

O *ETHOS* DISCURSIVO: UMA ANÁLISE POR MEIO DE SEUS TRAÇOS NA PERSONAGEM LORD HENRY NO ROMANCE *THE PICTURE OF DORIAN GRAY*, DE OSCAR WILDE

Kelen Cristina Manzan Rodrigues*

Resumo: Maingueneau recorre à noção de *ethos* da retórica antiga, mas não a compreende como sendo característica apenas da dimensão oral do discurso. Sua concepção de *ethos* recusa toda e qualquer separação entre o texto e o corpo, entre o mundo representado e a enunciação que o carrega. A análise em um texto literário mostrará que o *ethos* funciona como um embreante entre o texto e seu contexto, superando a tradicional oposição entre texto e contexto da obra. Buscaremos mostrar os traços constitutivos que constroem o posicionamento de Lord Henry no romance e dos quais emerge um *ethos* que caracterizaremos como hedonista.

Palavras-chave: *Ethos*. *Ethos* discursivo. Paratopia. The picture of Dorian Gray.

Abstract: Maingueneau uses the notion of *ethos* of the ancient rhetoric, but does not understand it as being characteristic only of the oral dimension of discourse. His conception of *ethos* refuses any separation between the text and the body, between the represented world and the enunciation carrying it. The analysis of a literary text show that *ethos* works as shifting between the text and its context, overcoming the traditional opposition between text and work's context. We try to show the constituent traces of the positioning of Lord Henry in the novel, which emerges an *ethos* that we characterize as hedonistic.

Keywords: *Ethos*. Discursive *ethos*. Paratopie. The picture of Dorian Gray.

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

Desde os anos de 1980, Maingueneau se dedica a lapidar o conceito de *ethos* na esfera da análise do discurso. A produtividade desse conceito aparece em diferentes áreas de pesquisa, e é oriundo da retórica antiga que entendia por *ethé* as características que os oradores se conferiam pela maneira de dizer, pelo modo como se expressavam, com o intuito de seduzir o ouvinte, criando uma imagem favorável. Todavia, não se trata do que os oradores diziam sobre si mesmos, mas o que acabavam por revelar na forma de se expressar.

Já em *Gênese dos discursos* (2005a), Maingueneau nos fornece os indícios desse conceito que se encontra presente, mas não ainda explicitamente formulado. É possível

* Doutora em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, MG, Brasil, kelenmanzan@yahoo.com.br

perceber sua germinação no capítulo *Uma semântica global*, no qual o autor trata do estatuto do enunciador e do destinatário nos discursos do jansenismo e do humanismo devoto. O autor esclarece que há uma relação entre o enunciador e o destinatário, e que o discurso proferido implica um enunciador específico. Além disso, atém-se 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” (MAINGUENEAU, 2005a, p. 96). 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*, 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* (2005b), Maingueneau (2005, 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 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” (2005b, p. 72).

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.

De acordo com o Maingueneau (1997, p. 48) a incorporação incide em três registros intimamente articulados. São eles:

- a formação discursiva confere *corporalidade* à figura o enunciador e, correlativamente, àquela do destinatário, ela lhes *dá corpo* textualmente;
- esta corporalidade possibilita aos sujeitos a *incorporação* de esquemas que definem uma maneira específica de habitar o mundo, a sociedade;
- estes dois primeiros aspectos constituem condição da *incorporação* imaginária dos destinatários ao corpo, o grupo dos adeptos do discurso.

Ainda de acordo com o autor, essa questão da incorporação desemboca diretamente sobre a questão *da eficácia do discurso*, do poder de suscitar a adesão a um posicionamento¹.

Esclarecidos alguns aspectos do *ethos*, iremos tratar, de maneira mais específica, do seu funcionamento no discurso literário, discurso esse que Maingueneau (2006) qualifica pela sua natureza particular como um discurso constituinte².

Dentro dessas prerrogativas, o texto não pode ser considerado 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:

¹ Devemos considerar que refletir sobre a emergência das obras é, igualmente, refletir sobre o espaço que lhes dá sentido, isto é, sobre o *campo* em que se constroem 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.

² Maingueneau confere esse estatuto constituinte aos discursos literário, filosófico e religioso, que teriam em comum um paradoxo constitutivo de funcionamento, são “discursos-limite, situados num limite, e que se ocupam do limite, eles devem gerir em termos textuais os paradoxos que seu estatuto implica” (2006, p. 61).

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.

Nesse sentido, 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 a 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 ideias 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 literário 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”. Da mesma maneira, 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 que o *ethos* não pode ser reduzido a uma projeção de categorias sociolinguísticas. 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*.

