

MANOBRAS DO TRUQUE DECADENTISTA EM SÁ-CARNEIRO

Edmundo Bouças

*Sim, pela minha loucura; não receio escrevê-lo.**

Estudos recentes reconhecem na estética decadentista a operação de duas tarefas distintas e complementares: a de consolidar estratégias narrativas aptas a promoverem a superação do projeto realista/naturalista e a de elencar — no interior dessas mesmas estratégias — os parâmetros instauradores da literatura, em trâmite para a Modernidade. Como faz ver Foucault, os vetores de desmontagem da Ordem Clássica — arrematados pelo final do século XIX — apontaram para o deslocamento discursivo que levaria a literatura moderna a assumir a “loucura” proscrita pela “sanidade” da razão¹. Na vertigem finissecular, coube à narrativa decadentista o compromisso de descrever o colapso do discernimento positivista, ilustrando os sinais desconstrutores que descreveriam o trânsito para o texto moderno.

Designado como Estética da Encruzilhada, o Decadentismo desencadeou sintomas que buscaram revitalizar um estado de fabulações, cujo endereçamento estava denegado pelas doutrinas de ordenação da verdade. Dessa forma, além de descondicionar a literatura de uma relação servil com a ciência, afirmou-se como “luta instintiva pela libertação da vida interior longamente amordaçada por dogmas racionalistas e convenções vitorianas”².

Emergente no crepúsculo, cumprindo o período tumultuado das duas últimas décadas do século, o Decadentismo venceu mordeduras fúnebres, assomadas pela expansão de um sentimento aflitivo e agônico. Mobilizando a experiência de representações terminais, apatia e ceticismo congeminaram traduções de cerebralismos mórbidos e narcisísticos — eroticamente atraídos pela putrefação e pela morte — com parcelas de cansaço moral herdadas do *spleen* baudelairiano.

Apontado como texto-matriz, como paradigma de toda narrativa decadentista, o romance *A Rebours* — publicado por J. K. Huysmans em 1884 — coloca em cena o herói cuja “febre dos nervos”³ era portadora do quadro de

inversões que iria contaminar uma galeria de tipos, afetados entre a voluptuosidade do comprazimento no vício e a ansiedade por divagar expressões de dramas espirituais de cariz quase religioso.

Estiolando o inventário de categorias da Ordem Clássica, o surto de Des Esseintes parece querer medir a resistência de sua própria envergadura enquanto dissidente do mundo harmonioso da ciência. Abatendo pelo avesso o esforço com que busca contabilizar a análise de sua enfermidade, o herói de *A Rebours* estabelece as rotas de uma “aventura do avessismo”, que rompe com o Naturalismo, ao mesmo tempo que, a partir dele, abastece o vocabulário que discorre — em termos de “caso” — a contagem de seu próprio paroxismo, do 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. Sob a tutela 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 o transtorno do paradoxo, a transgredir o princípio de referência da narrativa com relação às prescrições lógicas do pensamento, recusando as instâncias de representação do real elaboradas no horizonte do acordo real/verdade, fazendo cair por terra a mordança do pequeno fato verdadeiro, que impunha ao texto a função de fornecer uma fatia verossímil da realidade.

Esgarçando o otimismo realista/naturalista em sua confiança na ciência e nos princípios de concepção técnico-analítica do mundo, a narrativa decadentista incorporou, baudelairianamente, a noção de embriaguez sinestésica, fazendo a requisição do truque decadentista, não apenas enquanto mecanismo de ultrapassagem do texto documental, mas, especialmente, como estratégia de deslizamentos que culminariam ao nível de uma oposição entre a *mathesis* e a *semiosis*⁴. O curso dessa narrativa — descompromissada com os postulados que registram e controlam uma relação servil com a ciência — direcionou uma nova sustentação do romanesco, não apenas ao estabelecer outras vias de incursão no fantástico, mas ao constituir uma abordagem problemática da escrita conferida no limite do fantasmático. Tal disposição foi responsável por uma espécie de cambalhota proferida na nomenclatura fantástica, realçando a atitude apontada por Todorov, como estímulo requisitado pelas ondulações do descobrimento do inconsciente. *O Retrato de Dorian Gray* — único romance de Oscar Wilde e modelar exemplo da narrativa decadentista — exhibe as credenciais dessa postulação, cujo roteiro inscreve as partituras do truque decadentista, particularmente, no investimento simbólico que reveste uma pintura, um retrato, do atributo especial de poder se transformar e fazer a personagem sucumbir diante dele. Portanto, para a narrativa finissecular, a noção de truque funcionou como estratégia desconstrutora, germinando uma atitude de escrita que gerenciou aproximações entre o texto e os subterrâneos da ficção do sujeito, cruzamento suficientemente consistente no sentido de mostrar que a narrativa, mais do que fantástica, requisitou-se como fantasmática.

