

RECORTE - REVISTA DE LINGUAGEM, CULTURA E DISCURSO

Ano 3 - Número 5 - Julho a Dezembro de 2006

[início](#)

O COLECIONADOR DECADENTISTA

Luiz Edmundo Bouças Coutinho
UFRJ

ABSTRACT – This article presents the aesthetic onslaughts assumed by the Decadence in the XX century, showing how the collector articulated a ritualism from the objects, adjusting them to the theatricalize fancies that builds the scenography of the intimate space with accentuation of artifices where the illustrations of the art by the art enrolls the interior of the dwelling as a greenhouse, qualified to protect the ornamental expedients validities by the parameters with that the form only can transform a product into art work. Sample still as the performances of the collector provides space transfigurations proceeding from a drunkenness of directions, conspired for the ostentation of the taste and the ideas from almost all the practitioners of the aesthetic decadent.

Ao discorrer sobre as reservas de espaço que no universo do homem privado mobilizam as fantasmagorias da interioridade, Walter Benjamin (BENJAMIN, 1986, 37) observa que a figura do colecionador expande os dispositivos que fazem da morada o refúgio da arte, numa composição atenta a enredar a idealização dos objetos, a partir dos temperos afetivos que os liberam da servidão de serem úteis. No arremate do século XIX as investidas estéticas assumidas pelo Decadentismo mostraram como o colecionador articulou uma ritualização dos objetos, ajustando-os às fantasias teatralizadoras que montam a cenografia do espaço íntimo com acentuação de artificios onde as ilustrações da arte pela arte arrolam o interior da morada como uma estufa, habilitada a resguardar os expedientes ornamentais vigenciados pelos parâmetros com que somente a forma pode transformar um produto em obra de arte (FISHER, 1977, 174). Assim, as atuações do colecionador – levado a assumir um perfil emblemático em parceria com a imagem do dândi – guarnecem transfigurações espaciais provenientes de uma embriaguez de sentidos, que encontramos tramada pelo bizarrismo do gosto e das idéias de quase todos os praticantes da estética decadentista.

Traçando, minuciosamente, a composição do espaço, o colecionador decadentista acionou recursos de um olhar seletivo que configura um elenco de formas expedoras de uma exposição pessoal, de um espelho do imaginário respondido pelo agrupamento de peças que emitem a supremacia de uma câmara íntima, capacitada a tecer relações indecifráveis entre o belo e o raro, a

partir de afetações incisivas das demandas do exótico. Afastando-se das distorções da mera acumulação de coisas (BAUDRILLARD, 1997, 111), a tarefa do colecionador divisa apetrechos de escolha que estendem à aura de cada objeto a disposição de um convívio quase sempre aclimatado pelo sentimento de solidão. Na crônica *Una visita a Jean Lorrain* o escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo caracteriza a habitação do autor do romance *Monsieur de Phocas* como *un verdadero museo de curiosidades artísticas*, que confere especial destaque a uma fantástica coleção de *raras ranas de lozas*, de diferentes tamanhos, cores e formas. Na opinião do próprio Lorrain a convocação de tais peças é regida pela exclusividade do interesse de um colecionador que procura reuni-las em seu gabinete de trabalho, atendendo aos manejos afetivos que requisitam a companhia do objeto como *imagen fiel*, muitas vezes atuante como *entidade viva*.

El único que las admira soy yo; yo que las encontré perdidas y aisladas en las vidrieras de los bric-à-brac, yo que las he puesto una junto á otra en mi gabinete de trabajo, para figurarme, á veces, que las oigo cantar sus canciones monótonas y tristes... Son tan dóciles! ... Y sobre todo ... son tan raras! (CARRILLO, 1910, 126)

Apontado como texto-matriz da narrativa decadentista, o romance *As avessas* – publicado por J.-K. Huysmans em 1884 – coloca em cena um herói cuja *febre dos nervos* (BASTIDE, Roger, *apud* PAES, 1987, 4) estiola o inventário de categorias da Ordem Clássica. O surto de des Esseintes parece querer medir a resistência de sua própria envergadura como dissidente do mundo harmonioso da ciência, abatendo pelo avesso o esforço com que busca contabilizar a análise de sua *enfermidade*, ele estabelece as rotas de uma *aventura do avessismo*, que rompe com o Naturalismo, ao mesmo tempo que abastece um vocabulário que expõe, em termos de “caso”, a contagem de seu próprio paroxismo, de seu próprio esgotamento como naturalista decaído.

