

Dandis, cínicos e céticos: patologias do decadentismo em Wilde, Huysmans e Houellebecq

Ângela Maria Dias^a

Resumo

O presente ensaio busca apresentar, numa perspectiva comparatista e atualizadora, duas diferentes leituras de temas cruciais ao século XIX, como o dandismo e o decadentismo. Nesse sentido, aproxima, respectivamente, O retrato de Dorian Gray (1890), de Oscar Wilde, e Submissão (2015), de Michel Houellebecq, do romance emblemático À rebours (1884) de Joris-Karl Huysmans. Tanto a obra de Wilde, quanto a de Houellebecq, de maneiras distintas, interpretam tais questões em chaves inusitadas. O primeiro desloca seu refinamento, pelo apetite da crueldade melodramática ao explorar a margem monstruosa de sua época. O segundo desvia-se da melancolia desencantada do seu clima crepuscular, numa deriva satírica e cínica, por reconhecer a convergência entre o decadentismo novecentista e a nossa atualidade distópica e aviltada pelo avanço da desterritorialização do humano.

Palavras-chave: decadentismo, dandismo, leituras.

Recebido em: 13/06/2019

Aceito em: 05/02/2020

^a Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura. Universidade Federal Fluminense. E-mail: angelmdias@gmail.com.

No prefácio ao seu romance *O retrato de Dorian Gray*, Oscar Wilde apresenta, em vários aforismos, as suas posições e expectativas em matéria de arte que dão conta de um posicionamento francamente esteticista, aliado à inclinação romanesca de tendência melodramática. Nesse sentido, se explicam, tanto a inicial polarização do conflito vivido pelo protagonista do romance, um herdeiro rico e ingênuo pervertido por um cínico aristocrata; quanto a sua fantástica reviravolta, na transfiguração monstruosa do retrato perfeito de Dorian pela corrupção dos vícios de sua vida dissoluta.

A transformação do personagem siderado pelo próprio narcisismo e pelo discurso insidioso do aristocrata *blasé*, daí em diante inseparável mentor e amigo, vai levá-lo a uma busca incessante de prazeres, desde os mais sutis e intelectualizados até os mais dissipados e lascivos.

O grande pano de fundo dessa busca obsessiva de prazeres raros e intensas sensações constitui o esteticismo prevalente no período vitoriano tardio (1868/1901), como contrapartida aos exageros moralizantes do momento e à turbulência das transformações científico-tecnológicas e do utilitarismo capitalista. O culto da arte como forma de vida, da intuição, do simbolismo e das sensações sinestésicas opõe-se com radicalidade à prevalência do racionalismo e do positivismo atuantes no final do século.

A estrita moralidade imposta na Inglaterra vitoriana contestava os postulados artísticos sistematicamente expostos no romance, em sua valorização exclusivista da arte, como forma de criação autônoma e livre de qualquer obrigação diante da moral ou da vida social. Nesse sentido, o aristocrata Lorde Henry Wotton pode ser visto como um *alter-ego* do escritor, na medida em que suas falas difundem a excelência da criação estética como veículo para o cultivo de uma sensibilidade apurada e de intuições extraordinárias e, sobretudo a sua importância como aprendizado de distanciamento da vida.

A “superioridade aristocrática” do dândi, tal como concebida por Baudelaire, n’ *O pintor da vida moderna* de 1863, é rigorosamente cumprida por Gray, em sua vida ociosa e abastada, apartada de qualquer utilidade, num estrito “culto por si próprio”, em oposição e em revolta contra toda trivialidade (BAUDELAIRE, 2010, p. 63-68).

Assim, como sintoma do caráter transitório e problemático do final do século, em suas aberrações, essa melancólica aristocracia do dandismo, como “último clarão de heroísmo nas decadências” (BAUDELAIRE, 2010, p. 66) passa a configurar uma óbvia manifestação de monstruosidade perante à hegemonia burguesa do vitorianismo.

A patologia de uma época pode ser lida com base nos monstros que gera. Segundo Cohen, o monstro concretiza “a corporificação de um certo momento cultural, de uma época, de um sentimento, de um lugar. (...) O corpo monstruoso é pura cultura”. Etimologicamente *monstrum* significa “aquele que revela” (SILVA, 2000, p. 27) e codifica, sobretudo em épocas de crise, os principais impasses e dilemas que mobilizam conflitos e incertezas. Assim, a dimensão de um corpo deformado e envilecido funciona como “encruzilhada metafórica” (SILVA, 2000, p. 26) de proibições e conteúdos reprimidos pela sociedade.

