

## ESTETICISMO *FIN-DE-SIÈCLE*: O GROTESCO DECADENTE

Daniel Augusto P. Silva (UERJ/CAPES)<sup>1</sup>

**Resumo:** Desenvolvida na Europa e no Brasil a partir do final do século XIX até meados do século XX, a ficção decadente se notabilizou por sua atração pelo artificial e por aquilo que contraria as leis da natureza. Nessa ficção, a descrição de objetos grotescos, antinaturais, foi realizada a partir de uma linguagem bastante trabalhada e estetizada. Paradoxalmente, em diversas narrativas, tal esteticismo promoveu a percepção do grotesco como algo belo e refinado. Para demonstrar exemplos do grotesco decadente, esse artigo propõe a análise de *Monsieur de Phocas* (1901), de Jean Lorrain, de *Dança do Fogo: o Homem que não queria ser Deus* (1922) e de *Kyrmah: Sereia do vício moderno* (1924), dois romances de Raul de Polillo.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira; Literatura francesa; Decadência; *Écriture artiste*.

A prosa de ficção decadente está repleta de figuras grotescas: flores que parecem pedaços do corpo humano em decomposição, árvores formadas por genitais com doenças venéreas, corpos dominados por vermes, escarros e hemoptises comparados a pedras preciosas são apenas alguns dos exemplos. A literatura *fin-de-siècle*, de fato, apresentou predileção por situações e personagens desviantes, não raro disformes e eficientes em chocar a recepção. Os numerosos exemplos de grotesco na decadência literária, no entanto, não serviram apenas para gerar horror e repulsa. Eles foram entendidos, sistematicamente, como uma forma de se inovar estilística e esteticamente, ao expressar conteúdos originais, frutos da capacidade imaginativa do artista.

Para analisar exatamente como essa categoria estética se configurou na ficção decadente brasileira e francesa, partimos de duas hipóteses principais. Na primeira, acreditamos que o grotesco assumiu características específicas nessa literatura, não apenas a nível temático, mas também formal, diferenciando-se de outras realizações históricas, como o grotesco medieval, o renascentista e o romântico. A segunda hipótese é de que na ficção decadente o grotesco é encarado, sobretudo, como uma experimentação artística e discursiva, para além de estar voltado para gerar efeitos de recepção como o medo e a repulsa. A fim de verificar a validade dessas ideias, utilizaremos exemplos pontuais dos romances *Monsieur de Phocas* (1901), de Jean

---

<sup>1</sup> Mestrando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro e bolsista CAPES sob orientação do Prof. Dr. Júlio França (UERJ). Integra também o Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico (CNPq). É coorganizador do livro *Páginas Perversas: narrativas brasileiras esquecidas* (Appris, 2017). E-mail para contato: [daniel.augustopsilva@gmail.com](mailto:daniel.augustopsilva@gmail.com)



Lorrain, *Dança do Fogo: o Homem que não queria ser Deus* (1922) e *Kyrmah: Sereia do vício moderno* (1924), ambos do escritor brasileiro Raul de Polillo<sup>2</sup>.

As obras escolhidas para compor este *corpus* de análise são exemplares não apenas da existência da prosa de ficção decadente em diferentes países, mas também da pluralidade de suas temáticas. Essa literatura foi desenvolvida tanto na Europa quanto no Brasil entre as últimas décadas do século XIX e meados do XX, em um período que vai, mais especificamente, de 1884, com a publicação de *Às Avessas*, de Huysmans, até a década de 20. Entre alguns dos autores que produziram narrativas pertencentes à decadência literária, podemos destacar, além dos mencionados anteriormente, os franceses Octave Mirbeau, Catulle Mendès e Marcel Batilliat, bem como os brasileiros Gonzaga Duque, João do Rio e Medeiros e Albuquerque.

