

POE, BAUDELAIRE, HUYSMANS: DÂNDIS E MALDITOS

Ana Luiza Silva Camarani (UNESP/Fclar)¹
Luciana Moura Colucci de Camargo (UFTM)²

Resumo: Poe, Baudelaire e Huysmans, vozes que desorientam os leitores devido ao ímpeto literário iconoclasta, souberam incomodar a sociedade e a tradição tornando-se arquétipos do poète maudit. Excêntricos, esses poetas, vivendo exilados e à margem da malograda sociedade burguesa com suas regras morais, anseiam algo além do que o mundo então oferecia; assim, voltam-se para as regiões misteriosas do obscuro, da sordidez e do satânico, tornando-se, por fim, os poetas do abismo. Ao mesmo tempo malditos e estetas, aspiram a ser sublimes e consideram o dandismo como o último raio de luz das decadências: é o que este artigo pretende discutir.

Palavras-chave: literatura comparada; Decadentismo; dândi.

O século XIX finissecular

O dandismo, instituição à margem das leis, tem leis rigorosas a que são estritamente submetidos todos os seus adeptos, quaisquer que forem, aliás a audácia e a independência de seu caráter (...) (o) dandismo é um sol poente; como o astro que declina, é magnífico, sem calor e cheio de melancolia (Baudelaire, 1863).

Com a burguesia em pleno poder, o século XIX, dominado pelo racionalismo francês e pelo empirismo inglês, impõe ao homem uma marcha alucinante. Tudo deve andar rápido, acompanhar os passos da evolução e do sistema capitalista de

¹ Professora, Pós-Graduação em Estudos Literários, UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras - Departamento de Letras Modernas. Araraquara (SP) – Doutora, E-mail: camarani@fclar.unesp.br.

² Professora UFTM – Universidade Federal do Triângulo Mineiro. Departamento de Estudos Literários - Instituto de Educação, Letras, Artes, Ciências Humanas e Sociais (IELACHS). Uberaba (MG) – Doutora. E-mail: profalucianacolucci@gmail.com.

produção acelerada e contínua, insuflando os homens a pensar e agir com o mesmo rigor das locomotivas inglesas que, aos espantosos vinte quilômetros por hora, bravamente abrem caminho para o consumo e relações transatlânticas. Alicerçado em avanços tecnológico, científico, industrial, cultural, social e político, a balbúrdia desse século é palco para um indivíduo onipotente, mas que, paradoxalmente, sofre com as ansiedades em relação ao novo.

Trancando-se em si mesmo, esse homem abandona a comunhão de experiências e a capacidade em relação ao outro para empreender uma leitura solitária do mundo e, gradualmente, impulsiona sua inquietante vida cada vez mais em direção a seu próprio interior. Nesse sentido - tendo o indivíduo do séc. XIX herdado o espírito pré-individualista medieval, o gosto romântico pelo claustro e uma nova classe social fortemente amalgamada no sistema hierárquico -, essa preocupação exagerada do burguês com o *eu* assumia tal intensidade que, segundo Peter Gay (1999: 13), chegava à neurose. Ainda para o estudioso, enquanto “críticos da cultura, de Karl Marx a Matthew Arnold, denegria(m) a burguesia pelo vazio de sua vida interior e por sujeitar tudo ao cálculo das vantagens materiais, outros críticos se preocupavam com a introspecção burguesa tomando-a como sintoma de uma doença moderna”.

Esses ventos da modernidade abrem espaço para o homem egoísta, ávido por um estilo de vida hodierno, recluso e artificial que se sedimenta na crença de que “o homem só é superiormente feliz quando é superiormente civilizado”, como tão bem clarifica a equação jacintiana, proposta a partir das conjeturas da personagem de Eça de Queirós, em *A cidade e as serras*:

Este príncipe concebera a ideia de que ‘o homem só é superiormente feliz quando é superiormente civilizado’. [...] e apto, portanto a recolher dentro de uma sociedade e nos limites do progresso (tal como ele se comportava em 1875) todos os gozos e todos os proveitos que resultam de saber e de poder. (Queirós 1970: 724).