A progressiva transformação do retrato magnífico até transformar-se numa “monstruosa alma visível” (WILDE, 1961, p. 224), signo da corrupção de seu modelo, de certa forma, pode ser vista como alegoria do dilaceramento de um indivíduo atravessado pelos acenos contraditórios da sociedade na qual se insere. Todo este aprendizado corresponde a uma dinâmica da influência cuidadosamente pautada por Lorde Henry que se comprazia em aproximar a beleza de Dorian e seus atributos à obra de arte:

O adolescente era, em grande parte, sua própria criação. Tornara-se precoce. (...) de vez em quando, uma personalidade complexa substituía e ocupava o ofício da arte; chegava a ser realmente a seu modo, uma verdadeira obra de arte, pois a Vida, tal como a poesia, a escultura ou a pintura, produz suas obras-primas (WILDE, 1961, p. 99).

De certa forma, a influência é um bovarismo ativo, no sentido de sobrepôr a uma persona traços de um modelo que ela, por admirar, passa a emular. E no caso de Dorian, a construção do seu mentor chega, de fato, a requintes. Ultrapassa a mera dinâmica interpessoal e assume uma dimensão intelectual. O empréstimo de um livro, nesse sentido, torna-se uma iniciativa crucial na catequese da sensibilidade e do caráter de Gray, promovida por Lorde Henry. O narrador não chega a mencionar o seu título, embora a descrição de suas características o denuncie, sem mencioná-lo expressamente:

Era uma novela sem enredo, com um só personagem, na realidade, um simples estudo psicológico de um jovem parisiense (...) O estilo era curiosamente rebuscado, vivo e obscuro, ao mesmo tempo cheio de *argot* e de arcaísmos, de expressões técnicas e de paráfrases trabalhadas, que caracterizam a obra de alguns dos mais ilustres artistas da escola francesa dos “Simbolistas”. Havia metáforas tão monstruosas e de cores tão sutis, que lembravam orquídeas. A vida dos sentidos ali estava descrita em termos de filosofia mística. Em alguns momentos, era difícil perceber se o que estava lendo eram os êxtases espirituais de algum santo medieval ou as confissões mórbidas de um pecador moderno. Era um livro cheio de veneno (WILDE, 1961, p. 149).

A influência de *À rebours* na vida de Gray é mencionada ao início do capítulo seguinte, todo ele dedicado a enumerar os hábitos cultivados e refinadíssimos com que o personagem passa a ocupar-se, na sua rotina de prazeres raros: jantares sofisticados para convidados selecionados; a admiração pelos rituais da religião católica e a tentação de a ela converter-se; o estudo de perfumes; a dedicação à música e a instrumentos bizarros; a paixão por joias e pedrarias; a admiração por tecidos, bordados e tapetes; a atração especial pelas vestes eclesiásticas e por objetos do serviço da Igreja; tudo isso aliado à fascinação pelos personagens históricos “que o Vício, o Sangue e o Tédio tornaram monstruosos ou dementes” (WILDE, 1961, p. 165).

O pacto fáustico do protagonista, incitado pelo poder persuasivo de Lord Henry, desencadeia sua progressiva transformação pela bússola exacerbadamente individualista do dandismo decadentista. Entretanto, a crescente estetização da própria existência será vigorosamente incitada em Gray pela leitura de *À rebours*. A forte presença desse livro na vida do rapaz transforma seu protagonista, Des Esseintes, num modelo bovarista em que o narcisismo de Dorian podia mirar-se para um constante e progressivo aperfeiçoamento:

Durante muitos anos, não pode Dorian Gray livrar-se da influência daquele livro. Ou talvez fosse mais exato dizer que nunca pensou em livrar-se dela. (...) O herói, o jovem e maravilhoso parisiense (...) apareceu-lhe como uma imagem antecipada de si mesmo. E na realidade, o livro inteiro parecia contar a história de sua própria vida, escrita antes de ser vivida (WILDE, 1961, p. 150).

Sem dúvida, a peculiaridade do seu protagonista, uma espécie de mártir do esteticismo por suas nevroses obsessivas, deve ter impressionado fortemente a sensibilidade de Wilde. A esse respeito, parte da crítica condena em Dorian Gray a falta de originalidade, não só por sua grande afinidade com *À rebours*, como também por seus pontos de contato com outras obras da época. Como obra plural e multifacetada, *O retrato*, conforme já se constatou, tem ingredientes fantásticos e góticos, mas além disso, pode ser visto como um romance de tese, um conto filosófico, um texto moralista e também um *thriller* (MUCCI, 2009, p.182).

Em sua reescritura de uma tradição de criadores estranhos e excessivos, Wilde talvez tenha seguido, sobretudo, o fio sedutor do artificialismo e da teatralidade, traços pelos quais se pautou em sua fascinante releitura de Huysmans. Afinal, se o protagonista de *À rebours*, um esteta misantropo e entediado, se isola para livrar-se da trivialidade e do utilitarismo do mundo “americanizado” que o cerca, Gray também progressivamente se recolhe para comprazer-se sadicamente com seu retrato vilipendiado pela licenciosidade da vida que leva. E, nesse processo, termina por afundar-se na própria corrupção, ao transformar a agressão ao retrato sacrílego no próprio suicídio, devolvendo, finalmente, à pintura, a sua anterior beleza magnífica.

