

O DECADENTISMO EM JEAN LORRAIN

Deivis Jhones Garlet*
Rosani Ketzzer Umbach**

RESUMO: Este trabalho parte da assertiva de que a literatura relaciona-se reciprocamente com o contexto material de produção, ou seja, de que a obra literária incorpora elementos extraestéticos transubstanciados na configuração de outra realidade, a do plano ficcional. Desse modo, propomos uma reflexão crítica acerca de elementos da estética decadentista do final do século XIX, tomando por objeto uma narrativa curta de Jean Lorrain. O objetivo consiste em elucidar a presença desses elementos no interior do universo ficcional, explicando-lhes a forma em que se realizam e a função que desempenham. Em paralelo, entendemos necessária a compreensão da narrativa por meio de conceitos inerentes à teoria bakhtiniana, como os de meio ideológico, de reflexo e de refração do ato estético.

PALAVRAS-CHAVE: Decadentismo; Literatura; Pintura.

A estética decadentista, fenômeno europeu em um primeiro momento, prosperou e atingiu seu esplendor na França do final do século XIX, inseparável, portanto, da atmosfera *fin-de-siècle*. De fato, é na França que se destacam as relações entre escritores e pintores que seriam reconhecidos posteriormente como um cânone decadentista, a

* Doutorando em Letras, Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Mestre em Letras, Estudos Literários pela UFSM.

** Doutora em Neuere Deutsche Literatur, pela Freie Universität Berlin. Professora do Dep. de Letras Estrangeiras Modernas e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM.

exemplo de J. K. Huysmans, Gustave Moreau, Odilon Redon e Jean Lorrain, dentre outros nomes de extremada expressão da decadência.

Entre os escritores decadentistas, aquele que tem recebido menor atenção pelos estudos literários, no Brasil, é Jean Lorrain, pseudônimo de Paul Duval (1855-1906), o qual possui ampla obra em que os valores da estética decadente são notórios. Uma célere pesquisa por meio das modernas tecnologias da informação corrobora nossa afirmativa. Encontram-se escassos trabalhos acadêmicos ou frutos de pesquisas em geral dedicados à sua obra e, nessa escassez, frequentemente são analisadas as obras *Monsieur de Phocas* e *Monsieur de Bougrelon*, e apenas ocasionalmente estudos referentes ao restante de seu trabalho artístico, conforme podemos ler em Praz (1996).

A obra de Lorrain parece-nos, entretanto, de relevante importância para se compreender a estética decadente, pois “... essa obra oferece uma excelente ilustração de fundo comum decadentístico, dos elementos que definitivamente se repetem com um destaque quase mecânico.” (PRAZ, 1996, p. 320). Por isso, propomos uma análise do conto *A marquesa de Spolète*, contido na coletânea intitulada *A vingança do Mascarado*, publicada no final do século XIX parisiense. Partindo de um entendimento da recíproca relação entre a literatura e o contexto de produção, da união singular de fatores literários e extraliterários na construção do universo narrativo, pretendemos elucidar a presença de valores da estética decadente na narrativa e as formas em que se realiza, unindo em uma explicação íntegra forma e conteúdo. Para lograr êxito em nossa empresa, julgamos apropriado um referencial teórico atrelado a determinadas concepções bakhtinianas, como a noção de meio ideológico, de reflexo e de refração do fazer artístico, o conceito de trans textualidade de Genette (2010), além das reflexões críticas de Arbex (2006) e Vieira (2013) quanto às relações entre literatura e pintura.

A partir desse referencial teórico, estruturaremos nosso trabalho com uma breve contextualização da França nas últimas duas décadas do século XIX aliada aos conceitos bakhtinianos; exposto o contexto material de produção de Jean Lorrain, analisaremos a estética decadentista na narrativa que forma nosso objeto, sobretudo por meio da perso-

nagem Simonetta Foscari, e os recursos estéticos mobilizados pelo autor, como as relações transtextuais e também de possível traço intersemiótico.

