

KELEN CRISTINA RODRIGUES

**CENOGRAFIA, *ETHOS* E AUTORIA: UMA ABORDAGEM DISCURSIVA DO
ROMANCE *THE PICTURE OF DORIAN GRAY***

UBERLÂNDIA

2009

KELEN CRISTINA RODRIGUES

**CENOGRAFIA, *ETHOS* E AUTORIA: UMA ABORDAGEM DISCURSIVA DO
ROMANCE *THE PICTURE OF DORIAN GRAY***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Lingüística.

Área de concentração: Estudos em Lingüística e Lingüística Aplicada.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Fernanda Mussalim Guimarães Lemos Silveira.

UBERLÂNDIA

2009

Kelen Cristina Rodrigues

Cenografia, *ethos* e autoria: uma abordagem discursiva do romance *The picture of Dorian Gray*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Lingüística.

Área de concentração: Estudos em Lingüística e Lingüística Aplicada.

Uberlândia, 27 de fevereiro de 2009.

Banca examinadora

Prof^ª. Dr^ª. Fernanda Mussalim Guimarães Lemos Silveira - UFU

Prof^ª. Dr^ª. Eliane Mara Silveira - UFU

Prof^ª. Dr^ª. Anna Flora Brunelli - UNESP

À memória de Anísio Teixeira (1900-1971), biografia
que a pouco descobri, mas que fascina e inspira.

AGRADECIMENTOS

À Fernanda, pela inquestionável competência, pelas produtivas orientações, pela paciência e, acima de tudo, por acreditar e investir em meu trabalho.

À FAPEMIG pelo inestimável apoio financeiro que possibilitou minha dedicação plena a esta pesquisa.

À professora, Dr^a. Carmen Lúcia Hernandes Agustini, e aos professores, Dr. Ernesto Sérgio Bertoldo, Dr. João Bosco Cabral dos Santos, Dr. Luiz Carlos Travaglia e Dr. Cleudemar Alves Fernandes, por contribuírem em minha formação.

À Carol, à Helô e à Carla, pelos diálogos que possibilitaram crescimento acadêmico e, igualmente, pelas impagáveis e divertidas horas de conversas, seja no shopping, no quarto do hotel ou em um restaurante. São momentos que só a amizade é capaz de construir.

À Ana Júlia, à Ivy, à Mayra, à Sônia, ao Thyago e ao Ismael, pela descontração dentro e fora da sala de aula.

Ao Marcelo, à Clara e ao Cassiano, pela inúmeras “caronas”.

À Mê, à Silvana, à Bárbara, ao Ricardo e ao Reinaldo, pelo interesse.

À Célia e ao Mauro, pela estadia, pela disponibilidade e pelo interesse.

À minha mãe, Maria, pelo amor, pelo apoio, pelo socorro, em todos os momentos.

Ao Bruno, pelo amor, pelo companheirismo e pelo incondicional apoio.

“O sujeito que mantém a enunciação, e se mantém por meio dela, não é nem o morfema “eu”, sua marca no enunciado, nem algum ponto de consistência exterior à linguagem: “entre” o texto e o contexto há a enunciação, “entre” o espaço de produção eo espaço textual, há a cena de enunciação, um “entre” que descarta toda a exterioridade imediata. Não se podem dissociar as operações enunciativas mediante as quais *se institui* o discurso e o modo de organização *institucional* que ao mesmo tempo o pressupõe e estrutura. Na construção de uma cena de enunciação, a legitimação do dispositivo institucional, os conteúdos manifestos e a relação interlocutiva se entrelaçam e se sustentam mutuamente.”

(MAINGUENEAU, 2006).

RESUMO

O objetivo maior desta dissertação é mostrar como uma abordagem discursiva do fenômeno literário, tal como concebida por Dominique Maingueneau (2006), pode trazer novas contribuições para o tratamento do objeto literário. O material de análise deste trabalho consiste no único romance de Oscar Wilde – *The Picture of Dorian Gray* (1890-91), publicado em livro em 1891. O livro constitui uma obra prima do estetismo-decadentista, apresentando uma visão particular do fenômeno artístico. O que tomaremos, deste material, como *corpus* de análise são algumas cenografias construídas no/pelo romance, bem como os dizeres da personagem Lord Henry, em especial os proferidos nas conversas com a personagem Dorian Gray. O conceito de *ethos* tem lugar de destaque neste trabalho. Optamos por abordá-lo a partir do enfoque nos traços que o constituem, visto que nossa hipótese é de que a construção do *ethos* da personagem Lord Henry decorre dos traços característicos de seu posicionamento hedonista no romance. Foi a partir dessa relação que estabelecemos a hipótese central deste trabalho, a saber, que a categoria do *ethos* permite-nos relacionar o posicionamento hedonista de Lord Henry no romance e o posicionamento esteto-decadentista de Oscar Wilde no campo literário. Entretanto, ao buscarmos analisar o *ethos* em um discurso literário, pudemos perceber que a questão era, na realidade, de uma amplitude muito mais significativa. Não nos era possível ignorar indagações inerentes ao próprio objeto literário. Por esse motivo, nos debruçamos sobre a questão da cena de enunciação, da autoria, do posicionamento do escritor no campo, sobre o estatuto do discurso literário, seu caráter constituinte e paratópico – categorias que, na verdade, explicitam o lugar epistemológico em que se inscreve este trabalho. Da perspectiva que assumimos, não se aborda o fato literário nem como texto, nem como contexto; do mesmo modo, a preocupação não é mais como se vai do texto ao contexto, nem do contexto ao texto. Diferentemente, o fato literário é abordado como evento enunciativo, e será, como já apontado, na proposta teórico-metodológica de Dominique Maingueneau, mais especificamente em sua obra *Discurso literário*, que encontraremos suporte para esse tipo de abordagem.

Palavras-chave: Análise do discurso. Discurso literário. Cena de enunciação. *Ethos*. Autoria.

ABSTRACT

The main objective of this paper is to show how a discursive approach of the literary phenomenon, as it was understood by Dominique Maingueneau (2006), can bring new contributions to the treatment of the literary object. The material for analysis consists in the only novel written by Oscar Wilde – *The Picture of Dorian Gray* (1890-91), published in 1891. The book constitutes a masterpiece of aestheticism-decadent and presents a particular vision of the artistic phenomenon. What will be taken from this material as a *corpus* of analysis are some set designs built in the novel as well as the speech of the character called Lord Henry, especially when he talks to the character of Dorian Gray. The concept of *ethos* is highlighted in this work. We have chosen to deal with it by approaching the features which form it, due to the fact that our hypothesis is the one that the construction of Lord Henry's *ethos* is a result of his hedonistic position in the novel. It was from this relation that we established the central hypothesis of this work, namely the category of the *ethos* allows us to relate Lord Henry's hedonistic position in the novel to the aesthete-decadent position of Oscar Wilde in the literary field. However, while we tried to analyse the *ethos* in a literary discourse we could observe that the question was in fact much more significant. We could not ignore the questions inherent in the literary object itself. For this reason, we bent our efforts to the question of the enunciation scene, the authorship, the writer's position in the field, on the status of the literary discourse, its constituent and paratopic character – categories which explicate the epistemological place in which this work is inscribed. From our perspective, the literary fact is neither approached as text nor as context; in the same way, the preoccupation is not how one goes from text to context or from context to text. Differently, the literary fact is approached as an enunciative event and it will be in the theoretical-methodological proposal of Dominique Maingueneau, as already presented, more specifically in her book *Discurso literário*, that we will find support for this kind of approach.

Key-words: Discourse analysis. Literary discourse. Enunciation scene. *Ethos*. Authorship.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 DIFERENTES ABORDAGENS DO FATO LITERÁRIO	20
1.1 A múltipla filologia	20
1.2 No caminho contrário ao da filologia	23
1.3 A lingüística como “caixinha de ferramentas” e a Nova Crítica	24
1.4 O discurso: uma noção problemática	26
1.5 Instituição discursiva: uma construção através de deslocamentos	30
2 O DISCURSO LITERÁRIO COMO DISCURSO CONSTITUINTE	35
2.1 O conceito de Discursos Constituintes	35
2.2 O quadro hermenêutico	40
3 POSICIONAMENTO E VIDA LITERÁRIA	42
3.1 Primeiras considerações	42
3.2 Autoridade e vocação enunciativa	42
3.3 O decadentismo e sua face esteticista: uma (a)moralidade libertária	47
4 A CENA DE ENUNCIÇÃO: EM PAUTA AS NOÇÕES DE CENOGRAFIA E ETHOS	58
4.1 A cena de enunciação	58
4.2 O conceito de <i>ethos</i> na obra de D. Maingueneau	63
5 PARATOPIA: UM PERTENCIMENTO IMPOSSÍVEL	68
5.1 A paratopia	68
5.2 A paratopia e a AD	72
5.3 Construção (e justificativa) do recorte do <i>corpus</i> de análise: cenas do próximo capítulo	73
6 O DÂNDI, A ARISTOCRACIA E O HEDONISMO: CONSTRUINDO ASPECTOS DO ESTETISMO-DECADENTISMO WILDEANO	75
6.1 Primeiras considerações	75

6.2 Construindo uma figura de dândi	76
6.3 Construindo cenografias tipicamente paratópicas	80
6.4 O <i>ethos</i> de Lord Henry: traços do hedonismo	85
CONCLUSÕES E NOVOS HORIZONTES: BREVES APONTAMENTOS	97
REFERÊNCIAS.....	99

INTRODUÇÃO

O objetivo inicial deste trabalho era discutir questões relativas à emergência de um *ethos* no único romance de Oscar Wilde, *The picture of Dorian Gray* (1890-91). Contudo, ao buscarmos compreender a problemática do *ethos*, nos vimos diante de questões que não poderiam ser ignoradas. Por exemplo, como não nos ater à questão do posicionamento estético do autor em determinado momento do campo literário? E a problemática do discurso literário como discurso constituinte? Ou ainda, como ignorar a posição de fronteira do escritor com a sociedade, que no processo de criação culmina em sua paratopia singular?

Encontramos um campo de pesquisa fascinante ao lidar com a literatura, mas, igualmente, nos deparamos com as dificuldades inerentes à própria condição da literatura. Referimo-nos aqui, principalmente, à complexidade de lidar com o discurso da arte em um dado momento histórico, além da corrente “confusão” entre o autor e o que se julga ser sua extensão direta, a obra.

Em virtude dessa última dificuldade, colocamos como um de nossos objetivos tentar desmistificar um pouco essa idéia corrente de reflexo entre o escritor e sua obra. Nessa perspectiva, encontramos nas teorias de Dominique Maingueneau um suporte interessante para esse tipo de abordagem. O autor propõe uma noção de autoria sem radicalizações, o que possibilita articular categorias que antes pareciam incongruentes na Análise do Discurso de linha francesa (doravante AD). Em seus estudos, Maingueneau (2006, p. 136) afirma que, independentemente do modo que se considerem “as formas de subjetivação do discurso literário, não se pode justapor sujeito biográfico e sujeito enunciador como duas entidades sem comunicação”. Entendamos, um pouco, então, como o autor concebe essa problemática.

O primeiro passo para se romper com a “abordagem de justaposições” é uma varredura pelo que o autor chamou de um *léxico corrente*, que tem início com a própria noção de *escritor* como sendo, ao mesmo tempo, uma categoria imprecisa do registro das profissões e uma figura associada a uma obra. Em relação ao termo *autor*, nos esclarece que se refere “ao indivíduo como fonte e garante da obra” (MAINGUENEAU, 2006, p. 135). A noção de enunciador, por sua vez, não advém do uso comum, mas de um vocabulário lingüístico recente, que oscila entre uma concepção de enunciador como instância inerente ao enunciado e uma concepção segundo a qual “o enunciador é mais propriamente um locutor, o indivíduo que produz o discurso” (MAINGUENEAU, 2006, p. 135). Em relação a essa última noção, Maingueneau pondera que o simples fato de se propor a analisar em termos de evento

enunciativo e/ou questionar a problemática da enunciação desestabiliza *tópicas* que opõem simplesmente um “dentro” e um “fora” dos textos. E complementa:

O sujeito que mantém a enunciação, e se mantém por meio dela, não é nem o morfema “eu”, sua marca no enunciado, nem algum ponto de consistência exterior à linguagem: “entre” o texto e o contexto há a enunciação, “entre” o espaço de produção e o espaço textual, há a cena de enunciação, um “entre” que descarta toda exterioridade imediata. Não se podem dissociar as operações enunciativas mediante as quais *se institui* o discurso e o modo de organização *institucional* que ao mesmo tempo o pressupõe e estrutura. Na construção de uma cena de enunciação, a legitimação do dispositivo institucional, os conteúdos manifestos e a relação interlocutiva se entrelaçam e se sustentam mutuamente (MAINGUENEAU, 2006, p. 135).

O autor propõe que a questão da autoria seja considerada a partir de três instâncias, a saber, *a pessoa, o escritor e o inscritor*. *A pessoa* refere-se ao indivíduo empírico que tem uma vida privada. *O escritor* é uma espécie de ator que traça um caminho e desempenha um papel na instituição literária. Por fim, Maingueneau (2006, p. 136) nos diz que, em relação ao neologismo *inscritor*, “ele subsume ao mesmo tempo as formas de subjetividade enunciativa da cena de fala implicada pelo texto (aquilo que vamos chamar de “cenografia”) e a cena imposta pelo gênero de discurso: romancista, dramaturgo...”. O autor afirma ainda que essa noção de *inscritor* valida-se tanto no oral como no escrito.

Não há, entretanto, um primeiro plano para *a pessoa*, seguida do “ator” literário, *o escritor*, que culminaria em seguida no *inscritor*, o sujeito da enunciação. Essas três não são cronológicas, estratificadas ou mesmo sequenciais, mas são atravessadas umas pelas outras, de modo que “cada uma das três sustenta as outras e é por elas sustentada, num processo de recobrimento recíproco que, num mesmo movimento, dispersa e concentra “o” criador” (MAINGUENEAU, 2006, p. 137). Portanto, não há a possibilidade de preponderância de alguma delas sobre as outras, ou mesmo, de reduzi-las ou isolá-las. É, pois, nesse sentido que Maingueneau (2006, p. 137) destaca que

a identidade criadora, seja qual for o ângulo a partir do qual a apreendemos, não se restringe a uma posição, uma substância ou um suporte. Essa dificuldade traduz a dificuldade de responder à questão aparentemente mais banal: “*Quem é o autor dessa obra?*”.

Na esteira da questão da obra, Maingueneau (2006) problematiza o fato de a literatura mesclar dois regimes: um regime *delocutivo* e um regime *elocutivo*. O autor propõe essa divisão porque “a representação dominante do fato literário precisa privilegiar o inscritor e, com ele, as obras que ocultam o máximo possível a presença da pessoa e do escritor”

(MAINGUENEAU, 2006, p. 138). Conseqüentemente, o regime delocutivo aparece como dominante, porque neste o autor se oculta diante dos mundos que instaura, enquanto que no regime elocutivo “o “inscritor”, “o escritor” e “a pessoa”, conjuntamente mobilizados, deslizam uns nos outros” (MAINGUENEAU, 2006, p. 139). No entanto, embora possa parecer que haja uma independência entre ambos os regimes, eles se nutrem um do outro, seguindo modalidades diversas que se configuram a partir de determinado momento histórico e, evidentemente, do posicionamento adotado pelos autores.

A questão de a literatura mesclar dois regimes, aponta Maingueneau, acaba por desembocar numa ampliação distintiva dos planos delocutivo/elocutivo que, igualmente, esbarra em uma questão de fronteira. Ele destaca uma dimensão de *figuração* e uma dimensão de *regulação*. Essas duas dimensões, embora distintas, são também inseparáveis. A primeira concentra a *encenação do criador*, buscando construir uma identidade criadora no mundo criado. Em relação à dimensão de *regulação*, podemos dizer que envolve a negociação, por parte do criador, em inserir seu texto em um dado momento no campo e nos circuitos convenientes. Maingueneau (2006, p. 143) destaca que um manifesto ou um prefácio tem, de modo geral, essa função reguladora de inserção das obras em conformidade com as normas, “seja para mostrar que seguem as normas existentes ou para propor soberanamente as do autor”.

Feitos estes esclarecimentos, Maingueneau (2006) ainda destaca que um autor tem sua produção associada a dois *espaços indissociáveis* que não se encontram, entretanto, em um mesmo plano, e convencionou chamá-los de um *espaço canônico* e um *espaço associado*.

Sobre o espaço canônico, esclarece que abrange a maioria dos textos do regime *elocutivo* e alerta que “ele não se reduz a um espaço em que mundos ficcionais teriam um “eu” referencialmente ao do autor” (MAINGUENEAU, 2006, p. 144), mas repousa na dupla fronteira que abriga os actantes do mundo ficcional e o autor, de um lado, e o “inscritor” e “escritor”-“pessoa” de outro, sendo, assim, altamente ritualizado.

Em relação à natureza do espaço associado, ela varia de acordo com o espaço canônico, o que não significa que seja um adendo contingente que se adicionaria, a partir de fora, a esse espaço espaço. Contrariamente, este movimento de eterna negociação implica em indistinção crucial das fronteiras que estruturam a instância enunciativa. É, pois, neste sentido que Maingueneau (2006, p. 146) esclarece que

o discurso literário não é um território compacto que gera simplesmente algumas dificuldades locais de estabelecimento de fronteiras, mas um espaço radicalmente

duplo. Funciona com base num duplo movimento de *desconexão* (no espaço canônico) e de *conexão* (no espaço associado) das instâncias subjetivas.

Esses movimentos são complementares e contraditórios a um mesmo tempo, e é da impossibilidade de estabilizá-los que advém um dos propulsores da produção literária.

A noção de autoria e a problemática a ela vinculada, aqui brevemente referida, parece relevante para, como já mencionado, desmistificar um tipo de análise comum e corrente que relacionaria de forma direta a biografia de um autor e sua obra – no nosso caso, especificamente, que relacionaria a biografia de Oscar Wilde e seus personagens no romance. Um exemplo da ocorrência (equivocada a nosso ver!) dessa correspondência direta está no ensaio “Dorian Gray as Symbolic Representation of Wilde’s Personality” de Terence Dawson. Neste artigo, o autor busca demonstrar que o romance manifesta, de forma inconsciente, as faces de Wilde:

Basil and Lord Henry’s fascination with him (Dorian) represents Wilde’s obsession with a young dandy whose evasiveness and pseudo-aestheticism symbolize his own unconscious fears (DAWSON)¹.

A análise de Dawson intenta sustentar uma interpretação segundo a qual Dorian seria um espelho dos desejos inconscientes de Wilde. Entretanto, dentro das prerrogativas da AD que assumimos neste trabalho, não é possível conceber uma relação direta entre a biografia de um autor e sua obra, o que não significa que estejamos negando que possa haver entre elas alguma relação. É nesse sentido que a perspectiva de Maingueneau parece-nos muito interessante e permite-nos supor que o que está na obra do autor Wilde diz respeito à pessoa de Wilde, mas também tem relação com sua função de escritor no campo literário a partir de um determinado posicionamento e, ainda, diz respeito a uma criação estética, à obra em si, ao seu trabalho enunciativo de inscitor.

Nossa proposta vai, portanto, um pouco na contramão de algumas perspectivas que assumem de maneira radical a idéia de morte do autor preconizada por R. Barthes. A esse respeito, Possenti posiciona-se argumentando a favor da não-exclusão do componente biográfico. Partindo de um preceito crucial na AD, diz que os *sujeitos não são livres* e não estão na origem de seus discursos, mas, “se os sujeitos não inventam o jogo, não significa que

¹ “A fascinação de Basil e Lord Henry por Dorian representa a obsessão de Wilde com um jovem dândi cuja evasividade e o pseudo-estetismo simbolizam seus próprios medos inconscientes” (tradução minha).

Talvez Dawson, neste artigo, tente desenvolver uma afirmação de Oscar Wilde, que se tornou emblemática:

“Basil Hallward is what I think I am: Lord Henry what world thinks me: Dorian what I would like to be – in other ages, perhaps”.

não joguem. Além disso, não o fazem todos ou sempre da mesma maneira; há craques e pernas-de-pau” (POSSENTI, 2009, p. 63-64). Para ele, portanto, o autor não é somente uma função enunciativa ou uma posição sujeito. Citando uma formulação de Schneider (idem, ibidem, p. 69), Possenti esclarece de forma interessante como a prerrogativa da morte do autor não foi suficiente para calar outras questões que estão constitutivamente relacionadas à autoria:

Foi nestes termos (o autor seria uma velharia ideológica) que Barthes consagrou outrora um ensaio à morte do autor, algo imprudente em sua radicalidade (era uma época em que se morria muito: depois de deus, o homem, o sujeito, o autor...). Que pena! os fantasmas são duros na queda e o autor, momentaneamente apagado pelo estruturalismo, reaparece nos anos oitenta, com o retorno do subjetivo nos costumes e à história na literatura.

A concepção de autoria proposta por Maingueneau e já apresentada, possibilita que a problematização da morte do autor seja recolocada, trazendo de volta aquilo que havia sido apagado. Na perspectiva do autor, não há como apagar o componente biográfico, o que não significa que a obra seja um reflexo da biografia de seu autor, ou de sua época (ou de ambos), e tampouco seja fruto de uma instância criadora auto-suficiente. Diferentemente, a abordagem do autor implica conceber as três instâncias (a pessoa – com sua biografia; o escritor – que tem que seguir e ter rituais dentro do campo literário; e o inscitor – que é o que emerge do texto, relacionado diretamente com a questão textual e genérica) de forma imbricada, já que se afetam mutuamente.

Assumindo os pressupostos de Maingueneau, este trabalho pretende, pois, contribuir, entre outras coisas, para que se estabeleça uma posição menos radical em relação à problemática da autoria. Entretanto, como o tratamento dessa questão implica, na perspectiva que assumimos, considerar questões relativas ao campo, ao posicionamento do escritor neste campo e ao texto literário propriamente dito, os interesses e as possíveis contribuições deste trabalho extrapolam, em muito, o tópico da autoria. Indício disto é o fato de só voltarmos a tematizar especificamente essa questão no final do capítulo 6, por ocasião do fechamento da análise do *corpus*. Até lá, como será possível perceber logo mais adiante, ao apresentarmos o que será feito em cada capítulo desta dissertação, muitas outras problemáticas serão trazidas à discussão – não como apêndices ou digressões – mas como constitutivas da reflexão em torno do objeto literário.

O material de análise deste trabalho consiste no único romance de Oscar Wilde – *The Picture of Dorian Gray* (1890-91) – publicado inicialmente na *Lippincot Monthly Magazine* em 1890 e, posteriormente, revisado para publicação em livro em 1891. O livro constitui uma

obra prima do estetismo-decadentista, apresentando uma visão particular do fenômeno artístico, especialmente no prefácio acrescido para a publicação em livro. O prefácio alcançou tanta notoriedade como a obra em si. Nos primeiros dias posteriores à publicação da obra, Wilde (1979) assim a defendia:

I am quite incapable of understanding how any work of art can be criticised from a moral standpoint. The sphere of art and sphere of ethics are absolutely distinct and separate².

O romance se sustenta sobre uma tríade enunciativa composta pelo dândi Lord Henry Wotton, pelo pintor romântico Basil Hallward e pelo jovem *Adônias* Dorian Gray.

Dorian Gray é um jovem de linhagem aristocrática, bonito e irresistível a todos que o conhecem. No contexto de uma Inglaterra aristocrática, sua vida alimenta-se de eventos sociais, e seu intelecto mantém-se na superficialidade. Quando conhece o pintor Basil Hallward, sua vida começa a caminhar para novas direções e experiências. Basil pinta um magnífico retrato de Dorian, e este, ao conhecer Lord Henry, amigo de Basil, e tomar consciência da efemeridade de sua juventude, deseja manter-se jovem e belo para sempre, como na imagem de juventude e beleza que está imobilizada na pintura. O seu desejo torna-se realidade, assim como no mito faustiano, e o retrato passa a refletir a degradação de sua alma cruel e todo o peso de um repugnante envelhecimento, na mesma medida em que o jovem Dorian mergulha em uma vida perversa e sem limites. Lord Henry Wotton é uma personagem sarcástica, sagaz e atua como o mentor de Dorian Gray ao incentivá-lo, ou melhor, ao engendrará-lo a viver uma vida de puro prazer e contemplação da beleza. Não há redenção, nem limite para Dorian em sua busca pelo prazer. O retrato revela-lhe o impacto de suas ações e escolhas, enquanto Dorian se mantém inesgotavelmente jovem e belo.

Os aspectos estéticos na obra têm peso de personagem principal. A descrição dos ambientes são de importância crucial na construção e desenvolvimento das três personagens principais. O ateliê de Basil é reproduzido com toda riqueza de detalhes, requinte e aura artística. A biblioteca de Lord Henry é luxuosa e aristocrática. A casa de Dorian retrata toda a sua beleza.

Sibyl Vane, uma atriz inocente e jovem, é a primeira paixão de Dorian. É introduzida no romance como uma personagem secundária, mas se torna crucial quando se tem como objetivo compreender a “transformação da pessoa em objeto de arte”, isto é, a metaforização

² “Sou absolutamente incapaz de compreender como qualquer trabalho de arte pode ser criticado de um ponto de vista moral. A esfera da arte e a esfera da ética são absolutamente distintas e separadas” (tradução minha).

da vida através da arte, preceito importante do estetismo-decadentista. Dorian a conhece em um teatro em péssimas condições, que desejava tornar-se freqüentado pela alta sociedade, mas que só recebia visitas da “ralé”. Sybil, enquanto atriz, representa as grandes heroínas do mundo num pequeno teatro de subúrbio, cheio de atores medíocres e com um cenário empobrecido, grotesco. Ela representa Julieta, Imogenia, Rosalinda, Ofélia, Desdêmona. Dorian se deixa cativar pela estética de sua atuação e define suas qualidades em termos de arte. A descrição física que faz de Sybil a Lord Henry é sua transformação em objeto de arte:

(...) imagine a girl, hardly seventeen years of age, with a little flower-like face, a small Greek head with plaited coils of dark-brown hair, eyes that were violet wells of passion, lips that were like petals of a rose (...) In the garden scene it had all the tremulous ecstasy that one hears just before dawn when nightingales are singing. (...) Why I should not love her? Harry, I do love her. She is everything to me in life. Night after night I go to see her play. (...) I have seen her in every age and in every costume. Ordinary women never appeal to one's imagination. (...) But an actress? How different an actress is! (WILDE, 2003, p. 50-51).³

A obra termina com um tipo de suicídio de Dorian Gray, como uma rendição, aos moldes de crime e castigo.

O que tomaremos, deste material, como *corpus* de análise são algumas cenografias construídas no/pelo romance, que analisamos como cenografias tipicamente paratópicas (conceito que será apresentado nos capítulos 4 e 5), bem como os dizeres da personagem Lord Henry, em especial os proferidos nas conversas com Dorian Gray, por meio dos quais a personagem manifesta sua doutrina, ao mesmo tempo em que incita o jovem a assumir um novo estilo de vida, professado em suas crenças. Por se tratar de um romance narrado em terceira pessoa, com narrador onisciente, iremos analisar também enunciados produzidos por esse narrador, quando for o caso, para sustentar as hipóteses deste trabalho.

Esta dissertação apresenta-se organizada em seis capítulos. O primeiro, intitulado *As condições de análise do discurso literário*, traça um panorama de abordagem do fato literário sob o enfoque majoritário de duas diferentes correntes de análise – a primeira considera a obra como reflexo direto do contexto de sua produção; a segunda concebe a obra como resultado de um processo interior e solitário do autor. Apresentar esse percurso parece-nos relevante para localizarmos em que “lugar epistemológico” se inscreve uma abordagem discursiva do fenômeno literário. Dessa perspectiva, não se aborda o fato literário nem como

³ “Imagine, Harry, uma pequena com menos de dezessete anos, rosto que parecia uma flor, cabecinha grega com tranças de um castanho escuro, olhos que eram abismos de paixão cor de violeta, lábios semelhantes a pétalas de rosa. (...) Na cena do jardim, tinha o trêmulo êxtase que ouvimos pouco antes do amanhecer, quando cantam os rouxinóis. (...) Por que não hei de amá-la? Harry, eu a amo, realmente. É tudo para mim na vida. Noite após noite vou lá vê-la representar. (...) Via-a em todas as épocas e em todos os trajes. Mulheres comuns nunca despertam nossa imaginação. (...) Mas uma atriz!... Quão diferente é a atriz! (WILDE, 2002, p. 63-64).

texto, nem como contexto; do mesmo modo, a preocupação não é mais como se vai do texto ao contexto, nem do contexto ao texto. Elaborar todo esse percurso contribuiu para construirmos o nosso próprio, embora essa construção não tenha se encerrado neste capítulo, mas se deu em todo o decorrer do trabalho.

No capítulo 2, será possível esclarecer o estatuto que tem o discurso literário, quando tomado em uma perspectiva discursiva. Ao conferirmos-lhe o estatuto de um discurso constituinte, pode-se compreender melhor o modo de funcionamento e gestão desse discurso, bem como compreender por que a literatura outorga a si mesma uma autoridade “de origem” e uma gestão privilegiada da memória que lhe permitem dizer a “verdade” sobre a arte, a beleza etc.