Apesar de não ter constituído um movimento ou uma escola literária, com preceitos bem definidos, entendemos essa literatura como uma poética (cf. JOUVE, 1989; PALACIO, 2011), que apresentou uma série de recorrências estilístico-temáticas. Entre elas, podemos destacar (cf. PIERROT, 1977; PALACIO, 2011; FRANÇA, 2013): (i) a presença de narradores e personagens pessimistas, desencantados com a modernidade e com os grandes centros urbanos; (ii) o anticientificismo e a desconfiança em relação ao discurso racionalista; (iii) a tematização de uma série de doenças, tanto psicológicas quanto físicas; (iv) o medo e a repulsa como efeitos de recepção almejados; (v) a atração pelo ocultismo e pelo misticismo; (vi) os enredos desenvolvidos a partir de diversas transgressões sexuais, que incluem incesto, necrofilia e pedofilia.

Além desses traços, a ficção decadente se notabilizou, em especial, por dois aspectos. O primeiro deles é a busca pelo artificial, por tudo aquilo que contraria as leis da natureza. Essa prática foi motivada pela compreensão, em muitas narrativas decadentes, de que a sociedade da época seria excessivamente materialista e vulgar, com gostos e produções literárias cada vez mais massificados. Ao visar ao antinatural, essa literatura entendeu a arte não exatamente como uma representação do real, mas, sobretudo, como ficção. Por tal motivo, Isaías Mucci (1994, p.7) define essa produção como uma “estética do artifício ou culto do simulacro (...) que cultivou acima de tudo o

---

<sup>2</sup> Para mais informações sobre a obra de Raul de Polillo, ainda bastante desconhecida tanto do público-leitor quanto da crítica especializada, ver FRANÇA & SILVA (2017).



raro, o requinte, o antinatural como consequência imediata de sua filiação a Baudelaire, para quem a estranheza (...) faz parte integrante do belo, até com ele se confundindo.”

O segundo aspecto é que o propósito de antinaturalidade se refletiu no próprio estilo das obras decadentes, e deu forma a usos de língua artificiais, resultantes de um minucioso esforço textual. Além de almejar a um refinamento da linguagem, em comparação ao discurso jornalístico da época e à literatura de cunho mais popular, os textos decadentes apresentavam certas dificuldades para a leitura. Nessas narrativas, empregava-se frequentemente uma linguagem estetizada, isto é, bastante trabalhada artisticamente, com construções raras, neologismos e inversões sintáticas. Estes e outros procedimentos discursivos muitas vezes tenderam ao hermetismo e foram classificados por parte da crítica como exagero e afetação.

A busca pelo antinatural e pela novidade estética fez com que a ficção decadente engendrasse uma série de figuras grotescas e monstruosas. Ao valorizar a criação artística em detrimento da representação mimética, esses textos partem do princípio de que qualquer conteúdo pode ser um motivo para a arte. Até mesmo seres e objetos feios, disformes e doentios – potencialmente grotescos – poderiam ser transformadas em arte. É o que podemos observar no trecho a seguir, de *Monsieur de Phocas*, no qual se lê:

Claudius tem, como eu, a curiosidade dos *music-halls* e dos bailes públicos. O corpo humano, cuja feiura também o entristece e o irrita, quando por acaso se insurge em beleza, torna-se para ele uma fonte de alegrias indizíveis (...). Esta beleza, Claudius tem, para descobri-la, um olho de acuidade singular, e isso sob os mais lastimáveis trapos, sob o disfarce dos mais mornos farrapos. Esta beleza, é sobretudo nas mulheres das ruas, nos miseráveis e nos pervertidos que seu faro de artista a rastreia e a desenterra, e com qual inquietante adivinhação! (LORRAIN, 2002, p.58)<sup>3</sup>

Trata-se da passagem em que o protagonista, Monsieur de Phocas, descreve as práticas de Claudius Éthal, um pintor estrangeiro, que, ao longo do romance, irá atuar como antagonista e cometer uma série de crimes e de transgressões. Como podemos observar, o artista retira de personagens e locais considerados feios, impróprios e mesmo desonestos o conteúdo para criar a sua arte. Esses elementos, ao serem captados pela sensibilidade do pintor e trabalhados artisticamente, darão forma a uma arte

---

<sup>3</sup> Todas as citações de obras sem edições em língua portuguesa foram por mim traduzidas.



descrita como bela, embora eles sejam, em sua essência, desviantes. Tal passagem revela um entendimento bastante comum a partir da segunda metade do século XIX do que seria a função do artista e das diversas fontes de beleza.