O final do século XIX, na França, pode ser definido como uma atmosfera geral de mal-estar, um pessimismo generalizado que se edifica no amálgama de diferentes áreas.

Na política, a derrota francesa na Guerra Franco-prussiana, com o inevitável sentimento de abatimento, alia-se aos estudos médicos – nem sempre científicos – que buscam atestar a diminuição do homem francês, tanto em estatura média, quanto em saúde física e mental, construindo uma sensação de descrença, de apatia, de pessimismo na maior parte da sociedade.

Juntamente a isso, segundo Weber (1988), no plano das mentalidades as ideias fim de século aglutinavam imagens negativas, como uma percepção de desordem moral em toda parte, o vício corrompendo os indivíduos, os grupos e a família, enfim, os padrões convencionais de uma moral patriarcal. Ocorre o aumento da criminalidade, da miséria, de doenças como a sífilis, ou as neuroses e o tédio ante a vida cotidiana. No fim do século XIX francês, “A noção de fim traz consigo, de alguma maneira, pensamentos de diminuição e decadência.” (WEBER, 1988, p. 21). Logo, o pessimismo e o abatimento coloriam o ambiente, provenientes também da filosofia de Schopenhauer.

Evidentemente, os progressos técnicos e científicos também colaboravam para esse clima de decadência em sua acepção negativa: a Segunda Revolução Industrial e o triunfo da ordem liberal burguesa trouxeram comodidades para pequenas parcelas da população, ao passo que milhares de pessoas viviam em condições deploráveis, a exemplo dos operários, os quais, em muitos casos, se entregavam aos vícios; as novas descobertas na área da saúde mental expunham uma sociedade doente, dilacerada pela histeria e pela neurose; e a burguesia simbolizava o materialismo vulgar, a vida cotidiana em busca do capital.

Diante desse contexto desolador, a estética decadente adotará um posicionamento axiológico de glorificação da anormalidade, da subversão da ordem, da corrupção, tidas como redentoras da mediocridade e do tédio do cotidiano. Paulatinamente, o termo

decadência, até então utilizado para equacionar uma atmosfera negativa, passa a ser valorizado positivamente. Segundo Weber (1988, p. 37), ocorre a “... transformação do adjetivo em substantivo, que começou a ser usado, não para descrever algo pejorativamente, mas para reivindicar uma identidade artística e intelectual até então desconhecida ou evitada.”

Portanto, é no campo da arte que jovens escritores e pintores adotam para si o termo decadente como um movimento artístico de revolta contra as escolas parnasiana e naturalista, reivindicando um novo fazer na arte. Assim, a doença, a transgressão, a morte, o tenebroso, o horrendo, o estranho, o vício, o demoníaco, o sanguinário, o cruel são trazidos para o plano da estética, na qual a beleza será entendida como inerentemente ligada ao bizarro. À atração pela própria decadência fim de século, aglutina-se a admiração pela decadência dos grandes impérios do passado, como Roma e Bizâncio. Dessa maneira, o movimento artístico decadentista pode ser assim conceituado:

Assim, ganha forma uma verdadeira religião estética, e sob o lema da Arte pela Arte impõe-se a ideia de que a Beleza é um valor primário a ser realizado a qualquer custo, a tal ponto que muitos viverão a própria vida como obra de arte. (...) desenvolve-se o impulso (...) de conquistar para o mundo da arte os aspectos mais inquietantes da vida, a doença, a transgressão, a morte, o tenebroso, o demoníaco, o horrendo. (...) Essa nostalgia dos períodos de decadência valeu para essa intempérie cultural o nome de decadentismo, num período que, em geral, tem seu início definido na segunda metade do século XIX e se prolonga de modo consistente até os primeiros decênios do século XX. (ECO, 2010, p. 330)

A estética decadente, de acordo com Moretto (1989), irá valorizar elementos como a busca por sensações refinadas, o dandismo, a vida de esteta, as lendas antigas e bíblicas, a mulher fatal, a recusa do mundo, a natureza petrificada, o luxo bizantino, as pedrarias, os metais entre outros, e terá, nos heróis decadentes, o gosto por Baudelaire, Verlaine, Moreau, a arte renascentista, o ideal andrógino entre um rosário de novidades trazidas para o fazer artístico.

