

A RECEPÇÃO CRÍTICA E HISTORIOGRÁFICA DA FICÇÃO DECADENTE NA FRANÇA E NO BRASIL: CONVERGÊNCIAS E INCONSISTÊNCIAS⁸⁹

THE CRITIC AND HISTORIOGRAPHIC RECEPTION OF THE DECADENT FICTION IN FRANCE AND IN BRAZIL: CONVERGENCES AND INCONSISTENCIES

Daniel Augusto Pereira Silva⁹⁰

RESUMO: Neste artigo, temos como objetivo analisar as principais tendências da recepção crítica e historiográfica da ficção decadente na França e no Brasil, desde as décadas finais do século XIX até a segunda metade do XX. Partimos da hipótese de que, nos dois países, as reflexões sobre a literatura decadente tiveram focos bastante semelhantes. Na explicitação dos juízos sobre essa produção literária, observamos, pelo menos, três recorrências: a instabilidade terminológica e conceitual de grande parte dos estudos literários em relação à decadência literária; a avaliação negativa da linguagem das obras decadentes, acusadas de serem obscuras e ininteligíveis; e a acusação de que, nas letras brasileiras, a ficção decadente seria fruto de uma influência estrangeira, sobretudo de base francesa. Para cada um desses pontos, propomos uma outra leitura da decadência literária.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção decadente; Decadentismo; *Écriture artiste*; Literatura brasileira; Literatura francesa.

ABSTRACT: This paper aims at analyzing the main trends of critical and historiographic reception of decadent fiction in France and Brazil from the late nineteenth century to the second half of the twentieth century. This study's hypothesis is that the reflections on the decadent literature had very similar focuses in both countries. There are at least three recurrences in the judgments about this literary production: i) the terminological and conceptual instability of most literary studies in relation to literary decadence; ii) the negative evaluation of decadent works' language, classified as obscure and unintelligible; and iii) the accusation that, in Brazilian

⁸⁹ Este artigo é uma versão desenvolvida de partes da dissertação de Mestrado intitulada *A prosa de ficção decadente brasileira e francesa (1884-1924): uma poética negativa*, defendida no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 2019, sob orientação do Prof. Dr. Julio França. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

⁹⁰ Doutorando em Letras na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Brasil. Bolsista Capes – Brasil. Mestre em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Brasil. E-mail: daniel.augustopsilva@gmail.com

literature, the decadent fiction would be the result of foreign influence, especially of French writers. For each of these points, we propose another reading of literary decadence.

KEYWORDS: Decadent Fiction; Decadentism; *Écriture artiste*; Brazilian Literature; French Literature.

1. INSTABILIDADE TERMINOLÓGICA E CONCEITUAL

No cânone da literatura francesa e no da brasileira, não constam obras associadas à prosa de ficção decadente. Não por acaso, parte das narrativas pertencentes a essa tradição literária está esquecida em arquivos de bibliotecas e em edições de jornais do século retrasado ou disponível apenas em edições raras. Desconhecida do grande público e mesmo por segmentos dos estudos literários, a decadência literária ainda contou, quando identificada, com uma recepção crítica e historiográfica bastante negativa. Tanto na França quanto no Brasil, os termos recorrentemente empregados para descrever essa produção artística envolvem adjetivos como “obscura”, “hermética”, “afetada”, “exótica” e “estrangeira”. Ao longo deste trabalho, apresentaremos algumas recorrências nos comentários dos críticos desta literatura, entre as quais destacamos a instabilidade terminológica e conceitual de grande parte deles; a avaliação negativa da linguagem das obras decadentes, classificadas como obscuras e ininteligíveis; e a acusação de que, nas letras brasileiras, a ficção decadente seria fruto de uma influência estrangeira, sobretudo de base francesa.

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 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” (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 conseqüente 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 (MICHAUD, 1966, p. 234). Apesar do aumento do número de trabalhos sobre a ficção decadente nas décadas posteriores, Jean de Palacio 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!’” (2011, p. 7)⁹¹.