A estetização de qualquer conteúdo não ocorreu apenas a partir da capacidade imaginativa do artista, mas se manifestou também por meio de um procedimento estilístico bastante comum nas narrativas do final do século XIX: a *écriture artiste*. Esse estilo de escrita surgiu em um momento de destacada experimentação na linguagem empregada na literatura. Nas últimas décadas do século XIX, os escritores promoveram uma série de inovações linguísticas em suas narrativas, criando palavras, recuperando sentidos arcaicos, engendrando novas acepções semânticas, utilizando-se de gírias, de estrangeirismos, bem como de termos de vocabulários especializados, como o da botânica, o da medicina e o das pedras preciosas.

Esses recursos formais fizeram parte também dos procedimentos da *écriture artiste*, que consistia, em linhas gerais, na “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” (MITTERAND, 1985, p.467). Trata-se do apreço formal, do prazer pela própria construção linguística e pelos efeitos que ela pode trazer, em detrimento do que essa própria forma expressa.

A minuciosa preocupação com a estrutura estilística das narrativas sofreu influência também das experimentações técnicas no campo das artes plásticas, em especial do impressionismo (cf. CRESSOT, 1938). O estilo de obras de diferentes poéticas e autores da segunda metade do século XIX expressou uma atenção especial aos aspectos visuais das cenas que seriam descritas, sobretudo no que diz respeito a informações sobre luminosidade e coloração. Frequentemente, esses aspectos eram apresentados nos textos a partir da percepção das personagens, que, a depender de seus estados de espírito e de suas sensibilidades, poderiam notar os eventos de forma não linear. Nesse sentido, muitas vezes tornava-se mais importante recriar determinado efeito sobre a recepção que, de fato, representar o desenrolar completo de uma ação.

Todos esses aspectos textuais estão presentes na ficção decadentes em maior ou em menor grau. Parte da crítica, no entanto, compreendeu o estilo decadente como uma espécie de corruptela da *écriture artiste*. Por esse ponto de vista, tal literatura teria



levado os exercícios formais a um grau de hermetismo e ensimesmamento, bem como a uma tentativa de mostrar erudição. Henri Mitterand (1985, p.474) é um dos autores que expressa essa posição, ao comentar que a literatura decadente, com sua exploração de neologismos, arcaísmos e desvios gramaticais, promoveu a “raridade [linguística], os floreios e a prática de uma sintaxe do esgotamento”.

Ainda que este tipo de recepção crítica tenha qualificado negativa e mesmo pejorativamente a ficção decadente, a descrição de seus procedimentos linguísticos foi precisa. De fato, percebe-se nessa literatura a compreensão da linguagem como um objeto estético específico e dotado de certa autonomia, a ponto de ser capaz de gerar efeitos de recepção em virtude de suas formas bastante trabalhadas e de seus destaques sensoriais. Apesar de expressar erudição e advir de pesquisas de cunho até filológico, essa forma de escrita não foi gratuita ou arbitrária: além de promover uma verdadeira busca por originalidade linguística, ela serviu para impor certas dificuldades de leitura e, assim, magnificar efeitos de recepção gerados por poéticas como a do grotesco. Ao colocar empecilhos ao entendimento de certas passagens, tais usos de linguagem mostraram-se adequados à apresentação de figuras de difícil identificação, classificação e compreensão – como as grotescas.

Em razão dos exercícios estilísticos da ficção decadente, voltados recorrentemente a gerar incômodo no leitor, o grotesco presente nessas obras pode ser aproximado das primeiras manifestações da categoria estética, ainda na arte ornamental. Em tal realização, ele foi descrito como “os sonhos dos pintores” (KAYSER, 1986, p.20), já que expressava situações bastante fantasiosas e oníricas, além de ser produzido como um jogo formal. Com o tempo e o desenvolvimento do grotesco na modernidade, sobretudo na literatura, ele passou a ser compreendido de maneira mais negativa, como uma representação que não estaria totalmente desconectada do mundo real. Pelo contrário, o grotesco facultaria ao homem a percepção do lado mais assustador e negativo da realidade (cf. FRANÇA, 2017).