Todo esse contexto material exposto constitui o denominado meio ideológico no qual Jean Lorrain está imerso e, em seu ato estético, opera um reflexo e uma refração desse universo, criando uma outra realidade, a do plano narrativo. Entendemos a criação literária como incorporadora de elementos estéticos e extraestéticos que são constituintes concretos, na qualidade de objetos-signo, do meio ideológico da França do final do século XIX. Segundo Medviédev:

O homem social está rodeado de fenômenos ideológicos, de “objetos-signo” dos mais diversos tipos e categorias: de palavras realizadas nas suas mais diversas formas, pronunciadas, escritas e outras; de afirmações científicas; de símbolos crenças religiosas; de obras de arte, e assim por diante. Tudo isso em seu conjunto constitui o meio ideológico que envolve o homem por todos os lados em um círculo denso. Precisamente nesse meio vive e se desenvolve sua consciência. A consciência humana não toca a existência diretamente, mas através do mundo ideológico que a rodeia. (MEDVIÉDEV, 2012, p. 56 – grifos do autor)

Com essa compreensão do meio ideológico como uma realidade concreta, repleta de objetos-signo axiológicos, na qual o escritor dialoga operando um reflexo e uma refração para criar a realidade ficcional, resta-nos evidente que uma obra literária assume também um papel axiológico em face da realidade com a qual o escritor labora em sua criação estética. Para melhor elucidar o exposto, citemos Medviédev:

... a literatura, em seu “conteúdo”, reflete e refrata as reflexões e refrações de outras esferas ideológicas (ética, cognitiva, doutrinas políticas, religião, e assim por diante), ou seja, a literatura reflete, em seu “conteúdo”, a totalidade desse horizonte ideológico, do qual ela é uma parte. (MEDVIÉDEV, 2012, p. 60 – grifos do autor)

Desse modo, entendemos que Jean Lorrain opera, através do ato estético, uma seleção de elementos que estão presentes no seu meio ideológico, isola tais elementos e os transfigura esteticamente. A questão reside em, e nisso consiste nossa proposta de análise, elucidar que elementos são refratados, de que forma e que posição axiológica instalam, na realidade da narrativa e, em diálogo, na realidade concreta.

O conto *A marquesa de Spolète* narra o destino trágico de Simonetta Foscari, personagem protagonista, na Itália, mais precisamente em Vintimille.

Simonetta, aos vinte anos, casa-se com Bartholomeo Giovanni Salviati, marquês de Spolète e duque de Vintimille, este com cinquenta anos. Ao longo da narrativa, a personagem protagonista é descrita em sua beleza singular, seus desejos de prazer, sua conduta lasciva e luxuriosa, cercando-se de amantes e cometendo abertamente o adultério. O duque é relegado a uma parte retirada do castelo, junto a alquimistas, e a todos os caprichos sensuais e adúlteros de sua jovem esposa, faz pouco caso ou não os percebe. A lascívia de Simonetta atinge o paroxismo ao representar uma peça teatral na qual ela encarna Salomé e seus amantes figuram nos demais papéis. A peça é executada, mas, ao final, sob o espanto de Simonetta, o duque, ao lado do filho – inimigo da jovem –, ordena a súbita decapitação dos amantes e Simonetta é encarcerada, recebendo as cabeças de seus cúmplices em uma bandeja.

