

O COLECIONADOR DECADENTISTA E O “MUSEU DA INTIMIDADE”

Luiz Edmundo Bouças Coutinho

Ao discorrer sobre as reservas de espaço que, no universo do homem privado, mobilizam as fantasmagorias da interioridade, Walter Benjamin¹ 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 mostram como o colecionador articula uma ritualização afetiva dos objetos, ajustando-os às fantasias teatralizadoras que montam a cenografia do espaço íntimo, numa acentuação de artifícios 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 arte². Assim, as atuações do colecionador – levado a assumir um perfil emblemático em parceria com a imagem do *dandy* – guarnecem transfigurações espaciais provenientes de uma embriaguez de sentidos, que encontramos tramada pelo bizzarismo do gosto e das idéias de quase todos os praticantes da estética decadentista.

Traçando, minuciosamente, a composição do espaço, o colecionador decadentista aciona recursos de um olhar seletivo que configura um elenco de formas expeditoras 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

¹ BENJAMIN, Walter. Luís Filipe ou o *intérieur*. In: KOTHE, Flávio (Org). *Walter Benjamin. Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986. p. 37.

² FISHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Trad. Leonardo Konder. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 174.

acumulação de coisas³, 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 reuní-las em seu gabinete de trabalho, atendendo aos manejos afetivos que requisitam a companhia do objeto como “imagem 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 à outra em mi gabinete de trabajo, para figurarme, a veces, que las oigo cantar sus canciones monótonas y tristes! Son tan dóciles! Y sobre todo son tan raras!⁴

Em fusões decorativas que pressionam uma espetacularização de detalhes, o colecionador decadentista confere à relação objeto/espço os aplicativos desejanter que consolidam 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 *Às 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”⁵ 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*⁶. Des Esseintes abastece a própria passionalidade por

³ BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 111.

⁴ CARRILLO, Enrique Gómez. *Almas y Cerebros*. Paris: Garnier, 1910. p. 126.

⁵ PAES, José Paulo. Huysmans ou a nevrose do novo. In: HUYSMANS, J.-K., *Às avessas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 6.

⁶ GONCOURT, Edmond de. *La maison d'un artiste*. Paris: Charpentier, 1881. p. 25.

tais artimanhas através de incisivos mascaramentos de espaços que procuram infundir acomodações de um lugar de refúgio, construído como avesso do mundo.

Para o narrador de *Às 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 nuances que – acima das “pupilas refinadas, exercitadas pela literatura e pela arte”⁷ –, 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 açafrão, 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 *Às 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”⁸ – 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.

⁷ HUYSMANS, J-K. (1987. p.46).

⁸ HUYSMANS (1987, p. 142).

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”⁹. 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”¹⁰ 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”.¹¹ As mesmas vertentes de artifícios 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 *dandy* 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

⁹ WILDE, Oscar. *Obra Completa*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p.339.

¹⁰ CARRILLO, Enrique Gómez. (1910, p. 155).

¹¹ WILDE, Oscar. (1986, p. 155).

passaram a ser untados por uma espécie de “arquipélago de cores suculentas”¹². 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 interiores¹³. Essa concomitância estilística fez com que Wylie Sypher afirmasse que é difícil considerar o *Art Nouveau* separadamente do clima decadente dentro do qual floresceu¹⁴; 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 “maneiristas” fortaleceram o esteta a por em destaque episódios de um particularíssimo convívio com os objetos, pois, como destaca Giovanna Franci¹⁵, o *Art Nouveau* representa o momento mais importante no sentido de se colocar em primeiro plano o problema da forma, já que exprime o prazer físico pela presença do objeto¹⁶, 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 Gabrieli D’Annunzio ao papel de “figura monumental”¹⁷ do Decadentismo preconiza os diagramas de interpretação

¹² PRAZ, Mario. *El pacto com la serpiente*. Trad. Ida Vitale. Mexico: Fondo de Cultura Económica. 1988, p. 295.

¹³ LEVIN, Orna Messer. *As figuras do dândi. Um estudo sobre a obra de João do Rio*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996. p. 83

¹⁴ SYPHER, Wylie. *Do Rococó ao Cubismo na arte e na literatura*. Trad. Maria Helena Martins. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 180.

¹⁵ FRANCI, Giovanna. *Il sistema del dandy*. Bologna: Pàtron Editore, 1977. p.188.

¹⁶ GREGOTTI, V. *La bellezza metodica*. Apud. FRANCI, Giovanna. (1977, p.188).

¹⁷ PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996. p. 351.

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 artifícios 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.¹⁸

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”¹⁹,

¹⁸ JULLIAN,Philippe. *Dreamers of Decadence*. London: Phaidon Press, 1971. p. 187. (*This villa on the shores of Lake Garda, the Vittoriale, remains one of the most bizarre creations of the heroic Decadence*).

¹⁹ ANTONGINI, Tom. *A vida secreta de D'Annunzio*. Trad. Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Editora Nacional, 1939. p. 656).

provenientes de efeitos narrativos que Praz apontaria como espacializados por uma “decoração falante”²⁰.

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*. 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.²¹ 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”²². 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...*

²⁰ PRAZ, Mario. (1988, p. 295).

²¹ ANTONGINI, Tom. (1939, p. 649).

²² GROJNOWSKI, D. *À Rebours de J-K. Huysmans*. Paris: Gallimard, 1996. p.169.

Para Michel Lemaire²³, 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 *Às 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”²⁴ de seu comportamento como decorador. 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 na manifestação de cada objeto os constituintes de uma forma completa, na tentativa de apreender – como diria Berenson²⁵ – 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.

²³ LEMAIRE, Michel. *Le dandysme de Baudelaire à Mallamé*. Paris : Klincksieck, 1978. p. 194.

²⁴ ANDREOLI, Annamaria. *Il Vittoriale*. Milano: Electa, 1993. p. 55.

²⁵ BERENSON, Bernard. *Estética e historia en las artes visuales*. México: Fondo de Cultura Económica. 1966. p. 67.

Ativadas pela inquietação com que o esteticismo complementou a obsessão d'annunziana 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.²⁶

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

²⁶ ANTONGINI, Tom. (1939: p. 674).

ser decifrado. Numa carta ao pintor Guido Caroni, TTD'Annunzio faz 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.

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, 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”²⁷, 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.

²⁷ 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.