da publicação para que fosse lido e pudesse receber uma contrapartida, e sua bravura, em ter feito esse tipo de reprimenda em uma revista conhecida “como um covil de decadentes”<sup>41</sup> (MUHFELD, 1896, p. 73). Tendo construído essa abertura obsequiosa, o articulista inicia suas discordâncias apontando para uma obscuridade de estilo presente, na verdade, em “Contre l’obscurité”, que apresentaria definições confusas e pouco precisas.

Ao longo da leitura de Muhfeld, fica-se com a impressão de que ele está respondendo menos a Proust e mais a críticas amplamente difundidas no meio literário francês. Os principais pontos por ele destacados são apenas detalhes no texto proustiano ou elementos que sequer foram abordados diretamente. A preocupação com a recorrência de visões negativas sobre essa literatura é patente, como podemos verificar no trecho a seguir: “Como o sr. Proust se encontra aqui na posição da multidão não documentada, mas hostil, suas objeções são interessantes. Ele diz o que se diz. É sempre bom saber o que se diz e, uma vez por acaso, responder”<sup>42</sup> (MUHFELD, 1896, p. 75). Desse modo, seu texto adquire um caráter mais geral e aborda outras questões polêmicas que estavam na ordem do dia.

O primeiro assunto comentado por Muhfeld é a criticada presença de uma atmosfera e de temáticas medievalistas e cavaleirescas nessa literatura. Para ele, tais temas teriam constituído um momento de necessária transição literária, já que trariam de volta às obras um idealismo e uma capacidade imaginativa pouco presentes nas poéticas imediatamente anteriores. Essas abordagens, no entanto, seriam cada vez menos exploradas pelos autores e, muitos deles, sobretudo na poesia, mantiveram-se distantes desse imaginário.

O próximo argumento de Muhfeld constitui um eixo importante de sua argumentação. Trata-se da relação entre obscuridade e originalidade: a clareza não poderia ser um bom critério de avaliação da literatura, pois indicaria uma falta de inovação em relação às produções anteriores. A função do verdadeiro artista seria buscar continuamente a mudança, ainda que ela pudesse dar forma, em um primeiro momento, a algo obscuro. Nesse sentido, a obscuridade poderia ser associada à própria genialidade dos escritores que visam à inovação: “Na medida em que um artesão inova sobre seus predecessores, em inspiração ou em técnica,

---

<sup>41</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] comme un repaire de décadents”.

<sup>42</sup> O texto em língua estrangeira é: “Parce que M. Proust se trouve ici dans la position de la foule non documentée, mais hostile, ses objections sont intéressantes. Il dit ce qu’on dit. Il est toujours bon de savoir ce qu’on dit et, une fois par hasard, de répondre”.

ele é genial. [...] O homem único é aquele que sente sempre com uma acuidade maior e sabe se traduzir por meios apropriados”<sup>43</sup> (MUHFELD, 1896, p. 74).

É possível entender essa passagem como uma preparação para uma das seções mais desenvolvidas no artigo: a defesa da obra de Mallarmé. Muhfeld toma o caso do poeta como representativo da função e da possibilidade de fruição estética mesmo em textos de difícil compreensão. Sua linha de raciocínio é a seguinte: mesmo quando ele não consegue entender determinadas construções poéticas, tem consciência de que o poeta é talentoso e capacitado pelo prazer artístico que experimenta na leitura. A relação de admiração é, aliás, bastante destacada: “Vou por algumas passagens difíceis negar meu prazer? [...] Sei pelos textos amados que o poeta é grandioso e certo. [...] Ele domina tão completamente que, se por acaso eu não compreendo, a culpa é minha”<sup>44</sup> (MUHFELD, 1896, p. 76).

A incompreensão dos leitores transforma-se, assim, em outra ideia-chave da réplica. Muhfeld acredita que a obscuridade de certos textos é uma consequência, na verdade, de problemas de leitura. O primeiro grupo a ser inculcado é o das leitoras burguesas, que formariam a recepção majoritária da literatura da época. Em sua perspectiva, essa classe social “usa de um vocabulário de seiscentas palavras, e, entende, um pouco de través, seiscentas outras; sua frase vai de uma a duas linhas”<sup>45</sup> (MUHFELD, 1896, p. 76-77). Desse modo, a massa da recepção não teria letramento e educação suficientes para compreender autores como J.-K. Huysmans e Anatole France. Aos artistas, elite intelectual do país, caberia cultivar continuamente os refinamentos de linguagem, o desenvolvimento da cultura e suas próprias sensibilidades, sem se preocupar com deficiências dos leitores.

Na parte final do seu artigo, Muhfeld adota uma distinção entre dois tipos de clareza, tal qual Proust havia estabelecido entre os tipos de obscuridade. Haveria uma “clareza imediata”, constituída por coisas óbvias e banais, e uma “clareza mediata”, formada pelo entendimento de conteúdos profundos da vida e por uma compreensão mais complexa de si e do mundo (Cf. MUHFELD, 1896, p. 81)<sup>46</sup>. A literatura acusada de obscuridade daria forma a

---

<sup>43</sup> O texto em língua estrangeira é: “Dans la mesure où un artisan innove sur ses prédécesseurs, en inspiration ou en technique, il est génial. [...] L’homme unique est celui que sent toujours avec une acuité plus grande et sait se traduire par des moyens appropriés”.

<sup>44</sup> O texto em língua estrangeira é: “Vais-je pour quelques passages fermés renier mon plaisir ? [...] Je sais par les textes aimés que le poète est haut et sûr. [...] Il domine tellement loin que si par hasard je ne comprends pas, c’est ma faute”.

<sup>45</sup> O texto em língua estrangeira é: “Elle use d’un vocabulaire de six cents mots, et comprends, un peu de travers, six cents autres ; sa phrase va d’une à deux lignes”.

<sup>46</sup> Os termos em língua estrangeira são: “clarté immédiate” e “clarté médiante”.

esse segundo tipo de clareza e, por isso, mereceria ser considerada de forma mais positiva pelos críticos. Ela exigiria mais dos leitores, tanto em termos culturais quanto linguísticos, mas também forneceria uma fruição estética mais intensa e revelaria verdades sobre cada um. Evocando imagens e uma linguagem bastante comuns à literatura analisada, Muhfeld (1896, p. 82) conclui que a recepção deveria se esforçar para atingir tal estado de compreensão: “Há luzes raras, dons de químicas novas e sábias, para as quais a retina vulgar é um mau fotômetro”<sup>47</sup>.

O debate entre Proust e Muhfeld é exemplar de como a questão da linguagem decadente foi bastante discutida no meio artístico francês e representou o principal motivo para o julgamento negativo dessa produção. Esta avaliação se estabeleceu nos estudos literários franceses, e o estilo discursivo da ficção decadente foi também mal avaliado em trabalhos do século XX (Cf. MITERRAND, 1985). Podemos, ainda, abordar outros conteúdos bastante comentados pela crítica e pela historiografia literária. Tanto à época quanto posteriormente, a ficção decadente foi acusada de se alienar das questões sociais e de ser excessivamente ensimesmada (Cf. PIERROT, 1977). A acusação de falta de engajamento se agravou nos últimos anos do século XIX com a emergência de diversos debates políticos e culturais, como o *affaire Dreyfus*, que mobilizou diversos escritores e intelectuais. Entendida como mero diletantismo, esnobismo e escapismo, reservou-se à ficção decadente uma posição limitada na história da literatura.

A tendência antinatural e macabra das obras também foi alvo de reações no final do Oitocentos. A partir de uma visão de mundo mais positiva, passa-se a enfatizar a natureza como um ambiente de tranquilidade, em que o homem pode encontrar um pouco de paz. Consequentemente, recusa-se a busca decadente por criações artificiais, bizarras e potencialmente horríveis, que buscavam, em tudo o que fosse desviante, novas experiências estéticas. Como aponta Pierrot (1977, p. 300), “muitos escritores aspiram, na verdade, a um retorno à natureza, que será um dos objetivos essenciais do movimento Naturista”<sup>48</sup>. Trata-se de uma postura sensivelmente diferente à decadente, cuja ficção explorava diversas doenças e representações do mal.

Obscura, alienada, mórbida e monstruosa: quatro classificações que marcaram a fortuna crítica da ficção decadente. Como veremos, esses adjetivos foram também

---

<sup>47</sup> O texto em língua estrangeira é: “Il y a des lumières rares, dons des chimies nouvelles et savantes, pour qui la rétine vulgaire est un mauvais photomètre”.

<sup>48</sup> O texto em língua estrangeira é: “Beaucoup d’écrivains aspirent en effet à un retour à la nature, qui sera l’un des objectifs essentiels du mouvement Naturiste”.

empregados para defini-la no Brasil. Se, de um lado, parecem acertar ao identificar características que de fato a compuseram, por outro, observa-se frequentemente uma avaliação pautada por expectativas de uma literatura mais realista e socialmente engajada (Cf. FRANÇA, 2017). Encarada como uma produção de exceções e anormalidades, os desvios de suas linguagens e temáticas foram, assim, compreendidos como idiosincrasias e, até mesmo, como patologias de seus próprios autores. Nesse sentido, a força imaginativa e as experimentações artísticas das narrativas decadentes são colocadas em segundo plano e apagadas de um *continuum* da tradição literária, como se nada tivessem legado.

### 1.3.2 O caso brasileiro

Em grande medida, a crítica e a historiografia literárias brasileiras obliteraram a prosa de ficção decadente. Até hoje, ainda são escassos os trabalhos dedicados exclusivamente à análise da decadência na narrativa ficcional<sup>49</sup>. Como apontamos no tópico inicial deste capítulo, há um problema de identificação e de classificação dessa produção nos estudos literários nacionais. Sob múltiplas nomeações e frequentemente consideradas apenas quando em forma de poesia, as obras decadentes foram tomadas como incompatíveis com a tradição literária nacional. Elas seriam, na verdade, frutos de influência estrangeira e, em particular, da francesa. Tal juízo se deve, sobretudo, a dois fatores: i) à linguagem decadente ser frequentemente de difícil compreensão, hermética e repleta de estrangeirismos; ii) à sua falta de engajamento social, uma vez que ela não aborda, explicitamente, os problemas e a realidade do país.

José Veríssimo foi apenas um dos diversos intelectuais que, ao longo do século XX, defenderam esse posicionamento. No quarto capítulo de *Estudos de Literatura* (1901), intitulado “Um romance simbolista: a *Giovanina* do Sr. Affonso Celso”, o crítico promove não apenas uma análise da narrativa destacada, mas, sobretudo, um panorama das tendências poéticas do final do século XIX. Após um preâmbulo, em que destaca o natural desenvolvimento da literatura em novas escolas, bem como a necessidade de avaliá-las em seus próprios termos, ele passa à abordagem específica do que chama de Simbolismo.

---

<sup>49</sup> Como exemplos de estudos mais recentes que se dedicaram à prosa ficcional decadente no Brasil, destacamos Salgado (2006) e Fernandes (2014). Para mais informações sobre a decadência literária na poesia nacional, consultar Barros (2010).

Apontando para uma dificuldade de definição dessa literatura e ratificando a pluralidade de nomenclaturas que indicamos na primeira seção desse trabalho, Veríssimo (1901, p. 83) afirma que: “[...] quando neste estudo falar de simbolismo e simbolistas, compreenderei debaixo desta denominação nefelibatas, estetas, místicos, decadistas e quantos caibam no que se convencionou chamar largamente ‘as novas correntes literárias’”. Apoiando-se em leituras de textos de críticos e escritores europeus, como Remy de Gourmont e Jules Lemaître, ele descreve essa literatura como uma reação idealista contra o Realismo e o Naturalismo, e que teria como suas principais fontes as obras de John Ruskin, de Wagner e também do pré-rafaelismo inglês.

Na segunda parte do capítulo encontram-se os principais argumentos de sua avaliação negativa da literatura decadente. Comparando-a com a produção europeia, Veríssimo (1901, p. 89) avalia que “[n]o Brasil, porém, o simbolismo é um fato de imitação intencional e, em muitos casos, desinteligente. Absolutamente não corresponde a um movimento de reação mística ou sensualista, individualista ou socialista, anarquista, niilista e até clássica como na Europa”. Em sua perspectiva, tal literatura não se basearia em uma sensibilidade brasileira, pois a nossa sociedade passaria por experiências absolutamente distintas das verificadas no Velho Continente. Ao imitarem “desajeitadamente os franceses e portugueses” (VERÍSSIMO, 1901, p. 93), as obras não se ligariam à tradição literária nacional nem apresentariam qualquer originalidade.

Veríssimo (1901, p. 92) faz outros comentários igualmente duros em relação a essa literatura, ao classificá-la como um exemplo de “falta de sinceridade”, “sem alcance e sem obras”, “mero produto de imitação” e “uma forma estéril e manca de esnobismo”. Nesse sentido, o verdadeiro problema não estaria em si no simbolismo ou na decadência literária – já que elogia diversos escritores franceses, italianos e portugueses associados às correntes artísticas –, mas sim na sua manifestação no Brasil. Embora pareça à primeira vista incoerente, não é de se admirar que os elogios feitos ao romance de Afonso Celso, motivador do capítulo, não sejam por seus aspectos simbolistas. O crítico conclui sua análise comentando o caráter realista de *Giovanina* e seu mérito em não ter sido uma imitação do Simbolismo europeu.

No décimo capítulo de sua *Pequena história da literatura brasileira* (1919), Ronald de Carvalho apresenta um outro tipo de crítica bastante recorrente em relação à decadência literária: a sua limitada manifestação em prosa ficcional. Parte-se da inexata premissa de que as narrativas decadentes não apenas seriam incompreensíveis, mas também irrelevantes e com poucos exemplares para análise. Além de mencionar, negativamente, textos de Cruz e Sousa,

o articulista destaca elogiosamente apenas Gonzaga Duque e, ainda assim, com uma ênfase maior em sua atividade de crítico de arte. O próprio espaço reservado no volume para se avaliar a prosa *fin-de-siècle* é bastante reduzido: não mais que um parágrafo, reproduzido a seguir.

A prosa de ficção dos simbolistas, de que o *Missal* e as *Evocações* de Cruz e Sousa, dão bem a medida, **é despicienda e de valor duvidoso**. Nesse particular, a não ser na obra de Gonzaga Duque, **pouco se encontrará digno de estudo** e consideração dos poemas em prosa, ou nas **novelas abstrusas dos decadentes**. O próprio Gonzaga Duque, embora seja um escritor de ficção estimável, teve relevo maior como crítico de arte que, propriamente, como novelista. Como em França, o simbolismo, no Brasil, deu frutos mais consideráveis na poesia que na prosa. Nem um prosador, ao menos, poderá comparar-se com Cruz e Sousa. (CARVALHO, 1937, p. 360. Grifos meus)

Como ocorre com outros autores, há em sua avaliação uma utilização titubeante entre os epítetos “decadente” e “simbolista”, sendo este preponderante e de sentido mais largo. Essa falta de precisão crítica foi uma das principais causas responsáveis por não se analisar de maneira mais sistemática a ficção decadente. Foi posição majoritária nos estudos literários brasileiros a que sustentava que os autores simbolistas teriam privilegiado os poemas em prosa, em detrimento de uma realização em textos de maior trabalho ficcional. Na base dessa propensão estaria uma busca de introspecção, de exploração de estados mentais e de evasão da realidade que dificultaria o desenvolvimento de enredos e de personagens. Quando entendidas e submetidas a preceitos estritos do Simbolismo, as narrativas decadentes escapam ao paradigma, já que se caracterizam justamente pela construção ficcional. Esse problema conceitual faz com que a ficção decadente pareça composta por um número reduzido de obras e de autores, cuja relevância diria mais respeito a um valor histórico, como desvio da tradição, que propriamente literário.

A confusão crítica entre uma prosa de cunho simbolista e a ficção decadente está presente até mesmo no principal estudo sobre essas poéticas na literatura brasileira. Andrade Muricy [1951] promove uma minuciosa apresentação de autores, obras e características do Simbolismo no país, mas coloca a prosa ficcional em segundo plano. Em seu trabalho, verifica-se mais uma vez a hesitação terminológica: “Simbolismo” e “Decadentismo” são utilizados praticamente como sinônimos, sem marcações de diferenças entre os dois. Assim, é possível encontrar trechos como este: “[...] o esteticismo e a gratuidade ética do **Decadentismo** tiveram representação eficaz em *A Rebours*, romance onde pela primeira vez é fixado um quadro expressivo e cativante dos valores do **Simbolismo** nas Letras e nas Artes [...]” (MURICY, 1973, p. 46-47. Grifos meus). Diante dessas ocorrências, reafirmamos que a compreensão da ficção decadente a partir de ideais de arte tipicamente associados ao

Simbolismo prejudica a sua identificação e a sua conseqüente avaliação crítica. Por causa dessa sobreposição, o crítico avalia a prosa de ficção do período como limitada:

De todas as grandes tendências criadoras da Literatura moderna o Simbolismo terá sido possivelmente a que menos favoreceu o surto da prosa ficcionista; não direi da prosa viva, porquanto, tornadas indefinidas as fronteiras com o território poético, esta se afirmou de validade e versatilidade inegáveis. Não propriamente a simbolização, mas o processo alusivo e de sugestão, considerado como elemento de sondagem e devassamento da interioridade, refletindo-se na representação e na expressão, interdizia aos criadores do romance e do conto qualquer critério descritivista. Repelia o apoio seguro e objetivo da narração direta. Pelo menos, tirava-lhes a facilidade de usar dos velhos recursos. Deve-se abrir exceções a favor daqueles em quem o domínio da criatividade superava quaisquer formalismos (MURICY, 1973, p. 68).

Apesar do parágrafo, a listagem de ficcionistas arrolados por Muricy como vinculados, em algum nível, ao Simbolismo é relativamente extensa e inclui nomes importantes, tanto na literatura europeia quanto na nacional. Surpreendentemente, o primeiro a ser citado é Balzac, cujas obras *Louis Lambert* (1832) e *Séraphîta* (1834) apresentariam temas caros ao que viria ser posteriormente a poética. Além dele, destacam-se ainda Edgar Allan Poe, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam, Joséphin Péladan, Marchel Schwob, Jules Laforgue, Cruz e Sousa, Nestor Vitor, Rocha Pombo, Virgílio Várzea, Lima Campos, Hamilton Barata, Oscar Rosas, Coelho Neto e Gonzaga Duque. Como se pode constatar pela enumeração, a despeito de sua abrangência excessiva, não se trata exatamente de um grupo exíguo e formado apenas por exceções dos meios literários.

A Introdução de seu livro revela, no entanto, de maneira exemplar, como a historiografia nacional avaliou de maneira equivocada essa literatura: “O Simbolismo brasileiro foi até bem pouco considerado corpo estranho, excrescência exótica, no conjunto das nossas letras. [...] É preciso lembrar que o jogo de influências europeias sempre se acusa naquela tradição” (MURICY, 1973, p. 34). Além de indicar a compreensão hegemônica na crítica de que tal poética seria incompatível com as características do Brasil e de sua literatura, ele ainda aponta para a recorrente caracterização dos autores como meros diletantes e alienados. Muricy se distancia desses posicionamentos, ao defender um caráter universal na difusão dessas poéticas e sua legitimidade em cada país que as adotou.

Ao final da seção, Muricy (1973, p. 121) anuncia um de seus objetivos com a obra: “Poderia citar os autores, bastante fáceis de contentar, que repetem e repetem ter sido o Simbolismo um movimento efêmero e sem repercussão. [...] Aqui está a prova do contrário!”. De fato, seu trabalho foi bastante bem-sucedido e importante ao revelar uma parte da poesia nacional até então pouco conhecida e analisada, dando forma a um livro absolutamente

incontornável para tal área de estudos. Talvez pudéssemos repetir a sua frase final neste nosso trabalho a fim de não apenas comprovar a existência e a pluralidade da ficção decadente brasileira, como também propor uma complementação às pesquisas do crítico.

Um dos pontos mais positivos da pesquisa de Muricy é justamente o reconhecimento tanto da ampla recepção das poéticas finisseculares em diferentes literaturas nacionais quanto de suas múltiplas realizações. Em vez de entender as obras estudadas como resultantes de uma importação artificial de tendências estrangeiras, como fez boa parte da crítica brasileira, sua abordagem destaca a adequação e a produtividade do Simbolismo e da decadência para a expressão artística brasileira do período. Para desenvolvermos essa linha de argumentação e questionarmos certa compreensão historiográfica de que a ficção decadente brasileira se constituiu como mera cópia de obras francesas ou inglesas, é preciso analisar, ainda que brevemente, alguns dos mecanismos que pautavam as trocas culturais entre os vários meios literários internacionais do final do século XIX e do início do XX.

O estudo de Pascale Casanova (2002) sobre as relações entre os diferentes meios artísticos e literários mundiais se apresenta como uma ferramenta bastante útil para repensarmos parte dos juízos críticos sobre a ficção decadente brasileira. A pesquisadora defende a existência de um campo internacional, unificado e autônomo de intercâmbios culturais entre as variadas literaturas, que comporia uma “República Mundial das Letras” (CASANOVA, 2002, p. 26). Nesse sentido, as produções nacionais não são compreendidas como isoladas umas das outras e sujeitas apenas a influências unilaterais; ao contrário, elas são analisadas em uma macroestrutura, como integrantes e produtoras de um sistema artístico global. Tal abordagem teórica, no entanto, não apaga as disputas de poder, os variados graus de prestígio de cada tradição artística e as desigualdades presentes nesses contatos. Esses aspectos podem ser essenciais para o entendimento de quais poéticas e juízos críticos são tomados como referência, difundidos ou até mesmo rejeitados em uma determinada época.

Nesse espaço mundial de relações literárias, muitos autores buscariam o reconhecimento de suas obras como exemplares do patrimônio cultural da humanidade ou, pelo menos, como sintonizados com os grandes debates artísticos de seus tempos. Dialogar com as tendências poéticas internacionalmente difundidas constituía uma maneira de ingressar em um campo artístico supranacional e de almejar a alguma autonomia literária. No período estudado, a literatura francesa e, particularmente, a cidade de Paris funcionavam como as principais representantes desse universalismo literário e da independência artística (Cf. CASANOVA, 2002, p. 47). As trocas entre as literaturas poderiam se pautar, inclusive, por recusas e por críticas a determinadas correntes de pensamento: de toda forma, a produção



crítica e artística do país estava inserida em um campo maior de interação literária e não isolada. Assim, a concepção de uma literatura estrita e radicalmente nacional, alheia às produções estrangeiras, mostra-se como uma ilusão:

Não se trata aqui de evocar a “influência” da cultura nacional sobre o desenvolvimento de uma obra literária, nem de restaurar a história literária nacional. Pelo contrário: é a partir de sua maneira de inventar a própria liberdade, isto é, de perpetuar, ou transformar, ou recusar, ou aumentar, ou negar, ou esquecer, ou trair sua herança literária (e linguística) nacional que se poderá compreender todo o trajeto dos escritores e seu próprio projeto literário, a direção, a trajetória que tomarão para se tomar o que são (CASANOVA, 2002, p. 60-61).

Para além da busca por autonomia literária em relação à tradição nacional, é possível entender a realização da ficção decadente no Brasil como uma resposta ficcional adequada aos problemas e às questões do país do final do Oitocentos e das primeiras décadas do XX. Como apontamos na Introdução desta dissertação, não era especialmente difícil encontrar em nosso território motivos para a existência de um sentimento de desencanto com as transformações sociais e políticas e com a própria modernidade. Nesse sentido, o estabelecimento da decadência literária em nossa produção artística não é fruto de uma importação alienada e vazia da produção europeia, nem esteve deslocada dos dilemas brasileiros. Sua resposta, no entanto, não era pautada por técnicas majoritariamente realistas e de claro engajamento social, o que contribuiu para uma recepção crítica e historiográfica mais negativa.

Tais juízos negativos e claudicantes sobre a extensão da ficção decadente estão presentes até mesmo nos trabalhos de grande mérito de pesquisa ficcional, como o de Massaud Moisés [1966]. Tal qual trabalhos anteriores, o crítico também apresentou hesitação terminológica ao estudar a prosa do período, em nova oscilação entre “Decadentismo” e “Simbolismo”. Seguindo uma corrente crítica defendida por Guy Michaud (1947), Moisés (1973, p. 30) defende, inicialmente, que o “primeiro [Decadentismo] correspondeu a uma fase por assim dizer preparatória do segundo [Simbolismo]. De onde os postulados decadentistas [...] transitarem para a fase posterior”. Embora afirme com essa definição estar estabelecendo limites entre as duas poéticas, não há um recorte definitivo e conceitualmente claro de separação entre elas. Ao longo da sua obra, o autor menciona, reiteradas vezes e sem maiores diferenciações, preceitos ou conceitos “simbolistas e decadentes” (MOISÉS, 1973, p. 217), como se dissessem respeito aos mesmos fenômenos literários.

Em alguns momentos específicos, esboça-se uma tentativa de diferenciação entre ideais decadentes e simbolistas. Quando inicia seu estudo sobre o volume de contos *Signos* (1897), de Nestor Vitor, Moisés (1973, p. 235) associa a decadência literária a um apreço maior pelo macabro e pelo mórbido – refletindo a “psicose decadente” –, ao passo que a arte

simbolista preferiria as “diafaneidades e os mistérios”. A comparação, no entanto, não se estabelece na continuidade da análise e ambas poéticas continuam sendo apresentadas de modo equivalente. A redução da decadência literária a seus aspectos tétricos constitui, no entanto, um protocolo de leitura bastante falho.

Assim, mais uma vez, os textos decadentes são analisados a partir de uma abordagem que dá maior ênfase ao Simbolismo. Com essa perspectiva, o crítico entende que “[...] o Simbolismo, movimento poético por excelência, aborrecia a prosa” e que “[...] falar em prosa simbolista parece uma impropriedade ou põe de manifesto uma dubiedade” (MOISÉS, 1973, p. 214-215). Tais comentários, como os de outros estudiosos, parecem acertados, se reduzirmos o escopo da pesquisa a textos simbolistas *stricto sensu*, que se manifestaram majoritariamente em poemas em prosa, com pouco desenvolvimento narrativo e com clara preferência por construções tipicamente ligadas à poesia. O problema surge quando se equipara a ficção decadente às produções simbolistas: a primeira tende, então, a ser vista como igualmente pontual, contraditória, malograda e quase inexistente.

O próprio capítulo dedicado à prosa do período aponta para uma pluralidade de autores, muitos deles ainda bastante desconhecidos tanto do público-leitor quanto de parte da crítica especializada, como João Barreira, Soares de Sousa, José Vicente Sobrinho, Pedro Vaz, Júlio Pernet, Lima Campos, Rodrigo Octávio, além de Gonzaga Duque, Nestor Vitor e Rocha Pombo. Como resultado de uma pesquisa elogiável, Massaud Moisés, além de indicar diversas obras da prosa de ficção do período – comprovando, desse modo, que, na verdade, ela foi maior que se supôs ao longo da historiografia literária –, aponta, ainda, para qualidades das narrativas e seus legados para a literatura brasileira, em uma perspectiva por vezes evolucionista da história literária nacional. Nestor Vitor e Gonzaga Duque são, por exemplo, enfatizados por escolhas estilísticas – sobretudo pelo emprego do monólogo interior – que serão bastante exploradas ao longo da produção ficcional do século XX.

Lúcia Miguel Pereira [1950] também aponta para o legado positivo dessa literatura, ao mencionar que, unindo-se ao Realismo, ela teria dado forma ao romance moderno. Apesar da ressalva, a autora promove uma série de críticas à ficção decadente. Há a defesa, por exemplo, de que, na prosa, o Simbolismo teria se manifestado de maneira menos intensa que na poesia e sem se constituir como uma escola literária. Se o segundo ponto está correto, o primeiro é questionável. Alinhando-se à tradição historiográfica brasileira, seu estudo acusa, ainda, a influência estrangeira nessa literatura e revela a mesma instabilidade terminológica, quando escreve que: “Francesa não era apenas a loja [a livraria de Mme Fauchon], mas também a

orientação dos frequentadores, vinda dos Decadentes e Simbolistas, cujos princípios em pouco se diferenciavam” (PEREIRA, 1988, p. 221).

O principal alvo da crítica, contudo, é a linguagem decadente. Pereira (1988, p. 223) a classifica como “verbosidade difusa e pernóstica”, além de reprovar seu caráter alambicado, seu preciosismo e sua atração por neologismos. Condenando o pouco apreço da decadência literária pelo mundo real e a sua preferência por universos imaginativos e, por vezes, místicos e misteriosos, a autora é ainda mais enfática em seu juízo e comenta que “a primazia completa da forma é quase sempre sintoma de fraqueza; essa literatura desencarnada, visando à estética e não à criação, não poderia subsistir [...]” (PEREIRA, 1988, p. 225). Apesar de reafirmar algumas das mais recorrentes críticas à ficção decadente, como a sua fugacidade, a autora observa um prolongamento dessas poéticas em traços de obras até mesmo da década de 30, como seria o caso de *Histórias do bem e do mal* (1936), de Tristão da Cunha.

A continuidade da ficção decadente ao longo do século XX é evidenciada também por Brito Broca (1991). Em texto publicado n’*A Gazeta*, em 1958, o crítico indica que essas narrativas, embora desconhecidas dos contemporâneos, haviam constituído uma tendência importante da literatura no início do Novecentos. Além de mencionar que os textos de tais autores seguiam tanto “uma [tendência] neonaturalista, [quanto] outra decadente e mórbida” (BROCA, 1991, p. 368), ele ressalta que as duas tinham como objetivo chocar e impactar a recepção. Na argumentação de Broca (1991, p. 369), as duas correntes frequentemente se imbricavam na narração de “amores mórbidos, taras, vícios de todas as espécies”. Com diversos enredos voltados para efeitos de recepção negativos, as obras apresentadas pelo crítico revelam-se, de fato, como exemplares da ficção de terror e de horror nacional, como pretendemos demonstrar ao longo dos próximos capítulos e, em especial, no terceiro desse trabalho.

No contexto das primeiras décadas do século XX, Broca cita nomes de escritores ainda obscuros ao público-leitor e à crítica literária, como os de Théó Filho, Benjamin Constallat, Carlos de Vasconcelos, Jarbas Andréa, Emília Moncorvo Bandeira de Melo – cujo pseudônimo era Madame Chrysanthème –, Sílvio B. Pereira e Raul de Polillo. Pelas datas das narrativas mencionadas em seu estudo crítico e das aqui estudadas, é possível verificar que a ficção decadente prosperou até mesmo depois da Semana de Arte Moderna de 1922, o que indica a sua persistência e a sua relevância na literatura brasileira. Apesar de verificar a pertinência em se rememorar tal produção, Broca (1991, p. 372) classifica-a como “literatura sensacionalista” e “subliteratura”. Para além das valiosas informações sobre as obras pouco conhecidas da ficção decadente, o estudo do crítico se notabilizou, ainda, por uma série de

comentários sobre a circulação da obra de Jean Lorrain e de Oscar Wilde, e, mais especificamente, de como João do Rio interagiu com as narrativas decadentes desses dois autores.

Com um dos mais célebres trabalhos historiográficos sobre a literatura brasileira, Alfredo Bosi [1970] seguiu uma tendência análoga à de Pereira quando a temática é o Simbolismo e a ficção decadente. Trata-se de uma crítica assentada nos mesmos parâmetros: i) o peso das influências e dos modelos estrangeiros para a origem dessa literatura no país; ii) o seu distanciamento da realidade e do mundo concreto; iii) a sua frágil realização em prosa, sem obras de grande valor; iv) a hesitação entre a classificação “simbolista” e decadente”; v) finalmente, a propensão a exercícios estilísticos e à arte pela arte, a partir de uma linguagem hermética, ensimesmada e estranha. Seus julgamentos do que seria boa literatura costumam partir de uma expectativa de arte mimética, como fica explícito ao comparar os autores associados à decadência literária a outros ficcionistas do período:

E, de fato, a prosa narrativa, que no último quartel do século XIX chegara a um ponto de alta maturação em Raul Pompeia, Aluísio Azevedo e Machado de Assis, não continuará a dar frutos de valor a não ser em escritores deste século, de formação realista, como Lima Barreto, Graça Aranha e Simões Lopes Neto. Isto não quer dizer que os nossos decadentes não hajam tentado as várias sendas da prosa: o romance, o conto, a crônica, a prosa de arte, a crítica. **Fizeram-no difusa e copiosamente, mas com precários resultados**, à exceção talvez de Nestor Vitor, o maior crítico do Simbolismo (BOSI, 2006, p. 311. Grifos meus).