O triunfo da arte e do artifício na cena final, sobre o corpo horrendo de Dorian Gray devolvido pela morte à ignomínia que fomentou na existência, no romance de Huysmans não acontece. Aqui o desenlace, embora menos melodramático, também tem tintas de desespero. O refinamento esteticista de Des Esseintes, cercado de toda parafernália de raros e sofisticados prazeres e fruções, aguça de tal maneira o abalo do corpo, atacado pela exacerbação da nevrose, que, finalmente o obriga a renunciar ao seu “deserto confortável” (HUYSMANS, 2011, p.73) e voltar a Paris.

Esse retorno ao “incessante dilúvio da parvoíce humana” (HUYSMANS, 2011, p. 73) não se dá sem amargura e dramáticos apelos a uma impossível “crença numa vida futura”:

Des Esseintes deixou-se cair, prostrado, numa cadeira. – Dentro de dois dias, estarei em Paris; vamos – disse consigo – , está tudo acabado mesmo; como um maremoto, as vagas da mediocridade humana elevam-se até o céu e vão engolir

o refúgio cujas barreiras eu mesmo abri, contra a minha vontade. Ah! A coragem me falta e o coração me arrasta! – Senhor, tem piedade do cristão que duvida, do incrédulo que deseja crer, do forçado da vida que embarca sozinho, de noite, sob um firmamento que não mais iluminam os consoladores fanais da velha esperança! (HUYSMANS, 2011, p. 187).

Desgastado pela progressão da moléstia, cercado por uma profusão de objetos raros, cenários hiperdecorados e simulações preciosísticas de ambientes e atmosferas exóticas, “como um faraó sepultado com suas posses” (PAGLIA, 1992, p. 397), Des Esseintes definha e finalmente, derrotado, aceita a sua dependência do outro e do mundo exterior para não morrer. Esgotado pela morbidez da própria solidão, depois de ter experimentado de tudo, empanturrado de imaginação exotérica e diversificados paraísos artificiais, o protagonista cético e misógino se rende à falência do próprio corpo.

Por paradoxal que possa parecer, este romance-inventário, que pode ser visto como “uma versão do sonho de Flaubert”, de “um livro 'sobre nada'” (MCGUINNESS in HUYSMANS, 2011, p. 57) é sobre absolutamente tudo: apesar da falta de intriga, a erudição do protagonista transforma a narrativa numa “monografia acerca de assuntos tão variados quanto a psicologia das cores, a filosofia do mobiliário, a literatura latina, as pedras preciosas, as flores exóticas, a semiótica dos perfumes, a literatura francesa moderna, a música religiosa etc” (PAES in HUYSMANS, 2011, p. 25). A obsessão descritiva do estilo, sua fanática meticulosidade, a opulência do vocabulário, saturado de neologismos, palavras raras, e vocabulário precioso mistura uma “escritura naturalista (documentação e descrição, análise de sintomas)” com temas “simbolistas” (solidão, refinamento, fantasia) e “um fio condutor de filosofia decadentista (pessimismo, distorção, elitismo cultural)” (MCGUINNESS in HUYSMANS, 2011, p.47,48).

Tal hibridismo não pode deixar de ser visto, conforme o reconhece o crítico, como uma distorção. Afinal, o uso que faz do naturalismo inverte a trilogia “raça, momento, ambiente” (MCGUINNESS in HUYSMANS, 2011, p.48), na medida em que usa o método de Zola para tratar de um personagem de exceção, inteiramente fora do comum, descendente de uma “antiga casa” exaurida por “uniões consanguíneas” (HUYSMANS, 2011, p. 67).

Aliás, a exaustão é uma característica marcante do estilo sobrecarregado de exotismos e ourivesaria lexical, tanto no que pode ser considerado como paródia do naturalismo (PAES in HUYSMANS, 2011, p. 17), na invocação à hereditariedade, tema constante nos romances da escola, e na descrição dos sintomas nervosos do protagonista, dilacerado entre excitação mental e lassidão física –, quanto no que Paes considera como extrapolação da estilística do simbolismo rumo à estilística de índole plástica do *art nouveau* literário (HUYSMANS, 2011, p.26).

A visualidade estética desse estilo, ao tentar a conciliação do ornamental e do orgânico (HUYSMANS, 2011, p. 27), tem a ver certamente com a polaridade temática deste romance-catálogo entre a celebração e a fruição do artifício criado por outrem, inclusive pelas mais loucas combinações sinestésicas (como é o caso do “órgão de boca”, a coleção de barris de licor, com a qual o personagem podia “escutar o sabor da música”), e a neurótica hiperestesia gradativamente agravada no corpo do protagonista.