Simonetta, efetivamente, é uma personagem que reflexa e refrata vários temas e valores caros aos decadentistas, sobretudo o tema da mulher fatal, ou seja, a mulher com uma beleza estonteante, mas ao mesmo tempo terrível e sanguinária. Os recursos mobilizados pelo autor para estetizar Simonetta e colori-la sob os matizes da mulher fatal são amiúde relações com a pintura, com as artes de uma forma geral e com a história, instaurando uma complexa rede de transtextualidade portadora de significados simbólicos. Nesse momento, é conveniente que afirmemos que compreendemos a transtextualidade a partir da definição de Genette (2010, p. 11), que a conceitua como “tudo que o coloca [o texto] em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. Assim, o princípio da narrativa com o sobrenome de Simonetta – Foscari – já nos remete para graus transtextuais.

A família Foscari é assim descrita na narrativa: “... do sangue dos velhos Foscari, tão terríveis à própria pátria, os Foscari dos motins, dos complôs, dos amores trágicos e das traições, linhagem de voluptuosos e criminosos...” (LORRAIN, 2012, p. 77). A ascendência de Simonetta anuncia, *a priori*, por hereditariedade, o caráter adúltero, a violência e o final trágico da personagem. De fato, os Foscari da vida concreta também se ca-

racterizaram pela tragédia, sobretudo com Francesco Foscari, 65º doge de Veneza e Jacopo Foscari, seu filho, o qual é acusado de assassinato e condenado, contra a vontade, pelo próprio pai ao exílio em Creta. Posteriormente, descobre-se que Jacopo era inocente, mas já havia morrido na prisão cretense. Convém ressaltar que o tema Foscari já havia sido motivo na obra de Lord Byron, *The Two Foscari*; na ópera de Verdi, *I due Foscari*; e em pinturas de Eugene Delacroix, *Les deux Foscari*, de 1855, e Francesco Hayez, *I due Foscari*, de 1866. É possível que Lorrain conhecesse essas obras ou a história da família Foscari, ao colocar sua personagem como pertencente a esta linhagem, anunciando então a ambiguidade de Simonetta: beleza e morte. E é evidente que ocorre uma transtextualidade da narrativa de Lorrain com a história e as obras citadas.

Na sequência do conto, para descrever sua personagem protagonista, Lorrain utiliza-se da comparação desta com uma pintura, da qual há a citação referencial, ou seja, o título da pintura – *Retrato da Marquesa de Spolète* – e a indicação de que constaria no catálogo dos Uffizzi. Porém, não cita o nome do autor, que seria, talvez, um discípulo de Leonardo da Vinci: “Uma anônima figura de um estudante de da Vinci, e que poderia bem ser a Foscari dessa história (pois o catálogo dos Uffizzi a intitula *Retrato da Marquesa de Spolète*), transmitiu até nós sua perigosa beleza.” (LORRAIN, 2012, p. 77-78, grifo do autor).

De acordo com estudo de Arbex (2006), ao explicitar diversas possíveis relações entre literatura e pintura a partir de autores como Louvel e Vouilloux, podemos afirmar que essa citação da obra pictural em Lorrain estabelece múltiplas possibilidades: a) uma relação extratextual, na medida em que a citação alude a uma imagem fora do texto; b) uma relação in absentia, uma vez que há a ausência material da imagem que o texto evoca; c) um enunciado referencial, posto que existe a designação explícita da obra pictural e, em seguida, a descrição verbal da imagem pictórica. No entanto, a citação referencial da pintura na narrativa parece não corresponder a uma pintura concreta, existente na realidade da vida material. A obra pictórica pode existir de fato ou não, pois conforme Praz (1996, p. 319), “O retrato da marquesa seria uma tela de escola leonardesca que se encon-

tra na Galeria degli Uffizi...”. O “seria” utilizado por Praz corrobora a dúvida ante a existência da tela, abrindo caminho para uma relação intratextual e intertextual, sendo necessário levar em consideração como a narrativa revela a pintura pela linguagem verbal e sua aproximação com imagens possíveis em outros textos e outras pinturas. Segundo Arbex:

Nos textos de ficção, por exemplo, encontramos casos em que todos os constituintes formais da referência estão presentes no enunciado – o nome próprio e o título, mas estes não correspondem ao código, a nenhum quadro existente. Dessa forma, a relação extratextual induzida pela referência reverte-se sobre as conexões intratextuais e intertextuais. (ARBEX, 2006, p. 54)

