



ARTIGOS

Arquitetura do desejo: o influxo urbano e a sublimação da arte na construção da masculinidade moderna de Oscar Wilde e Marcel Proust

Architecture of desire: The urban influence and the sublimation of art in the construction of modern masculinity by Oscar Wilde and Marcel Proust

Arquitectura del deseo: la influencia urbana y la sublimación del arte en la construcción de la masculinidad moderna por Oscar Wilde y Marcel Proust

Manoel Carlos dos

Santos Alves¹

orcid.org/0009-0005-6059-743X

mcsantosalves@gmail.com

Recebido em: 24 maio 2025.

Aprovado em: 28 set. 2025.

Publicado em: 10 dez. 2025.

Resumo: Neste texto, de caráter ensaístico, investiga-se como as transformações urbanas e artísticas do final do século XIX influenciaram a construção da masculinidade moderna nas obras *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, e *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust. O objetivo é analisar como a fruição estética, a dissidência erótica e o deslocamento do lar para a cidade permitiram novas formas de subjetivação masculina, distintas do ideal vitoriano patriarcal. A metodologia adota a análise comparativa da crítica literária, com base em autores como João Pedro Vala (2021), John Tosh (2007), Julia Kristeva (1982) e Walter Benjamin (2015). Os resultados do estudo indicaram que Wilde e Proust, ao retratar personagens dândis e flâneurs, desestabilizam os paradigmas tradicionais ao associar masculinidade à sensibilidade artística, ao hedonismo e à errância citadina. Em Proust, a arte conduz à autocompreensão e à maturidade do narrador, enquanto em Wilde, a estetização da existência leva à autodes-truição. Os personagens centrais experienciam a cidade como espaço erótico e sensorial, contrastando com a domesticidade imposta ao homem burguês. Conclui-se que, nessas obras, a arte não apenas reflete o desejo: age como meio de expressão sexual e subjetiva, configurando-se como força estética, simbólica e libertadora. Logo, a modernidade imbricada na cidade, em vez de reafirmar o lar como centro da masculinidade e, deste modo, reiterar uma dominação patriarcal, emerge como palco de novos modos de vida, em que o prazer sensorial e o deslocamento simbólico são motores de autoconhecimento e ruptura com as convenções.

Palavras-chave: urbanismo; arte; sexualidade; Oscar Wilde; Marcel Proust.

Abstract: This essay investigates how urban and artistic transformations at the end of the 19th century influenced the construction of modern masculinity in the works *The Picture of Dorian Gray*, by Oscar Wilde, and *À la recherche du temps perdu*, by Marcel Proust. The objective is to analyze how aesthetic enjoyment, erotic dissidence, and the displacement from home to the city allowed for new forms of male subjectivation, distinct from the patriarchal Victorian ideal. The methodology adopts the comparative analysis of literary criticism, based on authors such as João Pedro Vala (2021), John Tosh (2007), Julia Kristeva (1982), and Walter Benjamin (2015). The results of the study indicated that Wilde and Proust, when portraying dandies and flâneurs, destabilize traditional paradigms by associating masculinity with artistic sensitivity, hedonism, and urban wandering. In Proust, art leads to the narrator's self-understanding and maturity, while in Wilde, the aestheticization of existence leads to self-destruction. The central characters experience the city as an erotic and sensory space, contrasting with the domesticity imposed on the bourgeois man. It is concluded that, in these works, art does not merely reflect desire: it acts as a means of sexual and sub-



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

¹ Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, Bahia, Brasil.

jective expression, configuring itself as an aesthetic, symbolic and liberating force. Therefore, modernity intertwined with the city, instead of reaffirming the home as the center of masculinity and, in this way, reiterating patriarchal domination, emerges as a stage for new ways of life, where sensory pleasure and symbolic displacement are drivers of self-knowledge and a break with conventions.

Keywords: Urbanism; Art; Sexuality; Oscar Wilde; Marcel Proust.

Resumen: Este ensayo investiga cómo las transformaciones urbanas y artísticas de finales del siglo XIX influyeron en la construcción de la masculinidad moderna en las obras *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, y *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust. El objetivo es analizar cómo el goce estético, la disidencia erótica y el desplazamiento del hogar a la ciudad permitieron nuevas formas de subjetivación masculina, distintas del ideal patriarcal victoriano. La metodología adopta el análisis comparativo de la crítica literaria, a partir de autores como João Pedro Vala (2021), John Tosh (2007), Julia Kristeva (1982) y Walter Benjamin (2015). Los resultados del estudio indicaron que Wilde y Proust, al retratar a dandis y flâneurs, desestabilizan los paradigmas tradicionales al asociar la masculinidad con la sensibilidad artística, el hedonismo y el vagabundeo urbano. En Proust, el arte conduce a la autocomprensión y madurez del narrador, mientras que en Wilde, la estetización de la existencia conduce a la autodestrucción. Los personajes centrales experimentan la ciudad como un espacio erótico y sensorial, en contraste con la domesticidad impuesta a los hombres burgueses. Se concluye que, en estas obras, el arte no sólo refleja el deseo: actúa como medio de expresión sexual y subjetiva, configurándose como una fuerza estética, simbólica y liberadora. Por ello, la modernidad incrustada en la ciudad, en lugar de reafirmar el hogar como centro de la masculinidad y, de esta manera, reiterar la dominación patriarcal, emerge como escenario de nuevas formas de vida, donde el placer sensorial y el desplazamiento simbólico son motores del autoconocimiento y la ruptura de convenciones.

Palabras clave: urbanismo; arte; sexualidad; Oscar Wilde; Marcel Proust.

Introdução

Discursando no Abbey Theatre, em 23 de outubro de 2022, Sally Rooney iniciou o evento retomando os elogios tecidos por T. S. Eliot a *Ulysses*, de James Joyce, um ano após a publicação completa do texto, em 1923. Na conferência, disponibilizada na *The Paris Review*, em 7 de dezembro, Rooney relembra o cenário sociocultural no qual Joyce estava inserido, mencionando os novos paradigmas na literatura, na música e nas artes plásticas; mudanças que, de um modo ou de outro, incidiram tanto na forma quanto no

conteúdo de *Ulysses*.

A Primeira Guerra Mundial, embora não aludida pela escritora irlandesa, pode ser considerada como um dos motivos do desequilíbrio experimentado durante o século XX, obrigando os artistas a repensar, duvidar e opor-se às formas de discurso e expressão assentadas. Rooney (2022) aponta a divergência nas opiniões fomentadas pelo livro, e questiona a recepção intelectual da época, recém-saída da Era Vitoriana, para com um romance em que tudo acontece, mas nada realmente importa.

Como reagiu o leitor “comum” deparando-se com uma obra não apenas transposta num único dia, mas na qual os personagens principais, Leopold e Stephen, não fazem nada além de vagar pela cidade?

