



Esteticismo e decadentismo nos dândis de Wilde e Huysmans: retratos de Des Esseintes e Dorian Gray

Enéias Farias Tavares

Departamento de Letras Clássicas e Linguística, Universidade Federal de Santa Maria. Av. Roraima, 1000, 97105-900, Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: eneiastavares@gmail.com

RESUMO. Neste ensaio, analisarei a figuração do dândi no campo da produção literária. Para tanto, inicialmente discutirei sua origem no decorrer do século dezenove nos contextos francês e inglês. A fim de compreender essa caracterização, analisarei a caracterização dos protagonistas dos romances *Às avessas*, do escritor francês J. K. Huysmans, e *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Minha metodologia prevê recorrer aos estudos literários para perceber quais são os elementos formadores do dândi nas obras dos autores supracitados.

Palavras-chave: romance, fim de século, J. K. Huysmans, Oscar Wilde.

Aestheticism and decadentism in Wilde and Huysmans' dandies: Portraits of Dorian Gray and Des Esseintes

ABSTRACT. In this paper, I will discuss the figuration of the dandy character in the field of literary production. Initially I discuss its origin during the nineteenth century in French and English contexts. In order to understand this characterization, I will analyze the characterization of the characters of the novels *À rebours* by J. K. Huysmans and *The Picture of Dorian Gray*, by Oscar Wilde. As a methodology I intend to search in the field of literary studies which are the formative elements of the dandy in the works of the above mentioned authors.

Keywords: novel, fin-de-siècle, dandies, J.K. Huysmans, Oscar Wilde.

Introdução

Fala, anda, come ou veste-se e te direi quem és (Honoré de Balzac)

O dandismo é o último rasgo de heroísmo nas decadências (Charles Baudelaire)

A arte é um véu e não um espelho. A máscara revela mais que o rosto (Oscar Wilde)

No século 19 europeu, havia uma figura pública e artística dissonante, que baseava seu vestir, seu andar e seu falar em um singular ideal estético. Para o dândi, novo arbítrio das elegâncias, sua existência deveria constituir-se como obra de arte, como agente de uma existência artificial e hiper-estilizada, senão estranha a muitos de seus contemporâneos. Longe da figura exemplar desta classe e de suas preocupações políticas e sociais, o dândi oitocentista configurava a antítese da figura do intelectual engajado, que nasce no mesmo período.

Exemplares desse novo tipo de homem são Des Esseintes, personagem de Joris-Karl Huysmans em *Às avessas*, e Dorian Gray, criação de Oscar Wilde em *O retrato de Dorian Gray*. Mais interessados na própria toalete e numa visão irônica e estética da realidade

do que em qualquer problemática social que pudesse significar o bem estar coletivo, o Dândi foi erroneamente definido como caráter vulgar e artificial. Tal definição, nascida no seio de uma sociedade burguesa, ignora a relação social, cultural e artística que a figura do dândi mantém com o período, transmutando-se em epíteto do 'decadentismo', do 'simbolismo' e do 'fim de século' francês e inglês.

Pedro Paulo Garcia Catharina associa esse conjunto de termos ao período que compreende as últimas décadas do século dezenove. São anos de decadência social e de desenvolvimento tecnológico, anos de paradoxos sociais, religiosos e artísticos. Segundo o autor, nestes anos, destaca-se a "[...] visão do esgotamento de um mundo crepuscular e da necessidade do novo" (Catharina, 2005, p. 82). Nesse sentido, coube ao dândi, herói múltiplo, elegante ambivalente, aristocrata sem sangue nobre, socialmente amoral e artisticamente requintado, mostrar o homem no fim de um século, talvez no fim de um mundo.

Na década de 1880, aceitou-se a ideia de decadência como válida e pertinente num período em que o desenvolvimento tecnológico mesclava-se

à desilusão social e religiosa. Estas transformações são intensificadas pelo aumento populacional de cidades como Paris e Londres. Fosse pelos textos de Bourget sobre o decadentismo, vivido e proclamado por Baudelaire (entre 1881 e 1885), fosse pelo soneto de Verlaine dedicado ao império em sua decadência, pode-se afirmar que o notável naqueles anos, nas palavras de Orna Messer Levin, é a “[...] reação pessimista que se resumiria na solidão e nas neuroses, uma resposta à tristeza na qual o artista revela sua vontade de escapar da realidade” (Levin, 1996, p. 29).

Sobre o período, Fulvia M. L. Moretto acrescenta que o “Decadentismo é um *clima*, é o extremo e exacerbado individualismo, mais acentuado do que o romântico, é um cansaço de quem vive os últimos tempos...” (Moretto, 1989, p. 33). Diferente do intelectual de preocupações políticas, o dândi seria conhecido por seu desprezo ao mundo e aos valores sociais e burgueses. Nele se caracterizaria o tédio e o cansaço, ilusória completude que resultou em um esgotamento do sujeito e em um esvaziamento de ideais e esperanças. Não podendo escrever nada – tudo já foi escrito – e não podendo conquistar nada – tudo já foi pensado, dissecado e catalogado – restou a tal homem a visão ácida – e ironicamente realista – da incapacidade humana em ultrapassar o seu momento histórico.

É possível observar assim, no campo da produção literária, os extremos da alteração de valores que marca a decadência da aristocracia e a ascensão da burguesia, mudança cujas origens remontam às revoluções do século anterior. A fim de compreender essa alteração da sensibilidade europeia no final do século dezanove, discutirei dois dândis ficcionais em relação aos seus criadores. Primeiro, analisarei a caracterização do protagonista do romance *As avessas*, do escritor francês J. K. Huysmans. Em segundo lugar, centrarei o meu foco em *O retrato de Dorian Gray*, do irlandês Oscar Wilde. Nesses criadores e em suas criações, veremos uma mescla de elementos que caracterizariam o dândi, essa ‘figura emblemática’ do período (Catharina, 2005).

No caso do primeiro, o leitor encontra o fastio do mundo, o desprezo pelos valores burgueses na figura de um homem culto e refinado, aristocrata decadente, que decide apartar-se dos seus contemporâneos e conterrâneos a fim de criar um espaço privado ideal, permeado pela observação e criação estética. No segundo, uma crítica a essa burguesia, no retrato ficcional da transformação de um jovem belo e rico num dândi, que faz da própria existência um objeto de arte. Antes dessa análise,

porém, mapearemos as origens dessa figura social e ficcional no decorrer do século dezanove.

Imaginação e espírito crítico: esteticismo e decadentismo

Antes de ser reconfigurada em território francês, onde ganha destaque nos textos de Balzac, Gautier, D'Aurevilly e Baudelaire, a figura do dândi nasce na Inglaterra, entre 1800 e 1830, com George Brian Brummell (1778-1840), cuja elegância moderada e distinta motivou seguidores, mesmo na sóbria monarquia de George IV. Jovem oficial inglês e favorito do rei, a fama de Brummell está calcada na sua elegância nos tratos, nos dizeres e nas roupas. Rico e renomado, Brummell resulta na figura de referência do dandismo inglês, visto com relativa suspeita pela cultura francesa da primeira metade dos oitocentos.

Visto primeiramente com desdém pelos intelectuais franceses, a figura do dândi foi, pouco a pouco, ganhando notoriedade como principal representante de caracteres elegantes e elevados, culminando, segundo Levin, com o lançamento da revista *La Mode* em 1829, periódico que listava obras e lugares apreciados por dândis de gosto refinado. Como Levin afirma, na França,

[...] símbolo do vício refinado, o dandismo acabou entrando na imprensa, na literatura e nas artes como estratégia de se fazer notar, seja por intermédio do gosto pretensioso, seja pela conduta tipicamente cínica (Levin, 1996, p. 49).