É essencial notar que até mesmo Nestor Vitor, o único possivelmente elogiado por Bosi, é logo apontado como “o maior crítico do Simbolismo”. Assim, a sua ficção teria aspectos positivos *apesar* de sua ligação à poética decadente. Outros escritores, no entanto, não recebem um julgamento sequer minimamente positivo. Gonzaga Duque, por exemplo, ao ser comparado ao “estilista culto e vigoroso” D’Annunzio, não passaria de mero “verborragista” (BOSI, 2006, p. 313). Condenáveis também seriam o gosto dessa literatura pelos aspectos mais mórbidos da existência, o seu interesse por patologias e a tendência em forjar universos oníricos, descolados da realidade factual e brasileira.

A análise desse conjunto de críticas possibilita notar como a crítica francesa e a brasileira se aproximaram em sua reprimenda à linguagem decadente. No Brasil, ainda se destaca a impressão de que essa produção seria fruto de uma imitação direta de modelos estrangeiros. Vistas como literatura de importação, as narrativas decadentes foram avaliadas de modo majoritariamente negativo. Além disso, observa-se que, em muitos casos, não houve uma separação sólida e clara entre o que seria o Simbolismo e a decadência literária, entendidos como o mesmo fenômeno. A ficção decadente foi, portanto, reiteradamente,

analisada de maneira inadequada, já que passou a ser pautada pela tendência simbolista ao poema em prosa e à busca por transcendência.

## 2 A NARRATIVA DECADENTE

### 2.1 A abordagem narratológica

Para além das caracterizações temática, discursiva, historiográfica e crítica da prosa de ficção decadente, o estudo de sua configuração narrativa é capaz de fornecer dados importantes para que se possa entender o funcionamento dessas obras, seus elementos principais e, em última instância, como podemos interpretá-las. Desenvolvida ao longo do século XX, a narratologia foi apenas pontualmente empregada para a descrição dos textos decadentes. Embora trabalhos anteriores tenham indicado recorrências temáticas, estilísticas e até mesmo de personagens (Cf. PRAZ, [1933]; PIERROT, 1977; PALACIO, 2011), foram exíguas as tentativas de sistematização dos componentes narrativos da decadência literária. Propomos tal empreitada com o objetivo de fornecer um modelo para identificar e analisar a produção *fin-de-siècle* em seus traços mais estruturantes.

Antes de examinarmos o *corpus* ficcional, precisamos estabelecer, em linhas gerais, em que consiste a perspectiva narratológica. Apesar das variações teóricas presentes nas diferentes pesquisas sobre a narrativa literária, é possível definir certos parâmetros que orientam esse campo de estudos. Um deles é a tentativa de determinar aspectos fundamentais e sistêmicos presentes na literatura. Nesse enfoque, importa mais o que as obras compartilham entre si que suas idiosincrasias, suas individualidades ou seus desvios em relação aos modelos. Ao propor uma abordagem estrutural da narrativa, Tzvetan Todorov (2006, p. 78) explicita algumas das características típicas desse tipo de trabalho, e esclarece que o objetivo “nunca será a descrição de uma obra concreta. A obra será sempre considerada como a manifestação de uma estrutura abstrata, da qual ela é apenas uma das realizações possíveis; o conhecimento dessa estrutura será o verdadeiro objetivo da análise estrutural”.

A narratologia de cunho estruturalista caracteriza-se ainda por propor análises da literatura em seus aspectos internos. Ao expor essa orientação metodológica, Todorov (2006, p. 80) não exclui as relações interdisciplinares dos estudos literários com outras disciplinas, mas defende que “a literatura deve ser compreendida na sua especificidade, enquanto literatura, antes de se procurar estabelecer sua relação com algo diferente dela mesma”. Assim, caberia ao pesquisador investigar, por exemplo, a sintaxe narrativa, isto é, a forma como as diferentes partes constituintes da estrutura da obra se relacionam e interagem. Além

disso, em uma análise de patente base linguística, ele destaca, como objetos de estudo da narratologia, as unidades mínimas da intriga, os agentes e seus predicados, as pressuposições temporais e espaciais, entre outros elementos.

Em seu ensaio “Introdução à Análise Estrutural da Narrativa” [1966], Roland Barthes também explicitou uma série de razões para justificar a abordagem narratológica. A primeira delas diz respeito à onipresença da narrativa nas mais diferentes sociedades, culturas e épocas. Por serem tão disseminadas e importantes, as narrativas mereceriam ser mais detidamente analisadas. A pluralidade e a heterogeneidade de suas formas, no entanto, poderia levar os estudiosos à falsa impressão de não haver nenhum princípio organizador comum a esses textos. Ao se opor a tal posicionamento, Barthes (1971, p. 20) defende que é preciso “retirar da anarquia aparente das mensagens um princípio de classificação e um foco de descrição”. Segundo o crítico, as obras concretas, apesar de toda variedade possível, seriam engendradas a partir de estruturas abstratas e de regras gerais. Com o auxílio da linguística, a sua pesquisa almejava a descrição e a teorização das convergências entre as diferentes narrativas a fim de melhor compreender o que as estruturam e, em um estágio mais avançado, por que e como são tão influentes.

A partir dos trabalhos dos formalistas russos e de outros nomes essenciais para o estudo da narrativa, como A. J. Greimas e Gérard Genette, a pesquisadora holandesa Mieke Bal publicou, na década de 1980, um importante volume de introdução à narratologia. Além de organizar em um todo coeso os postulados centrais das diferentes teorias narratológicas, sua obra tem o mérito de criar uma teoria narrativa própria e de engendrar um sistema amplo. A partir da segunda edição do livro, algumas de suas formulações são também revisadas, a fim de estabelecer um equilíbrio entre a perspectiva estruturalista e uma mais culturalista. A sua definição de narratologia, bastante ampla e útil para esta dissertação, revela justamente uma abertura a uma série de tipos de textos e de contextos culturais:

*A Narratologia é a teoria das narrativas, de textos, imagens, espetáculos e eventos narrativos; artefatos culturais que 'contam uma história'. Tal teoria ajuda a compreender, analisar e avaliar narrativas. Uma teoria é um sistemático conjunto de afirmações gerais sobre um particular segmento da realidade. Esse segmento da realidade, esse corpus, sobre o qual a narratologia tenta produzir suas declarações consiste em 'textos narrativos' de todos os tipos, feitos para uma variedade de propósitos e que desempenham várias e diferentes funções (BAL, 1999, p. 3)<sup>50</sup>.*

---

<sup>50</sup> O trecho em língua estrangeira é: “*Narratology* is the theory of narratives, narrative texts, images, spectacles, events; cultural artifacts that 'tell a story.' Such a theory helps to understand, analyse, and evaluate narratives. A theory is a systematic set of generalized statements about a particular segment of reality. That segment of reality, the corpus, about which narratology attempts to make its pronouncements consists of 'narrative texts' of all kinds, made for a variety of purposes and serving many different functions”.

A narratologia ganhou, ainda, contribuições essenciais com os trabalhos de Umberto Eco. Ao desenvolver em *Lector in fabula* [1979] seus argumentos sobre a interpretação das obras literárias, o italiano promove a coexistência entre as análises da narrativa mais estruturalistas e as reflexões sobre a interação do leitor com a literatura. A partir dessas duas perspectivas, ele defende que as formulações verbais de cada narrativa orientam e controlam o processo de interpretação dos leitores, que são os responsáveis por conferirem sentido aos textos. Em suas palavras, Eco (2011, p. XI) acredita que “postular a cooperação do leitor não quer dizer inquinar a análise estrutural com elementos extratextuais. Como princípio ativo da interpretação, o leitor constitui parte do quadro gerativo do próprio texto”. Assim, sua teoria narrativa conjuga outros elementos à análise estruturalista.

Pela breve apresentação de alguns dos estudos mais relevantes da narratologia, pode-se observar que se trata de um campo de estudos diversificado. Embora cada autor revele, naturalmente, sua própria concepção do que venha a ser examinar narrativas, alguns critérios são comuns e recorrentes, como o interesse por aspectos textuais, estruturais, sistemáticos, gerais e compartilhados das obras literárias. Como seu foco está na recorrência de elementos relacionados a categorias teóricas mais amplas, tal perspectiva não visa a descrições das particularidades de cada autor ou livro. Seguindo tal orientação, propomos, a seguir, uma análise dos traços organizadores e modelares da ficção decadente, a partir de seus personagens, seus enredos, suas formas de narração, seus espaços narrativos e de suas configurações temporais.

## 2.2 A personagem

A ficção decadente é, em essência, uma literatura de personagens maus. Em suas páginas, são minuciosamente explicitadas algumas das ações mais transgressivas para a sociedade do final do século XIX. Acompanhamos não apenas o desenrolar de crimes violentos e de ações cruéis, mas também a exploração sistemática de taras e de transgressões diversas. A fim de realizarem seus desejos por sensações intensas e por novas experiências estéticas, as personagens decadentes agem deliberadamente contra as leis e a ordem social. Ao longo dessa busca, elas não se importam com as consequências morais de suas escolhas e se tornam epítomes de maldade e de vilania.



Raras personagens na ficção decadente podem ser descritas, sem hesitações, como boas, justas e empáticas. Pelo contrário, tal literatura coloca em foco exatamente as ações que mais desviam das regras sociais e da moral da época. O lado mais cruel do ser humano é destacado não apenas para *épater le bourgeois* e chocar a coletividade, mas, sobretudo, para marcar uma poética comprometida com efeitos de recepção negativos. A fim de buscar novas estruturas artísticas e outros recursos estilísticos, além de visar a sensações cada vez mais intensas, as narrativas decadentes exploram os tipos mais vis, criminosos e transgressivos.

Charles Baudelaire (2012, p. 17) definiu da seguinte maneira um dos tipos de personagem mais recorrentemente associados à ficção decadente: “O dandismo é o último rasgo de heroísmo nas decadências”. De fato, o dândi é tanto um dos *topoi* da literatura *fin-de-siècle* quanto uma maneira de descrever muitos escritores e personalidades do período. Tal figura, no entanto, não é exclusiva da produção artística decadente; ela existe na literatura desde, pelo menos, a primeira metade do século XIX, como nos mostram diversas obras de Balzac. Nas narrativas finisseculares, o dândi ganha ainda mais destaque e adquire contornos mais nítidos: ele não é apenas um aristocrata cioso de sua *toilette*, de suas vestimentas elegantes e dos seus prazeres refinados; mas um indivíduo capaz de tomar qualquer atitude, mesmo as mais cruéis, para realizar seus desejos e ideais estéticos.

Se levarmos em conta o desprezo por regras sociais, por convenções morais e por tudo aquilo que parece por demais vulgar e natural, o dândi é a representação do personagem decadente mais tradicional. Diversos trabalhos críticos partilham desse entendimento (Cf. MUCCI, 1994; LEVIN, 1996; CAMARANI; COLUCCI, 2014) e algumas das personagens das obras de nosso *corpus* de análise também se configuram como exemplos de dândis. Apesar disso, optamos aqui por uma categorização mais geral das personagens decadentes, para incluirmos em nossa análise também aquelas, igualmente numerosas, que não se enquadram nas atribuições do dandismo. Ao analisarmos as obras decadentes, identificamos três construções recorrentes de personagens descritos como maus nessa ficção: i) o próprio protagonista; ii) o antagonista, frequentemente um artista; iii) as *femmes fatales*.

Os protagonistas decadentes têm atributos morais e motivações bastante duvidosos, e agem conscientemente contra a sociedade e conscientemente contra os valores morais em voga. Na maior parte das narrativas, eles não demonstram ter nenhuma vocação heroica ou altruísta. Suas trajetórias nas tramas são marcadas por situações torpes, nas quais não há espaço para atitudes grandiloquentes ou tarefas honradas. Além disso, mesmo quando são descritos como doentes, psicóticos ou amaldiçoados, tais personagens têm consciência da maldade dos seus atos e decidem praticá-la mesmo assim – ou, melhor dizendo, exatamente

por isso. Desse modo, essa literatura aponta para o caráter aleatório da crueldade, para a sua possível falta de justificativa e, em certo sentido, para a possibilidade de a prática do mal ser um estilo de vida e até mesmo uma escolha estética. Em outras palavras, o mal pelo mal.

Como tais personagens estão no centro dos acontecimentos, suas ações transgressivas dominam os enredos do início ao fim, e, ao contrário do que se poderia supor, seus desfechos não costumam redundar em redenções ou transformações morais. Na verdade, sob o ponto de vista das leis e das normas sociais, o comportamento criminoso e cruel tende a sair impune; ainda que, no plano pessoal, essas práticas perversas possam levar as personagens à loucura, à doença e à morte, que, muitas vezes, são mesmo almejadas. De todo modo, o mal, retratado e destacado repetidamente ao longo de toda a história, acaba triunfando, seja na falta de punição e de remissão dos crimes, seja em decorrência do culto à autodestruição.

Tais características foram bastante recorrentes na apresentação dos personagens decadentes em diferentes obras e literaturas nacionais. Ao estudar a produção literária de 1870 a 1930, Edmund Wilson dedica um capítulo ao Simbolismo e outro ao estudo da obra de Rimbaud e do drama *Axel* (1890), de Villiers de L'Isle-Adam. Quando descreve os traços presentes no personagem principal da peça, o crítico norte-americano os entende como resultantes de uma tendência da ficção *fin-de-siècle* em geral e aponta algumas das recorrências na formação dessas figuras:

É facilmente identificável que esse superpersonagem de Villiers é o tipo de todos os heróis dos Simbolistas, tanto os dos nossos dias quanto os dos seus. [...] Acima de todos eles, está Des Esseintes, de Huysmans, que estabeleceu o estilo para tantas outras personalidades, fictícias e reais, do final do século: é o neurótico aristocrata que molda para si mesmo uma existência que irá isolá-lo completamente do resto do mundo e facilitar o cultivo de suas refinadas e bizarras sensações. Trata-se de alguém que dorme de dia e fica acordado à noite e cujas leituras favoritas são os da Idade de Prata da literatura latina e os Simbolistas (WILSON, 1931, p. 264)<sup>51</sup>.

Em seus estudos sobre narratologia, Mieke Bal (1999, p. 128) identifica o que chama de “personagens sinônimos”<sup>52</sup>, isto é, que representam as mesmas ideias. A autora defende que as narrativas são frequentemente estruturadas por mecanismos de repetição e de duplicação, de modo a conduzir e induzir a recepção a determinadas interpretações. Em obras

---

<sup>51</sup> O trecho em língua estrangeira é: “It will easily be seen that this super-dreamer of Villiers's is the type of all the heroes of the Symbolists, of our day as well as of his: [...] And above all, Huysmans's Des Esseintes, who set the fashion for so many other personalities, fictitious and real, of the end of the century: the neurotic nobleman who arranges for himself an existence which will completely insulate him from the world and facilitate the cultivation of refined and bizarre sensations; who sleeps by day and stays up at night and whose favorite reading is Silver Latin and the Symbolists”.

<sup>52</sup> O trecho em língua estrangeira é “[...] they can be regarded as synonymous characters: characters with the same content”.

ligadas a um gênero determinado, a recorrência de algumas características daria os indícios para o público-leitor de como aquela deve ser entendida e em que contexto literário ela se insere. Na literatura decadente, as personagens são, na maior parte das vezes, caracterizadas de forma muito semelhante. A análise das obras do *corpus* ficcional nos permite indicar seis traços constantes das personagens (Cf. SILVA, 2018), que costumam ser: i) aristocratas ou, quando essa característica não é explícita, simplesmente ricos; ii) artistas ou estetas; iii) criminosos; iv) cruéis; v) neurastênicos ou, nos termos da época, “nevrosados”; vi) sexualmente transgressivos. Essas características se fazem presente, na totalidade ou parcialmente, em todas as personagens das obras decadentes estudadas nesta dissertação. Ao longo das exemplificações das outras categorias narrativas também será possível observar como esses dados se repetem e de que maneira eles se manifestam em cada caso.

Todos esses aspectos são encontrados, por exemplo, em Eugênio Land Freitas, protagonista de *Dança do Fogo: o Homem que não queria ser Deus* (1922), de Raul de Polillo<sup>53</sup>, romance que estudaremos com mais detalhes também no terceiro capítulo. Na parte inicial da obra, o protagonista – um escultor – demonstra um desejo pedófilo por uma menina, chamada Alina, órfã e colega de sua irmã caçula. Ao visitar o colégio das crianças, o protagonista se detém atentamente nas roupas da garota, bem como em seus traços físicos, os quais descreve como se estivesse diante de uma obra de arte. Sua volúpia sexual, combinada com a atração pelos aspectos estéticos tanto da cena quanto da figura de Alina, motiva-o a tentar se aproximar dela. Esse ímpeto, no entanto, torna-se cada vez mais obsessivo e doentio, a ponto de Eugênio desejar matar a órfã. Para tal, ele a segue até o topo de uma escada e a empurra:

Ninguém pôde notar, nem sei mais como foi. Num gesto impulsivo, arrebatei-a para trás, contra o parapeito da grande escadaria. Ela recuou, emitindo uma exclamação de pavor; falseou um passo, e rolou pelas lajes de mármore, indo parar somente lá embaixo, junto ao primeiro degrau, estendida sobre a areia branca do recreio. Sufoquei, a custo, um rugido de brutalidade satisfeita — e fechei os olhos. Notei, mesmo assim, algumas manchas vermelhas espalhadas ao redor. Reabri os olhos como se acordasse de um sonho mau; e vi, realmente, o mal sem limites. Desci os degraus, às corridas, saltando-os dois a dois, e procurei levantar do chão a infeliz criança. O fato, porém, já não tinha remédio. A queda fora violenta, e o crâneo tenro,

---

<sup>53</sup> Raul de Polillo (1898-1979) nasceu em São Paulo, filho de pais italianos. Como jornalista e crítico de arte, trabalhou para a *Folha da Manhã*, a *Folha da Noite*, o *Correio Paulistano*, bem como para o periódico ítalo-brasileiro *Il Moscone*. Foi também o primeiro tradutor para o português do *Decameron*, de Boccaccio, e ainda traduziu obras como *O mundo perdido*, de Conan Doyle, *Os Assassínios da Rua Morgue e Outros Contos*, de Poe, *O Início e o Fim*, de Asimov, e *O falecido Matias Pascal*, de Pirandello. Além de dois romances publicados pela editora de Monteiro Lobato, *Dança do Fogo: o Homem que não queria ser Deus* (1922) e *Kyrmah: Sereia do vício moderno* (1924), Polillo publicou ainda *Retrato vertical* (1936), livro sobre aviação civil e sobre a paisagem brasileira, e a biografia *Santos Dumont gênio* (1950). Para mais informações sobre o autor, ver Salgado (2006) e França & Silva (2017).

pequenino ainda, ao chocar-se tantas vezes contra as quinas do mármore, partira-se. A órfã estava morta! (POLILLO, 1922, p. 55).

Apesar da crueldade do ato, reconhecida pelo personagem que o descreve como o “mal sem limites”, ele sente intenso prazer. Não se pode desconsiderar, contudo, que a falta de inquérito policial, de consequências judiciais e sociais, e seu estado mental extremamente instável permitem supor que tudo tenha acontecido apenas em sua mente. Seu desequilíbrio psicológico é outro traço compartilhado com muitos outros protagonistas decadentes. De todo modo, Eugênio Land Freitas é apresentado como alguém plenamente capaz de matar uma criança por quem nutria desejos sexuais. Ao longo da obra, ele virá a cometer diversos crimes e assassinatos.

A segunda configuração de personagem mais frequente na ficção decadente é verificada quando a figura má surge como um antagonista que assume a forma de um artista. Ele pode ser um pintor, escultor, poeta ou simplesmente colecionador de arte, que se opõe aos protagonistas, seja por possuir um comportamento ainda mais radical e transgressivo, seja por explorar as obsessões daqueles. Suas histórias de vida são sempre marcadas por mistérios, de modo que a impressão do leitor sobre eles tende a ser de desconfiança ou mesmo de aversão. Além de compartilharem das mesmas seis características dos protagonistas, esses antagonistas costumam apresentar um outro traço: normalmente são estrangeiros. Essa marca de nacionalidade é empregada de forma a ressaltar uma atmosfera de desconfiança e de desconhecido em relação às personagens. Enquanto estrangeiros, poderiam não compartilhar dos mesmos códigos culturais e, por esse motivo, seriam mais suscetíveis a adotar comportamentos estranhos e divergentes.

Como observaremos nos próximos tópicos, este segundo caso se realiza em *Monsieur de Phocas* (1901), de Jean Lorrain. No romance, o protagonista, o duque Jean de Fréneuse – que também atende por M. de Phocas –, é antagonizado por Claudius Éthal, um pintor inglês. Obcecado pela cor glauca, o personagem principal aceita a ajuda do artista estrangeiro para se curar de sua obsessão. Éthal, no entanto, não visa à melhora do estado de saúde do francês. Ao contrário, ele apenas lhe apresenta quadros, joias e esculturas capazes de agravar ainda mais a neurose do protagonista.

O culto do antagonista a experiências degradantes, sobretudo quando transferidas para o campo das artes, é destacado desde suas primeiras aparições na obra:

[...] O horrível o atrai, a doença também; a entorse moral e a miséria física, o desespero das almas e dos sentidos são para ele um campo de experiências enlouquecedoras, inebriantes, uma fonte de prazeres complexos e culpados, dos quais se compraz como ninguém. Ele tem pelo vício e pelas aberrações mais que

uma curiosidade de diletante: uma predileção inata, espécie de vocação fervorosa e apaixonada que têm, por certos casos pouco conhecidos e por doenças raras, os temperamentos dos sábios e dos grandes médicos.

Ele as vigia, as estuda e as afaga; é um colecionador de flores do mal [...] (LORRAIN, 2002, p. 113)<sup>54</sup>.

Finalmente, a terceira situação de vilania nas obras decadentes se dá nas *femmes fatales*, as quais também serão objeto de análise no terceiro capítulo desta dissertação. O conto “A nevrose da cor” (1903), da escritora Júlia Lopes de Almeida<sup>55</sup> configura-se como um texto decadente exemplar desse tipo de construção de personagem. Valendo-se do exotismo típico da literatura *fin-de-siècle*, a narrativa passa-se no Egito e tem como personagem principal uma princesa tão sedutora quanto perigosa, chamada Issira. Noiva do futuro rei, ela recebe já na cena inicial a visita de um sacerdote, que lhe faz recomendações: “‘Quanto mais elevada é a posição da mulher, mais é o seu dever de bem se comportar.’ (...) ‘Evitai a peste e tende horror ao sangue’. (...) – Notai bem princesa: *E tende horror ao sangue!*” (ALMEIDA, 1903, p. 180). Embriagada por “um aroma oriental” (ALMEIDA, 1903, p. 181), Issira ignora os conselhos e entrega-se a seus devaneios em uma atmosfera luxuriante e onírica:

A princesa sonhava: ia navegando num lago vermelho, onde o sol estendia móvel e quebradiça uma rede dourada. Recostava-se num barco de coral polido, de toldo matizado sobre varais crivados de rubis; levava os pés mergulhados numa alcatifa de papoulas e os cabelos semeados de estrelas... (...)

Issira levantou-se, e, arqueando o busto para trás, estendeu os braços, num espreguiçamento voluptuoso. (ALMEIDA, 1903, p. 180-181)

Rapidamente é revelado ao leitor em que consistiria a moléstia que dá título ao conto: Issira “era formosa, indomável, mas vítima de uma doença singular: a nevrose da cor. O vermelho fascinava-a” (ALMEIDA, 1903, p. 181-182). Essa obsessão, que, inicialmente, parece limitada a um nível estético e decorativo – ela era atraída, por exemplo, por flores, por vidros, por tapeçarias e túnicas vermelhas –, não consegue ser curada e agrava-se a tal ponto que a mulher “degolava as ovelhinhas brancas, bebia-lhes o sangue, e só plantava nos jardins papoulas rubras” (ALMEIDA, 1903, p. 182).

<sup>54</sup> O trecho em língua estrangeira é “L’horrible l’attire, la maladie aussi; l’entorse morale et la misère physique, la détresse des âmes et des sens sont pour lui un champ d’expériences affolantes, grisantes, une source de joies complexes et coupables, auxquelles il se complaît comme pas un. Il a pour le vice et les aberrations plus qu’une curiosité de diletante : une prédilection innée, l’espèce de vocation fervente et passionnée qu’ont, pour certains cas peu connus et les maladies rares, des tempéraments de savants et de grands médecins. Il les épie, les recherche et les choie; c’est un collectionneur de fleurs du mal”.

<sup>55</sup> Para mais informações sobre as relações entre a obra de Júlia Lopes de Almeida e poéticas negativas, consultar Santos (2017).

É importante destacar que há uma constante ênfase no caráter sensual e erótico de Issira. Não se trata apenas de uma mulher com um vício extravagante, mas de uma *femme fatale*, que inspira atração e assombro por sua sexualidade latente: “o seu porte majestoso, o seu olhar, ora de veludo ora de fogo, mas sempre impenetrável e sempre dominador, impunham-na à obediência e ao servilismo dos que a cercavam” (ALMEIDA, 1903, p. 183). Sua lascívia cruel é ainda mais destacada quando ela decide “dizimar escravos, como dizimara ovelhas” (ALMEIDA, 1903, p. 185):

Não lhe bastava isso; Issira queria beber e inundar-se em sangue. Não já o sangue das ovelhas mansas, brancas e submissas, que iam de olhar sereno para o sacrifício, mas o sangue quente dos escravos revoltados, conscientes da sua desgraça; o sangue fermentado pelo azedume do ódio, sangue espumante e embriagador! (...) Uma hora mais tarde, um escravo, obedecendo-lhe, estendia-lhe o braço robusto, e ela, arregaçando-lhe ainda mais a manga já curta do kalasiris, picava-lhe a artéria, abaixava rapidamente a cabeça, e sugava com sôfrego prazer o sangue muito rubro e quente! (ALMEIDA, 1903, p. 183-184)

Issira é descrita como uma vampira, uma das principais imagens utilizadas para designar as mulheres fatais na literatura finissecular (Cf. DOTTIN-ORSINI, 1996). Sua “nevrose” é fruto da combinação entre uma sensibilidade estética exótica e um desejo sexual intenso. Assim, a doença da protagonista não é apenas perigosa para os outros, mas para si mesma, já que é capaz de a levar à morte. Quando seu noivo é morto em uma guerra, Issira não conta mais com o respaldo do rei, Ramazés, que decide impedi-la de ceifar a vida de mais escravos. Em busca da realização de sua ânsia, ela é levada, ao fim do conto, a se mutilar. Ao morrer, é descrita como em um estado de êxtase, como se, enfim, acesse a seu mundo particular:

Depois, sozinha, deitou-se de bruços, estirou um braço e picou-o bem fundo na artéria. O sangue saltou vermelho e quente.  
A princesa olhou num êxtase para aquele fio coleante que lhe escorria pelo braço, e abaixando a cabeça uniu os lábios ao golpe.  
Quando à noite a serva entrou no quarto, absteve-se de fazer barulho, acendeu a lâmpada de rubins e sentou-se na alcatifa, com os olhos espantados para aquele sono da princesa, tão longo, tão longo... (ALMEIDA, 1903, p. 188)

A partir dos exemplos e das características das figuras analisadas, podemos concluir que o perfil das personagens decadentes, seja como protagonistas das histórias, como antagonistas na figura de artistas ou como mulheres fatais, é bastante regular. As variações são, de fato, pequenas e revelam apenas particularidades relativas ao contexto em que surgem as figuras. Essa recorrência nos permite apontar para um modelo de personagem decadente: trata-se normalmente de algum aristocrata, esteta, obsessivo e neurótico, criminoso, sádico, estrangeiro e sexualmente transgressivo. Ainda que possa não dar conta de todas as narrativas,

essa sistematização é capaz de nos ajudar a identificar as obras que pertencem à prosa de ficção decadente, além de facilitar o entendimento de alguns dos ideais artísticos do período.

### 2.3 O enredo

A decadência literária engendrou seus enredos também a partir da exploração de temas relacionados à arte e de personagens ligadas ao campo artístico. A recorrência de certos movimentos narrativos nos permite qualificar esses enredos como **enredos de obsessão** e, mais especificamente, como **monomanias de cunho estético**. Neles, apresentam-se histórias de protagonistas dominados por compulsões, normalmente artísticas, que os impelem à degeneração física e psicológica. Os personagens são descritos como doentes, mentalmente instáveis e obcecados por determinada meta ou objeto artístico, e, como não pautam suas ações por deliberações morais, são capazes de até mesmo cometer crimes.

É possível tentar entender essa estrutura narrativa a partir de uma analogia com outro modelo: o do cientista extrapolador. Tal personagem costuma exceder os limites tanto da moralidade quanto da própria realidade, em sua busca descontrolada por conhecimento. Completamente dominado por sua avidez científica e pela *hybris*, o extrapolador tende a ser caracterizado como doente e obsessivo, e, não raramente, acaba por ter um final trágico, ao perseguir um saber que está além da capacidade humana de compreensão. Esse tipo de enredo é descrito por Noël Carroll (1999, p. 172), que identifica seus quatro movimentos elementares: i) A preparação da experiência científica; ii) A realização da experiência científica; iii) As provas de que a experiência deu errado; iv) O confronto com o monstro que surgiu da experiência.

Esse esquema está bastante relacionado a obras fundamentais da literatura gótica, como *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, mas também a outras da decadência inglesa, como *Dr. Jekyll and Mr Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson. São narrativas que tematizam os riscos do acesso a saberes e a práticas interditas. É claro que os sentidos de extrapolação na ciência e na arte são distintos, já que o trabalho artístico, a princípio, não se desenvolve a partir de um método de observação da realidade e da formulação de verdades empiricamente comprováveis. Podemos, no entanto, instrumentalizar esse modelo para pensar nos enredos decadentes. Neles também costuma haver algum tipo de experimentação, mas

artística, que também se entende como inovadora, transgressiva e, por vezes, até mesmo com certa implicação sobrenatural – além de recorrentemente trazer consequências negativas.

No que estamos chamando de enredo de obsessão, há, em um primeiro movimento, personagens que contemplam um objeto artístico – uma pintura, uma escultura ou um livro – ou observam, esteticamente, outros itens, como plantas, pedras e até mesmo pessoas. É possível ainda haver uma variação, em que o protagonista pode simplesmente ter a ideia de uma realização artística.

A segunda parte do enredo caracteriza-se pelo desenvolvimento da obsessão: os protagonistas não conseguem perder de vista a ideia ou a imagem do objeto artístico. Nesse ponto, já dão provas de descontrole emocional e de piora no estado de saúde. É muito comum, inclusive, que os narradores decadentes apontem para o mal das “ideias fixas” e dos comportamentos obsessivos. Dessa forma, os personagens se tornam cada vez mais irritadiços, paranoicos e, novamente nos termos da época, “nevrosados”. Ao longo desse desenvolvimento, pode haver a indicação da influência de uma entidade sobrenatural maligna atuando sobre suas vontades, impedindo-lhes uma vida equilibrada.

De modo semelhante ao que ocorre na primeira, na terceira parte ocorre uma experiência de cunho estético, que pode ser tanto a produção de uma obra de arte quanto a fruição estética de algo já existente: os protagonistas são levados a realizar ou a novamente observar um objeto estético relacionado à ideia ou à contemplação do primeiro movimento. Não raro, as experiências acontecem em museus ou ateliês de artistas, e tendem a ser o ápice da obsessão dos personagens. Tal como ocorre nos enredos do extrapolador, não costumam ter um final positivo. Como veremos nos exemplos ficcionais, algo dá errado ao longo dessa experimentação.