Considerações em torno do romance

A história do romance *The Picture of Dorian Gray* contextualiza-se na Inglaterra finessesecular 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, sendo um deles, Basil Hallward, um artista.

A época vitoriana, como ficou conhecido esse final de século, é “uma época de transição, em que sistemas de valores e instituições gradualmente desapareceram enquanto uma nova ordem surgia” (FURTADO; MALAFAIA, 1992, p. 12). Valemo-nos, nesse momento, de um conceito cunhado por Maingueneau, a paratopia, que sucintamente podemos caracterizar como um estatuto do escritor de pertencimento e, ao mesmo tempo, não

pertencimento à sociedade. Uma categoria histórica e não inicial que 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). 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. 100). 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. Maingueneau introduz o conceito de *embreagem paratópica* cujos elementos (os embreantes) se encarregam de fazer a embreagem entre o texto e seu contexto.

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.

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. Essa consideração de Lord Henry como um embreante paratópico central quer dizer que essa 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 – por isso considerada um embreante paratópico, por fazer essa ligação entre texto e contexto –, já que em muito constitui a materialização da condição do escritor decadentista no campo, naquele dado momento histórico. Entendamos melhor essa figura de dândi.

Construindo uma figura de dândi

Nosso intuito nesse tópico é demonstrar como ocorre a construção dessa figura de dândi no romance e como Lord Henry atua como a personificação dessa figura, o que nos possibilita considerá-la como um embreante paratópico dentro da narrativa.

Na construção da primeira cena do romance, Lord Henry é apresentado ao leitor jogado em um divã com almofadas persas, onde fumava artisticamente: sua fumaça, oriunda de seus cigarros *salpicados de ópio*, formava *tênuas espirais* que “curled up in such fanciful whorls”³ (WILDE, 2003, p. 6). Os indícios de sua corporalidade também começam a ser desenhados. Sua *pointed brown beard*⁴ 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”⁵ (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 own⁶ (WILDE, 2003, p. 23).

³ “que se encrespavam de maneira tão caprichosa” (Wilde, 2002, p. 14).

⁴ “pontuda barba castanha”.

⁵ “com o ar convencido e satisfeito, como se tivesse resumido o mundo numa só frase” (WILDE, 2002, p. 25).

⁶ “[...] 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).

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 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 Eton⁷ days⁸” (WILDE, 2003, p. 21). Ele usa chapéu, luvas e uma flor na lapela, que, mais do que adornos sígnicos, evidenciam uma forma de movimentar-se no espaço social que o circunda.

Lord Henry cultiva a arte e crê na transformação da própria existência em uma obra de arte. 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 Lord Henry, 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 intellect⁹ (WILDE, 2003, p. 40, grifo nosso).

⁷ 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.

⁸ “fazendo com a mão um gesto gracioso, muito característico e que ele tivera mesmo em seus tempos de Eton” (WILDE, 2002, p. 30).

⁹ 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

- Que horror! - exclamou Lord Henry. - Consigo suportar a força bruta, mas a sensatez bruta é absolutamente intolerável. Há uma certa deslealdade na sua utilização. Aplica o golpe abaixo do intelecto. (WILDE, 2002, p. 51).

A valorização da razão bruta, pura e simplesmente, defendida por Sir Thomas, é inaceitável a partir 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, 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 diz-se 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 sympathize everything, except suffering – said Lord Henry, shrugging his shoulders. **I cannot sympathize with that. It is too ugly, too horrible, too distressing**¹⁰ (WILDE, 2003, p. 41, grifo nosso).

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, isso porque, para Lord Henry, a música dele e ele próprio são artísticos, e a arte não tem qualquer finalidade, a não ser o deleite que produz e o belo que dela se apreende.

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 nothing¹¹” (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

¹⁰ “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).

¹¹ “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 five¹²” (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 beginning¹³. (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 porque 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.

O *ethos* de Lord Henry: traços do hedonismo

É o *locus* aristocrático que na sociedade burguesa do final do século XIX resguarda, conforme mencionamos, a possibilidade do ócio e possibilita a busca pelo prazer. Todavia, 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 – funciona como um embreante paratópico central no romance.

Se retomarmos a noção de *ethos*, 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

¹² “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).

¹³ “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).

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*¹⁴. 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:

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 him.¹⁵ (WILDE, 2003, p. 6-7, grifo nosso).

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 – “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 Adônias, que parece feito de marfim e pétalas de rosa.” (WILDE, 2002, p. 14). A escolha lexical para caracterizar Dorian – Adonis, Narcissus – demonstra, da parte de

¹⁴ Naquele momento, na sociedade inglesa, a *Grosvenor Gallery* representava a *avant-garde*, um espaço alternativo de exposição da arte.