Textualmente, a primeira menção ao termo foi feita em um poema de Byron, no *Beppo* de 1813, de forma depreciativa, como sinônimo de pessoa frívola ou superficial. Aconteceria de fato na França a primeira menção elogiosa ao dândi, no *Tratado da vida elegante* de Balzac, publicado em 1830. Nele, o dândi é descrito como figura destoante, de uma elegância exagerada e marcante. Sete anos depois, Gautier publica o romance *L'Eldorado*, cuja protagonista, Tortunio, seria precursora do Des Esseints de Huysmans por seu desdém aos contemporâneos. Em 1845, Barbey D'Aurevilly escreve *Do dandismo e de George Brummell*, texto que homenageia a personagem inglesa como exemplo estético e cultural.

Na obra de Baudelaire, textos como *O dândi* e *O pintor na vida moderna*, de 1863, destacam as características dessa estética, nomeando-as ‘modernas’, como exemplares da imagem, do ritmo e da moda dos novos tempos. É também neles que Baudelaire postula que caberia ao dândi contrariar a vida burguesa, sendo a androgenia, a toailete e a

articulação textual suas principais armas (Mutran, 2002, p. 136-138). Depois de Baudelaire, serão Huysmans e Wilde que estabelecerão às gerações seguintes a imagem definitiva do dândi.

Neles, convergem os ideais decadentistas e os caracteres de definição do dândi. Nesse sentido, embora não possamos encontrar uma relação direta entre a personagem do dândi e o decadentismo, ambos guardam – o primeiro como materialização e o segundo enquanto conceito – semelhanças importantes. É como se o decadentismo fosse justamente esse ‘clima’, para usarmos a expressão de Moretto (1989), que culminou com a personalidade individualista e esteticamente desenvolvida do dândi. Mas não apenas nisso.

Outro ponto de similaridade seria o valor dedicado à imaginação do indivíduo. Como aponta Levin, “[...] os sinais de decadência, no entender de Nisard, encontram-se precisamente na elevação do poder imaginativo em detrimento do equilíbrio e da razão” (Levin, 1996, p. 32). Essa relação indireta entre o decadentismo francês, dos anos 1880 e 1890, e o romantismo anterior é analisado por Mario Praz (1996) em *A carne, o diabo e a morte na literatura romântica*, estudo que traça um arco decadentista que inicia com o Satã miltoniano e que finda com *Des Esseintes* e *Dorian Gray*. No caso desses, e de toda a literatura ulterior ao romantismo, Praz define tais personagens como sofrendores de um ‘mal-estar ultra-romântico’, caracterizado mais por uma racionalização do sofrimento e da decadência do que por uma entrega sentimental a eles. Esse aspecto mais cerebral do decadentismo resultará nos esforços dos heróis de Huysmans e Wilde em imaginar mundos ideais e esteticamente aprazíveis, belas e artificiais estufas que protegeriam e afastariam o dândi do universo burguês que desprezam.

Sobre isso, Levin afirma que os escritores do final do século dezenove irão, senão desprezar, retirar-se do mundo exterior, procurando no “[...] próprio imaginário os temas a serem recriados estilisticamente. Serão os sonhos, os paraísos artificiais, o vinho e as drogas, as substâncias sobre as quais a poética [...]” de Baudelaire e de outros artistas vão se estabelecer (Levin, 1996, p. 34). No caso da caracterização do dândi, seria essa capacidade de desprender-se da experiência mundana e firmar-se enquanto mentalidade superior que a definiria enquanto espírito finissecular dissonante, contestador, supervalorizando a expressão e a experiência estética e desprezando o comum e o coletivo. Em essência, desprezando o burguês.

Além desse primeiro elemento, uma possível definição do dândi – mesmo na variação entre as versões inglesa e francesa –, destaca-se seu espírito

destoante, ambivalente e contestador. Caberia aos dândis o papel não de constituírem modelos, cartilhas ou conceitos, mas o de serem efêmeros como a moda e mordazes como a crítica ou a arte. Nesta direção, a figura do dândi proposta por Catharina tenta, senão resumir, então abarcar as principais características do artista no período. Para o autor, os dândis são

[...] figuras de exclusão que se encontram paradoxalmente à margem e dentro de uma aristocracia ou alta burguesia e exigem seu direito à futilidade e ao artifício. Eles se postam contra a massificação da sociedade industrial e burguesa. São figuras que jamais fariam uma revolução coletiva, mas servem de contraponto ao coletivo, teatralizam a decadência das sociedades e o direito à individualidade e à diferença (Catharina, 2005, p. 86).

São representantes de um tempo específico, que usam o vestuário – princípio de unificação ou massificação – para demarcar um gosto específico, individual, de contra-resposta a uma sociedade previsível e igualitária em opiniões e valores. Embora se apresente com elementos de ‘futilidade’ e ‘artifício’, talvez sendo num primeiro olhar percebido como superficial ou exagerado, o dândi responderia justamente à sociedade que finge ignorá-lo. Se *Des Esseintes* parece desprezar ou afrontar os valores burgueses e religiosos, todas as suas ações e reflexões em *Às avessas* indicam o contrário.

A personagem do dândi formar-se-ia nesse misto de desprezo e obsessão, que usa os elementos da própria sociedade para modificá-la imaginariamente, mostrando a essa sociedade tanto seu potencial quanto o desperdício de suas intenções e realizações. Nas palavras de Baudelaire, caberia ao dândi, por sua toalete e por sua pena, “[...] combater e destruir a trivialidade” (Baudelaire, Balzac, D’Aureville, & Barbey, 2009, p. 16). Embora seja desprezado ou ignorado por aqueles que se sentem ofendidos por suas atitudes e palavras, que em tudo repudiam a produtividade e o convencionalismo burguês, figurariam também no dândi elementos atraentes, sobretudo por seu espírito de elegante contestação. Para Levin,

[...] diante de um mundo artificial e mecânico, o dandismo passa a ter uma conotação positiva, porque encontra expressão em diferentes formas de escapismo. O dândi substitui a realidade por sonhos, meditações e alucinações. Suas manifestações aparecem invariavelmente ao lado de forças contrárias, exercidas pela atuação do meio que lhe parece cruel. Ou seja, o dândi age atraído pelo sadismo ou pelo satanismo como que se contrapondo ao tédio, à impotência, à esterilidade e à

prostração física que o abatem como consequência dos tempos em que ele vive. Neste sentido, o dandismo chega a ser um sinônimo da transgressão decorrente da artificialidade que o cerca (Levin, 1996, p. 40).

Resultante de uma sociedade que ele próprio critica, o dândi – quer em sua caracterização literária quer em sua existência real – persiste enquanto figura artística exemplar, nunca compreendida, mas inegavelmente desejável. Em um mundo de máquinas e cartões ponto, a figura do dândi nasce como último sopro de contestação num cenário industrial em que qualquer tipo de individualidade parecia mais e mais condenável.

Em resumo, ao estudar a personagem do dândi, percebe-se essa mentalidade discordante, essencialmente crítica. Uma figura que usa a imaginação não mais em seu sentido libertador, como no romantismo, mas em seu potencial escapista e incisivo. Para ela, a arte e a vida deveriam formar um homem ideal, distante da máquina e do capital. Nele, valores morais são desprezados, bem como a imoralidade. Ao abraçar a amoralidade, o dândi observa a sociedade e o homem como objetos de estudo estético. Estes são, grosso modo, os elementos do dândi formado de Huysmans e do dândi em formação de Wilde.

Des Esseintes, de Huysmans: O dândi e o seu mundo artificial

Publicado em 1884 por J. K. Huysmans, *Às avessas* é considerado um dos mais importantes marcos do decadentismo. “Impulsionado em direção ao ideário estético do dândi” (Levin, 1996, p. 40), o romance de Huysmans apresenta um herói que não é nem romântico nem naturalista. Longe das idealizações do primeiro e dos estudos de caráter social do segundo, Des Esseintes expressa o cansaço de ter experienciado tudo o que estaria disponível a um homem de sua posição. Sem mais amores para viver ou seduções para efetuar, o espírito saciado do herói de Huysmans efetua juízos sobre objetos e pessoas. Para ele, tudo se configura como avaliação estética, numa recusa a qualquer princípio moral.