Os dois homens, Leopold Bloom, casado, pai de família, e Stephen Dedalus, de apenas 22 anos e professor, perambulam por Dublin em 16 de junho de 1904, sem muito o que fazer, mas, ao mesmo tempo, realizando todas as ações possíveis. Acompanhando-os, não sabemos o porquê de, em pleno dia útil, ambos faltarem ao trabalho. No mais, presenciamos Bloom ir a um funeral, sofrer antissemitismo, masturbar-se numa praia. Dedalus, por sua vez, participa bêbado de uma conferência sobre Hamlet, visita bordéis, apanha de um soldado britânico e embriaga-se, ainda mais, em uma das maiores maternidades da Europa, quando encontra Bloom. Ambos se dirigem à casa do homem mais velho e, após o jovem ir embora, recusando o convite para passar a noite, Leopold deita-se junto à esposa, cujos pensamentos agitam-se em torno de *affairs* vigentes, possíveis e futuros. Por que o marido decide permanecer pelas ruas, mesmo sabendo que, em casa, Molly, a cônjugue, o trai? Por que, em primeiro lugar, aceita o adultério?

Rooney (2022, tradução nossa) nota o apreço particular de Stephen por companhias masculinas, salientando que, “[...] num sentido muito básico e literal, ele se cerca quase exclusivamente de outros homens: amigos, inimigos, intelectuais e influências artísticas. Até mesmo o Deus em

que ele não acredita é homem"².

Enquanto Stephen Dedalus representa certa rigidez masculina, Leopold Bloom, por outro lado, apresenta-se através de contornos lidos pela autora como fluidos, andróginos. Para além de deleitar-se na companhia feminina, demonstra empatia pela exclusão social em que se encontram, contribuindo ainda mais para o próprio tormento, dada a sua ascendência judia.

Rooney (2022, tradução nossa) afirma que,

[...] por não conseguir combinar sua atração por mulheres com o grau adequado de ódio e desconfiança, ele corre o risco de identificar-se demais com o que deseja, ameaçando a fronteira sobre a qual o sistema de dominação de gênero é construído³.

Estaria Buck, o amigo de Stephen, certo ao dizer que Leopold olhava para o rapaz com luxúria? Por qual motivo, então, Stephen aceita andar de braços dados com Bloom, quando, momentos antes, recusou o mesmo gesto oferecido por Buck? A imagem de pai e filho, elaborada de modo sub-reptício por Joyce, fragmenta-se ao descrevê-los andando pela ponte ferroviária, como amantes igreja adentro, prestes a se casar.

Para a autora, devido às complexidades e exposições minuciosas, incomuns, absurdas e/ou escatológicas, indo do sagrado ao profano em questão de linhas, *Ulysses* é um livro para ser apreciado com o corpo, a alma; de maneira erótica; espiritualizada.

Rooney argumenta que

[...] no início do século XX, a escrita literária teve que lidar com o surgimento de novas realidades sociais em torno de sexo e gênero. Na Europa de 1922 – na esteira da guerra, da revolução comunista e do sufrágio feminino – a moralidade sexual repressiva que fornecera o contexto dramático para o romance do século

XIX estava começando a desaparecer⁴ (2022, tradução nossa).

Logo, os fatores mencionados, bem como as novas configurações acerca da mente humana, mostraram-se um desafio também artístico. Se o mundo se despedaçava, o que mais importaria? Se a qualquer momento um bombardeio seria capaz de destruir bairros, pulverizar vidas, como viver?

Nesse cosmo prismático, os personagens de Joyce

[...] permitem-se pensar abertamente sobre o desejo erótico. Assim como eles navegam pelo mundo ao seu redor com suas faculdades intelectuais, morais e estéticas, eles também navegam pelo mundo com suas faculdades eróticas, respondendo a si mesmos e uns aos outros como seres sensuais⁵ (Rooney, 2022, tradução nossa).

De um modo ou de outro, os sujeitos são penetrados pela alta carga sensorial presente nos arranjos espaciais e, ao mesmo tempo, reciclam tal energia, deslocando intenções primárias, propósitos ulteriores. Conforme lembra Rooney, torna-se cada vez mais difícil ignorar a masculinidade excessiva *nos* e *dos* ambientes expostos na obra.

Percebe-se a centralidade, a lente específica direcionada aos locais habitados exclusivamente por homens ou onde eles são os constituintes majoritários ao atravessar-se

[...] os aposentos de Stephen na torre Martello; a escola de meninos em que leciona; o transporte de Bloom para o funeral; as redações dos jornais; o pub de Davy Byrne; a Biblioteca Nacional; o bar e sala de jantar do Hotel Ormond [...]; o pub de Barney Kiernan; a sessão de bebida na Holles Street; o bordel (com a exceção das funcionárias); e o abrigo de taxistas⁶ (Rooney, 2022, tradução nossa).

² No original (Rooney, 2022): "In a very basic and literal sense, he surrounds himself almost exclusively with other men: male friends, male enemies, male intellectual and artistic influences. Even the God he doesn't believe in is a man".

³ No original (Rooney, 2022): "By failing to combine his attraction to women with the proper degree of hatred and distrust, he risks identifying too closely with what he desires, threatening the boundary on which the system of gender domination is built".

⁴ No original (Rooney, 2022): "[...] by the early twentieth century, literary writing had to contend with the emergence of new social realities around sex and gender. In the Europe of 1922—in the wake of war, communist revolution, and women's suffrage—the repressive sexual morality that had provided the dramatic context for the nineteenth-century novel was beginning to fall away".

⁵ No original (Rooney, 2022): "[...] permit themselves to think openly about erotic desire. Just as they navigate the world around them with their intellectual and moral and aesthetic faculties, they also navigate the world with their erotic faculties, responding to themselves and one another as sensual beings".

⁶ No original (Rooney, 2022): "[...] Stephen's lodgings at the Martello tower; the boys' school at which he teaches; Bloom's carriage to the funeral; the newspaper offices; Davy Byrne's pub; the National Library; the Ormond Hotel bar and dining room [...]; Barney Kiernan's pub; the drinking session at Holles Street; a brothel (with the aforementioned exception of staff); and a cabman's shelter".

Entretanto, o que sorver do episódio "Circe" no qual, durante um delírio, Dr. Mulligan e Dr. Dixon afirmam que Leopold Bloom é "[...] o exemplo derradeiro do novo homem feminino"⁷, um indivíduo "bissexualmente anormal"⁸ (Joyce, 1986, p. 403, tradução nossa)?

E quanto a Stephen Dedalus, que "[...] prefere permanecer no 'espaço pleno' da cidade masculinizada, a permitir que qualquer parte desse espaço seja infiltrado pelo feminino"⁹ (Garvey, 1995, p. 113, tradução nossa)?