Já no capítulo 3, apresentamos o conceito de posicionamento no campo, noção teórica que congrega todas as esferas da criação, desde as obras até o modo de os autores se movimentarem no espaço social, considerando aqui o postulado da semântica global proposto por Dominique Maingueneau em *Gênese dos Discursos*. É através dos posicionamentos em concorrência no campo discursivo, em determinado momento histórico, que as práticas discursivas delimitam-se, constituem-se e legitimam-se. Será, pois, neste capítulo, que construiremos o posicionamento de Oscar Wilde no interior do campo literário do final do século XIX inglês e, da mesma forma, apresentaremos os preceitos do movimento no qual esse autor estava inscrito, a saber, o esteticismo-decadentista. Apresentaremos, também, a concepção de hedonismo, visto que a hipótese central deste trabalho é que o hedonismo, característico do posicionamento da personagem Lord Henry no romance, é uma das faces do esteticismo-decadentista wildeano.

A articulação entre obra e contexto é trabalhada no capítulo 4, mais especificamente quando abordamos a questão da cenografia. Este capítulo possibilitará entender melhor como as condições de emergência da obra são inseparáveis dela mesma. O conceito de *ethos*, por sua vez, também abordado no capítulo, possibilita, dentre outras coisas, estabelecer um enunciador legítimo e inscrever as obras em uma dada conjuntura histórica, em um dado momento de um campo, sempre caracterizado por posicionamentos estéticos em concorrência ampla. Optamos por abordar o *ethos* a partir do enfoque nos traços que o constituem, visto que nossa hipótese é de que a construção do *ethos* da personagem Lord Henry decorre dos traços característicos de seu posicionamento no romance. Foi a partir dessa relação que estabelecemos a hipótese de que a categoria do *ethos* permite-nos relacionar o posicionamento hedonista de Lord Henry no romance e o posicionamento esteto-decadentista de Oscar Wilde no campo literário.

O capítulo 5, intitulado *A Paratopia*, irá nos fornecer, através dos conceitos de paratopia, embreagem paratópica e motor paratópico, subsídios relevantes para tratar as relações entre o escritor e a sociedade, o escritor e sua obra, a obra e a sociedade. É neste capítulo, portanto, que irá ocorrer a construção, a descrição e a justificativa de recorte de nosso *corpus*. Será nele também que formularemos a hipótese de que a personagem Lord Henry funciona como um embreante paratópico central na obra.

No capítulo 6 – *O dândi, a aristocracia e o hedonismo: construindo aspectos do estetismo-decadentista wildeano* – mostraremos o funcionamento altamente imbricado dos conceitos mobilizados neste trabalho, e como, neste caso, o enunciador legítimo, a cenografia e o *ethos* funcionam, todos, como embreantes paratópicos centrais no interior da obra. Além disso, é na etapa conclusiva das análises que retomaremos, como mencionado, a formulação da noção de autoria de Maingueneau (2006) e sua contribuição para o esclarecimento de certos posicionamentos teóricos que julgamos, do ponto de vista de uma abordagem discursiva, muito pouco esclarecedores.

Esperamos que nosso percurso se sustente e seja instigante para o leitor.

1 DIFERENTES ABORDAGENS DO FATO LITERÁRIO

Algumas questões que se hoje se formulam mediante problemáticas de análise do discurso foram um dia investidas – a partir de pressupostos bem diferentes – pela filologia. Embora esta se ache moribunda, não se pode ocupar inocentemente um espaço que ainda é amplamente moldado por ela.

(Maingueneau, 2006).

1.1 A múltipla filologia

A filologia em seus primeiros empreendimentos visava restituir “textos antigos e prestigiosos (...) à consciência dos contemporâneos por meio da análise de manuscritos e da investigação histórica” (MAINGUENEAU, 2006, p. 13). No entanto, sua consolidação enquanto grande campo do saber ocorreu na segunda metade do século XIX, quando desenvolveu uma rica metodologia de *crítica textual* que, em linhas gerais, articulava os pressupostos de “decifrar e comparar manuscritos, datá-los, determinar sua origem, acompanhar sua transmissão, detectar eventuais falsificações etc.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 13). O filólogo representava um auxílio valioso ao historiador porque tratava o texto como um documento sobre o espírito da época, uma espécie de expressão dos costumes da sociedade ao qual havia sido restituído. Maingueneau (2006, p. 14) cita M. Foucault para esclarecer essa relação entre o documento e o que ele expressaria:

[...] reconstituir, a partir do que dizem esses documentos – e às vezes com meias palavras –, o passado do qual emanam e que agora já há muito se desfez; o documento era sempre tratado como a linguagem de uma voz agora reduzida ao silêncio – seu vestígio frágil, mas felizmente decifrável.

Alerta-nos ainda o autor, que a filologia do século XIX oscilava entre uma definição *estrita* e uma definição *ampla*, havendo entre essas duas definições um movimento pendular que ocorria em função dos objetivos pretendidos pelo pesquisador.

O pesquisador pendia para uma definição *estrita* se privilegiasse o sentido metodológico, ou seja, a posição auxiliar da filologia em relação à história no que tange ao estudo dos documentos, como mencionado acima. Poderia, entretanto, pender para uma definição *ampla*, obviamente mais ambiciosa, quando se considerava a filologia uma espécie de *ciência da cultura* que, aparelhada por uma hermenêutica, seria capaz “de restituir a um documento verbal legado pelo passado a civilização de que ele participara, e de restituir a essa

civilização os documentos que eram sua expressão” (idem, ibidem, p. 15). Em outras palavras, a definição *ampla* inscrevia a metodologia das técnicas auxiliares da história em uma perspectiva de apreensão global da cultura.

Essa pretensão globalizante culminou na concentração dos estudos filológicos em textos literários, em parte pela autonomização das ciências modernas da cultura, como a História, Etnologia, o Direito, a Geografia, entre outras e, por outro lado, pela crescente especificação da lingüística. A história da filologia na França, nesse sentido, é a história de uma redução de amplitude, mais especificadamente, uma história literária apartada dos estudos lingüísticos.

Maingueneau (2006) nos propõe sair do reduto francófono para encontrarmos na Alemanha o projeto filológico de Leo Spitzer que guardava restrições com o projeto francês. Falaremos agora em uma *estilística orgânica*.

Citaremos um trecho do próprio Spitzer que clarifica bem suas reticências em relação à história literária ou à filologia:

Tudo se passava como se a análise do conteúdo não fosse nada além de um acessório do verdadeiro trabalho científico, que consistia em fixar as datas e os fatos históricos e em estabelecer a soma dos elementos autobiográficos e literários que os poetas supostamente haviam incorporado a suas obras. *A Peregrinação de Carlos Magno* está ligada à 10ª Cruzada? Qual era seu dialeto original? Haverá uma poesia épica anterior à época francesa? Molière incorporou suas próprias desventuras conjugais a *Escola de Mulheres*? Nessa atitude positivista, quanto mais se levam a sério os acontecimentos exteriores, tanto mais se ignorava a verdadeira questão: por que foram escritas *A Peregrinação* ou *Escola de Mulheres*? (SPITZER apud MAINGUENEAU, 2006, p. 19)

A proposta spitzeriana diferencia-se da história literária por buscar apreender a obra como uma *totalidade orgânica* em que todos os aspectos exprimem “o espírito do autor” (uma espécie de *princípio espiritual* que seria capaz de conferir ao autor unidade, necessidade e, até mesmo, “vida”). Nesse sentido, encontramos no empreendimento de Spitzer uma proposta autotélica que compreende cada obra como um universo fechado, no qual não se encontra uma medida comum em relação ao outro, porque trata-se algo altamente subjetivo, singular da consciência de cada autor. Configura-se, dessa forma, uma espécie de homologia entre o espírito do autor e o espírito da época, uma proposta que se inscreve na continuidade de uma estética romântica que concebe a obra de arte como uma totalidade fechada e como um processo de criação superior.

É possível compreender certas incongruências da abordagem da história literária e da estilística spitzeriana, ambos empreendimentos filológicos com diferentes matizes, com base

em uma diferença fundada na tradição universitária francesa e na germânica. De acordo com Maingueneau (2006, p. 20) “na França a universidade é dominada pelos historiadores da literatura, que nutrem uma suspeita instintiva diante das entidades fechadas em si mesmas e nunca cessam de remeter os textos a um lugar e um tempo”. Maingueneau (2006, p. 20-21) ainda afirma que as diferentes acentuações dos dois empreendimentos acima citados, apenas recobrem um interior comum, de mostrar que “a obra ‘exprime’ a um só tempo sua época e a personalidade do autor” e arremata dizendo que, no entanto, faltam a ambos uma *teoria do texto*.

O autor dedica, logo em seguida, um tópico sobre a *abordagem marxista* e já no início nos diz que se trata de um prolongamento dos pressupostos filológicos mas com vocabulário distinto. Segundo Maingueneau (2006, p. 21) nessa abordagem “as obras devem ser lidas como um ‘reflexo’ ideológico e, portanto, deformado de uma instância exterior a eles (*sic*) que os determina em última análise: a luta de classe”.

Destaca neste flanco os esforços de Lucien Goldmann que em um primeiro momento trata cada classe social como um *sujeito coletivo que é suporte de uma visão de mundo*. Em um segundo momento, afirma que Goldmann, influenciado pela nova cena intelectual dominada pelo estruturalismo, reformula sua proposta em termos de *estruturalismo genético*. Não nos ateremos em uma análise pormenorizada da *abordagem marxista*, como faz Maingueneau em seu percurso, mas mostraremos o peculiar que esse tipo de “tratamento” acrescentou ao discurso literário.

Com um elo com o estruturalismo, o autor nos diz que a pesquisa marxista se divide em uma “corrente marcada pela Psicanálise que privilegia a inconsistência das obras e outra que destaca a dimensão institucional da produção literária” (MAINGUENEAU, 2006, p. 23). Isso significa que haverá a emergência de novas problemáticas, porque, como afirma Maingueneau, abre-se espaço para a contradição e destaca-se o papel da instituição, no caso específico a instituição escolar. O *estruturalismo genético* de Goldmann é, portanto, o início de uma ruptura.

O que fica desse percurso efetuado até o momento pelo autor é que todas essas abordagens em suas diferentes matizes privilegiam uma abordagem exterior da obra, conferindo ao contexto o peso determinante, com pequena ressalva a abordagem marxista que possibilita articular língua e literatura e abre caminho para se pensar a instituição literária. É na contramão dessa abordagem “externa”, como veremos a seguir, que autor da continuidade ao seu percurso de “tratamento” do discurso literário.

1.2 No caminho contrário ao da filologia

Se as abordagens filológicas mostradas anteriormente privilegiavam a abordagem externa, o contexto, as correntes que apresentaremos a seguir fazem o inverso e propõem uma abordagem imanentista da obra.

De acordo com Maingueneau (2006) o que recebe o nome de *Nova Crítica* tem uma história de constituição interessante, porque essa abordagem surge como fruto de alianças divergentes em vários aspectos, mas com um inimigo comum, a *história literária*.

A diversidade dessa aliança era tão grande que encontrava-se em seu interior a dialética de Serge Doubrovski, os estudos fenomenológicos de Georges Poulet, as análises temáticas de Jean-Pierre Richard, a busca das *formas* de Jean Rousset eram aliadas da psicocrítica de Charles Mauron, o estruturalismo genético de Lucien Goldmann, a análise estrutural da narrativa ou das elaborações filosóficas da “escritura” que se desenvolviam em torno da revista *Tel Quel*. Assim, nos diz Maingueneau (2006, p. 25) que

a história literária constituía uma ferramenta tão potente que a união dos defensores da nova crítica realizou-se sem dificuldades: bastava promover uma abordagem “interna” das obras e recusar propostas fragmentárias para ser tido por “estruturalista”.

A crítica temática, segundo Maingueneau (2006, p. 26), foi a mais forte corrente da nova crítica e situa o “tema”, noção-chave da crítica moderna, no “centro da estruturação erudita de estruturas literárias”. Segundo Dubrovski (apud MAINGUENEAU 2006, p. 26) a noção de tema seria, de fato, a *coloração* de toda experiência humana, “o modo particular de cada homem viver sua relação com o mundo, com os outros e com Deus” e, ainda, que seria a noção de tema a responsável por toda a estruturação da obra, por “sua arquitetônica”.

A proeminência da crítica temática em relação as demais correntes da nova crítica é de fácil assimilação, porque esse tipo de abordagem, segundo Maingueneau (2006), uma vez que implica necessariamente a análise de uma obra como visão de mundo comporta-se como uma co-extensão da concepção romântica de estilo.

Enfim, esse empreendimento temático ainda apóia-se em uma noção de consciência criadora e, portanto, em uma concepção de subjetividade que ignora “tanto a instituição literária como a enunciação” (MAINGUENEAU, 2006, p. 27).

Há ainda uma outra linha de estudos literários, uma dita *posição estruturalista* que tinha como princípio básico o postulado da imanência, ou seja, algo que está contido de maneira inseparável na natureza de um ser, sem qualquer interferência externa. Novamente, temos uma abordagem centrada em um dos aspectos da estética romântica, a saber, o autotelismo da obra de arte e, dessa forma, relegava

ao segundo plano a inscrição das obras literárias nos processos enunciativos e nas práticas discursivas de uma sociedade. Nesse aspecto, o estruturalismo prolongou seu inspirado maior, o formalismo russo (MAINGUENEAU, 2006, p. 29).

Por isso é necessário enxergar com algumas reticências a *doxa* que vê no empreendimento da nova crítica uma real virada epistemológica nos estudos literários. O estruturalismo literário não foi, digamos, fecundo no campo, porque a “real” proposta estruturalista era, de fato, minoritária diante das abordagens críticas de tipo temática ou das abordagens de inspiração psicocrítica ou sociológica que tinham em seu amálgama a inspiração da estética romântica do século XIX.

1.3 A Lingüística como “caixinha de ferramentas” e a Nova Crítica

Em conformidade com o que apresentamos logo acima, a posição estruturalista, que julgava estar em total dissonância com as abordagens de sua época, não foi capaz de uma real ruptura, assim como também não foi capaz de articular um tratamento realmente lingüístico à abordagem literária. O uso da lingüística restringiu-se a um uso como uma categoria descritiva. O “imperialismo lingüístico” do empreendimento estruturalista, tão atacado por seus opositores, não passou, na verdade, de um imperialismo semiológico.

A dificuldade encontrada pelo estruturalismo lingüístico é bem compreensível, segundo Maingueneau (2006, p. 32), porque interesses específicos nos fatos lingüísticos dificultaria a *doxa* corrente de associar obra e sociedade. Além do que, na França, “o estruturalismo literário desenvolveu-se num contexto intelectual dominado pelo marxismo”, que também se opunha à *doxa* romântica.

Maingueneau (2006, p. 32) destaca, entre tantos, três empreendimentos que melhor se destacaram no âmbito do programa estruturalista “a *narratologia*, a *poética* (no sentido estrito de uma teoria da poesia) e o estudo do *vocabulário*”.

Em termos gerais, a narratologia buscou mais a terminologia lingüística que uma análise propriamente lingüística. A poética, na versão de R. Jakobson, deu continuidade ao formalismo russo. De acordo com Maingueneau (2006) embora tenha sido notável o desenvolvimento desse tipo de pesquisa ela revelava, por outro lado, uma infertilidade do campo, pois, se na poética era gritante a possibilidade de perceber um princípio estrutural, fundado nas oposições paradigmáticas (ou seja, na noção de um elemento sempre tomado em relação ao outro), já não se podia proceder de maneira análoga em outros tipos de enunciados como um romance ou uma peça teatral nos quais uma análise *estrutural superficial* mostra-se insuficiente de resultados.

O estudo do vocabulário mostrou-se como o único que desenvolveu um domínio propriamente lingüístico, seja pela via da estatística lexical, seja por uma via mais ampla com base em análises inspiradas na lexicologia estrutural. Mas um intuito antigo permanece, como nos diz Maingueneau (2006, p. 33):

A lingüística estrutural, na condição de lingüística do signo, favorecia esse tipo de pesquisa, que prolongava, embora com mais rigor, antigos gestos filológicos. Essa predileção pelo vocabulário se explica igualmente pela facilidade com que se pensava poder dele extrair interpretações. Uma abordagem lexicológica manipula unidades que se podem crer estar em relação relativamente direta com fenômenos extralingüísticos, seja a visão de mundo do autor ou contexto sócio-histórico.

O que é possível perceber, após esse percurso de releituras pelas diferentes abordagens do discurso literário, é que não houve uma ruptura real com a estética romântica, pois, cada nova aposta, à sua maneira, acabou por apoiar-se em algum de seus pressupostos.

É evidente que o estruturalismo criou as condições de uma renovação porque chegou a se perguntar sobre “a natureza e a organização dos textos” (MAINGUENEAU, 2006, p. 34). Embora, como relata Maingueneau (2006, p. 34), tenha levado às últimas conseqüências “o dogma romântico do fechamento da obra orgânica” o estruturalismo leva o crédito por ter problematizado sobre algo que se julgava sedimentado, a saber, o fato de não se poder pensar “a relação entre a obra e o mundo que a torna possível sem refletir sobre a textualidade”.

Assim, no *refluxo* do estruturalismo lingüístico dos anos de 1960/70 tivemos o desenvolvimento de múltiplas problemáticas que, se de início foram marginais, ocupam o hoje o primeiro plano. Referimo-nos às teorias de enunciação lingüística, às correntes da pragmática e análise do discurso, à literariedade relacionada aos trabalhos bakhtinianos, à intertextualidade, à sociocrítica, etc., que questionam a *doxa* romântica imposta desde o final do século XVIII e apreendem no fato literário a indissociabilidade entre *dito e dizer e texto e contexto*.

Torna-se conveniente, então, falar de novas abordagens, mais especificadamente, da emergência de uma abordagem discursiva, considerando que é essa perspectiva que assumiremos neste trabalho.

1.4 O discurso: uma noção problemática

Maingueneau (2006, p. 39), ao tratar, ainda, das condições de análise do discurso literário problematiza sobre a noção de discurso, considerando-a de difícil operação porque atua, de certo modo, em dois planos: “de um lado, possui valores clássicos em lingüística e, de outro, é passível de um uso pouco controlado, na qualidade de palavra-chave de uma certa concepção de língua”.

Nesse momento, o autor não aborda ainda uma análise do discurso literário dentro de uma perspectiva da análise do discurso de linha francesa, mas demonstra como é importante e pertinente a questão discursiva, quando se contesta o caráter de uma concepção do fato literário centrado em uma individualidade criadora. Por isso, no início o autor optou por *fato literário*, porque a partir do momento em que adotass *discurso literário*, essa terminologia implicaria, necessariamente, em um deslocamento do pêndulo que oscilava entre o externalismo e o internalismo na abordagem do fenômeno literário, para a problemática da constitutividade entre discurso e condições de produção.

Maingueneau (2006) inicia seu percurso nas diversas oposições que termo **discurso** assume no campo da lingüística, as quais, transcrevemos de maneira mais ou menos literal, abaixo:

- i. pode designar uma unidade lingüística constituída por uma sucessão de *frases*. É essa acepção de “análise do discurso” de que nos fala em 1950 um lingüista distribucional como Harris. De modo geral, prefere-se hoje “lingüística textual”.
- ii. pode opor-se à “língua”, considerada como um sistema de valores virtuais. Assim, aproxima-se da oposição saussuriana entre língua e fala.
- iii. pode se aproximar de enunciação, no sentido benvenistiano: “trata-se da língua assumida pelo homem que fala, e na condição de intersubjetividade que constitui o fundamento da comunicação lingüística” (BENVENISTE apud MAINGUENEAU, 2006, p. 40).

iv. pode, novamente, agora num âmbito superior, opor-se à língua, se considerado um uso restrito do sistema (discurso comunista, discurso científico ...), enquanto a língua é entendida como um sistema partilhado pelos membros de uma comunidade lingüística. Entretanto, esse emprego é ambíguo, já que discurso pode designar tanto o sistema que permite produzir um conjunto de textos, como esse mesmo conjunto de textos. O exemplo dado pelo autor é que o discurso científico é tanto *o conjunto dos textos* produzidos pelos cientistas como *o sistema* que permite produzi-los.

O autor defende a pertinência das questões discursivas na abordagem literária e ativa o que ele chama de *idéias-força* e que, segundo ele, interessam diretamente ao estudo do fato literário. Veremos em algumas seqüências a seguir que Maingueneau (2006) se “apóia” nas diversas correntes da lingüística, como a lingüística textual, a pragmática, o interacionismo bakhtiniano e a análise do discurso para legitimar a abordagem discursiva e abrir caminho para uma real abordagem da análise discursiva de linha francesa.

Apresentamos, abaixo, algumas concepções de discurso:

- i. *o discurso supõe uma organização transfrástica.* O discurso mobiliza estruturas de ordem diversa das da frase e o autor cita o exemplo do provérbio que pode ser um discurso e constitui-se somente de uma frase. Os múltiplos gêneros em vigor em uma dada comunidade regem as regras de organização dos discursos.
- ii. *o discurso é uma forma de ação.* Aqui Maingueneau (2006) se refere, majoritariamente, à problemática dos atos de fala desenvolvida por Austin e, posteriormente, Searle. Isso implica conceber que toda enunciação constitui um ato ilocutório, e a idéia de que a fala é uma atividade modifica a abordagem dos textos porque tornam obsoletos modelos que desmontam esses textos para em seguida questionar-se sobre a relação que estes estabelecem com o mundo.
- iii. *o discurso é interativo.* Essa noção não se restringe apenas à conversação, e isso se torna particularmente evidente quando falamos em Literatura. O escritor não escapa ao “princípio da cooperação”; há obras literárias não porque a literatura esteja fora de toda interação, mas porque é uma conversação impossível e faz uso dessa impossibilidade.

- iv. *o discurso é orientado*. Ele se desenvolve no tempo, em uma construção que se julga que tenha um fim, um destino a alcançar. É nesse sentido que o locutor irá orientar seu discurso, o que não impede a existência de digressões ou de uma linearidade interrompida.
- v. *o discurso é contextualizado*. O discurso não intervém em um contexto, ele já emerge contextualizado.
- vi. *o discurso é assumido por um sujeito*. Isso implica em pontos de referência de pessoa, tempo e espaço, assim como, em atribuição de responsabilidade dos enunciados as diversas instâncias mobilizadas na enunciação.
- vii. *o discurso é regido por normas*. Fundamentalmente, nenhuma enunciação escapa à justificação de seu direito à fala. A inscrição em determinado gênero implica determinadas normas no exercício de fala.
- viii. *o discurso é considerado no âmbito do interdiscurso*. O discurso só assume um sentido quando tomado no interior de um universo de outros discursos com os quais luta para estabelecer seu lugar.

O que Maingueneau (2006, p. 43) pretende demonstrar com esse percurso é que ao assumir o fato literário como discurso literário é necessário obrigatoriamente despir-se dos pressupostos que sustentam a aceção de um instância criadora e, ainda, “fazê-lo é renunciar ao fantasma da obra em si”. Fazer isso é, também, “restituir as obras aos espaços que as tornam possíveis”.

Enfim, em uma perspectiva discursiva não se trata o fato literário nem como texto, nem como contexto; do mesmo modo, a preocupação não é mais como se vai do texto ao contexto, nem do contexto ao texto.

É, pois, nesse sentido que Maingueneau (2006, p. 43) entende que

o discurso não se encerra na interioridade de uma intenção, sendo em vez disso força de consolidação, vetor de um posicionamento, construção progressiva, através do intertexto, de certa identidade enunciativa e de um movimento de legitimação do espaço próprio de sua enunciação.

Nessa perspectiva, Maingueneau (2006) aponta como sendo de fundamental importância a concepção de que a enunciação literária, invocadas ou não as diversas oposições da noção de discurso, não tem como escapar a uma órbita do direito, de um processo de legitimação, no qual, fala e direito à fala estão profundamente imbricados. Não se

escapa na enunciação de uma legitimação da fala, de uma relação construída com o destinatário através da obra, de uma modalidade de enunciação e de um lugar.

Essas características constitutivas da enunciação são, de acordo com Maingueneau (2006, p. 43), velhas conhecidas do escritor cujo discurso não cessa de buscar o direito à existência, não cessa “de justificar o injustificável de que procede e que ele alimenta desejando reduzi-lo. A obra só pode desenvolver *seu* mundo construindo nesse mesmo mundo a necessidade desse desenvolvimento”.

Fica fácil entender porque não se pode compreender a obra como um conjunto de enunciados organizados que exprimiriam ideologias ou mentalidades, porque as condições do dizer permeiam o dito que, por sua vez, remete à própria condição de enunciação do discurso, fazendo com que o “conteúdo” tenha uma característica remissiva as suas condições de enunciação.

A proposta de Maingueneau, nesse sentido, caminha para uma reformulação da noção de contexto na perspectiva literária, amplamente diferente da concepção de representação literária instituída pela estética romântica. Primeiramente, porque introduz a idéia de um dispositivo enunciativo que é intrínseco à enunciação porque é ao mesmo tempo sua condição, o que a faz engrenar em seu local legítimo.

Dessa forma, para o autor, o contexto não seria algo estanque e externo à obra, do qual o escritor viria a se apropriar, para em seguida, com sua individualidade criadora, representá-lo literariamente. Portanto, não há algo esperando para ser representado através de um texto, pois, um texto implica/é a *própria gestão do contexto*. Compreender essa perspectiva discursiva é entender, por conseguinte, que a literatura é uma atividade, na qual “ela não apenas mantém um discurso sobre o mundo, como produz sua própria presença nesse mundo” (MAINGUENEAU, 2006, p. 44).

Seguindo essa mesma orientação, Maingueneau (2006) nos convida a pensar na inconveniência de conceber a representação literária por meio de uma metáfora do cenário do naufrago que lança ao mar uma garrafa: “ele concebe uma mensagem, ele a escreve, coloca-a numa garrafa e a lança ao mar” e fica na esperança de que alguém a encontre e “reconheça sua genialidade” (MAINGUENEAU, 2006, p. 44). O que se depreende desse cenário é que se trata de um *processo* didaticamente *linear*:

primeiro, a necessidade de exprimir-se, em seguida, a concepção de um sentido, depois, a escolha de um suporte e um gênero, vindo a seguir a redação, a busca de uma instância de difusão, a descoberta hipotética de um destinatário e por fim o eventual reconhecimento da legitimidade literária de seu autor (MAINGUENEAU, 2006 p. 45).

Em contrapartida a esse esquema, Maingueneau (2006) nos oferece a noção de *dispositivos de comunicação*

que integram ao mesmo tempo o autor, o público e o suporte material do texto, que não considerem o gênero invólucro contingente, mas parte da mensagem, que não separem a vida do autor do estatuto do escritor, que não pensem a subjetividade criadora independentemente de sua atividade de escrita.

À guisa de conclusão Maingueneau (2006, p. 44) nos mostra que “refletir em termos de discurso nos obriga a considerar o ambiente imediato do texto (seus ritos de escrita, seus suportes materiais, sua cena de enunciação...)”. Instâncias como classe social, mentalidades, eventos históricos e psicologia individual passam a ser, nessa perspectiva, instâncias bastante afastadas da literatura.

1.5 Instituição discursiva: uma construção através de deslocamentos

No tópico intitulado *A instituição discursiva* Maingueneau faz um interessante percurso a respeito da situação da Análise do discurso, como uma problemática nascente do final da década de 1960, em relação a duas outras problemáticas contemporâneas a ela, mas bem distintas entre si. O autor refere-se à *sociologia dos campos* de Bourdieu e à *arqueologia* de Foucault. O intuito do autor, neste momento, é articular o conceito de instituição trazido por Bourdieu com o conceito de discurso desenvolvido por Foucault para, posteriormente, propor a idéia de instituição discursiva.

O autor julga necessário, primeiramente, explicitar as divergências entre a análise do discurso literário e a sociologia do campo literário, que, a princípio parecem bastante próximas. Em seguida, já em relação a Foucault, Maingueneau considera a concepção de discurso desenvolvida por este autor como fundamental para a perspectiva que irá assumir.

Maingueneau (2006, p. 46), começa por destacar a diferença entre a sociologia da literatura e a sociologia de Bourdieu, que “privilegia as estratégias de legitimação dos agentes no interior de um campo literário que segue regras próprias”, enquanto que a sociologia da literatura apresenta um mecanismo mais estático de estudo privilegiando o mercado do livro (gêneros, tiragens, etc.), o consumo (quem lê, quando, onde...) as instituições (a Academia, os prêmios, a crítica,...), dentre outros aspectos.

O que desperta a atenção de Maingueneau na proposta de Bourdieu é justamente essa concepção de campo literário que constitui um universo incluído no espaço social, mas que apresenta certa autonomia em relação a ele. Isso implica não uma total ausência de comunicação com os conflitos exteriores, mas uma relação mediada, na qual o campo age sobre seu exterior e, ao mesmo tempo, tais conflitos influem indiretamente sobre ele.

Bourdieu tinha, ao formular essa concepção, o claro propósito de abordagem de um espaço específico, a saber, o espaço da atividade estética, que tradicionalmente é “intolerante” a abordagens externas, em especial, às sociológicas, sempre rotuladas de reducionistas ou de promoverem abordagens superficiais do fenômeno artístico. Bourdieu busca assim, escapar ao reducionismo da análise interna e da análise externa (do formalismo e do sociologismo, portanto), recusando-se a “explicar a obra a partir de variáveis psicológicas e sociais vinculadas com um autor singular” e associando a um campo um *habitus*, entendido como “um sistema de disposições incorporadas que faz com que se integrem mais ou menos suas regras implícitas” (MAINGUENEAU, 2006, p. 47). Mais ainda, afirma que o posicionamento dos autores são determinados tanto pelo *habitus* como pelas possibilidades que o campo oferece em um determinado momento, implicando assim que os produtores literários sejam, ao mesmo tempo, agentes e pacientes em constante disputa por autoridade e definindo sempre novas estratégias para alcançá-la.