Inicialmente, *Às avessas* expressou o desgosto de seu autor tanto à escola naturalista de Zola, movimento ao qual fora associado, quanto à religião cristã tradicional. Nesse aspecto, a obra seria um tratado antinaturalista e anticristão, embora não tenha conseguido concretizar nem um nem outro. As descrições são naturalistas em seu detalhamento exaustivo e preciso, tendo a intenção de ‘pintar quadros com palavras’, expressão também usada para definir o narrador naturalista. Por outro lado,

imperam no romance o sentido da queda enquanto incapacidade de ignorar os signos divinos ou cristãos. Des Esseintes parece reconfigurar um decadentista Satã miltoniano, que mesmo batalhando contra os valores cristãos, ainda revela sua fascinação diante deles, o que se percebe por sua ênfase a quadros, textos e composições musicais de temática católica ou bíblica.

Embora seja conhecido como uma resposta ao naturalismo de Zola, *Às avessas* guarda resquícios dessa escola. Porém, diferentemente da descrição de paredes e roupas, Des Esseintes dedica páginas à descrição de um quadro ou de um poema. Esse rigor descritivo serve não apenas para demonstrar uma relação, embora em oposição temática, com o naturalismo, como também para marcar o tédio de uma personagem que, sendo incapaz de pintar um quadro ou compor um romance, ‘vampiriza’ a obra alheia, criticando-a, analisando-a, dissecando-a. Precisamente o que o narrador naturalista fazia com seus heróis, espécimes de seu detalhado laboratório literário e psicológico.

Por outro lado, enquanto no naturalismo percebia-se um nítido esforço de criar nos leitores burgueses um conforto ficcional e distanciado das classes subalternas, o romance decadentista reforçaria, em seu esforço crítico, irônico e contestador, o contrário. Em sua opulência vazia e em seu materialismo hiper-afetado, a burguesia constituiria a causa do ascetismo estético e social de *Des Esseintes*, recriando, em cada cômodo de seu palacete, diferentes experiências de requinte e depuração sensual, o contrário do conformismo e do materialismo burguês.

No caso do enredo de *Às Avessas*, o texto de Huysmans ficou conhecido como um romance sem enredo, de construção mais ensaística do que ficcional. Em seus dezesseis capítulos, o livro apresenta as opiniões do herói anti-heróico sobre assuntos diversos, que incluem pintura, música, literatura, biologia, arquitetura, moda, mobiliário, entre outros. Baseada nas palavras de Symons, crítico inglês contemporâneo de Huysmans, Levin resume o romance como um escrito “[...] bárbaro, violento, esplêndido ou terrível [...]”, um texto no qual as normas narrativas são burladas, ignoradas ou reinventadas (Levin, 1996, p. 47), resultando mais em um exercício ensaístico decadentista do que em um romance de narrativa linear. Esse é um dos fatores que diferenciam Huysmans de Wilde. Embora exista no romance do irlandês o tom ensaístico, Wilde opta pela narrativa convencional para contar a formação de Gray.

Como José Paulo Paes, tradutor do romance, destaca, a citação de Schopenhauer – sobre o “[...] invencível tédio gerado pela abundância [...]” – é

central para o romance. Todavia, “[...] se o preço da abundância é a saciedade, o preço da saciedade é o tédio [...]”, o que leva Des Esseintes a “[...] refinar cada vez mais os seus prazeres” (Paes, 1987, p. 10). Esse refinamento de prazeres é o que configura no romance seu tom ensaístico. Preso a um saber sobrelevado do mundo, Des Esseintes é mais crítico de arte do que herói romanesco.

O resultado disso, como Paes (1987, p. 24) afirma, é o romance apresentar mais um amontoado de pequenas monografias de

assuntos tão variados quanto a psicologia das cores, a filosofia do mobiliário, a literatura latina, as pedras preciosas, as flores exóticas, a semiótica dos perfumes, a literatura francesa moderna, a música religiosa, etc

e menos em aventura ficcional. Destacam também o caráter monográfico do romance as palavras de Catharina.

As avessas recupera o dandy enfadado em um estágio avançado de dandismo – que se abstém do olhar do outro –, a crítica à sociedade burguesa industrial, o horror ao dinheiro, o sentido da beleza associada ao mal e à morte, a metáfora vegetal doentia através das flores monstruosas, o horror à natureza e à mulher, as correspondências sinestésicas, o gosto do artifício, a paixão pela obra de arte, o elogio da Decadência latina, além, claro, da experiência estética da crítica da arte e do poema em prosa, do sentido da modernidade não limitado à temática da atualidade, mas também da modificação do projeto cognitivo da representação: dizer o novo de uma maneira nova. (Catharina, 2005, p. 100).

Esse dândi enfadado – ‘que se abstém do olhar do outro’ – é o que definiria a personalidade de Jean Floressas des Esseintes, jovem rico, entediado com o mundo burguês e mesmo com os pretensos cultos parisienses, sofrendo de uma doença psicológica denominada Nevrose. Nas palavras de Levin, entre os extremos da ‘superexcitação mental’ e do ‘enfraquecimento físico’, Des Esseintes vive em uma eterna revisão do mundo e da cultura, em especial de Baudelaire, no qual vê um reflexo do próprio esgotamento (Levin, 1996, p. 44).

Para este herói, o poeta francês

[...] havia ido mais longe, descera até as profundezas da mina inesgotável, enfiara-se por galerias abandonadas ou desconhecidas, alcançara aqueles detritos da alma onde se ramificam as vegetações monstruosas do pensamento (Huysmans, 1987, p. 174),

ideal que o próprio herói realiza ao abandonar a sociedade. Essa reinterpretação do poeta e da sua poesia aproxima-se da própria releitura que

Huysmans empreende da figura do dândi. Para ele, trata-se de valorizar nesta figura a solidão, a estetização da existência via imaginação e a simbiose entre arte e utensílio, elementos caros à própria arte de Baudelaire.

No caso do primeiro elemento, o tema do romance é a fuga do mundo, o desprezo pelas normas convencionais e o fechamento de Des Esseintes em um cosmos autocontido e artificial, paraíso plástico no qual a flor de estufa decadentista pode florescer. No início do livro, Des Esseintes mantém um casal de serviçais, ordenando a eles, porém, que não o encontre em momento algum. Faz arranjos para que deixem o alimento em outra sala, numa tentativa de anular sua presença. Diferente dos versos de John Donne, parece que a personagem de Huysmans deseja provar ao leitor que o homem pode e deve ser uma ilha.

Tal decisão é inicialmente motivada por seu ‘crescente desprezo pela humanidade’, fazendo com que venha a ignorar ou mesmo a apagar em si próprio qualquer esperança de encontrar alguém que possua “[...] as mesmas aspirações e os mesmos rancores [...]” que ele (Huysmans, 1987, p. 36). Devido a essa desilusão social e humanística, “[...] sonhava com uma refinada tebaida, num deserto confortável, com uma arcada imóvel e tépida onde ele se refugiaria, longe do incessante dilúvio da parvoíce humana” (Huysmans, 1987, p. 37). Tal atmosfera crescente de decepção, ressentimento e tédio, que Des Esseintes cria para si próprio, perpassa o romance.

Segundo Paes, a principal característica da personagem seria justamente sua individualidade autocentrada, sendo

[...] um jovem que não pertence a espaço, tempo, grupo nenhum. Geneticamente, destoa fisicamente de seus antepassados. Não tem relação com a mãe nem com o pai. Também não com os jesuítas que o educaram. Não tem relação com velhos, nem jovens, nem ricos, nem burgueses (Paes, 1987, p. 28).

Segundo o narrador de Huysmans, a solidão da personagem se dá por sua vivência e por sua personalidade, em tudo “[...] desalentado, indisposto, indignado com a insignificância das ideias trocadas ou recebidas, ele se convertia numa dessas pessoas de que fala Nicole, pessoas que em toda parte estão afligidas” (Huysmans, 1987, p. 36). Nesse aspecto, não é apenas um desprezo pelo outro – seja ele burguês, francês ou o que quer que seja –, mas uma incapacidade de comunhão ou convivência com qualquer outro elemento, humano ou social.