Finalmente, o quarto movimento acontece quando a obsessão leva os personagens a um estado mais profundo de degradação física, psicológica e moral. Nesse momento, eles se tornam ainda mais doentes, obcecados e instáveis psicologicamente, podendo chegar até mesmo a cometerem crimes. No desfecho das obras, após essas sequências de eventos, os destinos dos protagonistas costumam variar entre a morte, a internação em um hospício ou a permanência na mesma condição de obsessão e desespero. Raramente, as narrativas decadentes encaminham-se para uma conclusão feliz, uma redenção moral ou uma recuperação físico-psicológica. Pelo contrário, as últimas partes desses enredos reforçam uma visão desencantada com o mundo e até mesmo com a própria arte.

É possível, assim, sistematizar as etapas da seguinte maneira: i) A observação de um objeto artístico ou estetizado; ii) O desenvolvimento da obsessão; iii) A experiência estética



extrema; iv) A degradação física, moral e psicológica. Com esse esquema narrativo, não pretendemos dar conta de todas as variações de enredo das obras decadentes, tampouco esgotar as possibilidades interpretativas. Trata-se apenas da busca por um modelo que possamos aplicar a alguns enredos, ou a partes deles, para tentar melhor entendê-los e avaliá-los comparativamente. É importante destacar que existem mesmo obsessões de outros tipos nessas histórias, como as amorosas, também passíveis de serem encontradas junto de monomanias estéticas. Ressaltamos, ainda, a existência de enredos semelhantes em obras não pertencentes à decadência literária, que também narram o malogro de artistas. Acreditamos, contudo, que as etapas do enredo de obsessão são típicas da literatura *fin-de-siècle* e nela se desenvolveram mais intensa e recorrentemente.

Para exemplificar esses movimentos narrativos e como funciona o enredo de obsessão, trazemos, como exemplo, *À Rebours* (1884), considerado pela crítica como a obra que melhor sintetiza a poética decadente. Trata-se de uma narrativa pouco linear e com cada capítulo estruturado em torno de episódios da vida do protagonista, Des Esseintes, ou em torno de suas reflexões críticas e artísticas. Para esta análise pontual, destacamos o capítulo VIII, no qual o personagem aborda a relação estética que estabelece com as plantas.

Em um dos primeiros trechos do capítulo, o narrador descreve a grande e excêntrica coleção de flores artificiais que Des Esseintes possuía – coleção esta que era apenas uma das tantas excentricidades artísticas que o protagonista nutria. Trata-se daquela primeira etapa que apontamos, pois o protagonista entende esse conjunto como um objeto estético, como podemos observar: “Possuía, assim, uma coleção maravilhosa de plantas dos trópicos, lavradas pelos dedos de profundos artistas, acompanhando a natureza passo a passo, recriando-a [...]” (HUYSMANS, 1987, p. 120. Grifos meus).

Des Esseintes nutre uma verdadeira fixação por essa flora artificial. A sua coleção, no entanto, não satisfaz completamente suas exigências. Assim, ele decide levar os seus desejos por plantas falsas a um outro nível, em um desenvolvimento da obsessão, o que configura o segundo momento do modelo narrativo: “Essa arte admirável o havia seduzido por longo tempo; agora, porém, ele sonhava com a combinação de uma outra flora. Depois das flores artificiais a imitar as verdadeiras, queria flores naturais que imitassem as falsas” (HUYSMANS, 1987, p. 120-121). Note-se que as plantas verdadeiras só adquirem valor estético por parecerem falsas.

Dominado por essa nova compulsão, Des Esseintes encomenda uma série de plantas reais, bastante grotescas, que o levam a um estado de prazer extático e de descontrole. Nesse momento, atingimos a terceira fase do enredo de obsessão, na qual ocorre uma experiência de

cunho estético. Toda a passagem que narra a chegada da nova flora à casa do protagonista funciona como o relato de uma fruição estética. Como nos revela o trecho a seguir, ele trata esse conjunto de flores como realmente artística em suas formas absurdas e bastante originais, criadas por uma espécie de inventor demente:

Des Esseintes exultava.  
Era descida das carroças uma nova fornada de monstros: [...] os *Cypripedium*, de contornos complicados, incoerentes, imaginados por um inventor em estado de demência. [...]  
Essas plantas são estupefacientes, disse consigo; [...] seu objetivo fora alcançado; nenhuma daquelas plantas parecia real [...]  
(HUYSMANS, 1987, p.123-125).

No entanto, como uma típica narrativa decadente, o desfecho do episódio não pode ser positivo. Des Esseintes, observando a estrutura monstruosa das plantas, chega à conclusão de que a natureza estaria irremediavelmente corrompida e de que tudo não passaria de sífilis. Da fruição estética, o protagonista passa à constatação de que algo estaria profundamente errado com o mundo. A contemplação converte-se em uma experiência de terror. Na sequência, ele se sente perseguido por uma forma grotesca, um corpo de gênero indefinido, que se transforma em uma planta e deseja devorá-lo. Toda a cena se desenvolve em uma longa passagem, durante a qual o pânico do Des Esseintes apenas aumenta:

Tudo não passa de sífilis, pensou des Esseintes [...]  
Então, seu sangue gelou-se-lhe nas veias e ele ficou imobilizado de horror. A figura ambígua, assexuada, era verde e abria pálpebras violetas pondo à mostra olhos de um azul-claro frios, terríveis; [...]  
E de pronto ele compreendeu o sentido da espantosa visão. Tinha diante dos olhos a imagem da Grande Sífilis. [...]  
Ele roçava com o corpo o odioso ferimento da planta; sentiu-se morrer, despertou num sobressalto, sufocado, enregelado, doido de medo, suspirando:  
- Ah! graças a Deus não passa de um sonho (HUYSMANS, 1987, p. 125-130).

Ao final, descobre-se que tudo não passara de um pesadelo. Contudo, a degradação física e psicológica do personagem é efetiva, o que estabelece a quarta etapa do enredo de obsessão. A experiência estética, além de associada ao grotesco, à doença e até mesmo à perversão sexual, tem como conclusão o agravamento do estado psicológico do personagem, que sente sua vida diretamente ameaçada por suas visões delirantes. Em outros capítulos, novos episódios de obsessão estética tornarão ainda pior o estado mental e físico de Des Esseintes.

Em *Monsieur de Phocas* (1901), romance de Jean Lorrain, podemos constatar essa estrutura do enredo de obsessão de forma ainda mais clara, já que se trata de um texto com mais ações e maior linearidade narrativa que *À Rebours*. Na obra, acompanhamos a história do protagonista obcecado por tudo que lembre a cor glauca – um tom entre o verde e o azul.

Essa obsessão tem origem em uma visita ao museu do Louvre, durante a qual ele observa os olhos do busto de Antínoo Mondragone, e acredita ver luzes verdes nas pupilas da escultura. Tem-se início a primeira etapa do enredo de obsessão:

Passei todo meu dia no Louvre e o olhar do mármore do Antínoo me persegue. Com que moleza e que calor ao mesmo tempo sábio e profundo seus longos olhos mortos pousavam sobre mim! Por um momento, acreditei ver neles lampejos verdes. Se esse busto me pertencesse, faria incrustar esmeraldas em seus olhos (LORRAIN, 2002, p. 14)<sup>56</sup>.

Ao longo do livro, há diversos capítulos que mostram a progressão da mania do personagem principal. Em diversas situações, ele acredita rever as mesmas luzes glaucas, os mesmos olhos da estátua. Como podemos observar no trecho a seguir, a obsessão ganha aspectos inclusive sobrenaturais e demoníacos, deixando Monsieur de Phocas paranoico e em vias de cometer um assassinato:

É um demônio que me obseda... Tenho convicção agora, pois, não mais tarde que ontem, esta súbita aparição do olhar no meio dessas circunstâncias banais, o lampejo imprevisto da esmerada ao longo desse passeio de barco, [...] a pupila de Astarté de repente iluminada nos olhos desse marinheiro, tudo isso parece sobrenatural e do além. Há mais que uma fatalidade no mal que sofro, há uma influência oculta, uma vontade inimiga, um encantamento (LORRAIN, 2002, p. 36-37)<sup>57</sup>.

Na continuação do enredo, o protagonista conhece um pintor estrangeiro, Claudius Éthal, que, embora ofereça ajuda para curá-lo do mal, deseja apenas incentivar cada vez mais a sua degradação e a sua monomania. Éthal envia-lhe obras de arte e sugere passeios com o intuito de estimular a obsessão do personagem principal. É após uma sugestão de Éthal que Monsieur de Phocas visita o museu de Gustave Moreau – um dos artistas mais célebres de seu tempo e bastante associado à decadência literária –, e lá observa, em um quadro, os mesmos olhos glaucos que o obsedavam. Ocorre, então, o terceiro ponto do enredo de obsessão, a experiência estética:

Éthal não me enganara. Eram exatamente os olhos do meu sonho, os olhos da minha obsessão, os olhos de angústia e de pavor cujo encontro ele me havia previsto [...]. Sua teoria me aparecia enfim justificada pelo talento e pelo gênio do pintor. Eu

<sup>56</sup> O texto em língua estrangeira é: “J’ai passé toute ma journée au Louvre et le regard de marbre de l’Antinoüs me poursuit. Avec quelle mollesse et quelle chaleur à la fois savante et profonde ses longs yeux morts se reposaient sur moi ! Un moment, j’ai cru y voir des lueurs vertes. Si ce buste m’appartenait, je ferais incruster des émeraudes dans ses yeux”.

<sup>57</sup> O texto em língua estrangeira é: “C’est bien un démon qui m’obsède... J’en ai la conviction maintenant, car pas plus tard qu’hier, cette subite apparition du regard au milieu de ces circonstances banales, la lueur imprévue de l’émeraude au cours de cette promenade au bateau, [...] la prunelle d’Astarté tout à coup allumée dans les yeux de ce marinier, tout cela tient du surnaturel et de l’au-delà. Il y a plus qu’une fatalité dans le mal dont je souffre, il y a une influence occulte, une volonté ennemie, un envoûtement”.

compreendia enfim a beleza do assassinato, o fardo supremo do pavor, o inefável império dos olhos que vão morrer (LORRAIN, 2002, p. 189)<sup>58</sup>.

Após essa fruição artística, Monsieur de Phocas perde qualquer equilíbrio psicológico e físico que lhe restava e decide matar Éthal. O protagonista nota não apenas o plano do artista estrangeiro, como também entende que não conseguiria mais sobreviver daquela forma. Sua obsessão havia chegado a um ponto sem volta. No excerto que se segue, um pouco anterior à narração do assassinato, podemos observar como sua vida havia se degradado desde o início daquela obsessão estética, o que caracteriza o quarto ponto do modelo:

Eu matei Éthal!

Não aguentava mais! A vida tinha se tornado odiosa, o ar irrespirável. Eu matei [...] Agi assim por medo, por instinto de legítima defesa: eu o matei para não ser morto, pois era ao suicídio ou a pior talvez que me conduzia esse Éthal, e é para me desculpar que invoco agora a saúde dos outros (LORRAIN, 2002, p. 198)<sup>59</sup>.

Mesmo após o assassinato de Éthal, que Monsieur de Phocas tenta justificar como um ato de legítima defesa, a obsessão perdura. Seu estado de saúde e sua instabilidade psicológica são a tal ponto destacados que se torna difícil para o leitor avaliar a veracidade de seu relato. A certeza, no entanto, reside em uma degradação física, moral e mental acarretada por suas preferências e experiências artísticas. Sua obsessão, de cunho estético, leva-o a atitudes e a pensamentos extremados.

A partir desses breves exemplos literários, podemos chegar a algumas conclusões. Em primeiro lugar, nota-se que a concepção de arte e de literatura da produção *fin-de-siècle* se associa à exploração daquilo que é tido como mal, como mórbido, como grotesco e como desviante. Em outras palavras, a arte **da** decadência é, também, uma arte **sobre** a decadência. Se nos enredos de extrapolação, há a *hybris* do cientista que deseja criar algo ou alcançar um grau de conhecimento impossível, nas narrativas decadentes observamos, igualmente, a desmedida, mas, dessa vez, representada na obsessão que os personagens adquirem por objetos artísticos.

Esse aspecto fica patente nos enredos de obsessão estética, presentes em parte significativa das obras decadentes. Inicialmente, temos a apresentação da observação estética,

---

<sup>58</sup> O texto em língua estrangeira é: “Éthal ne m’avait pas trompé. C’étaient bien les yeux de mon rêve, les yeux de mon obsession, les yeux d’angoisse et d’épouvante dont il m’avait prédit la rencontre [...]. Sa théorie m’apparaissait enfin justifiée par le talent et le génie du peintre. Je comprenais enfin la beauté du meurtre, le fard suprême de l’épouvante, l’ineffable empire des yeux qui vont mourir”.

<sup>59</sup> O texto em língua estrangeira é: “J’ai tué Éthal ! Je ne pouvais plus ! La vie était devenue odieuse, l’air irrespirable. J’ai tué [...] J’ai agi aussi par peur, par instinct de légitime défense : je l’ai tué pour n’être pas tué, car c’est au suicide et à pis peut-être que me conduisait cet Éthal, et c’est pour m’excuser que j’invoque maintenant le salut des autres”.

que, vivenciada de forma excessiva, leva ao desenvolvimento de uma obsessão. Em seguida, busca-se vivenciar, reproduzir ou dar vazão à obsessão a partir de uma experiência estética, caracterizada como inovadora ou transgressiva. Finalmente, algo ocorre de inesperado durante essa fruição, e a nova situação conduz o personagem à degradação física, moral e psicológica.

Nos enredos de obsessão, observamos como a tentativa de viver em um ambiente de pura arte, à parte das supostas vulgaridades da vida em sociedade e nas grandes cidades, pode levar a experiências bastante degradantes. Se o mundo cotidiano não satisfaz e não agrada aos personagens decadentes, a apreciação artística, levada ao extremo, tampouco oferece um modo de vida possível a longo prazo. Ao contrário do que se poderia pensar à primeira vista, a ficção decadente não endossa a possibilidade de um isolamento em um ambiente engendrado apenas pela arte. Esses enredos demonstram que, no final das contas, não há tanta esperança assim, pois, de uma forma ou de outra, a decadência é inescapável.

#### 2.4 A narração

De modo geral, as obras da ficção decadente apresentam formas variadas de contar suas histórias. Há exemplos de narrativas em terceira ou em primeira pessoa, de polifonia, de relatos emoldurados, entre outros. Apesar dessa diversidade, é possível destacar algumas recorrências, como o emprego de um narrador autodiegético, que expõe sua própria história, seus pensamentos e sua vivência por meio de um diário ou de algum outro procedimento similar. A frequência dessa configuração aponta não para uma simples escolha arbitrária por parte dos escritores, mas sim para uma estratégia narrativa refletida, com causas e efeitos específicos para o tipo de história veiculada em tal literatura.

Para analisarmos esse traço da ficção decadente, podemos utilizar a distinção desenvolvida por Gérard Genette (1976, p. 267) entre “narrativa” e “discurso”. Apesar do par opositivo ter sido, inicialmente, apresentado por Émile Benveniste em *Problemas de linguística geral* [1966], foi o narratólogo francês quem instrumentalizou e desenvolveu as noções para estudar as estruturas das narrativas literárias. De acordo com essa teoria, as “narrativas” seriam formadas, essencialmente, por estruturas gramaticais próprias da terceira pessoa, que teriam como função conferir ao texto um caráter de maior objetividade; já os “discursos”, mais subjetivos, teriam como base as formas linguísticas típicas de primeira pessoa, além de pronomes e advérbios capazes de indicar um contexto determinado ou de

engendrar um comentário sobre determinada situação. Enquanto a primeira categoria é caracterizada por Genette (1976, p. 269) como “a narrativa em estado puro”, isto é, sem referências a um narrador específico, a segunda é classificada como “a expressão pessoal do locutor”.

O crítico indica, ainda, algumas das consequências geradas por cada uma dessas formas. A “narrativa” – em razão do escamoteamento de marcas linguísticas que apontem para a origem da narração e das tentativas de apagamento da subjetividade que engendra o texto – seria caracterizada por sua autonomia: “[...] o texto está aí, sob nossos olhos, sem ser proferido por ninguém, e nenhuma (ou quase) das informações que contém exige, para ser compreendida ou apreciada, de ser relacionada com sua fonte” (GENETTE, 1976, p. 270). O “discurso”, pelo contrário, apontaria para uma dependência do texto em relação ao seu contexto de enunciação e à situação do locutor. Nessa segunda forma, a individualidade de quem fala constitui uma informação incontornável para a significação do texto.

Apesar dessas diferenças, o crítico chama atenção para o fato de que essas categorias mesclam-se frequentemente e quase nunca se apresentam de maneira pura nas obras. As duas formas, no entanto, não estariam em posição de igualdade em um mesmo texto, pois o “discurso”, ao contrário da “narrativa”, seria um modo linguístico mais universal, flexível e capaz de incorporar outras formas sem perder suas características essenciais. Assim, Genette (1976, p. 272) afirma que “o discurso pode ‘narrar’ sem cessar de ser discurso, a narrativa não pode ‘discorrer’ sem sair de si mesma”. A assimetria e as tensões presentes nessas relações teriam sido constantes na história da literatura e, na perspectiva do narratólogo, alcançaram algum equilíbrio apenas no século XIX, com Balzac e Tolstói, cujas obras engendrariam uma narração mais objetiva.

Genette (1976, p. 274) destaca que a produção literária subsequente passou a enfatizar ainda mais o “discurso” em detrimento da “narrativa”: “tudo se passa aqui como se a literatura tivesse esgotado ou ultrapassado os recursos de seu modo representativo, e quisesse refletir sobre o murmúrio indefinido de seu próprio discurso”. Esta afirmação vai ao encontro da narração típica da ficção decadente, que privilegia os comentários e a visão pessoal dos seus narradores em relação à ação romanesca. Apesar de *À Rebours* (1884), considerada como paradigmática da decadência literária, não apresentar narradores autodiegéticos – como grande parte da ficção decadente –, sua realização privilegia o “discurso” à “narrativa”, com uma série digressões e de passagens que dão destaque às perspectivas e aos sentimentos do personagem principal.

Mieke Bal (1999) também defende argumentos análogos para justificar a preferência de um conjunto de obras literárias por uma modalidade de narração autodiegética. Inicialmente, Bal (1999, p. 22) estabelece dois tipos distintos de narrador: um “narrador externo”, que não desempenha ações ao longo do texto, e um “narrador-personagem”<sup>60</sup>, quando essa função é executada por um dos próprios agentes da fábula<sup>61</sup>. Esta última categoria, na qual se insere um número considerável de produções decadentes, teria como objetivo reforçar a credibilidade dos eventos relatados. Assim, o narrador-personagem “finge estar escrevendo a ‘sua’ autobiografia, mesmo se a fábula for descaradamente implausível, fantástica, absurda, metafísica”<sup>62</sup> (BAL, 1999, p. 22).

Furtado (1980) desenvolveu um raciocínio semelhante em seu estudo sobre a literatura fantástica, um modo ficcional capaz de englobar algumas realizações da ficção decadente. O crítico também defende que essas narrativas fazem uso sistemático de narradores autodiegéticos para gerar uma “maior autoridade perante o receptor real da enunciação e [...] compelir este a uma mais estreita aquiescência em relação a tudo o que é narrado” (FURTADO, 1980, p. 133). Em seus termos, essa estratégia seria particularmente útil para manter a ambiguidade entre o “empírico” e o “metaempírico”, que constituiria uma das condições para a existência de narrativas fantásticas.

No desenvolvimento de sua argumentação, Furtado (1980, p. 82) afirma ainda que o narrador constitui um “mediador” e um “modelo do leitor”. Por esse motivo, quando se configura a autodiegese, aumentaria a probabilidade de aderência do público aos pontos de vista defendidos pelo personagem. Embora essa característica não seja entendida em seu trabalho como um elemento distintivo do fantástico, ela seria, de todo modo, uma técnica útil para a concretização de alguns dos efeitos narrativos pretendidos – a dúvida e a hesitação, por exemplo. Afinal, se o leitor pode duvidar de fenômenos de cunho sobrenatural, um narrador que afirma ter vivenciado esses eventos é capaz de abrir uma brecha na racionalidade da recepção e sugerir a existência de outros universos possíveis.

Em razão de seu caráter menos mimético, a ficção decadente está repleta de situações que contradizem as leis da realidade empírica. Como veremos no terceiro capítulo desta

---

<sup>60</sup> Os termos em língua estrangeira são, respectivamente, “external narrator” e “character-bound narrator”.

<sup>61</sup> Para Bal (1999), uma *fábula* é um conjunto de eventos, dispostos de forma cronológica e lógica, que não estão expressos na materialidade do texto literário. Quando organizados em uma narrativa, em sua sequência particular, dão forma à *história*, isto é, a maneira pela qual uma fábula se apresenta na obra.

<sup>62</sup> O texto em língua estrangeira é: “‘It’ pretends to be writing ‘her’ autobiography, even if the fabula is blatantly implausible, fantastic, absurd, metaphysical”.

dissertação, é justamente sua tendência ao sobrenatural e ao onírico que dá margem para o surgimento de monstruosidades. Não é de se surpreender, portanto, que a narração autodiegética seja escolhida sistematicamente para dar conta de enredos muitas vezes marcados por elementos fantásticos. Além disso, o recurso ao diário dos narradores-protagonistas ou a seus relatos pessoais – cartas, anotações e outros registros de caráter íntimo – reforça a busca por credibilidade e veracidade. Para mencionar alguns exemplos, essas estratégias narrativas ocorrem, em maior ou em menor grau, em obras como *Monsieur de Phocas*, de Jean Lorrain; *Sixtine*, de Remy de Gourmont; *Le Jardin des Supplices*, de Octave Mirbeau; como também *No Hospício*, de Rocha Pombo; e *Dança do Fogo* e *Kyrmah*, ambos de Raul de Polillo.

Outro caso também representativo de tais recursos narrativos é o romance *Le chercheur de tares* (1898), de Catulle Mendès. A história se desenvolve a partir dos sete cadernos deixados por Arsène Gravache, o protagonista, nos quais narra os principais episódios de sua vida. Acompanhamos sua trajetória desde a infância, quando o seu desequilíbrio psicológico surge. Como o próprio título da obra revela, ele é inevitavelmente atraído por todos os tipos de vícios e perversões que pensa existirem no mundo. Além de passar por uma série de crises nervosas durante a sua busca pelo mal, o personagem acredita estar acompanhado por espectros, entidades malignas e fantasmas. Durante toda a obra, há uma interseção entre acontecimentos insólitos e o seu descontrole emocional. Se, por um lado, é patente para o leitor que se trata de um narrador doente e não confiável, por outro, a estrutura autodiegética oferece apenas sua visão sobre fatos que acredita ter um fundo sobrenatural. Um excerto do terceiro caderno ilustra essa configuração:

Por todos os lados, o branco, o branco profundo, o branco intenso, o branco que cessa de ser branco de tantas acumulações de todas as brancuras. E eu errava, a alma e os braços pendentes. Estava louco? Estava embriagado? Enquanto eu fugia, sentia-me rodeado – nas quimeras das brumas – de todo o mal que havia surpreendido na humanidade contemporânea, de todo o mal que tinha constatado, ou esperado, na humanidade antiga, ou futura, de todo o mal possível – que me era tão doce, e tão abominável, de encontrar! Vá, vá, vá, fuge! Sua noiva está morta. A única pureza da sua vida está morta. Você quis ver os vermes que lhe comiam a carne. Você os viu. Vá! Vá! (MENDÈS, 1898, p. 383-384)<sup>63</sup>

<sup>63</sup> O texto em língua estrangeira é: “C’était, partout, le blanc, le blanc profond, le blanc intense, le blanc qui cesse d’être blanc à force d’être l’accumulation de toutes les blancheurs. Et j’errais, l’âme et les bras ballants. Étais-je fou ? Étais-je ivre ? Pendant que je fuyais, je me sentais environné - dans les chimères des brumes - de tout le mal que j’avais surpris en l’humanité contemporaine, de tout le mal que j’avais constaté, ou espéré, en l’humanité ancienne, ou future, de tout le mal possible - qu’il m’eût été si doux, et si abominable, de trouver ! Va, va, va, fuis! Ta fiancée est morte. La seule pureté de ta vie est morte. Tu as voulu voir les vers qui lui mangent la chair. Tu les as vus. Va! va!”



Enquanto Arsène reflete sobre os episódios mais recentes de sua trajetória – como a morte da noiva –, crê estar cercado por assombrações perigosas. O trecho é particularmente bem-sucedido em sugerir uma possível ocorrência sobrenatural quando mescla recursos típicos de um narrador autodiegético às afirmações e exortações feitas em uma outra pessoa verbal. A alternância entre as afirmativas do próprio personagem e as frases que lhe são dirigidas tanto reforçam a sua fragilidade psíquica – ouvindo vozes geradas por sua própria mente – quanto tentam sugerir a existência de algum tipo de entidade o perseguindo com diversas indagações e cobranças. Cabe ao leitor aceitar por inteiro o descontrole emocional do protagonista ou considerar que, ficcionalmente, ele possa estar sob a influência de um fenômeno paranormal.

Além de ser capaz de instaurar ambiguidade e dúvida sobre a realidade dos acontecimentos, a narração autodiegética e a sua estruturação em forma de diário também aproximam o público-leitor dos argumentos e dos pensamentos de protagonistas criminosos e loucos. Como verificamos no subtópico sobre as personagens decadentes, esta é uma literatura bastante voltada para tipos considerados desviantes e construídos narrativamente como maus. Em tal contexto, pode-se creditar toda a narração de transgressões e de delitos às suas instabilidades psicológicas<sup>64</sup>. De todo modo, o leitor acompanha, em detalhes, a progressão de suas corrupções éticas, mentais e até mesmo físicas.

A narração autodiegética é capaz de fornecer ao público-leitor a chance de experimentar ficcionalmente emoções e ações transgressivas, violentas e interditas. Tendo em vista os argumentos de Bal (1999) e de Furtado (1980), os recursos narrativos próprios a esse tipo de relato poderiam propiciar tanto uma identificação mais imediata com o leitor quanto um maior grau de autenticidade. Para a recepção do final do século XIX e do início do XX, as experiências dos protagonistas decadentes ofereciam um grande atrativo de sensações e de originalidade, que poderiam variar do erotismo à violência mais explícita. A decadência literária dava continuidade assim à tradição da narrativa naturalista de explorar a sexualidade e outros instintos humanos, inserindo situações cada vez mais transgressivas e bizarras, como veremos de forma mais minuciosa no terceiro capítulo da dissertação.

Outra marca da narração decadente é seu apreço por digressões, descrições diversas, e por reflexões críticas sobre obras de arte, que não se constituem como procedimentos tipicamente narrativos. Mais uma vez, *À Rebours* surge como o caso mais comentado do

---

<sup>64</sup> Hipótese análoga foi trabalhada por Luciano Cabral (2015) em sua dissertação sobre *Psicopata Americano* (1991), do escritor americano Bret Easton Ellis. O autor defende a possibilidade do protagonista do livro, caracterizado como um *serial killer*, ser, na verdade, um psicótico, em vez de um psicopata.

emprego desse tipo de estratégia discursiva. Catharina (2005, p. 147) observa que as críticas de Zola sobre as supostas falhas na estrutura dessa obra configuram “justamente um dos aspectos mais inovadores do livro, pois esfacelam a estrutura romanesca, compartimentando o romance que, a partir de então, não precisa mais ser lido em sua sequência – que aliás praticamente inexistia no caso de *Às avessas*”. Reflexões sobre a arte, a filosofia, a religião, entre outros temas, dominam frequentemente as páginas decadentes, dividindo, ou mesmo se sobrepondo, aos trechos de ação. Em tempos marcados por constante hiperestímulo nervoso (Cf. SINGER, 2001), essa forma de narrar promove frequentemente uma desaceleração no ritmo da leitura e uma ênfase maior nos detalhes e nas nuances dos eventos, bem como nas próprias ponderações dos narradores.

Algumas das estruturas narrativas peculiares da decadência literária foram também indicadas, de modo breve, por Jacques Dubois (2000). Para o pesquisador, as últimas décadas do século XIX, na França, teriam testemunhado o surgimento de duas formas de romance que contrastariam em relação ao Naturalismo de Zola: o romance psicológico e as narrativas decadentes. Na primeira categoria, ele inclui obras cujas realizações ficcionais seriam próximas às de Bourget e às de Barrès; já na segunda, estariam os textos devedores da *écriture artiste* de Goncourt e próximos ao imaginário desenvolvido em *À Rebours*, de Huysmans. Ao comentar especificamente as características narrativas da ficção decadente, Dubois aponta, igualmente, para a tendência antirromanesca de sua narração:

Por todas suas características, a forma que ela [a narrativa decadente] esboça inverte, traço a traço, o modelo zoliano. Os heróis desses romances são estetas solitários, quase solipsistas, vivendo voluntariamente em reclusão e passando suas existências a cultivar o "eu" pessoal e a se permitir apenas algumas relações femininas, cuidadosamente escolhidas. Todos nutrem um grande ódio pela sociedade, pelas massas, pelos grupos, a tal ponto que suas tentativas de reintegração no mundo acabam fracassando. Todos produzem uma imagem fantasmática de um herói solteiro e chegam até mesmo a reivindicar sua impotência. Assim, a mitologia decadente que eles cultivam é um pretexto para liquidar a fórmula dominante do romance. Caem por terra a abundância de personagens, as amplas descrições, a ação densa, a busca pela objetividade. O novo romance rejeita tudo isso e afirma a autonomia de sua proposta. Assim, em resposta ao pesado determinismo dos naturalistas, surge discretamente uma narrativa mais voltada para a incerta contingência dos fenômenos (DUBOIS, 2000, p. 253-254)<sup>65</sup>.

<sup>65</sup> O trecho em língua estrangeira é: “Par tous ses caractères, la forme qu’elle ébauche inverse trait pour trait le modèle zolien. Les héros de ces romans sont des esthètes solitaires, sinon solipsistes, vivant volontiers en reclus, et passant leur existence à cultiver leur moi et à ne se permettre que des relations féminines très choisies. Tous entretiennent une haine vive de la société, des foules, des groupes, si bien que leurs essais de réintégrer le monde tournent à l’échec. Tous produisent l’image fantasmée d’un héros célibataire, allant jusqu’à revendiquer hautement son impuissance. Ainsi la mythologie décadente qu’ils cultivent est prétexte à liquider la formule dominante du roman. Finis les personnels foisonnants, les amples descriptions, l’action dense, le parti pris d’objectivité. Le nouveau roman fait le vide, moyennant quoi qu’il affirme l’autonomie de son propos. Ainsi, en réponse au déterminisme pesant des naturalistes, se fait discrètement jour un récit davantage abandonné à la contingente incertaine des phénomènes”

Um exemplo dessa narração tipicamente digressiva da ficção decadente pode ser verificado em *Sixtine*, de Remy de Gourmont. Ao longo do romance, Hubert d'Enragues, o protagonista, busca não apenas conquistar a mulher pela qual está apaixonado, cujo nome dá título ao volume, como também participa de diversas reflexões sobre arte e literatura. Há um conjunto de diálogos em que debate com amigos jornalistas sobre as obras de Zola, Flaubert e, sobretudo, Huysmans, sobre quem faz comentários elogiosos. O trecho que destacamos é o início de uma longa passagem em que são reveladas algumas das influências literárias do personagem. Tal como ocorre em *À Rebours*, o capítulo tem como função revelar quais autores constituem a biblioteca de Enragues e qual seu panteão pessoal:

Enragues escrevia apenas de manhã, prolongava frequentemente seus trabalhos até de tarde. Quando não se sentia lúcido o suficiente para a lógica da prosa, ele se divertia: a poesia, simples música que não admite nem a paixão nem a análise se destina apenas para sugerir vagos sentimentos e confusas sensações: uma semiconsciência lhe basta. À imitação do admirável poeta santo Notker, ele compunha obscuras sequências repletas de aliterações e de assonâncias interiores. Atualmente, Walt Whitman, com seu gênio intuitivo, restaurava, sem o saber, esta forma perdida de poesia: Enragues, algumas vezes, deleitava-se com isso. Essa literatura de meados do século X, ordinariamente julgada como pueril distração de monges bárbaros, parecia-lhe, ao contrário, repleta de ingênuo vigor e de um engenhoso refinamento. Notker o encantava também pela audácia irascível de suas metáforas, encantava-o e assustava-o [...] (GOURMONT, 1890, p. 30)<sup>66</sup>.