Um ponto relevante para o qual Maingueneau pede atenção é para o fato de que tanto uma sociologia do campo literário, como uma análise do discurso literário não são disciplinas concebidas para esse fim, ou seja, para a literatura. A sociologia do campo literário é apenas um dos domínios da sociologia e, do mesmo modo que para a AD, ela introduz mediações de ordem institucional que, em detrimento de uma visão de *eu criador*, propõe uma noção de ator que se posiciona no campo e num duplo movimento, modifica e é modificado por este.

No entanto, tal como nos diz Maingueneau, a teoria do campo, sendo um ramo da teoria sociológica, não privilegia uma abordagem discursiva e mantém-se na esteira de uma oposição entre estrutura e conteúdo e, mesmo em tentativas de se ultrapassar essa concepção, não consegue ir adiante de um resultado da obra como reflexo espontâneo de uma realidade social já dada. Com efeito,

essa sociologia não visa articular as estruturações dos “conteúdos”, a enunciação e a atividade de posicionamento num dado campo, quando é de fato aí que reside o motor da atividade criadora. Há, por certo, em Bourdieu atores num campo, mas não uma cena de enunciação; a atividade enunciativa não contribui para criar o contexto da obra. A “verdade” já está presente, oferecida no contexto, ou seja, uma posição

no campo, e a atividade criadora apenas a manifesta e conforta (MAINGUENEAU, 2006, p. 48).

Maingueneau faz uma ressalva em relação a essa fronteira de delimitação quando entra em cena um empreendimento como o de A. Viala, que praticamente “dilui” a tênue linha que separa as abordagens acima, ao se propor a passar de uma sociologia da literatura para uma *sociopoética*. Mas essa indissociabilidade ocorre apenas no nível dos projetos, porque, quando se trata de empreendimentos, as diferenças saltam aos olhos. Primeiramente, porque a sociopoética é uma disciplina concebida especificadamente para a literatura, mas cujos instrumentos precisam ainda ser construídos. Diferentemente, a análise do discurso literário é um ramo da AD e que mobiliza os métodos e conceitos desta por meio de uma adaptação. Enfim, “a análise do discurso parece ter mais condições de modificar significativamente a maneira de se apreender a literatura, que ela aborda desde o início como discurso, dissolvendo as representações tradicionais do texto e do contexto” (MAINGUENEAU, 2006, p. 50).

Mobilizada a noção de instituição de Bourdieu, Maingueneau (2006, p. 50) mobiliza agora a noção de discurso preconizada por Foucault e já inicia relatando que, diferentemente de Bourdieu, a noção de discurso em Foucault “está no centro de seu dispositivo conceitual”. Além disso, para Maingueneau, algumas idéias presentes em *Arqueologia* constituem *idéias-força* para o tipo de análise do discurso que interessa ao autor.

Dentre essas idéias destaca-se uma concepção de ordem do discurso que não se reduz a uma concepção de língua nem a uma subserviência ao social ou ao psicológico. Essa nova concepção de discurso que postula Michel Foucault “consiste em não – não mais – tratar os discursos como conjuntos de signos (de elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que constituem sistematicamente os objetos de que falam” (FOUCAULT apud MAINGUENEAU, 2006, p. 51). Dessa forma, conceber essa ordem do discurso implica, também, conceber dispositivos enunciativos que não podem ser reduzidos às divisões tradicionais, de modo que

o discurso assim concebido não é uma manifestação, que se desenrola majestosamente, de um sujeito que pensa, que conhece e que o diz; é pelo contrário um conjunto em que podem determinar a dispersão do sujeito e sua descontinuidade com relação a si mesmo. Trata-se de um espaço de exterioridade no qual se instala uma rede de localizações distintas. [...] não é nem pelo recurso a sujeito transcendental nem a uma subjetividade psicológica que se deve definir o regime de suas (= de uma formação discursiva) enunciações (FOUCAULT apud MAINGUENEAU, 2006, p. 51).

De acordo com Maingueneau (2006, p. 52), os conceitos foucaultianos contidos em *Arqueologia* podem ser lidos como uma crítica coesa aos pressupostos hermenêuticos e filológicos e, assim, permite que repensemos “todo um conjunto de práticas imemoriais que dominam nossa abordagem dos textos” e, ainda

recusar noções como ‘visão de mundo’, ‘autor’, ‘documento’, ‘influência’, ‘contexto’, etc. é liberar um espaço para um empreendimento de análise do discurso que traz para o primeiro plano a pressuposição mútua de uma enunciação e de um lugar nas instituições de fala.

Embora as aproximações com Foucault sejam evidentes, o autor faz uma ressalva em relação à concepção de discurso do referido autor, e enxerga nessa concepção uma *manipulação*, já que para ele, os elementos mobilizados por Foucault mascaram uma organização textual como fenômeno de superfície “em que as estratégias interacionais são reduzidas ao *status* de acessório: ‘estilo’, ‘retórica’, etc.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 52). No entanto, essa discussão caberia em um outro lugar e em um novo momento. O que nos interessa neste momento é registrar que, a partir da sociologia do campo de Bourdieu e da proposta de Foucault, é possível raciocinar em termos de instituição discursiva.

De acordo com Maingueneau (2006, p. 53), as duas perspectivas ampliam o campo de visão a partir do qual passa a ser possível perceber que o conceito de instituição acentua “as complexas mediações nos termos das quais a literatura é instituída como prática relativamente autônoma” porque, o que realmente ocorre, é um processo de dupla legitimação de um pelo outro e do outro pelo um, ou seja, o escritor produz uma obra; no entanto, escritor e obra são, num dado sentido, “produto” eles mesmo de um emaranhado de práticas regulamentadas institucionalmente. A proposta de Maingueneau caminha, nesse sentido, para atribuir todo o peso à instituição discursiva, porque esta congrega em si, de maneira inextricável, a noção de instituição como “ação de estabelecer, construção legítima, e a instituição no sentido comum de organização de práticas e aparelhos”, destacando que o que resulta é uma mobilidade contingente entre o aspecto estático da instituição e seu aspecto dinâmico ou, dito de outra forma, entre a atividade enunciativa e as estruturas que são, ao mesmo tempo, a sua condição e o seu resultado.

Nesse sentido, o conceito de instituição discursiva articula, em um movimento de dupla legitimação, as instituições, os quadros de diversas ordens que conferem sentido à enunciação singular, assim como o “movimento mediante o qual o discurso se institui, ao instaurar progressivamente um certo mundo em seu enunciado e, ao mesmo tempo, legitimar a cena de enunciação e o posicionamento no campo que tornam possível esse enunciado”

(MAINGUENEAU, 2006, p. 54). Maingueneau confere, assim, um papel crucial à cena de enunciação que não se reduz ao texto nem ao exterior de comunicação, mas é construída no/pelo texto e, por isso, única e singular a um, e somente um discurso. Tratarei do conceito de cena da enunciação, em capítulo à parte, pela relevância que tal conceito tem em uma perspectiva discursiva, tal como proposta por Maingueneau, e como assumirei em meu trabalho.

Esperamos ter sido possível perceber com o desenvolvimento deste tópico que assumimos neste trabalho que a literatura não é um objeto estável do qual poderíamos apreender as propriedades. Nesse sentido, é inviável enxergar como intemporais categorias como de autor, originalidade, imitação, etc., porque a apreensão que se deve fazer de tais categorias não pode dispensar o elemento histórico que os compõe. Com efeito, como nos coloca Maingueneau (2006, p. 8), o que interessa a um analista do discurso é a condição de emergência das obras e, *portanto, seu pólo de criação*. Adverte-nos, entretanto, que a análise do discurso não se reduz a isso e investiga

tudo o que é feito em torno das práticas de leitura e dos quadros sociais e históricos da recepção, das condições materiais de inscrição e de circulação dos enunciados, de discursos produzidos pelas diversas instituições que contribuem para avaliar e dotar de sentido a produção e o consumo de obras literárias (de modo particular, os meios de comunicação e a escola).

Essa perspectiva reforça, novamente, a idéia da literatura como objeto não estável, no qual dinamicamente interagem instâncias diversas como o gênero de texto, intertextualidade, mídiun, modo de vida dos escritores, posicionamento estético, cena de enunciação, temática, etc. Alguns destes conceitos serão abordados no decorrer deste trabalho.

2 O DISCURSO LITERÁRIO COMO DISCURSO CONSTITUINTE

Tornar compacto um conjunto de textos “literários” é, como vimos, característico de uma estética romântica em que a literatura aspira a um estatuto de exceção: de um lado, o burburinho infinito de palavras vãs, “transitivas”, cuja finalidade se acha fora delas mesmas, e, de outro, o círculo estreito de obras, “intransitivas”, que exprimem a “visão de mundo” singular de um autor soberano.

(Maingueneau, 2006).

2.1 O conceito de Discursos Constituintes

No capítulo anterior, buscamos esclarecer o lugar teórico que assumimos, fazendo contraponto com abordagens que apreendem o fenômeno literário em perspectivas distintas.

Na esteira, portanto, da reflexão de uma análise do *discurso literário*, iniciaremos a discussão sobre o estatuto, sobre a natureza desse discurso, compreendido, a partir deste momento, como um *discurso constituinte*. Entendamos, então, o que o Maingueneau classifica como pertencimento à esfera dos discursos constituintes, que, como veremos não é uma exclusividade da literatura.

No sentido atribuído por Maingueneau (2006), o discurso literário não desemboca em um enunciado acabado em si mesmo; nem mesmo em um discurso auto-suficiente que não se remeteria a um lugar social ou escapasse de uma relação que se constrói no/pelo próprio ato enunciativo. O discurso literário “participa de um plano determinado da produção verbal, o dos *discursos* constituintes” (MAINGUENEAU, 2006, p. 60), que, de acordo com o autor, engloba em sua categoria os discursos que se propõem como Origem, que se autorizam em si mesmos. Nas palavras do autor, “a expressão discurso constituinte designa fundamentalmente os discursos que se propõem Origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma” (MAINGUENEAU, 2006, p. 60).

A problemática dos discursos constituintes surgiu de uma necessidade, sentida por Maingueneau, de agrupar os discursos religiosos, científicos, literários e filosóficos em uma mesma categoria – a dos discursos constituintes – justamente por esses discursos guardarem em si propriedades comuns que não se apresentam em uma análise superficial. Não diferentemente das demais categorias em análise do discurso, a categoria de discurso constituinte não é estanque, ou seja, não apresenta fronteiras claramente delimitadas ou fixas, mas conta, entretanto, com certo número de invariantes. A postulação dessas invariantes, de

acordo com Maingueneau (2006), é fruto de um programa de pesquisa que permite postular questões inéditas a respeito do funcionamento discursivo.

Se é possível estabelecer que, entre discursos à primeira vista tão díspares – o literário, o filosófico, o religioso etc. –, há categorias de análise transferíveis de um para o outro, caminha-se no sentido de conceber que em uma sociedade há um domínio específico da produção verbal em que certos tipos de discursos guardam em comum aspectos relativos às suas condições de emergência, de funcionamento e de circulação. Trata-se, de maneira geral, de um modo de funcionamento e de gestão do discurso; por conseguinte, trata-se, de *uma categoria discursiva propriamente dita*, porque, ao agrupar discursos tão díspares entre si e manter categorias comuns, *zonas de interpenetração*, é porque, de alguma forma, esses discursos implicam em uma “dada função (fundar e não ser fundado por outro discurso), certo recorte das situações de comunicação de uma sociedade (há lugares e gêneros vinculados a esses discursos constituintes) e certo número de invariantes enunciativas” (MAINGUENEAU, 2006, p. 61).

Os discursos constituintes encerram em si uma autoridade, isto é, testemunhos” e/ou “argumentos” de autoridade que têm seu processo de legitimação sustentado em uma negociação que associa e relaciona intimamente “o trabalho de *fundação* no e pelo discurso, a determinação de um lugar vinculado com um *corpo de locutores consagrados* e uma elaboração da *memória*”(MAINGUENEAU, 2006, p. 61). De acordo com Maingueneau (2006), esse aspecto ocorre porque os discursos constituintes têm ao seu lado o que o autor chama de *archeion* de uma coletividade:

Esse termo grego, étimo do termo latino *archivum*, apresenta uma interessante polissemia para a nossa perspectiva: ligado a *arché*, “fonte”, “princípio”, e, a partir disso, “mandamento”, “poder”, o *archeion* é a sede da autoridade, de um palácio, por exemplo, um corpo de magistrados, mas igualmente os arquivos públicos” (MAINGUENEAU, 2006, p. 61).

Esse estatuto dos discursos constituintes de terem ao seu lado esse *archeion* revela-lhes outro traço peculiar. A noção de *archeion* é, como poderíamos dizer, uma massa de pluralidade historicamente definida e delimitada, com a qual os discursos constituintes devem negociar e, justamente por ser uma negociação, há uma disputa pelo melhor “resultado” que neste caso, reserva ao “vencedor” o direito à fala da “verdade” sobre algum tema; quem dentre os discursos constituintes está legitimado a assumir a “verdade” em determinados espaços?

Nesse sentido, os discursos constituintes têm um estatuto que lhes permite estabelecer sentido aos atos da coletividade e, além disso, servem como garantidores de diversos gêneros de discurso, porque partem de um princípio por meio do qual autorizam-se a si mesmos, agem como sua própria fonte legitimadora e, por isso não recorrem e não reconhecem outra fonte a não ser eles próprios. Nessa perspectiva, são esses discursos simultaneamente “*autoconstituintes e heteroconstituintes*, duas faces que se pressupõem mutuamente: só um discurso que se *constitui* ao tematizar sua própria constituição pode desempenhar um papel *constituente* com relação a outros discursos” (MAINGUENEAU, 2006, p. 61). Maingueneau trata, igualmente, esses discursos como *discursos-limite*, justamente pelo estatuto que lhes garante que “sejam zonas de fala entre outras e falas que se pretendem superiores a todas as outras. Discursos-limite, situados num limite, e que se ocupam do limite, eles devem gerir em termos textuais os paradoxos que seu estatuto implica” (MAINGUENEAU, 2006, p. 61). Posto assim, um discurso constituinte rejeita (não reconhece!) o primado da interdiscursividade, porque não se remete a um outro discurso e sim a uma Fonte, embora, de forma paradoxal constitua-se justamente nessa interdiscursividade velada.

É nitidamente o estatuto oriundo dessa posição limite no interdiscurso que situa os discursos constituintes acima dos outros discursos, como capazes de legitimarem a si mesmos, porque se “reportam” de forma direta a uma espécie de fonte fiduciária (no discurso religioso, por exemplo, essa fonte fiduciária é Deus).

É na esteira deste raciocínio que o autor afirma que mais importante que listar quais seriam os discursos constituintes é compreender o modo de “constituição” que os caracteriza, e acrescenta ainda que “a constituição não funciona de um único modo, ela adota tantos regimes quantos são os distintos discursos constituintes” (MAINGUENEAU, 2008, p. 38).

Pode-se apreender a constituição em duas dimensões que não se sobrepõem: a dimensão da constituição como ação de se estabelecer legalmente; e a dimensão da constituição como em modo de organização, de coesão discursiva. O autor mostra que essas duas dimensões, a da *atividade enunciativa* e a da *organização textual*, são indissociavelmente imbricadas, afirmando que

Uma análise da “constituição” dos discursos devem assim se ater a mostrar a articulação entre o intradiscursivo e o extradiscursivo, a imbricação entre uma representação do mundo e uma atividade enunciativa. Esses discursos representam o mundo, mas suas enunciações são parte integrante do mundo que eles representam, elas são inseparáveis da maneira pela qual geram sua própria emergência, o acontecimento de fala que elas instituem (MAINGUENEAU, 2008, p. 40).

E ainda, aliando e reforçando o aspecto institucional dos discursos constituintes diz:

Sua enunciação se instaura como dispositivo de legitimação de seu próprio espaço, incluindo seu aspecto institucional; ela articula o engendramento de um texto e uma maneira de se inscrever no espaço social. Seguindo a lógica da “instituição discursiva”, recusamo-nos, assim, a dissociar operações enunciativas por meio das quais se institui o discurso – que constrói dessa maneira a legitimidade de seu posicionamento – do modo de organização institucional que esse discurso a um só tempo pressupõe e estrutura (MAINGUENEAU, 2006, p. 62).⁴

Os discursos constituintes carregam em si uma condição paradoxal explicitada por um pertencimento e, ao mesmo tempo, não pertencimento a uma sociedade. Existe uma impossibilidade de se atribuir um verdadeiro lugar a esse discurso. A essa localidade paradoxal Maingueneau (2006, p. 68) convencionou chamar de *paratopia*, que não é apenas a “ausência de um lugar, mas uma difícil negociação entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que retira vida da própria impossibilidade de estabilizar-se” em um espaço único. Assim, os discursos constituintes se valem do estatuto de determinadas instituições para ocupar um lugar social, mas sem filiar-se totalmente a estas instituições.

O conceito de paratopia desemboca, assim, em uma posição de fronteira para os discursos constituintes. O discurso constituinte está no espaço paratópico, e esse espaço não é um espaço fechado, claramente delimitável, justamente porque se constitui na interdiscursividade, no recorte de um *campo discursivo*⁵.

Um dos aspectos inerentes dos discursos constituintes é que estes discursos se pretendem globais, com um alcance *global*, (como já mencionado, dizer a “verdade” sobre o belo, a verdade, etc.), mas, paradoxalmente, eles são elaborados *localmente*, “no seio de grupos restritos que não se ocultam por trás de sua produção, por que a moldam por meio de seus próprios comportamentos” (MAINGUENEAU, 2006, p. 69). É exatamente por esta imbricação entre esses grupos restritos e seus discursos que Maingueneau (2006, p. 69) alerta

⁴ Essa citação nos dá a abertura necessária para chamar atenção para um outro conceito maingueneano, a saber, o de posicionamento. Neste capítulo sobre os discursos constituintes, é possível depreender uma ampliação do alcance deste conceito em relação ao tratamento dado pelo autor na obra *Gênese do Discurso* (1984/2005) que analisava a questão do posicionamento dentro de um mesmo campo. Neste momento o autor, assim, amplia as fronteiras da interdiscursividade porque não é mais o posicionamento apenas dentro de um campo específico e, sim, posicionamento em termos de discursos constituintes, portanto, em campos distintos como, por exemplo, o discurso científico em relação ao discurso religioso, visto que, como o próprio autor afirma, os discursos constituintes são *múltiplos* e estão em *concorrência*.

⁵ Gostaríamos de fazer uma pequena diferenciação entre duas unidades pertinentes de análise profundamente imbricadas, mas distintas: a de campo discursivo e a de tipo discursivo. De acordo com Maingueneau o campo discursivo é um recorte histórico que não existe a priori porque é delimitado pelo analista em função de seus objetivos. Já o tipo de discurso define, diferentemente, um pouco do estatuto do discurso sobre o qual o analista pretende debruçar-se em função do campo por ele delimitado que, por sua vez, define o funcionamento de um tipo de discurso em determinadas condições históricas.

que “todo estudo que se pergunta sobre o modo de emergência, circulação e consumo de discursos constituintes deve dar conta do funcionamento dos grupos que os produzem e gerem”. Portanto, o posicionamento no seio dos discursos constituintes supõe, como em qualquer espaço de enunciação, a presença de um grupo específico *sociologicamente caracterizável*, que permite que se fale na existência de *comunidades discursivas* que partilham ritos e normas. Tais comunidades podem ser divididas em dois tipos: as que *produzem* e as que *gerem* o discurso e, embora caracterizadas em dois tipos, têm seu funcionamento altamente imbricado.

A comunidade dos produtores são grupos que “só existem na e pela enunciação de textos” (MAINGUENEAU, 2006, p. 69) e, de acordo com Maingueneau (2006) podemos falar em uma certa hierarquia entre os *textos primeiros*, que se encarregam de refletir sobre si mesmos, mas que não são auto-suficientes, já que mobilizam não somente autores, mas uma gama de papéis sociodiscursivos que ficam encarregados de gerir esses enunciados. No caso da literatura, por exemplo, ela traz consigo todo um funcionamento que se sustenta pelas críticas literárias de jornal, os professores, as livrarias, os bibliotecários etc., os chamados textos segundos, portanto.

Maingueneau (2006, p. 70) afirma que, se há uma “constituição” nesses discursos, ela ocorre justamente “na medida em que a cena de enunciação que o texto traz legítima de uma maneira, em certo sentido, performativa o direito à fala que ele pretende receber de alguma fonte (a Musa, Deus...)”. O autor utiliza o termo *especular* para desdobrar esse processo que ocorre entre o discurso e a instituição, e esclarece, ainda, que este processo incide sobre três dimensões: na cenografia, no código de linguagem e no *ethos*. Isso porque, afirma o autor: i) o investimento de uma cenografia faz do discurso o lugar de uma representação de sua própria enunciação (posteriormente, desenvolverei melhor essa dimensão, considerando meu objeto de análise e o recorte feito neste trabalho); ii) o investimento de um código de linguagem, ao operar sobre a diversidade irreduzível de zonas e registros de língua, permite produzir um efeito prescritivo que resulta da conformidade entre o exercício da linguagem que o texto implica e o universo de sentido que ele manifesta; iii) o investimento de um *ethos* dá ao discurso uma voz que ativa o imaginário estereotípico de um corpo enunciante socialmente avaliado.

A articulação íntima entre estes três conceitos possibilita abordar e enxergar o poder que a enunciação tem de suscitar a adesão de seu co-enunciador ao inscrevê-lo em uma cena de fala que é justamente a requerida e necessária para o universo de sentido que o discurso pretende promover.

2.2 O quadro hermenêutico

Seguindo a perspectiva teórica trilhada pelo autor, ele agora nos apresenta a noção de *quadro hermenêutico*, que agiria como uma espécie de “garante” de que determinado texto *deve* ser interpretado, ao mesmo tempo em que articula um quadro de hiperproteção a esse texto literário. Entendamos, então, mais claramente como se articula esse duplo movimento.

Por não ser o texto literário um enunciado auto-suficiente, que implica automaticamente em um intérprete competente, é que há a necessidade de que esse enunciado seja tomado num quadro hermenêutico, visto que esse quadro garante que este enunciado é um texto que deve ser interpretado. Isso significa, entre outras coisas, que o texto em questão é *singular*, que por meio dele uma fonte envia uma mensagem transcendente, e esta é necessariamente oculta; não é possível uma leitura imediata do texto, é necessário decifrá-lo. Esse inscrição no quadro hermenêutico prescreve um modo muito particular de existência no interdiscurso, pois o texto

é um monumento, sempre além da contingência dos intérpretes que a ele se dedicam, e envolve um esforço de restituição e preservação de seu significante em sua “autenticidade”. É imprescindível que esse texto seja considerado “profundo” para se poder e dever submetê-lo à interpretação; mas é imprescindível que o texto seja submetido à interpretação para se poder dizer que ele é “profundo” (MAINGUENEAU, 2006, p. 73).

É justamente por ser o discurso literário um discurso constituinte que está inscrito em quadro hermenêutico, que a obra sempre irá dizer algo distinto daquilo que diz e, “nesses termos, toda clareza é enganosa” (MAINGUENEAU, 2006, p. 74). Mas o quadro hermenêutico não é somente uma garantia de que há um sentido oculto no texto, é também, um cerceador dos limites desse sentido, que mobiliza sempre referenciais últimos, tais como nos diz Maingueneau (2006, p. 74): o destino do homem, os poderes da linguagem, a missão da arte etc. O autor faz questão de lembrar sobre a existência de uma *tópica [teoria dos “lugares”]* consolidada pelo aparelho escolar “cujo domínio é indispensável para elaborar convenientemente explicações de texto, dissertações ou comentários nos jornais ou no rádio”.

É o que ocorre quando se comenta, visto que

cada intérprete legitima-se mediante cada interpretação bem-sucedida; ao fazê-lo, ele relegitima seu lugar e, ao mesmo tempo, relegitima a condição do texto

comentado de membro do quadro hermenêutico, e, para além disso, relegitima o próprio quadro hermenêutico. Todo comentário bem sucedido provoca, assim, um duplo reconhecimento (gratidão e legitimidade): reconhecimento do (e com relação ao) intérprete, que por sua vez, reconhece por seu gesto o valor do quadro hermenêutico e sua dívida para com ele (MAINGUENEAU, 2006, p. 74-75).

É nesse sentido, pois, que Maingueneau (2006) alerta para o fato de que o intérprete é distinto de um mero leitor, visto que é necessário uma relação privilegiada do intérprete com a fonte do texto, além do fato de que há uma sustentação institucional que autoriza o intérprete no seu processo de comentário.

Como foi dito acima, que toda clareza é enganosa, não podemos, igualmente, falar em textos defeituosos, e sim em *intérpretes deficientes*. O intérprete tem a missão de “descobrir o ponto a partir do qual a clareza se obscurece”(MAINGUENEAU, 2006, p. 74). Nesse sentido,

sejam quais forem as transgressões das leis do discurso ou das normas do gênero de que a obra é culpada, o quadro hermenêutico garante que, num nível superior, essa falta é apenas aparente e que as exigências da comunicação são respeitadas: cabe ao destinatário descobrir as interpretações de alcance mais amplo que o texto propõe ao bom entendedor (MAINGUENEAU, 2006, p. 74).

Assim, de modo geral, o autor tem o suporte do quadro hermenêutico, e o seu texto, por ser um discurso constituinte tomado em um quadro hermenêutico, tem um estatuto de um texto hiperprotegido.

Tendo abordado a problemática do estatuto do discurso literário, trataremos, no capítulo a seguir, do conceito de posicionamento no campo, outra noção indispensável para a abordagem de nosso *corpus* de análise.

3 POSICIONAMENTO E “VIDA LITERÁRIA”

(...) a escrita não é tanto expressão da vivência de uma alma que foge dos homens ou mantém a metrópole à distância quanto um modo de inscrição no espaço literário em perfeita unidade com um trabalho ininterrupto de posicionamento.

(Maingueneau, 2006).

3.1 Primeiras considerações

Refletir sobre a emergência das obras é, igualmente, refletir sobre o espaço que lhes dá sentido, isto é, sobre o *campo* em que se constróem determinados posicionamentos, que ultrapassam a mera questão de doutrinas estéticas e encontram-se indissociáveis de suas modalidades de existência social, do estatuto de seus atores, e dos lugares e práticas que eles investem e que os investem. Refletir sobre a emergência de uma obra é, pois, refletir sobre a construção de uma identidade enunciativa que mais do que *uma tomada de posição* é também um recorte de um território de fronteiras instáveis que não cessam de ser redefinidas.

A esse respeito – da profunda imbricação entre a emergência/constituição de uma obra e o posicionamento/construção de uma identidade enunciativa no campo –, Maingueneau (2006) pondera que não se deve confundir posicionamentos com escritores. Traçaremos, a seguir, o percurso do autor para esclarecer como estes dois parâmetros, o posicionamento e o escritor, se encontram e se distanciam na construção de uma identidade enunciativa.

3.2 Autoridade e vocação enunciativa

Retomando a *Arqueologia do saber* de Michel Foucault, Maingueneau (2006) diz ser pertinente para o discurso literário uma questão a propósito da fala médica formulada por Foucault (*apud* MAINGUENEAU, 2006, p. 151-152):

Quem fala? Quem, no conjunto de todos os indivíduos falantes, pode legitimamente ter esse tipo de linguagem? [...] A fala médica não pode vir de qualquer um; seu valor, sua eficácia, seus próprios poderes terapêuticos e, de modo geral, sua existência como fala médica não são dissociáveis da personagem, estatutariamente definida, que tem o direito de articulá-la.

No entanto, diferentemente da fala médica para a qual um diploma confere a legitimidade, na literatura, a autoridade enunciativa vincula-se à própria constituição do posicionamento no interior do campo para, a partir daí, definir, à sua maneira, o que é um autor legítimo naquele posicionamento. A esse respeito, Maingueneau (2006, p. 152) cita o exemplo de um poeta lírico romântico que deveria ser dotado de uma forte sensibilidade, ter sofrido e vivenciado experiências dolorosas para exercer a autoridade enunciativa. Isso assim ocorre porque

os diversos estados históricos da produção literária filtram dessa forma, em função dos posicionamentos que neles são dominantes, a população enunciativa potencial; definem certos perfis: freqüentar ou não os ambientes mundanos, o teatro ou os cientistas, colecionar plantas ou praticar esportes, conhecer os bastidores da política etc.

É ao dar prosseguimento a essa linha de pensamento que o autor postula a noção de *vocação enunciativa* como o “processo através do qual um sujeito se “sente” chamado a produzir literatura” (MAINGUENEAU, 2006, p. 152). Assim, não será qualquer sujeito que se sentirá “tomado” pelo processo da criação, é necessário que a posição desse sujeito na sociedade em questão, em relação com a representação da instituição literária daquele momento, lhe forneça a convicção necessária de possuir a autoridade enunciativa requerida para se tornar escritor. Portanto, a *vocação enunciativa* oriunda de uma autoridade enunciativa ocorre em relação a um dado estado do campo, aliada a uma posição particular do sujeito neste mesmo campo. Estamos diante de uma espécie de *autocensura* do campo literário que define quais (potenciais) escritores são capazes de dar uma definição de *literatura legítima* de acordo com suas próprias qualificações.