A teoria de Jacinto poderia ser reduzida a uma forma algébrica:

$$\begin{array}{rcl} \text{Suma ciência} & & \\ \text{X} & = & \text{suma felicidade} \\ \text{Suma potência} & & \end{array}$$

(Queirós 1970: 725)

A concepção de civilização, para Jacinto, não se separa da imagem da cidade, com todos os seus órgãos funcionando intensamente: armazéns, mercados, bancos, fábricas fumegantes; e, nas ruas, fios de telégrafos, canos de gases, ônibus, *tramways*, velocípedes, mais uma imensa multidão fervilhante, “para que o homem do século XIX pudesse saborear, plenamente, a delícia de viver!” (Queirós 1970: 726).

Entretanto, já ao final desse século, não é somente a fumaça das fábricas que inunda os céus europeus preconizando progresso; impera no ar um profundo e angustiante mal-estar em relação à civilização. Sem saída, o indivíduo depara-se com sentimentos de fracasso em relação à crença na onipotência racionalista que herdara

do Século das Luzes, constatando, enfim, que a cidade pode ser uma ilusão perversa. Eis, portanto, o *fin de siècle*, a crise finissecular da convulsa turba burguesa que lança o homem a questionamentos profundos – sociais e estéticos – dando brechas, enfim, para a nostalgia do espiritual. Instala-se, portanto, o deslocamento do *eu* desse mundo concreto, ilusório e abarrotado de civilização para as torres de marfim com janelas lacradas para o exterior.

Nesse sentido, percebe-se que essa ansiedade da época, transcendendo as crises históricas do idiossincrático século XIX, atinge o campo artístico como um todo, pois o *novo* pede passagem já que os critérios estéticos da Antiguidade Clássica, sedimentados no conceito aristotélico de *mimeses*, são rebatidos. Nesta querela, o *novo* busca provocar e não apenas imitar ou, como bem coloca Edmund Wilson (1958: 11), ao discutir as preocupações românticas de Wordsworth e Byron, “[...] A arena da Literatura transferiu-se do universo concebido como máquina, da sociedade concebida como organização, para a alma individual”; Moretto (1989: 92), por sua vez, enfatiza que a vida “é a grande geratriz de todas as literaturas. É ela que determina os movimentos do Pensamento: Vede as outras evoluções literárias, todas são a consequência de uma mudança de costumes ou de uma transformação social.”.

É na Estética Romântica que se inicia o apelo à liberdade artística e à discordância de que a beleza na arte, de modo geral, deveria balizar-se na harmonia; afinal, como postula Edgar Allan Poe (1997: 231), em seu conto *Ligéia*, “não há beleza rara – disse Bacon, Lorde Verulam, falando verdadeiramente de todas as formas e gêneros de beleza – sem algo de *estranheza* nas proporções.”. Está aberta a primeira fronteira para o belo às avessas em que o sublime não existe sem o grotesco.

Seguindo por essa seara literária, vemos que escritores como Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Joris Karl Huysmans, na França; Oscar Wilde e membros da *Pre-Raphaelite Brotherhood*, na Inglaterra; e o já citado Poe, nos Estados Unidos, dedicaram o ódio ao *establishment* burguês e a toda sorte de superficialidade e mediocridade da mente de rebanho, como novamente aponta Gay (1999: 229). Outra fronteira se abre para a querela entre a tradição e a invenção em que a literatura cumpre uma de suas finalidades que, para Compagnon (2009), é a de desconsertar, incomodar, desorientar. Aliás, concordamos com o estudioso, pois, em nosso entendimento, uma das *funções* da literatura é causar estranhamento; caso contrário, nada mais teríamos do que obras de autoajuda ou de *literatura de consolo*. A *alta* literatura não deseja organizar nosso *mundinho*, primeiramente ela desestrutura, depois, lança-se à reestruturação do caos deixado. No entanto, por mais que as *emendas* sejam bem feitas, as cicatrizes não desaparecerão.