A questão elencada nos parágrafos anteriores (sobre a influência da vida urbana no desenvolvimento da expressão masculina e os modos com os quais os homens lançam-na, de volta, à cidade) não se trata de um tópico tão moderno quanto data o julgo popular. Em outras palavras, o quesito "moderno" exibe maiores complexidades, vastas bifurcações, a serem trabalhadas com minúcia, quando preciso.

Sob essa luz, com o objetivo de discorrer sobre o crescente urbanismo ao final do século dezenove e sua influência na expressão sexual masculina avultando-se de maneira simultânea, a modernidade inicia-se, aqui, em 1851.

Inicia-se precisamente em primeiro de maio de 1851, às portas do palácio de cristal da Grande Exposição, no Reino Unido. O evento, em Hyde Park, acolhera, em seus mais de noventa mil metros quadrados, expositores nacionais e internacionais ostentando as mais recentes descobertas científicas e tecnológicas. De maio a outubro, seis milhões de pessoas visitaram a construção edificada por cinco mil trabalhadores, segundo Jeffrey A. Auerbach (1999).

O motivo para a seleção deveras categórica não se relaciona somente com a natureza cosmopolita da cerimônia, muito menos com as novas teorias e práticas envolvendo o pensamento arquitetônico, mas com o fato de que a convenção se encontra na divisória dos acontecimentos que formariam o novo aspecto da nação, mas,

também, no limite, no antes e depois, de criações e perspectivas científicas prestes a mudar o mundo. Para sempre.

Em 1854, junto à França e ao Império Otomano, fora declarada a guerra contra a Rússia, visando impedir sua expansão ao território turco e resultando na morte de mais de trezentos mil soldados. Dois anos depois, Henry Bessemer concebeu um método de converter ferro em aço, transformando a engenharia metalúrgica, assim como a construção de trens e pontes. Em maio de 1857, o poder colonial inglês foi ameaçado pela série de levantes realizados na Índia, acarretando o desmonte da Companhia Britânica das Índias Orientais. O dia 24 de novembro de 1859 trouxe consigo a primeira publicação de *A Origem das Espécies*, de Charles Darwin, argumentando sobre um processo evolutivo denominado "seleção natural" e tornando-se um sucesso de vendas. Dois anos após o falecimento do príncipe Albert, esposo da Rainha Victória, inaugurou-se, em 1863, a primeira estação ferroviária subterrânea no mundo, operada por trens a vapor até sua incorporação elétrica, trinta anos mais tarde. O canal de Suez, localizado entre o mar Mediterrâneo e o mar Vermelho, iniciou suas operações em 1869; e, nos sete anos por vir, a sociedade conheceria, através das mãos de Alexander Graham Bell, o telefone.

Perante o *frisson* de tais mudanças, assistindo a história acontecer diante dos próprios olhos, testemunhando a implementação de dispositivos e técnicas jamais entrevistas, percebe-se na literatura do fim do século dezenove os primeiros passos do homem urbano, o homem que recusa o ofício vitoriano de chefe do lar, bem antes de, no século seguinte, acompanharmos as figuras da obra célebre de James Joyce.

Com suas particularidades, Oscar Wilde e Marcel Proust, "dois escritores cujas obras são conectadas por um similar objetivo tácito e divididas por diferentes abordagens estéticas"¹⁰ (Eells,

⁷ No original (Joyce, 1986): "[...] finished example of the new womanly man".

⁸ No original (Joyce, 1986): "[...] bisexually abnormal".

⁹ No original (Garvey, 1995): "[...] prefers to remain in the 'full space' of the masculinized city, rather than allow any of that space to be infiltrated by the feminine".

¹⁰ No original (Eells, 2009): "[...] two writers whose works are linked by a similar unspoken agenda and divided by different aesthetic appro-

2009, p. 102, tradução nossa), tornam-se, neste momento, nossa janela para o antigo mundo. Este ensaio, organizado em três partes além da introdução, apresenta, na próxima seção, um panorama acerca do paradigma comportamental cingindo a existência do homem no século dezanove; em seguida, dissertaremos sobre o modo segundo o qual Marcel Proust capturou o retrato do homem de seu tempo; na seção posterior, sobre as táticas utilizadas por Oscar Wilde para representar o florescimento dessa nova figura masculina. Na última seção, encontram-se as considerações finais.

1 O homem e a masculinidade no século dezanove

Embora a publicação inicial de *Du côté de chez Swann*, o primeiro livro da saga *À la recherche du temps perdu*, tenha ocorrido entre março de 1912 e março de 1913, em excertos no jornal *Le Figaro*, o autor iniciara a escrita em 1909, retomando acontecimentos, o *espírito*, de décadas anteriores. Consideramos, no século XXI, Marcel Proust e sua *Recherche* como modelos exemplares do modernismo, contudo, é possível ler o influxo moderno representado antes do caráter modernista; bem como é possível pensar sobre a natureza moderna de *Dorian Gray*, *a priori* do local gótico-vitoriano no qual encontra-se na literatura.

Destacamos, em *O retrato de Dorian Gray*, o jovem homônimo do texto e Lorde Henry Wotton como análogos ao estilo de vida conduzido por Charles Swann e o Barão de Charlus, *Recherche*. Esses homens, além de se caracterizarem como dândis (indivíduos do sexo masculino prezando moda e estilo pessoal), são, também, flâneurs. Enquanto o primeiro (o dândi) sai às ruas para ser visto, o segundo (o flâneur), em contrapartida, move-se querendo ver, consumir a cidade, o urbanismo, como fenômeno estético.

A partir desse comportamento degustativo, o flâneur colocou-se contra as postulações de Friedrich Engels em *A situação da classe traba-*

lhadora na Inglaterra (2010), em que

Até mesmo a multidão que se movimentava pelas ruas tem qualquer coisa de repugnante, que revolta a natureza humana. Esses milhares de indivíduos, de todos os lugares e de todas as classes, que se apressam e se empurram [...] essas pessoas se cruzam como se nada tivessem em comum, como se nada tivessem a realizar uma com a outra e entre elas só existe o acordo tácito pelo qual cada uma só utiliza uma parte do passeio para que as duas correntes da multidão que caminham em direções opostas não impeçam seu movimento mútuo. [...] Essa indiferença brutal, esse insensível isolamento do indivíduo, esse mesquinho egoísmo constitui em toda parte o princípio fundamental da nossa sociedade moderna, em lugar nenhum ele se manifesta de modo tão impudente e claro como na confusão da grande cidade (Engels, 2010, p. 68).

Para o flâneur, o choque cultural, o anonimato, a temerosa mistura de classes, a excitação diante do desconhecido e estrangeiro não eram motivos de apreensão ou distanciamento. Pelo contrário: o suposto asco intrínseco às metrópoles era justamente motivo de deleite.