Pelo dispositivo do texto decadentista, a natureza deixa de ser um distintivo emblemático de referência; como sublinha Wylie Sypher⁵, “o movimento decadente com sua devoção afetada e supercultivada da arte pela arte redimiu, finalmente, o século XIX da sua mania pela Natureza”. No reverso dessa “mania”, a natureza passa a ser alvo de um projeto de recusa, que culmina num antinaturalismo revisor.

Exibir a sustentação do artifício contra as determinações naturalistas equivale a instalar um discurso de inversão do mundo. A extravagância artificial com que Huysmans elabora as excursões do avesso anotou o desvio capaz de cunhar a metáfora da estufa decadentista, decidindo — na índole cerebral de Des Esseintes — a flor da narrativa finissecular como uma planta rara e doentia. Esse fechamento ao mundo natural implica em lançar mão do super-refinado, tecendo a administração de postigos, que confidenciam um imaginário não apenas simpatizante das flutuações do exótico, mas da povoação mesma de um exotismo de efeito engenhoso, conferido como fingimentos que aderem ao gosto de inventar um cenário textual de estilizações neomaneiristas.

Ao submeter a natureza ao estilo, a maquinação de tais postigos disseminou em suas práticas o emprego do termo “bizantino”, que passaria a ter uma dupla referência: “a arte altamente estilizada do oriente cristão e o esteticismo do fim do século dos decadentes”⁶. Por sua aguda inclinação de estilo, Oscar Wilde destaca-se como um dos expoentes do neomaneirismo decadentista, como grande propagador da afetação bizantina, que estimulou a literatura a subverter a visão tradicional da arte enquanto imitação e a rescindir o contrato com as premissas do bom senso e do senso comum positivistas.

Defensor e culminador do esteticismo ataviado por W. Pater, Wilde — que dizia: *J'ai la folie de Des Esseintes* — postulou uma transgressão de papéis. Tal como as flores naturais que imitavam as falsas, o antinatural passou a ser o referente da nova estética, tópica que cumpriu, na senda do artifício, o seu destino decadentista. No cultivo de espécies raras, o esteta finissecular não apenas desenraizou o suporte clássico de representação do real, como também radicou a organização da narrativa na interioridade do simulacro, posto que — desfazendo o trabalho de unificação do discurso sobre os produtos da natureza — estampa a disposição inseparável da diversidade que lhe é essencial. Fazendo o texto assumir as pistas pelas quais a natureza deve ser pensada como proeza do diverso e da sua produção, o simulacro deslizou ao longo da estética do artifício, mostrando que — “na rotundidade do devir-louco” — a natureza não é atributiva, mas conjuntiva: ela se exprime em “e” e não em “é”⁷, conforme propagava o assentamento teórico do Naturalismo, calcado na designação das idéias fixas.

W. Benjamin⁸ considera que a mais adequada avaliação do comportamento estético de final do século XIX passa pela tarefa de se tentar apreender os protocolos de um diálogo estabelecido pela literatura com os chamados perfis liminares. Na condução dessa escuta, capitulam-se os rendimentos de uma escrita, cujos terminais representativos recolhem — na esteira dos motivos da lésbica, do *flâneur*, da prostituta — a condição de conduta do dandy decadentista, que assumiu o afrontamento trágico, revolucionário e ilusionista pon-

tuado por Baudelaire. Averbando o liminar como palco de sua diferença, o dandy decadentista exibiu-se como espetáculo de uma zona limite, que desafia tanto ética como esteticamente. Essa atitude, evidentemente, formularia uma experiência trágica, na proporção em que acionar as instâncias do proibido (anti-destino da morte) equivale a instituir-se num signo fatal. Nas resoluções desse dandismo, a estética decadentista adensou os recursos de sua recusa às platibandas da luminosidade racional, afirmando — na arquitetura crepuscular do fim de século — as colunas sombrias que consignariam a capa vestida pelo dandy como a indumentária do réquiem que, no encerramento da tradição, programou o *tonus* da “nevrose do novo”⁹.

