AS ARTIMANHAS DO ESTETA-ARTÍFICE. APONTAMENTOS SOBRE A COMPOSIÇÃO D'*O MUSEU NEGRO*, DE ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

The artifices of the artifice-aesthete. A note on the composition of André Pieyre de Mandiargue´s Le Musée Noir

Flávia Nascimento*

Nada mais original, nada mais pessoal do que alimentar-se dos outros. Mas é preciso digeri-los. O leão é feito de cordeiro assimilado.
Paul Valéry

Na França que saía em 1945 da Segunda Guerra Mundial, estavam banidas as regalias da imaginação em literatura. Dá conta disso o panorama da produção literária da época, no qual o existencialismo, retomando a tradição de um realismo um tanto sombrio, gozava de seus plenos direitos. O nome de Jean Paul Sartre era então venerado quase de maneira unânime, e ai de quem falasse em outro tipo de literatura, já que os existencialistas apareciam como mestres irrefutáveis dos jovens intelectuais do pós-guerra. Pois foi nesse contexto que André Pieyre de

* Universidade de Rennes 2, Bretanha.

Mandiargues publicou, em 1946, a coletânea de contos *Le musée noir* (*O museu negro*), que passou quase despercebida pela crítica.[1]

Uma de suas principais características? A exuberância imaginativa, precisamente. Alguns anos mais tarde, o próprio autor revelaria que, "influenciado pelo que lera dos românticos alemães", adquirira o hábito de recorrer sistematicamente a seus sonhos, impondo-se a disciplina, desde o início dos anos quarenta, de rememorá-los desde que acordava,[2] para utilizá-los depois como matéria de composição literária.

De fato, a exuberância imaginativa é irrefutável, mas não passa de um aspecto dessa obra. Seu outro lado revela um notável grau de exigência formal. O trabalho literário de Mandiargues, ao invés de ter como ponto de partida a investigação documental da realidade, baseia-se, ao contrário, como se viu, na observação do universo onírico, porém não exclusivamente, posto que sua obra muito deve, também, à leitura e imitação dos clássicos.

Conjugando esses dois aspectos, o resultado é que Mandiargues chega a descrever com uma impressionante virtuosidade os mundos de onirismo em que evoluem seus personagens. Veja-se por exemplo um conto como "O homem do parque Monceau", no qual o esforço descritivo do narrador faz com que o leitor possa efetivamente ver, mais até do que propriamente imaginar, os estranhos acontecimentos que se passam numa noite, nesse parque parisiense, envolvendo um homem tão flexível como os mais célebres personagens das histórias em quadrinhos, capaz de se tornar mais fino que uma lâmina, mais flexível que uma mola etc. O quadro pertence sem dúvida ao domínio do impossível, a essas regiões mentais que qualificamos como absurdas, mas é penetrante e persuasivo, porque estruturado segundo uma lógica da linguagem que poderia se prestar à narração de qualquer história realista.

1 MANDIARGUES, André Pieyre de. *Le musée noir*. 1. ed. Paris: Robert Laffont, 1946, Paris: Gallimard, 1990. A coletânea, que o próprio autor prefaciou com um texto curto, sem título, compõe-se de sete contos: "O sangue do cordeiro", "A passagem Pommeraye", "O homem do parque Monceau", "Carneiro preto", "O túmulo de Aubrey Beardsley ou Os elegantes chineses", "A ponte", "O cassino mortífero". Traduzimos integralmente "O museu negro", e a essa tradução acrescentamos inúmeras notas, além de um posfácio sobre o autor e a coletânea traduzida. Todo esse trabalho, ainda inédito, encontra-se à procura de um editor brasileiro; ele foi registrado no Escritório de Direitos Autorais (EDA) da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Este nosso artigo reproduz, com certas variações, o posfácio inédito que acabamos de mencionar. A edição que serviu de base à tradução é a da Gallimard, de 1990.

2 CAROUTCH, Yvonne. *Un Saturne gai* (entretiens avec André Pieyre de Mandiargues), Paris: Gallimard, 1982, p. 99.

A vivacidade dessa prosa torna-se possível em grande parte por esse bem sucedido esforço de descrição, que obedece a uma observância estrita das mais rigorosas regras da gramática como testemunham, por exemplo, a utilização freqüente de períodos longos, repletos de inversões, nos quais uma sábia utilização da pontuação desempenha um papel essencial.

Além disso, a prosa mandiarguiana caracteriza-se pelo emprego da norma culta da língua e por um refinamento só verificável naqueles escritores para os quais a preocupação formal se impõe: o próprio autor confessou sua predileção pelo clássico dicionário da língua francesa do século XIX, de Émile Littré, como instrumento de trabalho, e disse ainda que teria se sentido um "traidor" de seu culto pessoal a Stéphane Mallarmé, caso não fosse capaz de lutar, palavra por palavra, para criar um texto literário que fosse "dotado de beleza".[3]

Desse esforço conjugado que visa outorgar à imaginação todos os seus direitos e, ao mesmo tempo, atingir a beleza formal sem concessões de facilidade, resulta o museu mandiarguiano. Atitude ambígua e dúbia, que decidimos olhar de mais perto por meio da leitura de dois dos sete contos da coletânea ("O túmulo de Aubrey Beardsley ou Os elegantes chineses" e "A passagem Pommeraye") e da confrontação entre duas tendências mandiarguianas – opostas entre si – atestadas n' *O museu negro*: o parentesco com o surrealismo e o gosto decadentista do artifício.

Um surrealismo ambíguo

Ao descobrir o universo sedutor de André Pieyre de Mandiargues, o leitor advertido pensará, portanto, em surrealismo. Não sem razão, pois as narrativas d'*O museu negro*, criadas ora sob o signo de um estranho esoterismo, ora sob a inspiração de um erotismo perturbador, resultam, todas, numa atmosfera onírica muito próxima daquela que reina em tantos textos surrealistas. Esses contos surpreendentes exercem sobre o leitor um grande poder de fascinação, resultante tanto da volúpia verbal que os distingue, quanto do impacto de suas copiosas imagens visuais e, também nisso, eles lembram a produção literária surrealista. De fato, as influências desse movimento no conjunto da obra de André Pieyre de Mandiargues têm sido várias vezes apontadas. Isso pede, porém, algumas precisões. Vamos a elas.