Existem, ainda, diversas outras passagens nas quais a narração se concentra em revelar os pensamentos do protagonista sobre estética, política e moral. Tais procedimentos, em associação à retomada constante das histórias emolduradas, dão ao romance seu caráter digressivo, e colocam em segundo plano, diversas vezes, o enredo principal: as investidas amorosas de Enragues. Tal estrutura narrativa coaduna-se com o subtítulo da obra: *roman de la vie cérébrale*. Em muitos sentidos, boa parte da ficção decadente adota uma narração mais introspectiva como opção principal e defende uma concepção do romance não apenas como uma sequência de eventos ficcionais, mas também como uma oportunidade para se fazer crítica literária, artística e filosófica.

---

<sup>66</sup> O texto em língua estrangeira é: “Enragues n'écrivait que le matin, prolongeait souvent ses matinées jusque dans les après-midi. Quand il ne se sentait pas assez de lucidité pour la logique de la prose, il s'amusait : la poésie, simple musique qui n'admet ni la passion ni l'analyse, se destine seulement à suggérer de vagues sentiments et de confuses sensations ; une demi-conscience lui suffit. A l'imitation de l'admirable poète saint Notker, il composait d'obscuras séquences pleines d'allitérations et d'assonances intérieures. Aujourd'hui, Walt Whitman, avec son intuitif génie, restaurait sans le savoir, cette forme perdue de la poésie : Enragues, à certaines heures, s'y délectait. Cette littérature des environs du dixième siècle, ordinairement jugée la puérile distraction de moines barbares, lui semblait au contraire pleine d'une ingénue verdeur et d'un ingénieux raffinement. Notker le charmait encore par l'audace sanguine de ses métaphores, le charmait et le terrifiait [...]”.

Para sistematizarmos a narração mais recorrente da decadência literária, podemos indicar os seguintes aspectos: i) a preferência por narradores autodiegéticos, que contam suas histórias por meio de diários ou outros tipos de relatos pessoais; ii) a tendência em narrar de forma minuciosa situações de violência e de destacada carga erótica; iii) o cunho digressivo, com menor ênfase nas ações. Por meio desses recursos, as narrativas decadentes foram capazes de engendrar situações de cunho fantástico, impactar os leitores, aproximá-los de personagens desviantes e também advogar, para a narrativa literária, outras funções, como a de crítica.

## 2.5 O espaço

A literatura decadente na França foi, como argumenta Palacio (2011, p. 17), uma produção essencialmente parisiense, embora também existam algumas obras escritas por autores do interior do país. De fato, tal ficção foi majoritariamente engendrada nas grandes cidades, e, ao abordar temas relacionados à modernidade e ao progresso oitocentistas, teve nas metrópoles os principais cenários para seus enredos. Em conformidade com a tendência de buscar o horror como efeito de recepção preponderante, os principais locais retratados pela decadência literária são verdadeiros *loci horribiles*, normalmente caracterizados como fétidos, perigosos e maus.

Nesse aspecto, a ficção decadente se aproxima bastante da tradição do Gótico literário, tanto em seus traços setecentistas quanto propriamente oitocentistas. Não à toa, parte da crítica defende a existência de um “Gótico decadente” no final do século XIX (Cf. PUNTER, 1996, p. 1), caracterizado por obras como *Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson; *The Picture of Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde; *Island of Dr Moreau* (1896), de H.G. Wells; *Dracula* (1897), de Bram Stoker; e *The Hill of Dreams* (1907), de Arthur Machen. Além de castelos labirínticos e cemitérios – espaços bastante característicos da literatura gótica do século XVIII –, tais narrativas apresentam também retratos bastante negativos da cidade moderna, com seus *bas-fonds* obscuros e perigosos. Nesses espaços, ocorrem recorrentemente uma série de crimes e de práticas sexuais retratadas negativamente, capazes, simultaneamente, de atrair e de repelir os protagonistas.

Em sua pesquisa sobre a literatura gótica, Júlio França (2017) argumenta que essa ficção não esteve apenas circunscrita ao Reino Unido e a um estilo de época setecentista. Ao

contrário, o Gótico se caracterizaria pela conjugação de uma visão desencantada em relação ao mundo e ao ser humano com um conjunto de *topoi*, presente em diversas literaturas nacionais e em diferentes momentos históricos. Com essa linha de raciocínio, podemos identificar com maior facilidade as semelhanças estruturais entre o Gótico e a ficção decadente. Uma das principais construções narrativas para uma obra gótica, compartilhada amplamente pela decadência literária, seria justamente a criação de um *locus horribilis*. Esses espaços ficcionais encarados como maus, bastante degradantes e influentes sobre as personagens funcionariam como “um elemento essencial para a produção do medo como efeito estético, ao expressarem a sensação de desconforto e estranhamento que as personagens – e por extensão, o ser humano moderno – experimentam ante o espaço físico e social que habitam” (FRANÇA, 2017, p. 25).

A ligação entre o espaço tipicamente gótico e o das narrativas decadentes é também apontada por Marcus Salgado (2013). Em seu artigo, o autor argumenta que, tal qual a literatura gótica do século XVIII, a ficção decadente teria explorado o castelo como um de seus principais cenários. O pesquisador valida seu argumento sobretudo a partir da análise de trechos de *À Rebours*, embora também mencione, ao longo do artigo, a relevância do romance *En rade* (1887) para a análise espacial. Com efeito, esta última obra fornece dados mais adequados para se confirmar a permanência de espacialidades tipicamente góticas na ficção decadente. O protagonista da obra, Jacques Marles, refugia-se com a sua esposa no castelo em ruínas de um tio dela para fugir da cobrança de dívidas em Paris. Além da questão financeira, sua mulher, Louise, está acometida por uma misteriosa doença nervosa. É nessa situação de angústia e desilusão que ambos partem para o castelo de Lourps, em uma comunidade no interior da França. A estadia, que, inicialmente, fora pensada para trazer um pouco de paz ao casal, e mesmo uma cura para a doente, torna-se, contudo, extremamente desgastante, como revelam os trechos a seguir:

Em certos momentos, tudo isso rangia. Jacques se virava precipitadamente, iluminando o lado de onde partia o barulho, mas os cantos obscuros do cômodo que explorava não escondiam ninguém, e, de todos os lados, as portas que entreabria deixavam ver fileiras de quartos mudos e mofados, cheirando a túmulo, pulverizando-se lentamente, sem ar. [...] Enervava-se nessa tensão de uma procura que não tinha fim; a lamentável solidão desses quartos o afetava, e, com ela, um medo inesperado, atroz, o medo não de um perigo conhecido, certo, pois sentia que este transe se esvaneceria frente a um homem que descobrisse escondido em um canto, ali, mas um medo do desconhecido, um terror dos nervos exasperados por barulhos inquietantes em um deserto negro (HUYSMANS, 1984, p. 65-66)<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> O texto em língua estrangeira é: “Par instants, tout cela craquait. Jacques se retournait précipitamment, éclairant le côté d’où partait le bruit, mais les coins sombres de la pièce qu’il explorait ne cachaient personne, et,

A descrição do castelo é análoga à dos romances góticos de Ann Radcliffe e de Matthew Lewis. Trata-se de um local lúgubre, em ruínas, repleto de passagens e aberturas para outros cômodos, labiríntico e assustador. A descrição também sugere um caráter sobrenatural do lugar, gerado pelos barulhos das estruturas do edifício, que impõem ao protagonista um “medo do desconhecido”. Por essas características, Lourps é comparado a um “túmulo” e a um “deserto negro”, de onde ameaças podem surgir a qualquer momento.

Ao longo de todo o desenvolvimento de *En rade*, o narrador promove comentários sobre a influência desse espaço sobre a saúde física e mental das personagens. Os protagonistas também indicam recorrentemente os sentimentos de mal-estar e de lassidão gerados pelo ambiente. Jacques passa a ter pesadelos constantes, nos quais interage com diversas criaturas monstruosas em locais igualmente assombrosos, enquanto acompanha o agravamento da doença da esposa. Em grande medida, as ruínas do castelo e seu isolamento espacial funcionam também como metonímias da situação de Jacques e de Louise. Nesse sentido, o *locus horribilis* é, simultaneamente, a causa e a consequência da decadência.

A ficção decadente compartilha com o Gótico tanto os *loci horribiles* característicos do século XVIII quanto os do XIX, quando os centros urbanos surgem como os principais espaços negativos. Fred Botting (1996) defende que ocorre uma mudança na topografia da narrativa gótica oitocentista: se, antes, as florestas e os castelos eram as fontes de medo preponderante, as cidades passam a ocupar essa função com suas ruas igualmente tortuosas, labirínticas e obscuras. Elas são representadas não como símbolos do progresso e da modernidade, mas sim como locais perigosos, dominados pelo crime (Cf. SASSE, 2016), por uma série de doenças e por comportamentos imorais e sexualmente transgressivos. Em capitais cada vez mais populosas, os personagens observam e vivenciam a miséria e a injustiça social, cujos efeitos degradam e levam o ser humano a uma condição quase animalesca.

As cidades já haviam sido exploradas como locais de devassidão, corrupção e degradação. No contexto francês, uma breve análise de algumas obras de Balzac e de Zola bastam para confirmar uma disseminada percepção negativa do progresso urbano, o que, no entanto, não diminui a relevância desse *tópos* para a decadência literária. Com efeito, tal

---

de tous les côtés, les portes qu’il entr’ouvrait laissaient voir des enfilades de chambres muettes et chancies, sentant la tombe, se pulvérisant lentement, sans air.

[...] Il s’énervait dans cette tension, d’une recherche qui n’aboutissait point ; la lamentable solitude de ces chambres le poignait et, avec elle, une peur inattendue, atroce, la peur non d’un danger connu, sûr, car il sentait que cette transe s’évanouirait devant un homme qu’il trouverait tapi dans un coin, là, mais une peur de l’inconnu, une terreur de nerfs exaspérés par des bruits inquiétants dans un désert noir ”.

tradição se perpetua na ficção decadente, em que os personagens transitam pelos locais mais obscuros das metrópoles, onde dão vazão a seus desejos, vícios e perversões mais secretos. Na decadência literária, tanto Paris quanto Rio de Janeiro são encarados como lugares que fazem mal às pessoas, seja pela agitação constante, capaz de criar cidadãos neurastênicos e doentios, seja por permitir a devassidão sexual e a proliferação das mais diferentes patologias venéreas.

Parte da obra de João do Rio é exemplar de como a ficção decadente retratou os espaços da cidade como potencialmente perigosos. Em diversos contos de *Dentro da noite* (1910), por exemplo, o autor apresenta protagonistas que se aproveitam do anonimato da multidão urbana para realizarem suas fantasias sexuais e uma série de crimes (Cf. FRANÇA & SASSE, 2012). É o caso de “O carro da semana santa”, em que o personagem principal da narrativa emoldurada, Honório, conta sua caminhada pelo Centro do Rio de Janeiro durante as comemorações do feriado. Dominado por uma atmosfera de luxúria, ele tem sua atenção captada por um carro, em constante circulação pelas ruas da cidade, no qual haveria uma mulher que convidaria alguns passantes para entrar no veículo e ter com ela relações sexuais. A desconhecida, especula-se, teria algum tipo de doença, possivelmente varíola, que a faria possuir um aspecto físico deformado. Ao longo do texto, diversas descrições da cidade e de seus habitantes apontam justamente para a degradação tanto do espaço quanto dos comportamentos:

A quinta-feira santa dissolvera na cidade a impalpável essência da luxúria e dos maus instintos. Quanta coisa de profano, de sacrílego, de horrível havíamos visto no redemoinhar da turba pela nave dos templos? Fúfias dos bairros sórdidos esmolando com a opa das irmandades para o Senhor morto, bandos de rapazes estabelecendo o arroxó junto do altar-mor para beliscar as nádegas das raparigas, adolescentes do comércio com os olhos injetados roçando-se silenciosamente entre as mulheres, e mulheres, muitas mulheres, raparigas vestidas de branco de azul, de cores vivas, matronas de luto fechado, pretas quase apagadas em panos negros, mestiças cheirando a éter floral, com gargalhadinhas agudas, o olhar ardente, todas como que picadas pela tarântula do desejo. A dolorosa cerimônia tinha qualquer coisa de orgiaco, como em geral as cerimônias religiosas deste fim de raça, em que os instintos inconfessáveis se escancaram ao atrito dos corpos, nos grandes agrupamentos (RIO, 2002, p. 191).

Vale destacar, no excerto, a estratégia textual descritiva de João do Rio, que trata de maneira intercambiável as características do espaço físico da cidade e o comportamento lúbrico de seus cidadãos. Estabelece-se uma relação de interdependência entre os locais e as personagens: o meio tanto determina as atitudes das pessoas quanto é construído ficcionalmente justamente pela libidinagem da multidão. Dessa forma, os “bairros sórdidos” podem ser entendidos simultaneamente como locais materialmente degradados e como espaços dominados por transgressões sexuais. De todo modo, trata-se de um *locus*

potencialmente negativo, capaz de abrigar criminosos e depravados. Por esse ponto de vista, os “grandes agrupamentos” da cidade são vistos como uma turba febril, cujos desejos são incontroláveis e sacrílegos. Com ruas repletas de figuras viciadas, devassas e doentes, a urbe moderna seria um dos símbolos do “fim de raça” e da decadência.

Outro tipo de construção espacial engendrada pela ficção decadente dá-se pela transformação de um espaço natural em artificial. Como já apontamos anteriormente, esta prática está alinhada à compreensão decadente de que a natureza geraria apenas produtos vulgares e sem nenhum aspecto artístico. Assim, caberia ao artista transformá-la e estetizá-la, para que, como arte, adquira um valor positivo. A partir dessa tendência, verificam-se duas situações recorrentes, com diferenças sutis: i) uma modificação de um ambiente natural, como uma floresta ou um jardim, em um espaço moldado pelo homem por meio de sua visão artística; ii) uma artificialização de espaços ordinários e cotidianos, como uma casa ou quarto, que ganham um *status* próprio de obras de arte.

O paradigma deste segundo cenário é o romance *À Rebours*, no qual o protagonista decide decorar os cômodos e os objetos de sua casa de modo artístico e, por vezes, bizarro. A apresentação dos espaços criados por Des Esseintes em sua casa assemelha-se, muitas vezes, a descrições de pinturas (Cf. CATHARINA, 2005). Nesse sentido, um local doméstico se torna uma espécie de galeria de arte ou de “*museu imaginário*” (CATHARINA, 2005, p. 205). Como também aponta a crítica Orna Messer Levin (1996, p. 82), a valorização do mobiliário e dos objetos de arte em romances do século XIX “significa a possibilidade de imaginar uma outra realidade a partir dos estímulos dados pelos artefatos”.

Embora tal espaço no romance de Huysmans seja, na maior parte dos casos, acolhedor, positivo e funcione como um refúgio contra a tibieza dos homens e a vulgaridade das grandes cidades – estas, sim, espacialidades verdadeiramente negativas –, o excesso de estímulos do ambiente doméstico gera, por vezes, um esgotamento mental no protagonista. A espacialidade artificial incita, ainda, a devaneios e, em algumas passagens, como veremos no terceiro capítulo desta dissertação, é o ponto de partida para pesadelos e para a produção de efeitos de recepção negativos. De todo modo, o prazer em decorar e em afastar-se do restante da sociedade não está totalmente separado de alguma morbidez: no primeiro capítulo da obra, o narrador destaca o contentamento de Des Esseintes com a solidão e com sua vida distante das pessoas, mas define que se trata de “uma satisfação assaz singular, conhecida dos trabalhadores tardios quando, erguendo as cortinas das janelas, percebem que à sua volta está tudo apagado, tudo mudo, tudo morto” (HUYSMANS, 1987, p. 44).



Para exemplificar um caso de paisagem natural sendo transformada deliberadamente em um cenário artificial, trazemos o conto “O adeus do esteta”, publicado por Carlos de Vasconcelos<sup>68</sup> em *Torturas do desejo: episódios trágicos* (1922), uma obra de difícil acesso e ainda bastante desconhecida do público-leitor e da crítica especializada. Ao longo dos dez contos do volume (“A noivica de Dusseldorf”, “Vingança de Lázaro”, “Ganimedes tragicômico”, “Estrela que se apaga”, “Veneno da beleza”, “Paixão lésbica”, “Os miolos do amigo”, “Heroísmo macabro”, “Mademoiselle Squelette” e “O adeus do esteta”), acompanhamos histórias de paixões mórbidas, que dão origem a surtos de suicídios ou a assassinatos de entes amados; de crimes violentos, alguns deles baseados em eventos reais, como o caso do norte-americano Hawley Harvey Crippen (1862-1910); de estudos científicos cujos desenvolvimentos levam a desfechos degradantes e repulsivos, como a ingestão de partes do cérebro humano; de doenças contagiosas, como a lepra; e, finalmente, de personagens com comportamentos sexuais caracterizados como desviantes, tais como travestis e homossexuais.

Em “O adeus do esteta”, apresenta-se a história de Júlio, o esteta do título da narrativa, que, temendo perder sua juventude e sentindo-se cada vez mais velho e decrépito, planeja uma festa na qual se despediria da sociedade. Para a ocasião, ele promove uma organização especial do jardim onde receberia seus convidados. Utilizando-se de vários aparatos elétricos e máquinas para a decoração, o protagonista promove a alteração do espaço natural em um cenário absolutamente artificial:

Ramalhudas árvores, que circundavam o gramado vasto, foram escaladas por fios elétricos, e, por entre orquídeas naturais, em flor, foram dispostos pequeninos focos correspondentes aos olhos de pirilampos artificiais: e, de permeio, ocultas, as extremidades de tubas polifônicas, movidas por um poderoso aparelho musical imitativo dos órgãos das capelas medievais... E as obras-primas do gênio eutépico, líricas com Chopin, bucólicas com Schubert, profundas com Beethoven e modernizadas com os autores franceses, derramar-se-iam, filigranadas em sons, pelos extremos dessas flautas ocultas no âmago das catleias incrustadas na coma verde dos oitis, no purpureado do pau-d'arco e na luz das flóreas pepitas dos pequiás... (VASCONCELOS, 1922, p. 292).

São diversas as passagens que tentam explicar em detalhes o funcionamento dos aparelhos imiscuídos à flora. A festa, aliás, desenvolve-se inteiramente ao redor das criações mecânicas de Júlio, sobretudo em relação a uma espécie de planta carnívora artificial, movida

---

<sup>68</sup> Carlos Carneiro Leão de Vasconcelos (1881-1923) foi um engenheiro e escritor brasileiro. Sua atuação intelectual é um pouco mais conhecida pela defesa que fez da criação do estado do Acre em algumas de suas publicações. Entre romances, volumes de contos, narrativas de viagem e textos de cunho mais analítico, sua obra é composta por *As terras do Acre* (1905), *Pro-Pátria* (1908), *Plácido de Castro* (1911), *Cartas da América* (1912), *Notas da Europa* (1914), *Roosevelt* (1914), *A Loucura do Kayser* (1914), *A tragédia divina* (1915), *Antonieta Rudge* (1916), *Casados... na América* (1920), *Deserdados* (1921) e *Torturas do Desejo* (1922).

por um conjunto de alavancas. Será ela a responsável por se fechar em torno do protagonista e decretar sua morte, ao final de uma sequência de fogos de artifícios, canções retiradas de óperas de Richard Wagner, e danças, tão eróticas quanto violentas, executadas por dançarinas fantasiadas de ninfa:

É o auge do programa! Os nenúfares balouçam, os muitos sólidos submersos trepidam e ascendem, a espoucar à tona, para a magia dos azúleos lampejos do potássio e fósforos metálicos, neles hermeticamente guardados. Degenera em sanha vingativa à audácia do anfitrião, feito fauno famigerado, a reação das ninfas espavoridas. E ele, na consciência estoica de ver chegado o momento mais almejado por sua extreme estesia, enfrenta-as com denodo, ainda simulando fúria concupiscente: e, em recebendo golpes os mais cruéis, disfarça no intuito defensivo o recuo, colima na direção da grande surpresa anunciada. Ao pisar, firme, em certo dispositivo, abre-se, qual o desabrochar de uma rubra flor de fogo, a vitória-régia. Surde um dilúvio orgiaco de flamas. [...] e Júlio, contente e impávido, ainda fita a magia da beleza, que o cerca, e, premindo outro dispositivo, tomba, homizia-se no seio abrasado da augusta flor artificial, que o manietta qual se fora enorme corola carnívora (VASCONCELOS, 1922, p. 307-308).

O adeus do esteta – afinal, um suicídio planejado – é qualificado pelo narrador como uma homenagem à sua genialidade, já que a arte e a natureza haviam se unido, a partir da transformação do espaço natural em artificial. Ao final, o espaço do jardim do protagonista, transformado em um *locus* excêntrico e bizarro, é dominado por uma confusão de perfumes de flores, que tentam amenizar o cheiro de sua carne carbonizada pelo aparato mecânico.

Por fim, uma quarta espacialidade recorrente na ficção decadente é a do mundo em destruição ou pós-apocalíptico. A exploração desse tipo de cenário está em consonância com a própria noção de decadência, pois, como indica Marion Schmid (2008, p. 167), “na consciência coletiva, o final do século conota, sobretudo, o fim: fim de uma civilização, fim de uma raça, fim dos tempos”<sup>69</sup>. Assim, explicam-se tanto a atração dessa literatura por grandes Impérios que entraram em decadência, como o romano e o bizantino, quanto a criação ficcional de um universo em ruínas, dominado até mesmo por monstruosidades. Esses espaços seriam engendrados pela tendência onírica da ficção decadente, que reforçaria a ideia de uma invasão de cidades pela vegetação ou por elementos subaquáticos, como poderiam exemplificar as obras *Merveilles et moralités* (1900), de Édouard Ducoté, e *La Mort de la Terre* (1910), do belga J.-H. Rosny (Cf. PIERROT, 1977).

Esse também é o caso do conto “Demônios”, de Aluísio Azevedo, em todas as suas três versões (Cf. FRANÇA; SENA, 2014; SENA, 2017). Nele, um jovem, provavelmente escritor, acorda no meio da noite para encontrar um mundo transformado. Além da ausência de luz e de outros seres humanos vivos, além do protagonista e de sua noiva, o novo espaço é

<sup>69</sup> O texto em língua estrangeira é: “Dans la conscience collective, la fin du siècle connote avant tout la fin : fin d’une civilisation, fin d’une race, fin des temps”.

lodoso e dominado por vermes e fungos, que se desenvolvem por todos os cantos. Enquanto caminham por essa nova formação, o casal passa por um processo de deterioração física: tornam-se progressivamente mais animalescos, transformam-se em vegetais, e, na sequência, em minerais, até desaparecerem completamente no vácuo. Ao final da narrativa de 1891, descobre-se que todo o texto fora uma criação de uma noite insone do narrador. A despeito desse final, que promove uma moldura verossímil ao conto, a narrativa conta com uma série de espaços grotescos, que apontam para um cataclismo no planeta:

Era horrível essa fungosa e peganhenta família de gordos agáricos de todos os feitios e dimensões, já bojudos e abaulados; já côncavos e chatos; já piramidais, afunilados, redondos, calvos e cabeludos. Era horrível senti-los crescer assim fantasticamente, inchando ao lado e defronte uns dos outros como se toda a atividade molecular e toda a força agregativa e atômica que povoava a terra, os céus e as águas, viesse concentrar-se neles, para neles resumir a vida inteira. Era horrível, para nós, que nada mais ouvíamos, senti-los inspirar e respirar, como animais sorvendo gulosamente o oxigênio daquela infundável noite. Ai! desgraçados de nós, minha querida Laura! De tudo que vivia à luz do sol só eles persistiam; só eles e nós dois. Tristes privilegiados naquela fria e tenebrosa desorganização do mundo! (AZEVEDO, 1891, s.p.)

A narrativa de Azevedo é exemplar não apenas pelo tipo de espaço negativo que gera, mas também pela forma em que se dá a degradação. A involução dos personagens e do ambiente foi, recorrentemente, aludida por diferentes textos decadentes. Observamos tal procedimento em parte do oitavo capítulo de *À Rebours*, quando Des Esseintes tem um pesadelo com uma figura monstruosa que, aos poucos, parece se decompor; nos pesadelos de Jacques, em *En rade*, quando caminha por um mundo tomado por lavas, seres e aparições grotescas; e também no final da novela *The Great God Pan* (1894), de Arthur Machen, que revela figuras diabólicas capazes de se reduzirem a elementos cada vez menores e disformes. Como as figuras regridem nas escalas evolutivas até os menores componentes e organismos biológicos, os espaços também tendem a acompanhar esse processo, transformando-se em ambientes primitivos, pré-civilizatórios.

A partir dessas recorrências narrativas identificadas nas análises pontuais, observa-se que a ficção decadente promoveu diversos tipos de *loci horribiles*. Entre eles, destacam-se i) os locais lúgubres, típicos do Gótico setecentista, como o castelo e o cemitério; ii) a cidade moderna com suas esquinas perigosas e lúbricas; iii) os espaços artificiais, seja os gerados por uma natureza deturpada, seja por meio de decorações e opções artísticas em ambientes cotidianos que levam os personagens a delírios ou à própria morte; iv) por fim, os cenários de um universo em ruínas, apocalíptico. Além de reforçarem a impressão de degradação e de

inversão das ordenações do mundo, visam também chocar e reforçar a produção de efeitos de recepção negativos.

## 2.6 O tempo

O tempo constitui uma das recorrências temáticas da ficção decadente. O passado costuma ser encarado como um momento de derrocada de grandes civilizações e Impérios; o presente se apresenta como ápice da degradação moral e da fraqueza humana; já o futuro – próximo, vale dizer – seria o da destruição completa, com possibilidades até mesmo de cataclismos. É evidente uma concepção pessimista da existência. As decadências anteriores, de outros povos, serviriam como espelhos e alertas de erros cometidos pela sociedade oitocentista, que não poderia esperar muito das promessas de progresso e de desenvolvimento. A luxúria, a falta de religiosidade, a crença exacerbada e acrítica na Ciência, entre outros fatores político-culturais indicados na Introdução desta dissertação, apontariam exatamente para o fim dos tempos.

Como categoria narrativa, o tempo também é trabalhado de maneira específica em parte das obras decadentes. Em geral, elas adotam uma perspectiva menos linear, em uma narração mais digressiva, como apontamos anteriormente. Longe de ser um tempo cronológico, ele é pautado por uma perspectiva subjetiva e íntima dos protagonistas. Mesmo quando há marcações de datas e épocas do ano, elas não costumam ser mais que recursos de verossimilhança, pois não se transformam em instrumentos úteis para se determinar a progressão e o ritmo dos eventos narrados. Essa abordagem mais experimental e anisocrônica da temporalidade será também amplamente explorada pelas vanguardas literárias do século XX, que se tornarão célebres pelas estratégias do fluxo de consciência e do monólogo interior.

A partir da exploração narrativa de sonhos e da subjetividade das personagens, a temporalidade decadente se torna mais irregular. Pierrot (1977, p. 19) reforça tal raciocínio, ao comentar que a literatura *fin-de-siècle* enfatizava “o universo interior, atenta às menores pulsões que vêm das profundezas secretas, [...] e nessa busca ansiosa, serão descobertas, antes mesmo de Freud, as realidades do inconsciente”<sup>70</sup>. É importante lembrar que as últimas

---

<sup>70</sup> O texto em língua estrangeira é: “On s’enfermera dans la sphère de l’univers intérieur, attentif aux moindres pulsions qui viennent des profondeurs secrètes, [...] et dans cette quête anxieuse, on découvrira, avant Freud même, les réalités de l’inconscient”.

décadas do século XIX são justamente marcadas pelo desenvolvimento das pesquisas sobre psicologia, que tiveram uma grande influência na literatura (Cf. BIZUB, 2012).

Um dos mais influentes estudos sobre o tempo narrativo é, sem dúvidas, o desenvolvido por Gérard Genette (1972). A partir de exemplos retirados da *Recherche du temps perdu* (1913-1927), de Marcel Proust, o crítico busca definir as diversas relações temporais que podem existir nas narrativas literárias. Para estabelecê-las, Genette (1972, p. 79) afirma, inicialmente, que os textos são estruturados por anacronias entre o “tempo da história” – a ordem lógica e causal dos acontecimentos – e o “tempo da narrativa”<sup>71</sup>, formado pela específica organização temporal dos eventos na obra. Em sua teoria, são explicitados três níveis da estruturação temporal: i) o da **ordem**, relativo à organização temporal dos eventos na narrativa; ii) o da **duração** das ações, relacionado, mais especificamente, à velocidade da narração dos acontecimentos; e iii) o da **frequência**, em que são destacadas as repetições de determinadas passagens ao longo da obra. Além disso, os segmentos temporais das narrativas estabeleceriam vínculos de coordenação, de subordinação ou de autonomia entre si.

Para nossos objetivos específicos, é produtivo destacar as categorias temporais associadas à duração, pois, como observaremos a seguir, essas foram particularmente desenvolvidas pela ficção decadente. Embora Genette enfatize que se trate de uma categoria difícil de ser detectada com precisão em microestruturas narrativas, sua análise se baseia na percepção de que os textos possuem ritmos de leitura específicos, formados por certas regularidades de narração. Assim, a duração de determinada passagem seria determinada por quanto de espaço, em termos de linhas e parágrafos, seria dado para determinada ação. Entre as 4 formas canônicas de duração, Genette (1972, p. 129) destaca: a “pausa”, a “cena”, o “sumário” e a “elipse”<sup>72</sup>. O narratólogo indica, ainda, a possível existência de um quinto tipo, descrito como uma espécie de cena desacelerada, mas rejeita a sua inclusão entre as categorias anteriores, pois acredita que ela seria formada apenas por elementos extratextuais ou por puras pausas descritivas. Tal comentário, no entanto, não é desenvolvido em maiores detalhes pelo estudioso.

Os estudos de Genette sobre a narratologia e, mais especificamente, sobre o tempo foram analisados criticamente, desenvolvidos e sistematizados por Mieke Bal (1999). Ao estudar as cronologias e os ritmos possíveis das narrativas, Bal (1999, p. 102) defende a

---

<sup>71</sup> Os termos em língua estrangeira são, respectivamente, “temps de l’histoire” e “temps du récit”.

<sup>72</sup> Os termos em língua estrangeira são, respectivamente, “pause”, “scène”, “sommaire”, “ellipse”.

existência de cinco tempos: a “pausa”, a “cena”, o “sumário”, a “elipse” e, incluindo a categoria que o crítico francês havia descartado, a “desaceleração”<sup>73</sup>. A definição de cada uma dessas divisões também parte de uma relação entre o “tempo da fábula (TF)” e o “tempo da história (TH)”<sup>74</sup> (BAL, 1999, p. 102). A autora explicita um conjunto de fórmulas para tornar mais didática a sua explicação. Para os nossos objetivos, vale a instrumentalização de sua reflexão sobre a desaceleração e a pausa. Ao passo que em uma cena, o TF seria mais ou menos igual ao TH, na desaceleração encontraríamos  $TF < TH$  e, na pausa,  $TF < \text{infinito TH}$ . Com essas divisões, é possível oferecer uma análise um pouco mais precisa sobre a temporalidade das narrativas decadentes.

A desaceleração e a pausa são particularmente produtivas para se entender o nosso *corpus* de análise. Embora trate como pouco frequente na literatura, a autora comenta que a desaceleração merece ser arrolada entre as formas de duração. Bal (1999, p. 108) afirma que ela se estruturaria em uma diminuição significativa do ritmo da narrativa, durante a qual se descrevem em detalhes as nuances e as percepções de quem narra, de modo a se sobrepor às próprias ações. Já as pausas aconteceriam quando “muita atenção é dada a um elemento, e, enquanto isso, a fábula permanece estacionária. Quando for novamente continuada mais tarde, nenhum tempo decorreu”<sup>75</sup> (BAL, 1999, p. 108). Esse procedimento é comumente empregado durante as longas descrições, que, como sabemos, são bastante comuns na ficção decadente.