Nessa linha, o romance produz-se, tanto em termos temáticos, como uma narrativa de excessos, de conhecimento, de sensações, de cultura (PAES in HUYSMANS, 2011, p. 60), quanto, em termos estilísticos e estruturais, como uma escrita excessiva.

O excesso como padrão estético aqui é tomado como “matriz popular massiva” endereçada ao sensorial e ao sentimental, na tentativa de mobilizar afetivamente a recepção e ocasionar o seu envolvimento emocional, sensorial e físico (BALTAR, SARMET, 2015, p.113). Nesse sentido, a visualidade se radicaliza no tecido estilístico não só pela tessitura excêntrica das imagens, mas também pela oscilação estrutural entre o culto do artifício, exaustivamente descrito – como é o caso dos comentários sobre as obras de Gustave Moreau e Odilon Redon – e a menção constante de sintomas físicos, entre excitação nervosa, esgotamento, asfixias e dores corporais. Por outro lado, o recolhimento deste eremita hedonista também cultiva o excesso pelo monstruoso, como quando “depois das flores artificiais a imitar as verdadeiras, queria flores naturais que imitassem as falsas” (HUYSMANS, 2011, p.155). A combinação resultante não poderia ser mais esdrúxula:

Os jardineiros trouxeram ainda novas variedades; ostentavam, desta vez, a aparência de pele artificial sulcada de veias falsas; em sua maioria, como que roídas de sífilis e

lepras, mostravam carnes lívidas, marmoreadas de roséolas, adamascadas de dartros; (...)

Reunidas, essas flores resplandeceram diante de Des Esseintes, mais monstruosas do que quando ele as havia surpreendido, confundidas com outras, como num hospital, entre as salas envidraçadas das estufas.

– Com os diabos! – exclamou, entusiasmado (HUYSMANS, 2011, p.156).

O melodrama, como um dos “gêneros do corpo” (WILLIAMS, 1991, p. 2-13), aqui comparece mesclado ao horror, para solicitar do leitor a sua adesão, em termos aversivos ou angustiantes, frente a este universo enclausurado e anômalo. Além disso, a acumulação constante de manias, aberrações e inclinações grotescas do protagonista transforma este romance numa espécie de coleção de reiteraões, ao equilibrar-se numa expressividade cujo extremado exagero beira a comicidade pedante e alucinada. Esta “obviedade estratégica” (BALTAR, SARMET, 2015, p.114) entra numa relação de estridência com a erudição evidente em todas os objetos de estudos, sensações e experimentos estéticos de Des Esseintes.

E, a par disso, tem por objetivo direcionar a participação do leitor e seu engajamento por meio de um recurso muito comum no melodrama que Peter Brooks denomina de superdramatização, muito utilizado como efeito de *astonishment* (BROOKS, 1995, p.24), que poderia ser traduzido por estupefação. Tal mobilização afetiva da recepção cria uma espécie de “pedagogia das sensações”, de fundo paradoxalmente moralizante, quando se pode percebê-la em obras decadentes e pessimistas, como *À rebours* e sua releitura no *Dorian Gray* de Wilde, com sua dupla de dândis, aliás, cujo vínculo é de flagrante radicalidade propedêutica.

Esse aspecto evidentemente, tem a ver com a estrutura vigorosamente contrastiva característica do melodrama, com seus personagens antitéticos e arrebatados por exageros e obsessões. Assim, apesar do cinismo e do ceticismo que os caracteriza, a centralidade decadentista e desencantada desta dupla de romances não os livra de uma tonalidade de latência fortemente moralizante.

O famoso romance de Michel Houellebecq intitulado *Submissão* e vindo a público na manhã de 7 de janeiro de 2015,

data do famoso atentado islâmico ao jornal satírico *Charlie-Hebdo*, continua num registro diferente a debater os mesmos temas discutidos neste artigo, a partir dos romances anteriores: o decadentismo, o cinismo e o bovarismo. Nesse sentido, a presente abordagem pretende apresentar uma tradução atualizada desses tópicos.

O jornal *Charlie-Hebdo* trazia na capa uma caricatura intitulada “As profecias do mago Houellebecq”, na qual o próprio escritor, com aparência descuidada e envelhecida, afirmava: “Em 2015, eu perco os meus dentes...Em 2022, eu faço o Ramadan”. A estampa humorística tem a ver com o final de *Plataforma* (2001), um romance anterior de Houellebecq que se conclui com um atentado terrorista, numa praia turística distante, que precede ficcionalmente um atentado em Bali, ocorrido em 2002, com 202 mortos.

A repercussão dessa coincidência não poderia ter sido mais rumorosa. Novak-Lechavalier comenta a respeito que é como se o escritor fosse visto por grande parte da opinião pública como um profeta, louvado por sua sagacidade e invectivado “pelas catástrofes que sua fala desencadearia” (NOVAK-LECHEVALIER, 2018, p.72).