3 Id.

Consideravelmente mais jovem do que os integrantes da primeira geração surrealista – André Breton nasceu em 1896, Louis Aragon e Philippe Soupault em 1897, enquanto Mandiargues veio ao mundo em 1909 – o autor d' *O museu negro* só entraria tardiamente em relações com o grupo, embora já freqüentasse no início dos anos trinta alguns artistas mais ou menos próximos a ele, como Léonor Fini, Meret Oppenheim e Max Ernst.

Filho de uma abastada família calvinista, Mandiargues, que perdera o pai ainda criança, entrou aos vinte e um anos (em 1930) em possessão de uma herança que lhe possibilitou uma vida sem preocupações de ordem material. Antes da eclosão da Primeira Grande Guerra (1914-1918), ele viajara por quase toda a Europa e pelos países do Oriente mediterrâneo, já se dedicando a escrever, porém em segredo. Após o início da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), refugiou-se no principado de Mônaco, onde viveu de 1940 a 1946. O encontro com os surrealistas só viria em 1947, dois anos após o término da guerra. Foi então que Mandiargues, de volta a Paris, encontrou pela primeira vez André Breton, quando de uma visita ao *Marché aux Puces.*[4] Nessa altura, ele já publicara *Dans les années sordides* (*Nos anos sórdidos*, 1943), *Hedera ou la persistance de l'amour pendant une rêverie* (*Hedera ou a persistência do amor durante um devaneio*, 1945) e *Le musée noir (O museu negro)*, textos escritos durante o exílio voluntário em Monte Carlo. A partir do encontro com Breton, Pieyre de Mandiargues passou a freqüentar as reuniões do grupo surrealista, que ocorriam nos fins de tarde, num café ao pé da colina de Montmartre, na *place Blanche*, não longe do apartamento em que vivia o autor dos *Manifestos surrealistas*.

Freqüentando o grupo de Breton, Mandiargues assumiu abertamente sua admiração e seu interesse pelo movimento, que ele jamais viria a negar posteriormente. Entretanto, o autor d'*O museu negro* era uma personalidade profundamente anti-sectária, avessa à idéia das adesões incondicionais, quer se tratasse de movimentos estéticos, culturais ou político-partidários. Além disso, era hostil a toda e qualquer prescrição de idéias como forma de ação, o que sem dúvida determinou uma relação distanciada com o movimento que, como é sabido, sempre se caracterizou pela ação participativa de seus integrantes, conforme o espírito coletivo que o animava. Pode-se dizer, assim, que o legado surrealista é inegável na

4 Os *Marchés aux puces* ("Mercados das pulgas") são essas feiras de "velharias" nos arredores de Paris, espaço fértil, para os surrealistas, em achados insólitos. Ver a esse respeito *L'Amour fou* (Gallimard, 1937), de André Breton, texto em que ele narra suas peripécias no *Marché aux puces* de Saint-Ouen, ao lado do escultor Giacometti.

obra de Mandiargues, mas suas relações com o movimento são complexas, ambíguas, e dificilmente deixam-se definir.[5]

Na verdade, André Pieyre parece sempre ter querido escapar a qualquer classificação que o filiasse a uma genealogia única. Ele pertence, sem dúvida, a uma grande família de escritores cuja sensibilidade se vincula aos surrealistas. Assim é que reivindicou claramente suas afinidades com autores (precursores) apreciadíssimos por Breton e seus amigos, tais como Novalis, Hölderlin, Hoffmann, Achim von Arnim, Gérard de Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé (e muitos outros), todos esses autores lidos avidamente, segundo contou o próprio Mandiargues, durante a estadia monegasca. Mas o repertório mandiarguiano inclui também escritores cujas obras jamais corresponderam ao gosto surrealista, como Pierre Jean Jouve, Edmond Jaloux e Yukio Mishima; este último, que Mandiargues chegou a traduzir para o francês, foi por ele considerado como seu "duplo" no Extremo-Oriente. Deve ser lembrada ainda sua admiração pelo teatro elizabetano, que nunca despertou o interesse dos surrealistas.[6]

Os exemplos acima mostram que, em termos de uma genealogia da sensibilidade literária, no caso de André Pieyre de Mandiargues a heterogeneidade se impõe. Se for certo que nem por isso ele deixa de ser considerado surrealista, também é claro o fato de que se trata, aqui, de um surrealista muitíssimo especial, se não mesmo quase marginal. Para compreender essa ambigüidade, vejamos em que ela se revela.

Antes de mais nada, é preciso lembrar o quanto os surrealistas, desde os anos vinte, condenaram a literatura por aquilo que ela teria de convencional e de burguês e pelo fato de que, segundo eles, a tentação romanesca afastaria o homem

5 É importante lembrar, porém, que, ao contrário do que ocorreu com inúmeros integrantes do grupo surrealista, tais como Antonin Artaud, Robert Desnos, Salvador Dali, Louis Aragon, Paul Éluard e outros, jamais houve exclusão de Mandiargues do movimento.

6 Sobre os gostos do autor, ver CAROUTCH, Yvonne. *Un Saturne gai* (entretiens avec André Pieyre de Mandiargues), Paris: Gallimard, 1982, e MANDIARGUES, André Pieyre de. *Le Désordre de la mémoire*. Paris: Gallimard, 1975. Quanto aos autores acima citados: Pierre Jean Jouve (1887-1976): autor profundamente influenciado pela psicanálise e pelo pensamento místico cristão, sua obra se caracteriza pela preocupação obsessiva com uma sexualidade cheia de culpa, ligada ao pecado; Edmond Jaloux (1878-1949): autor mais conhecido como crítico literário, embora tenha escrito alguns romances consagrados à análise do amor, porém não sob uma ótica surrealista; Yukio Mishima (1925-1970): autor de romances, contos e peças de teatro para o nô e o kabuki, seus temas preferidos vinham da atualidade, mas recebiam tratamento clássico, pois Mishima era um grande admirador da tradição japonesa, inclusive da tradição samurai. Ele se suicidou praticando um *sepuku* (que é o *harakiri* público), e sua última obra foi entregue uma hora antes do suicídio. Mandiargues traduziu sua peça teatral *Madame Sade*. Para maiores detalhes, ver as entrevistas anteriormente citadas.

do "maravilhoso", ao satisfazer-se com meras descrições realistas de estados psicológicos. Assim, à literatura o surrealismo sempre opôs a poesia,[7] essa sim concebida como verdadeiro instrumento do conhecimento, como maneira de viver e abertura, ao mesmo tempo, para a aventura humana interior e para o "maravilhoso cotidiano" que cerca os homens, sem que eles o vejam.[8]

Ora, é de se notar, no caso de Mandiargues, um gosto manifesto por gêneros ficcionais tão "literários" quanto o conto e a novela que são, por isso mesmo, bem pouco surrealistas[9]. Essa escolha já é indício de uma ambigüidade que o exame mais atento de uma narrativa extraída d'*O museu negro* ajudará a compreender melhor. Trata-se do conto "A passagem Pommeraye", espécie de reescritura paródica inspirada, evidentemente, em "A passagem da Ópera", segundo capítulo de uma das narrativas surrealistas mais importantes da década de vinte, *O camponês de Paris*, de Louis Aragon.