O protagonista de Huysmans “[...] vivia de si mesmo, nutria-se de sua própria substância [...]”,

imerso em pensamentos e livros próprios e apartado do mundo (Huysmans, 1987, p. 106), decisão que apenas intensifica seu enfado e sua doentia nevrose. Nele, o ‘confuso acúmulo de leituras’ e de ‘meditações artísticas’ sugou os últimos resquícios de vontade ou desejo, tornando-o mais e mais uma criatura ressequida, repleta de opiniões e análises, mas indiferente ao mundo circundante. Nesse aspecto, sua tebaida, seu paraíso artificial e isolacionista é uma tentativa de apagar tanto o espaço quanto o tempo. Segundo o narrador de Huysmans,

[...] desde sua partida de Paris, afastava-se cada vez mais da realidade e sobretudo do mundo contemporâneo do qual tinha cada vez maior horror; esse ódio agira forçosamente sobre seus gostos literários e artísticos e ele se afastava o mais possível dos quadros e dos livros cujos assuntos delimitados o relegavam à vida moderna. [...] Recordava lembranças de seres e de coisas que não conheceu pessoalmente e chega um momento em que se evade com violência da prisão de seu século e perambula, livremente, numa outra época com a qual, por uma última ilusão, parece-lhe ter tido maior afinidade (Huysmans, 1987, p. 219).

Des Esseintes possui inicialmente a ilusão de que, perdido nas obras e nas ideias do passado, poderia viver ali indefinidamente. Entretanto, e aqui está o primeiro elemento moralista do romance de Huysmans, essa meta não tem sucesso, visto precisar dos contemporâneos em diversos momentos. Quando não para comprar tecidos ou objetos de arte que possam compor ainda mais sua estufa estética, para lhe auxiliar numa dor de dente, ou no final, para lhe ajudar com a sua doença nervosa. Ignorar o auxílio médico de Paris significaria a morte, possibilidade por fim aceita por Des Esseintes. O romance termina com o seu retorno, mesmo que temporário, à civilização que tanto se esforçou para desprezar e ignorar.

Nas palavras de Camille Paglia, Des Esseintes,

[...] cercado por bricabraques e obras de arte, parece um faraó sepultado com suas posses. Mas seu sonho de total liberdade é derrotado pela humilhante dependência em relação aos outros – criados, médicos, dentistas, horticultores. *As avessas* contém seu próprio e irônico esvaziamento (Paglia, 1992, p. 397).

Como um misantropo finissecular, Des Esseintes é o herói decadente que, no seu limiar físico e estético, não consegue suportar os resultados do isolacionismo. Precisando decidir entre morrer ou voltar à sociedade, opta pela sobrevivência física em detrimento do ideal estético do dândi.

Um segundo elemento presente no romance é a estetização da existência via imaginação. No decorrer

de todas as elucubrações artísticas de Des Esseintes, fica clara a sua vontade de recriar o mundo com caracteres diferentes daqueles que o próprio mundo apresenta. Na opinião de Paglia, em *As avessas* “[...] a realidade fica aquém da imaginação” (Paglia, 1992, p. 397), vide as experiências sexuais e sensuais empreendidas por Des Esseintes.

Para ele, o mundo, o homem e a natureza, tudo aquilo que não é ele próprio, estão aquém dos objetos de arte que tanto admira. No capítulo 8, Des Esseintes, “[...] cansado de flores artificiais que imitavam as reais, deseja algumas flores naturais que parecessem falsas [...]”, o que, para Paglia, significa “[...] forçar a natureza a entrar na moldura da arte” (Paglia, 1992, p. 398). Tal moldura de arte é o que ele visa acoplar a toda experiência, seja ela real ou imaginária, moldura que se confunde à própria caracterização do dândi. Com essa intenção, de mostrar a si e aos outros uma vida à altura da arte, ele construiu uma sala

[...] destinada à recepção de seus fornecedores; eles entravam, sentavam-se uns ao lado dos outros em cadeiras de coro de igreja, e então ele se instalava numa alta cátedra magistral e de lá pregava o sermão sobre o dandismo, conjurando seus sapateiros e alfaiates a se conformarem da maneira mais absoluta aos seus breves em matéria de talhe, ameaçando-os de excomunhão pecuniária se não seguissem ao pé da letra as instruções contidas em suas monitórias e em suas bulas. Adquiriu reputação de excêntrico, que rematou usando trajes de veludo branco, coletes ornados de ouro; espetando, à guisa de gravata, um ramalhete de violetas na chafadura decotada de uma camisa; oferecendo aos homens de letras jantares retumbantes, num dos quais, para celebrar o mais fútil dos infortúnios, organizara um banquete de luto à imitação do século XVIII (Huysmans, 1987, p. 43).

No excerto, surpreende inicialmente a presença ‘sacerdotal-dandina’ de Des Esseintes, pregando aos seus convidados os ideais de um esteticismo elegante e materialista. Ao fazer seu personagem tratar a toalete como religião, Huysmans satiriza a religiosidade invertida, satânica e, ao mesmo tempo burlesca de seu herói. Ainda mais, seu herói planeja um jantar à moda do século anterior, fazendo do passado uma urgência atual. Como o narrador informa, cada cômodo da casa havia sido preparado para ‘parecer’ um simulacro real, porém artificial, com diferentes lugares, tempos e experiências.

No seu caso, a estetização da existência humana via capacidade imaginativa constitui-se como um dos traços constituintes de sua personalidade. Tal característica visual e comportamental fica evidente nas inúmeras reflexões sobre obras de arte e/ou objetos utilitários e na sua valorização do imaginado em

detrimento do vivido. Energizada pela imaginação de Des Esseintes, o artificial suplanta a experiência real.

No herói de Huysmans, “[...] a imaginação podia, no seu entender, facilmente substituir a realidade vulgar dos fatos”, levando Des Esseintes a outros lugares, outros tempos, outras experiências, sem abandonar a proteção de sua casa (Huysmans, 1987, p. 52). Como o narrador afirma,

[...] ninguém põe em dúvida, por exemplo, que uma pessoa se possa entregar a longas explorações, desde o cantinho de sua lareira, auxiliando, se necessário, o espírito renitente ou lento com a leitura sugestiva de uma obra que narre viagens a lugares longínquos (Huysmans, 1987, p. 53).

Neste caso, a recriação parisiense torna-se mais autêntica do que uma viagem a Londres, do que uma noite em um verdadeiro pub inglês. Para o dândi, imaginar é mais que viver.

Por fim, além de um desejo de solidão e de estetização da existência com o auxílio da imaginação, há um terceiro elemento que aproxima Des Esseintes da figura do dândi: o indissociável tratamento da arte e do utensílio, dando origem ao que seria, uma década mais tarde, representativo do *art nouveau*. Essa união entre o material concreto e o estético abstrato faz com que tudo se transforme em apreensão de arte, em análise estética. A casa, os livros, os quadros, as roupas, os talheres, mesmo os lenços, tudo ganha ares de arte, até mesmo o que não passa de objeto cotidiano.

Essa hiper-valorização da arte em todos os elementos da vida do herói de *As avessas* é realçada no modo como o narrador de Huysmans detalha as cores, as características, os materiais, enfim, todos os detalhes que tornam tanto uma pintura quanto um talher objetos de ‘intrínseco’ valor artístico. Se o dândi traz a arte para o dia a dia na sua vivência estética e crítica, também o contrário acontece: ele eleva o dia a dia dos objetos e dos utensílios a uma categoria de arte.

Tal relação de mão dupla – a arte como objeto e o objeto como arte – visaria, num homem sensualista como o dândi, justamente a uma sublimação da própria vivência. Observando objetos comuns como obras de arte, poderia igualmente ‘usar’ a arte como utensílio.