Opondo-se ao texto publicado em 1845 por Engels, Charles Baudelaire, o flâneur por excelência de Walter Benjamin e sua inspiração para o livro *Baudelaire e a modernidade* (2015), argumentou ser a multidão o ecossistema desse novo homem.

No ensaio *The Painter of Modern Life*, de 1863, Baudelaire apontou a cidadania singular de tal figura: o mundo. Ele "quer saber, entender e apreciar tudo o que acontece na superfície do nosso globo"¹¹ (Baudelaire, 1995, p. 7, tradução nossa). No mesmo parágrafo, Baudelaire contempla no flâneur "*o homem do mundo*, [...] o cidadão espiritual do universo"¹².

Com a curiosidade em estado de ebulição, a câmera natural do olho humano captura de modo deliberado, envolvendo-se, de tal modo, num tipo de processo alquímico social. O flâneur estuda as "fisiologias da cidade", tornando-se "uma espécie de botânico do asfalto [...] o seu cronista e o seu filósofo" (Benjamin, 2015, p. 38-39).

Sendo Londres, então, a maior cidade do mundo, e Paris, pouco antes transformada pela

aches".

¹¹ No original (Baudelaire, 1995): "[...] wants to know, understand and appreciate everything that happens on the surface of our globe".

¹² No original (Baudelaire, 1995): "[...] the man of the world, [...] the spiritual citizen of the universe".

reforma urbana, o fluxo citadino, aquele coletivo de pessoas que, como posto por Engels, "se apressam e se empurram", poderia ser interpretado (ou sentido) como uma experiência erótica em si. Não (somente) sexual, mas sensorialmente luxuriosa. Afinal, como posto por Ítalo Calvino (1990, p. 44), "as cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa".

Em relação aos homens outrora mencionados (Dorian Gray, Lorde Henry, Charles Swann e o Barão de Charlus), seus modos e maneiras tornam-se ainda mais interessantes mediante a observação de Walter Benjamin (2015, p. 50) quanto à natureza do flâneur: de "[...] alguém que não se sente integrado na sua própria sociedade".

Dorian, através dos detalhes elípticos de Wilde, apresenta-se sob um caráter sexual difuso; enquanto Lorde Henry, seu mentor, despreza as convenções matrimoniais vigentes, louvando um hedonismo impreciso e paradoxal. Na capital francesa de Proust, Charles Swann, embora culto e abastado, enfrenta adversidades por ser judeu e, também, por casar-se com Odette de Crécy, uma cortesã. Palamède de Guermantes, o Barão de Charlus, torna-se pária social, muito em razão do espírito irascível perante a sua transparente inclinação homossexual. Logo, esse "amor estigmatizado [do flâneur] pela grande cidade" (Benjamin, 2015, p. 48) conserva indícios de uma autossalvação. A fantasmagoria não os assusta, pois, descortinadas as amabilidades, conhecem a penúria afetiva assolando as classes mais altas. A cidade não resvala no que de civil existe no cidadão, mas no elemento erótico, excitável, constituindo o homem.

John Tosh (2007, p. 1, tradução nossa), em *A*

Man's Place: Masculinity and the Middle-Class Home in Victorian England, relata que,

[...] durante a maior parte do século XIX, o lar foi amplamente considerado o lugar do homem, não apenas no sentido de ser sua posse ou feudo, mas também como o lugar onde suas necessidades mais profundas eram atendidas¹³.

Uma vez transpostas a ordem familiar, a questão cívica de ser marido e o relacionamento entre os homens, a domesticidade desmoronava. A estrutura precisou ser revista, à medida que "nas décadas de 1880 e 1890, após duas ou três gerações de intensa domesticidade, uma proporção significativa de homens de classe média rejeitou totalmente a vida doméstica"¹⁴ (Tosh, 2007, p. xii, tradução nossa).

O vínculo, pouco conjurado nas discussões contemporâneas, transcendia uma questão individual, em razão da posição central desempenhada pelo "lar". Perdendo-se o líder da casa, perdia-se tanto "o lugar onde o menino era disciplinado pela dependência quanto onde o homem atingia o status de adulto pleno como chefe de família"¹⁵ (Tosh, 2007, p. 2, tradução nossa).

Precisamos lembrar que, antes da Revolução Industrial, a casa era, também, o espaço de abastecimento econômico, o local da produção artesanal e do comércio coloquial.

Tosh (2007, p. 3, tradução nossa) escreve:

"Patriarcado" tornou-se um termo fora de moda nos últimos anos, indicando uma visão grosseiramente reducionista da estratificação sexual [...]. Porém, em seu significado preciso de "governo do pai", o patriarcado continua sendo um conceito indispensável, não apenas porque os homens costumam exercer autoridade dentro de casa, mas também porque era necessário para o autorrespeito masculino que eles o fizessem¹⁶.

Cuidar, proteger, guarnecer o lar foram, então, funções obrigatórias para o reconhecimento so-

¹³ No original (Tosh, 2007): "For most of the nineteenth century home was widely held to be a man's place, not only in the sense of being his possession or fiefdom, but also as the place where his deepest needs were met".

¹⁴ No original (Tosh, 2007): "[...] in the 1880s and 1890s, after two or three generations of intense domesticity, a significant proportion of middle-class men rejected home life altogether".

¹⁵ No original (Tosh, 2007): "[...] the place both where the boy was disciplined by dependence, and where the man attained full adult status as householder".

¹⁶ No original (Tosh, 2007): "'Patriarchy' has become an unfashionable term in recent years, as indicating a crudely reductionist view of sexual stratification. But, in its precise meaning of 'father-rule', patriarchy remains an indispensable concept, not only because men have usually wielded authority within the home, but also because it has been necessary to their masculine self-respect that they do so".

cial do homem. Tosh destaca os linchamentos, do início da Idade Moderna, sofridos por homens incapazes de contestar adultérios, paternidades incertas e solver despesas financeiras. Para o autor, não surpreende que intelectuais políticos da época "sustentassem que as relações de autoridade da família eram um microcosmo do estado: a desordem em um era um mau presságio para a estabilidade do outro"¹⁷ (Tosh, 2007, p. 3, tradução nossa).

Assim, ao final do século dezenove, o homem buscava escapar da maior invenção daquele período, a domesticidade, e o que Tosh (2007, p. 4, tradução nossa) nomeia como o "talismã da burguesia"¹⁸. Nas ruas, era possível encontrar outras possibilidades existenciais. Não existindo mais em função da família, e vivendo num espaço metamórfico, a obtenção do prazer tornara-se indispensável. Além do intercurso sexual, a ma-drugada em clubes, os encontros sem projeção de negócios, os espetáculos a esmo contribuíram para o gozar cidadão.