A descrição de Lorrain sobre o *Retrato da Marquesa de Spolète* assume matizes característicos do decadentismo, sobretudo na ausência de uma narração, ou seja, não se conta uma história, mas se revela, por meios verbais, as impressões visuais evocadas pelo pictural, mesmo que este seja imaginário. A prosa é hierática, com o ideal de uma mulher estátua, marmórea, petrificada, estática. A descrição pictural usa preferencialmente o tempo verbal presente, assumindo, desse modo, uma “pinturificação da língua”, conceito de Lucbert que apreendemos no estudo crítico de Vieira (2013). Esses elementos podem ser percebidos na narrativa:

Da intumescência da fronte à nuca violenta, é uma pequena cabeça imperiosa, obstinada, uma pequena cabeça cheia de vontade, que seria quase má não fosse o langor de seus olhos com pesadas pálpebras, dois grandes olhos de sombra onde a pupila, estranhamente dilatada sob a arcada das sobrancelhas, tem clarões rubros de topázio queimado; boca sinuosa com lábios cinzelados; nariz reto e curto com narinas que se dilatam, os planos do rosto bem marcados e definidos, como se esculpidos numa pedra dura, uma máscara ao mesmo tempo imperiosa e tenaz de jovem aventureira e de princesa sensual, uma cabeça de uma juventude e de um ardor assustador por sua intensidade. Seu penteado era feito com pesadas tranças, entrelaçadas de pérolas e de gemas esverdeadas, que a escola Toscana cumula em todas suas frentes de mulher; o colo bastante feminino, quase viperino em sua delicadeza longilínea, se realçava impetuosamente como uma barbatana de corpete largamente chanfrada e colante nas espáduas, seda açafrada em feliz acordo com o vermelho ferruginoso dos olhos e dos cabelos; a carne

mate com, sob a luz, transparências esverdeadas, a evocar ao mesmo tempo molezas de cera e durezas de metal, e todavia a pintura é bastante má. (LORRAIN, 2012, p. 78)

Dessa poética descrição do pictural – existente na realidade concreta ou não –, podemos atentar, inicialmente, para o fato de que a estética decadente, segundo Eco (2010) entendia que a beleza fatal da mulher somente poderia ser expressa por comparações com a arte ou com as lendas e mitos. Em um segundo momento, vemos a pose estática, petrificada do busto descrito, tal como o preconizava o decadentismo. Em seguida é notório o dualismo da imagem, em harmonia com o dualismo da personalidade e dos traços físicos de Simonetta, sintetizando-se na beleza mortal. A evocação pictural, assim, não constitui mero aporte narrativo, mera citação, mas é actante na conformação e visualização, tanto física, quanto psicológica, da personagem literária de Lorrain. É por meio de imagens picturais que temos a impressão visual de Simonetta, e o próprio narrador o confirma, afirmando que “... A Marquesa de Spolète... – tem-me comprazido identificar nela a heroína da trágica história que ora vos narro.” (LORRAIN, 2012, p. 79).

Além disso, toda a evocação visual do *Retrato da Marquesa de Spolète* nos remete para fora do texto, impelindo-nos a pesquisar uma pintura que se harmonize com as impressões visuais descritas. O narrador nos informa alguns elementos, que podem funcionar como pistas, no seguinte decurso narrativo:

Mas foi assim que os séculos nos legaram sua figura, e ela obceca, ela inquieta e persegue pelos outros quadros do catálogo e pelo anonimato do pintor e do modelo. Um aluno de Da Vinci? Quem era este aluno?... A Marquesa de Spolète – quem era esta marquesa e qual foi sua vida? (LORRAIN, 2012, p. 78)