Entre os temas de predileção surrealista, sabe-se que a passagem ocupa um lugar de destaque. São essas galerias comerciais cobertas de vidro, numerosas em Paris (mas muito raras no interior da França), que abrigavam no século XIX um comércio luxuoso, e pelas quais os passantes podiam deambular tranqüilamente, protegidos da chuva, da circulação e da lama que, até quase o final do século XIX, eram o terror dos pedestres parisienses. A partir de 1914, este comércio entrou numa vertiginosa decadência e as passagens, praticamente abandonadas, transformaram-se em ruínas do que haviam sido outrora. Era essa atmosfera singular que atraía os surrealistas, além das sugestões contidas no próprio nome do lugar: a palavra *passagem* evoca, ao mesmo tempo, os passos do – e sobretudo da – passante, a *maison de passe*, ou seja, o prostíbulo, e o passado, este passado de um tempo

7 Não se trata evidentemente de uma oposição de gêneros, ou seja, poesia contra prosa. Fazer "poesia", no sentido surrealista, é provocar o desvio das funções redutoras da linguagem, é perturbar a tranqüila adequação da linguagem à banalidade da realidade. Assim nasce uma prosa poética surrealista, motivada por um comportamento lírico que vai além da poesia escrita, enquanto gênero. Tristan Tzara chegou a dizer: "É perfeitamente admissível, hoje, que se possa ser poeta sem jamais ter-se escrito um só verso, pois existe uma qualidade de poesia na rua, num espetáculo comercial, e em qualquer lugar no qual a confusão é grande, ela é poética." (*Le Surréalisme au service de la révolution*, 1934).

8 Consultar a esse respeito os *Manifestos surrealistas* (1924 e 1930), de André Breton (disponíveis há alguns anos em edições de língua portuguesa).

9 Entre outras obras de sua autoria, podem ser assinaladas: a coletânea de contos "Soleil des loups" (1951), e as novelas "Marbre" (1953), "La Marge" (1967), "Monsieur Mouton" (obra de juventude publicada postumamente) etc. A tempo, é bom que se diga que a obra de Mandiargues é extensa e inclui também poesia, teatro e escritos sobre literatura e pintura. Quanto à distinção entre conto e novela, ver KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1976, p. 394-395 e 406-407.

findo que, curiosamente, parece ter se condensado ali para sempre. Nos chamados "anos loucos", o tema da passagem encontrou sua realização mais original na referida obra de Louis Aragon.[10] Vejamos como ele reaparece, cerca de vinte anos depois, n'*O museu negro*.

Note-se em primeiro lugar o paralelismo confesso entre os dois títulos, que são quase idênticos, uma razão a mais para que chamemos doravante o texto de Aragon de texto-referência. Mas o título de Mandiargues opera um deslocamento espacial significativo que projeta o leitor, de uma passagem parisiense, para a belíssima passagem Pommeraye, situada na cidade portuária de Nantes, onde até hoje pode ser visitada.

Ora, esta cidade portuária situada na embocadura do rio *Loire* ocupa um lugar de grande importância na geopoética surrealista. Foi ali que André Breton residiu de 1915 até o final de 1916, mobilizado como médico auxiliar num hospital militar, onde conheceu o interno Jacques Vaché[11]. Também em Nantes o jovem Breton fez a descoberta de Arthur Rimbaud, pelo qual se dizia, então, "possuído inteiramente" durante suas caminhadas ao longo das ruas da cidade. De Nantes, ele diria alguns anos mais tarde que talvez fosse a única cidade da França em que sentia possível ocorrer-lhe algo que valesse a pena,[12] além de tê-la qualificado como "berço do surrealismo",[13] devido ao encontro decisivo com Vaché. Por muitas razões, Nantes é considerada como uma cidade-berço do surrealismo, e os nomes de vários outros integrantes do grupo estão ligados a ela: Jacques Baron, Benjamin Péret, Julien Gracq... Enfim, ela é a cidade natal do visionário Júlio Verne, inspirador de tantos surrealistas, entre os quais os pintores André Masson e Paul Delvaux.

Todos esses ingredientes não são estranhos ao conto de Mandiargues. Nele, o narrador faz o relato de uma deambulação solitária pelo interior da galeria nantesa, num fim de tarde, levado pelo acaso. Exatamente como ocorre no texto-referência, a passagem aparece-lhe como um universo insólito, com seus numerosos bazares

10 Em 1926, "A passagem da ópera" transformou-se em capítulo d'*O camponês de Paris*. Anteriormente, o texto fora publicado em folhetim, em 1924, pela *Revue Européenne*, então dirigida por Philippe Soupault. Seu ano de redação é 1924 e, também, é o ano da demolição desta passagem, posta abaixo para a construção do bulevar Haussmann.

11 Jacques Vaché (1896-1919): autor de uma obra nada extensa (quinze cartas, das quais dez endereçadas a Breton, um pequeno texto poético e uma novela curta). Vaché, que Breton encontrou em 1916 em Nantes, embora tenha se suicidado muito jovem, teve seu nome associado para sempre ao surrealismo. Breton era fascinado por seu espírito anarquista, contestatário, antimilitarista e propenso ao escândalo.