Para os personagens ficcionais supracitados, a arte ou, em outras palavras, o regozijo dos sentidos durante o intercurso artístico exibe-se numa plethora de funções, uma delas, a título de alusão, é o modo como Proust usa o conhecimento (ou a ignorância) acerca dos quadros e pintores para desvelar o caráter dos personagens.

Um exemplo desenvolve-se no terceiro volume, *Le Côté de Guermantes*, quando, após escutar os comentários de Oriane, duquesa de Guermantes, comparando duas pinturas diferentes, a princesa de Parme balança a cabeça com avidez concordando com a análise sem, no fundo, entender as alusões. No mesmo romance, a própria duquesa elabora um paralelo indevido entre as obras de Dominique Ingres e Édouard Manet. Sabia a duquesa que nenhum dos presentes a corrigiria? Será que não temia súbita interação alheia distinguindo o artista pertencente à transição do neoclassicismo daquele que se tornaria

uma das figuras centrais do impressionismo? Sabia ela a diferença?

Por outro lado, por que não agir como Odette de Crécy, que, diante da menção a Johannes Vermeer, um pintor holandês, revela nunca ter ouvido falar dele? Sua resposta é completamente compreensível, uma vez que, à época, como informa Karpeles (2008, p. 14, tradução nossa) "apenas um círculo muito pequeno de conhecedores teria reconhecido o nome, muito menos seria capaz de identificar uma obra da mão de Vermeer"¹⁹.

Tais exemplos ilustram o que Gonçalves (2003, p. 72) denominou como alguns do contato "entre arte e recepção, arte e comentário sobre a arte, convenção e diluição, além da questão do gosto munido de um conservadorismo por parte dos 'receptores' que, na verdade, não passam de contempladores descompromissados da arte" constituindo toda a jornada de *Recherche*.

Análises, comparações e toda a sorte de comentários acumulam-se nos textos de Proust, seja de modo impreciso, contraditório ou incauto. Mencionar produções artísticas e determinada parcela de *objets d'art* desenvolve-se, também, como um mecanismo de poder cultural, simbólico. Contudo, a cada referência vazia, estratégica ou dissimulada, percebe-se que, para os enunciadores, a arte não consegue tocar-lhes. Proust nos mostra que, para algumas pessoas, um quadro na parede é apenas isso: uma moldura. Decoração.

2 O homem e a masculinidade em Marcel Proust

Do vasto elenco proustiano, destacamos Charles Swann e o Barão de Charlus como verdadeiros *connoisseurs* da apreciação artística. Swann, embora inicialmente detestado pelo narrador, a quem culpa por impedir a mãe de colocá-lo para dormir e dar-lhe um beijo de boa noite, trata-se da pessoa apresentando o protagonista a inúmeros artefatos culturais, a miríade pulsante da arte

¹⁷ No original (Tosh, 2007): "[...] held that the authority relations of the household were a microcosm of the state: disorder in one boded ill for the stability of the other".

¹⁸ No original (Tosh, 2007): "[...] talisman of bourgeois".

¹⁹ No original (Karpeles, 2008): "[...] only a very small circle of cognoscenti would have recognized the name, let alone been able to identify a work from the hand of Vermeer".

em gravuras e pinturas, em espetáculos e livros. Swann estuda Vermeer; os Templários. Presenteia Oriane de Guermantes, esposa de um dos seus amigos mais próximos, com uma fotografia tão grande que mal consegue levar porta adentro.

Existem também, para ele, conexões afetivas com a arte: escutar a sonata de Venteuil, uma composição fictícia, afeta a sua opinião, os seus sentimentos, em relação a Odette. A mesma sensação, o mesmo prazer, ele entende, atravessa os dois atos. A experiência confere-lhe, de certo modo, clareza, consciência. A música, contrariando o senso comum, não nubla o seu juízo, não o afasta de si, da razão. Sua transcendência o conduz à verdade, a mais pura das verdades, aquela sempre esquecida, porém, a maior de todas, a única: o amor.

Nos momentos subsequentes ao encontro com a partitura, após as crises de ciúme, as provocações e os embates, a música revitaliza sua memória afetiva da relação. Suscita amargura, consolo, tristeza, esperança. Logo, "[...] a arte, como a política ou qualquer outra coisa na vida, é derivada e alimentada de nossos amores e atrações eróticas, destruindo a fronteira que imaginamos dividir os dois reinos. Assim, a arte gera amor e o amor é gerado pela arte"²⁰ (Vala, 2021, p. 18, tradução nossa).

Curiosamente, o sentimento testemunhado por Swann conserva ecos do diálogo engendrado por Wilde em *The Critic as Artist*, publicado originalmente na *The Nineteenth Century*, em 1890, e, um ano depois, na coletânea *Intentions*. No ensaio, o personagem Gilbert efetua a seguinte explicação:

Depois de tocar Chopin, sinto como se tivesse chorado por pecados que nunca cometi e lamentado por tragédias que não eram minhas. A

música sempre me parece produzir esse efeito. Cria para alguém um passado desconhecido e o preenche com um sentimento de tristeza que fora ocultado de suas lágrimas. Posso imaginar um homem que levou uma vida perfeitamente comum, ouvindo por acaso uma curiosa peça musical e, de repente, descobrindo que sua alma, sem que ele tivesse consciência, havia enfrentado experiências terríveis e conhecido alegrias exultantes, ou amores românticos indomáveis, ou grandes renúncias²¹ (Wilde, 2003, p. 1110, tradução nossa).

A encruzilhada do amor e da arte, da experiência erótica com a experiência artística, atravessa, de modo particular, o trajeto do Barão de Charlus, irmão do duque de Guermantes. Assim como Swann, o personagem frequenta os mais sofisticados salões em Paris e Londres, é membro do Jockey Club e coleciona obras de arte. Charlus, contudo, provém e, durante muitos anos, habita a aristocracia agonizante em que se encontra sua família, subsistindo à sombra da nobreza da qual descende.

O Barão, alinhando-se a Charles Swann e Dorian Gray, pode ser considerado um idólatra, alguém cuja obsessão caracteriza-se, no universo da trama, tal "uma cegueira moral voluntária, a astúcia de uma consciência que engana a si mesma"²² (Duval, 2015, p. 23, tradução nossa).

Para Proust, conforme Duval (2015, p. 23-24, tradução nossa),

[...] o idólatra fabrica fantasias agradáveis para si mesmo: ele nutre uma imagem sedutora, uma ideia capciosa, um discurso dissimulado, tudo por causa da beleza que encontra e do prazer que sente deles, enquanto se convence de sua verdade. Essa autoilusão visa ao gozo narcísico, a uma autovalorização que se manifesta nas poses, nos afetos, nas cenas encenadas no grande palco do mundo e no próprio idólatra²³.