Identificando no dandismo o transtorno de sentidos precursor da “loucura”, assumida, literariamente, como pilhagem dos discursos de ordenação do sentido, Mário de Sá-Carneiro publica em 1914 uma novela, cuja ascendência confessa notável herança decadentista. *A Confissão de Lúcio* — ao recorrer a um conjunto de ornamentos finisseculares — percorre com eles a crise da narrativa como representação da sanidade, decorando a *grande sala elíptica* (C.I..p.41), onde o novelista seria convidado a brindar o nascimento do texto moderno.

Pelo culto do raro e do artificial, Sá-Carneiro tem sido apontado como um “perfeito decadente”. De acordo com Pinto de Figueiredo, esse comportamento do escritor não se constituiu a partir de uma opção superficial ou de moda, mas de uma inevitável consequência de seu drama pessoal, de seu próprio temperamento, de suas próprias características de ser exilado e melancólico, traços que estimulam o crítico a afirmar: “Sá-Carneiro via no Decadentismo uma maneira de dizer não ao mundo”¹⁰.

Fiel à bíblia huysmanina, Sá-Carneiro — através de habilidosa prática de reescrita — viu igualmente no decadentismo uma maneira de dizer sim à literatura, alçando a matriz da qual se serve aos domínios da diferença com que *A Confissão de Lúcio* é expressão de sua obra máxima como ficcionista¹¹.

Uma das mitologias do esteticismo — fortemente endossadas pela narrativa decadentista — consistiu em exibir poetas, músicos, dramaturgos, pintores, em síntese, artistas, tematizando os circuitos de uma trama exótica, cuja condução exigia do narrador fazer-se particularíssimo, no sentido de cumprir o raro eo impopular, aderindo ao preceito wildiano de que o verdadeiro esteta deveria ousar ser ou usar uma obra de arte, a promover — como apontou Gabriele D’Annunzio — “o culto profundo e apaixonado da Arte”¹².

A adesão de Sá-Carneiro a tais orientações evidencia-se na atitude mesma a partir da qual a novela seleciona o elenco de seus “atores” — todos artistas, nevróticos e iniciados. Autorizado pelas rubricas do Esteticismo, Lúcio — o personagem/narrador (ele, igualmente um artista) — convocará outros singulares, prestigiando extravagâncias de uma casta de eleitos, de uma confraria de raros, que tomará assento numa espécie de câmara aristocrática da arte. Lugar irrefragável para a investidura da apresentação contundente de suas inquietações estéticas e existenciais: provimentos da própria estufa decadentista. Refúgio refinado do narrador e seus pares, *monde interdit aux autres mortels*¹³.

As cercaduras desse isolamento, segundo interpretação de Alexei Bueno¹⁴, tem um recorte particularizador:

No caso de Sá-Carneiro, mais do que o isolamento de classe, encontramos o isolamento de espírito, a aristocracia intelectual, visto que a quase totalidade dos seus protagonistas é composta de artistas plenamente realizados, social e esteticamente, bafejados pela glória, pelo dinheiro e pelo gênio.

Configurando um hemisfério visceralmente paralelo às dimensões dessa estufa, o texto circula num remoinho que manifesta a vertigem insanável de uma embriaguez por Paris, a “capital do luxo e da moda”, mas também a “capital decadentista”. A “grande capital” (C.L.p.58), entrelaçando, contraditoriamente, o entusiasmo da *Belle Époque* e o ceticismo *Fin-de-Siècle*: “O Paris cosmopolita-rastaquouère e genial.” (C.L. p.38)

Nas vias de sua disposição de espaço, a novela cartografa um contraponto que — tencionando as distâncias entre o corpo cosmopolita e o corpo provinciano — insere um dos conflitos básicos do narrador: estender o corpo cindido, retratá-lo enquanto corporatura repartida entre Lisboa e Paris.

De Paris, amo tudo com igual amor: os seus monumentos, os seus teatros, os seus bulevares, os seus jardins, as suas árvores... Tudo nele me é heráldico, me é litúrgico. (C.L.p.38)

As ruas tristonhas de Lisboa do sul, descia-as às tardes magoadas rezando o seu nome: o meu Paris ... o meu Paris. (C.L. p. 59)

Engendrando a fruição de sensações inusitadas e sentenciando que a pior recomendação para um produto de luxo é seu consumo popular, *A Confissão de Lúcio* conduzirá estetas bizarros, distorções da sexualidade, gozo e luto desnaturalizantes, todos, teatralmente, emoldurados a partir de um emblema que serpenteia a agonia finissecular: Salomé. Encarnada na figura da *mulher fulva*, que — na fulguração parisiense de 1895 — serpenteia em *misticismos escarlates* (C.L.p.43) a *Orgia de Fogo*, episódio cujos véus de artificios incandescem o *leitmotiv* da novela.