12 BRETON, André. *Nadja*. (1928). Paris: Gallimard, 1964.

13 BRETON, André. *Entretiens.* 1913-1952, Paris: Gallimard, 1952, p 35-36.

de "esquisitice", dos quais ele faz um inventário minucioso, muito semelhante – até mesmo semelhante demais – àquele feito anteriormente por Aragon. Algumas das lojas repertoriadas são as mesmas do texto-referência, como a do comerciante de cachimbos e a do especialista em artigos para hérnia. Diante de uma das vitrinas descritas, o narrador se deixa levar por um longo devaneio provocado, a um só tempo, pela inutilidade dos produtos propostos à clientela e pela estranheza da nomenclatura que serve para designá-los, no que ele vê uma espécie de quermesse de "vocábulos em liberdade" cujo forte poder de sugestão muito se assemelha aos dos cartazes inseridos por Aragon no texto-referência[14]. E a atmosfera reinante na passagem mandiarguiana, assimilada a uma espécie de mundo aquático, remete tanto à passagem de Aragon quanto às *Vinte mil léguas submarinas* (1870) de Júlio Verne, autor nomeado explicitamente pelo narrador que, ao deambular pela cidade, a caminho da passagem Pommeraye, diz:

> Eu pensava no nantês Júlio Verne e nas gravuras inesquecíveis que ornamentam os livros que líamos em nossa infância: velhos compridos e magros, barbudos, envoltos por cartuchos, armados com grandes revólveres Colt e carabinas automáticas, o olhar flamejante sob as abas enormes de um chapéu de feutro, a viseira de um boné redondo, o barrete de um gorro felpudo bem no alto da cabeça; sempre idênticos, quer estivessem de viagem para o equador, para o pólo, ou para o centro do globo.[15]

As referências – e talvez devêssemos dizer deferências – ao surrealismo são, portanto, numerosas, e manifestam-se segundo dois padrões distintos. De um lado, pelas alusões ao movimento como um todo, entre as quais se incluem: o deslocamento espacial de Paris para Nantes, segunda capital geopoética do

14 Ver, por exemplo, ARAGON, Louis. *O camponês de Paris* (1926) com prefácio, tradução e notas de Flávia Nascimento, Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 104-119.

15 MANDIARGUES, André Pieyre de. *Le musée noir*. 1. ed. Paris: Robert Laffont, 1946. Paris: Gallimard, 1990, p 91-92. As citações do texto de Mandiargues informam as páginas da edição francesa, embora traduzidas por mim (devido à impossibilidade de citar diretamente minha tradução inédita). Impõe-se aqui uma observação sobre Júlio Verne (1828-1905): seu nome inscreve-se no quadro de honra das leituras de infância de muitos escritores e pintores nascidos entre o final do século XIX e início do século XX, sobretudo entre os surrealistas. O universo fascinante de sua obra visionária foi evocado, por vários deles, como aparentado ao surrealismo. A edição mais famosa e lembrada de suas obras é a do editor Hetzel, devido à grande beleza das ilustrações. Mandiargues, sem dúvida, faz referência a ela.

movimento (ou, segundo Breton, seu "berço"); a epígrafe do conto, extraída de um texto de André Breton e Philippe Soupault,[16] e a alusão a Verne, que pode ser considerado indiretamente como um predecessor do movimento. De outro lado, pela imitação do texto-referência, ou seja, pelo exercício de paródia, do qual demos acima alguns exemplos. Analisando os dois padrões de referências, vê-se que elas parecem traduzir uma deferência particular em relação à primeira geração surrealista e aos primórdios do movimento, pois a escolha é clara: André Breton, Philippe Soupault e Louis Aragon são os três primeiros surrealistas, de cujo encontro, em 1919, nasceu o movimento, segundo ensina a história literária. E Nantes, cidade de Júlio Verne, é onde tudo começou, para Breton, pelo encontro com Jacques Vaché e a leitura de *Illuminations*, de Rimbaud.

Tantas alusões ao surrealismo podem sem dúvida serem tomadas como verdadeiras deferências prestadas pelo epígono a seus predecessores. No entanto, a deferência se faz, aqui, pelo exercício da paródia e, por isso mesmo, levanta algumas suspeitas. Vejamos, pois, o que pressupõe tal exercício.

Se for verdade que um de seus pressupostos é a deferência em relação a um texto predecessor – posto que não há reverência que não se vincule à admiração – também é certo que parodiar destina-se a provar que é possível, de alguma forma, superar o predecessor, fazendo melhor do que ele. Eis em que se revela toda a ambigüidade da paródia, resultante de um sentimento de desejo por parte do epígono em relação ao texto do prógono. No caso de "A passagem Pommeraye", a ambigüidade fica ainda mais patente ao final do conto, quando o leitor se dá conta de estar diante da farsa de uma farsa. É que, não contente em apresentar ao leitor uma "imitação"[17] do texto-referência, contado por alguém que à primeira vista é seu próprio autor, o conto se encerra por um texto curto, destacado em itálicos, que informa enfim ao leitor a procedência do relato. E o que o leitor descobre, ao final da dupla farsa é, além do mais, algo de incongruente: o verdadeiro autor do relato que acabou de ler teria sido uma "assombrosa criatura", um extraordinário "homem-jacaré", já desaparecido.

Nesse tipo de jogo de espelhos que multiplica até o infinito as perspectivas é que se compraz André Pieyre de Mandiargues n'*O museu negro*. O exemplo deste conto paródico ilumina de maneira exemplar a própria ambigüidade da relação deste

16 "Em certas passagens famosas, sabe-se que animais sem nome dormem tranqüilamente." Essa epígrafe foi extraída de *Lês champs magnétiques*, texto escrito por Breton et Soupault, publicado em 1919, e dado, pelas histórias literárias, como o primeiro texto surrealista.

17 Sobre a paródia, ver GENETTE, Gérard. *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris: Le Seuil, 1982.

autor com o surrealismo. Revelando, por meio do exercício da paródia, toda a importância do artifício para a sua prática da literatura, Mandiargues assume aqueles pendores literários tão malvistos por André Breton.

Artificialidade e decadentismo

Se a artificialidade do texto mandiarguiano aponta para uma marca distintiva de vulto em relação ao surrealismo, ela aproxima-o, por outro lado, do universo decadentista do final do século XIX. Como se sabe, este é o nome dado àquela escola literária caracterizada por um profundo pessimismo que antecedeu e, de certa forma, preparou o simbolismo francês. A bíblia dos decadentistas é o romance *À rebours*, de Joris Karl Huysmans, publicado em 1884. Nele o autor põe em cena o personagem Jean des Esseintes, jovem aristocrata dândi abalado por uma terrível neurose, que se refugia num mundo artificial e cultiva, em meio a invenções extravagantes, as mais refinadas sensações. Des Esseintes é um esteta que abomina a banalidade e a vulgaridade da vida real, e entrega-se a uma série de proposições e julgamentos estéticos, celebrando poetas como Charles Baudelaire, Paul Verlaine e Stéphane Mallarmé, e pintores como Odilon Redon e Gustave Moreau, cujas obras correspondem, de uma forma ou de outra, à sensibilidade que se tornou conhecida pelo nome de decadentismo.