Entre essas vozes que desorientam, enfatizamos as de Poe, Baudelaire e Huysmans que, devido ao ímpeto literário iconoclasta, souberam incomodar a sociedade e a tradição, tornando-se arquétipos do *poète maudit*. Excêntricos, esses poetas, vivendo exilados e à margem da malograda sociedade burguesa com suas regras morais e sua “aristocracia de dólares” (Poe 1997: 1004), - anseiam o *au-delà* e, entre História, histórias e fantástico e suas vertentes, voltam-se para as regiões misteriosas do obscuro, da sordidez e do satânico; tornam-se, por fim, os poetas do *gouffre*, do abismo. Cabe-nos aqui ressaltar que, para Balakian (2000), o *gouffre* simboliza a fronteira entre o visível e o invisível, o consciente e o inconsciente, a vida e a não vida, marcando a estética simbolista e a atitude decadentista por meio do

apelo ao macabro, ao sobrenatural, em última instância, ao fantástico. Como aponta Victor Hugo (1988: 25), é a musa moderna vendo as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Portanto, Poe, Baudelaire e Huysmans entre o Romantismo, o Decadentismo e o Simbolismo, trazem para o universo ficcional uma personagem bastante peculiar, a figura outonal do *decadente* que, cansado da balbúrdia do século e da vida banal, afasta-se da vulgaridade burguesa para cultivar sua alma aristocrática, refinada e cruel.

Baudelaire e Poe

Baudelaire foi responsável pela introdução da obra de Poe na França; o poeta francês desejou e solicitou essa glória, já que considerava Edgar Poe como “a mais poderosa pena” de sua época, “um gênio vasto e profundo como o céu e como o inferno”, assinala Lemmonier (1962: v) em sua “Introdução” às *Histoires extraordinaires*, traduzidas por Baudelaire. Essa longa fidelidade na afeição tinha sua origem no sentimento de uma semelhança com Poe, visto que Baudelaire se reconhecia tanto em sua pessoa, quanto em seus escritos: “O que existe de bastante singular, e que me é impossível não notar, é a semelhança íntima, embora não positivamente acentuada, entre minhas próprias poesias e as desse homem, dedução feita do temperamento e do clima.”³ (BAUDELAIRE *apud* LEMMONIER 1962: v). Esse sentimento de semelhança persistiu em Baudelaire, encorajou-o e sustentou-o no longo trabalho de tradução que iria empreender.

Antes, porém, inicia e desenvolve uma campanha para a divulgação dos escritos de Poe, que não passou despercebida porque Baudelaire fazia-se notar onde quer que estivesse e comprazia-se em surpreender, em causar espanto, criando uma lenda em torno de sua própria pessoa. No entanto, sua extraordinária personalidade não se sentia à vontade em certos meios: manifestava aversão aos salões de modo geral, oficiais ou não, que horrorizavam seu dandismo. De fato, para Baudelaire, ser dândi “(é), antes de tudo, a necessidade ardente de alcançar uma originalidade dentro dos limites exteriores das conveniências.”, pois “[...] um dândi nunca pode ser um homem vulgar.” (2006: 871). Assim, difundia a obra de Poe nos cafés, nos bistrôs, frequentados por poetas, escritores, pintores, escultores, compositores. Seu entusiasmo despertava a curiosidade pelo escritor americano. Manteve o mesmo entusiasmo e as mesmas qualidades na divulgação escrita de Poe, por meio de sua correspondência, de artigos e, finalmente, de suas traduções.