Exemplos de desaceleração podem ser encontrados em alguns excertos do romance *Chair mystique* (1897), de Marcel Batilliat, relançado em 1995 por Jean de Palacio na coleção *Bibliothèque décadente*. O enredo apresenta uma história de amor entre dois jovens apaixonados: Yves e Marie-Alice. A relação afetiva é enfatizada em seus traços mórbidos, pois a jovem é tuberculosa. A doença, longe de afastar o rapaz, fascina-o cada vez mais, a ponto de desejar ser contaminado pelos mesmos patógenos. Juntos, eles se afastam da sociedade e decidem morar em uma casa no interior da França. A viagem é tanto marcada por diversas cenas de sexo quanto pelo agravamento contínuo do estado da protagonista. A passagem a seguir traz um exemplo de desaceleração narrativa, quando destaca, em um momento de declamação de poemas, as seguintes nuances e percepções:

---

<sup>73</sup> Os termos em língua estrangeira são, respectivamente, “pause”, “scene”, “summary”, “ellipsis” e “slow-down”.

<sup>74</sup> Os termos em língua estrangeira são, respectivamente, “time of the fabula” e “story-time”.

<sup>75</sup> O texto em língua estrangeira é: “A great deal of attention is paid to one element, and in the meantime the fabula remains stationary. When it is again continued later on, no time has passed”.

Os versos! Eles sentiram a celeste magia, sobretudo daqueles que virtualmente desenrolavam flamejantes bandeiras tecidas de sonho e de alma: os baudelaire verdes-pálidos, os mallarmé de reflexos obscuros de ardósia ensolarada, os henri-de-régner rosa coral, os stuart-merill de luminoso nacre, os rollinat negros e vermelho-sangue, os mendès iridescentes, os rodenbach de bruma e de cristal, os laurent-tailhade fluentes de rubis, os jean-lorrain de gaze florescida de íris azuis, os brancos griffin, os verhaeren, imensos da tranquila imensidão das Noites; e, às vezes também, um pouco isolados em sua orgulhosa torre de marfim, os rené-ghil cujas suntuosas nuances púrpura e ouro resplandeciam (BATILLIAT, 1995, p. 142)<sup>76</sup>.

A recitação dos diferentes versos é apresentada não em uma cronologia normal, mas sim nos detalhes e nos efeitos causados sobre o casal. Fazendo uso de procedimentos típicos da *écriture artiste*, os quais expusemos no capítulo anterior, Batilliat ressalta as supostas cores, luminosidades e pedrarias às quais estariam associados os escritores. Nesse caso, trata-se de uma forma de apresentar os eventos – os diferentes poemas declamados – em seus detalhes sensoriais e em suas sugestões, com uma diminuição da velocidade da narração habitual do romance. Diferente de uma pausa, o tempo continua a agir ao longo da cena e, logo após esse parágrafo, o narrador explicita que o casal ficava tardes inteiras imerso nessa atividade, enquanto esperava o início das noites. As referências que visam a delimitar sua filiação literária – bastante recorrentes em diversas narrativas finisseculares – e o estilo discursivo faz dessa passagem um excelente exemplo de como se dá a desaceleração na ficção decadente.

O modo como a ficção decadente realiza pausas narrativas é bastante semelhante aos procedimentos das narrativas modernistas descritos por Bal (1999, p. 109) sobre o que seria feito pelas narrativas modernistas, pois estas alternariam “a apresentação de eventos lentos, desimportantes, com longas passagens descritivas. A diferença entre a apresentação dos eventos e a descrição dos objetos é, frequentemente, difícil de discernir, então toda a história se move como em um longo fluxo descritivo”<sup>77</sup>. Essa configuração reforça a estrutura digressiva e pouco linear dos textos decadentes, a tal ponto que se torna, de fato, difícil demarcar exatamente onde se iniciam as pausas descritivas e as ações.

---

<sup>76</sup> O texto em língua estrangeira é: “Les vers! Ils en sentirent la céleste magie, de ceux-là surtout qui virtuellement éployaient de flamboyantes bannières tissées de rêve et d’âme : les baudelaire vert-pâle, les mallarmé aux reflets sombres d’ardoise ensoilleilée, les henri-de-régner rose coralin, les stuart-merrill de lumineuse nacre, les rollinat noirs et rouge-sang, les mendès irisés, les rodenbach de brume et de cristal, les laurent-tailhade ruisselants de rubis, les jean-lorrain de gaze fleurie d’iris bleus, les blancs griffin, les verhaeren immenses de la tranquille immensité des Soirs ; et, parfois aussi, un peu isolés dans leur orgueilleuse tour d’airain, les rené-ghil dont chatoyaient les somptueuses nuances pourpre et or”.

<sup>77</sup> O texto em língua estrangeira é: “In modernist narrative the pause is frankly adopted. Many novels by Virginia Woolf, to mention one of the best-known cases, alternate the presentation of slow, unimportant events with lengthy descriptive passage. The difference between the presentation of events and the description of objects is often hard to make out, so that the entire story moves on like a long descriptive flow”.

Os principais exemplos dessa ocorrência foram amplamente consolidados por *À Rebours*. Embora seja possível identificar as mesmas características em outras obras, o romance de Huysmans é exemplar e incontornável. A maioria dos eventos narrados se tornam, em maior ou em menor grau, um pretexto para os devaneios do protagonista, que busca desenvolver sua sensibilidade a todo momento. A construção temporal se torna, então, lenta, inesperada e frequentemente arabesca. Fora as longas passagens nas quais são indicados e apresentados os livros e as obras de predileção de Des Esseintes, observamos trechos como o seguinte, em que o protagonista se deixa levar pelo fluxo de seus pensamentos e de suas *rêveries* a partir de banalidades como preparar um banho:

Lá, mandando-se salgar a água da banheira e acrescentar-lhe, de acordo com a fórmula do Codex, sulfato de sódio, cloridrato de magnésio e de sódio; tirando-se de uma caixa, cuidadosamente cerrada por um passo de rosca, um rolo de cordel ou um pedacinho de cabo que se foi procurar especialmente numa dessas grandes cordoarias cujos vastos armazéns e subsolos recendem a odores de maresia e de porto; [...] escutando-se, por fim, os gemidos do vento engolfado sob os arcos e o ruído surdo dos ônibus que rolam, a dois passos acima de vós, sobre a ponte Royal, a ilusão de mar é inegável, imperiosa, segura.

Tudo está em saber a pessoa arranjar-se, concentrar seu espírito num único ponto, abstrair-se o suficiente para provocar a alucinação e poder substituir a realidade propriamente dita pelo sonho dela (HUYSMANS, 1987, p. 53-54).

Para além do ritmo lento, gerado pela manipulação pouco linear do tempo narrativo, a ficção decadente constantemente apresenta concepções negativas sobre as diferentes épocas. As principais referências à contemporaneidade oitocentista possuem teor negativo e denunciam uma sociedade vulgar, sem fé, sem sensibilidade artística, luxuriosa, depravada, biologicamente fraca e violenta. Baseada na *Comédie humaine* de Balzac, a sequência de romances de Joséphin Péladan da série *La décadence latine* buscava justamente apresentar um cenário da degeneração do corpo social em seus mais diferentes níveis. Uma das causas que justificariam a corrupção das personagens seria as suas origens latinas, com antepassados que teriam adotado comportamentos moral e religiosamente condenáveis.

Em seu primeiro volume, intitulado *Le Vice Suprême* (1884), publicado no mesmo ano de *À Rebours*, essa proposta já fica patente. Apesar do título ser no singular, a percepção é de que são inúmeros os vícios denunciados pelo romance, como bem comenta Barbey d'Aurevilly no prefácio da obra. Ao longo de seus cinquenta e três capítulos, há diversas mulheres fatais, assassinatos encomendados, vinganças, roubos, orgias, falências causadas pela cobiça extrema e até mesmo a tentativa de desviar um padre dos seus votos de castidade. Na vigésima sétima parte, intitulada "*L'orgie dominicale*", um dos personagens principais, Mérodack, um mago, hipnotizador e místico, associa o comportamento dos outros convivas



aos ciclos do inferno de Dante. Nesse contexto, o final do século é representado com o símbolo da condenação eterna.

Já a compreensão decadente do passado se aproxima, em alguns casos, da veiculada pelas narrativas do Gótico. Para França (2017, p. 25), as obras góticas tematizam a “presença fantasmagórica do passado no presente”. Em razão do desconforto com a aceleração do ritmo de vida trazido pelas mudanças tecnológicas da Modernidade, o homem se relacionaria com o passado de uma outra maneira. Em vez de tê-lo como um guia, dotado de importantes conhecimentos prévios, um **espaço da experiência** seguro, a sociedade moderna começaria a entendê-lo como pouco útil para se compreender os acontecimentos cada vez mais surpreendentes do presente e para se formar um **horizonte de expectativa** sobre o futuro (Cf. KOSELLECK, 2006). Sob a ideia de progresso, largamente difundida no final do século XIX, espera-se que o amanhã seja radicalmente diferente tanto do mundo atual quanto do anterior. Desse modo, as narrativas de cunho gótico revelariam a tensão com o passado, tomado como algo desconhecido e que não mais esclarece o presente. Frequentemente, seus enredos estão baseados em segredos e em crimes pretéritos que ressurgem para assombrar os personagens.

Uma das ocorrências dessa temporalidade na ficção decadente está no conto “A sensação do passado”, publicado por João do Rio em *Dentro da noite* (1910). Nele, um grupo de rapazes discutem sobre a passagem do tempo. Um dos convivas defende que o homem moderno já não teria mais a sensação do passado. Em sua visão, “para um homem que vive a vida intensa não há propriamente passado, há um acumulador que não dá a impressão especial do antigo, do acabado, do que não volta mais e há muito tempo terminou” (RIO, 2002, p. 80). Assim, os eventos já encerrados não carregaram nenhuma impressão de antiguidade e conclusão, mas, ao contrário, estariam equiparados aos presentes. Durante essas reflexões, que indicam, de certa forma, a não progressão temporal, um dos convidados, André de Belfort, resolve contar a história da única vez em que teria vivenciado a sensação do passado.

Em uma noite, o personagem teria participado de um elegante baile no bairro de Laranjeiras, com uma série de figuras de destaque da sociedade. Um dos presentes era Firmino, o pianista da moda, bastante elogiado pelo seu talento. Esforçando-se cada vez mais para atender aos pedidos musicais das visitas e para executar as composições, o rapaz é acometido por uma de suas crises nervosas e, submetido à nevralgia, impedido de continuar a tocar na festa. Seu substituto foi encontrado na rua: um homem, chamado Prates, que, no passado, fora um grande pianista. Quando este assume o piano, os sons e sua forma de tocar assustam os convidados, que abandonam a festa, sem conseguir compreender e seguir as melodias:

Eu olhava-o como se olha um monstro, **um trambolho que é preciso destruir** e ele estatelava nas sete oitavas uma espécie de belchior melódico [...]

Eu nunca vira coisa tão assustadoramente horrenda. Era como se, de súbito, saltasse ao salão uma **velha horrível**, remexendo molemente as pernas bambas. A mixórdia espoucava como um rebate devastador. Os tais sons dançantes eram impossíveis de dançar (RIO, 2002, p. 85. Grifos meus)

Se o presente é de degeneração e o passado obscuro e potencialmente assustador, o futuro não oferece melhores oportunidades. Pierrot (1977, p. 64) revela que, à época, havia uma “convicção largamente disseminada de um desaparecimento próximo da civilização europeia”<sup>78</sup>. Na Introdução, já tivemos a oportunidade de destacar alguns acontecimentos que, para a mentalidade oitocentista, poderiam indicar esse final do mundo. Do ponto de vista ficcional, narrativas como a citada “Demônios”, de Aluísio Azevedo, servem como exemplos da frequência cada vez maior da representação de um mundo distópico. Até mesmo em obras da decadência literária inglesa, como em *The Picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde, há diversos diálogos que apontam para um desejo de fim: “Gostaria que fosse *fin du globe*, disse Dorian com um suspiro. A vida é uma grande decepção”<sup>79</sup> (WILDE, 2012, p. 136).

Com essa concepção negativa da passagem do tempo, a ficção decadente estruturou grande parte de suas narrativas. Em ritmos digressivos, marcados por desacelerações e pausas, o foco de tais romances não está mais propriamente na narração de ações romanescas e na apresentação de reviravoltas de enredo, mas sim nos próprios fluxos de consciência dos protagonistas, na descrição detalhada de suas sensações e na exploração de seus sonhos, delírios e pensamentos. Além disso, os constantes comentários de personagens e de narradores sobre o peso do passado, sobre a corrupção moral do presente e sobre a falta de esperanças em um futuro melhor evidenciam uma literatura crítica de sua época e capaz de apresentar respostas, ainda que bastante negativas e aporéticas, sobre questões importantes para o final do século XIX e para o início do XX, tais como as possíveis consequências negativas do progresso e da modernidade.

---

<sup>78</sup> O trecho em língua estrangeira é: “[...] conviction largement répandue d’une disparition prochaine de la civilisation européenne [...]”.

<sup>79</sup> O trecho em língua estrangeira é: “‘I wish it were *fin du globe*’, said Dorian with a sigh. ‘Life is a great disappointment’”.

### 3 MONSTRUOSIDADES *FIN-DE-SIÈCLE*

#### 3.1 Um novo monstro

Ao estudarmos os temas, a recepção historiográfica e a estrutura narrativa da decadência literária, observamos como essa produção artística se constituiu como uma poética negativa, voltada para a expressão de um profundo pessimismo em relação à modernidade, para a apresentação de personagens cruéis, para a criação de espaços degradados e para o desenvolvimento de enredos baseados em obsessões e em patologias diversas. Além desses traços estruturantes, identificamos ainda no *corpus* ficcional um outro aspecto recorrente: a figuração de monstruosidades. Com efeito, a partir da criação de uma série de monstros, as obras decadentes conseguiram corporificar sua visão de mundo desencantada, chocar os leitores e, não raras vezes, gerar efeitos de recepção como o medo e a repulsa.

Além de se fazerem presentes de forma intensa nas obras ficcionais, as monstruosidades foram também objetos de algumas reflexões teóricas no final do século XIX. Uma delas é o ensaio “O Monstro”, escrito por J.-K Huysmans e publicado no volume de crítica de arte *Certains* (1889). Nele, o autor promove uma breve análise das figuras monstruosas nas artes plásticas de diferentes culturas. Trata-se de um texto de erudição, com diversas referências a mitologias e a obras de épocas e países distintos. Nesse contexto, o leitor é informado sobre os monstros típicos das culturas grega, hindu, egípcia, entre tantas outras. O francês comenta, ainda, realizações de pintores como Stefan Lochner, Martin Schongauer, Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel, Jacques Callot, Francisco de Goya, Jean-Auguste Dominique Ingres, Katushika Hokusai e Odilon Redon. Ao destacar as modificações das monstruosidades nos trabalhos de cada um desses artistas e em variados recortes cronológicos, Huysmans promove também, em certo sentido, uma pequena história do grotesco.

Ao longo do ensaio, o escritor desenvolve a hipótese de que os monstros não existiriam mais na produção artística:

O monstro, na arte, não existe realmente ou, para ser mais preciso, não existe mais, no atual momento, para nós. A imaginação, que, em todos os tempos, se comprouve em criar a beleza do assustador, pouco variou e apenas obteve imagens de monstros ao desenvolver e ao deformar os grandes carnívoros ou ao retirar do corpo humano

algumas de suas partes e aliar a outras, tomadas de empréstimo dos temidos corpos de feras.

Em razão de sua certeza de ficção e da incoerência de seus membros necessariamente justapostos, esses monstros não parecem mais capazes de fazer nascer em nós, atualmente, as sensações pretendidas pelo artistas que desejava simbolizar as más divindades e o crime, além de suscitar o horror (HUYSMANS, 2018, p. 117).

Tendo feito esse diagnóstico, Huysmans se dedica a explicar por que a “beleza do assustador” teria praticamente desaparecido. Entre os motivos mencionados, três são particularmente destacados. O primeiro deles é a explicitação da ficcionalidade das formas monstruosas. A partir de determinado momento, já na modernidade, os artistas teriam se dedicado a destacar nas figuras monstruosas o seu caráter meramente fantasioso e criativo. Colocadas como um simples produto da imaginação e separadas da realidade contextual da recepção, tais monstruosidades não conseguiriam mais horrorizar o homem. Por consequência, elas não poderiam ser mais consideradas como verdadeiras figuras monstruosas.

Essa explicação inicial está diretamente relacionada ao segundo motivo: a perda do caráter evocativo, simbólico, dos monstros. Se, no simbolismo cristão medieval, como nas figuras monstruosas da Catedral de Notre-Dame de Paris, os monstros representavam determinados conceitos e ideais, os artistas abandonariam grande parte da carga simbólica dessas figuras anos depois. Nesse novo contexto, o desenvolvimento de monstros estaria mais ligado a um trabalho formal por parte dos criadores que a um conteúdo relevante, alegorizado pelas formas monstruosas. A necessidade de evocar conceitos e determinados ideais – normalmente, de cunho espiritual e religioso – é recorrentemente apontada por Huysmans como um dos atributos das verdadeiras monstruosidades.

Uma terceira razão para o fim dos monstros seria a progressiva ênfase em seu caráter cômico. Focados na farsa e no burlesco, os artistas teriam abdicado de horrorizar o público com suas produções. Ao comentar determinados quadros, Huysmans aponta como as monstruosidades se tornaram personagens bufões. Em vez de demônios macabros e horríveis, um conjunto de pinturas explicitaria diabos claramente cômicos, alegres, e incapazes de horrorizar, pois não teriam sido formulados como seres que devessem ser levados a sério. Com a preponderância do risível e do jocoso, a própria composição dos monstros teria passado por transformações: “com a intrusão do utensílio de cozinha e da planta na estrutura dos monstros, o pavor acaba. A beleza do assustador morre com as criaturas burlescamente agenciadas, por serem fictícias demais” (HUYSMANS, 2018, p. 123). Curiosamente, um

grupo considerável de monstruosidades geradas nas narrativas do autor partirão também de motivos e de elementos vegetais.

Além das três razões acima discriminadas, o escritor francês também parece se pautar por um critério de originalidade ao avaliar os monstros engendrados por alguns artistas. Mesmo quando descreve obras sem caráter cômico, com evocação simbólica e relacionadas ao contexto da recepção, ele tende a considerar o grau de novidade explicitado pelo monstro para classificá-lo como uma verdadeira monstruosidade. Por esse motivo, Huysmans (2018, p.123) avalia que algumas gravuras de Goya “não trazem uma nota original ao interrompido ritual dos monstros”. Dessa ponderação, é possível inferir que, para serem de fato assustadores, os monstros deveriam ser capazes de também surpreender a recepção. Essa afirmação parece ser confirmada na avaliação sobre a obra de Callot, que não conseguiria provocar riso nem emoção: “sua invenção é banal e a ênfase de suas pranchas é nula” (HUYSMANS, 2018, p. 123).

Apesar do diagnóstico negativo em relação aos monstros, ele acredita que o final do século XIX estaria assistindo a um renascer artístico das monstruosidades e da beleza do assustador:

Tão percorrida que tenha sido, a via dos monstros está ainda nova. E mais engenhosa dessa vez que o homem, a natureza criou, no entanto, verdadeiros monstros, não no “grande gado”, mas no “infinamente pequeno”, no mundo dos animáculos, dos infusórios e das larvas, em que o microscópio revela o soberano horror.

Com efeito, parece que nada pode igualar a angústia e o pavor que espalha os pululamentos dessas tribos atrozés. A ideia do monstro, que nasceu no homem, talvez, com as visões engendradas pelas noites de pesadelo, não pôde inventar formas mais assustadoras (HUYSMANS, 2018, p. 124).

Nesse excerto, defende-se que os artistas deveriam se utilizar, em suas obras, dos conhecimentos de cunho científico sobre os micro-organismos, as larvas e os vermes, para engendrar novos e verdadeiros monstros. No final do ensaio, no entanto, Huysmans aponta para a necessidade de as obras não se constituírem como puramente científicas, mas, ao contrário, incluírem também um aspecto mais simbólico e espiritual. Além dos elementos microscópicos, comenta-se na sequência, que a monstruosidade poderia ser composta como uma representação da luxúria e da morte. Assim, os elementos propícios para, efetivamente, horrorizar a contemporaneidade finissecular seriam advindos dos campos da ciência, da religião e também da sexualidade. É relevante notar, ao final do trecho destacado, a menção do autor aos pesadelos como uma das fontes das formas monstruosas. Como constataremos pelos exemplos ficcionais a seguir, todos esses traços estão sistematicamente presentes nas monstruosidades das narrativas decadentes.

Na parte final do ensaio, é explicitado o modelo utilizado para descrever a nova monstruosidade, baseado, em grande medida, nas artes plásticas e, mais especificamente, na produção de um pintor e gravurista contemporâneo de Huysmans (2018, 125), Odilon Redon (1840-1916): “Há, então, um novo ponto de partida, quase um caminho novo. Ele parece ter sido descoberto pelo único pintor que está agora tomado pelo fantástico, pelo sr. Odilon Redon”. Além de ter uma obra bastante associada ao Simbolismo e à Decadência, o artista foi amigo pessoal do autor de *À Rebours* (Cf. GIBSON, 2017). Entre as figuras mais recorrentes na arte de Redon, encontram-se grandes cabeças femininas, olhos associados a balões e diversas formas semelhantes a vermes. Imagens semelhantes a essas serão, recorrentemente, mencionadas e recriadas em algumas narrativas decadentes.

Um exemplo ficcional capaz de ilustrar grande parte das premissas de Huysmans sobre as monstruosidades é o conto “Cauchemar”, publicado anos antes, em 1880, no volume *Croquis parisiens*. O texto é o primeiro de uma seção intitulada “Paraphrases”, na qual são apresentadas três narrativas construídas a partir de algumas obras de arte. A primeira está relacionada, justamente, a um álbum produzido por Odilon Redon em homenagem a Goya. Trata-se de um conto curto, que apresenta um conjunto de visões assustadoras de um protagonista sem nome durante o seu sono. Em determinado momento de um pesadelo, o personagem se encontra diante de um gigantesco reservatório de água, onde surgem as seguintes monstruosidades:

Então, sob esses formidáveis e mudos arcos, saltaram de repente seres estranhos. Uma cabeça, sem corpo, adejava, ressonando como um pão, uma cabeça perfurada por um enorme olho de Ciclope, provida de uma boca de raia, separada por uma larga calha, de um nariz, de um sórdido nariz de meirinho, cheio de buracos! – E essa cabeça escaldada e branca saía de um tipo de chaleira e se irradiava de uma luz que lhe era própria, iluminando a valsa de outras cabeças quase amorfas, de **embriões** mal dotados de crânios, depois de indecisos **infusórios**, de vagas **flageladas**, de inexatos **moneras**, de bizarros **protoplasmas**, tais qual o **Bathybius de Haeckel**, já menos gelatinoso e menos informe! (HUYSMANS, 1996, p. 182. Grifos meus)<sup>80</sup>.

Para além do caráter compósito dessas figuras, grifamos termos que apontam exatamente para a evocação de imagens e para a utilização de um campo semântico próprios das ciências naturais – e, mais precisamente, do que é microscópico. Entre eles, identificamos

---

<sup>80</sup> O trecho em língua estrangeira é “Alors sous ces formidables et muette voûtes, bondirent tout à coup des êtres étrangers. Une tête, sans corps, voleta, ronflant comme une toupie, une tête trouée d’un œil énorme de Cyclope, pourvue d’une bouche en gueule de raie, séparée par une large gouttière, d’un nez, d’un sordide nez d’huissier, bourré de prises ! – Et cette tête échaudée et blanche sortait d’une espèce de coquemar et s’irradiait d’une lumière qui lui était propre, éclairant la valse d’autres têtes presque amorphes, des embryons à peine indiqués de crânes, puis d’indécis infusoires, de vagues flagellates, d’inexacts monériens, de bizarres protoplasmes, tels que le Bathybius de Haeckel, déjà moins gélatineux et moins informe !”.

“embriões”, germes no primeiro estágio de desenvolvimento; “infusórios”, zoófitos mínimos e gelatinosos que vivem em líquidos; “flageladas”, que aponta, na verdade, para os seres que se valem de flagelos para se locomoverem; “moneras”, organismos rudimentares na transição do reino animal para o reino vegetal; “protoplasmas”, presumida substância primordial dos organismos vivos; e o “Bathybius de Haeckel”, suposta espécie de matéria primeira da vida orgânica<sup>81</sup>. Como podemos observar, o trecho, de 1880, já antecipam as formulações de Huysmans sobre as monstruosidades de 1889.

A descrição de seres monstruosos é constante na obra do autor, como destaca Max Milner (1987), cujas observações são pertinentes para entendermos também os monstros da ficção decadente como um todo. O crítico identifica a figuração de monstruosidades desde a primeira publicação de Huysmans, *Drageoir aux épices* (1874), até o romance *L'Oblat* (1903). Apesar das modificações pelas quais passa ao longo das narrativas, os monstros cumpririam um papel de destaque no conjunto das reflexões do autor:

Presente-se que o monstro vai se tornar uma peça fundamental do debate de Huysmans com a natureza: um elemento de argumentação, destinado a denegrir a sua bondade e a sua ordem majestosa, tão celebradas pelos fanáticos da “vontade de viver”, e tida como instrumento de redenção [...], na medida em que a arte torna sensível o protesto que o monstro profere e desvenda o mistério de iniquidade de onde toda vida se origina (MILNER, 1987, p. 54)<sup>82</sup>.

À *Rebours* (1884) é encarado como um romance-chave para o estabelecimento de um novo tipo de monstruosidade na obra de Huysmans. Para o pesquisador, a obra apresentaria monstros cujos potenciais horríficos seriam explorados e magnificados pela atividade criadora dos artistas e dos estetas. Ele argumenta que a monstruosidade não seria apenas uma forma de causar aversão e desconforto nos leitores, mas, sobretudo, de dar vazão ao inconsciente humano. Milner (1987, p. 55) acredita que esse aspecto alçaria a narrativa a um outro patamar, pois “a flora monstruosa de Des Esseintes torna-se outra coisa para além da catalogação de bizarrices decadentes às quais os contemporâneos de Huysmans foram

---

<sup>81</sup> Proposto pelo cientista britânico Thomas Henry Huxley, o “Bathybius de Haeckel”, seria, supostamente, uma fonte de vida orgânica. Mais tarde, no entanto, outros estudos científicos descobriram que essa informação não era factual.

<sup>82</sup> O trecho em língua estrangeira é: “On pressent que le monstre va devenir une pièce maîtresse du débat de Huysmans avec la nature : pièce à conviction, destinée à en dénigrer la bonté, l’harmonie, l’ordonnance majestueuse, tant célébrées par les fanatiques du vouloir-vivre, et instrument de rédemption [...], dans la mesure où l’art, en s’emparant du monstre, rend sensible la protestation qu’il profère, dévoile le mystère d’iniquité d’où toute vie est issue”.

bastante sensíveis”<sup>83</sup>. Acreditamos, no entanto, que esses procedimentos e associações não são exclusivos da obra do escritor francês; pelo contrário, são largamente compartilhados pela ficção decadente em suas mais variadas realizações.

As reflexões de Huysmans sobre a monstruosidade bem como as análises sobre como esse tipo de personagem se apresenta em suas obras são bastante reveladoras de parte dos conteúdos disponíveis para a produção de monstros na literatura do final do século XIX e das primeiras décadas do XX. Entre os recursos dos escritores para a criação de figuras monstruosas, podemos listar i) a exploração dos conhecimentos científicos sobre os micro-organismos; ii) o simbolismo tanto das religiões já estabelecidas quanto das novas correntes espirituais do período; iii) o inconsciente humano, com seus desejos e temores; e, finalmente, iv) o medo de um conjunto de doenças, sobretudo as transmissíveis pela atividade sexual. Calcados nas interpretações decadentes sobre a ciência, a religião, a sexualidade e a psicologia humana, os monstros decadentes tentam recuperar sua capacidade horrífica e a beleza do assustador, sobre os quais falava Huysmans em seu ensaio.

### 3.2 O monstro horrífico

Para além das formulações de Huysmans, é possível tomar outros modelos descritivos para compreender como a ficção decadente criou suas monstruosidades. Embora proponha uma teoria na qual nosso *corpus* de análise não se inclui totalmente, o filósofo americano Noël Carroll (1999, p. 16) desenvolveu uma das investigações mais consistentes sobre a ficção de horror e, mais especificamente, sobre o papel dos monstros nessa produção. Como veremos, parte de sua argumentação é válida para explicar alguns dos processos de construções dos monstros decadentes. Em sua obra, o pesquisador busca identificar características gerais do gênero do horror a fim de entender o seu funcionamento e os mecanismos pelos quais consegue afetar um sem-número de leitores e de espectadores. Sua teoria se dedica, ainda, a tentar explicar a natureza das respostas emocionais desencadeadas pelas obras de horror, sejam elas literárias, fílmicas, teatrais ou de outras mídias. A relevância da empreitada é justificada não apenas pelo sucesso comercial e pela popularidade do gênero, sobretudo no cinema, mas também pela própria longevidade e pela difusão cultural dessa

---

<sup>83</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] la flore monstreuse de des Esseintes devient autre chose que le catalogue de bizarreries décadentes auquel les contemporains de Huysmans ont été surtout sensibles”.



forma artística, cujas características e origens podem ser relacionadas ao Gótico inglês setecentista, ao *Schauerroman* alemão e ao *roman noir* francês.

Para desenvolver seus argumentos, Carroll (1999, p. 28) estabelece, primeiro, uma diferença entre o “horror natural” e aquilo que chama de “**horror artístico**”: enquanto o primeiro seria uma reação do ser humano frente a situações ou a objetos assustadores reais, o segundo funcionaria como o efeito de um gênero artístico específico. Como o seu foco de análise são as obras de arte, o autor se dedica a estudar o horror artístico, que classifica como o produto das narrativas de horror cristalizadas como gênero nos anos próximos à publicação de *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. Com determinadas imagens, figuras, tipos de enredo e outras escolhas de cunho narrativo, um conjunto de textos seria responsável por provocar essa emoção particular no público.

Para caracterizar o gênero e, por extensão, o efeito por ele causado, Carroll (1999, p. 30) defende que a presença de monstros é essencial para a identificação de uma história de horror. Tal critério permitirá que o crítico estabeleça distinções entre o gênero do horror e as histórias de terror, ainda que o objetivo do seu trabalho não seja fornecer uma análise estrutural, precisa e detalhada do segundo tipo:

Para nossos propósitos, **os monstros podem ser de origem sobrenatural ou de ficção científica**. Esse método de proceder distingue o horror do que às vezes é chamado de histórias de terror, como “The man in the bell”, de William Maginn, “O poço e o pêndulo” e “O coração delator” de Poe, *Psycho*, de Bloch, *A inocente face do terror*, de Tryon, *A tortura do medo*, de Michael Powell, e *Frenesi*, de Alfred Hitchcock, todos os quais, embora lúgubres e atemorizantes, conseguem seus efeitos apavorantes explorando **fenômenos psicológicos**, todos eles **demasiados humanos**. Correlacionar o horror com a presença de monstros dá-nos uma boa maneira de distingui-lo do terror, sobretudo do terror enraizado **em histórias de psicologias anormais**. De modo semelhante, ao usar monstros ou outras entidades sobrenaturais – ou de ficção científica – como critério de horror, pode-se separar as histórias de horror de exercícios góticos como *Os mistérios de Udolpho*, de Radcliffe, ou *Wieland, or Transformation*, de Charles Brockden Brown, ou “The spectre bridegroom”, de Washington Irving, ou das revistinhas de terror dos anos 30, como as histórias encontradas em *Weird Tales*, **em que sugestões de seres de outros mundos eram muitas vezes introduzidas só para serem mais tarde explicadas de maneira naturalista** (CARROLL, 1999, p. 30-31. Grifos meus).