A dúvida sobre a existência real da pintura recrudescer com a própria dúvida do narrador, a incógnita de quem seria o autor e a modelo. Dessa indeterminação, abre-se espaço para a formulação de hipóteses e conjecturas que, se não são definitivas, ao menos possuem o mérito da pesquisa e da aproximação de uma possível explicação. Segundo o narrador, a obra é, provavelmente, de um discípulo de Da Vinci, faz parte da escola Tos-

cana e, pela descrição efetuada, considerando-se como legítimo o escritor não ser excessivamente técnico e preciso em sua descrição, inclusive alterando a obra pictural para conformar a obra verbal, poderíamos aproximar o *Retrato da Marquesa de Spolète* à obra *Retrato de Blanca Sforza* (1493) – figura 1 –, de Ambrósio de Predis (1455-1508), discípulo de Da Vinci e adepto da escola Toscana:



Figura 1: *Retrato de Blanca Sforza*, de Ambrósio de Predis. Fonte: www.onalim.it

Em muitos aspectos a pintura de Predis parece corresponder à descrição contida na narrativa, como as pesadas tranças recobertas por joias esverdeadas, o cabelo e os olhos de um vermelho ferruginoso, a correspondência de tons entre as vestes e os cabelos, o busto longilíneo, o nariz que se dilata, os lábios cinzelados entre outros elementos. Evidentemente, em outros aspectos a descrição não corrobora a pintura, por exemplo, ao nos relatar o formato dos dois olhos e das sobrancelhas. Reiteremos que esse exercício não possui o mérito de conceber uma explicação definitiva quanto à pintura evocada no conto, até mesmo porque o próprio narrador parece deixar-nos esse enigma de todo insólvel, sendo-nos facultado apenas tentar aproximações, como esta que propusemos.

De toda forma, torna-se evidente que a apresentação da personagem Simonetta é efetuada por um intrincado jogo entre literatura e história e literatura e pintura, revelando relações transtextuais que denotam a essência da jovem duquesa: uma beleza sensual, luxuriosa e fatal, uma essência que conduzirá ao final trágico.

A combinação entre beleza, luxúria e fatalidade é constituinte de toda a narrativa, centrada em Simonetta, a qual se cerca de amantes e não oculta suas ações adúlteras. A publicidade de sua conduta rende-lhe a alcunha de “Galga da Itália”, em uma imagem metafórica de ímpar construção estética:

Importava ocupar a atenção de Bartholomeo, cegar mais ainda a velha águia amorosa, ocultar-lhe enfim os costumes dissolutos da *Galga da Itália*, como se chamava em Vintimille a esbelta e flexível filha dos Foscari, no meio de sua matilha de cães de guarda genoveses e lebréus toscanos. (LORRAIN, 2012, p. 81, grifo do autor)

Simonetta é equiparada à galga, ou seja, o feminino de galgo – cão gigante – em uma imagem evidente de comparação com o cio animal, construindo um ambiente de licenciosidade declarada. A mulher bela e terrível, temática comum decadentista, torna-se o tema central da narrativa, a qual se utiliza das relações transtextuais com a arte em geral, sobretudo a renascentista, para construir a personagem Simonetta.

A narrativa, gradativamente, recrudescer o caráter de beleza fatal da personagem e atingi a culminância no momento em que a jovem duquesa decide representar Salomé em uma peça teatral, tendo seus amantes como partícipes. O narrador assim se expressa ante esse fato:

A morte de São João Batista, a degolação do Precursor, a lenda de luxúria e de sangue que toda renascença italiana cultivou como uma obsessão, Herodes e Salomé, figuras terríveis que obcecaram os pintores daquela época e de quem os museus nos legaram a perigosa obsessão – eis o tema que a voluptuosa e tenaz Foscari escolhera. (LORRAIN, 2012, p. 84)

Novamente, há uma referência pictural, com uma alusão referencial que remete para uma relação extratextual, na medida em que buscamos a complementaridade da leitura com obras pictóricas renascentistas da ordem do mundo real, como Bernardino Luini (1480-1532) e a tela *Salomé* – figura 2 –, ou Tiziano Vecellio (1488-1576), com *Salomé com a cabeça de São João Batista* – figura 3.