Swann, a princípio, não enxerga beleza em Odette, pois achava a mulher assimétrica aos

²⁰ No original (Vala, 2021): "[...] art, like politics or any other thing in life, is derived and fed out of our loves and erotic attractions, destroying the frontier we imagine dividing the two realms. Thence, art generates love and love is generated by art".

²¹ No original (Wilde, 2003): "After playing Chopin, I feel as if I had been weeping over sins that I had never committed, and mourning over tragedies that were not my own. Music always seems to me to produce that effect. It creates for one a past of which one has been ignorant, and fills one with a sense of sorrows that have been hidden from one's tears. I can fancy a man who had led a perfectly commonplace life, hearing by chance some curious piece of music, and suddenly discovering that his soul, without his being conscious of it, had passed through terrible experiences, and known fearful joys, or wild romantic loves, or great renunciations".

²² No original (Duval, 2015): "[...] a voluntary moral blindness, the ruse of a conscience fooling itself".

²³ No original (Duval, 2015): "[...] the idolater confects pleasant fantasies for himself: he cherishes a wheedling image, a specious idea, a disingenuous discourse, all for the sake of the beauty he finds and the pleasure he takes in them, while persuading himself of their truth. Such self-delusion aims for narcissistic enjoyment, for a self-valorization that is manifested in poses, in affections, in scenes played out on the great stage of the world and within the idolater himself".

seus retratos prediletos. Como qualquer idólatra, amava a "arte pelos motivos errados, vendo-a como um embelezamento do seu mundo, em vez de um convite para questionar como veem esse mundo"²⁴ (McDonald; Proulx, 2015, p. 2, tradução nossa). Os rumos do Barão, entretanto, levam-no a regiões estreitas, desconfortáveis. Embora circule nos volumes iniciais da saga, o aristocrata destaca-se no quarto, *Sodome et Gomorrhe*, publicado, em dois tomos, entre 1921 e 1922, em especial no capítulo de abertura, quando Marcel, o personagem principal, contempla-o num episódio sexual com Jupien, o alfaiate. Os olhares intensos direcionados ao narrador, a comunicação furtiva: tudo se elucida para o protagonista perante a cena.

Sabe-se, através da conversa entre Swann e Charles Morel, do exímio pianista, na juventude, que foi o Barão de Charlus, porém, a ilustre carreira jamais assomara-se. Incute-se, então, a ideia de que sua atenção foi deslocada à procura dos prazeres extremos ofertados pelo sadomasoquismo. Seu comportamento torna-se, aos poucos, errático, violento. Insano. A dinâmica exercida na prática sexual converte-se numa possessividade social. Acredita ser mais astuto, mais diligente, quando contrastado com contemporâneos. Acredita ser melhor. Superior.

João Pedro Vala (2021) compara as incessantes idas do Barão a bordéis aos episódios em que Sigmund Freud, no texto de *Além do Princípio do Prazer*, narra a fixação do neto com a brincadeira de arremessar e reaver um carretel. A criança, com menos de dois anos, repetia o ato de chorar repelindo o objeto, mas, ao recuperá-lo, alegre, lançava-o no chão, apartando-se dele e, logo, retomando as lágrimas. Das possíveis explicações, Vala salienta a perspectiva de, através da brincadeira, ser possível, para o pequenino, dominar de maneira enérgica, participativa, o sofrimento

causado pelo afastamento materno. Na repetição, então, vislumbra-se um treino. Logo, observando por tal ângulo, é possível concluir que

O que levou Charlus a buscar o prazer em lugares bizarros como o bordel de Jupien foi a constatação de que, como o prazer não está em correlação direta com o sofrimento, mas com a nossa capacidade de domá-lo, a encenação do que nos fere em um ambiente seguro e sob nosso controle ativo, é uma forma possível de nos redimir do luto, trazendo-nos prazer²⁵ (Vala, 2021, p. 46, tradução nossa).

O Barão, embora rico, conserva, na atração por homens, uma orientação sexual que, na sua ausência, é alvo de hostilidades e insinuações dissimuladas. Respeita-se o título; menospreza-se o indivíduo. Movendo-se com destreza, Charlus nos convida a ler os seus movimentos como habilidade. Arte. Ele nos convida a contemplar a administração do prazer como processo criativo. A magnitude da situação dilata-se quando o leitor retém na mente os acontecimentos históricos sucedendo-se.

Para Vala (2021, p. 47, tradução nossa), "Proust estabelece uma correlação direta entre a violência segura que ocorre dentro do bordel e a violência descontrolada e perigosa que ocorre em Paris durante a Guerra Mundial"²⁶. O estabelecimento de Jupien mantém-se numa zona de abandono, escassa de cor, luz e calor. Mantém-se, de certo modo, na qualidade de guarida, porto e refúgio. Neste espaço, então, o Barão de Charlus

[...] prepara a dosagem de sofrimento que será infligida a si mesmo, define os limites a não serem ultrapassados, inventa um passado para os jovens gentis reunidos por Jupien e lisonjeia-se, enquanto tenta, sem sucesso, iludir-se quanto ao controle que poderia exercer sobre seu destino, a influência sobre o que vem em seu caminho e como isso o afeta. Através do sadismo, ele espera gerar artificialmente uma catarse que o convença de sua vitória final contra si mesmo em um ambiente que parece sangrento e bárbaro, mas é, afinal, esterilizado e inofensivo²⁷ (Vala, 2021, p. 47, tradução nossa).

²⁴ No original (McDonald; Proulx, 2015): "[...] art for the wrong reasons, viewing it as an embellishment to their world rather than an invitation to question how they see that world".

²⁵ No original (Vala, 2021): "What led Charlus to search for pleasure in bizarre places such as Jupien's brothel was the realization that, since pleasure is not in direct correlation with suffering but with our ability to tame it, the staging of what hurts us in a safe environment and under our active control is a possible way to redeem us from grief, bringing us pleasure".

²⁶ No original (Vala, 2021): "Proust establishes a direct correlation between the safe violence that goes on inside the brothel and the uncontrolled and dangerous violence that goes on in Paris during the World War".

²⁷ No original (Vala, 2021): "[...] prepares the dosage of suffering he will have inflicted upon himself, defines boundaries not to be overstepped,

3 O homem e a masculinidade em Oscar Wilde

Em *O retrato de Dorian Gray*, os acontecimentos apresentados no capítulo de abertura concentram as discussões mais prolixas acerca do papel da arte, do artista e da crítica no mundo moderno. No primeiro capítulo, sabe-se do retrato. Trata-se, de fato, da primeira sentença proferida: o comentário de Lorde Henry elegendo-o a melhor criação do pintor, Basil Hallward. No final do capítulo, antes da última página, aparece Dorian Gray.