Ao longo do estudo dos exemplos ficcionais de nosso *corpus*, estabelecemos que os monstros decadentes compartilham tanto de características associadas pelo pesquisador ao horror quanto de algumas daquelas mencionadas em relação ao terror. Trabalhos recentes, como o de Sasse (2016), têm se dedicado a demarcar algumas diferenças conceituais entre as duas formas artísticas<sup>84</sup>. Como aponta Carroll, enquanto o horror se basearia em monstros “de

---

<sup>84</sup> Apesar de não ser nosso objetivo explorar as características peculiares de cada um dos gêneros, destacamos duas das características do terror apontadas por Sasse (2016): i) a existência de monstros humanos representados

origem sobrenatural ou de ficção científica”, o terror teria sua sustentação em “fenômenos psicológicos [...] demasiados humanos” e daria forma a “histórias de psicologias anormais”. Enquanto o primeiro destacaria o caráter inexplicável da figura monstruosa e sustentaria o choque cognitivo gerado por ela, o segundo poderia sugerir “seres de outros mundos” para, em seguida, explicá-los “de maneira naturalista”. Na sequência deste capítulo da dissertação, constataremos como parte considerável das narrativas decadentes apresentou figuras monstruosas aparentemente sobrenaturais, mas inseridas em molduras que tendem a explicar esses fenômenos, como pesadelos ou delírios de personagens descritas como obsessivas e mentalmente instáveis.

Após propor a monstruosidade como critério necessário para a estruturação de uma história de horror, o pesquisador comenta que nem todos os tipos de monstros comporiam o gênero estudado. Os mitos e os contos de fadas, por exemplo, apresentariam seres e objetos monstruosos que não poderiam ser classificados como pertencentes ao horror. Assim, o autor designa um conjunto de condições necessárias para a existência daquilo que chamará de **monstro horrífico**, a figura fundamental para a produção do horror artístico. Embora a decadência literária não se adeque ao modelo de ficção de horror fornecido pelo filósofo, ela compartilha diversas das características empregadas para a construção desse tipo de figura. Nesse sentido, é produtivo instrumentalizar o sistema da teoria estudada para a compreensão das obras decadentes.

Para diferenciar os tipos de monstruosidade, Carroll (1999, p. 31) se pauta pela atitude das personagens das histórias, pois, “nas obras de horror, os humanos encaram os monstros que encontram como anormais, como perturbações da ordem natural”. A análise das respostas das figuras humanas das narrativas de horror seria de grande importância, pois funcionariam como indicações ao público de como determinados eventos devem ser compreendidos. Se o protagonista de uma história de horror demonstra, por exemplo, sinais de medo, de aversão e de hesitação em relação a determinado ente, a recepção ficaria ciente de que tal figura deve ser entendida como potencialmente horrífica. Por esse motivo, Carroll (1993, p. 34) destaca que as ações dos personagens apresentam uma vantagem metodológica para analisarmos de modo mais preciso como responder às figuras monstruosas de uma narrativa. Observaremos, contudo, que, na ficção decadente, as respostas dos protagonistas se constituem como paradoxais ao nem sempre se horrorizarem com formas monstruosas.

---

por personagens não sobrenaturais bastante cruéis, como *serial killers*; ii) a repulsa de caráter moral causada por tais figuras.

Além de definir o monstro em relação às reações emocionais das personagens, o pesquisador oferece outras descrições. Uma das mais importantes diz respeito ao potencial disruptivo dos entes monstruosos. Ao quebrar normas ontológicas e ao desafiar nossa concepção de realidade, a monstrosidade se constituiria como um ser “extraordinário num mundo ordinário” (CARROLL, 1999, p. 32). Nesse sentido, a ameaça do monstro horrífico não é apenas física, como um ser capaz de assustar e até mesmo matar, mas, sobretudo, cognitiva, pois desafia os sistemas racionais de classificação e de entendimento do mundo empírico. Não por acaso, a definição mais genérica de Carroll (1999, p. 45) se baseia no conhecimento técnico das leis da realidade: “‘monstro’ denota qualquer ser que se acredite não existir agora, segundo a ciência contemporânea”.

Poder-se-ia objetar que as formulações de Huysmans, expostas anteriormente, estariam em desacordo com a teoria de Carroll do monstro horrífico, já que o escritor francês propõe, justamente, o emprego de informações de cunho científico, como as sobre micro-organismos, para a construção dos monstros nas artes. É preciso dizer, contudo, que a ciência e, mais especificamente, os elementos da natureza são tomados pelo ficcionista apenas como um ponto de partida para a criação artística e não para uma reprodução fiel e correta desses saberes. Apesar de se basearem, em muitos casos, em descrições e em dados retirados de compêndios da época sobre medicina, anatomia e botânica, as narrativas decadentes extrapolam as informações técnicas e ultrapassam claramente os limites do que seria aceitável científica e empiricamente.

Além de seu caráter sobrenatural, o monstro horrífico seria formado por outros dois importantes atributos, também verificados pela reação das personagens humanas das histórias: a letalidade e a repugnância. Carroll (1999, p. 45) acredita que “é crucial que entrem em ação dois componentes avaliativos: que o monstro seja considerado ameaçador e impuro”. A primeira característica deriva da periculosidade do ser monstruoso, que, frequentemente, nas narrativas de horror, tem como objetivo e função assassinar um grupo de personagens. O segundo aspecto se baseia na construção das monstrosidades como seres intersticiais, entre duas ou mais categorias, como, por exemplo, os mortos-vivos. Dotados de corpos asquerosos e de difícil explicação, eles são capazes de repelir as outras personagens. Esse conjunto de traços dá ensejo a descrições que, recorrentemente, optam por denominações genéricas para se referir à figura monstruosa, tais como “a coisa”, “isso” e “o ser”.

Nos capítulos anteriores, apontamos como a ficção decadente tematizou, sistematicamente, o medo de doenças, tais como a varíola, a tuberculose e a sífilis. Como demonstra Carroll, a repugnância gerada pelos monstros horríficos pode ser também um aviso

de seu perigo em relação à contaminação, o que foi amplamente explorado nos exemplos ficcionais do *corpus*:

A cláusula acerca da impureza, na definição, é postulada como um resultado da observação da regularidade com que as descrições literárias das experiências de horror padecidas pelos personagens de ficção incluem uma referência ao nojo, à repugnância, à náusea, à aversão física, ao tremor, à repulsa, à abominação etc. [...] (Em relação à cláusula da teoria sobre a impureza, é persuasivo lembrar que os seres horríficos estão muitas vezes associados à contaminação – doença, enfermidade e peste – e não raro são acompanhados de animais infectados – raros, insetos e correlatos) (CARROLL, 1999, p. 45-46).

Outra contribuição importante do trabalho do filósofo norte-americano é a identificação detalhada de algumas estratégias textuais, imagéticas e narrativas para a construção dos monstros. Nas palavras do próprio Carroll (1999, p. 63), essa parte de sua teoria “poderia ter o seguinte subtítulo: ‘como fazer um monstro’”. São destacadas cinco formas de construção de figuras monstruosas: i) a fusão; ii) a fissão; iii) a magnificação de entidades ou seres; iv) a massificação; v) a metonímia. Ao serem combinadas com os critérios para a produção do horror artístico, tais mecanismos poderiam gerar monstros horríficos. Para os objetivos desta dissertação, é relevante descrever cada um dos procedimentos, pois muitos dos monstros da ficção decadente foram concebidos de forma análoga aos descritos pelo pesquisador.

A **fusão** é, certamente, um dos recursos mais empregados para a produção de monstruosidades. Carroll (1999, p. 64) indica o tipo de figura gerado pela fusão como “um composto que une atributos considerados categoricamente distintos e/ou discordantes do esquema cultural das coisas, *de modo não ambíguo*, numa entidade espaço-temporal discreta”. Vampiros e zumbis seriam exemplos típicos desse modo de estabelecer monstruosidades, já que transgridem nossas categorizações racionais, ao estarem, simultaneamente, vivos e mortos. A união de atributos paradoxais em uma mesma criatura ou objeto não precisa, necessariamente, resultar em uma diferença visualmente explícita. Carroll (1999, p. 67) lembra que casas mal-assombradas podem adquirir um estatuto monstruoso ao condensarem as categorias do animado e do inanimado.

A **fissão**, semelhante à categoria anterior, também apresenta a reunião de características contraditórias em uma criatura. Esse método, no entanto, é construído de modo significativamente diferente: “na fissão, os elementos contraditórios são, por assim dizer, distribuídos por identidades *diferentes*, embora metafisicamente relacionadas. O tipo de criaturas que tenho em mente aqui são *Doppelgängers*, alter-egos e lobisomens” (CARROLL, 1999, p. 67). Esse processo é responsável também pela criação de duplos nas narrativas, com

o destaque a novas e diferentes facetas de um personagem, como ocorre em *The Picture of Dorian Gray*. A fissão poderia ser, ainda, de dois tipos: a espacial e a temporal. Na primeira, uma figura é dividida em mais de um aspecto no tempo da narrativa, tal qual o par Dr. Jekyll e Mr. Hyde, que se revezariam no domínio de um mesmo corpo; na segunda, os personagens são multiplicados no espaço da narrativa, em mais de uma figura, como Dorian e o seu retrato.

Além da fusão e da fissão, procedimentos básicos para a construção de monstros, a **magnificação** é o terceiro modo destacado pelo filósofo. Como define Carroll (1999, p. 71), trata-se da “magnificação de entidades ou seres já normalmente considerados impuros ou repelentes no interior de uma cultura”. Nesse procedimento, criaturas classificadas como asquerosas, tais como vermes, larvas e determinados animais, têm seus tamanhos ampliados. Com a mudança na proporção, tanto sua capacidade de aterrorizar os personagens quanto sua repugnância são aumentadas.

Como a magnificação, a **massificação** também é capaz de destacar a repugnância das figuras monstruosas. Nesse caso, a expansão conferida aos monstros não se dá exatamente por um agigantamento de suas estruturas físicas, mas sim pela sua multiplicação no espaço. Tal procedimento ocorre quando diversas monstruosidades aparecerem, por exemplo, em forma de hordas ou em outros tipos de grupos. Carroll (1999, p. 73) descreve-o da seguinte maneira: “Enormes massas de criaturas já nojentas, unidas e guiadas para objetos agressivos, produzem horror artístico para aumentar a ameaça representada por esses objetos previamente fóbicos”.

Finalmente, a quinta maneira possível para a criação de monstros é a **metonímia**. Normalmente, ela ocorre quando o aspecto horrífico de uma criatura não é explicitado pela sua própria estrutura física, mas sim pelos objetos ou pelos seres repugnantes que estão à sua volta ou a ela associados. Assim, o grotesco e a feiura não seriam fatores determinantes para a construção de personagens monstruosas, pois, tal qual Drácula, elas poderiam não ser visualmente repelentes. Esse método serviria, no entanto, até mesmo para criaturas já repugnantes, cujo caráter horrífico seria acrescido com os símbolos exteriores. Entre as formas mais comuns para o desenvolvimento da metonímia, estariam “partes do corpo, animais nocivos, esqueletos e toda espécie de imundície” (CARROLL, 1999, p. 75).

Esses modos de desenvolvimento de monstruosidade estão, em maior ou em menor grau, presentes em grande parte da ficção decadente. Recorrentemente, suas aparições nas narrativas acontecem sob a forma de pesadelos ou de delírios das personagens. Apesar de tal tipo de ocorrência não fazer parte do modelo descrito pelo norte-americano em relação ao gênero de horror, já que insere a monstruosidade em um mundo regido por regras também extraordinárias ou em fabulações criadas por mentes perturbadas, Carroll (1981) promove

algumas considerações sobre as relações entre os pesadelos e o horror. Ao estudar parte do cinema de horror, ele argumenta que o gênero poderia se basear em algumas estruturas simbólicas típicas dos pesadelos reais, ainda que estes não se desenvolvam de modo ordenado ou minimamente coeso como as obras de arte:

Ao sugerir que as estruturas de enredo e os seres fantásticos dos filmes de horror estão correlacionados com pesadelos e materiais repulsivos, não estou afirmando que os filmes de horror são pesadelos. Estruturalmente, os filmes de horror são bem mais racionalmente ordenados que os pesadelos, mesmo em casos extremamente disjuntivos e onírico, como *Phantasm*. Além disso, fenomenologicamente, os fãs dos filmes de horror não acreditam que são, literalmente, vítimas do caos que testemunham, enquanto um sonhador pode, frequentemente, tornar-se um participante e uma vítima de seu sonho. Nós podemos procurar e procuramos filmes de horror por puro prazer, enquanto alguém que anseie por pesadelos seria uma ave rara. Apesar disso, parece, de fato, haver correspondências temáticas e simbólicas suficientes entre pesadelos e horror para indicar a distante gênese dos motivos de horror no pesadelo, bem como significantes similaridades entre os dois fenômenos. Esses motivos são, ainda, altamente estilizados nas telas [...] (CARROLL, 1981, p. 24)<sup>85</sup>

Como analisaremos nos próximos tópicos, a ficção decadente ambientou no plano dos pesadelos parte significativa de suas monstruosidades. Ao fazê-lo, ela chama atenção justamente para a possível origem onírica de alguns dos seus temas e de suas figuras monstruosas. Com esse tipo de enquadramento narrativo de base psicológica, que tenta explicar as figuras monstruosas como pertencentes ao inconsciente humano ou a descontroles nervosos, a decadência literária se afasta do gênero do horror tal qual proposto por Carroll (1999). Observaremos nos exemplos ficcionais, ainda, como a reação dos protagonistas da decadência literária é distinta das normalmente explicitadas pelos personagens das histórias de horror. Essas características apontam para um modo específico de desenvolver monstruosidades.

### 3.3 À *Rebours*

---

<sup>85</sup> O trecho em língua estrangeira é: “In suggesting that the plot structures and fantastic beings of the horror film correlate with nightmares and repulsive materials, I do not mean to claim that horror films are nightmares. Structurally, horror films are far more rationally ordered than nightmares, even in extremely disjunctive and dreamlike experiments like *Phantasm*. Moreover, phenomenologically, horror film buffs do not believe that they are literally the victims of the mayhem they witness whereas a dreamer can quite often become a participant and a victim in his/her dream. We can and do seek out horror films for pleasure, while someone who looked forward to a nightmare would be a rare bird indeed. Nevertheless, there do seem to be enough thematic and symbolic correspondences between nightmare and horror to indicate the distant genesis of horror motifs in nightmare as well as significant similarities between the two phenomena. Granted, these motifs become highly stylized on the screen [...]”.

A parte mais relevante de *À Rebours* para a análise de monstruosidades é, sem dúvidas, o seu oitavo capítulo. Nesta dissertação, já tivemos a oportunidade de investigar a estrutura da seção, quando a utilizamos como exemplo de **enredo de obsessão**. Em trabalhos anteriores, também tomamos os seus eventos como base para uma reflexão sobre o grotesco (Cf. SILVA, 2017a). Voltamos agora a ela, contudo, com o objetivo de verificar, mais detidamente, como são estruturados os seus monstros. Com efeito, trata-se de um momento da narrativa bastante produtivo para a caracterização da ficção decadente como uma poética negativa. Trata-se, ainda, de uma passagem característica da atração *fin-de-siècle* pelo antinatural, tanto no conteúdo apresentado quanto em suas formulações linguísticas.

Nesse momento do enredo, Des Esseintes recomenda diversas flores exóticas para decorar sua casa, em Fontenay-aux-Roses, afastada do tumulto de Paris. Como já mencionamos anteriormente, as escolhas pelas plantas são motivadas pela artificialidade: quanto mais antinaturais parecessem melhor seria para agradar os refinados gostos do protagonista. Cada uma das flores é descrita com detalhes, que visam destacar suas particularidades:

Des Esseintes exultava.

Era descida das carroças uma nova fornada de monstros: os Echinopsis que faziam sobressair, de compressas de algodão, flores de um róseo de ignóbil coto; os Nidularium, abrindo, em lâminas de sabre, fundamentos esfolados e hiantes; as “Tillandsia Lindenii” estendendo rascadores embotados cor de mosto de vinho; os Cypripedium, de contornos complicados, incoerentes, imaginados por um inventor em estado de demência. Pareciam um tamanco, uma cestinha, acima da qual se arregaçava uma língua humana, de frio esticado, como as que se veem desenhadas nas pranchas de obras que versam as afeções da garganta e da boca; duas pequenas asas, de um vermelho de jujuba, que pareciam ter sido tiradas de um moinho de brinquedo, completavam essa barroca ensambladura de um avesso de língua, cor de borra e de ardósia, e de uma bolsinha lustrosa cujo forro ressumava uma cola visguenta.

Ele não podia tirar os olhos dessa inverossímil orquídea vinda da Índia [...] (HUYSMANS, 1987, p. 123).

Um primeiro aspecto importante do trecho é a qualificação dada à flora adquirida pelo protagonista: uma “fornada de monstros”. De modo hiperbólico e grotesco, a apresentação das flores é feita de modo a enfatizar o seu caráter, simultaneamente, surpreendente e repelente. Suas partes se assemelham a órgãos humanos, como a uma língua, e são associadas também a doenças, mais precisamente às “afeções da garganta e da boca”. Apesar de seu caráter lúdico, próprio de um “moinho de brinquedo”, e de serem detentoras de um “vermelho de jujuba”, elas expõem “uma cola visguenta”. Na exposição dos atributos de cada um dos vegetais, fica patente o esforço, por parte da narração, em ressaltar esses elementos paradoxais. Seu

inventor estaria “em estado de demência” ao criar formas tão “incoerentes”. É possível listar, ainda, alguns dos campos semânticos mobilizados na enumeração das flores encomendadas: há referências a elementos do vestuário, como “tamanco”; a utensílios variados, como “cestinha”, “bolsinha”, “lâminas de sabre”; e à anatomia, como “língua”, “garganta”, “boca”. Nesse sentido, podemos aproximar o excerto à técnica da fusão, formulada por Carroll, para a formação de objetos de caráter monstruoso. Trata-se, de fato, de uma “barroca ensambladura”, cuja imagem final é dificilmente resumível em uma única característica ou imagem mental.

Apesar do aspecto disforme e um tanto quanto repugnante das flores, elas não representam uma ameaça física ao protagonista. Diferente dos monstros horríficos, essas figuras não são retratadas como letais. Ainda que estranhas, suas formas são explicadas como uma realização artística criativa. Des Esseintes, afinal, demonstra grande empolgação ao observá-las. Além de exultar, ele não consegue “tirar os olhos dessa inverossímil orquídea vinda da Índia”. Se sua atitude funciona como uma indicação textual ao leitor de como reagir àquela flora tão particular, caberia à recepção a compreensão de que os objetos descritos são admiráveis e esteticamente interessantes. Como tantos outros protagonistas da decadência literária, no entanto, Des Esseintes não é exatamente um indivíduo mentalmente estável, sadio e comum, o que é apontado para o leitor reiteradamente. Essas informações são, certamente, levadas em conta no momento da avaliação do leitorado sobre a resposta do personagem, pois já lhe é esperado um comportamento anormal. Em última instância, a reação do personagem explicita a fascinação decadente pelo bizarro e, valendo-nos das palavras do próprio trecho, pelos monstros.

Trechos semelhantes ao anterior são encontrados em outros momentos do romance quando a narração, em práticas de *ekphrasis*, descreve os quadros e as gravuras que decoram a casa de Des Esseintes. É útil retrocedermos, brevemente, na narrativa para explicitarmos esse procedimento. No quinto capítulo, particularmente, um número significativo de páginas é dedicado à exposição de produções artísticas de Jan Luyken, de Rodolphe Bresdin e de Odilon Redon. Em geral, elas revelam cenas de violência física, além de um grupo de seres disformes, grotescos e repulsivos. A obra de Redon é, mais uma vez, modelar para a elaboração das monstruosidades no texto de Huysmans:

[...] por vezes, os assuntos [das gravuras] parecem ter sido tomados de empréstimo ao pesadelo da ciência, remontar aos tempos pré-históricos; uma flora monstruosa brotava sobre as rochas; por toda parte, blocos irregulares, lamas glaciárias, personagens cujo tipo simiesco, de maxilares volumosos, arcadas superciliares avançadas, fronte fugitiva, crânio de calota achatada, lembravam a cabeça ancestral,



a cabeça do primeiro período quaternário, do homem ainda frugívoro e desprovido de fala, contemporâneo do mamute, do rinoceronte de narinas separadas e do urso gigante. Esses desenhos excediam a tudo quanto se possa imaginar; em sua maior parte, ultrapassavam as fronteiras da pintura e inovavam um fantástico muito especial, o fantástico da doença e do delírio (HUYSMANS, 1987, p. 94).

Novamente, entes descritos de modo grotesco são tidos como objeto de admiração estética por parte do protagonista. Apesar de revelarem um “fantástico da doença e do delírio”, os desenhos fazem parte do refúgio de Des Esseintes, separado do turbilhão da vida moderna. Assim, o conteúdo das gravuras, com seus seres pré-históricos acompanhados por “uma flora monstruosa” em um “pesadelo da ciência”, é encarado pelo personagem mais como uma realização artística inovadora que como uma fonte específica de medo.

A continuação dos eventos do oitavo capítulo, no entanto, inserem um novo tipo de ambientação para a monstruosidade. Após o recebimento das plantas, Des Esseintes, cansado e um tanto quanto asfixiado no cômodo repleto de vegetais, deita-se e começa a ter um pesadelo. Inicialmente, sonha que está caminhando pela alameda de um bosque, acompanhado por uma mulher cujo rosto assemelha-se ao de um buldogue. Enquanto tenta identificá-la e descobrir se a conhecia de algum lugar, surge uma outra personagem, bem mais deformada e assustadora:

Esquadrinhava ainda a memória quando de súbito uma estranha figura surgiu diante deles, a cavalo, trotou por um minuto e voltou-se na sela.

Então, o sangue gelou-se-lhe nas veias e ele ficou imobilizado de horror. A figura ambígua, assexuada, era verde e abria pálpebras violetas pondo à mostra olhos de um azul-claro frios, terríveis; borbulhas circundavam-lhe a boca; braços extraordinariamente magros, braços de esqueleto, nus até os cotovelos, surdiam de punhos esfarrapados, tremendo de febre, e as coxas descarnadas tiritavam dentro de bocas de cano longo e dilatado, demasiado largas. [...]

E de pronto ele compreendeu o sentido da espantosa visão. Tinha diante dos olhos a imagem da Grande Sífilis.

Acicatado pelo medo, fora de si, meteu-se por um atalho [...] (HUYSMANS, 1987, p. 127-128).

Tal personagem, bastante grotesca, é composta por uma fusão de elementos paradoxais: “ambígua”, não tem sexo definido e parece, ao mesmo tempo, estar viva e morta. Ao final, trata-se de uma representação de uma doença sexualmente transmissível, a sífilis, cuja ameaça foi recorrentemente expressa pela literatura finissecular (Cf. BOTTING, 1996). Como indicado no ensaio “O Monstro”, aqui ocorre uma união do aspecto monstruoso da figura à sexualidade e à morte. Ainda que não haja uma descrição do ente como um ser microscópico em si, ele representa um vírus. É essencial notar, também, a reação do protagonista em relação à monstruosidade: Des Esseintes, com “medo, fora de si, meteu-se por um atalho”. Assim, há, por um lado, a percepção de que aquele ser verde se constituía como uma ameaça verdadeira à sua existência.

Embora haja a menção ao medo do personagem e à sua fuga, é importante não perder de vista que se trata de um pesadelo. Outros dois aspectos promovem, ainda, uma atenuação do aspecto horrífico da criatura. O primeiro deles é a tentativa do protagonista em buscar na memória elementos capazes de dar conta do cenário absolutamente absurdo em que está inserido. Tal procedimento será nomeado, na sequência do trecho, como “mania raciocinante” (HUYSMANS, 1987, p. 130). A todo momento, durante o sono, Des Esseintes buscará, de algum modo, justificar e entender as diversas aparições monstruosas. Em alguns momentos, quando consegue entender o disparate da situação, parte dos entes grotescos se desfaz ou desaparece. O segundo aspecto é a ênfase nos aspectos visuais da cena, em especial aos trajes da figura monstruosa e as cores que compõem seu corpo. Trata-se de uma tendência da ficção decadente em estetizar suas descrições, mesmo as repulsivas, a fim de contrastar o lado horrível da imagem com o refinamento da elaboração artística.

Enquanto foge da “Grande Sífilis”, Des Esseintes passa por experiências igualmente inacreditáveis, como o surgimento de uma série de pierrôs magnificados e massificados, que alcançam o céu com suas sucessivas cambalhotas. Em determinado momento, ele olha para o chão e observa o surgimento, praticamente aleatório, de uma mulher nua, extremamente pálida, com meias verdes. Sua reação inicial é de curiosidade em relação à moça, mas, rapidamente, ela passa por diversas transformações físicas e se torna, também, uma nova representação do vírus da sífilis. Além de se metamorfosear em uma criatura monstruosa, a figura decide atacar o protagonista, no que constitui o clímax do capítulo:

Observou então a medonha irritação dos seios e da boca, descobriu máculas de bistre e de cobre sobre o corpo, recuou alucinado; os olhos da mulher o fascinavam porém e ele se pôs a avançar lentamente, tentando afundar os calcanhares na terra para impedir-se de andar, deixando-se cair, levantando-se todavia para ir no rumo dela; estava quase a tocá-la quando negros *Amorphophallus* jorraram por toda parte, precipitaram-se sobre aquele ventre que se erguia e se abaixava como um mar. Ele os afastava, os repelia, experimentando uma aversão sem limites de ver fervilharem entre os dedos os caules tépidos e firmes; depois, subitamente, as odiosas plantas desapareceram e dois braços forcejaram por abraça-lo; uma angústia medonha fez-lhe o coração bater forte, pois os olhos, os repelentes olhos da mulher tinham-se tornado de um azul claro e gélido, terrível. Fez um esforço sobre-humano para livrar-se dos seus enlacs, mas, com um gesto irresistível, ela o retinha, o agarrava, e, desvairado, ele viu brotar-lhe sob as coxas erguidas o selvagem *Nidularium* que se entreabria, sanguinolento, em lâminas de sabre.

Ele roçava com o corpo o odioso ferimento da planta; sentiu-se morrer, despertou num sobressalto, sufocado, enregelado, doido de medo, suspirando [...]

— Ah! Graças a Deus não passa de um sonho (HUYSMANS, 1987, p. 130).

A passagem é bastante representativa das monstruosidades típicas da ficção decadente e do contexto em que se surgem. A personagem, mais um exemplo de fusão – entre o animal, o humano e o vegetal –, configura-se como um perigo sexual e como mais uma representação

de doença venérea. Se, por um lado, ao tentar estuprar o protagonista, a mulher se caracteriza como repugnante e assustadora, por outro, é capaz de atraí-lo para si e despertar não apenas curiosidade, como também fascínio. Além disso, a moldura do pesadelo, ao final, oferece mais uma explicação racional e lógica para o ser monstruoso, que perde seu caráter de sobrenaturalidade. Ele é, então, reafirmado como integrante de outro plano, fora da realidade construída pela diegese, cujos eventos obedecem a uma lógica extraordinária e surpreendente.

O desenvolvimento do capítulo como um todo, antes e durante o pesadelo, aponta para uma dualidade de representações monstruosas, ora totalmente inseridas em um contexto de pura contemplação estética, ora encaradas como ameaçadoras. A última atitude, no entanto, tende a ser de rejeição à sobrenaturalidade do ente, ao enquadrá-lo em um universo puramente onírico. As respostas de Des Esseintes também testemunham essa variação, ao revelar empolgação com a descrição de obras com monstruosidades e ao fugir, desesperado, dos seres monstruosos de seu pesadelo. Tais características inserem a decadência literária em uma situação limítrofe em relação ao gênero do horror e indicam um modo específico de construir monstros.

### 3.4 *En rade*

Em parte de sua correspondência, Huysmans define *En rade* (1887) como um romance estruturado em duas partes: uma, baseada na vida real; a outra, calcada em sonhos e fantasias (Cf. GRIFFITHS, 1990). Embora as avaliações dos autores sobre seus próprios textos devam ser, frequentemente, vistas com alguma desconfiança, nesse caso, o comentário do escritor é uma boa descrição da estrutura de sua narrativa. A obra apresenta um número significativo de passagens dedicadas à exploração do mundo onírico e imaginativo de Jacques Marles, o seu protagonista. Como mencionamos no segundo capítulo desta dissertação, trata-se de uma das publicações mais relacionadas ao Gótico já realizadas pelo autor, que situa a maior parte do enredo em um castelo em ruínas no interior da França. Nesse espaço, repleto de salas e de outros cômodos labirínticos, o personagem principal passa uma temporada com sua esposa, Louise, acometida por sérios problemas de saúde. Durante as noites, ele tem diversos pesadelos, durante os quais se depara com seres bizarros e se transporta para locais inusitados.

Entre os vários exemplos possíveis das visões de monstruosidade apresentadas pela narrativa, destacamos, a seguir, um trecho do quinto capítulo, quando Jacques sonha que

caminha pelo que seria a superfície da lua. Em seu percurso pelo satélite, o personagem passa por montes e crateras lunares, enquanto faz referências a descobertas e a pesquisadores da área da astronomia. Em determinado momento, Jacques se depara com um conjunto de cidades horríveis, verdadeiros *loci horribiles*. Neste momento específico, o aspecto monstruoso é encarnado pelo próprio espaço narrativo, desmedido e desordenado:

[...] trindade monstruosa de uma metrópole morta, outrora talhada em uma montanha de prata pelas torrentes em ignição de um solo!

E, abaixo, todas essas cidades se dividem em sombras de um preto cru, em sombras de duas léguas de distância, e simulavam um monte de instrumentos de cirurgia enormes, de serrotes colossos, de bisturis desmedidos, de sondas hiperbólicas, de agulhas monumentais, de trépanos titanescos, cúpulas para ventosas ciclópicas, todo um estojo de cirurgia para Atlas e Encélado, descarregado desordenadamente sobre uma toalha branca (HUYSMANS, 1984, p. 110)<sup>86</sup>.

A caracterização do cenário é particularmente relevante para o tema das monstruosidades. A partir de uma linguagem hiperbólica e da técnica de magnificação, as sombras das cidades descritas são formadas por desproporcionais instrumentos de cirurgia, tais como “serrotes”, “bisturis”, “sondas”, “agulhas”, “trépanos”, entre outros. A apresentação desse espaço na lua é, ainda, construída de modo a sugerir que ali teria havido uma “metrópole” algum dia no passado, em uma época primitiva do desenvolvimento do corpo celeste. Embora não apresente micro-organismos ou larvas, o excerto se alinha ao argumento defendido no ensaio de Huysmans que explicitamos anteriormente. As construções monstruosas se desenvolvem com termos ligados a um universo médico-científico. Com o desenvolver do trecho, descobrimos também que esses *loci* estão repletos de lagos pútridos e contaminados, o que apenas reforça seu aspecto negativo.

Ao lado da esposa, Jacques continua a explorar a lua. Além de não conseguir sentir nenhum odor no local, tampouco consegue ouvir sons, conforme caminham. As descrições sobre as outras paisagens que encontram continuam a reafirmar o caráter desviante e potencialmente grotesco do local:

Avançavam com um penível ânimo; esse pântano cristalizado tal qual um lago de sal, ondulava, granizado como por uma varíola gigante, peneirado de marcas redondas, tão largos quanto as bacias construídas em Versailles sob o reinado do Grande Rei; pelas praças, fictícios riachos ziguezagueavam, estriados pela reflexão de não se sabe o quê, filetes do cinza-violeta dos iodios; em outros, inautênticos

<sup>86</sup> O trecho em língua estrangeira é “[...] trinité monstrueuse d’une métropole morte, autrefois taillée dans une montagne d’argent par les torrents en ignition d’un sol !

Et en bas, toutes ces villes se découpaient en ombres d’un noir cru, en ombres de deux lieues de long, et simulaient un amas d’instruments de chirurgie énormes, de scies colosses, de bistouris démesurés, de sondes hyperboliques, d’aiguilles monumentales, de clefs de trépan titanescques, de cloches à ventouses cyclopéennes, toute une trousse de chirurgie pour Atlas et Encelade, déchargée pêle-mêle sur une nappe blanche”.

canais uniam-se a falsas lagoas que se pintavam do vermelho malsão dos bromos; em outros mais, incuráveis chagas erguiam rosas vesículas sobre essa carne de minério pálido (HUYSMANS, 1984, p. 111)<sup>87</sup>.