Submissão, por sua vez, ficcionaliza a ascensão ao poder de um governo islâmico na França e o processo progressivo de aceitação e adesão do seu narrador-personagem, François, um professor de literatura na universidade Sorbonne III, ao novo regime, com sua final conversão ao islamismo. Em determinado momento, inclusive, o narrador menciona a história de Cassandra, na mitologia grega, a respeito da referência às expectativas disseminadas entre a população, de uma “guerra civil entre os imigrantes muçulmanos e as populações autóctenes da Europa ocidental” (HOUELLEBECQ, 2015, p.45). Entretanto nada disso se realiza e, sem qualquer grande turbulência, a vida privada se reorganiza, com as mulheres de véu dedicadas ao lar e aos filhos, e os homens, ao trabalho.

Não é por outra razão que o romance foi visto por parte da crítica como uma sátira distópica em que Houellebecq renova o mito do declínio das civilizações por acreditar, como os escritores decadentes do século XIX – Baudelaire, Barbey d’Aurevilly, Verlaine, Huysmans – que as nações têm infância, maturidade e senescência e que, a cultura europeia, como o Império Romano, iria fenecer. Em determinado momento,

ocorre um diálogo do protagonista com o professor responsável por sua conversão e seu retorno à universidade islamizada, no qual este último menciona Toynbee e “sua ideia de que as civilizações não morrem assassinadas, mas se suicidam” (HOUELLEBECQ, 2015, p. 215).

Por outro lado, da mesma forma que os artistas já citados – e inclusive Wilde e Rimbaud – o personagem de Houellebecq não trata a conversão como o contrário da decadência, mas, justamente como o seu complemento. É preciso lembrar aqui a fascinação que Dorian Gray, o personagem de Wilde, experimenta pelos objetos e ritos da liturgia católica e igualmente os personagens de Huysmans, que, assim como ele próprio, possuem uma atração estética pelo universo religioso. Nessa linha, aliás, se inscreve a própria leitura que François, em sua caudalosa tese de doutorado, fez do autor:

... minha tendência tinha sido a de reler o conjunto da obra de Huysmans à luz de sua conversão futura. O próprio autor incitava a isso, e talvez eu tivesse me deixado manipular por ele – seu próprio prefácio de *À rebours* levava inevitavelmente a um retorno ao seio da Igreja? Esse retorno afinal se produzira, a sinceridade de Huysmans não deixava nenhuma dúvida, e *Les foules de Lourdes*, seu último livro, era autenticamente o livro de um cristão, em que esse esteta misantropo e solitário, (...) conseguia enfim se deixar transportar pela fé elementar da massa dos peregrinos (HOUELLEBECQ, 2015, p. 223).

Assim, de maneira semelhante ao catolicismo, o islamismo aqui funcionaria como um poderoso estímulo místico-estético, como se pode comprovar pelo comentário de François, sobre a harmonia do mundo, no dia de sua conversão:

Fariam silêncio ao meu redor. Imagens de constelações, de supernovas, de nebulosas espirais me atravessariam o espírito; imagens de fontes também, desertos minerais e inviolados, grandes florestas quase virgens; aos poucos eu seria penetrado pela grandeza da ordem cósmica (HOUELLEBECQ, 2015, p. 249).

François, o protagonista de *Submissão*, se propõe a um contraponto permanente com a herança de Huysmans, ao qual dedica anos de vida na redação da tese de doutorado e, depois, na publicação de um livro. A permanente admiração do personagem pelo autor de *À rebours*, invocado assiduamente no

comentário de suas várias obras, durante o relato, certamente configura a compleição fortemente bovarista do romance.

Entretanto, segundo observa Ellis Hanson (TeleScope, 2018), ao invés de interessar-se pelo esteticismo de Huysmans, em sua “sintaxe tortuosa, vocabulário lapidar ou ainda, por seu conhecimento esotérico”, o personagem-narrador volta-se para a sua vida comum, para o seu lado mundano de funcionário burocrata, de descrente em busca de redenção, ou ainda, de perverso desavindo com a luxúria passada.

Mas, sobretudo, François inclina-se para o lado naturalista e sombrio de Huysmans, presente, por exemplo, em *En ménage*, do qual o protagonista “tinha a lembrança de ser um dos melhores romances” do autor, na medida em que recuperava uma espécie de tranquila felicidade burguesa, despida de “prazeres carnis” (HOUELLEBECQ, 2015, p.78-79). Nessa mesma pauta, *Là-bas* também merece de François o mesmo tipo de comentário sobre a predileção do autor de *À rebours* pela confortável vida doméstica, em torno de bom repasto e bons amigos.