Enquanto produção tributária da arrancada científica do século XIX, a prosa realista/naturalista cumpria um exercício ilustrativo, onde pontuar os eventos sinalizados pela ciência equivalia a homologar a sujeição alinhada pelo romance de tese. Tutelada pela sanidade da doxa científica, a narrativa perfilava uma atitude documental, tomando por base o compromisso de se fazer registro da realidade, interpelada empírica e experimentalmente. Contaminada pelo vírus saturnino da crise finissecular, a literatura decadentista passou a distender em si os transtornos do paradoxo, a transgredir o princípio de referência da narrativa com relação às prescrições lógicas do pensamento, recusando as instâncias de representação elaboradas no horizonte do acordo real/verdade, fazendo cair por terra a mordaza do *pequeno fato verdadeiro*, que impunha ao texto a função de trazer uma fatia verossímil da realidade.

Nos dispositivos do narrador decadentista a natureza deixou de ser um distintivo emblemático de referência. Como sublinha Wylie Sypher, o *movimento decadente com sua devoção afetada e supercultivada da arte pela arte redimiui, finalmente, o século XIX da sua mania pela Natureza* (SYIPHER, 1980, 127). No reverso dessa “mania” a natureza passa a ser alvo de um projeto de recusa que culmina num antinaturalismo revisor. Assim, exibir a sustentação do artifício contra as determinações naturalistas equivaleu a instalar um conjunto discursivo de inversões. A extravagância artificial com que des Esseintes elabora as fabulações do avesso anotou o desvio capaz de cunhar a metáfora que decidiu a flor da narrativa decadentista como uma planta rara e perversa. Esse fechamento ao mundo natural implica em lançar mão do

super-refinado, tecendo a administração de posições, que confidenciam um imaginário não apenas simpatizante das rutilações do exótico, mas da povoação mesma de um exotismo de efeito engenhoso, conferido como fingimentos que aderem ao gosto de percorrer estilizações flutuantes. Ao submeter a natureza ao estilo, tais flutuações disseminaram em suas práticas o emprego do termo *bizantino*, que passaria a assumir uma dupla referência: *a arte altamente estilizada do oriente cristão e o esteticismo do fim do século dos decadentes* (SYPHER, 1980, 165).

Em fusões decorativas que pressionam uma espetacularização de detalhes, o colecionador decadentista conferiu à relação objeto/espaco os aplicativos desejantes que consolidavam o *décor* de sua própria *nevrose estética*. Os gestos que distendem os suspiros dessa inquietação mostram-se claramente propagados nas coleções dispostas por des Esseintes, ao longo de *As avessas*. Ao aquecer o interesse pela distribuição de objetos ornamentais, o protagonista da *bíblia decadentista* adere a um pacto que condensa sua *ânsia de estesia* (PAES, 1987, 6) com as ilustrações do esteticismo que invadiu o fim-de-século. A performance teatral mobilizada por des Esseintes mostra como o jogo cenográfico de ambientação decadentista predica um rigoroso investimento nas artimanhas do *inventeur d'intérieurs* (GONCOURT, 1881, 25). Des Esseintes abastece a própria passionalidade por tais artimanhas através de incisivas teatralidades de espaços que procuram infundir acomodações de um lugar de refúgio, construído como avesso do mundo.