Na crítica e na historiografia literárias brasileiras, podem ser identificadas, pelo menos, quatro modos de abordagem da questão ao longo do século XX: a primeira, que diferencia “Decadentismo” e “Decadismo”, apontando o segundo como um termo pejorativo (CAROLLO, 1980); a segunda, que diferencia “Decadentismo” e “Simbolismo”, por razões diversas, mas, em geral, tratando um como predecessor ou herdeiro do outro (MERQUIOR, 2014; FERNANDES, 2014); a terceira, que emprega “Decadentismo” e “Simbolismo” como palavras e noções praticamente sinonímicas (PEREIRA, 1988; MURICY,

⁹¹ As citações de obras em língua estrangeira indicadas nas Referências foram traduzidas pelo autor.

1973 ; BOSI, 2006); e, finalmente, a quarta, que enfoca no “Decadentismo” para designar um movimento literário (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 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” (2011, p. 16).

No Brasil, a variação também é bastante patente quando se consultam os documentos do período. Cassiana Carollo (1980), em minucioso estudo e apresentação sobre a recepção 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 de poesia, sua obra corrobora com muitos exemplos a variedade de nomenclaturas concorrentes.

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” (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 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” (1996, p. 349).

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, 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” (2005, p. 27). Patrice Locmant 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” (2010, p. 21). 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, podando-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, 1987, p. 36)

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 comenta que “de um *movimento* [decadente] não houve quase nada: nem doutrina, nem identidade de pontos de vista, nem organização” (1986, p. 8). Também Jean Pierrot 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” (1977, p. 17). Posicionamentos análogos são defendidos nos trabalhos de Jouve (1989), Schmid (2008) e Palacio (2011).

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, que estruturou sua análise em duas partes: a primeira, de cunho histórico e cultural, na qual explora os tipos de pensamentos e correntes filosóficas que 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 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 (1977, p. 19-20).

Embora tais características tenham sido apontadas sistematicamente pelos estudos de literatura e pela historiografia, o aspecto discursivo das obras decadentes foi um dos principais tópicos de análise e de comentário da crítica

literária. Com efeito, a decadência produziu textos marcados por um uso específico da linguagem. As opções estilísticas decadentes foram responsáveis, ainda, por um conjunto de querelas e de debates no meio intelectual francês e brasileiro. Para entendermos como essa literatura foi recebida e julgada nos dois países, é preciso, portanto, conhecer quais são as bases linguísticas da ficção decadente.

2. O PROBLEMA DA OBSCURIDADE

A reflexão de maior fôlego sobre a linguagem decadente foi desenvolvida por Jean de Palacio. Já nas páginas iniciais de sua obra, Palacio 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” (2011, p. 9). 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 defendem 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 defende que “há um idioleto particular à Decadência. Pode-se escrever em decadente, como se faria em inglês ou em alemão” (2011, p. 34-35). Entre os traços particulares dessa linguagem, estariam, no 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.

Como resultado desses procedimentos, 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 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” (2011, p. 61). 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.

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 (PALACIO, 2011). Em análises anteriores das entradas do glossário, verificou-se 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 (SILVA, 2017). 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.

Esta última característica se deve, em especial, às relações que a ficção decadente estabeleceu com a *écriture artiste*, como já foi indicado em trabalhos anteriores (SILVA, 2017). 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 – 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 artísticos. Em um 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” (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.

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 Mallarmé, bem como nas narrativas de Gustave Flaubert, 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 XX. Em especial, ela se manifestará de maneira bastante intensa na prosa de ficção decadente, a ponto de ser também descrita como “língua da decadência” (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” (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 ao plano 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.

Outros críticos também identificam um uso estilístico específico das obras decadentes. Henri Mitterand defende que houve uma passagem “das finezas da *écriture artiste* às extravagâncias da escrita decadente” (1985, p. 473). 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 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 (1985, p. 474). 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).

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 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 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 diferenciase da dicção de crônica dominante na produção de muitos escritores do período” (1998, p. 42). 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 destaca a progressiva preocupação dos escritores com o caráter técnico e artístico de suas produções e do estilo nelas empregado (1998, p. 44). 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.