Figura 1: *Salomé*, de Luini. Fonte: commons.wikimedia.org / Figura 2: *Salomé com a cabeça de São João Batista*, de Vecellio. Fonte: commons.wikimedia.org

As pinturas de Luini e Vecellio são exemplares da arte renascentista quanto ao tema da morte de São João Batista. É significativo que as duas obras mostrem Salomé desviando o olhar da cabeça decepada e a mãe pairando em suas costas, como a instigadora do pedido sangrento. As duas Salomé possuem a pele alva da personagem Simonetta, a beleza marmórea, mas, todavia, cremos que a Salomé pictural que melhor se coaduna à narrativa de Lorrain é a decadente, expressa sobremaneira na obra de Gustave Moreau (1826-1898), afinal

Moreau é ainda o inspirador (...) em parte, da Marquise de Spolète, a costumeira louva-a-deus, assassina dos próprios amantes, da qual se narra a sanguinosa história, como ela dançava diante da corte em vestes de Salomé, como o velho duque transmutou a tragédia fictícia em tragédia real, manadando decapitar os três amantes da mulher, atores no drama, como, enfim, emparedou numa cela a mulher junto com as cabeças cortadas com os lábios envenenados pelo Duque. (PRAZ, 1996, p. 319)

Vejamos, pois, uma das Salomé de Gustave Moreau – figura 3:

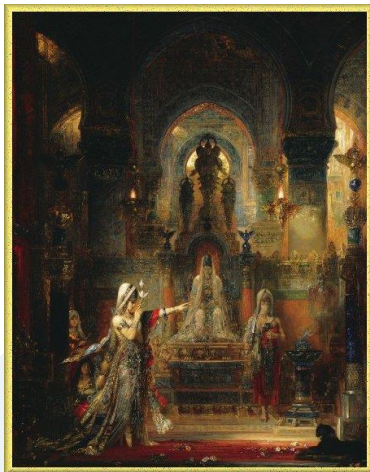


Figura 3: *Salomé dançando*, de Gustave Moreau.
Fonte: flaubert.revues.org

A Salomé decadentista resplandece na pintura de Moreau: a beleza feminina fatal e sanguinária, os adereços em ouro, prata, pedrarias, flores, serpentes, véus, enfim, uma beleza sensual luxuriosa cuja dança provoca efeitos nefastos. A Salomé da decadência, expressa em Moreau, possui a capacidade de “... resumir em si todos os traços da mulher fatal como a obsessão de uma época.” (DOTTIN, 1998, p. 810).

A descrição da encenação da peça teatral, na narrativa de Lorrain, refrata esses elementos, estabelece uma transtextualidade com o pictural, sobremaneira a figura de Salomé em Simonetta, não mais de inspiração renascentista, mas a do fim do século:

... Salomé fez sua entrada... Salomé, ou seja, a duquesa Simonetta, cintada num vestido de seda verde apertado, uma seda com reflexos dourados e reluzente como uma pele de cobra, com, aqui e ali, desabrochadas, enormes rosáceas de azeviche. Uma gargantilha apertada, de esmeraldas e safiras, esmagava-lhe os seios e, as espáduas e os braços nus impetuosos como flores que se lançassem fora dessa cinta azulada, cada um de seus movimentos deixava a descoberto suas axilas e cada um de seus passos as pernas nuas, pois a apertada túnica verde se abria, fendida até o quadril, felizmente

tornada pesada por espessas franjas de ouro. O rosto, com olhos aumentados e azulados pelo *kból*, era de uma palidez de morte sob a maquiagem, alucinado como uma máscara; pesados pingentes tremiam em sua frente e os cabelos arranjados numa tiara, um cone de trevas carregado de poeira azul e, como um firmamento, constelado de estrelas de ouro. Ela avançava rija, como que congelada em seus adereços e ourivesarias, e de uma opala, posada entre seus seios, pendia de um fio de pérolas, mais abaixo que o umbigo, quase à nascente do sexo, uma grande flor de esmalte. (LORRAIN, 2012, p. 88, grifo do autor)