Para o narrador de *As avessas*, as miradas seletivas que ordenam o cromatismo dos interiores impulsionados por des Esseintes nutrem-se não apenas do desprezo dos *olhos burgueses insensíveis à pompa e à vitória das cores*, mas, sobretudo, do desejo de vislumbrar nuanças que – acima das *pupilas refinadas, exercitadas pela literatura e pela arte* (PAES, 1987, 46) –, estabeleçam uma correspondência com o seu ideal de isolamento. Entre tais tarefas, destaca-se o projeto pelo qual des Esseintes procurou conferir a seu dormitório as feições de uma cela monástica, revestindo as paredes com seda cor de açafrao, como imitação da têmpera do ocre e do amarelo clerical.

Como se sabe, sustentada pelas raízes do ficcionista e do crítico de arte, a escrita de Huysmans – particularmente em *As avessas* – estreita um permanente cruzamento entre o campo da pintura e o da literatura. Em meio aos arranjos decorativos de des Esseintes, vemos fortalecido o nome de Gustave Moreau como uma das mais representativas manifestações das artes plásticas no contexto decadentista. O pintor ilustra as espirais do gosto com que des Esseintes – tomado pelo *desejo de escapar às vulgaridades do mundo* (HUYSMANS, 1987, 142) – preenche painéis de seu gabinete de trabalho, entre prateleiras de livros, com quadros através dos quais Moreau atíça a imagem de Salomé não apenas como emblema decadentista da mulher fatal, mas igualmente como figura agenciadora da dança iniciática da Modernidade.

Se identificamos na escalada decadentista uma diversidade de investidas textuais que cruzam o percurso do Esteticismo, percebemos que a partir dessa correlação foram fortalecidas as faturas com que os objetos colecionados assentaram, esteticamente, uma proliferação de formas. No ensaio “O crítico como artista”, aderindo a sugestões encaminhadas por Walter Pater, Oscar Wilde formula: *Sim, a forma é tudo. É o segredo da vida. Comece pelo culto da forma e lhe serão revelados todos os segredos da arte* (WILDE, 1986, 339). De modo contundente, o dandismo wildiano buscou conferir o exercício que percorre, pelo culto da forma, os indicadores de revelação da arte. Atento a mover nos referentes da própria escritura os códigos de adesão aos suportes do Decadentismo, Wilde desencadeou um “rito” por meio do qual um *adorador apaixonado da forma* (CARRILLO, 1910, 155) devassa os planejamentos que

vivenciam, como princípio da coleção, o prazer com que o esteta assinala uma cadeia associativa entre forma e sensação. Uma das ilustrações desse “rito” efetua-se no regime descritivo dos caprichos de colecionador alimentados por Dorian Gray. No horizonte do imaginário distendido pelo protagonista do romance wildiano o ludismo da coleção opera os apelos de uma instalação de sentidos decalcada das manobras com que des Esseintes buscou praticar, baudelairianamente, as relações entre o *estado de espírito* e sua *correspondência sensorial* (WILDE, 1986, 155). As mesmas vertentes de artificios pelas quais Dorian Gray é levado a destilar óleos, queimar gomas olorosas vindas do Oriente, elaborar uma psicologia dos perfumes, direcionam suas coleções de instrumentos musicais, jóias, tecidos, bordados, etc..., desencadeando, no arranjo do espaço interno, as poses pelas quais a tensão do dândi rege uma permanente representação de expedientes que conjugam a obstinação do colecionador com a energia do cenógrafo.