Maingueneau (2006, p. 153-154) ilustra essa relação entre vocação enunciativa, qualificação e autoridade com uma citação retirada do *Défense et illustration de la langue française* de J. du Bellay (1549) que traça, de acordo com o autor, o *retrato do poeta legítimo* e define, desse modo, a cultura e o modo de vida que legitimam essa enunciação poética:

Portanto, ó tu, dotado de uma excelente beatitude por natureza, instruído em todas as boas artes e ciências, principalmente naturais e matemáticas, versado em todos os gêneros de bons autores gregos e latinos, não ignorante das especialidades e ofícios da vida humana, não de condição demasiada elevada, nem chamado ao regime público, e tampouco abjeto e pobre, não perturbado por problemas domésticos, mas em repouso e tranquilidade de espírito, adquirida antes de tudo pela magnitude de tua coragem, depois mantida por tua prudência e governo sensato, ó tu (digo), ornado de tantas graças e perfeições, se às vezes tiveres piedade de tua pobre linguagem, se te dignares a enriquecê-la com teus tesouros, será realmente tu que a

farás erguer a cabeça e, com uma honrada testa, se igualar às magníficas línguas grega e latina.

Esse texto busca legitimar um modo de existência, assim como deve vir a ser um prognóstico futuro que, no entanto, somente irá se sustentar em função de obras que atestem essa qualificação.

É construindo esse percurso que Maingueneau esclarece a necessidade de ritos que legitimem a construção da obra como o universo de sentido do posicionamento no qual a obra pretende se inserir. O autor fala, nesse sentido, em *ritos genéticos*, que ele classifica como “as atividades mais ou menos rotineiras através das quais se elabora um texto” (MAINGUENEAU, 2006, p. 155). A criação literária percorre diversos domínios; são eles da *elaboração*, da *redação*, da *pré-difusão* e da *publicação*, e, contrariamente ao que poderíamos pensar, esses domínios não se mobilizam individualmente e/ou seqüencialmente, mas na forma de um dispositivo interligado. Assim, determinado tipo de elaboração imporá restrições ao tipo de redação, de pré-difusão ou de publicação.

A concepção de ritos genéticos, quando bem elaborada, confunde-se com a caracterização de uma identidade num campo de contornos instáveis e radicalmente conflituoso, como o literário. Exatamente por isso, o criador não tem como desconsiderar seus próprios ritos genéticos que acabam por ser também *gestos conjuradores* que devem mostrar ao público e ao próprio escritor os sinais de sua legitimidade, sendo a ocorrência dessa legitimidade vinculada à realização de gestos requeridos para escrever em concordância com o posicionamento que se pretende atestar em um dado momento do/no campo. Nas palavras de Maingueneau (2006, p. 158), “os ritos genéticos são, por conseguinte, parte de posicionamentos estéticos que sustentam as obras” e, assim, num duplo movimento, possibilitam as obras e legitimam um *trabalho ininterrupto de posicionamento*.

A consideração dos ritos genéticos no campo literário reforça a idéia da posição paratópica do escritor que cria a um mesmo tempo espaços que estão dentro e fora do mundo, sendo justamente “a convergência entre uma maneira de viver e de escrever e uma obra” (MAINGUENEAU, 2006, p. 160) o gatilho para uma paratopia criadora.

Relembrando o estatuto de discurso constituinte, o discurso literário mantém uma relação indispensável com a memória, o que implica necessariamente, no caso literário, um percurso por um vasto *arquivo literário*. No entanto, se a atividade literária está atrelada a um posicionamento, é em função deste posicionamento que irá se fazer um e não outro percurso

por este vasto arquivo literário. É dessa forma – e não há outra possível – que o criador constrói sua identidade, definindo de maneira própria sua trajetória no intertexto⁶. É, pois, neste sentido que Maingueneau (2006, p. 163) destaca essa relação entre o percurso e a construção/legitimação de um posicionamento:

mediante os percursos que ele traça no intertexto e aqueles que exclui, o criador indica qual é para ele o exercício legítimo da literatura. Ele não se opõe a todos os outros exercícios tomados em bloco, mas essencialmente a alguns deles: o Outro não é qualquer um, mas aquele que é primordial não ser.

Assumir essa perspectiva implica romper o binômio obra singular vs consciência criadora e considerar

o conjunto da literatura, um gigantesco *corpus* em que cada obra revela ser composta por uma multiplicidade de outras [...]. As obras singulares vêm, assim, a se perder numa literatura que atravessa todas elas, uma literatura presente a si mesma em todo e qualquer texto, oferecida à classificação e ao comentário infinito, e que se reúne num museu imaginário (MAINGUENEAU, 2006, p. 164).⁷

Porém, ao analisar as condições de surgimento de uma obra não devemos nos ater à tese fundamental de uma intertextualidade radical comum a todo discurso constituinte e, sim, à maneira pela qual cada texto gera essa intertextualidade, assim como, posteriormente, ocorre seu modo de gerenciamento dessa intertextualidade, exatamente por ser esse gerenciamento garantidor de uma identidade para a obra no emaranhado do intertexto; sua estruturação ocorre por uma posição limite nas tensões do campo, e sua enunciação nunca

⁶ Maingueneau (2006) ressalva uma questão terminológica em relação ao uso de “intertexto”. Diz o autor que em Análise do Discurso opta-se, normalmente, por uma distinção entre intertexto e interdiscurso. O primeiro seria um conjunto de textos particulares com os quais o texto particular entra em relação direta. Já o interdiscurso designa o conjunto de gêneros e tipos de discurso que interagem numa determinada conjuntura. Maingueneau (2006, p. 163) prefere não fazer essa distinção “no nível que estamos aqui” e, de maneira análoga, assim procederemos.

Aproveitamos a abertura dada pela questão do intertexto para reafirmar um ponto já discutido neste trabalho quando abordamos a questão dos Discursos Constituintes, a saber, que o intertexto de uma obra literária não se alimenta apenas de outros textos literários, mas também de outros enunciados que em dada conjuntura não advêm da literatura e, nem por isso, contenta-se com a oposição dicotômica entre o que é literário e não-literário, justamente porque a literatura não advém de um território pré-demarcado e estabilizado: “toda obra se divide *a priori* entre a imersão no *corpus* então reconhecido literário e a receptividade a uma multiplicidade de outras práticas verbais. A relação com o “não-literário” é redefinida sem parar, e a delimitação daquilo que pode ou não alimentar a literatura, mas também advir da literatura, se confunde com cada posicionamento e cada gênero no interior de um certo regime de produção discursiva” (MAINGUENEAU, 2006, p. 166). Seria igualmente interessante que o leitor retomasse a também já discutida noção de *espaço associado*.

⁷ Em *Cenas da enunciação*, Maingueneau (2008, p. 43), ao analisar os Discursos Constituintes, propõe discussão semelhante sobre a noção de posicionamento esclarecendo que “a unidade de análise pertinente não é o discurso em si mesmo, mas o sistema de referência aos outros discursos através do qual ele se constitui e se mantém; referir-se aos outros e referir-se a si mesmo não são atos distinguíveis senão de modo ilusório; o interdiscurso não se encontra no exterior de uma identidade fechada sobre suas próprias operações”.

cessa seu trabalho de legitimação, seja no que concerne ao que a produz como ao que ela produz.

É nessa perspectiva que retomamos a idéia de ritos genéticos que sustentam posicionamentos estéticos, uma vez que a criação vive de gestos que rompem o linear, refugiam-se noutro lugar do território, deslocam-se, subvertem-se, excluem-se, fazem alianças e reavaliações.

Espera-se que, no avançado dessa discussão, já seja possível esclarecer que o investimento de um gênero (falamos agora de gênero mesmo, e não de gênese) é parte da construção de um posicionamento e não apenas um contexto contingente a uma obra; é, antes de tudo, um *componente legítimo* da obra, cabendo ao analista investigar a maneira como ocorre esse investimento genérico, estreitando, assim, a relação entre o posicionamento e a memória intertextual.

Num encadeamento “lógico”, se o criador *não se opõe a todos os outros exercícios tomados em bloco, mas*, como já mencionado, *a alguns deles*, um posicionamento, igualmente, não opõe seu(s) gênero(s) a todos os outros em bloco. Ele se define “essencialmente com relação a certos outros que privilegia”, e são desses que “lhe é essencial distinguir-se a fim de estabelecer sua própria identidade” (MAINGUENEAU, 2006, p.168).

Outro ponto interessante abordado pelo autor em relação ao posicionamento diz respeito ao posicionamento na lenda. Para discutir esse ponto, iniciamos com uma citação:

O arquivo de um discurso constituinte não é mera biblioteca ou coletânea de textos, mas também um tesouro de *lendas*, de histórias edificantes e exemplares que acompanham gestos criadores já consagrados. Posicionar-se não é somente transformar obras conservadas numa memória, mas também definir uma trajetória própria na sombra projetada de lendas criadoras anteriores (MAINGUENEAU, 2006, p. 175)⁸.

Sobre a palavra *lenda*, Maingueneau (2006, p. 177) diz que devemos assumi-la em sua ambigüidade de “palavra que designa que *é preciso* dizer, ou melhor, redizer, porque memorável, e palavra de acompanhamento de imagens”. Essa dupla designação implica que, para o criador, a literatura também é um *murmúrio de lendas*, de histórias, sobre as quais sua literatura irá se constituir e, da mesma maneira, irá construir a sua forma de se inscrever na

⁸ Cremos ser conveniente ressaltar que a acepção da palavra lenda no sentido empreendido por Maingueneau distancia-se (e não se reduz) de um sentido dicionarizado. A noção de lenda deve ser tomada como um percurso da/pela memória, empreendido pelo criador no vasto arquivo literário de que dispõe, e que recorta em concordância com a construção de seu posicionamento. Além disso, o criador tem que lidar com a gerência dessa lenda em vida, para que ela se concretize em plenitude quando de sua morte.

lenda literária. Maingueneau (2006, p. 177) discorre de maneira bastante elucidativa sobre esse trabalho de inscrição que é constitutivo de toda criação:

a vida do criador é percorrida por certa representação da posteridade, quando os gestos, imobilizados pela morte, se terão tornado emblemáticos. A lenda pessoal que é preciso construir ao criar uma obra assombra sua vida, e é à sua sombra que se tramam suas decisões. Quer siga os caminhos já percorridos ou deles se desvie, ele inscreve posturas, percursos que traçam uma linha identificável e exemplar num território simbólico protegido. Constrói às apalpadelas sua própria lenda, que se alimenta inevitavelmente de lendas já existentes, e só se torna criador ao buscar dar acesso à lenda literária uma identidade de criador que alimenta com sua própria existência.

É impossível, portanto, para o criador (posição em que se encontra o escritor na tentativa de definir sua própria trajetória à *sombra de lendas criadoras anteriores*), desvencilhar-se da gerência constante de sua própria “lenda em *vir-a-ser*”. O primeiro texto que o criador oferece ao público gera uma nova instância que o duplica (ele é autor de uma obra x) e, para além disso, ele passa a existir no arquivo literário através dos comentários feitos a seu respeito e de sua obra, e mais, “quanto mais um escritor publica, tanto mais o “autor” se enriquece de uma obra que aumenta” (MAINGUENEAU, 2006, p. 179). A coroação máxima ocorre quando de sua morte: o autor de x, y, z, alcança a graça de sua autonomia, e seu conjunto de marcas significantes, sua mescla de gestos e de textos servem como um “garante” por si só.

Apresentadas tais questões relativas ao imbricamento entre o posicionamento e a vida literária, abordaremos, no tópico seguinte, aspectos do posicionamento de Oscar Wilde no interior do campo literário da Inglaterra do final do século XIX, momento conhecido como período vitoriano. Iremos discorrer sobre aspectos relevantes do movimento no qual Wilde estava inscrito e que, de maneira geral, ficou conhecido como estetismo – ou esteticismo, ou decadentismo, ou ainda, como optamos por a ele nos referir, como estetismo-decadentista.

3.3 O decadentismo e sua face estetista: uma (a)moralidade libertária

A puritana época vitoriana seria, nas palavras de Oscar Wilde, a hipócrita sociedade inglesa contaminada pelo vazio espiritual burguês, que esconde, sobre o véu de uma moralidade virtuosa, a submissão a um sistema econômico que profetiza a felicidade através do consumo de objetos. Wilde e muitos outros artistas, num contexto *fin de siècle*,

posicionou-se com relativa hostilidade em relação à arte oriunda da era industrial com um exarcebado desprezo “pelo gosto filistino da classe média” (FURTADO; MALAFAIA, 1992, p. 39).

O pensamento europeu, e não somente o inglês, encontrava-se em um momento de insegurança moral, no qual antigas crenças, ideologias, idéias e valores já não se mostravam tão vigorosos e onipresentes. Uma mudança de paradigma ocorria nestes novos tempos oriundos da Revolução Industrial, e a arte e a literatura acompanhavam esse momento.

Na Inglaterra, o período vitoriano refere-se aos anos transcorridos durante o reinado da Rainha Vitória, de 1837 a 1901, mas (como a história é descontínua e não-abrupta!) esse período extrapola seu início e fim. O vitorianismo se caracteriza por ser uma época de transição em todas as esferas da sociedade, bem como, o período de ascensão e domínio da burguesia. Passou-se de um sistema estático, quase feudal, para um sistema dinâmico da sociedade industrial, com o desenvolvimento da classe média e um impressionante avanço técnico:

Pela primeira vez na História, o vitoriano confrontou-se com questões reportáveis tanto à industrialização, ao desenvolvimento da ciência, ao desmedido crescimento urbano, a realizações técnicas antes impensáveis ou aos conflitos entre a burguesia e o operariado... (FURTADO; MALAFAIA; 1992, p. 9).

Num contexto como este, não surpreende que a filosofia dominante tenha um fundamento essencialmente racionalista, como ocorre no empirismo – doutrina baseada “no princípio de que, em última análise, a maior parte ou, mesmo, a totalidade do conhecimento se reporta à experiência decorrente das impressões sensoriais” (FURTADO; MALAFAIA; 1992, p. 18) –, que acabaria por culminar no utilitarismo⁹, tendo como representante supremo Stuart Mill. Embora a influência do empirismo tenha sido muito mais perceptível, houve espaço para as perspectivas idealistas que “propunham um modelo de conhecimento quase diametralmente oposto ao do empirismo”, principalmente nos círculos literários e artísticos, e que tinha no poeta romântico S. T. Coleridge¹⁰ seu principal difundidor.

Furtado e Malafaia (1992) ponderam que, naquele momento, havia dois modos distintos de o artista relacionar-se com a sociedade. De um lado tem-se a prerrogativa de que a intenção do artista é ver *o objeto tal como ele é (to see the object as in itself it really is)*. No

⁹ O utilitarismo tornou-se a mais importante idéia moral e política do século XIX e ajudou a moldar as estruturas das sociedades democráticas desenvolvidas do século XX. Stuart Mill era firmemente empirista e naturalista e desenvolveu com sofisticação o utilitarismo de Jeremy Bentham (1748-1832).

¹⁰ Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) foi poeta, crítico e ensaísta inglês. É considerado, ao lado de William Wordsworth, um dos fundadores do Romantismo na Inglaterra.

caminho contrário, tem-se que a intenção do artista é *ver o objeto tal como ele é para si (to see the object as it really is to me)*. Walter Pater é o nome representativo dessa forma de conceber a intenção do artista e, por meio de seu livro *The Renaissance. Studies in Art and Poetry* (1873), afirma a importância da impressão estética, que seria para ele o único conhecimento verdadeiro que se poderia ter do objeto de arte.

Em relação a esses modos distintos de conceber a relação entre o artista e a sociedade, interessa-nos de sobremaneira o segundo, que caminha nos trilhos do que, em sentido amplo, ficou conhecido movimento decadentista.

O decadentismo é um movimento amplo, fruto de uma época que, como dissemos, caracterizou-se pela multiplicidade de pensamentos. No entanto, um pensamento sobressaía-se: era conhecido como Naturalismo e tinha seu expoente máximo na figura de Émile Zola.

Na escassez de valores estéticos no pujante seio da burguesia, e na predominância de um movimento como o naturalismo, que se fartava na aspereza vernacular e nas intermináveis fórmulas sociológicas preconizadas por Zola, não é difícil prever que uma ruptura não tardaria a acontecer. A cisão ocorreu justamente no interior do movimento naturalista, vindo do mais aclamado discípulo do mestre Zola. J. K. Huysmans, com seu romance *A rebours (As avessas)*, (1884), distancia-se do mestre rumo a uma escrita mais profunda e existencial, rumo às teses decadentistas que aos poucos permeava os círculos artísticos.

A paternidade do que se chama decadentismo é controversa. Existem autores que atribuem-na de forma conjugada a “Sade como patriarca, enquanto Poe e Baudelaire seriam os primeiros articuladores de suas questões capitais” (SALGADO, 2006, p. 24). Outros, como Camille Paglia, a atribuem a T. Gautier, posição que assumiremos com a autora. Divergências à parte, todos concordavam, entretanto, que o ponto a se atacar era a ausência espiritual do elemento humano; estava tudo muito cru, muito realista, muito naturalista.

Ernest Raynaud (apud SALGADO, 2006, p. 31), em um ensaio sobre escritores decadentistas, assinala:

Gosto da palavra decadência toda cintilante de púrpura e ouro. Evidentemente retiro-lhe qualquer imputação injuriosa e qualquer idéia de degradação. Esta palavra supõe, ao contrário dos pensamentos refinados da extrema civilização, uma grande cultura literária, uma alma capaz de voluptuosidades intensivas. Projeta brilhos de incêndio e luminosidades de pedraria. É feita de uma mistura de espírito carnal de carne triste e de todos os esplendores violentos do baixo império; respira a pintura das cortesãs, os jogos circenses, a respiração dos beluários, o salto das feras, o desabamento, dentro das chamas, das raças esgotadas pela força de sentir o barulho invasor das trombetas inimigas. É Sardanapalo acendendo o braseiro entre suas mulheres, é Sêneca ao cortar suas veias declamando versos, é Petrônio mascarando

com flores sua própria agonia. É ainda, se quiserdes tomar exemplos menos longínquos, as marquesas caminhando para guilhotina, sorrindo, e com o cuidado de não desarrumar seu penteado. É a arte de morrer com beleza. É aliás este sentimento que me ditou o soneto que conheceis: *Je suis l'Empire à fin de La décadence*. (...). Podemos aplicar esta palavra de forma irônica e nova, subentendendo nela a necessidade de reagir pelo refinado, pelo precioso, pelo raro contra a insipidez de nosso tempo; embora fosse impossível retirar, de todo, da palavra decadente seu mau sentido, esta injúria pitoresca, muito outonal, muito sol poente, finalmente ainda deveria ser recolhida!

Partindo dessa reflexão, podemos dizer que o termo decadentismo descreve um posicionamento estético que ocorreu no final do século XIX e que se contrapôs ao realismo e ao naturalismo. É possível compreender o decadentismo como desdobramento do romantismo (Paglia (1992) o classifica como um *romantismo tardio*), alimentado pela reação ao cientificismo que acompanha o desenvolvimento da sociedade industrial da segunda metade do século XIX. Esse movimento se posiciona firmemente contra as associações freqüentes e genéricas entre a arte, o objeto e a técnica, assim como contra as inclinações naturalistas de parte da produção artística. Os decadentistas sublinham um ideal estético amparado na expressão poética e lírica.

Remontando às origens, encontramos Théophile Gautier como o pai do decadentismo francês e inglês. A autora Camile Paglia aponta Gautier também como o criador do estetismo, que ela classifica, em termos gerais, como “a adoração neopagã da beleza” (PAGLIA, 1992, p. 377). De Gautier aportamos em Charles Baudelaire que, de acordo com Paglia, foi o primeiro artista a viver como esteta; ela o compara a um gato, “animal favorito dos estetas e decadentes. O gato é um dândi, frio, elegante e narcisista, importando o hierárquico estilo egípcio para a vida moderna” (PAGLIA, 1992, p. 395).

Nessa trilha, não muito ortodoxa, desembarcamos em Walter Pater que, oriundo do ambiente pré-rafaelita¹¹ de Oxford, iria influenciar toda uma geração de estudantes, entre os quais, encontra-se Oscar Wilde. Pater busca “neutralizar todas as limitações sociais e morais à arte” (PAGLIA, 1992, p. 441). Seu livro *Studies in the history of Renaissance* (1873) é, de acordo com Paglia, o primeiro clássico do decadentismo inglês, ao qual Wilde firmemente referia-se como seu *livro de ouro*. Em linhas gerais, para Pater, o ser é contemplativo, perceptivo e passivo, e a arte não deve ter qualquer reflexo da moral. As teorias de Walter Pater elevaram o decadentismo para muito além da percepção de afetação e da libertinagem, características estas que lhe eram atribuídas por muitos, como sendo as únicas que possuía.

¹¹ A Irmandade Pré-Rafaelita congregou um grupo de pintores ingleses da era vitoriana que, sob a influência majoritária de J. Ruskin, tomou como modelo ideal as obras dos precursores de Rafael.

O decadentismo conclama o novo, e os estetas pretendem libertar a literatura e as artes das convenções da moral burguesa, em virtude da desilusão de um século que parecia ter esgotado todas as potencialidades de um romantismo idealista. Estes sentimentos encontraram fortíssima expressão literária na obra, do já citado autor, J.-K. Huysmans (1848-1907), particularmente em *A rebours* (1884) que, sob a influência tardia do pessimismo de Schopenhauer (1788-1860), empreende uma síntese da estética decadente na criação da personagem Des Esseintes, paradigma do dândi *fin-de-siècle*, que irá ecoar na obra de Wilde na construção da personagem Lord Henry Wotton.

Neste trabalho, adicionaremos ao decadentismo o termo estetismo (também chamado esteticismo), tal como fazem outros autores como Paglia (1992). Julgamos adequado e conveniente esse acréscimo, já que, embora não sejam termos equivalentes, são bastante próximos, podendo ser o estetismo considerado uma corrente do decadentismo. Oscar Wilde, por exemplo, mesmo sendo um decadente, é, na maioria das vezes, enquadrado no estetismo. Por isso, optamos por matizar que há uma nuance de diferença entre os dois, mesmo considerando que há mais valia em nomear o posicionamento de Wilde no campo literário de estetismo-decadentista. Isto porque, assim procedendo, poderemos traçar um perfil mais próximo desse movimento artístico-literário e, da mesma forma, pontuar com mais clareza as características do posicionamento wildeano no campo literário. Faremos, a seguir, um breve percurso justificando como essa adição acrescenta e clarifica nossa hipótese, a saber, de que o hedonismo, presente no posicionamento da personagem Lord Henry, é uma das faces do estetismo-decadentista de Oscar Wilde.

Se retomarmos a origem da palavra estética, palavra-origem do termo estetismo, encontraremos no *Dicionário de termos literários* (MASSAUD, 1974, p. 166) as seguintes informações – “do grego *aesthetikos*: **suscetível de perceber pelos sentidos**; de *aesthesis*: **sensação, percepção**” – e a seguinte definição:

neologismo criado pelo filósofo Alexander Baumgarten (1714-1762) que lhe serviu de título à obra com a qual principiou os estudos modernos na matéria. O vocabulário designa, *lato sensu*, o conhecimento da beleza na Arte e na Natureza, a teoria ou filosofia do Belo, **entendendo-se por Belo o conjunto de sensações experimentadas no contato com a obra de arte** ou manifestação da Natureza. *Stricto sensu*, equivale à teoria ou filosofia da arte. Conquanto, haja inventado o termo “estética”, Baumgarten não inaugurou a atividade correspondente: desde o século IV a.C., com Platão e Aristóteles, vêm sendo debatidos os problemas fundamentais da Estética, como por exemplo, que é Arte?, que é Belo?, que é valor estético?, que é belo estético e belo natural?, etc. Até a primeira metade do século XIX, investigava-se a estética da perspectiva filosófica. A partir de Gustav Fenchner e sua *Estética Experimental* (1871), passou a ser analisada também do prisma psicológico. Posteriormente com o progresso da

Sociologia, os estudos nessa área ganharam nova dimensão. Não obstante, a Estética permaneceu terreno dileto dos filósofos.

Atualmente, a Estética “oscila entre um método sociológico de extremo relativismo, uma análise psicológica geralmente muito subjetivista, e uma tendência metafísica formalmente atraída pelo dogmatismo (HUYSMAN 1954, p. 119 apud MASSAUD, 1974, p. 166; grifos nossos)”.

A própria etimologia da palavra a remete a um apreço pela valoração dos sentidos, a uma exaltação da percepção. Alia-se a isso o conhecimento do belo através das sensações experimentadas. É justamente na agregação destas características que encontramos a matriz estetista. É na exaltação máxima dos princípios decadentistas, acrescidos dessa matriz estetista, derivada da definição de Massaud, que enxergaremos a nuance do estetismo-decadentista em relação ao decadentismo: o estetismo-decadentista realça e valoriza o cultivo do belo na vida e na arte como forma de busca pelo prazer – e nisso encontra-se o caráter hedonista do estetismo-decadentista. Antes, porém, de tratarmos desta questão, crucial em nosso trabalho, iremos apresentar a figura do dândi, outro ponto crucial para o desenvolvimento e sustentação de nossas hipóteses.

A figura do dândi é uma das bases de sustentação, no contexto de final de século XIX, da enunciação a partir do estetismo-decadentista. Embora na vulgata do senso comum a palavra designe, de maneira geral, o homem que mostra excessiva preocupação com o vestuário, o dandismo mostra-se mais profundo e fecundo em uma análise menos superficial. De acordo com Campbell (2001), os dândis compunham o grupo social pequeno e exclusivo que havia recebido uma educação privilegiada, mas não descendia de uma linhagem aristocrática, embora, os dândis fossem freqüentadores requisitados dos grandes salões aristocráticos.

O refinamento e a elegância, quer fosse na roupa ou na postura, constituía o cerne do ideal do dândi, e alcançar esse “ideal de comportamento refinado era demonstrar prosperamente uma superioridade do ego e, como conseqüência, a arrogância também era uma característica definidora do dândi” (CAMPBELL, 2001, p. 236). De acordo com Baudelaire (apud CAMPEBELL, 2001, p. 237), a doutrina do dândi de elegância e originalidade é tão exigente quanto a mais rigorosa regra monástica. Conseqüentemente, o autocontrole se fazia inerente, e, por conseguinte, temos o dândi como um ser impassível e imperturbável. Essa “filosofia”, entretanto, não pode nos impelir a pensar que, na filosofia do dândi, há uma submissão da paixão à razão; contrariamente, busca-se a condição para a

plenitude de uma conduta *amaneirada*¹², isto é, uma conduta que apresente sofisticação intelectualista, dinamismo e complexidade de formas e artificialismo no tratamento dos temas, a fim de se conseguir maior emoção, elegância, poder ou tensão. Assim, o dândi era um refinado nos gostos, gestos e atitudes e, também, um *connoisseur* dos temas eruditos, podendo ser entendido, em linhas gerais, como uma reelaboração dos valores e ideais aristocráticos, do cultivo das artes e da transformação da própria existência em uma obra de arte. De acordo com Gonçalves (apud SALGADO, 2006, p. 29), mais do que vestir o corpo, o essencial era cobri-lo de signos:

Na moda masculina, depois de 1820, marca-se de fato a permanência do tempo linear, sem sobressaltos, nem imprevistos. Na vestimenta do *dandy*, no seu aprumo ou *debrailé*, no colorido e no pormenor do enfeite, laço, lenço, flor, cor contrastada, peça de vestuário, inscreve-se o tempo vulcânico, galvanizado, interrompido, aberto ao surpreendente, ao inconstante e ao novo. Não acumulavam nem faziam carreira – dilapidavam. Esse é o desafio do *dandy* ao “dia de amanhã”, a forma superior que utilizava a *virtu* para desafiar o futuro. Por isso também, a procura da Bela Forma se foi tornando uma pura perda de dinheiro, de fundos, como dizia o séc. XIX respeitável.

Há uma valorização da pujança sem qualquer resguardo, vivendo cada experiência do dia como única e última, estruturando, assim, de forma contraste sua posição em relação ao respeitável *século XIX*.

Nesse sentido, mais do que a elegância, o dandismo engloba

uma atitude moral (independência e liberdade), uma reação social e política (individualismo e aristocratismo) e uma posição histórica do espírito (a última forma do heroísmo) que permite salvaguardar a realização estética num mundo afundado em grosseria e materialidade (PEREIRA apud SALGADO, 2006, p. 30).