Tendo dançado no imaginário de pintores e escultores ao longo de séculos¹⁵, Salomé no século XIX dirigiu seus jogos sedutores à literatura, encontrando ampla receptividade e especial consagração na *serpentinata* página dos decadentistas, que — cansados das exaltações da natureza — coreografariam para a ela os passos com os quais a narrativa deslocaria os códigos da tradição romanesca.

A descrição tecida por J. K. Huysmans — no quinto capítulo do *A Rebours* — a propósito da *Salomé* de Gustave Moreau, garante exemplarmente os componentes dessa pontuação, que emitirá os volteios da dançarina bíblica no triunfo da *sáfica americana* (C.L.p.40), cujo espetáculo excêntrico condensará — segundo a personagem — idéias a respeito da voluptuosidade/arte.

Ao som de uma música pesada, rouca, longínqua — ela surgiu, a mulher fulva...E começou dançando...Envolvia-a uma túnica branca,

listada de amarelo. Cabelos soltos, loucamente. Jóias fantásticas nas mãos, e os pés descalços constelados[...].Quimérico e nu, o seu corpo subtilizado, erguia-se litúrgico entre mil cintilações irreais. Como os lábios, os bicos dos seios e o sexo estavam dourados — num ouro pálido, doentio. E toda ela serpenteava em misticismos escarlates a querer-se dar ao fogo.(C.L.p.43)

O delírio textual que acama a diversão de espelhos, revestindo o contorno dessa aparição de *matiz alcoolizado*, não se destina apenas a contracenar investidas do cerebralismo do narrador, ou de seu par, o poeta Ricardo de Loureiro. Tais arrepios bizantinos participam de forma mais aguda do compromisso de descrever a travessia de um espelho mais espesso — aquele que passaria a negar na literatura a relação de continuidade entre linguagem e mundo, pronunciando a “loucura” do texto rente às potências do falso, como dramatização da indiscernibilidade de todo acontecimento, da pluralidade de seus apelos na deriva do sentido e da verdade.

Na espiral do *inganno* maneirista, Gustav Hocke¹⁶ mostra que a “loucura” divisa uma aspiração maníaca, cuja ocupação nuclear concentra-se no manuseio obsessivo dos próprios dispositivos com os quais ela busca transladar o roteiro de suas alucinações. Refazendo os meandros desse *inganno* — que permitiu ao Decadentismo impulsionar miradas ilusionistas não afiveladas à órbita conceitual — *A Confissão de Lúcio* motiva sua estesia de *cintilações irreais* (C.L.p.44), no adensamento mesmo com que refina as faturas do próprio inventário de sinestésias, do próprio folheado de ineditismos, simulacros e paradoxos.

Sabia-me arrastado, deliciosamente arrastado, em uma nuvem de luz que me encerrava todo e me aturdiava os sentidos. (C.L. p.98)

As luzes, os perfumes, as cores...Sim, todos esses elementos se fundiam num conjunto admirável que nos penetrava a alma[...].Jem vibração de abismos.(C.L. p.43)

Nunca vibrei sensações mais intensas do que perante esta música admirável. Não se pode exceder a emoção angustiante, perturbadora que ela suscita. São véus rasgados sobre o Além (C.L.p.56).

A vibração dessa sintaxe pela qual a narrativa revolve sentidos — mapeando-os na direção de um real alhures — estende igualmente os apelos de uma erotografia ousada, cuja passagem vai do arranjo de corpos que trocam carícias, a corpos que se deslocam *subtilizados*, na permuta de sexo e/ou identidades. Com tais desdobramentos, a novela ensaia sondagens de uma corporeidade outra, cujo distintivo a conjunção Lúcio/Ricardo certamente traduz: nutrir o enlace do corpo sobre o tapete de novas formas. Emitindo uma espécie de repúdio às técnicas disciplinares que oficializam a conduta do corpo, a emanação dessa leitura amplia a rede de um corolário inextricável, para o qual a conjugação Ricardo/Marta parece apontar — a nostalgia da perfeição que o mito do andrógino representa (*mise-en-scène* obrigatória nos serões das aspirações decadentistas).