Que não haja equívocos: não se trata de afirmar que André Pieyre de Mandiargues pertence à escola decadentista, o que seria um anacronismo, no mínimo, tolo. Mas a aproximação entre o texto mandiarguiano e o universo decadentista parece bastante judiciosa, por mais de uma razão. Tal parentesco é mais relevante do que supõe a retomada, por Mandiargues, de certos motivos decadentes, aqui e acolá, n'*O museu negro*: uma epígrafe de Swinburne como abertura de um conto,[18]

18 Eis tal epígrafe: "A noite, sabujo negro, persegue o filhote de corça do dia/ Mais depressa que o sonho persegue os pés brancos do sono em fuga." Algernon Charles Swinburne (1837-1909), poeta inglês, autor, entre outras obras, de *Poems and Ballads*, cuja primeira série (1866) provocou grande escândalo, pois esses poemas são variações cáusticas sobre o arquétipo da mulher fatal, repletos de uma atmosfera de crueldade, erotismo, perversões e profanações sacrílegas. A segunda série (1878) contém *Ave atque vale*, uma magnífica elegia em homenagem a Baudelaire, poeta que Swinburne idolatrava. De família aristocrática, esse dândi homossexual e alcoólatra concebia sua obra como um desafio à moral burguesa da época vitoriana. Verdadeiro virtuose na exploração das sonoridades da língua, iniciou seus compatriotas ao movimento decadentista francês, contribuindo assim para a criação de uma atmosfera *fin-de-siècle* na Inglaterra.

o gosto de certos personagens por mundos artificiais, especialmente como aqueles descritos nos contos "O cassino mortífero" e "O túmulo de Aubrey Beardsley ou "Os elegantes chineses", e a própria misteriosa utilização do nome deste dândi inglês, ilustrador de Oscar Wilde, para intitular o conto.[19]

Tais motivos são suficientemente eloqüentes para mostrar que existe um imaginário de sensibilidade decadentista em alguns desses contos, o que já bastaria para se falar em dívida do texto mandiarguiano em relação a essa escola. Porém há mais do que isso. Um olhar atento revelará ainda que, além do imaginário, tal dívida concerne também o que poderíamos chamar de poética mandiarguiana – entendendo-se aqui "poética" como um conjunto de disposições próprias de um autor para o fabrico de seus textos.

Faz-se então necessária uma explicação mais precisa sobre o que se deve entender como escritor decadentista. Este se define, antes de tudo, por uma postura daquele que vem em segundo lugar, ou seja, sua regra é a criação por referência. O escritor decadente renuncia inteiramente a toda e qualquer estética erigida sob o signo da originalidade, ao contrário dos românticos e dos escritores das vanguardas, esses últimos obstinados pela idéia de ruptura. Sua marca é a da saturação e do esgotamento dos modelos, e um dos expedientes produtivos que utiliza o decadente[20] para a citação dos predecessores é a convocação de outros textos (tal como vimos ocorrer no conto "A passagem Pommeraye"). Outro expediente produtivo da citação é o uso contínuo das mais diversas referências culturais, incluindo uma profusão de alusões à pintura, à música, à escultura, à mitologia, o que provoca um efeito de

19 Aubrey Vincent Beardsley (1872-1898): ilustrador e escritor, esse jovem dândi britânico tornou-se conhecido pelos cartazes e pelas ilustrações coloridas e em preto-e-branco que realizou: obras de Malory, Oscar Wilde e Alexander Pope, entre outras. Seu nome, juntamente com o de Wilde (ele ilustrou seu *Salomé*), é praticamente sinônimo do decadentismo inglês. Seu trabalho exerceu uma influência profunda sobre os desenhistas da virada do século. O conto de Pieyre de Mandiargues não trata de sua vida; como informou o próprio autor, ele o escreveu inspirando-se nas ilustrações que Beardsley fez para uma edição de *The Rape of the lock*, de Alexander Pope, com a intenção de fazer algo que fosse o cúmulo da artificialidade" (CAROUTCH, op. cit., p. 120). No título original, a palavra utilizada por Mandiargues para "elegantes" é o anglicismo "fashionables", que era empregado no século XIX e consta do dicionário de Émile Littré, mas desapareceu dos modernos dicionários de língua francesa, como o *Petit Robert*. O conto traz várias referências a Londres e, de maneira mais ampla, à cultura anglo-saxônica. Quanto à palavra "chineses", que também figura no título, ela ocorre no interior do texto uma única vez, e parece referir-se ao traçado de Aubrey Beardsley em alguns de seus trabalhos influenciados pelas estampas orientais.

20 Utilizamos essa palavra como sinônimo de "decadentista".

"esteticização generalizada" do texto decadente.[21] A citação é assim o artifício imperativo do decadentista que, por meio dela, produz uma obra cujo único referente é o discursivo. E a profusão de citações faz de seu texto uma espécie de catálogo, biblioteca, coleção ou... museu de referências seletas.[22] Antes de voltarmos a'*O museu negro*, vejamos, ainda que brevemente, como a composição de *À rebours*, de Huysmans, revela isso.

Praticamente do início ao fim deste livro, o leitor vê desfilar diante de si toda a coleção de referências estéticas de Des Esseintes: é uma espécie de longa viagem – sem que se saia do lugar – feita pelo personagem por meio de sua biblioteca, com as devidas paradas nas estações preferidas. Além dos poetas franceses contemporâneos de Huysmans, já citados (Baudelaire etc.), e de diversos autores católicos, Des Esseintes reserva toda uma parte de sua biblioteca a obras de autores latinos da época designada precisamente como "decadência". (todo o longo período pelo qual se estende a decadência do império romano, de 395 a 476 d.C.)