Segundo o ensaísta Mario Praz, o chamado estilo *Bric-à-Brac* afirmou-se como o tipo de decoração finissecular que modelou os interiores dos estúdios de artistas e salões tidos como elegantes e de bom gosto, através da acumulação de objetos pitorescos, em ambientes que passaram a ser untados por uma espécie de *arquipélago de cores suculentas* (PRAZ, 1988, 295). Na opinião de alguns estudiosos a mistura de estilos montada na transição entre os séculos XIX e XX aclimatou uma combinação entre o *Bric-à Brac* e o *Art Nouveau*, levando à culminância as formulações do ornamentalismo. Visto como um movimento artístico *contemporâneo dos decadentistas*, o *Art Nouveau* – como observa Orna Messer Levin – ainda que manifestado como estilo na arquitetura, na pintura, nos móveis, nos tecidos, nas ilustrações e no vestuário, teve sua importância ressaltada nas artes aplicadas, principalmente na arte de decoração de interiores (LEVIN, 1996, 83). Essa concomitância estilística fez com que Wylie Sypher afirmasse que *é difícil considerar o Art Nouveau separadamente do clima decadente dentro do qual floresceu* (SYPHER, 1980, 180); assim sendo, conferir os mecanismos de composição de espaço atuantes no contexto decadentista, implica muitas vezes em neles reconhecer o acento consagrador das formas engendradas pelo *Art Nouveau*, cujas impositões de toques “maneiristas” fortaleceram o esteta a por em destaque episódios de um particularíssimo convívio com os objetos, pois, como destaca Giovanna Franci (FRANCI, 1977, 188), o *Art Nouveau* representa o momento mais importante no sentido de se colocar em primeiro plano o problema da forma do objeto, já que exprime o prazer físico pela presença do objeto (GREGOTTI, V., *La bellezza metodica*, apud FRANCI, 1977, 188), experiência especialmente incorporada pelo glossário decadentista, ao acompanhar a elevação das artes decorativas a um grau de inquietação estética que até então elas jamais haviam conhecido.

Podemos dizer que o mesmo fluxo de leitura que associa o nome de Gabriele D'Annunzio ao papel de *figura monumental* (PRAZ, 1996, 351) do Decadentismo preconiza os diagramas de interpretação que inscrevem na imagem do escritor os atributos de um grande *arredatore*, empenhado em dinamizar os ditames de construção daquela que classificariamos como a *domus aurea* decadentista: *Il Vittoriale*. Seguramente, D'Annunzio concretiza um dos exemplos mais expressivos da relação mantida pelo esteta com o espaçamento que redige a coletânea dos objetos. As investidas do colecionador por ele acionadas montam o *Bric-à-Brac* e o *Art Nouveau* como apoteose de uma ornamentação que emblematiza as formas com que, na exposição do espaço íntimo, as convocações das artes decorativas facultaram-lhe estar a experiência de possuir e ser possuído por objetos. Em inúmeros aspectos os artificios de sua habitação parecem recorrer às orientações sugeridas pelos

enfoques decorativos pronunciados por Huysmans e Wilde, pontuando, no trajeto de exposição de diversos interiores, o triunfo de um colecionador assegurado pela *vigília da forma*, pela *meditação do ornato*, fazendo com que o *Vittoriale*, além de representar uma composição intencionalmente museográfica de objetos descritivos da vida do escritor, se constituísse como um monumento que ilustra a preservação de uma das mais bizarras criações atravessadas pelo Decadentismo.¹

Como empreitada singular, favorecida por uma sucessão fantasmagórica de peças que mobilizam um meticuloso teor simbólico, a construção interna do *Vittoriale* tem sido vista como ordenação de um *espaço indescritível*, capaz de deslocar o juízo de seu visitante, provocando-lhe verdadeiros espaventos contemplativos. Na conclusão de um texto onde busca expressar a experiência de deslumbramento e a efetiva dificuldade de discorrer sobre a habitação de D'Annunzio, Henri Bordeaux caracteriza o *Vittoriale* como uma *vila, semelhante a um conto das Mil e uma noites*, sinalizando as ressonâncias de *malícia, inteligência e ardor* (ANTONGINI, 1939, 656), provenientes de *efeitos narrativos* que Praz apontaria como espacializados por uma *decoreção falante* (PRAZ, 1988, 295).