Justamente esse lado menos elevado do escritor novecentista desperta o interesse do personagem e o move no elogio à feição naturalista-cristã de Huysmans, em seu empenho “em incorporar à sua obra o falar real do povo”, bem como em utilizar-se de “palavras raras tiradas do vocabulário específico de certas corporações artesanais, ou de certos dialetos regionais”. Além dessa tendência do autor, louvada no trabalho *Vertigens dos neologismos*, que, como bem o reconhece François, “provavelmente” lhe teria valido a “nomeação para o cargo de professor” (HOUELLEBECQ, 2015, p.25), há também um outro viés importante do modelo igualmente valorizado pelo personagem: a devotada busca da conversão ao catolicismo.

Não é o dândi Des Esseintes, de *À rebours*, o alvo das atenções de François, mas Durtal, o personagem do romance *En route*, no qual ocorre o encontro com a religião.

Nesse sentido, a busca esteticista do professor François, que se considerava como “qualquer um”, não faz o elogio da sofisticação do dandismo, em seu culto preciosista do raro, ao valorizar bem mais o percurso do homem vazio e aflito na procura de uma forma qualquer de alívio, ou ainda, de redenção. Entretanto, o tom morno e desencantado do relato desse conformista que, em suas tentativas no encalço da

epifania, jamais se emociona, desmente o esteio de afetos que podem transformar a paixão bovarista pelo autor e alguns de seus personagens, em tragédia ou ainda em bufonaria.

Talvez a resignação, tingida de melancolia e de uma certa rejeição do mundo, seguramente associada, seja um bom termo para qualificar o tom preponderante do narrador de *Submissão*. Sloterdijck, em algum momento do seu monumental *Crítica da razão cínica* (2012), qualifica a resignação como uma forma branda de cinismo. Na realidade, o teor do longo depoimento do personagem – no rumo ao desenlace da conversão islâmica e do retorno festejado à Sorbonne, após uma aposentadoria abortada – certamente aponta nesta direção.

O filósofo alemão qualifica o cinismo como “falsa consciência esclarecida” (SLOTERDIJCK, p. 2012, p34) e logo adiante, acrescenta: “trata-se da estrutura de uma falsa consciência reflexivamente suprimida”. Assim, a “clássica série de formas da consciência falsa – mentira, erro, ideologia” – (2012, p. 45) fica, no universo contemporâneo, acrescentada de uma quarta figura. Mas o cínico atual, segundo Sloterdijck, “apresenta-se como um tipo das massas”, marcado pelo “anonimato”, em um mundo homogeneizado pela mediocridade e erigido “totalmente com base no realismo” (2012, p.32,33).

A sintomatologia desse lugar-comum, em sua mistura difusa de “justo e injusto, verdadeiro e falso”, leva o pensador a detectar “uma atmosfera de crepúsculo”, na sociedade tardo-capitalista atual repleta de “verdades nuas, que mantêm algo de falso no modo como são expostas” (2012, p.26). Nessa linha, o filósofo considera que “a Primeira Guerra Mundial é a data da virada do cinismo moderno”, quando “o clima esquizoide difuso instalado nas principais potências europeias jamais desapareceu” (2012, p.179).

Em decorrência disso, Sloterdijck surpreende, a partir desse momento, a emergência de “modos de consciência rompidos” como “a ironia, o cinismo, o estoicismo, a melancolia, (...) a resignação” e outras modalidades de decadentismo, como a “depressão” (2012, p.179).

Não é outra a disposição de François, o homem médio francês, como o próprio nome o sugere, que, inicialmente, tenta preencher o próprio vazio existencial por meio da literatura, na busca bovarista de um espelho exemplar:

Mas só a literatura pode dar essa sensação de contato com outro espírito humano, com a integralidade desse espírito, suas fraquezas e grandezas, suas limitações, suas mesquinharias, suas ideias fixas, suas crenças; (...) Só a literatura permite entrar em contato com o espírito de um morto, da maneira mais direta, mais completa e até mais profunda do que a conversa com um amigo (HOUELLEBECQ, 2015, p. 10).

Sua dedicação ao estudo de Huysmans fornece o caminho da identificação buscada e, mais adiante, interrompida por força de sua final encarnação da *performance* cínica. O relato é escrito retrospectivamente, depois de todas as opções já absolutamente tomadas. E, já na primeira linha, o autor é mencionado de maneira bastante enfática: “Durante todos os anos de minha triste juventude, Huysmans foi para mim um companheiro, um amigo fiel; nunca tive dúvida, nunca fui tentado a abandonar, nem a me orientar para outro tema” (HOUELLEBECQ, 2015, p. 11).

A paixão pelo escritor foi explicitamente o móvel que conduziu François durante o seu período de redação da tese, transformado, então, numa espécie de “livre convívio intelectual com um amigo” (2015, p. 12), ou ainda, com um ser “a quem temos vontade de encontrar, com quem desejamos passar nossos dias” (2015, p. 11). Ou seja, a homenagem à literatura e ao seu “estranho poder” (2015, p. 56), sobretudo na abertura do relato, ocorre na medida em que ela constitui o canal da atração bovarista do personagem por Huysmans, tornado em alteridade admirável e ego ideal.