Na continuidade desta reflexão aliar a figura do dândi ao lugar da aristocracia e do ócio torna-se bastante plausível. Podemos iniciar dizendo que:

¹² O Maneirismo foi um estilo e um movimento artístico europeu que se desenvolveu aproximadamente entre 1515 e 1600 na Itália, com início e término mais tardios no restante da Europa. Caracteriza-se por uma difícil definição, já que, em linhas gerais, prima pela sofisticação intelectualista, pelo dinamismo e complexidade de suas formas e pelo artificialismo no tratamento dos seus temas, a fim de se conseguir maior emoção, elegância, poder ou tensão. O maneirismo, na perspectiva do estetismo-decadentista, pode ser percebido nas palavras de Kenneth Clark (apud PAGLIA, 1992, p. 488): “A deusa do maneirismo é o eterno feminino do desenho da moda. Um sociólogo poderia sem dúvida dar respostas prontas sobre o motivo de as encarnações da elegância terem de assumir essa forma tão ridícula – pés e mãos delicadas demais para o trabalho honesto, corpos finos demais para a gravidez, e cabeças pequenas demais para conter uma única idéia. Mas pode-se encontrar proporções elegantes em muitos objetos isentos dessas explicações materialistas - na arquitetura, na cerâmica, ou mesmo na caligrafia. O corpo humano não é a base desses ritmos, mas sua vítima. Onde se origina, como é controlado, por qual padrão reconhecemos infalivelmente o sentido de chique – todas essas questões são demasiado importantes e sutis para um parêntese. Uma coisa é certa. O chique não é natural. O Millamant de Congreves ou o dândi de Baudelaire advertem-nos de como é odioso, para os sérios devotos do chique, tudo que implica a palavra “natureza””.

numa época que os vitorianos viviam infernalmente ocupados em fazer, e fazer tudo malfeito, o que se colocava como realmente necessário era reconhecer o que ele (Wilde) defendia como “a importância de não se fazer absolutamente nada”. Sob a capa da indolência, que os outros, se quisessem, podiam qualificar de decadência, Wilde estava propondo a transformação da sociedade (ELLMANN, 1991, p. 14).

Em Wilde, a importância de se fazer nada se relaciona ao prazer do ócio, o que imprime à sua vida e à sua obra um estilo aristocrático. Há uma espécie de ruptura entre sua criação e a sociedade daquele momento, visto que não há qualquer função social na obra de Wilde. A aristocracia em Wilde, explica Paglia (1992), satisfaz exigências estéticas e não morais.

O esteticismo-decadentista prega que a obra artística é superior a qualquer discurso teórico racional sobre ela. Além disso, preconiza uma reação estética frente a movimentos anteriores, como o realismo naturalista, e, em parte, afirma um novo papel moral da arte (que nada deve ter de moralidade) e do artista frente à sociedade. Assim, podemos dizer que o esteticismo-decadentista é um ideal moral, mas que se trata de uma moral “amoral”, no sentido de a arte não ter que se reportar a questões sociais ou coletivas. É nesse sentido que Wilde diz, no prefácio de *The Picture of Dorian Gray*, que *all art is quite useless*¹³. A arte não necessita de motivações éticas já que *a estética está acima da ética*.

O esteticismo decadentista é um idealismo visionário, afirmando o primado da beleza sobre todos os modos de experiência. Wilde foi um dos últimos teóricos antes do modernismo a insistir na inseparabilidade de arte e beleza. A arte modernista, com suas distorções e dissonâncias, adotou a idéia de Gautier da autonomia da arte, mas deixou para trás sua adoração da beleza (PAGLIA, 1992, p. 473).

O princípio máximo decadentista da transformação da pessoa em *objet d'art* está presente tanto em Gautier, como em Pater e em Wilde. Num trecho do romance de Wilde, Lord Henry conversa com Dorian, que está inquieto após ser informado da morte de Sybil Vane, uma jovem atriz por quem havia se apaixonado. Nessa ocasião, Lord Henry o tranquiliza dizendo:

She will never come to life. She has played her last part. But you must think of that lonely death in the tawdry dressing-room simply as a strange lurid fragment from some Jacobean tragedy, as a wonderful scene from Webster, or Ford, or Cyril

¹³ “toda arte é absolutamente inútil” (WILDE, 2002, p. 10)

Tourneur. The girl never really lived, and so she has never really died¹⁴ (WILDE, 2003, p. 100).

A morte de Sybil é apresentada a Dorian como uma tragédia artística, como as que se encontram nos grandes autores. Lord Henry reduz a existência de Sybil ao teatro, mas, como neste local, ela sempre representava, de fato ela nunca existiu. Somente sua existência enquanto obra de arte é reconhecida. A própria sustentação do romance repousa sobre este *motif* do intercâmbio entre Dorian e seu retrato na forma de um quadro, a obra de arte suprema de Basil Hallward, na opinião de Lord Henry. No romance *The Picture of Dorian Gray*, a dicotomia entre a vida e arte é enfaticamente negada, o que reforça o posicionamento esteto-decadentista de Oscar Wilde.

Em relação à questão do hedonismo, já apontada, podemos defini-lo como a doutrina que considera o prazer (*hedoné* em grego) como o objetivo supremo da vida. Embora não se configure como uma teoria estética em sentido estrito, podemos dizer que o hedonismo trata, sobretudo, “de uma perspectiva geral segundo a qual o valor das obras de arte decorre do prazer que retiramos delas. O prazer é algo que tem valor em si, e a arte é um meio para obter prazer” (ALMEIDA, 2005, p. 26). A obra de arte é, portanto, nessa perspectiva, considerada um fim em si.

Se a atitude hedonista é voltada para o prazer, pode-se classificá-lo como uma qualidade positiva, uma forma de satisfação regida pelos sentidos. Se é regido e derivado dos sentidos, pode-se dizer, também, que o prazer é algo um tanto fugaz, o que faria com que se buscasse por ele incessantemente a cada dia; talvez, por isso, se valorize igualmente, o presente, do qual se deve desfrutar do presente, pois só o presente pertence realmente ao homem.

Parece-nos, pois, bastante possível assumir o hedonismo como um meio de exaltação do mundo sensível, do belo, assim como, também, uma postura de libertação do homem para o “usofruto” do mundo. O hedonismo, nessa perspectiva, deve ser entendido como uma contrapartida a uma sociedade, mais especificamente, o *fin-de-siècle* vitoriano, que tem como marca as rígidas e restritivas normas de comportamento.

Feito este breve esclarecimento sobre o que concebemos, para este trabalho, como hedonismo, poderemos esclarecer mais detalhadamente em que sentido o hedonismo pode ser

¹⁴ “nunca mais ressuscitará. Representou seu último papel. Mas você precisa pensar naquela morte solitária, no espalhafatoso camarim, como tendo sido um lúgubre fragmento de alguma tragédia jacobita, como magnífica

cena de Webster, ou Ford ou Cyril Tourneur. A moça nunca viveu realmente, de modo que nunca morreu realmente” (WILDE, 2002, p. 121).

considerado uma das facetas do posicionamento esteto-decadentista. Para isso, propomos que se retome a definição de estética citada anteriormente. A “estética” valoriza a percepção e as sensações experimentadas, constituindo-se, ainda, em uma Filosofia do Belo, definido como “o conjunto de sensações experimentadas no contato com a obra de arte” (MASSAUD, 1974, p. 166). Considerando, pois, a definição de “estética” (tão valorizada pelo estetismo), toda a matriz da doutrina esteto-decadentista e o hedonismo, será possível perceber que todos esses conceitos elevam à última potência a valorização das percepções, do gosto e o culto ao prazer. Todos eles, portanto, acabam por assumir um mesmo padrão de apreciação da vida e da arte, o que nos autorizaria, fortemente, a formular a hipótese central deste trabalho, já referida várias vezes, de que o hedonismo pode ser tomado como uma das facetas do posicionamento esteto-decadentista.

Encontramos, no romance de Wilde, momentos diversos em que esse padrão de apreciação da vida e da arte se manifesta, como, por exemplo, quando Lord Henry na sua primeira conversa com Dorian Gray, no *ateliê* de Basil, procura lhe permear o pensamento com suas idéias, e defende:

The aim of life is self-development. (...) They have forgotten the highest of all duties, the duty that one owes to one's self. (...) I believe that if one man were to live out his life fully and completely, were to give form to every feeling, expression to every thought, reality to every dream – I believe that the world would gain such a fresh impulse of joy that we would forget all the maladies of mediaevalism, and return to the Hellenic ideal... (...) Every impulse that we strive to strangle broods in the mind, and poisons us. The body sins once, and has done with its sin, for action is a mode of purification¹⁵ (WILDE, 2003, p. 20-21).

Com base em todas as colocações feitas neste capítulo, é bastante plausível afirmar que o posicionamento literário de Oscar Wilde constitui-se com base em uma filosofia refinada de exaltação do sensível, do belo e do culto ao prazer, mas que também, além disso, adquire nuances de uma rebeldia transgressora e provocativa contra a vulgaridade burguesa e da moral vigente. Nessa perspectiva, o estetismo-decadentista é, à sua maneira, um ideal moral que se constrói embasado, fortemente, em ideais hedonistas, que consideram o prazer

¹⁵ “o objetivo da vida é o desenvolvimento da própria personalidade. (...) Esqueceram-se do mais elevado de todos os deveres, o dever que tem cada um de nós para consigo mesmo (...) creio que se o homem pudesse viver a vida com plenitude, dar forma a cada sentimento, expressão a cada pensamento, realidade a cada sonho ... o mundo ganharia tal impulso de alegria que esqueceríamos os males do medievalismo e voltaríamos ao ideal helênico. (...) Cada impulso que procuramos abafar fermenta em nosso espírito e nos envenena. O corpo peca uma vez e acaba com seu pecado, pois a ação é um meio de purificação” (WILDE, 2002, p. 30).

advindo da sensação e da percepção do belo (da vida e da arte) como o prazer supremo por excelência.

Feitas essas considerações, passaremos ao capítulo 4, em que trataremos especificamente da cena de enunciação do romance analisado, a fim de melhor delinear o modelo teórico-metodológico a partir do qual empreenderemos a análise do *corpus*.

4 A CENA DE ENUNCIÇÃO: EM PAUTA AS NOÇÕES DE CENOGRRAFIA E *ETHOS*

Por sua própria maneira de enunciar, o discurso mostra uma regulação eufórica do sujeito que o sustenta e do leitor que ele pretende ter.

(MAINGUENEAU, 2006).

4.1 A cena de enunciação

Afirmamos em momento anterior deste trabalho, no capítulo 2, que levaríamos às últimas consequências o pressuposto de que *o investimento de uma cenografia faz do discurso o lugar de uma representação de sua própria enunciação*. Considerando nosso objeto de análise e o recorte no *corpus*, é precisamente este o momento de elucidarmos o “peso” da cenografia na cena de enunciação.

De acordo com Maingueneau (2006, p. 250), todo texto é “o rastro deixado por um discurso em que a fala é encenada”. É nesse sentido que a obra literária não pode ser classificada como um exemplar único de uma visão de mundo particular do indivíduo que a escreve. O autor, embora não se reduza a ser um posicionamento, é uma subjetividade sócio-histórica, que se inscreve e se movimenta no interior de um campo discursivo, não sendo possível dissociar sua enunciação a uma vinculação às condições institucionais. Essa perspectiva implica em uma remissão das obras aos lugares que as tornam possíveis e que, igualmente elas também possibilitam. Maingueneau (2001) exemplifica de forma bastante didática essa institucionalidade quando diz que não é apenas o conteúdo que torna o romance “realista”, por exemplo, mas a forma pela qual o próprio romance institui a situação de enunciação narrativa que o torna “realista”.

Em todo texto é possível identificar três cenas de enunciação; a saber, a cena englobante, que diz respeito ao tipo de discurso (literário, publicitário, político, religioso, etc.); a cena genérica, que se refere ao gênero de discurso (panfleto, editorial etc.); e a cenografia, que não é imposta pelo gênero, ao contrário, é construída no/pelo texto.

A *cena englobante*, como mencionado acima, pode ser identificada com o tipo de discurso que é proferido, sendo essencial para estabelecer a título de que o co-enunciador é interpelado. Por exemplo, em uma cena englobante em que o discurso é do tipo religioso, o co-enunciador é interpelado em sujeito fiel. Não obstante, esse estatuto dos interlocutores não obedece a delimitações fixas, já que está vinculado a um momento histórico e a uma inscrição

discursiva e sofre, portanto, as coerções de um funcionamento específico que não é exterior ao discurso, muito contrariamente, é constitutivo deste. De acordo com Mussalim (2008)¹⁶, “esse estatuto não é de forma alguma intemporal e nem a/histórico, visto que cada enunciação está inscrita em determinado campo (tipo) discursivo e, portanto, submetida às condições de funcionamento desse campo – tal como ele opera em determinados momentos históricos”. Maingueneau (2006, p. 252) ainda esclarece que

tudo o que a noção de cena englobante diz é apenas que certo número de gêneros do discurso partilha do mesmo estatuto pragmático e que a apreensão de um texto ocorre por referência a esse estatuto.

Em relação à *cena genérica*, podemos dizer que uma obra é enunciada através de um gênero de discurso que possibilita que se antecipem certas expectativas e não outras, tanto por parte do leitor quanto por parte do autor em relação a essas expectativas. Nessa perspectiva, a cena genérica estabelece um *contrato* com o tipo de discurso mobilizado na *cena englobante*, e a existência desse *contrato* legitima determinadas práticas discursivas. Maingueneau (2006) esclarece que esse processo de legitimação da enunciação ocorre nos seguintes termos: quem são os participantes, os interlocutores, qual o lugar e qual o momento necessários para realizar determinado gênero? Quais são os circuitos pelos quais passa, as condições de seu movimento? Que conjunto de regras, quais regularidades, presidem seu consumo?

A problemática da legitimação das práticas discursivas não nos permite pensar de maneira independente em uma *cena englobante* e em uma *cena genérica*. O que ocorre nesse enlaçamento é uma relação de constitutividade e complementaridade entre uma e outra. As duas cenas, conjuntamente, são capazes de estabelecer um espaço (pelo menos de início) estável, do tipo e do gênero do discurso, no qual, o enunciado adquire sentido. É esse espaço estável que chamamos de *quadro cênico* de um discurso.

A cenografia, por sua vez, é a instância da cena de enunciação construída no/pelo texto; e é com essa instância que o leitor lida diretamente, e não com a cena englobante ou genérica, como se poderia pensar. O discurso chama por uma cenografia em seu início para legitimá-lo em seu ato enunciativo, mas, ao mesmo tempo, é durante a enunciação que o discurso legitima a cenografia que lhe foi imposta no início por meio de sua própria enunciação. A cenografia confunde-se com a obra que sustenta, e a obra, por sua vez, também

¹⁶ Em participação em uma mesa-redonda, da qual também fez parte o professor doutor José Luiz Fiorin (USP), por ocasião do VI Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-graduação em Lingüística e Língua Portuguesa: o tempo e a linguagem, realizado pela UNESP-Araraquara em 2006.

sustenta a cenografia. No entanto, isso não é suficiente para tornar a cenografia um suporte para a obra; ela é, antes, um *dispositivo* capaz de articular a obra, considerada um objeto autônomo, e as condições que propiciaram seu surgimento. Temos, portanto, a cenografia tanto como condição, como produto da obra, sendo este o espaço em “que são validados os estatutos de enunciador e do co-enunciador, mas também o espaço (topografia) e o tempo (cronografia) a partir dos quais a enunciação se desenvolve” (MAINGUENEAU, 2006, p. 252).¹⁷

A cenografia de uma obra se mostra através de índices diversos localizáveis no texto ou no paratexto, estando além de qualquer cena de fala que *seja dita no texto*, justamente por não designar-se a si mesma, e sim por cooptar o leitor ao se mostrar em cada enunciação. A cenografia é, pois, definida como um

processo fundador, a inscrição legitimadora de um texto, em sua dupla relação com a memória de uma enunciação que se situa na filiação de outras enunciações e que reivindica um certo tipo de reemprego. A *grafia* é aqui tanto quadro como processo; (...) é a cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que em troca ele precisa validar através de sua própria enunciação. A situação no interior da qual a obra é enunciada (...) deve ser validada pelo próprio enunciado que permite manifestar (MAINGUENEAU, 2006, p. 253).

A obra se legitima criando uma situação que prende o leitor, ao mostrar (construir) um mundo que clama por aquela cenografia proposta no próprio texto e mais nenhuma outra. A obra tomada no interior de um quadro cênico constrói uma cenografia dentre outras possibilidades múltiplas, instituindo progressivamente um mecanismo duplamente reflexivo, no qual o discurso “por seu próprio desenvolvimento, pretende instituir a situação de enunciação que o torna pertinente” (Maingueneau, 2006, p. 253).

Feitos esses esclarecimentos, Maingueneau (2006) propõe identificar certas marcas que caracterizam uma cenografia e nos fala de *cenar validadas*. Essas cenas podem ser descritas como marcas, indícios textuais localizáveis no texto, como menções paratextuais (menção de um gênero, um título, um prefácio do autor, etc.) ou, ainda, como indicações explícitas no próprio texto que reivindicam a sustentabilidade de cenas enunciativas preexistentes. As obras podem ter suas cenografias baseadas em cenas de enunciação já validadas, como nos diz o autor, que podem ser outras obras literárias, outros gêneros,

¹⁷ Maingueneau (1984/2005) reestrutura o conceito de dêixis enunciativa, atribuindo-lhe um caráter discursivo, que não a associa apenas a coordenadas espaço-temporais implicadas em um ato de enunciação, fazendo-a alcançar também, agora no nível discursivo, o universo de sentido que um posicionamento constrói através de sua enunciação. Assim, a dêixis discursiva não é uma referência exata ao momento e ao espaço em que uma enunciação se materializou, mas uma das referências que remetem as palavras aos lugares que as tornam possíveis.

literários ou não, eventos de fala isolados. No entanto, o apelo a *validade* não repousa em *valorizado*, mas em já instalado no universo de saber e de valores do público.

Cabe avançar nesse sentido e dizer que mobilizar uma cena validada em favor de uma cenografia torna essa mesma cena produto desta mesma obra que pretende a partir dela enunciar. Como uma cenografia é altamente histórica, um processo de harmonização é inevitável. Nesse sentido, o prefácio de Oscar Wilde no romance invoca *Caliban*, um personagem de William Shakespeare, para falar sobre a arte e o campo literário, em específico, e conduz o leitor para o universo da arte através de uma fala vinda da origem ou de um arquitrópo, em termos de discurso constituinte. Vejamos parte deste prefácio:

The nineteenth century dislike of realism is the rage of Caliban seeing his own face in a glass.
The nineteenth century dislike of romanticism is the rage of Caliban not seeing his own face in a glass.
The moral life of man forms part of the subject-matter of the artist, but the morality of art consists in the perfect use of an imperfect medium. No artist desires to prove anything. Even things that are true can be proved.
No artist has ethical sympathies. An ethical sympathy in a artist is an unpardonable mannerism of style (WILDE, 2003, p. 12).¹⁸

Wilde, construindo esse prefácio com frases curtas, com ares de máximas, e dizendo quem é o artista e o que é a arte, coloca-se na posição de porta-voz da verdadeira arte, impondo, desde o prefácio, uma cenografia de um discurso que diz a verdade sobre a arte e seu autor enquanto o enunciador legítimo dessa nova ordem. Iremos detalhar essa construção no capítulo de análise.

A obra também pode legitimar sua cenografia através de cenas que lhe servem de contraste, o que Maingueneau (2006, p. 257) designou como *antiespelhos*. Trata-se, ainda de acordo com o autor, de uma estratégia de subversão, “uma paródia em sentido amplo: a cena subvertida é desqualificada através de sua própria enunciação”.

Seja como for, a obra sempre buscará sua legitimação em um lugar de enunciação privilegiado, seja pela identificação com uma cena fundadora, seja pela via oposta, na atribuição de um *enunciador ilegítimo*, através da construção de cenas antiespelhos. Evidentemente, isso não significa que as cenografias das obras (pelo menos das verdadeiras,

¹⁸ A aversão de século XIX pelo Realismo é a cólera de Caliban ao ver seu rosto num no espelho. A aversão do século XIX pelo Romantismo é a cólera de Caliban por não ver seu rosto num espelho. A vida moral do homem forma parte do tema do artista, mas a moralidade da arte consiste no uso perfeito de um meio imperfeito. Nenhum artista deseja provar coisa alguma. Até as coisas verdadeiras podem ser provadas. Nenhum artista tem simpatias éticas. A simpatia ética, no artista, é imperdoável maneirismo de estilo. (WILDE, 2002, p. 9).

como bem disse o autor) encerrem-se em uma reprodução das cenas validadas; contrariamente, elas as excedem, as reelaboram, as ultrapassam, já no próprio momento em que enunciam.

No discurso literário, *dizer e mostrar seu direito de dizer* são duas faces que não se dissociam. Assim, a legitimação de uma cenografia é a constatação da autoridade enunciativa do autor, que determinou os lugares eficazmente, tanto para si quanto para seu leitor, e sua enunciação foi apropriada para um dado momento no campo. Reafirma-se, dessa forma, o caráter altamente histórico da cenografia.

A cenografia constrói-se na própria cena de enunciação, como esperamos ter demonstrado, mas, além dela temos um outro elemento que também é construído nessa enunciação. De acordo com Maingueneau (2008, p. 71):

Desde sua emergência, a fala é carregada de um certo *ethos*, que, de fato, se valida progressivamente por meio da própria enunciação. A cenografia, é, assim, ao mesmo tempo, aquilo de onde vem o discurso e aquilo que esse discurso engendra: ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la, deve estabelecer que essa cena da qual vem a palavra é precisamente a cena requerida para enunciar nessa circunstância. São os conteúdos desenvolvidos pelo discurso que permitem especificar e validar o *ethos*, bem como sua cenografia, por meio dos quais esses conteúdos surgem.

É sobre o conceito de *ethos*, igualmente crucial em nossa pesquisa, que iremos discorrer no tópico a seguir, e que irá nos ajudar de maneira conclusiva a conceber o fato literário a partir das condições de emergência da obra.

A noção de *ethos* construída por Maingueneau (2006) recusa toda e qualquer separação entre o texto e o corpo, assim como entre o mundo representado e a enunciação que o carrega. A excelência do *ethos* remete necessariamente a um fiador que, por meio deste *ethos*, confere a si mesmo uma identidade diretamente relacionada com o mundo que a ele cabe fazer surgir em sua enunciação. Diz-nos ainda Maingueneau (2006, p. 278) que é nesta correlação que se encontra o paradoxo fundamental de toda cenografia “o fiador que sustenta a enunciação deve a legitimar por meio de seu próprio enunciado seu modo de dizer”. Esse paradoxo culmina em uma concepção de *ethos* que é “encarnada”, como discutiremos a seguir.

4.2 O conceito de *ethos* na obra de D. Maingueneau

Poderíamos iniciar este tópico fazendo um percurso pelo conceito de *ethos*, remontando a Aristóteles em sua *Retórica*, como o próprio Maingueneau já o fez em diversos artigos. No entanto, julgamos mais produtivo apresentar uma panorâmica deste conceito na própria obra de Maingueneau, até aportar na construção do *ethos* no discurso literário.

Já em *Gênese dos discursos* (1984/2005) este conceito se encontra presente, mas não ainda formulado. Nos referimos aqui ao capítulo *Uma semântica global*, no qual o autor trata do estatuto do enunciador e do destinatário nos discursos do jansenismo e do humanismo devoto. Maingueneau (2005a, p. 96) esclarece que há uma relação entre o enunciador e o destinatário, e que o discurso proferido implica em um enunciador específico. Indo além, fala também em um *modo de enunciação* que tem um *tom* “que se apóia sobre uma dupla figura do enunciador, a de um *caráter* e a de uma *corporalidade*, estreitamente associadas”. Neste momento, estamos diante da figura do *fiador*, ainda não nomeado, mas que será um conceito central para a posterior postulação do *ethos* como concebido por Maingueneau.

Em *Novas tendências em análise do discurso* (1987/1997) Maingueneau (1997, p. 46) acentua que “o que é dito e o tom como é dito são igualmente importantes e inseparáveis”. Além disso, na forma de exemplo, afirma que “há “caracteres” e “corporalidades” específicas dos enunciadores do *Figaro*, de *l’Humanité* ou *Libération*, e estas divergências remetem aos próprios fundamentos destes discursos”.

No texto publicado no livro de Ruth Amossy - *Imagens de si no discurso* (2005), Maingueneau (2005b, p. 70) esclarece as razões que o levaram a recorrer à noção de *ethos*:

seu laço crucial com a reflexividade enunciativa e a relação entre corpo e discurso que ela implica. É insuficiente ver a instância subjetiva que se manifesta por meio do discurso apenas como estatuto ou papel. Ela se manifesta também como uma “voz” e, além disso, como “corpo enunciante”, historicamente especificado e inscrito em uma situação, que sua enunciação ao mesmo tempo pressupõe e valida progressivamente.

Maingueneau (2005b, p. 72) afirma também que todo texto, seja ele oral ou escrito, possui uma vocalidade específica que o relaciona a uma fonte enunciativa por meio de um tom que dá indícios de quem disse, o que implica uma determinação do corpo do enunciador. Nesse sentido, “a leitura faz emergir uma origem enunciativa, uma instância subjetiva encarnada que exerce o papel de fiador”.

O leitor constrói a figura do fiador com indícios textuais diversos, e este (o fiador) se vê investido de um caráter e uma corporalidade (bem entendido, não falamos do autor efetivo, mas de um corpo de enunciador) que se apóiam sobre “um conjunto difuso de representações

sociais valorizadas ou desvalorizadas, de estereótipos sobre os quais a enunciação se apóia e, por sua vez, contribui para reforçar ou transformar” (MAINGUENEAU, 2005b, p. 72). Falamos em incorporação para designar o modo pelo qual o leitor assimila o *ethos* de um discurso.

Esclarecidos alguns aspectos do *ethos*, iremos situá-los agora no discurso literário, ou seja, na esfera dos discursos constituintes. Faremos um percurso semelhante ao que Maingueneau (2006) faz em sua obra *Discurso literário*.

Como já é possível perceber, o texto não é um quadro destinado à contemplação, ao contrário, toda enunciação é altamente interativa e altamente dirigida a um co-enunciador que é necessário mobilizar para que ele seja envolvido em um processo de adesão a certo universo de sentido.

O *ethos* não tem como desvencilhar-se da enunciação, assim como também não tem como escapar de uma antecipação por parte do leitor, que faz uma representação do enunciador antes mesmo que ele enuncie; isso irá implicar que se distinga um *ethos pré-discursivo* de um *ethos discursivo*.

Ao fazermos essa distinção, não há como desconsiderar a diversidade de tipos, de gêneros de discursos e de posicionamentos que não deixam de induzir certas expectativas em relação ao *ethos*; mesmo quando um escritor se recusa a se apresentar, ele “libera” algo da ordem do *ethos*.

Retomando a questão da distinção do *ethos*, podemos dizer que em uma enunciação há a convergência de diversos fatores:

O *ethos* pré-discursivo, o *ethos* discursivo (*ethos mostrado*), mas também os fragmentos do texto em que o enunciador evoca a própria enunciação (*ethos dito*), diretamente (“é um amigo que vos fala”) ou indiretamente, por exemplo, por meio de metáforas ou alusões a outras cenas de fala. (...) O *ethos efetivo*, aquele que é construído por um dado destinatário, resulta da interação dessas diversas instâncias, cujo peso respectivo varia de acordo com os gêneros do discurso (MAINGUENEAU, 2006, p. 270).

A distinção entre o *ethos* dito e o *ethos* mostrado não se efetua claramente, como nos coloca Maingueneau (2006), já que torna difícil a percepção de limites claros entre o que é *dito*, *sugerido* e *mostrado*. Já o processo de reconhecimento do que vem a ser o *ethos* efetivo é um pouco menos obscuro. Trata-se daquele *ethos* construído pelo destinatário/co-enunciador, como resultado direto da imbricação entre um *ethos* pré-discursivo e um *ethos* discursivo (dito e mostrado), com a associação de *estereótipos* em circulação em determinada cultura e em determinado momento histórico, nos quais se apóia a figura do fiador, que

estabelece, através de sua fala, certa identidade que deve estar em concordância com o mundo (a cena de enunciação) que ele faz emergir em seu discurso e que, por conseguinte, ele necessita validá-la ao mesmo tempo em que a constrói.

Assim, por meio de sua fala, o locutor ativa no intérprete uma gama de representações desse mesmo locutor que tenta, às vezes, em uma luta inglória, controlar a leitura dos indícios que libera/apresenta. O que essa noção de *ethos* realmente celebra é que essa instância subjetiva que se manifesta no/pelo discurso não é um regulamento eventual de um discurso, e sim, uma instância constitutiva dotada de um “*corpo enunciante*” que é historicamente especificado.

Todo texto possui uma vocalidade específica que se manifesta por meio de um tom. Este tom indica, remete a uma caracterização do “corpo do enunciador”, a um fiador que atua como “garante” do que é dito. O fiador apóia seu caráter e sua corporalidade em representações sociais, ou seja, em estereótipos que são próprios dos fundamentos dos discursos mobilizados. O caráter corresponde ao um conjunto de características psicológicas, enquanto que a corporalidade associa-se a uma compleição física e a uma maneira de se vestir e mover-se no espaço social.

Esses são os aspectos que permitem que se fale em uma “concepção primordialmente encarnada do *ethos*” (MAINGUENEAU, 2006, p. 271), que abrange, além da dimensão verbal, o conjunto de determinações físicas e psíquicas associadas ao fiador pelas representações coletivas ou estereótipos.

Em relação à *incorporação*, Maingueneau (2006, p. 272) esclarece que se trata da maneira como o destinatário “em posição de intérprete – ouvinte ou leitor – se apropria desse *ethos*”. Assim, a maneira pela qual o co-enunciador se relaciona com o *ethos* de um discurso é a maneira pela qual esse co-enunciador incorpora a corporalidade imposta discursivamente, intrinsecamente ligada à sua forma de relacionar-se com o mundo, que culmina em uma aderência ou não, na forma de uma *comunidade imaginária*, ao discurso.