No tratamento conferido ao protagonista de *Il Piacere*, romance-paradigma do decadentismo italiano, D'Annunzio ressalta os interesses que associam o olhar do colecionador às fabulações que dramatizam a força orgânica de uma retórica do privado, dirigindo o personagem a fazer de sua habitação um *perfettissimo teatro*:

Andrea vide nell'aspetto delle cose in torno riflessa l'ansietà sua; e come il suo desiderio si sperdeva inutilmente nelle'attesa e i suoi nervi s'indebolivano, così parve a lui che l'essenza direi quasi erotica delle cose anche vaporasse e si dissipasse inutilmente. Tutti quelli oggetti, in mezzo a'quali egli aveva tante volte amato e goduto e sofferto, avevano per lui acquistato qualche cosa della sua sensibilità. (...) Perciò la sua casa era un perfettissimo teatro; ed egli era un abilissimo apparecchiatore. (D'ANNUNZIO, 1984)

Como para Andrea Sperelli, assumir o papel de um *abilissimo apparecchiatore* exigiu de D'Annunzio o reaquecimento dos padrões de correspondências a partir dos quais objeto e espaço são envolvidos por uma constante e silenciosa cumplicidade com seu dono (ANTONGINI, 1939, 649). O eixo dessa cumplicidade reeditou a expectativa pela qual na literatura *fin-de-siècle* “a morada aparece como um verdadeiro *topos* que exalta a defesa e ilustração do “ego” sobre o modo estético, narcísico e introspectivo” (GROJNOWSKI, 1996, 169). A composição da morada de D'Annunzio filia-se aos sinais com que, no tratamento de Fontenay-aux-Roses, des Esseintes percorre o *topos* de fruição do “ego”, engolfando apelos narcísicos pelos quais o avatar de interiores suscita a penetração do estético na vida cotidiana, rendendo tributo ao preciosismo com que cada segmento do espaço íntimo aglutina a assinatura de seu habitante.

Como estâncias de sentido cifrado, os cômodos do *Vittoriale* receberam “nomeações” que não se propõem a indicar o teor funcional de um dormitório, de uma sala de refeição, de um escritório, etc, mas a aludir ao domínio de estrutura interna desencadeada por objetos que conferem ao recinto a plenitude de uma certa visão mística, acobertando títulos como *Stanza delle Reliquie, Stanza del Lebbroso, Corridoio della Via Crucis, Oratorio Dalmata...*

Para Michel Lemaire (1978, 194), uma das marcantes características da decoração empreendida por des Esseintes articula-se na distribuição de objetos

religiosos que se apresentam deslocados de sua função original. O comando decadentista que atíça no herói de *As avessas* o gosto pela ornamentação religiosa parece igualmente adotado por D'Annunzio, ao longo de diversos espaços do *Vittoriale*, especialmente na *Stanza delle Reliquie*, que apresenta um conjunto de vitrais, cuja coloração permite a filtragem de uma luminosidade próxima à atmosfera mística de uma catedral, onde o escritor tanto agrupa imagens de santos cristãos em combinação com divindades orientais, como entrecruza cenas bíblicas de tapeçarias com esculturas gregas, que enformam as moldagens do Hermes de Praxitele ou as cabeças de cavalos de Phidias.

Numa das páginas que executam as confidências de intimidade do *Libro Segreto* D'Annunzio oferece-nos uma espécie de *autoritratto* de seu comportamento como decorador.

L'arte sovrana m'ispira, il gusto della forma e del colore mi conduce nella scelta e nella composizione. Una ingegnossissima scaltrità m'illumina nel modo di regolare gli intervalli e le altezze. Per sollevare una figura più che un'altra una scatola di maiolica mi serve da base, uno straccio di tessuto d'oro m'è buono a dissimulare il cubo provvisorio, una maniera lesta di soppesare il bronzo mi rassicura su la resistenza della sottostante materia invetriata. Ma, in questa abilità e versatilità di tecnico, dico che il cuore mi trema. (ANDREOLI, 1993, 55)

Certamente, ao se dizer conduzido pelo *gusto della forma e del colore*, D'Annunzio deixa entrever o percurso das práticas figurativas que estimularam o mestre-decorador a se apresentar, paralelamente, como um aprendiz da linguagem material dos objetos na condução de um foco luminoso que perfila o apelo incessante da visibilidade dos mármore, das madeiras, do bronze, do ouro..., acentuando elementos concretos que assomam uma diversidade de texturas e pigmentos. O escritor italiano procurou recolher pela manifestação de cada objeto os constituintes de uma forma completa na tentativa de apreender – como diria Berenson (1966, 67) – a necessidade orgânica de cada contorno, de cada mancha, de cada sombra, de cada toque de cor, inventariando peças como algo ao mesmo tempo intangível e acariciante, endereçado a representações que instauram, simultaneamente, mesclas do sagrado e do profano.