Tomando a concepção baudelairiana de dandismo em sua amplitude - como aparece em *O dândi*, texto que integra o conjunto de ensaios sob o título de *O pintor da vida moderna*, publicado pela primeira vez em 1863 -, o dândi é o “homem rico, ocioso, e que, mesmo entediado de tudo, não tem outra ocupação senão a de correr ao encalço da felicidade; o homem criado no luxo e acostumado a ser obedecido desde a juventude” (Baudelaire 2006: 870). Para esse homem *peculiar*, a única

³ Ce qu’il y a d’assez singulier, et ce qu’il m’est impossible de ne pas remarquer, c’est la ressemblance intime, quoique non positivement accentuée, entre mes poésies propres et celles de ce homme, déduction faite du tempérament et du climat. (Tradução nossa).

profissão é a elegância e mesmo que seja um “Hércules desempregado” (Baudelaire 2006: 872), sempre será uma dessas criaturas esfíngicas e de postura invernal. Os dândis seriam, então, seres que “não possuem outro estado senão o de cultivar a idéia do belo em sua pessoa, satisfazer suas paixões, sentir e pensar.” Baudelaire completa seu conceito, ao assinalar que

O dandismo aparece sobretudo nas épocas de transição em que a democracia não se tornou ainda todo-poderosa, em que a aristocracia está apenas parcialmente claudicante e vilipendiada. Na confusão dessas épocas, alguns homens sem vínculos de classe, desiludidos, desocupados, mas todos ricos em força interior, podem conceber o projeto de fundar uma nova espécie de aristocracia, tanto mais difícil de destruir pois que baseada nas faculdades mais preciosas, mais indestrutíveis, e nos dons celestes que nem o trabalho nem o dinheiro podem conferir. O dandismo é o último rasgo de heroísmo nas decadências (2006: 872)⁴.

Vê-se que, ao mesmo tempo em que ressalta a figura do dândi, fazendo-o sobressair na transitoriedade do período que aponta para o final do século XIX, Baudelaire liga-a à decadência.

Quase vinte anos mais tarde, em 1881, Paul Bourget publica seu curto ensaio *Théorie de la décadence*, em que cita várias vezes Baudelaire, já a partir da segunda linha; ao dirigir seu raciocínio para o campo da literatura, assinala que Baudelaire teve a coragem de adotar o ponto de vista da singularidade individual e a “temeridade de mantê-la até o fim: proclamou-se decadente e buscou, sabe-se com que premeditação de bravata, tudo o que, na vida e na arte, parecia mórbido e artificial às naturezas simples”⁵.

Bourget (1924) aponta, então, as sensações preferidas do poeta, aquelas que proporcionam os perfumes, “porque tocam mais do que as outras esse não sei o quê de sensualmente obscuro e triste que trazemos em nós.”; em seguida, menciona a estação escolhida, o final do outono, “quando uma magia feita de melancolia enfeitiça o céu que se turva e o coração que se crispa; suas horas de deleite são as horas do crepúsculo, quando o céu se colore [...] das nuances de um rosa morto e de um verde agonizante.” Em relação à mulher, agrada-lhe a beleza precoce e quase macabra de magrez, “com uma elegância de esqueleto despontada sob a carne adolescente”, ou uma beleza “bem tardia, no declínio de uma maturidade arruinada.” Prefere as músicas brandas e lânguidas, as mobílias originais, as pinturas singulares que “são o acompanhamento obrigatório de seus pensamentos sombrios ou alegres, mórbidos ou petulantes. Seu excessivo desdém em relação ao vulgar

⁴ Ressaltamos que as citações teóricas foram preservadas tal qual se apresentam.

⁵ Baudelaire, lui, eut le courage d'adopter tout jeune cette attitude et la témérité de s'y tenir jusqu'à la fin. Il se proclama décadent et il recherche, on sait avec quel parti pris de bravade, tout ce qui, dans la vie et dans l'art, paraît morbide et artificiel aux natures plus simples. (Tradução nossa.)