Examinando-se bem, contudo, compreendia, em primeiro lugar, que, para atraí-lo, uma obra devia revestir este caráter de estranheza que reclamava Edgar Poe, mas aventurava-se de boa vontade mais longe, nesta estrada, e chamava cerebrais flores bizantinas, complicadas deliquescências de linguagem; desejava uma decisão perturbadora sobre a qual pudesse sonhar, até fazê-la, segundo sua vontade, mais vaga ou mais firme, segundo o estado

momentâneo de sua alma. Queria, em suma, uma obra de arte pelo que era em si mesma e pelo que ela poderia dar-lhe; queria ir com ela, graças a ela, como sustentado por um adjuvante, como levado por um veículo, a uma esfera em que as sensações sublimadas lhe imprimissem uma comoção inesperada e cujas causas procuraria analisar longamente e mesmo em vão (Huysmans, 1987, p. 185).

Nessa citação, fica clara a união entre arte e objeto, sobretudo pelo modo como a primeira seria ‘utilizada’ como o segundo. Em outra instância, a citação também exemplifica o ideal dandino da vida como obra de arte, como criação e recriação estética, num constante examinar a si, aos outros e aos objetos de arte. Nas palavras de Catharina, em *As avessas*,

[...] os objetos e utensílios perdem sua função prática, assim como o próprio texto, e tornam-se objetos decorativos, como os livros da biblioteca de Des Esseintes, que valem tanto (ou mais) pela beleza e pelo trabalho da encadernação quanto por seu valor literário (Catharina, 2005, p. 99).

Desse modo, Huysmans cria seu protagonista como um dândi em decadência, já no limite da vivência e da compreensão estética. Des Esseintes observa, analisa, discute e critica obras e objetos no decorrer do romance, marcando, de um lado, a solidão, seu afastamento do mundo e do tempo. Por outro, Huysmans expõe o autoesgotamento dessa visão de mundo, visível na infecção mental e existencial que assola seu herói. Des Esseintes ganha, assim, a posição modelar de uma geração de autores e de personagens para quem a decadência não seria um estilo, literário ou artístico, mas uma condição da modernidade tardia, na qual a novidade já nasce velha.

Atravessando o canal da mancha, Wilde relê o romance de Huysmans e a personagem do dândi no único romance que escreve. Se *As avessas* mostraria as características de um dândi misantropo no limitar da sua experimentação sensual e estética, *O retrato de Dorian Gray* primará pelo oposto: um jovem esteta imerso na sociedade londrina do fim do século. Todavia, o percurso de Dorian Gray também seguirá o percurso declinante, autogestado e autodestrutivo, do Des Esseintes de Huysmans.

O Dorian Gray, de Oscar Wilde: a formação e a autodestruição do dândi

No final do século, quando o dandismo ganha fôlego renovado na Inglaterra, agora mesclado à lembrança de Brummell na primeira metade do século e à recriação francesa do espírito elegante na segunda, ele se configura mais como exclusivismo

do que como contestação aos valores contemporâneos. Nesse sentido, o principal exemplo foi Oscar Wilde, figura de grande apelo social, ora por suas peças teatrais, poemas e aforismos, ora por suas palestras e jantares ilustres para a alta sociedade inglesa. Diferente dos dândis franceses, que haviam recriado um ar de espírito maldito byroniano, Wilde se apresenta como Brummell nas roupas, D'Orsey nas festas e Disraeli nas conversas (Levin, 1996, p. 51).

Após publicar pequenos textos ficcionais e ensaios críticos, o autor irlandês compôs *O retrato de Dorian Gray*, primeiramente publicado no *Lippincott's Magazine*, na edição de julho de 1890 e depois, em abril de 1891, em formato de livro. Da primeira edição para a segunda, Wilde ampliou o romance, passando de 13 para 20 o número de capítulos. Nesses, detalhou os ancestrais de seu protagonista, aprofundou a personagem de Sibyl Vane e sua relação com a mãe, criou a personagem James Vane, irmão e vingador da jovem atriz, detalhou os crimes e a vida marginal de Dorian Gray, além de adicionar ao enredo uma série de diálogos espirituosos entre o herói, Henry e outros londrinos, dando um tom menos sombrio à narrativa.

Inspirado na crescente e popular efusão de contos de horror durante a Inglaterra vitoriana, Wilde narrou a vida de um jovem e rico herdeiro inglês que, após um pacto fáustico, tem sua existência mesclada à imagem de seu retrato, pintado pelo artista Basil Hallward. No romance, a transformação de Dorian tem tanto a função de mostrar os resultados de uma vida gradualmente dissoluta quanto de exemplificar a influência de Lorde Henry Wotton na sua educação. Na personagem de Dorian, Wilde apresenta a degeneração moral de seu herói mesclada a variadas, e algumas vezes sórdidas, experiências. Enquanto permanece jovem, a figura no quadro, que ele mantém escondido no sótão, vai envelhecendo, degradando-se, marcando, nos traços e nas cores, o resultado de seus atos.

Dorian Gray, nesse último aspecto, pode ser lido como história de horror, assim como seus dois principais precursores, *O misterioso caso de Dr. Jenkil e Mr. Hide*, de Stenvenson (1886), e *Frankeinstein*, de Mary Shelley (1818). Por outro lado, além de ser visto como o estudo da decadência de sua protagonista, Wilde ainda problematiza uma frutífera reflexão sobre arte e estética no decorrer de seu conto sombrio. Sobre sua relação com as personagens, em carta de 1894 a Ralph Payne, o autor declarou que a tríade de protagonistas, o dândi Henry, o artista Basil e o objeto artístico Dorian, eram, na verdade, diferentes facetas de sua própria

personalidade. “Basil Hallward é quem eu penso que sou; Lord Henry quem as pessoas pensam que sou; Dorian, quem gostaria de ser – em outra era, talvez” (Hart-Davis apud Mutran, 2002, p. 132).

Por outro, o romance narra a construção e a educação desse jovem que funciona, para o artista e para o crítico da obra, respectivamente Basil e Henry, como objeto de arte. Para Paglia, *O retrato* “[...] é o mais completo estudo do princípio erótico decadentista: a transformação da pessoa em objet d’art” (Paglia, 1992, p. 470). Infinitamente belo, moralmente neutro e sensualmente dedicado a qualquer experiência que possa significar novos prazeres, Dorian Gray é um objeto de arte, uma imagem estética.

O romance começa com um diálogo entre Basil e Lorde Henry, ambos dândis ao seu modo. No caso do primeiro, trata-se de um artista sofisticado, pouco interessado em criar conforme os parâmetros da sociedade vitoriana do seu tempo. Já o segundo é um antigo aristocrata, irônico e mordaz, cujo “[...] cinismo não passa de pose [...]”, segundo o pintor (Wilde, 2001, p. 22). O diálogo entre os dois trata justamente da discussão sobre a inspiração provocada por um modelo e que resultou, segundo Henry, no melhor quadro que Basil havia pintado. “Eu não me sentiria feliz se não o visse diariamente. Ele me é necessário [...] Ele, agora, é para mim a arte”, confessa o artista (Wilde, 2001, p. 27).

Entretanto, apesar da devoção que Basil dedica a Dorian e que Henry igualmente nutrirá, o pintor deixa claro que seu retrato de forma alguma revelaria o jovem, o modelo ou a vida, e sim o artista. Dorian nos é apresentado, neste primeiro capítulo, em sua ausência, como um quadro, um ideal de arte pura, justamente o que Henry tentará alterar no decorrer da narrativa, moldando o influenciável jovem a um ideal de arte artificial, fazendo dele mais um experimento estético do que uma personagem real. Assim como há no nome de *Des Esseints* um indicativo indireto do objetivo de Huysmans de revelar a essência do protagonista de *As avessas*, Dorian é, na obra de Wilde, um objeto de arte, uma coluna dórica, moldada para comprovar o objetivo estético de Wilde.