Ativadas pela inquietação com que o esteticismo complementou a obsessão dannunziana pela palavra, diversas paredes do *Vittoriale* expõem montagens circuladoras de frases, versos, citações que, mediante uma relação especular com o próprio *décor*, fazem a requisição de uma sintonia entre a imagem e a escrita, redigindo um enunciado como partitura que traduz a composição do espaço, numa espécie de rubrica que prescreve a encenação a ser cumprida por cada ambiente. Em diversos pontos do *Vittoriale*, reiterando requisições de interiores montados como texto, a palavra emoldurada agiliza seu próprio estatuto de forma, exibindo-se como “pista” a ser seguida pelo visitante. O emprego de tais *epígrafes* ou *paratextos* parece culminar nos regimes de escritas do próprio “eu”, expressos pelo curso de palavras onde o primado do egotismo recebeu uma confirmação emblemática, através de um enunciado gravado em latim na parede de um obscuro recanto.

Sou Gabriel, que me apresento aos Deuses – o maior vidente entre os companheiros alados – aluno de Postverta – ministro do arcano divino - intérprete da humana demência – voador caído do alto –

príncipe e adivinho. (ANTONGINI, 1939, 674)

Como verbalização cujo comando traduz uma excêntrica encenação da privacidade, tal frase instiga a “leitura” do visitante, numa provocação por trilhar o hermetismo combinatório do espaço, conforme observamos na *Stanza del Lebbroso*, considerada o mais *cifrado* dos cômodos do *Vittoriale*. Na opinião de Tom Antongini, o visitante ao ingressar em tal *Stanza* – também conhecida como *Salão da morte*, *Cela dos puros* ou *Cela das puras imagens* – é levado ao cabo de alguns instantes a interrogar se tal espaço abriga *um jazigo ou a concepção de algum grande artista fumador de ópio*. Indubitavelmente, a *Stanza del Lebbroso* comporta uma turvação de imagens que emaranham peças na rotação de um clima lutuoso em contínuo entorpecimento, incutindo o conteúdo de um contexto extremamente enigmático, impossível de ser decifrado. Numa carta ao pintor Guido Caroni, D'Annunzio fez um comentário bastante curioso a respeito dos resultados dosados por tal sala: *A sala é um milagre além da tua arte e além da minha inspiração. É um milagre e é um mistério, ambos incognoscíveis*. O que pode transformar uma sala em “milagre” e “mistério”, além da arte e da inspiração? Em que proporção podemos dizer que o interesse dannunziano pelo potencial criativo na composição de espaços requisita um pensamento estetizado, cujo grau de complexidade adere ao toque prazeroso de estender à cadência de cada ambiente do *Vittoriale* o mesmo ritmo de ficcionalização que conferia à elaboração de um livro?

Investindo nos atributos ambíguos que associam a singularidade de seu dandismo aos motivos com que insiste em se apresentar como *operaio della parola*, D'Annunzio designa seu gabinete de trabalho como *Officina*. Para cruzar a pequena porta que dá acesso a tal espaço, o visitante é obrigado a inclinar-se, fazendo o corpo render uma espécie de homenagem às manifestações da arte que tiveram origem naquele local estudiosamente composto, onde a irradiação de diferentes objetos põe em relevo a presença de uma cabeça em gesso da atriz Eleonora Duse, que – coberta por um *foulard* – alegoriza a missão de se constituir como *testimone velata* das tarefas do escritor.