“explode em paradoxos excessivos”; “seus autores de cabeceira são [...] escritores de exceção [...], semelhantes a Edgar Poe [...]”⁶.

Poe e Huysmans

Se por um lado Charles Baudelaire e Paul Bourget, em seus célebres ensaios, *O pintor da vida moderna* (1863) e *Teoria da decadência* (1881), respectivamente, teorizam sobre a personagem do dândi, por outro, é Edgar Allan Poe quem configura literariamente o mesmo. Assim, por intermédio de Roderick Usher, de seu conhecido conto *The Fall o the House of Usher* (1839), com seu comportamento estranho, extravagante, histérico, hipocondríaco, perverso, cruel e supersticioso, pode ser entendido como o dândi das origens.

Assim, por meio da criação dessa personagem, em 1839, mais uma vez o talento artístico visionário de Edgar Allan Poe comprova-se. Sua perspicácia, a de um homem do seu tempo, em relação às discussões científicas e intelectuais do século XIX, deu-lhe a capacidade de vislumbrar uma personagem decadente que somente seria decodificada no pensamento posterior, quando a Estética Decadentista consolida-se na França, em 1881, com o ensaio de Paul Bourget, citado acima, em que o termo *decadência* é proposto pela primeira vez; esse vocábulo, segundo Gomes (1994: 38), designa “a situação da sociedade que produz um grande número de indivíduos incapazes de achar seu próprio lugar na faina do mundo.” Logo depois, em 1884, o Decadentismo atinge seu ápice com a publicação da obra *A rebours*⁷, de J-K. Huysmans, em que temos, então, o modelo perfeito do decadente: Floressas des Esseintes. Juntos, *Às avessas* e des Esseintes adentram a história literária como a bíblia do decadentismo.

Tratando especificamente da configuração do dândi em Poe e Huysmans, percebemos que des Esseintes é uma personagem construída física e psicologicamente nos moldes de Roderick Usher. Ambos padecem de crises nervosas e histéricas, acompanhadas de diversas hipersensibilidades que permeiam os cinco sentidos. Em relação a des Esseintes lê-se:

[...] e os pesadelos se repetiram; ele receava adormecer. Permanecia horas a fio deitado no leito, ora tomado de insônias persistentes e febris agitações, ora de sonhos abomináveis, [...] a nevrose, adormentada durante alguns dias, voltava a triunfar, revelando-se mais veemente e

⁶ Ses sensations préférées sont celles que procurent les parfums, parce qu'elles remuent plus que les autres ce je ne sais pas quoi de sensuellement obscur et triste que nous portons en nous. Sa saison aimée est la fin de l'automne, quand un charme de mélancolie ensorcelle le ciel qui se brouille et le cœur qui se crispe. Ses heures de délices sont les heures du soir, quand le ciel se colore [...] des nuances d'un rose mort et d'un vert agonisant. La beauté de la femme ne lui plaît que précoce et presque macabre de maigre, avec une élégance de squelette apparue sous la chair adolescente, ou bien tardive et dans le déclin d'une maturité ravagée [...]. Les musiques caressantes et languissantes, les ameublements curieux, les peintures singulières sont l'accompagnement obligé de ses pensées mornes ou gaies, "morbides ou pétulantes", comme il dit lui-même. Ses auteurs de chevet sont [...] écrivains d'exception [...], pareils à Edgar Poe [...]. (Tradução nossa).

⁷ *Às avessas*. Para este artigo será utilizada a tradução de José Paulo Paes.

mais obstinada [...] As cobertas da cama agora o incomodavam [...] Suas inquietações aumentaram; infelizmente, faltavam os meios de domar a moléstia inexorável. (Huysmans 1987: 131)

Essa mesma sensibilidade decadentista fora utilizada por Poe para descrever a personagem Usher:

Já me referi à condição mórbida de seu nervo auditivo, que lhe tornava a música intolerável, exceto a de certos instrumentos de corda [...] Não tardei em verificar que aquilo procedia de pequenos e inúteis esforços no sentido de vencer uma perturbação habitual [...] uma excessiva agitação nervosa [...] morrerei - disse-me - devo morrer desta deplorável loucura. (Poe 1993: 12 e 16).