A forma pela qual Huysmans se apropria da palavra "decadente"– cuja fortuna muito lhe deve – ilumina significativamente sua própria poética. Este termo fora na verdade definido com precisão e posto em circulação, já na primeira metade do século XIX, por um professor da Sorbonne, Désiré Nisard.[23] Em *À rebours*, Huysmans retomou esse vocábulo, empregado por Nisard de maneira pejorativa, e deu-lhe um conteúdo positivo, transformando em qualidades louváveis todas as características consideradas pelo docente como negativas. Para Nisard, a arte decadente é vítima de sua própria erudição, e já nasce condenada à não-originalidade, sufocada que se encontra pelo peso das obras-primas do passado. Huysmans utiliza essa idéia a contra-pêlo,[24] e faz dela, precisamente, o grande trunfo da poética decadentista.[25] O referencial único do escritor, em *À rebours*, é a própria literatura

21 Esse expediente de "esteticização generalizada" é característico também da coletânea de Mandiargues. No entanto, não será possível, no âmbito desse artigo, citar e analisar todas as referências com que o autor constrói seu texto; esse foi, aliás, o objetivo das notas que incluímos em nossa tradução da coletânea que, como já dissemos, é trabalho inédito.

22 Devo a redação deste parágrafo às reflexões de LEROY, Claude, "Eros palimpseste". *Revue des Sciences humaines*, tomo LXIV, n. 193, 1984, p. 179-199, cuja definição de escritor decadentista reproduzi, resumidamente.

23 Ele publicou, em 1834, a obra *Études de moeurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*.

24 Em francês, "à rebours".

25 Ver a esse respeito FUMAROLLI, Marc. Notas à edição de HUYSMANS, J.-K. *À rebours*, Paris: Gallimard, 1977. As diversas notas que M. Fumarolli acrescentou a essa edição mostram como Huysmans muitas vezes copiou passagens inteiras, não apenas da obra de Nisard, mas também de diversos outros autores eruditos. O palimpsesto é posto a nu.

(e num sentido mais amplo a arte), portanto, o texto literário (ou a obra de arte). O que significa dizer: o que vale não é o que o escritor viu, mas sim o que ele leu. Essa última frase, que poderia ser tomada como divisa do escritor decadentista, revela o quanto a literatura é processo que visa a obter a criação de um artefato.[26]

Entende-se, pois, a importância da coleção para a poética do escritor decadentista, já que o catálogo de referências estéticas funciona para ele como fonte de matéria-prima. Tal catálogo, porém, não é aberto, e os objetos que nele figuram são rigorosamente selecionados. No caso de Des Esseintes, além da biblioteca, temos a famosíssima tartaruga da carapaça de ouro cravejada de pedras preciosas, o armário de licores e a sinfonia de sabores, as orquídeas verdadeiras que imitam flores artificiais, a viagem para a Inglaterra a partir de uma taverna parisiense[27]... O traço distintivo dos "objetos" colecionados é a artificialidade. Sem dúvida é preciso ver aí uma influência de Baudelaire, para quem a natureza, sinônimo de animalidade, não traz ao homem ensinamento algum, e só o impulsiona "a dormir, beber, comer", e até mesmo a matar. Tudo o que é artificial, ao contrário, humaniza e embeleza o mundo, daí não se poder atribuir à arte "a função estéril de imitar a natureza".[28] Todo o imaginário, bem como toda a poética decadentista, baseia-se nesta noção de artificialidade.

Essas precisões feitas podemos voltar a'*O museu negro*, texto no qual a artificialidade atinge seu ponto máximo com "O túmulo de Aubrey Beardsley ou Os elegantes chineses". Como revelou o próprio autor, o conto não trata propriamente desse artista inglês, mas "foi inteiramente construído com base nos desenhos de Beardsley que ilustram *The Rape of the lock* (*A mecha roubada*) de Pope".[29] Mandiargues explicou ainda que em homenagem a Aubrey Beardsley fez deste conto, propositalmente, "o cúmulo do artifício".[30] A poética mandiarguiana é, portanto,

26 Etimologicamente, a palavra "artefato" significa "feito com arte"; o termo "arte", por sua vez, significa "engano, malícia", ou "conjunto de preceitos para a execução de qualquer coisa"; "artifício", enfim, significa "processo ou meio para se obter um artefato ou objeto artístico" CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

27 HUYSMANS, Joris-Karl. *À rebours* (1884). Paris: Gallimard Folio, 1977.

28 BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie moderne. *Oeuvres complètes*. Paris: Robert Laffont, 1980, p. 809-811. É interessante acrescentar aqui que o decadentismo tomou impulso, de alguma forma, a partir da negação feita por Huysmans do naturalismo zoliano, ao qual ele estivera ligado nos primórdios de sua carreira de escritor. Sabe-se o quanto os preceitos naturalistas formalizados por Émile Zola eram contrários ao elogio do artifício feito por Baudelaire. Para o autor de *O Romance experimental*, o trabalho do escritor começava justamente pela documentação, ou seja, pela observação estrita da realidade.

29 Alexander Pope (1688-1744), poeta e ensaísta inglês. *The Rape of the lock* é um poema paródico em que Pope retoma o tema tratado por Boileau em sua obra *Lutrin*. Aubrey Beardsley ilustrou uma reedição desta obra de Pope, no final do século XIX.

30 CAROUTCH, op. cit., p. 121.

decadentista, na medida em que o conto é fabricado a partir do expediente da citação generalizada: numa primeira instância, os desenhos de Beardsley, em seguida o texto de Alexander Pope, várias alusões ao decadentismo inglês, e ainda certas semelhanças nada inocentes com a bíblia dos decadentistas franceses (*À rebours*). O próprio texto de Pope ilustrado por Beardsley é paródia de um outro, do francês Boileau. Tudo se passa, no interior do texto, como se as perspectivas se multiplicassem até o infinito, através de jogos de espelhos, exatamente como nos interiores da princesa Galsuinthe, personagem deste conto.

Quanto à abertura da narrativa por duas epígrafes muito significativas, é preciso dizer que ela não só reforça o efeito de esteticização, como também mergulha o leitor, desde seu primeiro contato com o texto, em pleno imaginário decadentista.

A epígrafe de Mademoiselle de Montpensier[31] aponta para a insipidez dos "prazeres inocentes", enquanto a outra, de Salvador Dali, declara o ódio à simplicidade, "sob todas as suas formas".[32] Ora, o principal cenário deste conto é o palácio da princesa giganta Galsuinthe, em cujo interior, com exceção das flores, dos pássaros, das serviçais negras e dos convidados, não há nenhuma matéria orgânica; toda a decoração do palácio é feita com pedras, cerâmica, vidro e tecidos brilhantes. O palácio em questão é um "vasto ninho de reflexos" e alguns detalhes de sua decoração lembram muito certas descrições dos interiores de Huysmans em *À rebours*.[33] Neste conto, tudo revela o gosto

31 "Não aprecio os prazeres inocentes". Anne d'Orléans, duquesa de Montpensier (1627-1693) foi uma das mais ricas herdeiras européias de sua época; todos seus diversos projetos de casamento, porém, fracassaram; apelidada "a grande senhorita Montpensier", participou do movimento político conhecido como Fronda, e deixou um único livro, *Memórias*.