¹⁵ “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 Adônias, 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).

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 intelectualidade. A verdadeira beleza termina onde começa a expressão intelectual: “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!” (WILDE, 2002, p. 14). 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 criatura que não pensa mas, ainda assim, encantadora e extremamente bela.

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 poisons us.¹⁶
(WILDE, 2003, p. 21)

¹⁶ “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).

Neste fragmento, Lord Henry adota um tom profético – “Somos punidos por nossas recusas. Cada impulso que procuramos abafar fermenta em nosso espírito e nos envenena” (WILDE, 2002, p. 30) –, 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 at the sudden impression that this words had produced...”¹⁷ (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”¹⁸ (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 (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

¹⁷ “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).

¹⁸ “Preciso sair e ir me sentar no jardim. Aqui está abafadíssimo”. (WILDE, 2002, p. 32)

charmed me that I felt I must tell something about yourself¹⁹ (WILDE, 2003, p. 24-25, grifo nosso).

O tom aparentemente didático da fala da personagem, apreendido 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, socialmente dominante. Todavia, mais do que um tom contestador e desafiador, o que se manifesta nos dizeres de Lord Henry é uma postura transgressora, expressa no nível das idéias e, por vezes, materializada em marcas linguísticas, 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, apreender da cena analisada, a presença do traço /+ transgressor/ característico, também, do posicionamento de Lord Henry.

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 to high a price for any sensation.

¹⁹ “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).

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 her²⁰ (WILDE, 2003, p. 56-57).

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: “para conhecer-lhes as propriedades, era preciso prová-los.[...]; se alguém desejasse conhecer-lhes a natureza, teria de contraí-las” (WILDE, 2002, p. 70). 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.

Nesse mesmo trecho, pode-se depreender a presença do traço /+ individualista/ e, 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: “Que importava o preço? Nunca se poderia pagar demasiado caro por uma sensação.” (WILDE, 2002, p. 70).

É relevante 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

²⁰ “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 contraí-las. E, no entanto, que grande recompensa se recebia! Como o mundo se tornava maravilhoso! 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).

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.

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 conheceu 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 casar-se 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 lethargy 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 failure.²¹ (WILDE, 2003, p. 49).

Neste trecho em específico, podemos ver uma demarcação da diferença entre os posicionamentos da sociedade inglesa hegemônica da época e o de Lord Henry: “Aquilo que elas chamam lealdade, fidelidade, eu chamo de letargia de costume, ou falta de imaginação.” (WILDE, 2002, p. 62). 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

²¹ “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)

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 os três. Eles aguardavam Dorian e, enquanto isso, Lord Henry contava a novidade ao amigo: Dorian iria casar-se 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.²² (WILDE, 2003, p. 72-73)

A permissividade dá o tom ao discurso de Lord Henry – “Nunca aprovo, nem desaprovo, coisa alguma atualmente.” (WILDE, 2002, p. 88) – e se torna mais evidente pela forma como defende que Dorian Gray faça de Sybil Vane sua esposa e “que a ame apaixonadamente durante seis meses e depois, de repente, se encante por outra.” (WILDE, 2002, p. 88). A permissividade, portanto, ocorre tanto para valorizar a experiência do casamento – “Além do mais, toda experiência tem valor e, diga-se o que se disser contra o casamento, é, sem dúvida, uma experiência.” (WILDE, 2002, p. 88) –, quanto para valorizar uma possível experiência de traição – “de repente, se encante por outra.” (WILDE, 2002, p. 88). 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/)

²² “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 quer parecer – disse Basil.” (WILDE, 2002, p. 88-89).

constituem o *ethos* discursivo hedonista da personagem Lord Henry no romance. Isso 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 dizer 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 literário. Em virtude das considerações realizadas ao longo desse artigo, parece-nos possível sustentar também que a personagem em questão funciona como um embreante paratópico central, ligando, de maneira inextricável, texto e contexto, obra e posicionamento do autor no campo literário. Nesse sentido, conforme analisa Maingueneau (2006), e como foi possível observar nas análises empreendidas, o *ethos* é um *articulador de grande polivalência*, mostrando-se como uma categoria de análise bastante produtiva.

Referências

MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Martins Fontes, 1997.

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

_____. *A gênese dos discursos*. Curitiba: Criar, 2005b.

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

FURTADO, F.; MALAFAIA, M. T. Introdução. In: FURTADO, F.; MALAFAIA, M. T. (Org.). *O pensamento vitoriano: uma antologia de textos*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1992. p. 9-40.

PAGLIA, C. *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickison*. São Paulo:

Companhia das Letras, 1992.

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

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