De qualquer maneira, explícita ou veladamente, essas duas personagens decadentistas, esfíngicas e narcisistas por excelência, recusam-se a desfrutar da parvoíce do mundo e partem para a construção de um universo particular, isolado da cidade utilitarista e que possa ser a representação de um abrigo seguro para suas almas entediadas e repletas de manias e crueldades. Crueldades que vão desde revestir uma tartaruga de ouro e de pedras preciosas somente para que ela combine com o tapete oriental - no que se refere a des Esseintes, e, no caso de Usher, a enterrar viva a própria irmã mesmo sabendo ser ela sujeita a crises de catalepsia: mesmo ouvindo Madline arranhar o caixão na vã tentativa de sair, Usher não se compadece. Esses dândis criam, portanto, um universo interior misterioso, oculto, maquiavélico que, oscilando entre o estranho, o gótico e o fantástico, é inundado por toda sorte de sensações em que os gradientes sensoriais, conforme proposto por Borges Filho, em seu livro *Espaço & Literatura* (2007), são magnificamente explorados e reverberados por toda narrativa. O aroma de perfumes e de especiarias é exalado. O som de compositores clássicos e de instrumentos musicais de corda é ouvido. A imagem de uma irmã ternamente amada e de Salomé, a musa decadentista, é vista. O sabor dos alimentos é estudado e degustado. O toque é pedido ou rejeitado. Enfim, observam-se sensações sinestésicas entrecruzadas que corroboram para a sedimentação da vida artificial e nada trivial do dândi; afinal, como reflete Borges Filho (2007), o ser humano percebe o mundo pelos sentidos.

Além dos aspectos sensoriais, é imperativo ressaltar a profunda ligação do dândi com o espaço físico que habita, já que essa construção e cada item do mobiliário (móveis, quadros, espelhos, livros, cortinas, tapetes, flores, entre outros) trazem à cena a atmosfera gótica, soturna, outonal e, por fim, misteriosa dos grandes clássicos do gênero como é o caso de *Dracula* (1897), de Bram Stoker (1847/1912). A seguir, temos uma citação que reforça esse pensamento. A mesma refere-se ao momento em que des Esseintes organiza um jantar, sendo assim bem perceptível o cuidado em relação aos mínimos detalhes dos objetos que compõem o ambiente:

[...] organizara um banquete de luto, à imitação do século XVIII [...] Na sala de jantar forrada de preto, aberta para o jardim de sua casa subitamente transformado [...] servira-se o jantar sobre uma toalha

negra, guarnecida de violetas e escabiosas, iluminada por candelabros onde queimavam chamas verdes e castiçais onde ardiavam velas.

Enquanto uma orquestra dissimulada tocava marchas fúnebres, os convivas haviam sido servidos por negras nuas, de chinelas e meia de tecido de prata pontilhado de lágrimas [...] O jantar de participação de uma virilidade momentaneamente morta fora anunciado por convites semelhantes aos de enterro. (Huysmans 1987: 43).

Ou seja, o flagrante elo entre sensações e mobiliário, entre personagem e espaço, o dândi, constrói sua torre de marfim em que sua vida artificial e afastada “do incessante dilúvio da parvoíce humana” (Huysmans 1987: 36-37) habita confortavelmente, mas em permanente luto. Aliás, o próprio excerto, ao mencionar um banquete de luto, já suscita uma série de imagens que, sem dúvida, cria um efeito de sentido macabro, ressaltando, sobremaneira, um efeito maior que percorre toda a narrativa: o de estranhamento. No caso de Usher, a situação é análoga a de des Esseintes:

(...) Um mordomo, de passos furtivos, conduziu-me, em silêncio, através de muitos corredores escuros e intrincados, ao gabinete de trabalho de seu amo. Muitas das coisas que encontrei em meu caminho contribuíram, não sei por quê, para acentuar sensações a que já me referi. Os objetos que me rodeavam – os entalhes dos tetos, as sombrias tapeçarias das paredes, a negrura do ébano dos assoalhos e os fantasmagóricos troféus de armas que tilintavam à minha passagem [...] o mobiliário geral era excessivo, incômodo, antigo e estragado (Poe 1993: 10 e 11).