Novamente, observamos algumas recorrências da caracterização monstruosa na ficção decadente e, mais especificamente, nas obras de Huysmans: a utilização de termos ligados ao campo semântico da ciência; a explicitação de doenças e de partes do corpo humano; e a apresentação das formas grotescas de modo bastante pictórico, destacando as cores dos objetos. Assim, o espaço se assemelha a “uma varíola gigante”, cujas partes unem-se a lagoas “do vermelho malsão dos bromos” e a locais marcados por “incuráveis chagas”. Por esses traços, é possível dizer que a lua é comparada a um organismo biológico doente, repelente e em possível decomposição.

A sequência do capítulo demonstra uma série de trechos semelhantes, em que toda a paisagem do satélite é descrita em tons apocalípticos, como se, no passado, uma grande destruição houvesse lá ocorrido. Como em *À Rebours*, o protagonista não deixa de raciocinar em um só momento e tenta buscar explicações para o que encontra. Os mapas que utiliza e suas observações, contudo, não o ajudam a apreender a lógica que comandaria aquelas estruturas. Com a razão combatida, suas reações oscilam entre a curiosidade e o espanto, perante a “epilepsia desse mundo, a histeria desse planeta” (HUYSMANS, 1984, p. 113)<sup>88</sup>. O desfecho da seção sugere um progressivo processo de destruição do corpo dos personagens, que passam a se sentir cada vez mais leves e incorpóreos. Por fim, o sol começa a despontar no horizonte e sua luminosidade parece deixar a superfície lunar em chamas.

O décimo capítulo do romance também é bastante significativo para o estudo de monstruosidades na ficção decadente. Mais uma vez, o protagonista tem um sonho bizarro, povoado de seres estranhos, que o fará acordar afoito e sobressaltado. A ação ocorre, majoritariamente, na torre dos sinos da igreja da praça Saint-Sulpice, em Paris. Ao longo dos eventos narrados, há menções a simbologias de diferentes religiões, tais como o catolicismo, a cabala e o budismo. As figuras que aparecem e interagem com Jacques têm um comportamento místico, tendem a indicar conteúdos espirituais e desaparecem misteriosamente. Subitamente, o protagonista observa que o teto do lugar em que se encontra

---

<sup>87</sup> O trecho em língua estrangeira é: “Ils avançaient avec un pénible entrain ; ce marais cristallisé tel qu’un lac de sel, ondulait, grêlé comme par une variole géante, criblé de marques rondes, aussi larges que ces bassins construits à Versailles sous le règne du Grand Roi ; par places, de fictifs ruisseaux zigzaguaient, striés par la réfraction d’on ne savait quoi, de fils du gris violacé des iodes ; par d’autres, d’inauthentiques canaux rejoignaient de faux étangs qui se teignaient du rouge malsain des bromes ; par d’autres encore, d’inguérissables plaies soulevaient de roses vésicules sur cette chair de minerais pâle”.

<sup>88</sup> O trecho em língua estrangeira é: “[...] l’épilepsie de ce monde, l’hystérie de cette planète”.

seria como um pedaço do céu e do universo, com os astros e outros corpos celestes visíveis. Sem um motivo explícito, ele tenta abrir a janela do cômodo, sem sucesso. Na sequência, escuta passos no corredor e barulhos de armas, como fuzis, que o apavoram. Em pânico, Jacques tenta antecipar quem estaria do outro lado da porta:

[...] Ele quis se salvar, mas, a porta, pressionada por um vento furioso, rangia. Oh! eles estavam ali, atrás dessa porta, tais quais ele adivinhava sem tê-los jamais visto, os demônios que a aberração das jovens que se formam imploram, à noite, os monstros em busca de crateras núbéis, os pálidos e misteriosos incubos, de esperma frio ! Imediatamente, ele sabia em que abominável harém ele tinha se perdido, pois uma frase lida outrora, no *Disquisitionum Magicarum*, do exorcista Del Reio, vinha-lhe à mente insistente e clara: "Démones exerçant cum magicis sodomiam". [...] Ele recuou; não, de forma alguma, ele não queria assistir às repugnantes efusões dessas culturas animadas e dessas larvas! Deu, então, um passo para trás, sentiu o chão desaparecer sob seus pés, encontrou-se aturdido, de pé, na torre, embaixo do sino (HUYSMANS, 1984, p. 191)<sup>89</sup>.

Nesse caso, as monstruosidades são representadas por demônios capazes de estabelecer atividades sexuais com seres humanos. Aqui também podemos estabelecer uma relação com o ensaio “O Monstro”, já que as criaturas são associadas diretamente à voluptuosidade e à morte. Além disso, as figuras demoníacas imaginadas são referenciadas também como “larvas”. Trata-se de um imaginário, aliás, bastante recorrente na obra de Huysmans. Algumas das menções de todo esse capítulo e, em particular, da passagem destacada, como as referências aos incubos e ao exorcismo, serão desenvolvidas em *Là-bas* (1891) com mais detalhes e maior destaque. No fim do trecho, antes que o local seja invadido por tais figuras, o personagem, extraordinariamente, transporta-se para um outro lugar. Tais reações, absolutamente inesperadas e por vezes encaradas como absurdas pela narração, constituem a tônica da apresentação dos sonhos do personagem.

Após encontrar com outros personagens igualmente bizarros e excêntricos, Jacques aparece em uma espécie de poço. Envolto em trevas, o local estaria povoado por corpos invisíveis e, ao fundo, haveria uma grande queda de água. De repente, surge da água uma cabeça feminina virada ao contrário e, na sequência, o restante do corpo. Conforme subia, a mulher era atingida pelas pontas de uma estrutura de ferro do local. Apesar dos objetos machucarem-na duramente, ela mantinha sua posição ativa e sua grande beleza. Ao mesmo

<sup>89</sup> O trecho em língua estrangeira é: “Il voulut se sauver, mais la porte, bousculée par un vent furieux, craquait. Oh ! ils étaient là derrière cette porte, tels qu’il les devinait sans les avoir jamais vus, les démons qu’il implore, la nuit, l’aberration des filles qui se forment, les monstres en quête de cratères nubiles, les pâles et mystérieux incubes, au sperme froid ! Du coup, il savait dans quel abominable sérail il s’était égaré, car une phrase lue jadis dans le *Disquisitionum Magicarum* de l’exorciste Del Rio lui revenait tête et nette : « Démones exerçant cum magicis sodomiam ». [...] Il recula ; non, à aucun prix, il ne voulait assister aux dégoûtantes effusions de ces cultures animées et de ces larves ! Il fit encore un pas en arrière, sentit le sol se dérober sous lui, se retrouva étourdi, debout, dans la tour, au bas de la cloche”.

tempo em que se compadece da figura e se horroriza com a cena, Jacques se sente atraído pela personagem. Logo em seguida, contudo, ela passa por algumas transformações, sobretudo em seus olhos:

[...] E os olhos da mulher, seus olhos azuis e fixos tinham desaparecido. Em seu lugar, havia apenas duas cavidades vermelhas que flamejavam, tais quais brulotes, na água verde. E esses olhos renasciam, imóveis, e se destacavam e saltavam, como pequenas balas, sem que a onda atravessada amortecesse seu som. Alternativamente, desse doloroso e doce rosto, buracos carmins e pupilas azuis caíam, nesse rio Sena elevado, no fundo de um pátio. Ah! essas sucessões de olhares azulados e de órbitas afogadas em sangue eram horríveis! Ele arfava diante desta criatura, esplêndida quando intacta, pavorosa assim que seus olhos descolados fugiam. O horror dessa beleza constantemente interrompida e que se avizinhava a mais lamentável das feiuras, com seus vasos de púrpura e seus lábios que, sem se afastarem uma só dobra, tornavam-se, assim que o equilíbrio da face se perdia, horrorosos, era inominável (HUYSMANS, 1984, p. 194)<sup>90</sup>.

O trecho parece estabelecer uma relação intersemiótica com parte da produção do gravurista e pintor Odilon Redon, que se notabilizou também por obras em que diversas imagens de olhos povoam o trabalho. Diferente de passagens anteriores e da nota majoritária da ficção decadente, esta descrição separa a figura retratada em dois momentos: um de efetiva beleza e outro, distinto, de feiura, efetivamente monstruosa. Ora mais viva ora mais morta, ela é capaz de atrair e de repelir o protagonista. De toda forma, é patente ao longo do desenvolvimento da cena que não se trata de uma personagem normal e totalmente humana. Na continuação da ação, a mulher flutua no ar, revelando suas costas ensanguentadas. Seus movimentos a levam até o alto da torre de Saint-Sulpice, quando adquire um aspecto sórdido e ri de modo macabro, aterrorizando Jacques. Ao final, o protagonista chega à conclusão de que, na verdade, aquela figura era um símbolo, e que representava a Verdade, maltratada pela humanidade ao longo dos séculos.

Essa conclusão aproxima ainda mais a obra das premissas do ensaio “O Monstro”, quando Huysmans defende que a criatura monstruosa deveria carregar também um aspecto simbólico. Com sua estrutura onírica e surrealista *avant la lettre*, *En rade* também oferece um conjunto de dados representativos dos monstros decadentes, que, apesar da repugnância e, em certos casos, de representarem uma potencial ameaça, não se constituem inteiramente como

<sup>90</sup> O trecho em língua estrangeira é: “[...] Et les yeux de la femme, ses yeux bleus et fixes avaient disparu. Il ne restait plus, à leur place, que deux creux rouges qui flambaient, tels que des brûlots, dans l’eau verte. Et ces yeux renaissaient, immobiles, et se détachaient et rebondissaient, ainsi que de petites balles, sans que l’onde traversée amortît leur son. Alternativement, de ce douloureux et doux visage, des trous cramoisis et des prunelles bleues tombaient, dans cette Seine en hauteur, au fond d’une cour. Ah ! ces successions de regards azurés et d’orbites noyées de sang étaient affreuses ! Il pantelait devant cette créature, splendide alors qu’elle demeurait intacte, effroyable dès que ses yeux décollés fuyaient. L’horreur de cette beauté constamment interrompue et qui avoisinait la plus épouvantable des laideurs, avec ses godets de pourpre et ses lèvres qui, sans dévier d’un pli, devenaient, dès que l’équilibre de la face se perdait, hideuses, était sans nom”.

seres horríficos. Observa-se, ainda, a exploração da psicologia das personagens e das diversas incursões a um léxico associado às ciências para a produção de descrições grotescas.

### 3.5 Dança do Fogo

*Dança do Fogo: o Homem que não queria ser Deus* (1922), primeiro romance de Raul de Polillo, apresenta estrutura narrativa e temas tipicamente decadentes. Basta um curto resumo de alguns elementos da obra para constatar sua inclinação à representação da degradação moral e física: além de diversas menções aos desejos sexuais pedófilos e necrófilos do protagonista, há reflexões sobre a morte e sobre suicídio, momentos bastante repulsivos, como longas descrições de autópsias e inúmeras digressões sobre neurastenia e sobre a atividade artística. Na trajetória do personagem principal, sobre quem apresentamos mais detalhes no segundo capítulo desta dissertação, encontram-se também um conjunto de seres monstruosos. Dominado por constantes obsessões estéticas, Eugênio Land Freitas reage a essas monstruosidades de forma positiva, e a narração da obra parece se comprazer com a explicitação dos detalhes dessas figuras.

Os primeiros entes monstruosos surgem no sétimo capítulo do romance, quando o personagem embarca em uma viagem à Itália, durante a Primeira Guerra Mundial. Em determinado domingo, já ao cair da noite, Eugênio decide visitar uma catedral em Roma cujas portas estão trancadas. Rodeado por belas esculturas e por um túmulo engendrado por Michelangelo, o protagonista sofre mais uma de suas crises nervosas, causada pelo impacto das obras de arte e pela atmosfera soturna do prédio. Assim, dominado por sua fruição artística, ele experimentará alguns “delírios estéticos”, responsáveis pela aparição daquilo que qualifica como monstros:

Dominava, porém, sobretudo, fora do tempo, uma sensação de beleza que, impondo-se, parecia querer aterrar. Os delírios estéticos ali concretizados em mármore, em telas e mosaicos coloridos, refletiram-se em mim, repercutiram tão fortemente por dentro do meu “Eu”, que a minha fantasia, acossada de novo pela febre, tentou vencer o espaço e o tempo. E ergueram-se então as teorias de fantasmas brancos, lacerados, disformes, andando aos saltos pelo ambiente, rindo, falando, chocalhando, emitindo às vezes gargalhadas secas — mas não tinham boca! As bocas, escancaradas, fora dos rostos, moldadas ao cunho de maxilas patibulares, perdiam-se pelo ar, errando à volta das luzes, como borboletas — e diziam, com resíduos de sons, mentiras que já foram ditas por toda a humanidade que não queria mentir — orações e súplicas desesperadas de mortos que não deviam morrer. Nada disto, porém, me surpreendia; o cérebro ia receptando as imagens, sem tédio, sem repulsa. Vivia agora a vida dos sonhos, em que as figuras se transformam em



monstros, ao passo que a gente continua falando ou brincando com elas, sem o menor vislumbre de surpresas (POLILLO, 1922, p. 107-108).

Como também pudemos observar nos dois romances de Huysmans, não é de medo a principal reação do personagem perante o que qualifica como monstruosidade. De fato, o final do excerto destaca quão pouco surpreso Eugênio fica ao observar as figuras disformes. Além disso, é importante destacar que, apesar do aspecto grotesco dos monstros, o narrador autodiegético indica que acompanha o desenrolar da cena “sem tédio, sem repulsa”. Parte da explicação para sua reação *blasée* se baseia no fato de que o surgimento dos corpos monstruosos ocorre, novamente, em uma moldura onírica: trata-se do efeito de “delírios estéticos” e da “febre” do personagem, que passa a viver “a vida dos sonhos”.

É relevante observar, ainda, que a cena é motivada pela aterradora “sensação de beleza” e pela “fantasia” do protagonista. Os monstros surgem como representantes da capacidade imaginativa de Eugênio, que, vale lembrar, é um artista. Esse potencial criativo está intimamente associado à morbidez, pois as imagens criadas pela mente do personagem são deformadas, e exprimem “orações e súplicas desesperadas de mortos que não deviam morrer”. O desenvolvimento das monstruosidades revela tanto um processo de fissão, com a separação entre seus corpos e suas bocas, quanto uma técnica de massificação, pois são apresentadas em bando, vagando pelo ar como “borboletas”. Esta última qualificação enfatiza, ainda, o aspecto paradoxal das figuras, entre o horrível e o delicado.

Os monstros ganharão mais destaque no décimo quinto capítulo do romance, quando suas apresentações ocuparão um número significativo de páginas. Nesse momento da narrativa, Eugênio decide propor uma reflexão sobre o papel dos sonhos na vida dos homens e, para tanto, conta um caso. Em uma tarde, estava em seu jardim e lia um “livro horrível, escrito por algum louco norueguês”, em cujas páginas “se liam ideias rubras como sangue e enormes como assombro” (POLILLO, 1922, p. 233). Durante a leitura, o protagonista dorme e sonha com diversas monstruosidades. O início do pesadelo se passa em sua casa de Montmartre, bairro francês onde nascera. O espaço, no entanto, havia se transformado em um grande cemitério, deserto e com fortes odores. Além do *locus horribilis*, a ambientação soturna é reforçada com sons de tempestade e com um sentimento de solidão do personagem. Ao mover-se pela necrópole, encontra um homem agonizante, repulsivo e em desespero, descrito da seguinte maneira:

Esse ente podrido que agonizava e que não queria morrer, era o alcoólatra, o bruto, o insensato que me procriara! Reconheci-o perfeitamente no instante em que saiu do leito, como um cadáver que se levanta da tumba. Grãos de areia, terra úmida, pedaços de feno verde, anelídeos asquerosos, emolduravam-lhe o rosto, metiam-se-

lhe pelos cabelos, pela barba, e devam-lhe cócegas horríveis. Deixou de gritar quando me viu surpreso e desgostoso pelo espetáculo. Aproximou-se de mim, ofegante, pesaroso, batido. Palpou-me os ombros, fixou-me bem nos olhos, certificou-se de que eu era, de fato, seu filho, e riu, gargalhou. [...] E era horrendo o pobre velho! (POLILLO, 1922, p. 235-236).

A figura paterna, mencionada de forma bastante negativa em momentos anteriores do romance, surge como uma espécie de monstruosidade. Sua composição é determinada pela fusão de elementos próprios de seres vivos com traços de um cadáver em decomposição. Alternando-se entre a agonia e as gargalhadas, suas reações díspares apontam igualmente para sua natureza absurda e contraditória. Em certo sentido, a inclusão de “anelídeos asquerosos” na apresentação do rosto do pai vai ao encontro das sugestões de Huysmans para a criação da nova monstruosidade, cuja estrutura física partiria também de elementos microscópicos e vermes. Note-se ainda a ênfase no caráter repugnante e horrendo da figura, até o momento sem indicações de um interesse estético por parte do protagonista.

A forma de aparição da criatura reforça a utilização do pesadelo como moldura recorrente das narrativas decadentes. Em *Dança do Fogo*, além de desacelerarem o ritmo da narração e incluírem uma série de reflexões artísticas e filosóficas, os sonhos de Eugênio também adquirem uma importância psicológica. Normalmente, tais momentos no enredo apresentam certa explicação para as diversas transgressões morais do protagonista. Embora, majoritariamente, o narrador indique sofrer de um mal inexplicável – uma espécie de maldição –, essas passagens indicam o desequilíbrio mental de seus próprios antepassados, de modo a sugerir uma linhagem que estaria destinada à corrupção. Nesse caso, a construção do personagem paterno como horrendo, absurdo e ébrio surge como um indício do contexto familiar do escultor. A relação com sua mãe é, também, bastante referenciada no decorrer dos capítulos, com interrogações da narração sobre como a mulher poderia ter gerado um filho tão imoral, violento e, nas palavras do próprio texto, monstruoso. Não por acaso, parte da crítica notou uma influência das teorias freudianas em obras de Polillo (Cf. MOTTA FILHO, 1925).

Na continuação do pesadelo, o pai adota uma postura cômica, ao promover movimentos de dança como em um espetáculo de cançã. Seu aspecto repugnante, contudo, mantém-se até o seu repentino desaparecimento. Imerso em espessa escuridão, Eugênio tenta caminhar pelo cemitério. Ao se mover, porém, encontra novas figuras monstruosas, também repugnantes e ainda mais numerosas:

O véu que me caía da fronte desapareceu, e assisti, então, ao desenrolar-se de uma coorte de fantasmas verdes, dolorosos, caras de bruxa e peitos cambados de meretriz que se houvesse encaducado no ofício; passavam os espectros por uma faixa luminosa, à orla de um abismo pestilento; eram ventruados, e tinham turgescências de gigante hidrópico espalhadas pelo corpo; e iam extraindo do próprio ventre corpos

raquíticos de crianças, pedaços de carne enlameados, figuras bojudas e idiotas de barrigãs; e estas apareciam com as vísceras à mostra, e com a boca aberta, hedionda, como um receptáculo sem fundo de palavras sem pudor. Os abantesmas iam atirando para o abismo a podridão fecundada que extraíam, e sacudiam as mãos no ar, como se quisessem limpá-las dos coágulos de sangue que se colavam aos dedos; alguns, os mais tristes e surrados, eram cegos; e estendiam os braços enormes, finos, pavorosos, contra o céu; e cerravam depois as mãos, num gesto trágico de revolta, numa ameaça absurda de quem vai estrangular um monstro (POLILLO, 1922, p. 237).

A descrição dos entes é, mais uma vez, exemplar da técnica de fusão: são “fantasmas verdes”, com “caras de bruxa” e com aspecto de antiga “meretriz”, que se assemelham, ainda, a um “gigante hidrópico”. Suas ações são responsáveis por garantir a repugnância e o caráter ameaçador dessas figuras, já que retiravam “do próprio ventre corpos raquíticos de crianças” e também os de “barrigãs” para, em seguida, jogá-los no abismo. Inseridos no romance, essas figuras não são aleatórias, pois Eugênio é, na parte inicial da obra, um personagem com desejos pedófilos. É também relevante o movimento de extrair “do próprio ventre” as crianças, capaz de sugerir que aquelas figuras são crias das monstruosidades. Além disso, o pai do protagonista é evocado, tanto no sonho quanto em outros trechos, como alguém que se notabiliza por possuir uma série de amantes e, assim como o próprio protagonista, pelo contato com prostitutas. A atitude das monstruosidades, ao tentar limpar as mãos dos coágulos de sangue, poderia indicar uma tentativa de se livrar das marcas dos crimes cometidos. Os monstros de seu pesadelo alegorizam temores e angústias próprios da realidade diegética e da psicologia do personagem principal. Enquanto surgem no ambiente, o narrador destaca, contrastivamente, que, ao fundo, era capaz de escutar canções doces e amorosas entoadas por crianças, tornando explícito o tema da infância como alvo ideal das monstruosidades.

Como o pai horrendo, os fantasmas logo desaparecem e, tal qual acontecera no trecho anterior, abrem caminho para novas figuras grotescas. Nesse ponto, identificamos, ainda, uma transformação do próprio espaço narrativo, que passa de um cemitério deserto para um cenário primitivo, repleto de crateras e de construções montanhescas até o momento inexistentes. Por essa formação específica do *locus horribilis*, que funciona também como uma metonímia das monstruosidades, e pelos próprios seres descritos, o excerto a seguir remete a alguns de *En rade*:

Surdiram de um jato, perto de mim, crateras sem lava, fraldas de montanhas que não tinham árvores, de cujos outeiros saíam corpos enormes de serpentes, com as escamas luzídias abrindo na treva fulgurações estranhas de pedraria preciosas; os répteis expeliam pela boca olores mortíferos; suas línguas rubras, bifurcadas, serpentavam pelo ar, alongando-se para o meu lado. Um daqueles animais nojentos estendeu-se, estendeu-se desmesuradamente [...] E como quisesse morder-me no

ombro, agarrei-o com força pelo pescoço, e fui deixando que a sua boca se aproximasse bem da minha... Sentindo-lhe, afinal, o sabor venenoso do hálito, comecei a ter frêmitos nervosos de prazer. E, dominado, vencido, com a energia rota pelo meio, beijei-lhe a língua vermelha, gelada, que expelia saturações de morte (POLILLO, 1922, p. 238-239).

Os “animais nojentos” evocados exemplificam a estratégia da magnificação, pois aparecem em “corpos enormes de serpentes”, capazes de alongar suas línguas até o protagonista. Como o caráter repugnante de seus corpos, a letalidade desses répteis é também ressaltada quando a narração indica que eles seriam capazes de expelir “olores mortíferos”. Apesar de se moverem em direção a Eugênio e de representarem uma ameaça, a reação do protagonista é surpreendente. Em vez de fugir da criatura ou de rejeitá-la, ele decide agarrá-la, aproximá-la do próprio rosto e, finalmente, beijá-la. Ao fazê-lo, exprime seus “frêmitos nervosos de prazer” e enfatiza o “sabor venenoso do hálito”. Essa atitude indica um comportamento autodestrutivo por parte do personagem, já que aquele animal era um representante das “saturações de morte”.

Outro dado importante no excerto é a comparação das escamas das serpentes a pedras preciosas. As menções à pedraria abundam na ficção decadente como um todo e expressam um ideal de artificialidade e de construção de algo belo e artístico a partir de elementos inicialmente naturais (Cf. PIERROT, 1977). Na narrativa de Polillo, a monstruosidade é percebida não apenas de forma paradoxalmente atrativa, como também é dotada de certos aspectos estéticos e de relevância para o artista. Como a narração é autodiegética, temos acesso justamente aos traços que seriam importantes para o protagonista.

Esses répteis são as últimas figuras monstruosas do capítulo e, antes de desaparecerem, evocam a voz de uma mulher misteriosa. Embora não consiga identificá-la com precisão, o narrador comenta que ela se tornava mais clara, “à medida que provocava em mim um ódio indomável contra meus pais — um ódio ilógico e terrível, que cresceu, cresceu, cresceu...” (POLILLO, 1922, p. 239). Até o final da narrativa, a raiva de Eugênio contra os pais e contra o mundo apenas se intensifica e adquire contornos ainda mais violentos, a ponto de desejar, descontroladamente, matar Perséfone, a sua amante. O desejo assassino é, ainda, descrito como um impulso artístico, como um ato potencialmente belo e criador. A confiarmos na palavra do narrador, mentalmente instável, o plano teria se realizado. No desfecho da narrativa, após a explicitação de todo o diário do personagem, o leitor é informado de que “Eugênio Land Freitas, em março de 1918, falecia num hospital, onde fora recolhido como sofredor de moléstias nervosas e mentais” (POLILLO, 1922, p. 291).

### 3.6 *Kyrmah*

O segundo romance de Raul de Polillo, *Kyrmah: Sereia do vício moderno* (1924), tem como foco o arquétipo da *femme fatale*. A partir do diário de Rodrigo, um jovem poeta e protagonista da trama, acompanhamos o desenvolvimento de seu relacionamento com a atraente e misteriosa mulher que dá nome ao título da obra. Dividido em duas partes, “Tenebrália” e “Arco-Íris da nevrose”, o romance é típico da ficção decadente em suas estruturas narrativas, em seus temas e até mesmo nas referências artísticas reveladas pelo personagem principal<sup>91</sup>. Em diversos momentos do enredo, há menções a escritores, a pintores e a músicos recorrentemente aludidos pela decadência literária ou até mesmo produtores de histórias decadentes, tais como Jean Lorrain, Gabriele d’Annunzio, Oscar Wilde, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Gustave Moreau, Félicien Rops, Aubrey Beardsley, Richard Wagner, entre outros. Diversas personagens femininas da narrativa classificam a leitura e a fruição estética dos trabalhos desses artistas como malsãs e corruptoras e as buscam exatamente por essas características<sup>92</sup>.

Com uma personalidade dominadora e uma sexualidade agressiva, a *femme fatale* é, justamente, um dos mais recorrentes *topoi* da ficção decadente e uma das principais fontes de descrições monstruosas. Sua composição enquanto ser ficcional é pautada, no entanto, por uma ambiguidade: ainda que seja a responsável pela ruína e mesmo pela morte de diversos homens, sua beleza e seus atributos físicos são uma promessa de imenso prazer. Por esse motivo, Praz (1996, p. 196) a descreve como “um arquétipo que reúne em si todas as seduções, todos os vícios e todas as volúpias”.

Conscientes da sedutora ameaça a que estão submetidos, e representados como figuras frágeis perante a lascívia feminina, os personagens masculinos oscilam entre um desejo masoquista e uma atitude violenta em relação à *femme fatale*. Atraídos e desafiados por uma sexualidade que foge aos padrões, os protagonistas tentam superar a passividade que lhe é

---

<sup>91</sup> O livro conta, ainda, com quinze gravuras assinadas por Ferrignac, pseudônimo de Inácio da Costa Ferreira (1892-1958), que também é responsável pela capa do livro. O artista é conhecido por suas ilustrações em estilo *art déco* e por ter participado da Semana de Arte Moderna de 1922.

<sup>92</sup> Na imprensa, a recepção do livro foi majoritariamente negativa, inclusive com pedidos de restrição da circulação da obra em razão de sua suposta imoralidade. Frei Pedro Sinzig (1925, p. 6), na seção “O momento literário” d’*O Jornal*, clamou os leitores a um boicote: “O bom senso do povo brasileiro e dos mais responsáveis por ele impedirá a propaganda desse livro essencialmente doentio, para não transformar o Brasil em hospital, escola de criminosos e hospício”.

imposta pelas mulheres e buscam combatê-las, a fim de conseguir tomar controle da própria volúpia. Os resultados desses esforços, contudo, raramente apontam para uma solução pacífica ou positiva, pois o desfecho dos homens nessas histórias passa pela própria morte, pela loucura ou pela transformação em assassinos de mulheres.

No final do século XIX, tal arquétipo é representado de forma cada vez mais recorrente e aterrorizante, em textos ficcionais que destacam o suposto poder de destruição feminino. A pesquisadora Dottin-Orsini (1996, p. 20) defende que a misoginia não era apenas uma característica das concepções pessoais dos escritores finiseculares, mas também “a própria base da expressão artística” do período. Narrativas de distintas tendências artísticas teriam sucessivamente relacionado a *femme fatale* a imagens de podridão, de lixo, de carniça e de vampirismo. Os recursos estilísticos empregados nessas obras reforçariam continuamente a periculosidade da personagem:

De qualquer maneira, no final do século, a Musa sofre estranhas metamorfoses. Vulgar para os naturalistas, ela bate nas coxas, tem suas regras (ou cólicas) e, se acontece dar à luz, é no horror e na sânie; hierática para os simbolistas, assassina com um sorriso, arrasta a saia no sangue, possui impassíveis olhos de pedra preciosa. Seja como for, é perigosa. (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 15)

Os autores finiseculares teriam sido influenciados por discursos científicos e pseudocientíficos que comprovariam a natural tendência feminina à crueldade, à sexualidade excessiva e ao descontrole histérico. Incapaz de conter os próprios sentimentos, a mulher poderia sucumbir “a seus estigmas degenerativos, transformando-se em criminosa, prostituta, louca, histérica ou ninfomaníaca” (NUNES, 2000, p. 12). Tais possibilidades representariam um perigo à sociedade, já que, à época, a figura materna era a idealização da função social da mulher. Responsável pela saúde da prole e, por extensão, pelos cidadãos que construiriam o futuro do país, seus desvios sexuais eram inaceitáveis. Convém lembrar que o final do século XIX é marcado também por uma destacada preocupação com a epidemia de sífilis e pelo início da afirmação de uma “Nova Mulher” (Cf. BOTTING, 1996), desejosa de mais liberdade social, política e sexual. Nesse contexto, as poéticas negativas, como a decadência literária e o Gótico, ganhariam cada vez mais destaque, de modo a expressar as ansiedades geradas por tais transformações.

De forma análoga, Dominique Maingueneau (1999) destaca que o final do século XIX foi um período de grande produção de *femmes fatales* na ficção. O crítico defende que as principais fontes para a construção do arquétipo eram mulheres que não se encaixavam em uma categorização tradicional do comportamento feminino: mãe, esposa, trabalhadora e prostituta. Haveria na sociedade europeia do período um conjunto de mulheres cada vez mais

independentes, participantes, por exemplo, do mundo dos espetáculos e da vida mundana, que não pertenceriam a grupos facilmente identificáveis. As obras ficcionais passariam a associar essas figuras à morte e à degradação, sobretudo após a Guerra Franco-Prussiana, em 1870, em razão do já mencionado aumento do caso de sífilis. Nesses termos, tratar das relações amorosas com as mulheres no universo cultural *fin-de-siècle* significativa também abordar, indiretamente, um conjunto letal de doenças venéreas.

Maingueneau (1999, p. 15), todavia, comenta que não pretende “tratar as histórias de *femme fatale* como simples documentos sobre a imagem que se fazia da mulher a uma certa época”<sup>93</sup>. Com efeito, o pesquisador busca desenvolver uma argumentação menos calcada em eventos históricos e mais em certo imaginário cultural, ao defender que haveria uma associação, ao longo do século XIX, entre a feminilidade e o artista. Na argumentação do teórico, ambas as figuras estariam em oposição à figura do homem pragmático, voltado para atividades práticas e mais objetivas, como o comércio e a ciência. Nesse sentido, os dois tipos de personagem receberiam um tratamento frequentemente negativo, entendidos como desviantes e perigosos para a sociedade.

Se, no início do Oitocentos, a *femme fatale* representava uma ameaça sobretudo à alma e aos valores morais dos personagens masculinos, na prosa de ficção decadente ela é a encarnação de um perigo físico, capaz de matar e de transmitir doenças variadas (Cf. FRANÇA & SILVA, 2015). Nessa literatura, ela também ganha outros contornos específicos: normalmente, trata-se de uma mulher da aristocracia, de gostos bastante refinados, em constante crise nervosa, adepta de orgias, participante de rituais ocultistas ou mesmo satanistas, e potencialmente criminosa. Esse perfil completa-se com figuras de artistas – em sua maioria, dançarinas ou acrobatas – frequentemente de origem estrangeira e de hábitos encarados como exóticos. Além de luxuriosas, é possível, ainda, que usem entorpecentes, tenham práticas sexuais homossexuais e que, inicialmente, sejam apresentadas como figuras andróginas (Cf. SILVA, 2017b). Não raro, elas aparecerem para os protagonistas decadentes envoltas em uma atmosfera onírica, que tende ao pesadelo e ao horror, ou como materializações de obras e ideais de arte, como observaremos no romance de Polillo.