Por outro lado, a “atmosfera crepuscular”, atribuída por Sloterdijck à ambiência sócio-cultural propícia ao surgimento de profusas formas de falsa consciência, aqui é anunciada como uma espécie de preâmbulo à instalação do regime islâmico, com a eleição para a presidência de Mohammed Ben Abbas da Fraternidade Muçulmana (2015, p.125). É quando o narrador menciona os seus anos de doutorado com bolsa de estudos proporcionada pelos “últimos resíduos de uma socialdemocracia agonizante” (2015, p. 12).

Como já se viu, em relação ao aprendizado do dandismo pelo personagem de Wilde, “o outro de uma época” (HOSSNE, 2000, p. 276) é o seu reprimido que retorna. Assim, no caso em questão, o cultivo de uma individualidade trabalhada por

emoções intensas e raras aqui é perseguido por François sob a forma de uma atenta vigília à trajetória de Durtal, visto por François como “um personagem central, porta-voz do autor” na “conversão ao catolicismo” (HOUELLEBECQ, 2015, p. 40), como possibilidade de um misticismo refinado e poético.

Entretanto, mesmo na “falta de verdadeira adesão emocional” (2015, p.41), e apesar de considerar-se ateu e entediado diante dos titubeios do personagem, no acesso à epifania pelo catolicismo, François persegue a sua trajetória e vai a Ligugé, “onde Huysmans recebera a oblação” (HOUELLEBECQ, 2015, p. 175). Lá só consegue irritar-se pela proibição do fumo no quarto, lembrar-se de Nietzsche para criticar o cristianismo como “uma religião feminina” e, finalmente, concluir que o sentido da sua presença lá “não tinha muito a ver com Huysmans” (HOUELLEBECQ, 2015, p.182-183).

Antes, por sugestão de um amigo, decidira fazer uma peregrinação a Rocamadour, um santuário medieval para contemplar a Virgem negra, que, segundo suas palavras, “testemunhava um universo inteiramente desaparecido” (HOUELLEBECQ, 2015, p.137). Além dos versos fervorosos de Péguy, declamados pelo amigo ao final de um jantar, a devoção de Huysmans pela Idade Média também esteve no âmago da motivação de François para a viagem.

Mas o fato é que, mesmo quando consegue perturbar-se diante da imagem ereta e austera da Virgem e do Menino Jesus, descarta o próprio estranhamento e resolve entendê-lo como fome. No dia seguinte retorna e, apesar do reconhecimento da soberania e do mistério no ambiente da capela, retira-se, desencantado e melancólico: “Meia hora depois me levantei, definitivamente desertado pelo Espírito, reduzido a meu corpo estragado, perecível, e tornei a descer tristemente os degraus em direção ao estacionamento” (HOUELLEBECQ, 2015, p.141).

Esses dois momentos da vida do personagem podem ser vistos como estágios cruciais de afastamento do ideal bovarista e aprofundamento da crença quanto à deterioração de seu mundo em relação ao de Huysmans.

O progressivo deslocamento na direção do mundo árabe vai dotando a busca esteticista desse dândi decaído e associal, de uma tonalidade fortemente utilitarista. Nesse sentido, o terceiro e último segmento do romance sucede imediatamente ao mal-estar da estadia em Ligugé. E é precedido por uma

epígrafe do Aiatolá Khomeini, que certamente pode ser atribuída ao ponto de vista de Houellebecq em relação ao seu personagem: “Se o Islã não é político, não é nada” (HOUELLEBECQ, 2015, p. 190).

O cinismo da opção pelo islamismo pode também explicar-se aqui por um argumento suplementar: a acentuada misantropia de François. Sua intolerância aos semelhantes só abre exceção para as mulheres e o leva a fazer as seguintes considerações sobre saídas para seu problema existencial:

Eu era incapaz de viver para mim mesmo, e para quem mais iria viver? A humanidade não me interessava, até me repugnava, eu não considerava de jeito nenhum os humanos como meus irmãos, (...) eu precisaria de uma mulher, essa era a solução clássica, já testada. Uma mulher é sem dúvida humana, mas representa um tipo ligeiramente diferente de humanidade, pois traz à vida certo perfume de exotismo. Huysmans poderia ter pensado nesse problema praticamente nos mesmos termos, (...) Afinal, ele pegara outro caminho, optara pelo exotismo mais radical da *divindade*; mas esse caminho me deixava igualmente perplexo (HOUELLEBECQ, 2015, p. 174).

Assim, as facilidades do islamismo no que tange à indiscutida autoridade do homem sobre as mulheres, acrescida da poligamia e da oferta de reintegração à universidade islamizada foram mais que suficientes para o passo da conversão de François. As constatações finais do narrador sobre “uma nova oportunidade” e/ou “a oportunidade de uma segunda vida, sem grande relação com a anterior” preparam a frase final decisiva para afirmar a sua “falsa consciência esclarecida”: “Eu nada teria do que me lamentar” (HOUELLEBECQ, 2015, p. 251).