Muito se discute, nesse episódio preliminar, sobre beleza e intelectualidade, os limites e mecanismos da expressão humana. Hallward, a certo ponto, expõe o seu apreço pela discrição. O comportamento circunspecto é, para ele, "a única coisa capaz de transformar a vida moderna em algo misterioso e maravilhoso" (Wilde, 2021, p. 29). Jamais revela o próprio paradeiro. Ninguém sabe onde ele está, onde estará, o que faz ou pretende fazer; poliniza o sigilo.

Lorde Henry concorda. Desconhece as atividades da esposa e ela não se interessa pelas suas. O casamento, afinal, "demanda de ambas as partes certa dose de dissimulação" (Wilde, 2021, p. 30). Indaga, a seguir, sobre o motivo pelo qual o pintor recusa-se a exibir o quadro publicamente.

A resposta assalta os sentidos: Hallward não pode exibir a pintura, pois os movimentos do pincel, a consistência da tinta, o arranjo das cores, a técnica, o ângulo retratam não o modelo, mas o artista. Todos os elementos da composição, em vez de expressar ou reproduzir, simbolizam. Confessam a verdade através da quimera.

Ele diz que

[...] todo retrato pintado com fervor é um retrato do próprio artista, não do modelo; o modelo é mero acidente, ocasião. Ele não é revelado pelo pintor, mas sim o pintor, na tela desenhada, que se revela. O motivo pelo qual não exibirei este quadro é porque temo que tenha revelado nele o segredo de minha própria alma (Wilde, 2021, p. 31).

E como seria o contrário?

A trama desenvolve-se por um misticismo obscuro, indefinido em seu primitivismo, sorrateiro em seus critérios e em suas diretrizes. Somente com um pedido, um clamor, Dorian Gray obtém juventude eterna. Logo, a possibilidade de o afeto de Hallward constituir a pintura, embasá-la, não parece tão remota. Na verdade, conduzindo o argumento a sítios mais recônditos, podemos questionar: até que ponto a hediondez ostentada pelo retrato, após os delitos do protagonista, não é o afeto do artista em estado de putrefação?

Conversando com Lorde Henry Wotton, Basil Hallward admite venerar Dorian Gray. Anuncia a conquista da sua arte pelo rapaz; o rapaz tornara-se a sua arte. Precisava vê-lo, estar com ele, todos os dias. Depois de conhecê-lo, enxergava o mundo de outro modo; a sua forma de pensar mudou. O retrato, então, aparece como o fruto dessa vivência. Desse sentimento. A arte converte-se num tipo de mecanismo de reprodução assexuada: não apenas translada ou reflete o subjetivo; funciona como dispositivo de fecundação de duas pessoas impossibilitadas de procriação biológica. A obra, afinal, é metade Hallward, metade Gray. Assim, trata-se desse filho, desse amor materializado, totêmico, o alvo incidental das transgressões de Dorian. "Incidental", contudo, pode não ser o adjetivo apropriado.

No nono capítulo da edição publicada na *Lippincott*, e décimo primeiro na versão em livro, anos após o primeiro contato de Dorian Gray com o livro cedido por Lorde Henry, o comportamento do rapaz altera-se por completo. O jovem, por exemplo, adquiriu

[...] nada menos do que cinco exemplares da primeira edição e encadernou-as em diferentes cores, para que se adequassem aos seus variados estados de espírito e aos desejos volúveis de uma natureza da qual parecia, às vezes, ter perdido completamente o controle (Wilde, 2021, p. 131).

O evento ocorre após o seu pacto faustiano,

makes up a past for the gentle young men gathered by Jupien, and flatters his bravery, while he unsuccessfully tries to deceive himself regarding the control he might exercise over his destiny, the influence he has over what comes his way and how it affects him. Through sadism, he hopes to artificially generate a catharsis which persuades him of his ultimate victory against his own self in an environment that appears to be bloody and barbarous but is, after all, sterilized and harmless".

após o suicídio de Sybil Vane, quando “as coisas mais terríveis sobre Dorian (e, de tempos em tempos, rumores sobre o seu estilo de vida circulavam por Londres e viravam assunto nos clubes)” (Wilde, 2021, p. 132).

As transformações no retrato perturbam-no com tanta intensidade que o rapaz não consegue distanciar-se dele. Escapa de compromissos e espaços, no meio da noite, para tê-lo em sua companhia, observá-lo na atmosfera tétrica do sótão. Algo curioso, no entanto, ocorre em tais visitas: Dorian “sorria com prazer secreto à imagem disforme” (Wilde, 2021, p. 143). O texto insinua um ardor físico, libidinoso, diante do horror encarado. Aqui, o abjeto não ofende ou enoja: excita. O jovem, “ao retornar para casa após suas misteriosas e prolongadas ausências, que davam margem a estranhas conjecturas entre seus amigos” (Wilde, 2021, p. 132), tranca-se no cômodo, examinando mácula por mácula, atentando-se a cada chaga, cada nódoa, cada imperfeição, “com monstruoso e terrível deleite” (Wilde, 2021, p. 132).

Em *The Powers of Horror* (1982), Julia Kristeva argumenta que a base da abjeção é o fato de existir, em seu interior, um elemento de ameaça, afastando o indivíduo “do possível, do tolerável, do pensável”²⁸ (Kristeva, 1982, p. 1, tradução nossa). Este asco opõe, de maneira fundamental, a subjetividade. Agride-a. Obriga a subjetividade a ir “em direção ao lugar onde o significado desmorona”²⁹ (Kristeva, 1982, p. 2, tradução nossa); onde a compreensão comum de realidade, de materialidade, rui. Perde-se, na experiência da abjeção, o discernimento entre alteridades. Um dos exemplos cedidos pela autora é o do corpo morto: o cadáver produz aversão em quem o contempla, pois encontra-se nele, nesta coisa mumificada, inanimada, o impasse entre a vida e a morte. Algo presente, existente, mas não vivo. Essa coisa, algum dia capaz de andar, falar, existe e não existe. Observá-lo, senti-lo, proporciona um rompimento de significados, de solidez. A mente não comporta a morte. Desse modo, rejeitar o corpo morto é rejeitar a própria morte.

Dorian Gray não despreza o abjeto. Fetichiza-o. Sentir a abjeção provocada pelo retrato, admirar, todas as noites, a decomposição dessa criatura, “estimulava o seu senso de prazer” (Wilde, 2021, p. 132). A decadência que deveria deixá-lo nauseado, ser expulsa pelo seu corpo, não é somente aceita, mas erotizada. Ele “colocava as mãos imaculadas ao lado das mãos embrutecidas do retrato e sorria. Zombava do corpo deforme e dos membros flácidos” (Wilde, 2021, p. 132).