Esse comportamento é muito bem elucidado por Latuf Isaías Mucci (1990: 48) em *Ruína & Simulacro Decadentista: uma leitura de Il Piacere*, de D’Annunzio, quando explica que “assistindo à derrocada da aristocracia, com medo da burguesia vitoriosa e da turbamulta de proletários emergente, o decadentista correu para dentro de si mesmo e construiu uma nova e elevada torre de marfim, quase sem janelas para o exterior [...], mas com inúmeras brechas para o seu interior”.

Aliás, as palavras de Mucci (1990) fazem-se extremamente pertinentes na análise em questão ao lermos, em *À rebours*, as palavras: [...] *Any where out of the world* que, remetendo à necessidade de solidão de des Esseintes, faz clara alusão a Baudelaire no poema em prosa que recebe o mesmo título e versa justamente sobre uma alma que grita: “Seja onde for! desde que fora deste mundo!” (2006: 337).

Mesmo com as tentativas de ficarem isolados em suas torres de marfim, Usher e des Esseintes, ao final das narrativas, apresentam-se, de certa maneira, como personagens fracassadas, pois não conseguem concretizar seu ideal de isolamento de qualquer forma de convivência pública e de contato com outras pessoas. De um lado, o supersticioso e apático Usher oscilando entre a razão e a loucura, convida um amigo de infância que o visita na mansão de onde ele, Usher, durante muitos anos, não ousara sair. Des Esseintes, por sua vez, mesmo sabendo “que o mundo se

compõe, na maior parte, de sacripantas e imbecis” (Huysmans1987: 36-17), é obrigado a reentrar na balbúrdia parisiense. Em suas palavras:

Eh! desaba, pois, sociedade! Morre, então, velho mundo! [...] Ah exclamou, dizer que tudo isto não é um sonho! Dizer que vou reentrar na balbúrdia do século! [...] Des Esseintes deixou-se cair, prostrado, numa cadeira. – Dentro de dois dias, estarei em Paris; vamos, - disse consigo – está tudo acabado mesmo; como um maremoto, as vagas da mediocridade humana elevam-se até o céu e vão engolir o refúgio cujas barreiras eu mesmo abri, contra minha vontade. (Huysmans 1987: 253-254).

Insistindo na aproximação da escritura de Huysmans e Poe, esse espelhamento justifica-se uma vez que as obras e personagens do escritor norte-americano são citadas inúmeras vezes no romance do autor francês que, em nenhum momento, tenta esconder a viva admiração dirigida àquele autor. E, mais uma vez, o narrador de *Às avessas*, no capítulo XIV, é incisivo ao dizer que “mais do que qualquer outro este [Poe], era talvez o escritor que correspondia, por afinidades íntimas, às postulações meditativas de des Esseintes” (1987: 222). Não deixemos de mencionar que des Esseintes ainda tinha um volume das *Aventuras de Arthur Gordon Pym* luxuosamente encadernado e impresso, única e exclusivamente para ele, em papel raiado e pele de foca.

Além dessa análise entre personagens, há outro fator interessante que achamos pertinente ressaltar: ainda no capítulo acima referido, o narrador desenvolve uma série de considerações acerca do fazer literário, abrindo perspectivas para reflexões metalinguísticas e de gênero. Nota-se que esse narrador comunica ao leitor que, para des Esseintes, “[d]e todas as formas de literatura, a do poema em prosa era a preferida [pois] devia [...] encerrar em seu tamanho [...] o poderio do romance.” (Huysmans 1987: 231).