Sloterdijk, ao debruçar-se sobre as feições do cinismo, diferencia entre *Kynismus*, oriundo da tradição satírica do filósofo grego Diógenes – um tipo social do “trocista desagregador, (...) individualista mordaz e ignóbil”, entendido “como a mais antiga manifestação da inteligência desclassificada e plebeia” (SLOTERDIJK, 2012, p. 31,32), – do *Zynismus*, para situar o fenômeno do cinismo na contemporaneidade.

O cínico na atualidade, como o filósofo o reconhece, é “um tipo das massas”, “um associal integrado” ou ainda “um caso limite de melancolia que mantém seus sintomas depressivos sobre controle” (SLOTERDIJK, 2012, p. 33). É essa a tradução

contemporânea do dandismo de Huysmans, tão bem assimilado pelo Dorian Gray de Wilde, na obra de Houellebecq.

Por sua vez, a distância de efeito satírico que o autor mantém em relação ao personagem-narrador certamente é responsável por sua postura *Kyniké* de autor controvertido, seguidamente acusado de deprimismo, niilismo e “neorreacionarismo”, cuja postura pública provocativa e irreverente jamais se furta à polêmica.

Não é à toa que Novak-Lechevalier, num belo livro sobre o autor, tenha evocado a seu favor as palavras lúcidas de Michel Onfray a propósito dessa problemática notoriedade:

Já cometi o erro de acreditar que ser o romancista do niilismo é ser mesmo um niilista – isso era tão tolo quanto crer que um cancerologista que diagnostica um tumor maligno é o criador desse tumor, é responsável por ele (...). Eu era desses que, quando Houellebecq mostrava a lua, eu contemplava o dedo (*apud*, LECHEVALIER, 2018, p. 71) (tradução da autora).

REFERÊNCIAS:

BAUDELAIRE, Charles. O dândi. In: ---. *O pintor da vida moderna*. São Paulo: Bira Câmara, 2010, p. 63-68.

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995.

HANSON, Ellis. Disponível em: <http://www.telospress.com/houellebecq-and-huysmans>. Wednesday, December, 30, 2015. Acesso em dezembro, 2018.

HOUELLEBECQ, Michel. *Submissão*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. 1ed., Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

HUYSMANN, Joris-Karl. *Às avessas*. Trad. José Paulo Paes. Introdução e notas Patrick McGuinness. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2011.

MCGUINNESS, Patrick. Introdução. In: HUYSMANN, Joris-Karl. *Às avessas*. Trad. José Paulo Paes. Introdução e notas.

Patrick McGuinness. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2011, p.33-61.

MUCCI, Latuf Isaias. Metáfora e morte em *The Picture of Dorian Gray*. *Gragoatá*. Niterói, n.26, p.171-186, 1.sem. 2009.

NOVAK-LECHEVALIER, Agathe. *Houellebecq, l'art de la consolation*. France: Stock, 2018.

PAES, José Paulo. Huysmanns ou a nevrose do novo. In: HUYSMANN, Joris-Karl. *Às avessas*. Trad. José Paulo Paes. Introdução e notas. Patrick McGuinness, São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2011, p. 9-32.

PAGLIA, Camille. *Personas sexuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SLOTERDIJK, Peter. *Crítica da razão cínica*. Trad. Marco Casanova, Paulo Soethe, Pedro Costa Rego, Mauricio Mendonça Cardozo, Ricardo Hiendimayer. São Paulo: Estação Liberdade, 2018.

WILDE, Oscar. O retrato de Dorian Gray. In: *Obra completa*. Organização, tradução e notas Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar Ltda., 1961, p.51-224.

WILLIAMS, Linda. Film bodies: gender, genre and excess. *Film Quarterly*, v. 44, n. 4, 2-13. Oakland, 1991.

Abstract

Dandies, cynics and skeptics: pathologies of decadentism in Wilde, Huysmans and Houellebecq

*The present essay aims at presenting, in a comparative and updated perspective, two different readings of crucial themes in regard to the XIX century, such as dandyism and decadentism. In this sense, it approximates, respectively, Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray* (1890), and Michel Houellebecq's *Submission: A Novel* (2015), to Joris-Karl Huysmans' emblematic novel *À rebours* (1884). Both Wilde's and Houellebecq's works, in distinct ways, approach these issues through remarkably unusual keys. The former displaces its refinement, towards an appetite for melodramatic cruelty as it explores the monstrous margin of its time. The latter deviates from the disenchanting melancholy of its crepuscular climate, drifting in both satire and cynicism, as it acknowledges the convergence between the decadentism of the nineteenth century and our dystopian present time, which is demeaned by the workings of human deterritorialization.*

Keywords: *decadentism, dandyism, readings.*