Assim, a eficácia discursiva não se liga apenas ao fato de suscitar adesão de um co-enunciador interpelado, mas ao fato de alcançar, atestar o convencimento do que se diz no próprio ato enunciativo. Podemos, então, associar ao *ethos* também uma noção de competência, no sentido de que a figura do fiador confere uma identidade que tem que ser concordante com o contexto no qual pretende legitimar-se, uma vez que o discurso, por ser um acontecimento decorrente de um posicionamento, de uma inscrição histórico-social, é indissociável de uma adequação de conteúdos ao contexto, para sua própria legitimação.

Maingueneau (2006, p. 272) destaca que, além da questão de uma identificação com um fiador, há uma implicação superior relacionada a um “*mundo ético* de que esse fiador participa e ao qual dá acesso”. Esse acesso a determinado mundo ético ativa “certo número de situações estereotípicas associadas a comportamentos”, ou seja, no caso do discurso literário, remete-se a personagens “que vêm associadas aos lugares, aos modos de dizer e de fazer de seus respectivos mundos éticos”.

Se no discurso literário, as idéias presentes nas obras remetem a um modo de dizer que, por sua vez, remete, necessariamente, a um modo de ser, ao *imaginário de uma vivência*, isso significa que o *ethos* literário reforça, molda e avaliza modelos de comportamento. Isso explica a capacidade desse discurso de suscitar adesão. Maingueneau (2006, p. 274) diz,

trata-se de atestar o que é dito convocando o co-enunciador a se identificar com uma dada enunciação de um corpo em movimento, corpo esse apreendido em seu ambiente social.

Assim como as demais dimensões da enunciação, o *ethos* também inscreve as obras em uma dada conjuntura histórica, em um dado momento de um campo sempre caracterizado por posicionamentos estéticos em concorrência ampla, o que nos leva a dizer que a questão do *ethos* não é, de maneira alguma, uma preferência individual do autor e, sim, uma parte inseparável de um posicionamento. Nesse sentido, se temos posicionamentos estéticos conflituosos, conseqüentemente, teremos divergências nas construções de caráter e corporalidade do fiador.

É, pois, nesse sentido que Maingueneau (2006) igualmente associa o *ethos* a uma “arte de viver”, a uma “maneira global de agir” que seria indissociável, do que Bourdieu denominou *habitus*:

os condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência produzem *habitus*, sistemas de *disposições* duradouras e transponíveis [...], princípios geradores e organizadores de práticas e representações que podem ser objetivamente adaptados à sua meta sem supor o desígnio consciente de fins e o domínio proposital das operações necessárias para atingi-los (BOURDIEU apud MAINGUENEAU, 2006, p. 280).

Maingueneau (2006, p. 281-282) afirma que a sociedade comporta em seu seio, embora de uma maneira às vezes veladamente conflituosa, certo número de *habitus* ligados ao exercício discursivo de determinados lugares. O autor cita como exemplo que “a enunciação romanesca de Zola é sustentada pelo *habitus* do cientista tal como difundido no final do século XIX: grave, imparcial, apaixonadamente devotado à razão”. Exemplificando com nosso *corpus*, pode-se dizer que a enunciação romanesca de Wilde é sustentada pelo *habitus*

do dândi tal como difundido no século XIX: ares aristocráticos, devoção ao senso estético, esmero hiperbólico com as vestimentas. De acordo com Baudelaire (apud PAGLIA, 1992, p. 395) o dandismo é “um novo tipo de aristocracia, uma “seita” orgulhosa e exclusiva que resiste à crescente maré da democracia, que a tudo invade e nivela”. No romance *The Picture of Dorian Gray* (1891), as personagens de Lord Henry Wotton e Dorian Gray encarnam esse estereótipo.

É fundamental esclarecer, porém, que, sendo o *ethos* apenas uma das dimensões da cenografia, ele está sujeito às mesmas coerções e, assim sendo, não podemos reduzi-lo a uma projeção de categorias sociolingüísticas. Estas são, obviamente, mobilizadas pela literatura, mas em uma economia que lhe é própria, apoiando-se nelas, justamente, para excedê-las. Essa colocação permite, por conseguinte, destacar que tudo o que aqui foi exposto não torna *o corpo* o sentido último da obra, ele funciona como *articulador* e não como *fundamento*.

Como dito no início deste capítulo, destacamos a importância dos conceitos de cenografia e de *ethos* para nosso percurso. Esses dois conceitos, aliados à noção de posicionamento no campo literário apresentada no capítulo 3, podem ajudar muito a esclarecer a respeito da relação altamente imbricada entre texto e contexto, obra e autor, como será possível perceber em nosso capítulo de análises.

5 PARATOPIA: UM PERTENCIMENTO IMPOSSÍVEL

Basta que na sociedade se crie uma estrutura paratópica para que a criação literária seja atraída para a sua órbita

(MAINGUENEAU, 2006).

5.1 A paratopia

Retomemos as posições combatidas por Maingueneau (2006), no início da obra *O discurso literário*, em relação à abordagem do fato literário. Em termos gerais, o autor combate uma história literária calcada na filologia, com sua abordagem exterior da obra, concebida como reflexo de seu tempo, e, igualmente uma *doxa* romântica, que concebe a obra como um universo fechado sustentado pela consciência criadora do autor.

Essa compreensão do que é combatido/rejeitado é fundamental para entender o conceito de paratopia proposto por Maingueneau (2006), justamente porque esse conceito refere-se à *difícil negociação* do escritor *entre o lugar e o não-lugar*. Em outras palavras, o que está no cerne da questão é essa condição paradoxal de pertencimento do escritor, que oscila entre estar na sociedade e inscrever-se num campo literário. Por isso Maingueneau trata, antes mesmo de definir claramente a paratopia, desse *impossível lugar* para a literatura, que não se resume em ser contexto nem apenas estilo criador.

Para realizar o deslocamento para esse *impossível lugar*, o autor põe-se a examinar o campo literário, que só adquiriu a forma de campo autônomo com regras específicas no século XIX. Nessa perspectiva é que aborda os três planos que engendram a obra nesse espaço. Os três planos a que se refere o autor atravessam-se mutuamente. Primeiramente esse espaço é uma *rede de aparelhos*¹⁹ nos quais os indivíduos podem constituir-se em escritores ou em público. Esse primeiro plano relaciona-se com as instituições que gerem e sustentam esse espaço literário. Por esse motivo é aqui que são garantidos e estabilizados os *contratos genéricos* tidos como literários e que sofrem a ação de mediadores (editores, livrarias...),

¹⁹ De acordo com Maingueneau o termo *aparelhos* corre o risco de autorizar-se a si mesmo pelo artigo de Althusser “Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado”(1970) e esclarece que sua utilização não remete ao quadro teórico-metodológico althusseriano.

intérpretes ou avaliadores legítimos (críticos, professores...), cânons (que podem assumir a forma de manuais, antologias...).

Em seguida Maingueneau (2006) diz que esse espaço literário é também um *campo*, no sentido restrito de *campo discursivo*²⁰, lugar de embates entre *posicionamentos* estéticos concorrentes que delimitam-se mutuamente e que geram, em contrapartida, uma *dinâmica em equilíbrio instável*, pois, se o campo é lugar de embates entre posicionamentos concorrentes, ele também não é homogêneo: há posicionamentos dominantes e dominados, posicionamentos centrais e periféricos. Todavia, um posicionamento “dominado” não é necessariamente “periférico”, mas todo posicionamento “periférico” é dominado.

Por último, esse espaço literário é também um *arquivo*²¹ “em que se combinam intertexto e lendas: só existe atividade criadora inserida numa memória, que, em contrapartida, é ela mesma apreendida pelos conflitos do campo, que não cessam de retrabalhá-la” (MAINGUENEAU, 2006, p. 91).

Abordando especificamente a paratopia, Maingueneau qualifica de *metáforas topográficas* as noções de “campo” ou “espaço”, justamente por ser a enunciação literária desestabilizadora da noção de que tradicionalmente se atribuí a lugar, como dotado de um dentro e um fora. E diz:

os “meios” literários são na verdade fronteiras. A existência social da literatura supõe ao mesmo tempo a impossibilidade de ela se fechar em si mesma e a de se confundir com a sociedade “comum”, a necessidade de jogar com esse meio-termo e em seu âmbito. (MAINGUENEAU, 2006, p. 92).

Por ser um discurso constituinte, é que há a impossibilidade de a instituição literária pertencer plenamente ao espaço social. Ela encontra-se nesta posição de fronteira entre a inscrição em seus funcionamentos tópicos (da sociedade) e, ao mesmo tempo, tem de lidar com o que é não-tópico em uma sociedade. Por isso a literatura, como todo discurso constituinte, é tomada em um *pertencimento impossível* e, embora possa ser comparada a uma *rede de lugares na sociedade*, não pode criar raízes em nenhum território. Como bem salienta Maingueneau (2006, p. 92),

²⁰ A noção de campo discursivo não é dada a priori, é um recorte delimitado pelo analista e define o funcionamento de um tipo de discurso em determinadas condições históricas.

²¹ Maingueneau (2006) esclarece que a noção de arquivo tem história na AD, e diz: “de minha parte, empreguei-a antes com um sentido próximo do de “posicionamento”, destacando que os enunciados que vêm de um posicionamento são inseparáveis de uma memória e de instituições que lhe conferem sua autoridade ao mesmo tempo em que se legitimam por meio deles” (p. 91) e faz a ressalva que neste momento o termo *arquivo* é empregado para designar apenas *memória interna da literatura*.

o pertencimento ao campo literário não é, portanto, ausência de todo lugar, mas, uma negociação entre o lugar e o não-lugar, um pertencimento parasitário que se alimenta de sua inclusão impossível. Trata-se daquilo que antes denominamos paratopia.

A paratopia é também histórica, visto que suas modalidades são variáveis de acordo com a época e a sociedade em questão, assim como, também não é uma situação inicial, ela se elabora pela “maneira de “inserção” no espaço literário da sociedade, o autor cria, na verdade, as condições de sua própria criação” (MAINGUENEAU, 2006, p. 93). Assim, a paratopia, embora invariante em seu princípio, assume faces sempre mutantes, “dado que explora as fendas que não cessam de abrir-se na sociedade” (MAINGUENEAU, 2006, p. 93). Nos valeremos de exemplos do próprio Maingueneau para tornar mais clara a situação paratópica do escritor. O autor exemplifica a paratopia do século XVIII a partir da frustração do andarilho, como sendo propícia à criação. No caso de Pierre Caron, que assina “M. De Beumarchais”, o *motor paratópico* é “a insuportável condição do homem de talento andarilho que a ordem aristocrática condena à obscuridade” (MAINGUENEAU, 2006, p. 94)²².

Em seguida, Maingueneau (2006) destaca a importância de certos lugares paratópicos e nos remete aos *salões* do século XVII, XVIII e XIX, destacando que neste lugar o escritor ocupava uma *posição profundamente instável* e ambivalente – “conviva tolerado, pessoa que divertia ou lisonjeava seu anfitrião” (MAINGUENEAU, 2006, p. 96). Era no salão que o escritor relacionava-se com a sociedade e com o poder, sem ser isso, entretanto, suficiente para encerrá-lo neste lugar:

Ao escritor que trabalha na fronteira móvel entre a sociedade e um espaço literário paratópico, o salão oferece a possibilidade de estruturar o que há de insustentável em sua “posição”. Espécie de zona franca na sociedade, oferece ao escritor uma forma de pertencimento desarraigada. Mas frequentar esses lugares não é suficiente para suscitar um trabalho criador. É a maneira singular de o escritor se relacionar *ao mesmo tempo* com a sociedade fortemente tópica e com os espaços fracamente tópicos que são a corte e o salão, os quais alimentam o trabalho criador (MAINGUENEAU, 2006, p. 96).

Maingueneau (2006, p. 97) afirma ainda que “a maioria dos escritores da época, cada qual em seu registro, denuncia os fingimentos e as máscaras do salão, mas é desses fingimentos e máscaras que se sustenta o seu discurso” e, em uma relação paradoxal, é desse

²² A emergência de uma obra, como já dito anteriormente, é fenômeno altamente local (embora seja sua pretensão global) porque sua constituição ocorre justamente no seio deste local no qual emerge, através de suas normas e relações de forças. É exatamente nestes lugares que ocorre, “verdadeiramente as relações entre o escritor e a sociedade, o escritor e sua obra, a obra e a sociedade” (MAINGUENEAU, 2006, p. 94). Entretanto, o que Maingueneau, em sua abordagem pretende assegurar é o lugar das instituições no processo criador. Não se trata do criador ou da sociedade como unidades auto-suficientes, mas de remeter a obra aos lugares que a tornam possível e que ao mesmo tempo ela também possibilita que existam.

lugar, portanto, que a literatura tira seu sustento e que, inevitavelmente, deve incessantemente separar-se.

Já no século XIX uma nova modalidade paratópica se constitui, agora no lastro dos lugares exemplares da boemia. O *café*, de acordo com Maingueneau (2006, p. 97) é o “lugar de dissipação de tempo e de dinheiro, de consumo de álcool e de tabaco, ele permite que mundos distintos se encontrem lado a lado”. Nesse momento, o artista se encontra numa difícil negociação entre pertencimento/reconhecimento da sociedade burguesa e vontade de ser apenas artista e, assim, encontra-se em um não-lugar.

A atração dos escritores para as zonas (potencialmente) paratópicas da sociedade é um motor para a criação literária que, assim, oferece à sociedade uma representação contingente que a completa. Por isso a condição do escritor “é sempre um debate entre a integração e a marginalidade” (MAINGUENEAU, 2006, p. 101). A figura do boêmio tão bem representa essa condição, como podemos perceber através da seguinte citação:

Eis-vos de volta, professor. Temos um dever perante a Sociedade, disseste-me; fazeis parte do corpo de professores; caminhaís no trilho certo. – Eu também, sou o princípio: deixo cinicamente que me sustentem, exumo antigos imbecis de colégio: tudo que posso inventar de bobo, de sujo, de mau, em atos e palavras, eu lhes entrego; pagam-me em canecas de cerveja e mulheres [...]. No momento, torno-me o mais crápula possível. Por quê? Quero ser poeta e trabalho para me tornar vidente. (Lettre à G. Izambard du 13 mai 1871, in Ceuvres, Paris, Gallimard, “La Pléiade”)

Analisando a paratopia em um outro plano, não mais restrita à literatura como discurso constituinte ou à criação de obras singulares, adentraremos pelos tipos de paratopia apontados pelo autor que mostram, mais facilmente, esse duplo estatuto da paratopia de ser, ao mesmo tempo, a “*condição*” da literatura e a condição de todo processo criador. Analisando a localidade paradoxal e considerando os aspectos que essa paratopia pode assumir em função de épocas e sociedades distintas, Maingueneau (2006) estabelece distinções entre paratopia *espacial*, paratopia *temporal*, paratopia *lingüística* e paratopia de *identidade*. Esta última agrega as figuras de dissidência, de marginalidade, sejam elas *familiar*, *sexual* ou *social*. Em relação à paratopia espacial destaca que engloba a de todos os exilados: “meu lugar não é meu lugar ou onde estou nunca é meu lugar” (MAINGUENEAU, 2006, p. 110). O autor faz questão de lembrar, ainda, que toda paratopia pode ser reduzida a um paradoxo de ordem espacial. Abordando a paratopia temporal, relata que esta funda-se no anacronismo: “meu tempo não é meu tempo” (MAINGUENEAU, 2006, p. 110), pautando-se em uma modalidade ou de *arcaísmo* ou de *antecipação*. E, por fim, a paratopia lingüística que de acordo com

Maingueneau (2006, p. 111) é fundamental em termos de criação literária, e que pode ser sintetizada por “a língua que falo não é minha língua”.

Assim, como é possível perceber, a literatura é atraída para condições paratópicas, mas estas não são dadas a priori; diferentemente, só existem se forem elaboradas através de uma situação de criação e enunciação.

5.2 A paratopia e a AD

Maingueneau (2006) afirma que a paratopia só tem importância na AD se for tomada como *condição e produto do processo criador*. O resultado de tal condição paradoxal são marcas no enunciado, que não se reduzem a distinguir um sentido “*literal*” e um sentido “*literário*”. O que o autor está a problematizar é que devemos nos interrogar sobre **o quê** torna possível aquilo que ele chama de *rotinas interpretativas*. Inicialmente, o que se pode perceber é que essas rotinas fundam-se num aspecto constitutivo da enunciação literária, ou seja, “na necessidade de a obra refletir, no universo que ela mesma constrói, as condições de sua própria enunciação” (MAINGUENEAU, 2006, p. 120).

É nessa perspectiva que Maingueneau introduz o conceito de *embreagem paratópica* cujos elementos (os embreantes) se encarregam de fazer a embreagem entre o texto e seu contexto. Embora essa embreagem possa assumir formas altamente distintas, conseguimos agrupá-la em torno de grandes eixos semânticos, como os de identidade, espacial, temporal e lingüística, com todas as intersecções possíveis e metaforizações imagináveis, e, assim, recuperamos tipos de paratopia diversos. Cabe ainda destacar o que o autor chama de posições *máxima e mínima*, assim como a passagem de uma a outra. Nessas posições limites, o escritor obtém uma inscrição privilegiada, por serem essas posições potencialmente paratópicas. Essas posições têm a particularidade de “só serem “posições” entre aspas, uma vez que se configuram como a junção de um território e de forças que escapam a toda tópica social, como é regra nos discursos constituintes” (MAINGUENEAU, 2006, p. 121). Vejamos um exemplo do funcionamento da embreagem paratópica.

Ao analisar a obra de Victor Hugo – *Notre-Dame de Paris* (1831), Maingueneau esclarece que o pano de fundo da trama é a Paris do final do século XV e nos apresenta a personagem Esmeralda que, de acordo com ele, constitui o *embreante paratópico central*. A personagem é dançarina e boêmia, “mas também como criança roubada da mãe, ela associa

paratopia social e familiar e estatuto de artista. Boêmia, pertence a um grupo que, para escritores românticos, é a figura paratópica por excelência” (MAINGUENEAU, 2006, p. 122). O autor destaca que a condição de mulher da personagem é um ponto alto de identificação para escritores da primeira metade do século XIX, que, igualmente, são vítimas de uma ordem social que não lhes reserva um lugar na sociedade. Do mesmo modo, entretanto, ambos – mulheres e escritores - teriam o poder de despertar para o *Ideal*. A personagem, mesmo no tormento de uma ordem social injusta, torna-se estrela, *passando de estatuto mínimo ao estatuto máximo*. Assim, de acordo com Maingueneau, essa “embreagem paratópica baseia-se ela mesma numa cena de enunciação que relaciona duas fronteiras históricas” (MAINGUENEAU, 2006, p. 122) e, assim, evoca a transição entre a Idade Média e Renascimento, fundando “a cena de enunciação de uma obra que inscreve sua enunciação na curva do progresso” (MAINGUENEAU, 2006, p. 123).

5.3 Construção (e justificativa) do recorte do *corpus* de análise: cenas do próximo capítulo

Esclarecidas as questões teóricas, principalmente os conceitos de cenografia e paratopia, poderemos proceder à justificativa do recorte do *corpus*.

Selecionamos para análise cenografias tipicamente paratópicas construídas no/pelo romance, levando em conta as condições do campo literário no século XIX na Inglaterra e o posicionamento esteto-decadentista de Oscar Wilde neste campo. Nossa hipótese é que o lugar tipicamente paratópico – considerando o posicionamento do estetismo-decadentista – é o espaço aristocrático, propício ao ócio, ao dandismo, à busca do prazer e à criação artística. Mais que isso, nossa hipótese é que as cenografias paratópicas, bem como a figura do dândi, encarnada exemplarmente por Lord Henry Wotton e que emerge do *ethos* dessa personagem (também tipicamente paratópica), funcionam como embreantes paratópicos centrais.

A noção de embreagem paratópica, como buscaremos demonstrar a seguir em nosso capítulo de análise, parece-nos bastante interessante: o embreante constitui-se no texto, mas o extrapola, ligando-o de maneira radical ao contexto sócio-histórico, o que possibilita que nossas análises venham a demonstrar não somente a plausibilidade de nossa hipótese, mas a própria possibilidade de formulá-la: o hedonismo, característico do posicionamento da personagem Lord Henry, é uma das manifestações, na obra, do posicionamento esteto-

decadentista de Oscar Wilde no campo literário, uma vez que o hedonismo, como já apontado no capítulo 3, é uma das facetas do estetismo-decadentista.

Passaremos a seguir às análises, em função das quais mobilizaremos os conceitos de paratopia (e embreante paratópico), cenografia (topografia e cronografia), ethos e autor. O intuito fundamental das análises será construir as relações entre o posicionamento hedonista de Lord Henry, no romance, e o posicionamento esteto-decadentista de Oscar Wilde no campo literário, hipótese central de nosso trabalho.

6 O DÂNDI, A ARISTOCRACIA E O HEDONISMO: CONSTRUINDO ASPECTOS DO ESTETISMO-DECADENTISTA WILDEANO

Através do inscridor, é também a pessoa e o escritor que enunciam; através da pessoa, é também o inscridor e o escritor que vivem; através do escritor, é também a pessoa e o inscridor que traçam uma trajetória no espaço literário. (...) Como viver se não se vive de maneira que convém para ser um dado escritor que vai ser o inscridor de uma dada obra? Como desenvolver estratégias no espaço literário se não se vive de modo a ser o inscridor de uma obra? Como ser o inscridor de uma obra se não se enuncia através de certo posicionamento no campo literário e um certo modo de presença/ausência na sociedade?

(MAINGUENEAU, 2006).

6.1 Primeiras considerações

A história do romance *The Picture of Dorian Gray* contextualiza-se na Inglaterra finessécular do século XIX. No entanto, não apenas o romance é ambientado neste espaço, mas também é escrito neste mesmo contexto histórico. A tríade que sustenta as cenas de enunciação deste romance é constituída por três personagens aristocratas (e, assim sendo, tipicamente paratópicas), sendo um deles, Basil Hallward, um artista.

Como já mencionado em capítulo anterior, a situação paratópica é não-inicial, mas histórica e com modalidades variáveis de acordo com a época e a sociedade em questão. Por isso, se nossa hipótese é de que o romance se constitui de personagens e cenografias tipicamente paratópicas, tal afirmação só é possível considerando o contexto do final do século XIX na Inglaterra. Vejamos em que sentido.

Temos o vitorianismo como “uma época de transição, em que sistemas de valores e instituições gradualmente desapareceram enquanto uma nova ordem surgia” (FURTADO; MALAFAIA; 1992, p. 12). Nesse sentido, podemos qualificar a aristocracia e o próprio ambiente aristocrático como lugares tipicamente paratópicos, quando analisamos que o contexto histórico da Inglaterra do final do século XIX era eminentemente dominado pela emergente burguesia e pelo aumento das massas operárias. A alta burguesia movimentava a economia, a sociedade e a arte com seus novos valores e crenças que, em larga medida, diferenciavam-se da nobre aristocracia ociosa, com brasão e sobrenome. Portanto, num contexto predominantemente burguês, com alta proliferação da massa operária, o *locus* da

aristocracia, embora tenha seu pertencimento assegurado, caracteriza-se por uma espécie de *pertencimento impossível*.

Maingueneau (2006, p. 95) diz que

a obra literária surge através de tensões do campo propriamente literário; ela só pode dizer alguma coisa sobre o mundo pondo em jogo em sua enunciação os problemas advindos da impossível inscrição social (na sociedade e no espaço literário) dessa mesma enunciação.

É justamente esse lugar de tensão com a sociedade para o qual o escritor é atraído que constitui seu *motor paratópico* para a criação. No caso de Wilde, o motor paratópico é a recusa a uma ordem econômica e social calcada no filistinismo da sociedade burguesa pós-revolução industrial, aliada, igualmente, a uma contundente recusa da arte como extensão dos valores éticos dessa mesma sociedade.

Como já dissemos, o romance não só é produzido no contexto histórico da Inglaterra do final do século XIX, como a narrativa do romance se contextualiza nesse mesmo espaço temporal. Essa relação é essencial para compreendermos em que sentido e medida podemos tomar a personagem de Lord Henry como encarnação da figura do dândi e analisá-la como embreante paratópico central no romance: tal personagem constitui um ponto de identificação privilegiada para os escritores decadentistas do século XIX. Em outras palavras, a personagem encarnada em dândi atua como um articulador entre a obra e o contexto, já que em muito constitui a materialização da condição do escritor decadentista no campo, naquele dado momento histórico.

6.2 Construindo uma figura de dândi

Nesta primeira parte deste capítulo, apresentaremos e sustentaremos a hipótese segundo a qual Lord Henry encarna, no interior do romance, a figura do dândi. No contexto histórico do século XIX, essa figura se estabeleceu como traço de determinado posicionamento no campo literário – o posicionamento esteto-decadentista –, podendo, nesse sentido, ser caracterizada como um dos eixos sustentadores da enunciação wildeana.

Dito isso, buscaremos mostrar como ocorre a construção dessa figura de dândi, além de tentarmos demonstrar como Lord Henry, personificação dessa figura, atua, no romance,

como um embreante paratópico. O percurso, aparentemente confuso, é, na verdade, complexo e, por tal motivo, buscaremos fazer essa construção com certo didatismo.

Na construção da primeira cena do romance, Lord Henry nos é apresentado jogado em um divã com almofadas persas, onde fumava artisticamente: sua fumaça, oriunda de seus cigarros *salpicados de ópio*, formava *tênues espirais* que “curled up in such fanciful whorls”²³ (WILDE, 2003, p. 6). Além disso, os indícios de sua corporalidade começam por ser apresentados através de sua “pointed brown beard”²⁴ e sua bengala de ébano que batia na biqueira de sua bota de couro fino. Sua cigarreira, um estojo de prata, aberto no *ateliê*, enquanto conversava com Basil sobre o ainda desconhecido Dorian Gray e a relação deste belo e jovem rapaz com a arte produzida pelo amigo. Lord Henry fumava com “a self-conscious and satisfied air, as if He had summed up the world in a phrase”²⁵ (WILDE, 2003, p. 15).

O narrador (onisciente) descreve as primeiras impressões do contato de Dorian Gray com Lord Henry, um novo amigo que havia lhe dito tanto sobre tudo:

(...) tall, graceful **young man** who was standing by him. His romantic olive-coloured face and worn expression interested him. There is something in his low, languid voice that was absolutely fascinating. His cool, white, flower-like hands, even, had a curious charm. They moved, as he spoke, like music, and seemed to have a language of their own²⁶ (WILDE, 2003, p. 23).

Os traços apontados por Dorian evidenciam o refinamento e a elegância tanto nos trajes como nas posturas, tal qual a figura do dândi difundida no século XIX. Lord Henry usa uma bengala, não qualquer uma, mas uma de ébano, e não de qualquer forma; ele é um jovem aristocrata (embora contrariando algumas expectativas) que incorporou a bengala como adorno sígnico. A voz de Lord Henry é *baixa e musical*, “and with that graceful wave of the hand that was so characteristic of him, and that he had even in his Eton”²⁷ days²⁸” (WILDE, 2003, p. 21). Ele usa chapéu, e luvas, e uma flor na lapela, que, mais do que adornos sígnicos, como mencionado, evidenciam uma forma de movimentar-se no espaço social que o circunda.

²³ “que se encrestavam de maneira tão caprichosa...” (Wilde, 2002, p. 14).

²⁴ “pontuda barba castanha”.

²⁵ “com o ar convencido e satisfeito, como se tivesse resumido o mundo numa só frase” (WILDE, 2002, p. 25).

²⁶ “(...) rapaz alto, gracioso, que estava ao seu lado. O romântico rosto cor de oliva, de expressão cansada, interessava-o. Havia na voz grave e lânguida um quê de absoluto fascínio. Até mesmo as mãos frias, brancas, que pareciam flores, tinham singular encanto. Moviam-se, quando ele falava, como música, parecendo ter linguagem própria” (WILDE, 2002, p. 33).

²⁷ O colégio Eton é o mais antigo e tradicional da Inglaterra, configurando-se como um dos estabelecimentos de ensino mais exclusivos do mundo. Curiosamente, o Rei Henrique VI fundou o colégio em 1440 com o objetivo de educar apenas setenta estudantes do país.

²⁸ “fazendo com a mão um gesto gracioso, muito característico e que ele tivera mesmo em seus tempos de Eton” (WILDE, 2002, p. 30).

Lord Henry em sua primeira conversa com Dorian Gray (espécie de dândi em processo de lapidação), ainda no *ateliê* de Basil, enquanto ele terminava sua obra prima, fala-lhe de forma inaugural sobre a brevidade da juventude e sobre a beleza de seu rosto e, diante da expressão estampada no rosto do rapaz, o adverte para que não franzisse a testa em reação de surpresa, ressaltando e valorizando, dessa forma, a postura adequada de um dândi, de imperturbabilidade e impassibilidade diante dos fatos.

Lord Henry cultiva a arte e crê na transformação da própria existência em uma obra de arte. A metaforização da vida pela via artística torna-se lugar-comum em seus dizeres, como poderemos observar em alguns trechos subseqüentes. Essa relação com a arte manifesta, como poderemos perceber, a supremacia da arte sobre a prática social, sobre a ética e sobre a razão – como é possível perceber quando conversam em um jantar na casa da tia de Harry (como Lord Henry é intimamente chamado por seus amigos e familiares), Lady Agatha, e toda uma comunidade aristocrática se achava presente, todos lords, ladys, duquesas, Sirs, ou distintos cavalheiros, como Dorian Gray. Conversavam, inicialmente, sobre o casamento de um nobre inglês com uma americana em tom de perplexidade e desaprovação, que se estende não só em relação aos americanos, como também em relação ao seu país. Um nobre sai em defesa da América, dizendo que a havia visitado e que era algo muito educativo. A colocação culmina na seguinte conversa:

But must we really see Chicago in order to be educated? - asked Mr Erskine, plaintively – I don't feel up to the journey.
 Sir Thomas waved his hand. Mr Erskine of Treadley has the world on his shelves. We practical men like to see things, not to read about them. The Americans are an extremely interesting people. They are absolutely reasonable. I think that is their distinguishing characteristic. Yes, Mr Erskine, an absolutely reasonable people. I assure you there is no nonsense about the Americans.
 How dreadful! – cried Lord Henry. **I can stand brute force, but brute reason is quite unbearable.** There is something unfair about its use. It is hitting below the intellect²⁹ (WILDE, 2003, p. 40).