Essa reflexão do narrador sobre formas literárias leva-nos a pensar, mais uma vez, no *modus operandi* de Poe enquanto mestre na arte do conto e do efeito de sentido. Sendo o conto entendido como uma narrativa condensada e que deve ser lido de uma só vez, evidencia-se a habilidade desse autor que, justamente devido ao rígido controle de sua escritura em que cada aspecto sintático, lexical e estilístico é racionalmente engendrado na narrativa, precisou de poucas páginas para criar Usher, um protagonista de tal complexidade estética - às avessas - que certamente foi a inspiração para Huysmans elaborar o dândi perfeito: Floressas des Esseintes, o dândi encastelado que lia Poe e bebia amontillado.

Vê-se, assim, o valor do legado desses poetas malditos - Poe, Baudelaire, Huysmans - que, desenraizados das obrigações da vida civilizada, ancoraram seu talento na arte e não na moral; afinal, como reflete Oscar Wilde, em *The Picture of Dorian Gray*, “(um) livro não é, de modo algum, “moral ou imoral. Os livros são bem ou mal escritos. Eis tudo” (1993: 07). Obviamente é inquestionável o talento literário da tríade acima, esse talento “estranho” para construir tudo às avessas que os lançou à condição arquetípica de malditos e marginais. Com isso, suas vozes, desde o século XIX até o epicentro da contemporaneidade, ainda são perturbadoras. Por fim,

refletimos que a escritura labiríntica desses argutos estetas desnudam os subterrâneos da condição humana sem o mínimo pudor, mas, - parafraseando aqui o pensamento de Eça de Queiroz em *A Relíquia* (1887) - o fazem trazendo a nudez forte da verdade sob o manto diáfano da fantasia.

POE, BAUDELAIRE, HUYSMANS: DANDIES AND MAUDITS

Abstract: Poe, Baudelaire and Huysmans, voices that bewilder readers due to their literary iconoclastic impulse, knew how to bother society and tradition becoming archetypes of the *poète maudit*. Eccentrics, these poets, living exiled to the margins of the frustrated bourgeois society with its moral rules, wish for something beyond world then was offering; so, they turn for the mysterious regions of the obscure, of the sordidness and of the Satanic, finally becoming the poets of the abyss. At the same time *maudits* and aesthetes, they wish to be sublime and consider the dandyism like the last ray of light of the decadence: it is what this article intends to discuss.

Keywords: compared literature; Decadentism; dandy.

REFERÊNCIAS

BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço & Literatura: Introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BOURGET, Paul. *Essays de psychologie contemporaine: Théorie de La décadence*. Paris, Plon, v. 1, 1924, p. 19-26. Disponível em:
 <<http://www2.unil.ch/fra/HistLitt/Cours/XVIII-XIX/Bourget.htm>>, acesso em: 27 jun 2011.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

GAY, Peter. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: O coração desvelado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GOMES, Álvaro Cardoso. *O Simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994.

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. Tradução: Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HUYSMANS, Joris Karl. *Às Avessas*. Tradução e estudo crítico: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

LEMONNIER, Léon. Introduction. In: POE, Edgar. *Histoires extraordinaires*. Paris: Garnier Frères, 1962, p. I-XXXI.

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

MUCCI, Latuf Isaías. *Ruína & Simulacro Decadentista*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. Tradução: Brenno Silveira e outros. São Paulo: Nova Cultural, 1993.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução: Oscar Mendes. São Paulo: Nova Aguilar, 2006.

QUEIROZ, Eça de. *A cidade e as serras*. São Paulo: Aguilar, 1970.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova cultural/Círculo do Livro, 1993.

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*. São Paulo: Cultrix, 1959.

ARTIGO RECEBIDO EM 22/09/2013 E APROVADO EM 21/11/2013