Quando o jovem é apresentado a Henry e ao leitor, é um adolescente belo e ingênuo, que mostra em seu comportamento e linguagem uma simplicidade plana, dissociada tanto do espírito crítico de Basil quanto da sagacidade de Henry. Está longe de ser um dândi e, como o pintor e o crítico atestam, está longe de ser interessante. É apenas um modelo de beleza que encontra, na criação de Basil, uma vazão para a inspiração do artista e para o deleite do crítico. Todavia, é nesse ponto que Henry

iniciará seu experimento de formação. Começa por admoestar o jovem sobre o fato de o quanto o temor a Deus e às pessoas resultam em covardia. Após essa introdução, Henry define o seu ideal de arte, ideal grego segundo ele, e precisamente o que Dorian se esforçará para tornar-se a partir desta conversa inicial. Segundo Henry,

[...] se o homem vivesse plena e totalmente a sua vida, dando forma a todo sentimento, expressão a toda ideia, realidade a todo devaneio... creio que o mundo receberia um novo impulso eufórico, um impulso de alegria que nos faria esquecer todos os males do medievalismo e voltar aos ideais helênicos... talvez a algo mais belo e mais rico do que o próprio ideal helênico. Mas o mais valioso dos seres humanos tem medo de si mesmo. A mutilação do selvagem subsiste tragicamente na renúncia que nos estraga a vida. Somos punidos pelo que enjeitamos. Todo impulso que empenhamos em sufocar incuba no nosso espírito e nos envenena (Wilde, 2001, p. 35).

Em tese, o romance de Wilde está contido nessa última fala de Henry. A educação de um Dândi inicia com uma diminuição gradual e definitiva de qualquer medo ou autocensura, motivados por opinião social ou religiosa. O compromisso do jovem dândi é para consigo, unicamente. Henry supõe que esse seja o primeiro elemento necessário para se alcançar ou ultrapassar um determinado ideal helênico de arte. Por fim, a devoção aos desejos é o que define esse espírito elegante. Curiosamente, o resultado da concretização desse ideal é o contrário do suposto por Henry. Dorian e seu retrato ensinam ao leitor que ‘todo impulso que empenhamos em realizar incuba no nosso espírito e nos envenena’.

Os efeitos das palavras citadas em Dorian são imediatos: ‘tinham-lhe tocado alguma corda secreta, nunca antes vibrada, mas que agora já se agitava e palpitava com pulsações estranhas’. Dorian é um narciso que ainda não se aproximou do reflexo, o que acontecerá apenas com a visão e o pacto misterioso diante do retrato. Antes, porém, desse encontro especular, Dorian passa a ser vítima das projeções discursivas lançadas por Henry. Altamente sugestivo, Henry inspira em Dorian tudo aquilo que trabalhará na mente do jovem para concretizar tal ideal artístico. As ‘pulsações estranhas’, pulsações argumentativas e imaginárias, são aquilo que formarão, na psique de Dorian, suas sempre cambiantes descobertas estéticas. “Palavras! Simples palavras! Como são terríveis as palavras! Claras, vívidas, cruéis! Não é possível escapar-se às palavras. E que magia sutil elas encerram!” (Wilde, 2001, p. 36). Ao matar a moralidade incipiente, ao menos por ora, Henry-Wilde dá início ao seu experimento ficcional-romanesco de educação estética e dandina.

Depois dessa primeira conversa, Basil conclui a pintura e se dá a metafórica troca da alma pela beleza eterna. No romance, esse pacto é apenas subentendido, deixando ao leitor a dúvida sobre sua verdadeira origem. Depois disso, começa a moldar em Dorian os caracteres de arte que o tornarão um dândi. Ignorando o tempo, a velhice e a declínio social, Wilde tem em mãos uma personagem que possui beleza e juventude imorredouros, elementos sobretudo estéticos. Segundo Levin, no romance wildeano, o

dândi se constrói duplamente, como ser humano e como pintura, o que faz da vida um sinônimo para a arte, ambas calcadas na aparência material. A força das representações descarta, por conseguinte, a questão da verdade para o homem e do modelo original para o retrato. Longe dos valores morais, a arte se volta para a arte, num processo de elaboração das formas perfeitas. [...] Dorian Gray, por sua natureza essencialmente duplicada, levanta constantemente a relação entre a arte e a realidade. Nele, vemos ilustrada a noção de que o dândi assinala um elemento de composição literária cuja origem remonta a um desejo por parte do escritor de estar em divergência com a vida, mas de namoro com as artes (Levin, 1996, p. 54).

Como visto, Dorian Gray é construção duplamente romanesca e conceitual, referindo tanto a uma alegoria de ideal de arte quanto ao papel de herói ficcional. Talvez *O retrato de Dorian Gray* pudesse ter por título *A educação de um jovem esteta*, sem perda alguma do sentido da obra. É um romance não tão fragmentário e múltiplo quanto *Às avessas*, mas igualmente ensaístico, que após apresentar um enredo inicial, vai, capítulo a capítulo, aprofundando esse estudo estético e psicológico do protagonista.

Essa dupla imagem de Dorian, homem e objeto de arte, ou ainda, personagem e construção artística, fica evidente não apenas no ideal apresentado por Henry, como também no diálogo final entre este e Dorian. A visão ideal do artista fora assassinada pela obra, no ato alegórico de Dorian matar Basil. Resta apenas então a constatação do esteta.

Ah! Dorian, como você é feliz! Que vida de encantamento a sua! Você esvaziou com grandes goles todas as taças, esmagou as uvas contra o céu da boca. Nada lhe ficou oculto. E tudo foi para você mero som de música, nada mudou, você continua sendo o mesmo. [...] O mundo clama contra nós, mas você continua a merecer-lhe a adoração. Personifica o tipo almejado e temido pela nossa época. Folgo que não tenha feito nada na sua vida, de saber que não esculpiu uma estátua, não pintou um quadro, não produziu nenhuma obra sua. A sua arte foi a vida. Você a musicou e os seus dias são os seus sonetos (Wilde, 2001, p. 218-219).

Tornando a vida uma obra de arte, os meses em romances e os dias em sonetos, Gray encerra o ideal do dândi. Centrar-me-ei aqui na educação estética dessa personagem, discutindo a caracterização que o dândi ganha no texto de Wilde. Em *Dorian*, o dândi é primeiramente caracterizado na personagem de Lorde Henry Wotton, que, “[...] herdando meses depois o título, dedicara-se ao estudo profundo da grande arte aristocrática de não fazer absolutamente nada” (Wilde, 2001, p. 48). Este comentário encerra o aspecto elegante, despreocupado e tranquilo que a figura do dândi transmite à sociedade.

O dândi, nas palavras de Dorian sobre Henry, é “[...] delicioso e desmoralizador” (Wilde, 2001, p. 59), suas motivações desconhecem as convenções comuns e banais. A esposa de Henry afirma que o marido “[...] gasta dias dizendo coisas incríveis, e noite fazendo coisas improváveis” (Wilde, 2001, p. 130). Será a partir de Henry que Dorian encarará a “[...] vida como a primeira e a maior das artes, a arte para a qual todas as outras serviam de preparação [...]”, estabelecendo a moda e o dandismo como afirmação do “[...] modernismo absoluto da beleza” (Wilde, 2001, p. 142).

Nesse processo de formação ou transformação, Wilde destacará quatro elementos centrais a esse desenvolvimento estético e existencial. Primeiro, notamos em Dorian a percepção da riqueza e do potencial da linguagem, tanto como ferramenta de articulação crítica sobre as realidades e ficções observadas, quanto como artifício para influenciar outros. Esse primeiro elemento se dá pela fascinação que Henry insufla no jovem Dorian, um jovem que inicialmente “[...] tinha a graça, a pureza ingênua da adolescência e a beleza de certos antigos mármore gregos [...]” (Wilde, 2001, p. 53), e que, momentos depois, deseja apenas ouvir as ideias de Henry. “E prometa falar-me o tempo todo. Ninguém sabe dizer as coisas maravilhosas que o senhor diz” (Wilde, 2001, p. 60).