Ao exprimir uma visão de mundo bastante negativa e, simultaneamente, valorizar a experimentação linguística, a ficção decadente afirma um duplo caráter do grotesco. Na decadência, essa categoria estética é utilizada tanto para revelar um profundo mal-estar com a realidade e com a modernidade quanto para se explorar os limites da linguagem literária e gerar formas originais. Até mesmo nas situações em que deixa



explícito o lado mais degradante da existência e do ser humano, o grotesco decadente revela uma elaboração linguística minuciosa, com estruturas inovadoras, raras e de destacado apelo pictórico e sensorial. É o que podemos observar no trecho a seguir, de *Dança do Fogo*:

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 (...) 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 (...) 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)

Ora, o narrador-protagonista da obra, Eugênio Land Freitas, um escultor, experimenta “delírios estéticos” ao ver “monstros”, mas reage às figuras grotescas sem repulsa, sem surpresa, pois se trata simplesmente da “vida dos sonhos”. Sua reação é ainda mais peculiar, quando observamos que ele chega a tirar das figuras grotescas inclusive uma “sensação de beleza”. Essa reflexão estética do personagem se combina, ainda, ao destaque dado aos aspectos pictóricos da cena, como revelado, por exemplo, em sua atenção aos “mosaicos e telas coloridas”. Nesse sentido, o caráter artístico do grotesco, capaz até mesmo de gerar uma percepção de beleza, é reforçado em detrimento de seu aspecto horrível e assustador.

Em comparação ao grotesco romântico, defendido por Victor Hugo no célebre prefácio ao drama *Cromwell*, de 1827, a realização decadente dessa categoria estética apresenta diferenças sensíveis. Para Hugo (2007, p.33), o grotesco seria um “ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo. A salamandra faz sobressair a ondina; o gnomo embeleza o silfo”. Por essa descrição, percebemos que o grotesco existiria para, de maneira antitética, destacar o caráter belo de uma personagem ou de uma cena. Sua utilização estaria, assim, subordinada a ideais de beleza. Ao contrário, na ficção decadente, o grotesco é, muitas vezes, um fim em si mesmo, e, como observado na passagem de *Dança do Fogo*, não raro tomado, paradoxalmente, como belo.



A mudança se deve também às próprias transformação na concepção da categoria estética do belo ao longo do século XIX, que passou a ser compreendida não apenas como símbolo de harmonia e de equilíbrio, mas também como fruto da artificialidade, da percepção e do trabalho do artista. Para muitos intelectuais e escritores do período, o natural e o real não poderiam ser belos, já que não seriam produtos de uma atividade artística. Em “Elogio da maquilagem”, Charles Baudelaire (2010) defende que tudo aquilo que é natural seria terrível, pois a natureza aconselharia o homem a comportamentos instintivos, bestiais e mesmo criminosos. Sua concepção de beleza está relacionada ao trabalho racional do homem, à sua capacidade de cálculo e ao labor artístico. Após defender a necessidade do artifício para se superar a natureza e, assim, criar obras belas, Baudelaire (2010, p.73) ainda pergunta retoricamente: “Quem ousaria atribuir à arte a função estéril de imitar a natureza?”.

Semelhante posicionamento é explicitado por Oscar Wilde (1957) no ensaio “A decadência da mentira”. Ao longo de sua argumentação, o escritor irlandês aponta que o artista não deveria tomar a natureza como modelo para suas criações nem se utilizar de técnicas de realismo. A beleza e o verdadeiro valor da arte derivariam da faculdade imaginativa do homem e da preocupação com o estilo. Em suas palavras, “a Arte começa com a decoração abstrata, com um trabalho puramente imaginativo e agradável, não se aplicando senão ao irreal, ao não existente” (WILDE, 1957, p.43). 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. O belo, bem como todo conteúdo digno de ser chamado de arte, adviria da transformação empreendida pela imaginação artística.

J.-K. Huysmans, o mais importante escritor para a ficção decadente, também apresentou em seus ensaios uma outra concepção da beleza. Em “Le monstre”, publicado em *Certains* (1889), um volume de crítica de arte, ele promoveu uma série de análises sobre diversas criações monstruosas ao longo da história da arte, nas quais identificava a “beleza do assustador” (HUYSMANS, 1908, p.137). Esse caráter belo de certas monstruosidades teria como origem tanto o aspecto evocativo e simbólico das imagens, que poderiam apontar para ansiedades e medos reais da recepção, quanto a inventividade e fantasia dos artistas. Seria preciso, assim, que o monstro se relacionasse simbolicamente com o mundo real, mas que também fosse trabalhado esteticamente. A

partir desses fatores, o público seria capaz de identificar uma beleza em formas horripilantes e disformes.