Tanto que uma noite, sem me dizer coisa alguma, ela pegou nos meus dedos e com eles acariciou as pontas dos seios — a acerá-las, para que esfolassem agrestemente o tecido ruivo do quimono de seda. (C.L.p.99)
Quimérico e nu, o seu corpo subtilizado erguia-se litúrgico num desejo perverso de sensualidade. (C.L.p.99)
O beijo de Ricardo, esse beijo masculino me soubera às mordeduras de Marta; tivera a mesma cor, a mesma perturbação. (C.L.p.116)

Sabendo-se um discurso enfeitiçado pela artimanha de suplementar o desejo nas curvas da escrita, a serpente narrativa da confissão terá também como entrecho a habilidade do próprio dorso, que ela simula e trejeita, retorcido em singularidades. Assim, adornado como invenção de uma experiência estonteante, o feitiço distende coleios que levam a escritura a avizinhar fantasmas de *onanista genial*. (C.L.p.46)

(...) para que num encantamento, pudesse olhar as minhas pernas nuas, muito brancas, a escoarem-se, frias sob um lençol de linho...(C.L. p.69)

Reconstituindo o selo com que Baudelaire chancelou as relações entre dandismo e escritura, a novela resgata — pelo rebordo de seu narrador — as afinidades do dandy com outras poses liminares, com demais consortes na composição do afrontamento. Cumplicidade de incursões gravadas nos vértices do tripé decadentista (Huysmans/Wilde/ D'Annunzio).

Ah! — pelo meu lado, confesso que adoro...Sou todo ternura por eles. Sinto tantas afinidades com essas criaturas...como também sinto com os pederastas...com as prostitutas...(C.L.p.30)

Ao retransir os indicativos cambiantes do dandismo *fin-de-siècle*, a confissão do narrador igualmente se escreve uma *écriture-dandy*, praticando um estilo, cujo suporte ornamental mobiliza um feixe de designações especulares, já que *le dandy est lui-même le texte qu'il écrit*⁷. Sob as malhas do *écrivain-dandy*, o fluxo descontínuo do ritual da confissão faz-se ferimento narcísico, derramando como narrativa a quebra do lacre daquilo que segredava. Num eriçamento patético, requer-se confissão do dandy, para que, deslocada, possa avançar com seu álbi de escrita. *Logos*-ator, camuflando o próprio logro, a fim de nos arrebatar à sua reserva imaginária, a narrativa recorta a palavra/máscara, que se flagra fraudando o próprio ato de escrever: o verdadeiro imperativo interior que desencava em Lúcio a obrigação de confessar, seu único "efeito de verdade", o único a poder "inocentá-lo".

Escutando-o o novelista acordava dentro de mim. Que belas páginas se escreveriam sobre tão perturbador assunto!(C.L.p.163).
Não estou escrevendo uma novela. Apenas desejo fazer uma exposição clara de factos. E, para a clareza, vou-me lançando em meu caminho —

parece-me. Aliás, por muito lúcido que queira ser, a minha confissão resultará — estou certo — a mais incoerente, a mais perturbadora, a menos lúcida.(C.L.p.19)

Enredando um revólver fumegante — gêmeo do punhal de Dorian Gray — a narrativa conflagra a marcha de uma história sentenciada à própria sorte. Um *grand-final* que embute — pelo truque decadentista — o anteparo com o qual encrespa o fantástico nas franjas do fantasmático.

Vamos ver! Vamos ver!...Chegou a hora de dissipar os fantasmas...(C.L.p.156)

Ó assombro ! Ó quebranto ! Quem jazia estiraçado junto da janela, não era Marta — não ! —, era o meu amigo, era Ricardo...E aos meus pés — sim, aos meus pés — caíra o seu revólver ainda fumegante!...(C.L.p.157)

Em face a tão fantástico segredo, eu abismara-me. Que me fazia pois o que volteava à superfície?...(C.L.p.160)

Os rodeios dessa confissão modulam sinais de um entreposto cronologicamente ambíguo, por onde o abre-e-fecha da sedução da escritura cunha os parênteses de uma grafia decidida a emitir, pelo canto do *cygne* decadentista, o canto do *signe* que prefacia o moderno.

(Entre parênteses observe-se, porém, que estas obsessões reais que descrevo nunca foram contínuas no meu espírito. Durante semanas desapareceram por completo e, mesmo nos períodos em que me varavam, tinham fluxos e refluxos.) (C.L.p.108)

Enquanto protagonista do inconformismo finissecular, *le dandy décadent sombre dans la folie*¹⁸, animando um *outré*, que não se pode inferir a não ser indiretamente. Provocado a infundir as passadas desse olhar indireto, Lúcio convoca a confissão de sua *febre cerebral* (C.L p.160) a encorpar — na opacidade da narrativa — os delitos de uma ciranda que contradança a rebeldia do louco.