32 "Pois uma coisa é certa, é que eu odeio, sob todas as suas formas, a simplicidade". Salvador Dali (1904-1989), genial pintor espanhol que participou do movimento surrealista, com o qual rompeu definitivamente após ter tomado o partido do franquismo, durante a guerra civil espanhola. Tornou-se depois disso célebre nos Estados Unidos, e seu amor extremado do dinheiro fez com que André Breton observasse que o anagrama de seu nome é "Avida Dollar". Dali deixou, antes da ruptura, uma produção de textos importantes para o surrealismo, nos quais expôs suas teorias sobre o "canibalismo dos objetos" e a "paranóia-crítica".

33 Huysmans descreve "um aposento em que espelhos faziam eco entre si e prolongavam, até perder de vista, fileiras de alcovas cor-de-rosa" (HUYSMANS, op. cit., p. 91); Mandiargues fala de "quiosques luminosos (que) brilhavam como que ironicamente nesse setentrião artificial" (p. 202-203). Um pouco mais adiante, Mandiargues diz, a respeito do palácio da princesa Galsuinthe: "Com exceção das flores, dos pássaros, das negras, dos domésticos e dos convidados, só se encontravam nesse interior pedras, cerâmica, metal, vidro e tecidos, e é preciso dizer que esses últimos eram, todos, brilhantes. Parecia que o ordenador desse vasto ninho de reflexos tivera como único objetivo desnortear seus hóspedes, mergulhando-os, para seu próprio divertimento, num clima de claridade fria e de luxo glacial" (p. 203-204). Também é interessante comparar o refinadíssimo "jantar de luto" de que fala Huysmans em *À rebours* com o jantar oferecido pela princesa de Mandiargues, no qual "os convivas eram servidos por negras nuas, portando galochas e meias de cânhamo prateado" (p. 206-207).

pelo simulacro: as paisagens do jardim principesco simulando estações do ano antagônicas, os jogos de espelhos multiplicando ao infinito as perspectivas e falseando, portanto, as dimensões espaciais reais, um artista negro representando o papel do louríssimo Lohengrin de Wagner, as enormes servas negras vestidas unicamente com "wagnerianas perucas de ópera". É de se notar que alguns motivos decadentistas como o dandismo e a misoginia, atributos exclusivamente masculinos e característicos dos personagens decadentistas, são utilizados às avessas por Mandiargues: a princesa Galsuinthe consagra um ódio profundo aos homens, e tanto ela quanto o séquito de mulheres que a acompanha distinguem-se pelo "culto do vestuário".

Mas o cúmulo do simulacro é o extraordinário "jantar capilar" oferecido pela princesa. Seu incomum cardápio conta com iguarias bizarras como "sopa de aletrias" que são, na verdade, "cabelos chineses perfumados com orégano", "língua de boi recheada com cabelos cozidos na mostarda", ou "doces de cachos em calda", e os guardanapos oferecidos aos convivas são belas cabeleiras femininas louras, negras ou ruivas. Requintes culinários que, apesar de terem um não sei quê de humor, sugerem um universo cuja intensidade só seria imaginável em sociedades decadentes, nas quais os homens obstinar-se-iam na criação de pratos complexos, misturando substâncias díspares oriundas dos diferentes reinos da natureza, como se quisessem tornar comestíveis o universo inteiro, por amor à artificialidade. O que acaba lembrando o "canibalismo dos objetos de Salvador Dali, para quem a própria arte deveria ser comestível. Lembre-se aqui que, parafraseando o final de *Nadja*, Dali declarou: "A beleza será comestível, ou não será".[34]

A coleção mandiarguiana

N'*O museu negro*, o gesto do colecionador preside à própria organização textual: o livro é uma coleção de contos inspirados por uma coleção de epígrafes, das quais pode-se dizer que eles são uma espécie de ilustração. Mesmo a palavra "museu" afirma, desde o início, o caráter de catálogo. O conjunto de narrativas é, por sua vez, precedido de um texto curto, em caracteres itálicos. Nesse prefácio sem título, o autor apresenta outro tipo de coleção, inventariando com uma notável volúpia verbal diversas "matérias simples e compostas": carvão, areia, gesso, lã,

34 DALI, Salvador. *Les Cocus du viel art moderne*. Fasquelle, s./d. p. 21.

vinho... o catálogo é extenso demais para que seja reproduzido aqui. Este inventário conta também com uma série de "lugares e horas" propícios à união, ao choque ou à fortificação das "auréolas" (ou "zonas de iluminação") destas matérias: "o meio-dia das clareiras nas florestas", "a meia-noite nas pedreiras abandonadas", "as praias retiradas", mas também as estações de trem, as passagens, "os subterrâneos das grandes cidades", "as casas de prostituição", "os salões de jogos", "as feiras de objetos usados", "os teatros envelhecidos" etc.

Ao estabelecer esse inventário de matérias, horas e lugares destinados à "transfiguração dos fenômenos sensíveis" lado a lado com uma série de referências estéticas, Mandiargues afirma toda a especificidade de sua coleção. Ao gesto do colecionador decadentista ele acrescenta outro, arbitrário, que consiste em reunir num catálogo único os objetos mais díspares, tomando como critério de semelhança seu poder de "transfiguração", sua capacidade para iluminar com outros clarões "a representação do mundo natural", ou seja, seu poder de revelação de uma realidade insuspeita. Verdadeira arte do colecionador que, como notou Walter Benjamin, consiste em destacar "o objeto de todas as suas funções primitivas, para fazer com que ele estabeleça a relação mais estreita possível com os objetos que se assemelham a ele",[35] embora a semelhança, aqui, seja totalmente arbitrária.