Nos capítulos iniciais de *Kyrmah*, Rodrigo tenta descobrir quem é a remetente dos diversos bilhetes anônimos e obscuros que recebe. A tentação em conhecer a autora das mensagens não apenas o leva a uma crise de nervos, como também povoa suas noites de visões de fantasmas. Tal revelação ocorre em uma noite de carnaval, na qual o pintor dirige-se

---

<sup>93</sup> O trecho em língua estrangeira é: “[...] nous sommes contraint de ne pas traiter les récits de femme fatale comme de simples documents sur l’image qu’on se faisait de la femme à une certaine époque”.

a uma festa orgiaca e nela encontra Kyrmah, uma mulher bastante atraente que se diz admiradora da arte de Rodrigo, admite ter-lhe escrito as mensagens. A partir de então, ambos iniciam uma relação amorosa caracterizada pela morbidez.

Kyrmah associa, frequentemente, seus desejos sexuais a sensações de dor e à morte. Descrita como suicida, masoquista e completamente desinteressada de assuntos que não se relacionassem ao fim da vida e ao sexo, ela cultivaria um “*spleen* com o gosto da morte e da podridão” (POLILLO, 1924, p. 73), que exigiria cada vez mais atenção e disposição de Rodrigo. As próprias atividades sexuais dos amantes passam a se realizar em locais dominados por esqueletos e crânios humanos.

Algumas das primeiras formas monstruosas do romance surgem ainda na primeira parte e já estão relacionadas à Kyrmah. Como ocorre com diversas personagens decadentes, seus gostos são exóticos e tendem ao bizarro. A descrição das flores que a personagem exibia em vasos de porcelana, por exemplo, evoca a peculiar flora de Des Esseintes:

Em vasos de porcelana que Kyrmah colecionara quando andava pelo mundo, em busca de quem lhe compreendesse a alma civilizada e tenebrosa, agonizavam flores; eram cravos negros como pupilas de mulheres orientais; violetas brancas e azuis, rosas verdes e roxas, gardênias arcoirizadas, lírios vermelhos — um aluvião de caprichosas monstruosidades de floras exóticas, com extravagâncias moderníssimas de colorista doido, e requintes de estilo que iam além da mais audaciosa fantasia. Algumas flores tinham forma de bocas humanas sujas de sangue, e desprendiam um perfume excitante, de carne não poluída, de linho novo, de alcova fechada; outras, irreconhecíveis, de pétalas disformes, abertas como chagas hediondas, e pálidas como o rosto de um cadáver de mulato, apresentavam, no fundo, ao centro da corola, uma substância qualquer, que se não definia bem, mas que parecia pus; e disto se exalavam olores enervantes de incenso queimado, de gleba revolvida, que, mesclando-se às emanções características do éter e do ópio, ao perfume da carne das mulheres nuas, dava, ao mesmo tempo, a repugnância do cheiro dos cadáveres e a concupiscência vesga que só nos infiltra, no sangue, a vista do corpo sem véus de uma linda odalisca jovem (POLILLO, 1922, p. 107-108).

Observe-se, novamente, a técnica de fusão: apesar de serem vegetais, são colocadas como objetos estéticos, promovidas por um “colorista doido” e com “requintes de estilo”. Além de terem um componente artístico, elas também envolvem conteúdos relacionados à anatomia humana e ao campo das doenças, já que têm forma de “bocas humanas sujas de sangue”, “chagas hediondas”, expelem algo que se assemelha a “pus” e lembram “o rosto de um cadáver de mulato”. É relevante lembrar, ainda, que se trata de uma visão deformada da natureza, se considerarmos que essa flora é artificializada e enfatiza em suas características mais degradantes. O resultado final dessa combinação grotesca aponta para aspectos, simultaneamente, negativos e positivos, pois causam “a repugnância do cheiro dos cadáveres” e também a “concupiscência” típica da observação de uma “linda odalisca jovem”. Assim, a passagem mescla traços caros às monstruosidades da ficção decadente, entendidas como



figuras potencialmente artísticas, representantes de uma tendência antinatural e artificializante, formadas por elementos ligados a doenças e, finalmente, associadas à sexualidade.

A segunda seção do romance, contudo, apresentará o maior número de monstruosidades, quando Kyrmah, motivada por Nikirowitch, um bizarro artista russo de quem é amiga, resolve realizar uma missa negra, uma grande orgia dedicada a Satã. Como convidadas, há uma série de mulheres fatais, caracterizadas como bacantes em um sabá, cujas descrições ocupam capítulos inteiros. Variações do mesmo arquétipo, é curioso notar como seus atributos e suas histórias de vida não apenas se assemelham como chegam a se confundir. Como tivemos a oportunidade de analisar (Cf. SILVA, 2017b), todas possuem diversos pseudônimos, drogam-se, desempenham alguma atividade artística, são bastante sedutoras e intimidantes, além de se responsabilizarem, em maior ou em menor grau, por mortes e por crimes. Nessa parte da trama, as personagens femininas e as cenas que representam atividades sexuais ganham destacados contornos monstruosos.

Ao longo da missa negra, as diversas mulheres presentes desenvolvem intensas relações sexuais com os outros participantes e entre si também. Kyrmah e Rodrigo também se envolvem carnalmente com bastante ímpeto, em um dos poucos momentos que o protagonista tem um comportamento mais ativo e seguro na narrativa. O descontrole motivado pelo coito é de tal forma amplificado que a personagem começa a passar por uma transformação física:

Kyrmah foi possuída por mim, como jamais o fora por outra criatura! Seus cabelos transformaram-se em esguias víboras de fogo que me envolviam a cabeça, me penetravam nos ouvidos, me verrumavam o cérebro, estilando-me veneno na alma. A besta da luxúria, desencadeada e solta, bramia. Suas mãos eram como enormes rasouras de aço que abriam sulcos na minha carne, de onde o sangue saía a guinchos. Ela apertava os joelhos, cerrava as mandíbulas, fazia ranger os dentes, reacendendo incessantemente a fúria paroxísmica dos nossos nervos, da nossa carne palpitante e sedenta, com monossílabos proferidos a custo, com palavrões que lhe crestavam os lábios pintados de verde-paris, e lhe deformavam os ângulos da boca — daquela mesma boca de talhe impecável, que fora, outrora, a mais rubra, a mais terrível flor de sede e de volúpia!... (POLILLO, 1924, p. 161).

A *femme fatale* adquire aspectos animais, liberados pela atividade sexual e pelo rito satânico. Não se trata apenas de uma mulher, mas sim de uma criatura de fusão de aspectos, entre o humano e o bestial. A sua transformação monstruosa inclui cabelos como de uma Medusa, em forma de “esguias víboras de fogo”, que atacam o protagonista do romance. Com mãos em “rasouras de aço”, a violência da mulher em plena volúpia promove até mesmo a perda de sangue de Rodrigo, constantemente atacado. Submetido à “besta da luxúria”, ficamos com a impressão de que não é, de forma alguma, o protagonista que estaria possuindo

Kyrmah, como afirma o narrador autodiegético na primeira linha do excerto, mas sim o contrário. Finalmente, outro aspecto relevante da cena é a sua conclusão, em que, apesar de estar controlado por um ente monstruoso, o narrador destaca os “lábios pintados de verde-paris” da personagem, “os ângulos de sua boca” e seu “talhe impecável”. Esse tipo de detalhe revela a tentativa da ficção decadente em enfatizar traços estéticos em entes repelente e em momentos inesperados.

No ápice do ritual, não apenas Kyrmah é totalmente transformada em um ser monstruoso, como surgem diversas criaturas grotescas pelo espaço:

Porque as visões não se sucediam com regularidade...  
E tinham aspectos de trechos de uma dança veloz de monstros saltitantes... Vi, errando pelo espaço, em redor de mim, sobre a minha cabeça, sobre os corpos de toda aquela alta maré de aberrações inclassificáveis, alguns troncos humanos, com enormes chagas abertas nos flancos; serpentes hediondas, espiralando o visgo dos seus anéis, e procurando, com a língua bifurcada, os seios alvos das mulheres; corpos de crianças sem rosto, de uma consistência gelatinosa, repelente, adejando sobre bacantes, que, noutros tempos, haviam assassinado os frutos do próprio ventre; flores monstruosas exalando a podridão consumada das corolas pustulentas; bichos não classificados na Zoologia, árvores em forma de coisas vergonhosas — toda uma inteira epopeia grotesca de embriaguez, que dançava, saltava e rugia, assumindo proporções desmesuradas de tregenda — tudo isto eu vi, distintamente, admirando o colorido de certas folhagens pardas, alongadas, de certos fragmentos de figura humana, com gibosidades de penedo e uma vibratilidade inédita de vermes ou de motor, cujas silhuetas notiluzentes cabriolavam vertiginosamente pelo ar (POLILLO, 1924, p. 183).

Frente a todos esses seres monstruosos, Rodrigo prefere admirar o colorido de suas formas, suas composições e sua originalidade, no que define como “vibratilidade inédita”. Mesmo que se trate de uma “epopeia grotesca”, a cena é justamente apresentada em seus detalhes visuais, com destaque, por exemplo, a “folhagens pardas, alongadas” e “gibosidades de penedos”. A própria escolha vocabular colabora para reforçar o lado estético daquelas figuras. O excerto inclui estrangeirismo, caso de “tregenda”, e também neologismo, como “notiluzentes”. É importante notar ainda as referências a um conjunto de termos que dizem respeito ao campo semântico das doenças e da medicina, como “chagas”, “pustulentas” e “vermes”. Todas essas escolhas linguísticas e textuais, pouco usuais nos usos mais comuns da língua, ao impor algum estranhamento na leitura, buscam impactar a recepção. Tais itens lexicais reforçam, por analogia, não apenas o próprio caráter grotesco dos seres, como também a própria preocupação formal da passagem.

Ao final do sabá, Kyrmah seria assassinada no altar por Nikirowitch, como forma de oferenda às entidades satânicas. Já o desfecho da narrativa acompanha a reclusão de Rodrigo em um manicômio, sem conseguir convencer os médicos da realidade dos eventos narrados anteriormente. Encarado como um louco perigoso, sua presença no hospício demanda a

duplicação de vigilantes e de funcionários para observá-lo de perto, pois expressa o desejo de incendiar o local inteiro. O romance se encerra nesse momento, após a ameaça do protagonista, com um conjunto de reticências. Como ocorre em *Dança do Fogo*, em *Kyrmah*, as monstrosidades são inseridas em um contexto de provável loucura do personagem principal. Além disso, a sexualidade feminina, na figura das diversas *femmes fatales*, assume uma dimensão monstruosa.

## CONCLUSÃO

Ao longo desta dissertação, defendemos a hipótese de que a ficção decadente se constituiu como uma poética negativa, dedicada à produção de efeitos de recepção como a repulsa e o medo e à expressão de um profundo pessimismo em relação à modernidade. Sustentamos, ainda, que suas realizações narrativas se estruturaram de forma bastante sistemática tanto na literatura francesa quanto na brasileira. Propusemos um modelo de identificação, de descrição e de análise dessas obras, visando recuperar e difundir parte de uma realização artística pouco contemplada pelos estudos literários e ainda desconhecida do público leitor mais amplo. Além disso, observamos como a decadência literária se valeu da criação de um conjunto de monstruosidades para expressar tanto seus ideais de antinaturalidade e de esteticismo quanto seu compromisso com a representação do grotesco e do mal. Observamos, contudo, que a relação dos protagonistas decadentes com os monstros não se pauta pela aversão, mas, ao contrário, por intensas atração e admiração pelo que é horrível.

Pelos exemplos ficcionais investigados, foi possível perceber como as narrativas decadentes expressaram a descrença no progresso técnico-científico e na racionalidade humana. Não por acaso, trata-se de uma literatura interessada pelo lado mais onírico de seus personagens e por suas psicologias doentias. À reflexão lógica e coletiva substitui-se uma visão de mundo bastante subjetiva, idiossincrática e desviante. Apesar de diversas menções às ciências nos livros estudados, os conteúdos e os termos supostamente científicos surgem como base para a criação de monstruosidades e como uma fonte discursiva rica em palavras raras ou obscuras, que impactam a recepção ao tornar mais hermético o texto. Com desfechos em que os protagonistas acabam por enfrentar a loucura, a degradação física e moral, ou mesmo a morte, o futuro tampouco é visto sob lentes mais esperançosas na ficção decadente: não raras vezes, o que está por vir é representado como o Apocalipse ou como a involução humana.

O imaginário da ficção decadente pode ser entendido como o que Steven Pinker (2018, p. 50) classificou de “contrailuminismo”. Em sua obra sobre os avanços sociais e técnicos alcançados pelo homem a partir dos ideais iluministas de valorização da razão, da ciência, do humanismo e do progresso, o psicólogo norte-americano identifica os vários movimentos de negação desses valores ao longo da história. Presente sobretudo nas elites intelectuais e

artísticas dos países, a rejeição desses princípios se pautaria por uma descrença na possibilidade de prosperidade e de um futuro melhor:

O Iluminismo foi rapidamente seguido por um contrailuminismo, e o Ocidente está dividido desde então. Nem bem as pessoas saíram à luz e já vieram lhe dizer que a escuridão não era tão ruim, afinal de contas, que deviam parar de se atrever a compreender tanto, que os dogmas e as fórmulas mereciam outra chance, que o destino da natureza humana não era o progresso, e sim o declínio (PINKER, 2018, p. 51).

Entre as noções mais presentes no “contrailuminismo”, estariam a defesa de dogmas religiosos, a crença no sobrenatural, a aversão à ideia de progresso, a qualificação do pensamento racional como estéril, a valorização de um indivíduo autossuficiente e um generalizado pessimismo. No campo das artes, já seria possível observar tal compreensão desde o Romantismo, que teria se colocado em polo oposto ao dos ideais iluministas, a partir da defesa da inescapável mescla entre racionalidade e emoção, da valorização da individualidade radical de cada homem e da ênfase no caráter particular das culturas. Acreditava-se, ainda, que a violência seria inescapável, já que intimamente associada à própria natureza humana. Após constatar a continuidade desse conjunto de pensamentos tanto no final do século XIX quanto no decorrer do XX até os dias atuais, Pinker (2018, p. 54) chega a qualificá-los como uma “forma de decadentismo”.

Tais características aparecem com bastante relevância na literatura *fin-de-siècle*. Com efeito, parte significativa da decadência literária valoriza a espiritualidade e as práticas religiosas, ainda que apresentadas sob uma ótica mórbida e de cunho satânico. A sobrenaturalidade constitui, igualmente, um dos pontos de sustentação dessa produção artística, já que permite a exploração do potencial criativo do artista e de sua capacidade de engendrar objetos e situações até o momento inexistentes. Lasso e submetido a sucessivas crises nervosas, o protagonista decadente tende a rejeitar valores coletivos em nome do culto de sua individualidade e de seu refinamento estético. Nesse contexto, a racionalidade e o progresso são vistos como frutos de uma sociedade materialista, sem senso artístico e destinada à vulgaridade. Essa postura ante o mundo costuma promover o isolamento das personagens e o pessimismo em relação às possibilidades de sua reintegração à vida em comunidade.

Diversos desses aspectos foram explicitados no primeiro capítulo da dissertação, quando apresentamos as principais temáticas da ficção decadente. Entre elas, destacamos a defesa da arte pela arte, o culto da artificialidade e a tendência ao macabro. O apreço pelo bizarro e pelo desviante ensejou uma forma discursiva característica, frequentemente

classificada de hermética e de obscura. Assim, conseguimos indicar alguns indícios da linguagem decadente, com seus termos raros, inversões sintáticas e procedimentos típicos da *écriture artiste*. Embora tais traços fossem encarados por alguns escritores como provas de refinamento artístico, grande parte da crítica e da historiografia literárias, tanto brasileira quanto francesa, não os avaliou positivamente. Sem se constituir como um movimento literário específico, a ficção decadente foi, frequentemente, ignorada pelos estudos literários ao longo de parte do século XX ou tomada como um subproduto da literatura. Quando identificaram algumas de suas obras, anexaram-nas, em geral, a outras tendências poéticas do final do século XIX, como o Naturalismo, o Simbolismo e, especialmente no Brasil, ao vago rótulo “Pré-Modernismo”.

No segundo capítulo, analisamos a realização narrativa de tais ideais artísticos e propusemos um modelo descritivo capaz de identificar as realizações ficcionais da decadência literária. Nesse ponto, constatamos como a estrutura da ficção decadente se voltou para a expressão de uma visão desencantada de mundo. Seus protagonistas – normalmente estetas e aristocratas – desenvolvem obsessões artísticas que acabam por conduzi-los a um sentimento de desesperança em relação ao futuro. Expusemos, ainda, como o destino de diversas personagens decadentes é a loucura ou a morte. Não à toa, essas histórias costumam se desenvolver em *loci horribiles*, responsáveis por criar uma atmosfera de degradação física e moral. Por fim, a narração das obras decadentes enfatiza não apenas digressões sobre arte, filosofia e crítica literária, como também cenas de grande violência e as minúcias das sensações experimentadas por seus protagonistas. Esperamos que pesquisas ulteriores possam também vir a validar e a refinar o modelo narrativo apresentado a partir da verificação em obras decadentes de outras literaturas nacionais.

No terceiro capítulo, discorremos sobre como a ficção decadente foi pródiga em criar monstruosidades. A recorrência dos seres monstruosos no *corpus* analisado também confirmou a hipótese de que esta é, essencialmente, uma poética negativa. Frequentemente construídos a partir de elementos relacionados às ciências naturais e a simbologias místico-religiosas, os monstros decadentes são avaliados positivamente pelos protagonistas das histórias, que admiram o potencial artístico peculiar e instigante dessas figuras. Em alguns casos, chega-se a destacar o caráter paradoxalmente belo das monstruosidades, até mesmo quando elas podem representar perigo para a própria sobrevivência das personagens. Esse tipo de juízo demonstra não apenas como a decadência literária privilegia formas originais e bizarras, mas também quão deturpados e absurdos são os ideais de seus protagonistas. É relevante destacar que a percepção de tais personagens é colocada em suspeição ao final das

narrativas, já que se costuma explicitar suas condições de indivíduos mentalmente instáveis, doentios e incapazes de desenvolver uma avaliação objetiva dos eventos da diegese.

Apesar da recorrência com que um número expressivo de narrativas decadentes explorou diversas formas monstruosas, ainda são poucos os trabalhos que se dedicaram a estudar a caracterização de tais monstros e de tentar compreendê-los dentro da tradição do grotesco. Com o culto do artificial e com o esteticismo, a criação de monstruosidades a partir dos ideais artísticos decadentes promove uma produtiva e peculiar união, já que os entende como dignos de um tratamento estético elevado e refinado.

Pelos trechos ficcionais analisados ao longo desta dissertação, notamos como a prosa de ficção decadente se especializou em apontar para o lado mais negativo da existência – as doenças, a crueldade humana e a inevitável morte. Em vez de uma ode ao progresso e à razão, as narrativas estudadas se constituem como o corolário de uma visão de mundo apocalíptica e como verdadeira poética negativa. Ao retratar personagens criminosas, patologias mentais e diversas transgressões morais e sexuais, essa literatura também soube se valer de uma estética do grotesco para engendrar uma arte original, imaginativa e capaz de afetar a sensibilidade da recepção. Mais que um retrato das fobias e das ansiedades finisseculares, a produção decadente tomou as monstruosidades como um modo de refletir sobre os limites da imaginação do artista e da capacidade representativa e imagética da arte.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Júlia Lopes de. A nevrose da cor. In: *Ânsia Eterna*. Rio de Janeiro: Garnier, 1903.
- AZEVEDO, Aluísio. Demônios. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1º-11 de janeiro de 1891, n. p.
- BAL, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.
- BARROS, Fernando Monteiro de. O decadentismo na poesia brasileira da *Belle Époque*. *Cadernos do CNLF*, v. 14, n. 4, t. 4, Rio de Janeiro, 2010.
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.
- BATALHA, Maria Cristina. Pétrus Borel: trajetória de um ‘menor’ na cena literária francesa do século XIX. *Revista Estação Literária*, n. 12, p. 87-106, 2013.
- BATILLIAT, Marcel. *Chair mystique*. Paris: Séguier, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles. O dândi. In: BALZAC, Honoré; D’AUREVILLY, Barbey. *Manual do dândi: a vida com estilo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- BECKER, Colette; DUFIEF, Pierre-Jean. Présentation du *Dictionnaire des naturalismes*. In: *Excavatio*, v. 30, , p. 1-10, 2018. Lacombe.
- BECKSON, Karl. *Oscar Wilde: the critical heritage*. London; New York: Routledge, 2005.
- BIZUB, Edward. Ruskin, Ribot, Sollier, Proust : croyance, résurrection et légitimation. In: *Marcel Proust Aujourd’hui*, v. 9, Paris, 2012.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006. [1970]
- BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.
- BROCA, Brito. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do Realismo ao Pré-Modernismo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.
- CABRAL, Luciano. *The fourfold serial killer in Bret Easton Ellis’s American Psycho*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
- CAMARANI, Ana Luiza; COLUCCI, Luciana. Poe, Baudelaire, Huysmans: dândis e malditos. *Revista Estação Literária*, Londrina, v. 12, p. 22-32, 2014.



CAROLLO, Cassiana Lacerda. *Decadismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1980.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*. Campinas: Papirus, 1999.

CARROLL, Noël. Nightmare and the horror film: the symbolic biology of fantastic beings. *Film Quarterly*, v. 34, n. 3, p. 16-25, 1981.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguet & C., 1937.

CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *Quadros literários fin-de-siècle: um estudo de Às avessas*, de Joris-Karl Huysmans. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças. Romantismo/Decadentismo: gêmeos sinistros? In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças; FARIA, Flora di Paoli (Org.). *Faces rituais da poesia*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2010.

CRESSOT, Marcel. *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans: contribution à l'Histoire de la Langue Française pendant le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Librairie E. Droz, 1938.

CURVELLO, M. *Mares e Campos*, de Vírgilio Várzea. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 153. ed., 2 de junho de 1895.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A mulher que eles chamavam fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

DUBOIS, Jacques. *Les romanciers du réel: de Balzac à Simenon*. Paris: Seuil, 2000.

DUQUE, Gonzaga. *Horto de mágoas*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1996.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 2011. [1979]

FERNANDES, Marcelo José Fonseca. O conto simbolista no Brasil – seguido de antologia comentada. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

FRANÇA, Júlio (Org.). *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

FRANÇA, Júlio; SASSE, Pedro. O mal e a cidade: o medo urbano em 'Dentro da noite', de João do Rio. *Revista e-crita*, v. 3, p. 32-45, 2012.

FRANÇA, Júlio; SENA, Marina. Do Naturalismo ao Gótico: as três versões de “Demônios”, de Aluísio Azevedo. *SOLETRAS* (UERJ), v. 1, p. 95-111, 2014.

FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. De perseguidas a fatais: personagens femininas, sexo e horror na literatura do medo brasileira. *Opiniões: Revista dos Alunos de Literatura Brasileira da USP*, v. 5, p. 50-66, 2015.

FRANÇA, Júlio. Volúpias da estesia: a prosa de ficção decadente de Raul de Polillo. *Revista Todas as Musas – Revista de Literatura e das múltiplas linguagens da arte* (online), v. 9, p. 109-117, 2017.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GAUTIER, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Paris: Le Livre de Poche, 1994.

GEHR, Richard. Splatterpunk. *Village Voice*, 06 de Fev de 1990.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: GENETTE, Gérard. *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

GIBSON, Michael. *Odilon Redon*. Köln: Taschen, 2017.

GOURMONT, Remy de. *Sixtine : roman de la vie cérébrale*. Paris: Albert Savine, 1890.

GRIFFITHS, Richard. Huysmans et le mythe d'À Rebours. In: SOCIÉTÉ DES ÉTUDES ROMANTIQUES. *Joris-Karl Huysmans. À rebours « une goutte succulente »*. Paris: SEDES, 1990.

HERSCHMANN, Micael; KROPF, Simone; NUNES, Clarice. *Missionários do progresso: médicos, engenheiros e educadores no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Diadorim Editora, 1996.

HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris : Bibliothèque Charpentier, 1891.

HUYSMANS, J.-K. *Às Avestas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

HUYSMANS, J.-K. *À Rebours*. Paris: Gallimard, 1983.

HUYSMANS, J.-K. . Cauchemar. In: HUYSMANS, J.-K. *Croquis parisiens*. Paris: Éditions Slatkine, 1996.

HUYSMANS, J.-K. *En rade*. Paris: Gallimard, 1984.

HUYSMANS, J.-K. *Là-bas*. Paris: Garnier-Flammarion, 1987.

HUYSMANS, J.-K. O Monstro. Tradução de Daniel Augusto P. Silva. In: ARAÚJO, Ana Paula; França, Julio (Org.). *As Artes do mal: textos seminais*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018.

JOUBE, Séverine. *Les Décadents* : bréviaire fin de siècle. Paris: Plon, 1989.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-RJ, 2006.

LEVIN, Orna Messer. *As figurações do Dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

LIMA, Fernanda Almeida. *De Champavert (1833) a Madame Putiphar (1839): posicionamentos frenéticos e trajetória de Pétrus Borel no campo literário*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

LOCMANT, Patrice. La littérature selon J.-K. Huysmans. In: LOCMANT, Patrice. *J.-K. Huysmans : écrits sur la littérature*. Paris: Hermann, 2010.

LORRAIN, Jean. [Carta] 17 de abril de 1891, Auteuil, [para] HUYSMANS, J.-K.. In: WALBECQ, Éric (Org.). *Correspondance Jean Lorrain – Joris-Karl Huysmans* : suivie de poèmes, dédicaces et articles. Tusson: Éditions du Lérot, 2004.

LORRAIN, Jean. *Monsieur de Phocas: Astarté*. Paris: Éditions du Boucher, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique. *Féminin Fatal*. Paris: Descartes & Cie, 1999.

MARQUÈZE-POUEY, Louis. *Le mouvement décadent en France*. Paris: PUF, 1986.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. São Paulo: É Realizações, 2014. [1978]

MENDÈS, Catulle. *Le Chercheur de Tares*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1898.

MICHAUD, Guy. *Message poétique du symbolisme*. Paris: Nizet, 1966. [1947]

MILNER, Max. Huysmans et la monstruosité. In: GUYAIX, André; HECK, Christian; KOPP, Robert. *Huysmans : une esthétique de la décadence*. Genève-Paris: Éditions Slatkine, 1987.

MITTERAND, Henri. De l'écriture artiste au style décadent. In: ANTOINE, Gérald; MARTIN, Robert. *Histoire de la langue française (1880-1914)*. Paris: CNRS Éditions, 1985, p. 467-477.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira: o Simbolismo (1892-1902)*. São Paulo: Cultrix, 1973.

MORETTO, Fulvia M. L. (Org.) *Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

- MOTTA FILHO. A Semana literária. *Correio Paulistano*, São Paulo, 09 de março de 1925, p. 4.
- MUCCI, Latuf Isaias. *Ruína e simulacro decadentista: uma leitura de Il Piacere*, de D'Annunzio. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.
- MUHFELD, Lucien. Contre la clarté. *La revue blanche*, Paris, tome 11, p. 73-82, 1896.
- MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Brasília: Conselho Federal de Cultura e Instituto Nacional do Livro, 1973. [1951]
- NUNES, Silvia Alexim. *O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha: um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- PALACIO, Jean de. *La Décadence: le mot et la chose*. Paris: Les Belles Lettres/Essais, 2011.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PÉLADAN, Joséphin. *La décadence latine: le Vice Suprême*. Paris: A. Laurent, 1886.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção: história da literatura brasileira (de 1870 a 1920)*. Belo Horizonte ; São Paulo: Itatiaia ; EdUSP, 1988. [1950]
- PETY, Dominique. *Les Goncourt et la collection: de l'objet d'art à l'art d'écrire*. Paris: Droz, 2003.
- PIERROT, Jean. *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 1977.
- PINKER, Steven. *O novo Iluminismo: em defesa da razão, da ciência e do humanismo*. Tradução de Laura Teixeira Motta e Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- PLOWERT, Jacques (ADAM, Paul; FÉNEON, Félix). *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*. Paris: Bibliopole Vanier, 1888.
- POLILLO, Raul de. *Dança do fogo: o homem que não queria ser Deus*. São Paulo: Monteiro Lobato & Co., 1922.
- POLILLO, Raul de. *Kyrmah: sereia do vício moderno*. São Paulo: Monteiro Lobato & Co., 1924.
- PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996. [1933]
- PROUST, Marcel. Contre l'obscurité. *La revue blanche*, Paris, tome 11, 1896, p. 69-72.
- PUNTER, David. *The Literature of terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present days*. The Modern Gothic. Longman: London and New York, 1996.

RIO, João do. *Dentro da noite*. São Paulo: Antiqua, 2002.

SALGADO, Marcus Rogério Tavares Sampaio. *A vida vertiginosa dos signos: recepção do idioleto decadista na belle époque tropical*. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SALGADO, Marcus Rogério Tavares Sampaio. *Vasos comunicantes: os castelos de Huysmans, Breton e Flavio de Carvalho*. Tese (Doutorado em Ciências da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

SALGADO, Marcus Rogério Tavares Sampaio. O castelo decadentista: espaço e narrativa na literatura finissecular. *Revista e-escrita*, v. 4, p. 33-45, 2013.

SANTOS, Ana Paula Araujo. *O gótico feminino na literatura brasileira: um estudo de Ânsia Eterna, de Júlia Lopes de Almeida*. 2017. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SASSE, Pedro Puro. *Terror e crime na literatura brasileira finissecular*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

SCHMID, Marion. *Proust dans la décadence*. Paris: Honoré Champion, 2008.

SENA, Marina. *O Gótico-Naturalismo na literatura brasileira oitocentista*. 2017. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SILVA, Daniel Augusto P. Flores monstruosas: a estética do grotesco na ficção decadente. In: BATISTA, Angélica Maria Santana; SASSE, Pedro Puro. (Org.). *Jornadas Fantásticas - Ensaaios I*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017a. p. 31-37.

SILVA, Daniel Augusto P. Heróis, nevrosados e fatais: os vilões decadentes. In: *Anais do III Congresso Internacional Vertentes do Insólito Ficcional, XV Painel Reflexões sobre o Insólito na Narrativa Ficcional*, Dialogarts, Rio de Janeiro, 2018.

SILVA, Daniel Augusto P. Horror sexual e ficção decadente. In: FRANÇA, Júlio (Org.). *Poéticas do Mal: a literatura do medo no Brasil*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017b, p. 150-177.

SILVA, Daniel Augusto P. Linguagens do insólito: a construção estilístico-textual do grotesco na ficção decadente. *Revista Abusões*, v. 5, p. 230-258, 2017c.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001. p. 115-148.

SINZIG, Frei Pedro. O momento literário. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 03 de fevereiro de 1925, p. 6.

SÜSSEKIND, Flora. O Figurino e a Forja. In: CARVALHO, J. M. et al. *Sobre o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1998.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VASCONCELOS, Carlos de. *Torturas do desejo: episódios trágicos*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1922.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de Literatura Brasileira: Primeira série (1895-1898)*. Rio de Janeiro: Garnier, 1901.

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

WILDE, Oscar. *Intenções*. Tradução de João do Rio. Rio de Janeiro: Livraria Império, 1957.

WILDE, Oscar. *The picture of Dorian Gray and other works*. New York: Barnes & Noble, 2012.

WILSON, Edmund. *Axel's Castle: a study in the imaginative literature of 1870-1930*. New York: Charles Scribner's Sons, 1931.

WINOCK, Michel. *Décadence fin de siècle*. Paris: Gallimard, 2017.