Num dos registros do *Libro Segretto* D'Annunzio projeta o parecer de um visitante imaginário que – ao discorrer sobre o conteúdo de sua *Officina* – arquiteta um ostensivo pilar de admiração:

*Tutti i gessi del Partenone erano disposti intorno, su le alte e ampie mura, privi della lor bianchezza bruta e sapientemente soffusi d'una patina ineguale di avorio manipolata da lui stesso. Con che? Con molti segreti ma specialmente col caffè... Com'egli svelò un giorno dichiarandosi maestro dei patinatori. Non v'eran soltanto le metope equestri delle Panatenee, ma i più bei frammenti del frontone orientale... Né mancavano i più bei frammenti del fregio occidentale: le metope dei Centauri e dei Lapiti... Presenti erano il Mantegna di Cesare, il Buonarrotto della Sistina e della Sacrestia nova... Modelli di velivoli, rilievi di eliche, anatomie del cavallo e dell'uomo, utensili di fabbro e di falegname, maschere funebri. (D'ANNUNZIO, G. *Libro Segretto*, apud ANDREOLI, 1993, 58)*

Ainda que levado a ilustrar no “topos” de sua construção as grafias que satisfazem os ícones de um auto-retrato, o *Vittoriale* – como recinto fechado em si mesmo – não se encarrega apenas de promover os marcadores de um

espelho narcísico, a expressão simbólica do memorial de seu inventor, mas igualmente de dialogar com uma diversidade de manifestações estéticas atentas aos jogos de linguagem que direcionam o discurso da arte decorativa a traduzir os estatutos criativos de diferentes culturas e épocas. Assim sendo, Gabriele D'Annunzio mostra como o destaque conferido pelo colecionador decadentista à organização de interiores, além de salvaguardar, em parceria com os objetos, a esfera consagradora do museu da intimidade,² cenografou estratégias de uma “textualização” de espaços que serviram de refúgio para a própria arte, na tentativa de deslocamento dos códigos que passavam a implementar as imposições de que ela se exibisse como nova mercadoria nos limites do receituário moderno de se deixar sorver por novos valores de troca.

NOTAS

1. JULLIAN, Philippe. *Dreamers of Decadence*. London: Phaidon Prees, 1971. p. 187. (*This villa on the shores of Lake Garda, the Vittoriale, remains one of the most bizarre creations of the heroic Decadence*).

2. Expressão adotada por Nelson Schapochnik no ensaio “Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade”. In: SEVCENKO, Nicolau (Org). *História da vida privada no Brasil* . São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.510.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDREOLI, Annamaria. *Il Vittoriale*. Milano: Electa, 1993.

ANTONGINI, Tom. *A vida secreta de D'Annunzio*. Trad. Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Editora Nacional, 1939.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos* . Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1997.

BENJAMIN, Walter. Luís Filipe ou o *intérieur* . In: KOTHE, Flávio (Org). *Walter Benjamin. Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986.

BERENSON, Bernard. *Estética e historia en las artes visuales*. México: Fondo de Cultura Económica. 1966.

CARRILLO, Enrique Gómez. *Almas y Cerebros*. Paris: Garnier, 1910.

D'ANNUNZIO, Gabriele. *Il piacere* . 11ª Ed. Milano: Oscar Mondadori, 1984.

FISHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Trad. Leonardo Konder. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

FRANCI, Giovanna. *Il sistema del dandy*. Bologna: Pàtron Editore, 1977.

GONCOURT, Edmond de. *La maison d'un artiste*. Paris: Charpentier, 1881.

- GROJNOWSKI, D. *À Rebours de J-K. Huysmans*. Paris: Gallimard, 1996.
- HUYSMANS, J-K. *Às avessas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- LEMAIRE, Michel. *Le dandysme de Baudelaire à Mallarmé*. Paris: Klincksieck, 1978.
- LEVIN, Orna Messer. *As figurações do dândi. Um estudo sobre a obra de João do Rio*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996.
- PAES, José Paulo. Huysmans e a nevrose do novo. In: HUYSMANS, J-K. *Às avessas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996.
- PRAZ, Mario. *El pacto com la serpiente*. Trad. Ida Vitale. Mexico: Fondo de Cultura Económica. 1988.
- SYPPER, Wylie. *Do Rococó ao Cubismo na arte e na literatura*. Trad. Maria Helena Pires Martins. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- WILDE, Oscar. *Obra Completa*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.