Não me poupo nunca de descrever as minhas idéias fixas, os meus aparentes desvarios que [...] poderiam levar a concluir, não pela minha culpabilidade, mas pela minha embustice ou — critério mais estreito — pela minha loucura.(C.L.p.132)

Mário de Sá-Carneiro percebe que o Decadentismo — ao medir a fadiga do bom senso naturalista — fortaleceu a literatura a propor-se numa ousadia independente da autoridade de outro discurso, a ensaiar os pressupostos que indicariam a expressividade de sua própria autonomia. Pela marcação desse itinerário, a narrativa de Lúcio entremostra os sinais que colocam, reflexivamente, o signo literário numa prática que se entreolha, retomando e sobrepondo a disposição de seu código, assumindo o engendramento com que a

confissão deseja proliferar, no ardil de seu curso, o apetite da novela de si mesma — imputar ao texto nada mais além dele.

Pelo figurino decadentista, reagindo contra toda unificação banalizadora, o protagonista de *A Confissão de Lúcio* forja um mundo oscilante. Zombando das similitudes, ele pulsa a latitude do contra-senso favorecedor da cenografia de uma escrita fronteira, equivalente à passagem de um sistema de representação para um sistema de jogos simbólicos¹⁹. Ao assumir os paradoxos decadentistas, incorporados de modo implacável como confidência do dandy, Sá-Carneiro recircula as miragens que anteciparam o desvio por meio do qual a literatura — descobrindo o próprio enredo — pôde afiançar para a Modernidade a dobra que emitiria, na voz do texto, a fala do louco: seu parceiro originário.

Notas

- * SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A Confissão de Lúcio*. Ática, Lisboa, 1973 (As referências serão assinaladas, adotando-se a sigla C.L. seguida do(s) número(s) da(s) página(s) citada(s)).
1. FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas* (Tradução de António Ramos Rosa). São Paulo, Martins Fontes, s/d, p.393.
 2. SEABRA PEREIRA, José Carlos. *Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa*. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1975, p.38.
 3. BASTIDE, Roger. Apud PAES, José Paulo. “Huysmans ou a nevrose do novo”. In: HUYSMANS, J.-K. *As avessas* (Tradução e estudo crítico José Paulo Paes) São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p.5.
 4. BARTHES, Roland. *O grão da voz* (Tradução de Teresa Meneses e Alexandre Melo). Edições 70, Coleção Signos, Porto, 1982, p.232
 5. SYPHER, Wylie. *Do Rococó ao Cubismo na arte e na literatura* (Trad. Maria Helena Pires Martins). São Paulo, Perspectiva, 1980, p.127.
 6. SYPHER, Wylie. (1980), p.165.
 7. DELEUZE, G. *Lógica do sentido* (Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes). São Paulo, Perspectiva, 1974, p.274
 8. BENJAMIN, W. *Sociologia* (Trad. Flávio Kothe). São Paulo, Ática, 1985.
 9. PAES, José Paulo. *As avessas*. (1987), “Huysmans ou a nevrose do novo” (Estudo crítico).
 10. PINTO DE FIGUEIREDO, João. *A morte de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa, Dom Quixote, 1983, p.104.
 11. BUENO, Alexei. Sá-Carneiro e o Brasil: à procura do último ideal. In: SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra Completa* (Introdução e Organização Alexei Bueno) Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995, p. 23.
 12. D’ANNUNZIO, G. *Il Piacere*. Milano, Oscar Mondadori, 1984, p.212.
 13. LIVI, F. J.-K. *Huysmans A Rebours et l’esprit décadent*. Paris, Nizet, 1972, p.62.
 14. BUENO, Alexei. (1995), p.22/23.
 15. ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde* (Tradução José Antonio Arantes). São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p.225.
 16. HOCHE, Gustav. *Maneirismo: o mundo como labirinto* (Trad. Clemente Raphael Mahl). Perspectiva, São Paulo, 1974, p.272.
 17. LEMAIRE, Michel. *Le dandysme de Baudelaire à Mallarmé*. Montréal, Presses de l’Université, 1978, p.213.
 18. LEMAIRE, Michel. (1978) p.151
 19. BARTHES, Roland. (1982) p.234