A valorização da razão bruta, pura e simplesmente, defendida por Sir Thomas, é inaceitável do posicionamento de Lord Henry, porque retira toda acuidade do gesto e todo peso da beleza que a expressão poética e lírica podem matizar em uma vivência. Por sua vez,

²⁹ Mas será que, para nos educarmos, precisamos mesmo ir a Chicago? – perguntou Mr. Erskine, em voz lamurienta. Não estou disposto a fazer a viagem.

- Sir Thomas fez um gesto com a mão. Mr. Erskine de Treadley tem o mundo em suas estantes. Nós, homens práticos, gostamos de ver as coisas, não de ler a seu respeito. Considero os americanos um povo bastante interessante. São muito razoáveis. Creio ser este seu traço característico. Sim, Mr. Erskine, um povo extremamente razoável. Garanto-lhe que eles não perdem tempo com tolices (WILDE, 2002, p. 51).

a erudição, característica do dândi, é veementemente caracterizada como perda de tempo, de acordo com Sir Thomas.

Essa passagem torna-se instigante porque coloca em cena dois posicionamentos antagônicos: um tipicamente aristocrático, com o qual Lord Henry se alia; e outro, tipicamente burguês, personificado pela figura Sir Thomas.

Ainda nesta mesma cena, Lord Henry busca persuadir Dorian para que ele não se dedique à filantropia. Lady Agatha se diz aborrecida com a postura de Lord Henry, assegurando-lhe que o auxílio de Dorian na filantropia é valiosíssimo. Além do mais, em Whitechapel, todos apreciam a maneira como Dorian toca piano. A essas afirmações, Lord Henry responde:

I want him to play to me – cried Lord Henry, smiling, and he looked down the table and caught a bright answering glance.
But they are so unhappy in Whitechapel – continued Lady Agatha.
I can sympathise everything, except suffering – said Lord Henry, shrugging his shoulders. **I cannot sympathize with that. It is too ugly, too horrible, too distressing**³⁰ (WILDE, 2003., p. 41).

Esse trecho é bastante significativo da postura do dândi, que congrega em si traços de certo aristocratismo: não se interessa pelo sofrimento da classe menos favorecida, remontando à estrutura das antigas cortes, fechadas em seus círculos sociais (a impassibilidade aristocrática da indiferença); cultua o individualismo e ignora o altruísmo, uma vez que pouco importa o efeito benéfico que a música de Dorian produz sobre os menos afortunados, isto porque, para Lord Henry, a música dele e ele próprio são artísticos, e arte não tem qualquer finalidade, a não ser o deleite que produz e o belo que dela se apreende. Na esteira da metaforização artística, Lord Henry classifica conversar com Dorian “como tocar um violino maravilhoso. Ele correspondia a cada toque e vibração do arco” (WILDE, 2002, p. 48).

O traço de aristocracia constitutivo da postura do dândi não se reduz à impassibilidade, à imperturbabilidade, à indiferença e ao *connoisseur*, relaciona-se, também, e sobremaneira, com “the serious study of the great aristocratic art of doing absolutely nothing³¹” (WILDE, 2002, p. 33), ou seja, com o cultivo do ócio, como afirma o próprio tio de Lord Henry, Lord Fermor, ao vê-lo às 12h30 em sua casa: “what brings you out so early? I

³⁰ “quero que ele toque para mim – exclamou Lord Henry, com um sorriso; olhando para o outro lado da mesa, teve sua resposta no brilho de um olhar.

Mas são tão infelizes, lá em Whitechapel – continuou Lady Agatha.

Posso simpatizar com tudo, menos com o sofrimento – declarou Lord Henry, encolhendo os ombros. Com isto não é possível simpatizar. É excessivamente, feio, horrível, deprimente” (WILDE, 2002, p. 52).

³¹ “o sério estudo da grande arte aristocrática de não fazer absolutamente nada” (WILDE, 2002, p. 43)

thought you dandies never got up till two, and were not visible till five³²” (WILDE, 2003, p. 34).

A cultura do ócio, no capítulo IV, aparece durante uma conversa na luxuosa biblioteca da casa de Lord Henry, na qual Dorian lhe conta sobre Sibyl Vane, a jovem atriz por quem se apaixonara e que dizia ser o romance de sua vida. Lord Henry o corrige dizendo que não se trata do romance de sua vida, e sim do primeiro romance de sua vida:

A grande passion is the privilege of people Who have nothing to do. That is the one use of the idle classes of a country. Don't be afraid. There are exquisite things in store for you. This is the merely the beginning³³. (WILDE, 2003, p. 48).

O ócio, nesse sentido aristocrático atribuído pelo dândi, aparece como um privilégio de poucos e deve ser aproveitado de forma “produtiva” na busca de novas experiências e prazeres.

Retomando o que já dissemos, buscamos percorrer a construção dessa figura de dândi, que Lord Henry tão fielmente encarna, para justificar por que o tomamos como um embreante paratópico no romance e, assim, estabelecer a relação entre essa personagem e o escritor esteto-decadentista, mais especificadamente, no nosso caso, Oscar Wilde.

No entanto, para os objetivos de nosso trabalho, apenas articular personagem e escritor – ou melhor, obra e escritor, ou ainda, obra e contexto – através de um embreante paratópico não se mostra suficiente. Por isso, trataremos, a seguir, das cenografias tipicamente paratópicas do romance. Nessa empreitada, a figura de dândi construída em nosso percurso será fundamental.

6.3 Construindo cenografias tipicamente paratópicas

O discurso impõe, à sua maneira, sua cenografia desde início; entretanto, num duplo movimento, é através de sua própria enunciação que ele vê sua cenografia legitimada. A partir desse postulado, apresentado no capítulo 4, retomaremos, novamente, nesta seção, a hipótese de que a aristocracia e o ambiente aristocrático podem ser tomados como lugares tipicamente

³² “que é que o traz aqui tão cedo? Pensei que vocês, dândis, não se levantassem antes das duas horas da tarde e não fossem visíveis antes das cinco” (WILDE, 2002, p. 44).

³³ “Uma grande passion é o privilégio das pessoas que não têm o que fazer. É esta a única utilidade das classes ociosas. Não tenha medo. Muitas coisas agradáveis o esperam. Isto é apenas o começo” (WILDE, 2002, p. 62).

paratópicos, caracterizando-se por um pertencimento impossível, quando tomados no contexto histórico da Inglaterra do final do século XIX, em que a sociedade calcava-se na ascensão e domínio da burguesia nos diversos setores da vida social. Nessa perspectiva, analisaremos, a seguir, alguns trechos do romance cujas cenografias instituídas corroboram nossa hipótese.

No início do capítulo IV do romance, Dorian ainda apresenta uma fascinação (e, ao mesmo tempo, uma dependência) pelas idéias de Lord Henry. Para ouvi-las, ia sempre à sua casa:

...Dorian Gray was reclining in a luxurious arm-chair, in the little library of Lord Henry's in Mayfair. It was, in its way, a very charming room, with its panelled wainscoting of olive-stained oak, its cream-coloured frieze and ceiling of raised plasterwork, and its brickdust felt carpet strewn with silk long-fringed Persians rugs. On a tiny satinwood table stood a statuette by Clodion, and beside it lay a copy of 'Les Cent Nouvelles', bound for Margaret of Valois by Clovis Eve³⁴, and powdered with the gilt daisies that Queen had selected for her device. Some large blue china jars and parrot-tulips were ranged on the mantelshelf, and through the small leaded panes of the window streamed the apricot-coloured light of a Summer Day in London.

Lord Henry had not yet come in. He was always late on principle, his principle being that punctuality is the thief of time. So the lad was looking rather sulky, as with listless fingers he turned over the pages of an elaborately-illustrated edition of 'Manon Lescaut' that he had found in one of the bookcases. The formal monotonous ticking of the Louis Quatorze clock annoyed him³⁵ (WILDE, 2003, p. 45).

O narrador constrói de forma minuciosa um ambiente, que apresenta como primeira impressão uma luxuosa poltrona. É um ambiente propício para se estar e cultivar o ócio: i) é bem decorado e aconchegante, com seu “panelled wainscoting of olive-stained oak, its cream-coloured frieze and ceiling of raised plasterwork, and its brickdust felt carpet strewn with silk long-fringed Persians rugs”; ii) mostra requinte com suas estatuetas e elementos decorativos; iii) abriga o exemplar requintado de Manon Lescaut. Dorian se estende neste lugar numa

³⁴ Na edição inglesa temos a seguinte nota de Robert Mighall (in WILDE, 2003, p. 237): *Clodion... Les Cent Nouvelles... Margaret of Valois by Clovis Eve*: The decorative details and specific references here find Wilde embellishing his narrative with indicators of opulence and rarefied taste.

³⁵ “... Dorian Gray estava reclinado numa poltrona luxuosa de pequena biblioteca de Lord Henry, em Mayfair. Era, no gênero, um aposento encantador, com altos lambris de carvalho cor de azeitona, moldura creme, forro de estuque com relevos, soalho todo coberto por um tapete cor de tijolo, onde se espalhavam sedosos e franjados tapetinhos persas. Numa mesinha de pau-cetim estava uma estatueta de Clodion e, ao lado, via-se um número de *Les Cent Nouvelles*, encadernado por Clovis Eve, para Margarida de Valois, e salpicado de margaridas de ouro, que aquela rainha escolhera para seu emblema. Sobre a lareira viam-se jarrões de porcelana azul e vistosas tulipas; através das pequenas vidraças da janela, entrava a luz alaranjada de um dia de verão londrino.

Lord Henry ainda não chegara. Estava sempre atrasado, por princípio, sendo de opinião que a pontualidade é o ladrão do tempo. Por este motivo, o rapaz estava um tanto abespinhado, virando distraidamente as páginas de uma edição de *Manon Lescaut*, caprichosamente ilustrada, que encontrara numa das estantes. O monótono tique-taque do relógio Luís XIV aborrecia-o” (WILDE, 2002, p. 57).

espécie de cultivo ao ócio e ao prazer – entendendo o prazer, como discutido no capítulo 3, como a valorização do que é belo, das experiências, como uma satisfação que é regida pelos sentidos, sendo, por isso, um tanto fugaz. Esse cultivo ao ócio e ao prazer é construído, na cena analisada, por meio da valorização estética do ambiente - com sua riqueza de detalhes e a presença de refinados adornos.

Classificamos essa cenografia – cuja topografia poderia ser definida como “o lugar do ócio”, e a cronografia como “o tempo de busca pelo prazer” – como tipicamente paratópica, visto que se caracteriza por seu pertencimento tópico e, ao mesmo tempo, não-tópico na sociedade inglesa do final do século XIX: a biblioteca, embora seja característica das residências mais abastadas da sociedade, é, contudo, da forma como foi descrita, com toda a profusão decorativa e os elementos que a compõe, algo um tanto aristocrático, configurando-se, assim, em um espaço não-tópico. Outro elemento que reforça a paratopia dessa cenografia está num princípio defendido por Lord Henry, apresentado pelo narrador onisciente: “Lord Henry had not yet come in. He was always late on principle, his principle being that punctuality is the thief of time”. Num lugar e num tempo em que “o tempo é tudo; e tempo é dinheiro” (o tique taque do relógio simboliza a era industrial com seu preceito de maximização dos ganhos e uma profunda divisão de tarefas cronometricamente estipuladas, como a burguesia assim defende), o desperdício de tempo, o cultivo do ócio e a busca por prazeres só encontram resguardo em um lugar paratópico, nesse caso, o ambiente aristocrático da biblioteca de Lord Henry.

A noção de cenografia, como postula Maingueneau (2006), implica que ela se mostre para além de qualquer e de toda cena de fala do texto, visto que sua construção ocorre *tanto a montante como a jusante* da obra, através não só do que é dito, mas também do mundo que a própria cenografia representa. É nesse sentido que, no romance de Wilde, não se afirma em qualquer momento que se trata de um reduto aristocrático investido de todas as suas práticas. No entanto, o leitor, em sua relação com a memória e com o mundo que a obra faz surgir, vê a construção dessa cenografia aristocrática, que é, por sua vez, legitimada pela própria enunciação romanesca. Isso ocorre porque, além desse processo de legitimação e memória, há os elementos do paratexto, e o próprio texto libera indícios que permitem identificar essa cenografia, tal como ocorre, por exemplo, no trecho da caçada, que analisaremos a seguir.

Em Selby Royal, uma das residências de Dorian, enquanto recebia alguns amigos e convidados, ele e Lord Henry conversavam sobre um desagradável incidente que acabara de acontecer. Durante a caçada que ocorria em sua propriedade, seu convidado, Sir Geoffrey Clouston acertara um batedor (o criado responsável por fazer bater o “monte” para levantar a

caça): “Good heavens! I have hit a beater! what an ass the man was to get in front of the guns! (...) Spoiled my shooting for the day.”³⁶ (WILDE, 2003, p. 193). Dorian dizia que isso era mau agouro, no que prontamente Lord Henry lhe diz:

What is?

Oh! this accident, I suppose. My dear fellow, it can't be helped. It was the man's own fault. Why did he get in front of the guns? Besides, it is nothing to us. It is rather awkward for Geoffrey, of course. It does not do to pepper beaters. It makes people think that one is a wild shot. And Geoffrey is not; he shoots very straight. But there is no use talking about the matter³⁷ (WILDE, 2003, p. 194).

A caçada – uma atividade tipicamente aristocrática que tinha grande popularidade junto aos nobres entre 1800 e 1900 – e a residência de campo de Dorian Gray (apenas uma de suas propriedades; Dorian era herdeiro de *grande fortuna e posição social*) são exemplos de indícios que permitem ao leitor reconhecer a construção de uma cenografia aristocrática e, no caso, paratópica: a topografia do ócio (uma residência no campo) e a cronografia da busca pelo prazer (o prazer de caçar; a sensação de domínio e o poder de decidir o alvo a acertar).

Uma outra cenografia tipicamente paratópica construída no/pelo romance aparece no capítulo XIX. Na sala de música de Lord Henry, ele e Dorian, que estava sentado ao piano, tomavam café e conversavam sobre a (suposta) morte do amigo e pintor Basil, quando Lord Henry diz:

All crime is vulgar, just as all vulgarity is crime. (...) Crime belongs exclusively to the lowers orders. I don't blame them in smallest degree. I should fancy that crime was to them what art is to us, simply a method of procuring extraordinary sensations³⁸ (WILDE, 2003, p. 203).

Neste trecho, o dizer de Lord Henry – “what art is to us, simply a method of procuring extraordinary sensations” – instaura a cronografia da busca pelo prazer, e a sala de música configura a topografia do ócio (“sinking into an arm-chair³⁹”), espaço onde se pode desfrutar do prazer de se fazer nada além de conversar longamente com o amigo. A construção dessa

³⁶ “Deus do céu, atingi um batedor! Que idiota vir pôr-se à frente das espingardas! (...) Isto estragou minha caçada para o resto do dia” (WILDE, 2002, p. 229).

³⁷ “Quê? Oh, este acidente, suponho – disse Lord Henry. Meu caro não há remédio. Foi culpa do homem. Por que se pôs diante das espingardas? Além do mais, isto nada significa para nós. É meio aborrecido para Geoffrey, naturalmente. Não fica bem chumbar batedores. Dá impressão de que se é mau atirador. E Geoffrey não o é; atira muito bem. Mas não adianta falar no assunto” (WILDE, 2002, p. 230).

³⁸ “O crime pertence exclusivamente às classes inferiores. Não as censuro, de modo algum. Imagino, no entanto, que o assassinio seja para elas o que a arte é para nós, simplesmente um método de se conseguir sensações extraordinárias” (WILDE, 2002, p. 241).

³⁹ “afundando-se numa poltrona” (WILDE, 2002, p. 242).

cenografia se dá sob o prisma da metaforização artística, isto é, sob a metáfora da vida encarada através da arte, tomada como critério de comparação e parâmetro inalienável para qualquer ação ou observação. O mesmo movimento ocorre na cena do ateliê de Basil, quando Dorian, depois de ouvir as primeiras idéias de Lord Henry, quer refugiar-se no jardim para refletir. Lord Henry diz:

- I will go out to the garden with you. It is horribly hot in the studio. Basil, let us have something iced to drink, something with strawberries in it
 - Certainly, Harry. Just touch the bell, and when Parker comes I will tell him what you want⁴⁰ (WILDE, 2003, p. 22-23).

E, na continuidade:

Let us go and sit in the shade – said Lord Henry. Parker has brought out the drinks, and if you stay any longer in this glare you will be quite spoiled, and Basil will never paint you again. You really must not allow yourself to become sunburnt. It would be unbecoming⁴¹ (WILDE, 2003, p. 23-24).

O *ateliê* de Basil não é um *ateliê* qualquer; tem ares aristocráticos e um belo jardim com pelo menos um criado que serve bebidas geladas. Temos, portanto, nessa cena, a configuração de uma cenografia cuja topografia propicia o ócio – um jardim com sombra e bebida gelada – e cuja cronografia valoriza a busca do prazer através da conservação do que é belo e do aproveitamento máximo da juventude – “Youth! Youth! There is absolutely nothing in the word but youth⁴²” (WILDE, 2003, p. 25) –, no caso, a beleza e a juventude de Dorian. É pela construção dessa cenografia, que metaforiza a beleza e a juventude de Dorian, que o objeto de arte de Basil ganha vida e corpo no romance.

Feitas essas análises que, supostamente, sustentam a hipótese de que o romance se constitui privilegiadamente de cenografias tipicamente paratópicas, parece-nos ser possível afirmar que tais cenografias funcionam como embreantes paratópicos, considerando a relação entre elas e as condições históricas em que a obra foi produzida: a sociedade inglesa burguesa do final do século XIX, mesmo contexto em que se passa a trama romanesca. Nessa perspectiva, poderíamos arriscar a afirmar que *The Picture of Dorian Gray*, mais que uma

⁴⁰ “- vou acompanhá-lo ao jardim. Aqui faz um calor terrível. Basil, peça para nós uma bebida gelada, algo que tenha morangos.

- Pois não, Harry. É só tocar a campainha e, quando Parker aparecer, dir-lhe-ei o que você deseja” (WILDE, 2002, p. 32).

⁴¹ “Vamos nos sentar à sombra – disse Lord Henry. – Parker já trouxe as bebidas e, se o senhor ficar por mais tempo nesta luminosidade, sua pele se estragará e Basil nunca mais quererá pintá-lo. Jamais se deixe queimar pelo sol. Não lhe iria bem” (WILDE, 2002, p. 33).

⁴² “Mocidade! Mocidade! Nada mais há no mundo, além da mocidade” (WILDE, 2002, p. 35).

obra, mais que um romance, reforça a própria identidade paratópica da literatura, ou, mais especificamente ainda, reforça o lugar paratópico da literatura esteto-decadentista em relação ao posicionamento literário hegemônico do campo da literatura no final do século XIX na Inglaterra, a saber, o naturalismo realista e tudo o que ele implica.

6.4 O *ethos* de Lord Henry: traços do hedonismo

Como procuramos mostrar na seção anterior, é o *locus* aristocrático que, na sociedade burguesa do final do século XIX, resguarda a possibilidade do ócio e possibilita a busca pelo prazer. Mas a “doutrina aristocrática” implica também um enunciador legítimo, encarnado, a nosso ver, na figura do dândi – que prefere a individualização à massificação, o requinte ao filistinismo, a busca do prazer à resignação. Nesse sentido, a figura de Lord Henry (um legítimo dândi) – de maneira mais específica, o *ethos* que emerge das práticas dessa personagem – só faz reforçar o caráter paratópico das cenografias construídas no/pelo romance (já que o *ethos* emerge delas) e, na esteira, da própria literatura. Estamos, portanto, supondo que o *ethos* dessa personagem também funciona, aos moldes da cenografia, como um embreante paratópico central.

Se retomarmos a noção de *ethos*, como proposta por Maingueneau (2006) e apresentada no capítulo 4 deste trabalho, encontraremos uma intrínseca relação entre “dinâmica corporal” e atividade enunciativa e, igualmente, uma indissociabilidade entre o *ethos* e um posicionamento no campo literário. Por isso, nas análises que empreenderemos a seguir, a inextricabilidade desses elementos se fará presente. Buscaremos mostrar, fundamentalmente, quais são os traços constitutivos do posicionamento de Lord Henry no romance, dos quais emerge um *ethos* que caracterizaremos como hedonista.

O romance inicia-se com o trabalho do pintor Basil Hallward praticamente concluído; estão em seu *ateliê* somente ele e Lord Henry que, nesta ocasião, diz ao amigo tratar-se de seu melhor trabalho e, que, por isso, deveria mandá-lo a *Grosvenor*⁴³. Basil diz que não irá mandá-lo a lugar algum, pois havia colocado muito de si no quadro, o que leva Lord Henry à seguinte observação:

⁴³ Naquele momento, na sociedade inglesa, a *Grosvenor Gallery* representava a *avant-garde*, um espaço alternativo de exposição da arte.

Too much of your self in it! Upon my word, Basil, I didn't know you are so vain; and I really can't see any resemblance between you, with your rugged strong face and your coal-black-hair, and this young Adonis, who looks as if he was made out of ivory and rose-leaves. Why, my dear Basil, he is a Narcissus, and you – well, **of course you have an intellectual expression, and all that. But beauty, real beauty, ends where an intellectual expression begins. Intellect is in itself a mode of exaggeration, and destroys the harmony of any face. The moment one sits down to think, one becomes all nose, or all forehead, or something horrid. Look at the successful men in any of the learned professions. How perfectly hideous they are!** (...) Your mysterious young friend, whose name you have never told me, but whose picture really fascinates me, never thinks. I feel quite sure of that. He is some brainless, beautiful creature, who should be always here in winter when we have no flowers to look at, and always here in summer when we want something to chill our intelligence. Don't flatter yourself, Basil: you are not in the least like him⁴⁴ (WILDE, 2003, p. 6-7)

O tom inicial da fala de Lord Henry é amistoso e desenvolto, embora de uma sutil ironia em relação à colocação de Basil sobre a semelhança entre o retrato de Dorian e ele mesmo – “Upon my word, Basil, I didn't know you are so vain; and I really can't see any resemblance between you, with your rugged strong face and your coal-black-hair, and this young Adonis, who looks as if he was made out of ivory and rose-leaves”. A escolha lexical para caracterizar Dorian – Adonis, Narcissus – demonstra, da parte de Lord Henry, certo *connoisseur* de temas clássicos. Mas são nos enunciados seguintes que vemos uma corporalidade emergir dos dizeres da personagem, e a figura do fiador se consolidar convocando o leitor a incorporar o mundo ético do qual Henry faz parte e ao qual dá acesso. É o que ocorre quando a personagem defende que a beleza não só está acima do intelecto, como este é um modo de exagero que destrói qualquer harmonia estética. Vejamos, a seguir, de que mundo ético se trata.

Há nos dizeres de Lord Henry a emergência de um discurso em defesa do ócio, como quando relata a incongruência entre a beleza e o intelecto. A expressão intelectual, segundo a personagem, é capaz de conferir um “*ar*” específico à pessoa que o possui, um ar que tem seu charme e, até mesmo, certa beleza; no entanto, a verdadeira beleza é incompatível com a

⁴⁴ “Muito de você mesmo! Francamente, Basil, não pensei que fosse tão vaidoso; não posso, realmente, ver semelhança alguma entre você, com seu rosto forte e enrugado e seu cabelo negro como carvão, e esse jovem Adônís, que parece feito de marfim e pétalas de rosa. Ora, caro Basil, ele é um Narciso e você... Bom, claro que você tem um ar intelectual e esta história toda. A beleza, a verdadeira beleza, termina onde começa uma expressão intelectual. A inteligência é, em si, uma espécie de exagero e destrói a harmonia de qualquer rosto. No momento em que uma pessoa se senta para pensar, torna-se toda nariz, ou toda testa, ou qualquer coisa horrível. Veja os homens que obtiveram sucesso em profissões intelectuais! Como são hediondos! (...) Este misterioso amigo, cujo nome você jamais me revelou, mas cujo retrato realmente me fascina, nunca pensa; disto tenho certeza. É uma criatura oca, bela, que sempre deveria estar aqui no inverno, quando não temos flores para admirar, e no verão, quando precisamos de algo que nos refresque a inteligência. Não seja vaidoso, Basil: você não se parece em anda com ele” (WILDE, 2002, p. 14-15).

intelectualidade. A verdadeira beleza termina onde começa a expressão intelectual: “the moment one sits down to think, one becomes all nose, or all forehead, or something horrid. Look at the successful men in any of the learned professions”. Essa forma de a personagem posicionar-se, dissociando beleza e intelecto, é reafirmada logo em seguida, quando caracteriza o ainda desconhecido Dorian Gray como uma “creature brainless although yet charmed and extremely beautiful”.

Essa postura de valorização do ócio edifica o belo em detrimento da intelectualidade e, nessa perspectiva, considera certa ascensão profissional acessível somente a uma aristocracia, detentora de conhecimento aliado a apurado senso estético, ambos decorrentes da condição econômica que permite o cultivo do ócio. É, nesse sentido, que se pode dizer que o posicionamento da personagem constitui-se de certo traço /+ **aristocrático**/, que cultiva e aprecia o ócio e o belo como postura diante da vida.

No *ateliê* de Basil, no capítulo II do romance, Lord Henry e Dorian conversam pela primeira vez. O jeito sedutor e irônico de Lord Henry fascina Dorian, que o escuta discursar sobre pecado, privação, individualidade:

The bravest man amongst us is afraid of himself. The mutilation of the savage has its tragic survival in the self-denial that mars our lives. We are punished for our refusals. Every impulse that we strive to strangle broods in the mind and poison us.⁴⁵ (WILDE, 2003, p. 21)

Neste fragmento, Lord Henry adota um tom profético – “We are punished for our refusals. Every impulse that we strive to strangle broods in the mind and poison us” –, e o que enuncia é a valorização da individualidade. Henry critica as renúncias que os homens efetuam (uma mutilação selvagem!); de acordo com ele, repreender os impulsos, além de envenenar a alma, atesta covardia, por não se ter coragem de viver a vida de maneira plena e soberana, cumprindo o único dever que se tem: o dever consigo mesmo. Nesse sentido, é possível perceber aqui – e no decorrer de outras análises que apresentaremos – a presença do traço /+ **individualista**/, constitutivo também do posicionamento de Lord Henry no romance.

Em outra cena, os amigos ainda se encontram no ateliê de Basil, mas, enquanto Basil pinta freneticamente, Lord Henry conversa com Dorian, que posa como modelo e se vê inquieto diante de suas colocações. Lord Henry observava com sorriso sutil: “He knew the precise psychological moment when to say nothing. He felt intensely interest. He was amazed

⁴⁵ “mesmo o mais corajoso dos homens tem medo de si próprio. A mutilação selvagem tem sua trágica sobrevivência na renúncia que nos estraga a vida. Somos punidos por nossas recusas. Cada impulso que procuramos abafar fermenta em nosso espírito e nos envenena” (WILDE, 2002, p. 30).

at the sudden impression that this words had produced...”⁴⁶ (WILDE, 2003, p. 22). De repente, Dorian diz que precisa descansar: “I must go out and sit in the garden. The air is stifling here”⁴⁷ (WILDE, 2003, p.22)

Lord Henry segue Dorian até o jardim e o encontra imerso nas flores, sugando-lhes o aroma como se estivesse a sorver um belo vinho (cf. WILDE, 2003, p. 23), e continua a conversar com Dorian:

Yes, Mr. Gray, the **gods** have been good to you. But what the **gods** give they quickly take away. You have only a few years in which to live really, perfectly, and fully. When your youth goes, your beauty will go with it, and then you will suddenly discover that there are no triumphs left for you, or have to content yourself with those mean triumphs that the memory of your past will make more bitter than defeats. Every month as it wanes brings you nearer to something dreadful. Time is jealous of you, and wars against your lilies and your roses. You will become sallow, and hollow-cheeked, and dull-eyed. You will suffer horribly... Ah! Realize your youth while you have it. **Don't squander the gold of your days, listening to tedious, trying to improve the hopeless failure, or giving away your life to the ignorant, the common, and the vulgar. These are the sickly aims, the false ideals, of our age. Live! Live the wonderful life that is in you! Let nothing be lost upon you. Be always searching for new sensations. Be afraid of nothing... A new Hedonism – that is our century wants. You might be its visible symbol. With your personality there is nothing you could not do. The world belongs to you for a season...** The moment I met you I saw that you were quit unconscious of what you really are, of what you really might be. There was so much in you that charmed me that I felt I must tell something about yourself⁴⁸ (WILDE, 2003, p. 24-25; grifos nossos)

O tom aparentemente didático da fala da personagem, depreendido tanto quando aborda a questão do não altruísmo dos deuses, como quando aborda a forma de conduzir a existência, camufla, na verdade, um tom contestador e desafiador do que é, naquele contexto,

⁴⁶ “Lord Henry observava-o, com o sorriso sutil. Sabia qual o momento psicológico de guardar silêncio. Estava profundamente interessado. Surpreendia-se grandemente com a súbita impressão produzida por suas palavras...” (WILDE, 2002, p. 31-32).