Podemos entrever a influência de Moreau e da estética decadente no vestido com dourados, as rosáceas e flores, as pedrarias de esmeraldas, pérolas, safiras e opalas, além de pingentes, maquiagem, ourivesarias, tudo aliado a uma pose estática, porém de extrema sensualidade, sobretudo na culminância da flor de esmalte próxima à genitália. Toda sua roupa e adereços são de uma rainha da luxúria, com decotes e cortes que realçam seus seios, braços e pernas. Toda a composição, luxuosa e luxuriosa, constrói uma Salomé que refrata a personagem decadentista, dotada de uma beleza sensual e terrivelmente lasciva, em consonância com a atmosfera da narrativa desde o seu início, com a referência ao parentesco de Simonetta com a família Foscari e sua trágica história. Do mesmo modo, a encenação do teatro leva ao ápice o ideal da mulher fatal da decadência, da mulher “... tomada pela loucura pelo escândalo, querendo afirmar, ostentar gloriosamente seu adultério e seus amantes... *Seu corpo de mulher louca prontamente privado da razão...*” (LORRAIN, 2012, p. 83, grifo do autor). O final é trágico, a mulher fatal, Simonetta, encarnando Salomé como personagem, leva à morte seus amantes, decapitados por ordem do duque.

Efetivamente, a narrativa *A marquesa de Spolète*, dialoga com o contexto fim de século francês, reflexa e refrata elementos do meio ideológico atrelados à estética decadentista, com um posicionamento axiológico de valorização dessa estética, como o ideal da mulher fatal, por meio de relações transtextuais com a história e as artes em geral, sobretudo a pintura. Outros elementos da decadência, como a vida de esteta, a fuga do tédio por meio de sensações refinadas, o ideal andrógino, a culto do vício, da subversão da

moral patriarcal também são refratados na narrativa, mas, pela brevidade deste trabalho, os deixaremos apenas como citação. Dessa maneira, resulta uma composição singular, que colabora para a efetivação do decadentismo enquanto fazer artístico e no entendimento de Jean Lorrain como um expoente da arte decadente.

THE DECADENCE IN JEAN LORRAIN

ABSTRACT:

This work starts from the assertion that literature is related to each other with the context production material, ie, that the literary work incorporates extraestéticos transubstantiated elements in other reality setting, the fictional plan. Thus, we propose a critical reflection on the decadent aesthetic elements of the late nineteenth century, taking as object a short narrative by Jean Lorrain. The objective is to elucidate the presence of these elements within the fictional universe, explaining the way that take place and the function they perform. In parallel, we understand necessary to understand the narrative by theory concepts inherent Bakhtinian as the ideology means, reflection and refraction of aesthetic act.

KEYWORDS: Decadentism; Literature; Painting.

Referências:

ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

DOTTIN, Mireille. Salomé. In: Brunel, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: UNB / José Olympio, 1998.

ECO, Humberto. *História da Beleza*. São Paulo: Record, 2010.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. A literatura de segunda mão*. Trad. Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

LORRAIN, Jean. *A vingança do mascarado*. Tradução Marcus Salgado. São Paulo: Antiqua, 2012.

MEDVIÉDEV, P. *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. Tradução de Sheila Camargo e Ekaterina Américo. São Paulo: Contexto, 2012.

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

PRAZ, Mário. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução Philadelpho Menezes. Campinas: UNICAMP, 1996.

VIEIRA, André Soares. *Huyssmans e Gonzaga Duque*: transposições de arte em textos franceses e brasileiros do Simbolismo. In: *Aletria*, vol. 23 “Intermedialidade”, set/dez, n. 3, Belo Horizonte, UFMG, 2013.

WEBER, Eugen. *França fim de siècle*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

Recebido em 08/07/2015.
Aprovado em 01/08/2015.