O princípio que rege esse procedimento assemelha-se àquele, tão caro aos surrealistas, segundo o qual a força de uma imagem poética depende do grau de arbitrariedade com que são reunidos dois termos de uma comparação (inspirado das comparações conhecidas como série dos "belo como" d'*Os Cantos de Maldoror*[36] , de Isidore Ducasse). Tudo se passa como se Mandiargues transpusesse este princípio, utilizando-o também como regra de sua própria poética. O resultado é esta obra repleta de obscuridade – no sentido nobre do termo – que concilia espantosamente surrealismo e decadentismo, livres rédeas à imaginação e rigor formal, brilhos de pérolas barrocas e severidade de traçados clássicos, e ainda tantos pares díspares, entre os quais Eros e Thanatos, cujos sóis branco e negro resplandecem em contos como "O sangue do cordeiro", "A ponte", "A passagem Pommeraye",

35 BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle*. Paris: Le Cerf, 1989, p. 221-222.

36 O exemplo mais famoso desta série é: "belo como o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação" (DUCASSE, Isidore. (Conde de Lautréamont). *Les Chants de Maldoror*, Paris: Flammarion, 1990, p. 289). Inspirada das comparações de Lautréamont, a teoria da imagem poética surrealista baseia-se no princípio seguinte: "É da aproximação fortuita de dois termos que jorra uma luz especial, *luz da imagem*, (...) O valor da imagem depende da beleza da faísca obtida: ela é, em conseqüência, função da diferença dos dois condutores." BRETON, André. *Manifestes du surréalisme* (primeiro Paris, 1924), Gallimard, 1994, p. 49.

"O cassino mortífero", "Carneiro preto", enfim, em todas essas histórias de "sangue e peliça",[37] iluminadas por um erotismo freqüentemente cruel e letífero.

Os contos deste "museu negro" são a síntese de todas essas nuances (do ponto de vista da física ótica, a cor negra é, aliás, resultante da mistura de todas as cores existentes). Eles fazem pensar em certos quadros de Salvador Dali, nos quais a lição dos clássicos só foi aprendida à risca para melhor ser distorcida[38]. Desta usurpação nasce um universo de imagens estranhas e perturbadoras, expostas em suntuosos salões que adentramos, como crianças dóceis, levados pela mão por senhora Imaginação cingida, para a ocasião, num elegante espartilho de gala.

RESUMO

Tomando como ponto de partida a coletânea *Le Musée noir* (1946), de André Pieyre de Mandiargues, o presente artigo pretende demonstrar a coexistência, nesses contos, de dois imaginários distintos e, em certo sentido, até mesmo opostos; eles são resultantes da influência, sobre o autor, do surrealismo e do decadentismo. O primeiro expressa-se pela exuberância imaginativa, inspirada em mundos oníricos; o segundo, pelo gosto extremado pela artificialidade e pela imitação. Através da conjugação dessas duas tendências estéticas tão díspares, Mandiargues logra elaborar uma poética pessoal de grande originalidade, em que as livres rédeas da imaginação vêm se combinar com a severidade do rigor formal.

Palavras-chave: Imaginação em liberdade contra rigor formal. Imitação, artifício, simulacro.

ABSTRACT

Departing from Andre Pieyre de Mandiargues's collection *Le Musée Noir* (1946). this paper intends to show the coexistence of two distinct imaginary realms and, in a sense, in opposition to one another. They are the result of an influence from surrealism'

37 MANDIARGUES, *Le musée noir*, p. 88.

38 Não pudemos abordar neste trabalho as relações entre pintura e literatura, que são fecundas na obra de Mandiargues, o que está indicado, aliás, já no prefácio sem título a esta coletânea, no qual se lê: "Os contos possibilitarão, mais do que qualquer tentativa séria, entrever o caráter luxuoso, íntimo, absurdo e nostálgico desse país de sombras e reflexos, que os pintores ilustraram algumas vezes, e que pertence aos poetas" (p. 13).

and decadentism. The first is expressed by an imaginative exuberance inspired by dream worlds, while the second is stimulated by an extreme taste for artificiality and irnitation. Through these two aesthetic tendencies, Mandiargues achieves a highly original personal poetic expression in which the free wings of imagination merge with the rigidities imposed by formal rigor.

Key-words: freed imagination against formal rigor. Imitation artifice, simulation.

RÉSUMÉ

Ayant comme point de départ le recueil *Le Musée noir* (1946), d'André Pieyre de Mandiargues, l'article ci-dessous présenté souhaite montrer la co-existence, au sein de ses contes, de deux imaginaires distincts et, dans une certaine mesure, opposés; ils résultent de l'influence, sur cet auteur, du surréalisme et du décadentisme. Le premier s'exprime par l'exubérance de l'imagination, inspirée des mondes oniriques ; le deuxième, par le goût extrême pour l'artificialité et l'imitation. À travers la conjugaison de ces deux tendances esthétiques si disparates, Mandiargues réussit l'élaboration d'une poétique personnelle de grande originalité, dans laquelle vient s'ajouter, au libre cours de l'imagination, la sévérité de la rigueur formelle.

Mots-clés: Libre imagination contre rigueur formelle. Imitation, artifice, simulacre.

REFERÊNCIAS

ARAGON, Louis, *O camponês de Paris* (1926) com prefácio, tradução e notas de Flávia Nascimento, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie moderne. *Oeuvres complètes*. Paris: Robert Laffont, 1980.

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle*. Paris: Le Cerf, 1989.

BRETON, André. *Nadja*. Paris: Gallimard. (1994)

_____. *Manifestes du surréalisme* (1924), Gallimard, 1994.

_____. *Entretiens. 1913-1952*, Paris: Gallimard, 1952.

CAROUTCH, Yvonne. *Un Saturne gai* (entretiens avec André Pieyre de Mandiargues), Paris:Gallimard, 1982.

CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DALI, Salvador. *Les Cocus du viel art moderne*. Fasquelle, s./d.

DUCASSE, Isidore. (Conde de Lautréamont). *Les Chants de Maldoror*, Paris: Flammarion, 1990.

FUMAROLLI, Marc. notas à edição de HUYSMANS, J.-K. *A rebours*, Paris: Gallimard, 1977.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris: Le Seuil, 1982.

HUYSMANS, Joris-Karl. *À Rebours* (1884). Paris: Gallimard Folio, 1977.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

LEROY, Claude, "Eros palimpseste". *Revue des Sciences humaines*, tomo LXIV, n. 193, 1984, p. 179-199.

MANDIARGUES, André Pieyre de. *Le musée noir*. 1. ed. Paris: Robert Laffont, 1946, Paris: Gallimard, 1990.

_____. *Le Désordre de la mémoire*. Paris: Gallimard, 1975.