⁴⁷ “Preciso sair e ir me sentar no jardim. Aqui está abafadíssimo”. (WILDE, 2002, p. 32)

⁴⁸ “Sim, Mr. Gray, os deuses lhe foram propícios. Mas o que os deuses dão logo tiram. O senhor tem apenas alguns anos para viver realmente, perfeitamente, plenamente. Quando sua mocidade desaparecer, com ela irá a beleza e, então, subitamente o senhor perceberá que não lhe resta triunfo algum, ou terá de se contentar com os míseros triunfos que a lembrança do passado tornará mais amargos que as derrotas. Cada mês que passa faz com que o senhor se aproxime de algo terrível. O tempo lhe tem inveja e luta contra seus lírios e suas rosas. Suas faces se tornarão pálidas e encovadas, os olhos perderão o brilho. Grande sofrimento será o seu!... Ah, compreenda o valor da mocidade, enquanto a tem. Não esbanje o ouro de seus dias, escutando pessoas enfadonhas, procurando ajudar os irremediavelmente fracassados, ou desperdiçando a vida com os ignorantes, os medíocres, os vulgares. São estes os objetivos doentios, os falsos ideais de nossa época. Procure viver! Viva a vida magnífica que palpita no íntimo de seu ser! Não permita que se perca coisa alguma. Esteja sempre à cata de novas sensações. Nada tema... Um novo hedonismo... É isto o que o nosso século deseja. O senhor poderia ser seu símbolo visível. Com sua personalidade, nada há que não possa fazer. O mundo lhe pertence por uma estação... No momento em que o conheci, vi que o senhor não tinha absolutamente noção do que realmente é, do que realmente pode vir a ser. Havia em sua pessoa tanta coisa que me encantava que achei que devia falar-lhe sobre isto” (WILDE, 2002, p. 34-35).

socialmente dominante. Mais que um tom contestador e desafiador, entretanto, o que se manifesta nos dizeres de Lord Henry é uma postura transgressora, expressa no nível das idéias e, por vezes, materializada em marcas lingüísticas, como é o caso de “gods”, que indicia certo paganismo, com a presença de deuses que tomam dos homens o que lhes é devido, opondo-se à idéia corrente, na sociedade ocidental burguesa do fim do século XIX, de um *deus* único *em sua infinita misericórdia*. É possível, pois, depreender da cena analisada, a presença do traço /+ **transgressor**/ característico, também, do posicionamento de Lord Henry.

Neste trecho, ainda é possível perceber, novamente, o posicionamento de defesa de Lord Henry em relação à individualidade: “Don’t squander the gold of your days, listening to tedious, trying to improve the hopeless failure, or giving away your life to the ignorant, the common, and the vulgar (...) Live! Live the wonderful life that is in you! Let nothing be lost upon you”. O tom assumido, agora, é mais imperativo. Primeiro deve-se dedicar a si mesmo, depois aos outros, se assim se julgar necessário. O contrário disso são, nas palavras de Lord Henry, ideais doentios de uma época, ou melhor, falsos ideais. Para a personagem, o ideal de uma vida está no autodesenvolvimento através da valorização das experiências – “Live! Live the wonderful life that is in you! (...) Be always searching for new sensations. Be afraid of nothing...”.

No capítulo IV do romance, o narrador, onisciente, relata o profundo interesse de Lord Henry por Dorian, logo após a confissão deste sobre sua adoração por Sibyl Vane. Nesta ocasião, o narrador apresenta ao leitor as reflexões de Henry:

Compared to it [the human life] there was nothing else of any value. It was true that as one watched life in its curious crucible of pain and pleasure, one could not wear over one’s face a mask of glass, nor keep the sulphurous fumes from troubling the brain and making the imagination turbid with monstrous fancies and misshapen dreams. There were poisons so subtle that to know their properties one had to sicken of them. There were maladies so strange that one had to pass through them if one sought to understand their nature. And, yet, what a great reward one received! How wonderful the whole world become to one! To note the curious hard logic of passion, and the emotional coloured life of the intellect – to observe where they met, and where they separated, at what point they were in unison, and at what point they were discord – there was a delight in that! What matter what the cost was? One could never pay too high a price for any sensation.

He was conscious – and the thought brought a gleam of pleasure into his brown agate eyes – that it was through certain words of his, musical words said with music utterance, that Dorian Gray’s soul had turned to this white girl and bowed in worship before her⁴⁹ (WILDE, 2003, p. 56-57).

⁴⁹ “Comparada a ela [à vida humana], coisa alguma tinha valor. Verdade que, quando uma pessoa observava a vida em seu curioso cadinho de dor e prazer, não podia usar no rosto máscara de vidro, nem impedir que vapores sulfurosos perturbassem a mente e confundissem a imaginação com monstruosas fantasias e sonhos disformes. Havia venenos tão sutis que, para conhecer-lhes as propriedades, era preciso prová-los. Havia doenças tão estranhas que, se alguém desejasse conhecer-lhes a natureza, teria de contrai-las. E, no entanto, que grande recompensa se recebia! Como o mundo se tornava maravilhoso!

Este trecho parece assumir um tom introspectivo, um momento de auto-análise de Lord Henry, que o narrador, em sua onisciência, revela ao leitor. A valorização das experiências e das sensações constrói-se claramente na reflexão da personagem: “to know their properties one had to sicken of them (...); one had to pass through them if one sought to understand their nature”. Novamente, seu posicionamento revela um traço individualista, que se sustenta pela valorização das experiências e das sensações que culminam no autodesenvolvimento, única forma de se compreender melhor os próprios sentimentos e sua mecânica. É nesse sentido que Henry afirma que o preço de uma sensação nunca é alto demais.

Mas nesse mesmo trecho, de onde se pode depreender a presença do traço /+ individualista/, pode-se também perceber a presença do traço /+ transgressor/, que se manifesta na esteira do culto à individualidade. Quando a personagem desconsidera que toda ação tem uma consequência, negando o raciocínio de ação e reação ou de certo e errado, muito presente na moral burguesa, acaba por ignorar os preceitos dessa sociedade e quaisquer limites impostos por ela; por isso a transgressão, emblematicamente materializada nos seguintes enunciados: “what matter what the cost was? One could never pay too high a price for any sensation”.

Vale ainda ressaltar, em relação a este trecho, o prazer que Lord Henry sente ao concluir que foram suas palavras que influenciaram Dorian no caminho que ele havia tomado. Esse efeito que o comportamento de Dorian gera em Henry possibilita-nos perceber a existência de um conjunto de feições psicológicas dessa personagem, que incluem a sagacidade, a agudeza de espírito, ao mesmo tempo, entretanto, que permite emergir uma compleição física suave e delicada, em concordância com seu modo musical de dizer palavras com musicalidade. Em outras palavras: é possível perceber aqui, como já havíamos apontado anteriormente, que Lord Henry encarna, por seu modo de ser e dizer, o dândi do fin de siècle vitoriano.

No capítulo VI, Dorian, Basil e Harry (como era chamado Lord Henry por seus amigos) estão a conversar. Dorian Gray enumera as qualidades de sua adorada Sibyl Vane, questionando Basil se não fizera ele certo de buscar seu amor na poesia e procurar sua esposa

Notar a curiosa e dura lógica da paixão e a vida emocional e colorida da inteligência – observar onde se encontravam e onde se separavam, em que ponto estavam em uníssono, em que ponto discordavam -, que coisa deliciosa! Que importava o preço? Nunca se poderia pagar demasiado caro por uma sensação. Lord Henry teve consciência - este pensamento deu um brilho de prazer a seus olhos de um castanho ágata -, sim, teve consciência que fora devido a algumas palavras suas, palavras musicais ditas com musicalidade, que a alma de Dorian Gray, se voltara para aquela moça inocente, inclinando-se diante dela, em adoração” (WILDE, 2002, p. 70).

nas peças de Shakespeare, concluindo: “Lips that Shakespeare taught to speak have whispered their secret in my ear. I have had the arms of Rosalinda around me, and kissed Juliet on the mouth⁵⁰” (WILDE, 2003, p. 74). É possível ver ecoar nos dizeres de Dorian – quando descreve sua relação com Sibyl Vane através de personagens shakespearianos –, a metaforização da vida na arte, prática tão característica do posicionamento de Lord Henry, o que evidencia a forte influência dessa personagem sobre a personalidade de Dorian.

Nesta mesma cena, os amigos continuam a discutir sobre o casamento, as implicações e responsabilidades, o que culmina na seguinte conversa:

‘Pleasure is the only thing worth having a theory about’ – said Lord Henry in his slow, melodious voice – ‘But I am afraid I cannot claim my theory as own. It belongs to Nature, not to me. Pleasure is Nature’s test, her signal of approval. When we are happy we are always good, but when we are good we are not always happy.’
 ‘Ah! but what do you mean by good?’ Cried Basil Hallward
 ‘Yes,’ echoed Dorian, leaning back in his chair, and looking at Lord Henry over the heavy clusters of purple-lipped irises that stood in the centre of the table, ‘What do you mean by be good, Harry?’
 ‘To be good is to be in harmony with one’s self,’ – he replied, touching the thin stem of his glass with his pale, fine-pointed fingers. – ‘Discord is to be forced to be in harmony with others. One’s own life – that is the important thing. As for the lives of one’s neighbours, if one’s wishes to be a prig or a Puritan, one can flaunt one’s moral views about them, but they are not one’s concern. Besides, Individualism has really the higher aim. Modern morality consists in accepting the standard of one’s age. I consider that for any man of culture to accept the standard of his age is a form of the grossest immorality.’
 ‘But, surely, if one lives merely for one’s self, Harry, one pays a terrible price for doing so?’ suggested the painter.
 ‘Yes, we are overcharged for everything nowadays. I should fancy that the real tragedy of poor is that they can afford nothing but self-denial. Beautiful sins, like beautiful things, are privilege of the rich.’⁵¹ (WILDE, 2003, p. 76)

Nas primeiras linhas da fala de Lord Henry, a personagem afirma que “pleasure is Nature’s test, her signal of approval”. O enunciado, que parece deter em si todo o

⁵⁰ “lábios que Shakespeare ensinou a falar murmuraram seu segredo em meu ouvido. Tive a enlaçar-me os braços em Rosalinda e beijei Julieta na boca” (WILDE, 2002, p. 91).

⁵¹ ‘O prazer é a única coisa sobre a qual vale a pena ter-se teorias – respondeu o outro com sua voz lenta, melodiosa. – Mas creio que não posso reivindicar tal teoria como sendo minha. Pertence à Natureza, não a mim. O prazer é o teste da natureza, seu sinal de aprovação. Quando nos sentimos felizes sempre somos bons, mas quando somos bons nem sempre somos felizes’.

‘Ah, mas que quer você dizer com isso, Harry?’ – perguntou Dorian, reclinando-se na cadeira e olhando para Lord Henry por sobre um amontoado de íris de bordas purpúreas que estavam num vaso sobre a mesa.

‘Ser bom é estar em harmonia, é estar em harmonia consigo mesmo – replicou Lord Henry, tocando a fina haste do copo com seus dedos pálidos e esguios. – A discordância é ser uma pessoa boa obrigada a estar em harmonia com os outros. Nossa própria vida... eis o que importa. Quanto à vida dos vizinhos, se quisermos ser pedantes ou puritanos, podemos alardear nossos pontos de vista sobre eles, mas sua vida não nos diz respeito. Além do mais, o individualismo tem realmente o objetivo mais alto. A moralidade moderna consiste em aceitar o padrão de nossa época. Acho que, para um homem culto, adotar o padrão da época é uma forma da mais grosseira imoralidade.

‘Mas, não é exato que, quando uma pessoa vive exclusivamente para si próprio, Harry, paga por isto um preço terrível?’ – perguntou o pintor.

‘Sim, hoje em dia nos cobram tudo com exagero. Acho que a verdadeira tragédia dos pobres é não poderem permitir-se nada, além de privações. Os belos pecados, assim como as coisas belas, são privilégios dos ricos.’ (WILDE, 2002, p. 92-93).

conhecimento do mundo, tem um tom de sapiência, e o caráter que dele emerge é de firmeza, de quem tem um grande saber. Quando Lord Henry fala sobre ser bom e ser feliz (quando estamos felizes somos sempre bons; mas quando somos bons nem sempre somos felizes), novamente defende a individualidade, o autoconhecimento; por isso o dever de todo homem é antes de tudo consigo mesmo, o que tornará o dever com o outro muito mais fácil. Esse caminho, do individualismo, é o caminho correto e não o contrário – o individualismo é o objetivo maior. A partir desses dizeres, é possível perceber que, no posicionamento de Lord Henry, os traços /+ individualista/ e /+ transgressor/ aliam-se de forma inextricável. O que de fato ocorre, é que o traço individualista culmina no traço transgressor, visto que o posicionamento de Lord Henry, um dândi aristocrata vivendo num contexto de hegemonia do pensamento burguês, sempre entrará em polêmica com a ideologia burguesa, que, embora tenha também valorizado o indivíduo, num patamar superior, isto é, na esfera social, o interesse de todos prevalece sobre o do indivíduo.

Dando prosseguimento à análise dos traços, consideraremos, agora, uma cena relatada no capítulo IV do romance.

Na casa de Lord Henry, ele e Dorian passam horas conversando. Dorian está a lhe falar sobre como conhecera e como havia se apaixonado por Sibyl Vane, ressaltando a grande influência que tivera o amigo em sua nova forma de ver a vida. Falava também da intenção de se casar com Sibyl, o maior romance de sua vida, quando Lord Henry faz uma ressalva dizendo-lhe que deveria dizer *o primeiro romance de sua vida*. Dorian entende essa observação como um ataque à profundidade de seus sentimentos, no que Lord Henry esclarece:

My dear boy, the people who love only once in their lives are really the shallow people. What they call their loyalty, and their fidelity. I call either the letargy of custom or their lack of imagination. Faithfulness is to the emotional life what consistency is to the life of the intellect – simply confession of failure⁵². (WILDE, 2003, p. 49).

Novamente, vemos um tom didático emergir dos dizeres de Lord Henry, que parece estar sempre ensinando algo a Dorian Gray: “you should not say the greatest romance of your life. You should say the first romance of your life”. Esse aparente didatismo camufla, mais uma vez, um tom contestador, que encarna uma corporalidade inconformada, de não-

⁵² “Caro menino, as pessoas que só amam uma vez na vida é que são superficiais. Aquilo que elas chamam lealdade, fidelidade, eu chamo de letargia de costume, ou falta de imaginação. A fidelidade é, para a vida emocional, o que a coerência é para a vida do intelecto – simplesmente uma confissão de fracasso.” (WILDE, 2002, p. 62)

resignação aos preceitos e crenças dominantes da sociedade inglesa burguesa do final do século XIX, tais como o amor eterno, a lealdade e a fidelidade. Esses preceitos e crenças dominantes – o socialmente aceito e estabelecido pela sociedade – é o que Lord Henry identifica como a *letargia dos costumes*, uma apatia a que o homem se submete para se enquadrar dentro do esperado socialmente, o que também pode ser visto como *falta de imaginação* para buscar novas experiências que acrescentem mais prazer.

Neste trecho em específico, podemos ver uma demarcação da diferença entre os posicionamentos da sociedade inglesa hegemônica da época e o de Lord Henry: “What they call their loyalty, and their fidelity, I call either the letargy of custom or their lack of imagination”. O embate é marcado na própria estruturação sintática do discurso, isto é, na própria materialidade discursiva: **o que chamam X, eu chamo Y**. Essa estruturação permite detectar o mecanismo discursivo por meio do qual se banaliza e/ou satiriza o socialmente aceito e estabelecido pela sociedade: rebaixa-se o que é instituído e que, de acordo com o posicionamento de Lord Henry, limitaria o processo de autodesenvolvimento humano, delimitando-se outro posicionamento, contrário àquele, e que defende o culto ao individualismo.

Essa forma de posicionar-se frente à sociedade instaura um posicionamento revolucionário, que ganha uma conotação pejorativa, visto que se trata de rupturas com valores enraizados na sociedade da época e mexe com questões, inclusive, de comportamento sexual, na medida em que contesta a fidelidade conjugal. Dessa forma, o posicionamento revolucionário da personagem gera, como efeito, um **traço de libertinagem**.

No início do capítulo VI do romance, Lord Henry e Basil conversavam em uma saleta reservada do clube Bristol, onde uma mesa havia sido preparada para três. Eles aguardavam Dorian e, enquanto isso, Lord Henry contava a novidade ao amigo: Dorian iria se casar com *some little actress or other*. Basil estava atordoado e perplexo: como alguém com a origem, a posição e a fortuna de Dorian poderia fazer um casamento tão desigual. Inconformado, questiona se Harry aprovava tamanho desatino:

- I never approve, or disapprove, of anything now. (...) Besides, every experience is of value, and, whatever one may say against marriage, it is certainly an experience. I hope that Dorian Gray will make this girl his wife, passionately adore her for six months, and then suddenly become fascinated by some one else. He would be a wonderful study.

- You don't mean a single word of all that, Harry; you know you don't. If Dorian Gray's life were spoiled, no one would be sorrier than yourself. You are much better than you pretend to be – said Basil.⁵³ (WILDE, 2003, p. 72-73)

A permissividade dá o tom ao discurso de Lord Henry – “I never approve, or disapprove, of anything now” – e se torna mais evidente pela forma como defende que Dorian Gray faça de Sybil Vane sua esposa e “passionately adore her for six months, and then suddenly become fascinated by some one else”. A permissividade, portanto, ocorre tanto para valorizar a experiência do casamento – “Besides, every experience is of value, and, whatever one may say against marriage, it is certainly an experience.” –, quanto para valorizar uma possível experiência traição – “...and then suddenly become fascinated by some one else”. Novamente aqui, é possível perceber a emergência de um **traço de libertinagem**, considerando o contexto inglês do final do século XIX, tão marcado pela rígida moral vitoriana.

Com base nessas análises é que julgamos ser possível dizer que os traços delas depreendidos (os traços /+aristocrático/, /+individualista/, /+libertino/ e /+transgressor/) constituem o **ethos discursivo hedonista** da personagem Lord Henry no romance. Isto porque o hedonismo – uma forma de satisfação regida pelos sentidos, um meio de exaltação do mundo sensível, do belo, assim como, também, uma postura de libertação do homem para o “usofruto” do mundo – deve ser entendido como uma contrapartida aos valores de uma sociedade, mais especificamente, a sociedade vitoriana e burguesa do *fin-de-siècle* XIX, que tem como marca as rígidas e restritivas normas de comportamento. É nesse sentido que a agregação destes traços nos parecem reiterar a concepção de hedonismo que assumimos, uma vez que contemplam: i) a satisfação dos sentidos (traço individualista); ii) a exaltação do mundo sensível e do belo (traço aristocrático), iii) uma postura de libertação do homem para o “usofruto” do mundo (traço transgressor e traço libertino).

A conclusão das análises que fizemos do *ethos* de Lord Henry permite-nos, agora, retomar nossa hipótese inicial: se o hedonismo é uma das facetas do estetismo- decadentista, é bastante plausível supor que o *ethos* hedonista de Lord Henry Wotton, que, a nosso ver, define seu posicionamento no romance, pode ser compreendido como uma das materializações, na obra, do posicionamento esteto-decadentista de Oscar Wilde no campo

⁵³ “Nunca aprovo, nem desaprovo, coisa alguma atualmente. (...) Além do mais, toda experiência tem valor e, diga-se o que se disser contra o casamento, é, sem dúvida, uma experiência. Espero que Dorian Gray faça dessa moça sua esposa, que a ame apaixonadamente durante seis meses e depois, de repente, se encante por outra. Seria um excelente objeto de estudo. - Você não acredita numa só palavra do que disse, Harry; bem sabe que não. Se Dorian estragasse sua vida, ninguém mais do que você lamentaria. Você é muito melhor do que parecer – disse Basil.” (WILDE, 2002, p. 88-89)

literário. Sustentada essa hipótese geral do trabalho, é possível sustentar também que a personagem em questão funciona como um embreante paratópico central, ligando, de maneira inextrincável, texto e contexto, obra e posicionamento do autor no campo literário. Nesse sentido, o *ethos* é, conforme analisa Maingueneau (2006), um *articulador de grande polivalência*.

Entretanto, essa mesma categoria, que permite articular níveis de abordagem diferentes, também possibilita que se gerem confusões. Basta considerarmos as várias relações diretas que foram feitas entre Oscar Wilde e os personagens do romance *The Picture of Dorian Gray*, uma delas apresentada na Introdução deste trabalho. Um outro episódio que ilustra como não raramente se estabelecem relações diretas entre autor e obra, refere-se a um acontecimento da vida de Oscar Wilde. Quando o escritor estava sendo julgado pelo *crime de indecência grave* – entenda-se homossexualismo – a obra *The Picture of Dorian Gray* foi usada como “prova” contra a conduta de Wilde. Muito provavelmente, isso ocorreu por não se levar em conta a perspectiva do posicionamento do autor no campo literário da época. O homoerotismo, presente na obra, é uma das premissas do movimento esteto-decadentista, que tem como uma de suas fortes facetas o culto ao hedonismo. Entretanto, isso foi compreendido como reflexo da vida pessoal de Oscar Wilde.

A título de conclusão e de último esclarecimento em relação a essa questão, gostaríamos de retomar a noção de autoria proposta por Dominique Maingueneau e apresentada na Introdução deste trabalho, não só porque ela se apresenta como um produtivo conceito teórico para explicar análises e acontecimentos, como os que acabamos de relatar, mas também porque a própria noção de autoria, tal como concebida pelo autor, funciona como um articulador que congrega “mundos” que, desde o início de nosso percurso, estamos tentando não separar: os “mundos” do texto e do contexto; da obra e do autor; e por que não dizer, da ficção e da não-ficção.

Ao delimitar três instâncias para descrever o processo de autoria – a pessoa, o escritor e o inscritor – Maingueneau (2006) abre possibilidade para a articulação entre essas três instâncias, não optando, portanto, por uma “abordagem de justaposição” entre elas, nem tampouco de exclusão de algum elemento dessa tríade. Nesse sentido, permite que um elemento como a biografia, que, a priori, para algumas correntes, é totalmente desconsiderado, seja um componente constitutivo da noção de autor. Assim, o autor não é somente uma função; ele congrega em si as faces da pessoa, do escritor e do inscritor, e é no cerne dessa articulação que é possível encontrar a sua identidade criadora.

Em nosso caso, de maneira mais específica, essa noção de autoria contribuiu para que pudéssemos sustentar a hipótese de que a obra *The Picture of Dorian Gray* não é resultado apenas do escritor esteto-decadentista Oscar Wilde, assim como não é reflexo direto do erudito e controverso indivíduo inglês Oscar Wilde, nem tampouco puro efeito de construções textuais. Este romance é, acima de tudo, resultado da articulação de um posicionamento no campo, de uma forma de subjetivação enunciativa e de escolhas do indivíduo. São essas três instâncias que, atuando numa espécie de simbiose, culminaram num gesto criador de autoria.

É, pois, neste limiar, que a idéia de ritos genéticos proposta por Maingueneau adquire mais consistência, visto que eles englobam os comportamentos que são mobilizados diretamente pelo escritor (posicionamento no campo), ao mesmo tempo em que acabam por revelar uma singularidade (elementos de uma biografia), culminando, por fim, em um trabalho de escrita (um inscritor). É nesse limiar também que se torna possível repensar a tão postulada heterogeneidade do autor, não no sentido de uma posição atravessada por outras, mas no sentido de uma identidade enunciativa que comporta a heterogeneidade em seu sentido mais radical, já que construída numa tripla dimensão – cada uma delas constituída heterogeneamente e afetada incessantemente pela heterogeneidade constitutiva das outras duas dimensões.

CONCLUSÕES E NOVOS HORIZONTES: BREVES APONTAMENTOS

Nesta dissertação, procuramos construir um percurso teórico e de análise por meio do qual pudéssemos demonstrar como uma abordagem discursiva do fenômeno literário, tal como concebida por Dominique Maingueneau (2006), pode trazer novas contribuições para o tratamento do objeto literário. Para tanto, mobilizamos conceitos como os de discurso constituinte, paratopia e embreagem paratópica, posicionamento no campo, cena de enunciação, *ethos* e autoria.

Nosso *corpus* de análise foram algumas cenografias construídas no/pelo romance *The Picture of Dorian Gray* de Oscar Wilde, bem como os dizeres da personagem Lord Henry, em especial os proferidos nas conversas com a personagem Dorian Gray. O conceito de *ethos* teve lugar de destaque neste trabalho, e optamos por abordá-lo a partir do enfoque nos traços que o constituem, visto que nossa hipótese é de que a construção do *ethos* da personagem Lord Henry decorre dos traços característicos de seu posicionamento hedonista no romance. O intuito era relacionar o posicionamento hedonista da personagem Lord Henry com o posicionamento esteto-decadentista de Oscar Wilde no campo literário.

Buscamos também mostrar, por meio da mobilização em nossas análises, da categoria do *ethos*, da figura de Lord Henry como um típico dândi e de cenografias tipicamente paratópicas, que tais categorias, tomadas como embreantes paratópicos centrais no romance, possibilitam romper a divisa entre texto e contexto, localizando nossa abordagem no nível do eminentemente discursivo.

Esperamos ter contribuído, com esta pesquisa, para desmistificar a corrente confusão que se faz entre uma obra e a biografia de seu autor, confusão esta que tem sua sobrevivência assegurada em abordagens que ora privilegiam o contexto, ora o isolam em detrimento da biografia, como se possível fosse compreender o processo de criação e seu resultado de maneira isolada. Do mesmo modo, esperamos ter ajudado também a reavivar o autor, considerado morto por tantas abordagens que o reduzem ou a marcas textuais, ou a posições-sujeito.

Mas este trabalho não se encerra aqui; o que foi feito até agora apenas traça percursos para desenvolvimentos de estudos posteriores. A questão da autoria, por exemplo, é um dos pontos que permitiria inúmeras possibilidades de exploração, dentre as quais, destacamos duas:

1. A instância “inscritor” nos parece bastante produtiva sob vários aspectos e gostaríamos de destacar um: se aprofundarmos as análises dessa obra nessa

direção (do inscritor), parece-nos que seria possível identificar aspectos do estilo do autor, que muito possivelmente se manifestariam também em outras obras;

2. Aprofundar questões relativas aos *ethos* pré-discursivo do autor e suas imbricações com o *ethos* efetivo e com a própria noção de autoria também seria um outro percurso que poderia ser muito produtivo.

Os questionamentos que ainda se apresentam e os que podem (e vão) surgir são vários. No entanto, deixamos também para o leitor a tarefa de encontrar caminhos e formular hipóteses que nos ajudem a pensar o gesto criador de maneira mais articulada e produtiva, o que nos permitiria, em última instância, compreender melhor o funcionamento da relação entre o mundo que é construído na obra e o evento enunciativo que o apresenta.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Aires. **O valor cognitivo da arte**. 2005. 129 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia da Linguagem e da Consciência) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2005. Disponível em:
<<http://criticanarede.com/teses/valorcogarte.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2008.

CAMPBELL, Colin. **A ética romântica e o espírito do consumidor moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

DAWSON, Terence. **Dorian Gray as symbolic representation of Wilde's personality**. Revisado em jun. 2007. Disponível em:
<<http://www.usp.nus.edu.sg/victorian/authors/wilde/dawson16.html>>. Acesso em 19 nov. 2008.

ELLMANN, Richard. **Ao longo do riocorrente**: ensaios literários e biográficos. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 311

FURTADO, Filipe; MALAFAIA, Maria Teresa. Introdução. In: FURTADO, Filipe; MALAFAIA, Maria Teresa. (Org.). **O pensamento vitoriano**: uma antologia de textos. Rio de Janeiro: Edições 70, 1992. p. 9/40.

MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia e incorporação. In: AMOSSY, R. (Org.). **Imagens de si no discurso**: a construção do ethos. São Paulo: Contexto, 2005a. p. 69-90.

_____. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 202 p.

_____. **Novas tendências em análise do discurso**. Campinas: Pontes; Editora da Unicamp, Pontes, 1997. 178 p.

_____. **A gênese dos discursos**. Curitiba: Criar, 2005b. 189 p. Título original de 1984.

_____. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006. 329 p.

_____. **Cenas da enunciação**. Org. Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. Curitiba: Criar Edições, 2008. 183 p.

MOISÉS, Maussaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974. 526 p.

PAGLIA, Camile. **Personas sexuais**: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickison. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 655 p.

POSSENTI, Sírio. **Questões para analistas do discurso**. São Paulo: Parábola, 2008 (*no prelo*).

SALGADO, Marcus Rogério Tavares Sampaio. **A vida vertiginosa dos signos**: recepção do idioleto decadista na *belle époque* tropical. 2006. 188 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em:
<<http://www.letas.ufrj.br/posverna/mestrado/SalgasoMRTS.pdf>>. Acesso em 05 jan. 2009.

WILDE, Oscar. **The Picture of Dorian Gray**. London: Penguin Books, 2003.

_____. **O retrato de Dorian Gray**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 251 p.

_____. **Selected letters of Oscar Wilde**. London: Rupert Hart-Davies, 1979.