Podemos encontrar em *Kyrmah*, o segundo romance de Raul de Polillo, mais um exemplo de como o grotesco decadente foi qualificado como esteticamente original, refinado e dotado de certa beleza. Como ocorre em *Dança do Fogo*, o narrador-protagonista, Rodrigo, é também um artista, mas, nesse caso, um jovem poeta. A passagem a seguir, extraída da parte final do livro, apresenta as diversas figuras grotescas que o personagem identifica e descreve durante um ritual satânico:

Vi, (...) 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 (...); 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. Grifos meus)

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 linguagem do trecho, bastante refletida e estetizada, 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 semânticas 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.



A partir da análise dos trechos ficcionais e dos estudos críticos apresentados, podemos chegar a algumas conclusões. Na prosa de ficção decadente, o grotesco visa não apenas à geração de efeitos de recepção como o medo, o horror e a repulsa: ele é encarado também como um exercício artístico, uma forma de gerar obras de arte originais, em nada populares e vulgares, além de buscar destacar os aspectos sensoriais das cenas. Há narrativas decadentes em que o grotesco é visto simplesmente como monstruoso e repulsivo, ainda que abordado com uma linguagem bastante estetizada, mas também existem aquelas obras em que o grotesco é, paradoxalmente, entendido como belo. E, por fim, embora a maior parte dos críticos do grotesco não considere a ficção decadente como *corpus* de análise, observamos que essa manifestação é distinta das observadas na Idade Média, no Renascimento ou no Romantismo. Há especificidades nesse grotesco decadente: além de estar ligado a temáticas como a doença e a sexualidade, ele se volta para o próprio fazer artístico, para a própria arte.

### Referências bibliográficas

BAUDELAIRE, Charles. Elogio da maquilagem. In: *O Pintor da Vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p.71-73.

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.

FRANÇA, Júlio. A categoria estética do grotesco e as poéticas realistas: uma leitura de “Violação”, de Rodolfo Teófilo”. In: OLIVEIRA, A. M.; SOARES, M. V. N.; WERKEMA, A. S. (Org.) *Figurações do real: literatura brasileira em foco VIII*. Relicário: Rio de Janeiro, 2017. p.219-235.

\_\_\_\_\_. Ecos da Pulp Era no Brasil: o Gótico e o Decadentismo em Gastão Cruls. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, v. 26, 2013. p. 7-17.

\_\_\_\_\_; SILVA, Daniel Augusto P. Volúpias da estesia: a prosa de ficção decadente de Raul de Polillo. In: *Todas As Musas: Revista de Literatura e das Múltiplas Linguagens da Arte*, v. 1, 2017, p. 09-117.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*; tradução do prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUYSMANS, J.-K. Le monstre. In : *Certains*. Paris : Librairie Plon, 1908. [1889]

JOUBE, Séverine. *Les décadents : bréviaire fin-de-siècle*. Paris: POLN, 1989.



KAYSER, Wolfgang. *O Grotresco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

LORRAIN, Jean. *Monsieur de Phocas*. Angers: Éditions du Boucher, 2002. [1901]

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.

MUCCI, Latuf Isaias. *Ruína e simulacro decadentista: uma leitura de Il Piacere*, de D'Annunzio. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1994.

PALACIO, Jean de. *La Décadence: le mot et la chose*. Paris: Les Belles Lettres/essais, 2011.

PIERROT, Jean. *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*. Rouen : Publications des Universités de Rouen et du Havre, 1977.

POLILLO, Raul de. *Dança do fogo: o Homem que não queria ser Deus*. São Paulo: Monteiro Lobato & Co., 1922.

\_\_\_\_\_. *Kyrmah: Sereia do vício moderno*. São Paulo: Monteiro Lobato & Co., 1924.

WILDE, Oscar. A decadência da mentira. In: *Intenções*. Tradução de João do Rio. Rio de Janeiro: Livraria Império, 1957.