Essa é a meta do dândi com seus ditos espirituosos, influenciar e modificar tanto a linguagem quanto a percepção da existência de seus ouvintes. Para Henry, em diversos momentos do romance, Dorian não passa de um experimento fascinante, uma flor de estufa que ele pode regar, cuidar, preservar e então apresentar ao mundo.

Lord Henry tinha consciência – e esse pensamento acendeu-lhe nos olhos de ágata escura uma chispa de prazer – de que era por certas palavras suas, palavras musicais, ditas com inflexão melodiosa, que Dorian Gray caíra em adoração diante da doce Sibyl. O rapaz era em ampla medida criação sua. Ele o tornara precoce. [...] Sim, esse rapaz era precoce. Colhia as messes maduras, estando ainda na primavera.

Vibravam nele a pulsação, a paixão da mocidade, e ele adquiria o conhecimento de si mesmo. Estudá-lo era um deleite. [...] Lord Henry convencia-se de que o método experimental é o único pelo qual se pode chegar a uma análise científica das paixões. E Dorian Gray era indubitavelmente o objeto ideal; prometia-lhe resultados ricos e proveitosos (Wilde, 2001, p. 74-75).

Essa capacidade do dândi de transformar a vida num objeto de estudo e o homem numa tese estética resulta também desse hiper-desenvolvimento da linguagem não mais enquanto ferramenta comunicativa, mas enquanto construto de análise e compreensão do mundo e do homem. Essa mesma ênfase na reflexão sobre um objeto, muito comum ao se observar uma obra de arte, será, tanto em Huysmans como em Wilde, central às suas personagens. São seres recortados do mundo, mais interessados em observá-lo de camarote do que de serem iguais aos seus agentes. Para Henry, Des Esseintes e futuramente para Dorian, os homens e as mulheres são como livros ou pinturas: maravilhosos objetos de fruição. Quando percebe essa fascinação por Henry, Dorian diz ao amigo: “Você me comunicou um desejo frenético de conhecer a fundo a vida. Nos dias seguintes ao nosso encontro, eu tinha a sensação de que alguma coisa me latejava nas veias” (Wilde, 2001, p. 64).

Esse desejo de ‘conhecer a fundo a vida’, desejo motivado por conversação e linguagem, é o que definirá o próximo passo do desenvolvimento do dândi no romance. Nesse aspecto, é ilustrativo que o próprio Dorian vivencie uma série de aventuras e passeios noturnos por lugares não recomendados a homens de sua classe. Enquanto a sociedade vitoriana veria esse hábito como negativo, para Dorian, ele é o epítome de prazer.

Bem, uma tarde, pelas sete horas, resolvi sair em busca de alguma aventura. Sentia que esta nossa Londres monstruosa e enfumaçada, com o seu formigueiro de gente, os seus sórdidos pecadores e os seus esplêndidos pecados, como você a definiu uma vez, devia ter algo guardado para mim (Wilde, 2001, p. 66).

Será esse passeio que o levará ao pequeno teatro de bulevar em que conhecerá Sybil Vane. Em uma terceira instância, o dândi buscaria uma crescente estetização da vida, elemento fundamental em Henry e ao desenvolvimento de Dorian. A observação da vida enquanto peça de arte e enquanto única realidade atraente e aprazível é justamente o oposto da moralidade judaico-cristã. Segundo Paglia, a “[...] premissa do romance é o repúdio por Dorian do mundo interior cristão em favor do mundo exterior pagão. Por um ritual de libertação,

ele desliga-se de sua alma pós-clássica e a projeta em seu retrato” (Paglia, 1992, p. 472).

Trata-se de uma inversão de valores que primeiro percebe o suicídio de Sybil de forma banal e fria e depois como obra de arte. “Parece-me simplesmente o epílogo extraordinário de uma peça excepcional. Tem a beleza terrível da tragédia grega, uma tragédia em que desempenhei um grande papel, mas que não me impressionou” (Wilde, 2001, p. 115). Em seus crimes e em sua existência, “[...] o pecado não era aos seus olhos senão um simples meio de realizar o seu conceito do belo” (Wilde, 2001, p. 154).

Por último, completa a formação do dândi de Wilde a educação pela leitura e pelo materialismo exagerado. Com respeito ao primeiro aspecto, é irônico que o autor tenha usado o romance de Huysmans para ilustrar a obra que mais alterou as percepções de seu herói. Tal livro significou para Dorian a descoberta de outro cosmos perceptivo. No livro, “[...] coisas que ele sonhara vagamente assumiam sob os seus olhos visões de uma realidade. Coisas que ele nunca sonhara se lhe revelavam gradualmente” (Wilde, 2001, p. 138).

As avessas teve uma profunda influência sobre a obra e a vida de Wilde, possivelmente tendo sido o livro que o autor levava consigo no dia em que foi condenado, em 1895. No capítulo nove de *Dorian Gray*, Henry presenteia Dorian com um inominado livro de capa amarela. No décimo, o narrador apresenta o efeito que aquela história teve sobre Dorian. No capítulo seguinte, tem-se a descrição minuciosa dessa influência.

Era uma novela sem enredo, com uma única personagem – um estudo psicológico de certo jovem parisiense que passava a vida tentando ressuscitar, em pleno século XIX, as paixões e modos de pensar dos séculos anteriores ao seu, em resumir em si as várias mentalidades que caracterizaram o espírito humano no curso dos tempos, prezando pela sua própria artificialidade as renúncias a que os homens chamaram impropriamente virtudes, tanto quanto as revoltas instintivas que os sábios ainda denominam pecado. O estilo do livro era esse curioso estilo cinzelado, cintilante e obscuro, eivado de gíria e de expressões arcaicas, de expressões técnicas e de paráfrases complicadas, que distingue a obra de certos simbolistas franceses. Havia, nestas páginas, metáforas, semelhantes a orquídeas monstruosas, de colorido sutil. A vida sensual estava lapidada em termos de filosofia mística. Em certas passagens era difícil discernir se elas expressavam os êxtases espirituais de algum santo medieval ou as confissões doentias de um pecador moderno. Era em suma um livro venenoso, de páginas impregnadas de um cheiro forte de incenso que perturbava o cérebro. A

simples cadência das frases, a monotonia da sua música ia mergulhando a mente do leitor à medida que ele passava de um a outro capítulo, em uma espécie de devaneio de sonho (Wilde, 2001, p. 138).

Segundo Levin, entre as características das obras decadentistas, em especial *As avessas* e *O retrato de Dorian Gray*, figura a intertextualidade “[...] ao lado do dandismo, porque o intercâmbio entre as diversas áreas de produção artística resultava do rompimento com os limites que separavam a música, a literatura e as artes plásticas” (Levin, 1996, p. 56). Nesse aspecto, o comentário de Levin seria explícito para Huysman e mais sutil para Wilde. No primeiro, pululam citações e análises de obras de arte – quer literárias, plásticas ou musicais; no segundo, haveria mais a descrição dos efeitos que tais obras teriam sobre uma personagem influenciável como Dorian. No caso de *O retrato*, a intertextualidade se daria precisamente na leitura que o protagonista faz do romance de Huysman.

Em um dos mais famosos casos de diálogo intertextual em literatura, Wilde faz com que o livro mais importante para o seu herói seja justamente o que mais o influenciou. Como o narrador deixa claro, “Dorian Gray fora envenenado por um livro. Em certos momentos, o pecado não era aos seus olhos senão um simples meio de realizar o seu conceito de belo” (Wilde, 2001, p. 154). A partir da leitura de *As avessas*, esse ‘romance sem enredo’, Dorian passa a recriar em sua própria existência boa parte dos interesses da personagem francesa. Tais interesses também definirão o materialismo comumente associado ao dândi.

Em um diálogo com Basil, após a morte de Sybil, Dorian pronuncia o seu ideal dandino, ideal no qual a arte e o materialismo suplantariam qualquer noção de sofrimento moral.