3. ENTRE O HERMETISMO E A IMITAÇÃO

Os usos linguísticos da literatura decadente, apontados na última seção, foram o principal ponto de discussão e de reprimenda por parte da crítica francesa oitocentista. Jean de Palacio destaca que houve uma “Querela dos Decadentes” nos meios literário e jornalístico, entre 1885 e os últimos anos do século XIX (2011, p. 90). 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 (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 de 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 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”. Ao longo das observações do entrevistador, há menções pontuais, ainda, a outras etiquetas, como a dos “estetas” (1891, p. XVIII-XX).

A comparação dos agrupamentos feitos pelo jornalista com alguns dos autores presentes no *corpus* de análise de pesquisas sobre o tema (SILVA, 2019) 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 Mæterlinck, 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 (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 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 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)

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)

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 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” (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

enfáticos, como podemos observar na resposta de Jules Bois: “gestos incoerentes, clamores balbuciados: são os *decadentes-simbolistas*... cacofonias de selvagens que parecem ter folheado uma gramática inglesa e um léxico de velhas palavras fora de uso. [...] Vagos, incorretos, obscuros [...]” (HURET, 1891, p. 48). 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.

Tais avaliações se repetem, em maior ou em menor grau, no meio intelectual brasileiro. Em grande medida, a crítica e a historiografia literárias nacionais obliteraram a prosa de ficção decadente. Até hoje, ainda são escassos os trabalhos dedicados exclusivamente à análise da decadência na narrativa ficcional. Como apontamos no tópico inicial deste artigo, há também 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. Como aponta Lúcia Miguel Pereira: “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” (1988, p. 221). Tal tipo de juízo se deve, sobretudo, a dois fatores: à linguagem decadente ser frequentemente de difícil compreensão, hermética e repleta de estrangeirismos; e à falta de engajamento social dessa literatura, 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. Afonso 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.

Apontando para uma dificuldade de definição dessa literatura e ratificando a pluralidade de nomenclaturas que indicamos na primeira seção deste trabalho, Veríssimo 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’” (1901, p. 83).

Na segunda parte do capítulo encontram-se os principais argumentos de sua avaliação negativa da literatura decadente. Comparando-a com a produção europeia, Veríssimo 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” (1901, p. 89). 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”, as obras não se ligariam à tradição literária nacional nem apresentariam qualquer originalidade (1901, p. 93).

Veríssimo 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” (1901, p. 92). 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 consequente avaliação crítica. Por causa dessa sobreposição, o crítico avalia a prosa de ficção do período como limitada.

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.

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.

4. A DECADÊNCIA LITERÁRIA, UMA POÉTICA INTERNACIONAL

O estudo de Pascale Casanova (1999) 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 (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. 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.

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. Assim, a ficção decadente foi, reiteradamente, analisada de maneira inadequada, já que passou a ser pautada pela tendência simbolista ao poema em prosa e à busca por transcendência. Com essas avaliações, grande parte da produção decadente, tanto na França quanto no Brasil, foi vista como um desvio em relação às tradições literárias nacionais e aos usos estilísticos consagrados.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006 [1970].

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

CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguet & C. Editores, 1937 [1919].

CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002 [1999].

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 de Paoli (Orgs.). *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^e siècle. Paris: Librairie E. Droz, 1938.

FERNANDES, Marcelo José Fonseca. O conto simbolista no Brasil – seguido de antologia comentada. Tese (Doutorado) – UFRJ/Faculdade de Letras/ Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira), Rio de Janeiro, 2014.

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

HUYSMANS, J.-K. *Là-bas*. Paris: Garnier-Flammarion, 1987 [1891].

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

LEVIN. Orna Messer. *As figuras do dândi; um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas. Editora da Unicamp, 1996.

LOCMANT, Patrice. La littérature selon J.-K. Huysmans. In : HUYSMANS, Joris-Karl. *Écrits sur la littérature* (présentés et commentés par Patrice Locmant). Paris: Hermann, 2010, p. 5-25.

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].

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

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

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

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

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Brasília: Conselho Federal de Cultura e Instituto Nacional do Livro, 1973 [1951].

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

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.

PLOWERT, Jacques. *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*. Paris: Bibliopole Vanier, 1888.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996 [1933].

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

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

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

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

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.

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

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

Recebido em 15/03/2019.

Aceito em 18/04/2019.