Foi Gautier, se não me engano, que escreveu sobre *la consolation des arts*. Lembro-me de ter lido esta expressão deliciosa em um livrinho primorosamente encadernado que apanhei um dia no meu estúdio. Bom, lá por isso não sou como o rapaz da história que você me contou em Marlow, para o qual o cetim amarelo pode consolar de todas as misérias da vida. Adoro as coisas belas que se podem tocar e manusear: os brocados antigos, os bronzes patinados, os objetos de laca, os marfins lavrados, um ambiente que revele gosto, luxo, aparato... Prezo, porém, muito mais, o temperamento artístico criado ou revelado por estes tesouros. Tornar-se espectador da sua própria vida é, para o homem, como diz Harry, escapar aos sofrimentos da vida (Wilde, 2001, p. 124).

Na passagem, depreende-se primeiramente o tipo de relação entre a vida e a morte, que é o cerne

tanto do espírito do dândi quanto da personalidade em formação de Dorian. Há uma fascinação pela arte enquanto consolação ou fuga, enquanto única realidade aprazível e apreensível, e pela vida como corpus de análise ou como peça estética na qual o homem deveria ser seu próprio público. Ao unir o materialismo dos objetos finos à percepção estética, Dorian, ainda reconhecendo a influência de Henry, cita aquela que poderia ser a máxima exemplar do espírito do esteta: 'Tornar-se espectador da sua própria vida'.

Neste aspecto, a formação do dândi estaria completa. Wilde, após demonstrar a influência discursiva que o dândi exerce sobre aqueles que estão próximos dele e enumerar as experiências que formariam, num jovem como Dorian, uma existência mais estética do que natural, demonstra que apenas numa estetização completa da existência encontrar-se-ia o caráter central da vida elegante. Não seria essa impossibilidade de diferenciar ficção e realidade a base do dandismo? Lendo a bíblia do decadentismo francês, Dorian e Wilde – criatura e criador, ou seria criador e criatura? – viram, no texto de Huysmans, os elementos centrais de uma vida hiper-estetizada, de uma existência de beleza e fruição, elementos que correspondiam aos seus próprios ideais: um na arte, outro na vida.

Considerações Finais

A pergunta que me fiz ao término dessa análise – que estudou na construção de Des Esseintes e na de Dorian Gray a caracterização de um determinado tipo de comportamento conhecido como dandismo – foi se haveria, no século posterior, a presença desse tipo de personagem na literatura. No início do século, tanto as personagens de Proust em *Em Busca do Tempo Perdido* quanto as recriações das personagens de Huysmans e de Wilde na obra de João do Rio reforçariam sua continuidade, senão sua validade.

Entretanto, poucos foram os construtos literários que recuperaram os ideais estéticos presentes nos romances de Huysmans e Wilde. Uma resposta para esta ausência estaria numa particularidade trabalhada por ambos os autores em suas obras. Em uma contemporaneidade líquida, em que tudo que aparenta ser sólido parece desfazer-se no ar, a importância da imagem é inegável, cabendo ao cinema um papel que pertencia fundamentalmente à literatura.

Se acreditarmos nos teóricos que leram o decadentismo, e o seu personagem mais cultuado, o dândi, como filho ou neto artístico do romantismo, talvez seja a esse período, e à exaltação da capacidade

imaginativa do poeta, que devemos recorrer para compreender essa problemática ausência. Tanto em Des Esseintes quanto em Dorian Gray, há um esforço ilimitado, em sua fuga ou desprezo do mundo burguês, em criar imaginativamente outros mundos nos quais possam habitar. O herói de Huysmans

também fora obcecado por esta nostalgia, por esta necessidade que é, finalmente, a própria poesia, de fugir para longe deste mundo contemporâneo que estudava, atirara-se num ruralismo ideal em que a seiva fervia em pleno sol; sonhara com fantásticos cios do céu, com longos êxtases da terra, com fecundas chuvas de pólen caindo nos órgãos palpitantes das flores: chegara a um panteísmo gigantesco, sem o saber, talvez, criara, com esse ambiente edênico, em que colocava seu Adão e sua Eva, um prodigioso poema hindu, celebrando num estilo cujas vastas cores, colocadas com crueza, tinha uma espécie de brilho extravagante de pintura indiana, o hino da carne, a matéria animada, viva, revelando à criatura humana, através de seu furor generativo, o fruto proibido do amor, suas sufocações, suas carícias instintivas, suas poses naturais (Huysmans, 1987, p. 216).

Em Dorian, por sua vez, essa capacidade imaginativa, que consegue transmutar crimes, seres e vivências ordinárias em pequenas peças de inquestionável valor estético, ganha os ares de uma nova percepção do próprio universo, figurando

um desejo desesperado de abrir um dia os olhos para um mundo renovado durante a noite, um mundo de novas formas e cores, diferente, ou com outros segredos, um mundo em que o passado ocupasse pouco ou nenhum lugar, ou pelo menos sobrevivesse isento de deveres ou de saudades, já que a recordação da própria alegria tem as suas tristezas, e a lembrança do prazer pode eivar-se de dor. Era a criação de mundos desse feitio que se afigurava a Dorian Gray como o objetivo supremo ou como uma das finalidades supremas da existência (Wilde, 2001, p. 144).

Após a criação de mundos estéticos com o auxílio da imaginação, nos perguntamos se tal capacidade não enfraquecera no século vinte, enfraquecimento que se torna agonia final nesse início de novo milênio. Com o advento da imagem reproduzida – seja ela fotográfica, cinematográfica, televisiva ou digital – teríamos nós, ainda, como Des Esseintes e Dorian Gray, a capacidade de criar mundos? De imaginar universos? Se a resposta for negativa – e qualquer um que reflete sobre cultura ou arte tem esperanças de que não seja –, a lógica nos levaria a concluir que um importante elemento formador do que concebemos como o 'dândi' teria se perdido, a saber: a capacidade imaginativa revigorada pela fruição estética.

Neste caso, os novos *dândis* poderiam continuar desprezando a sociedade burguesa como desimportante. Poderiam continuar recriando e reinventando modas e costumes. Poderiam também continuar ofendendo espíritos conservadores e retrógrados. Mas poderiam igualmente desenvolver esse espírito fino e imaginativo, decididos a, como formulou Wilde, fazer da vida uma obra de arte?

Possivelmente, não. Sem se dar conta, talvez o homem do século vinte tenha assassinado o *dândi in potentia* dentro de si, ao meramente imitarem gratuita e facilmente aquilo que os heróis *finiseculares* tão fortemente idealizaram no campo da arte, da estética e da imaginação.

Referências

- Baudelaire, C., Balzac, H. D'Aurevilly, & Barbey. (2009). *Manual do dândi*. Belo Horizonte, MG: Autêntica.
- Catharina, P. P. G. (2005). *Quadros literários fin-de-siècle um estudo de "Às avessas", de Joris-Karl Huysmans*. São Paulo, SP: 7 Letras.
- Huysmans, J.-K. (1987). *Às avessas*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Levin, O. M. (1996). *As figuras do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas, SP: Unicamp.
- Moretto, F. (1989). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo, SP: Perspectiva.
- Mutran, M. H. (2002). *Álbum de Retratos – George Moore, Oscar Wilde e William Butler Yeates no fim do século XIX: Um momento cultural*. São Paulo, SP: Humanitas.
- Paes, J. P. (1987) Huysmans ou a nevrose do novo. In J.-K. Huysmans. *Às avessas* (p. 9-32). São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Paglia, C. (1992). *Personas Sexuais*. São Paulo, SP: Cia das Letras.
- Praz, M. (1996). *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas, SP: Unicamp.
- Shelley, M. (1818). *Frankeinstein*. Londres, UK: Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones.
- Stevenson, R. L. (1886). *O estranho caso do doutor Jekyll e do senhor Hyde*. São Paulo, SP: Landmark
- Wilde, O. (2001). *As Obras Primas de Oscar Wilde*. Rio de Janeiro, RJ: Ediouro.

Received on October 20, 2014.

Accepted on November 17, 2015.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.