Nesse mesmo capítulo, evidenciando a reforma moral do próprio personagem, o leitor nota o modo como tal posição herética estendeu-se a outras esferas da percepção. Dorian participa dos cultos católicos devido à estetização do ritual:

Ele adorava ajoelhar-se no piso gelido de mármore e, ao lado do padre, em suas pesadas vestes floridas, lentamente remover, com as mãos brancas, o véu do tabernáculo, erguendo então a hóstia e o ostensório cravejado de joias [...] ou, vestido nos trajes da Paixão de Cristo, partir a hóstia no cálice (Wilde, 2021, p. 136).

Em outros instantes, no decurso da cerimônia, Dorian inclina-se a olhar “os vaporosos incensos que aqueles meninos solenes, em suas vestes e seus laços escarlates, lançavam ao ar como flores douradas” (Wilde, 2021, p. 136). Ele admira a arquitetura dos confessionários, a abóbada. Passa a desembolsar tempo e dinheiro estudando perfumes, óleos e essências. Venera a superfície, enquanto o que está dentro apodrece.

4 Considerações finais

Na introdução de *Proust e as artes* (2022), Roberto Machado afirma que o derradeiro propósito da *Recherche* se efetua no amadurecimento literário do narrador, que, ao final do último tomo, decide escrever o romance cujo leitor encontra-se em vias de terminar. A escrita é o instrumento pelo qual o personagem principal alcança a compreensão de si e dos outros; captura o eixo circular do tempo. Entretanto, como o título da obra de Machado indica, e foi aqui demonstrado, a literatura não foi a única expressão artística

²⁸ No original (Kristeva, 1982): “[...] of the possible, the tolerable, the thinkable”.

²⁹ No original (Kristeva, 1982): “[...] toward the place where meaning collapses”.

mobilizada por Proust. A pintura, em particular, possui tão enérgica presença a ponto de Aguinaldo José Gonçalves (2003) contemplar a saga proustiana tal um “museu movente”.

As artes plásticas, nesse caso, a pintura, não se encontram à parte da narrativa. Incitada com tamanha veemência a partir de recursos linguísticos, a tessitura converte-se num enunciado visual, carregada de significados devido à sua plasticidade. O elemento visual movimenta a narrativa, transforma-se, por vezes, na força narrativa em si. Trabalha, ao lado da palavra, alinhada à descrição verbal de peças que a constituem, tal qual o arranjo de cores, de ângulo, as inferências do objeto a ser reproduzido. Proust, em outras palavras, escreve com o pincel.

Todavia, enquanto em seu sistema a arte é o meio e o fim conduzindo a evolução psicológica, na cosmovisão de Wilde, a disposição óptica efetua-se numa carga esotérica, erótica, mas, também, autossuficiente. Encaminhando-se para o último capítulo, quando age contra o retrato, Dorian Gray não demonstra remorso no que diz respeito às suas ações; o contato (obsessivo) com a arte escolta-o para o vazio. O nada. A autoaniquilação.

A embriaguez dos sentidos, na tessitura de Wilde e Proust, acontece fora de casa. Ocorre, por vezes, numa residência alheia, numa habitação anônima. O lar do século dezenove, que, na teoria, representava, para o homem, o seu núcleo, o seu reino, não poderia competir com o canto sirene porta afora. Através do flâneur, aponta Benjamin (2015, p. 71), “o prazer de olhar celebra o seu triunfo”. Cada peça constituindo a subjetividade volta-se ao “espetáculo da vida mundana e das milhares de existências sem saída que habitam os subterrâneos de uma grande cidade” (Benjamin, 2015, p. 80). O homem moderno, então, surge (ou pode ser visto pelas ruas), antecedendo (ou anunciando?) a chegada do modernismo.

Referências

AUERBACH, Jeffrey A. *The Great Exhibition of 1851: A Nation on Display*. London: Yale University Press, 1999.

BAUDELAIRE, Charles. *The Painter of Modern Life: and other essays*. New York: Phaidon Press, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução: João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2015.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Tradução: Antônio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

DUVAL, Sophie. “Some dear or sad fantasy”: Faith, Idolatry, Infidelity. In: McDONALD, Christie; PROULX, François (ed.). *Proust and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. p. 23-39.

EELLS, Emily. Proust and Wilde: Une curiosité complexe. *Marcel Proust Aujourd'hui*, [s. l.], v. 7, p. 89-106, 2009.

ENGELS, Friedrich. *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*: segundo as observações do autor e fontes autênticas. Tradução: B. A. Schumann. São Paulo: Boitempo, 2010.

GARVEY, Johanna X. K. City Limits: Reading gender and urban spaces in ulysses. *Twentieth Century Literature*, [s. l.], v. 41, ed. 1, p. 108-123, 1995.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Museu movente: o signo da arte em Marcel Proust*. São Paulo: Unesp, 2003.

JOYCE, James. *Ulysses*. New York: Vintage Books, 1986.

KARPELES, Eric. *Paintings in Proust: A Visual Companion to in Search of Lost Time*. London: Thames & Hudson, 2008.

KRISTEVA, Julia. *The Powers of Horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

MACHADO, Roberto. *Proust e as artes*. São Paulo: Todavia, 2022.

McDONALD, Christie; PROULX, François. Introduction. In: McDONALD, Christie; PROULX, François (ed.). *Proust and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. p. 1-8.

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1913-1927.

ROONEY, Sally. Misreading Ulysses. *The Paris Review*, Paris, 2022. Disponível em: <https://www.theparisreview.org/blog/2022/12/07/misreading-ulysses/>. Acesso em: 27 mar. 2023.

TOSH, John. *A man's place: Masculinity and the Middle-Class Home in Victorian England*. London: Yale University Press, 2007.

VALA, João Pedro. *The Masked Autobiography: Proust's Literary Theory*. 2021. 269 f. Tese (Doutoramento em Teoria da Literatura) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2021.

WILDE, Oscar. *Complete Works of Oscar Wilde*. London: Harper Collins, 2003.

WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. Tradução: Paulo Cecconi. São Paulo: Darkside, 2021.

Manoel Carlos dos Santos Alves

Doutorando e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia. Formado em Letras – Inglês, publicou, em 2020, *Dark Mirror* e *Nossa última história de amor*. Em 2021, organizou a coletânea *Crônicas Soteropolitanas* e publicou *Gramática do lar*, seu primeiro romance. Em 2022, foi contemplado com o ABEI/ESP Grant to a Junior Researcher, prêmio cedido pela Associação Brasileira de Estudos Irlandeses, e, no ano seguinte, semifinalista do Prêmio UFBA de Teses e Dissertações 2023. Especialista em Oscar Wilde, colaborou nas edições de *O retrato de Dorian Gray* (2024) e *O fantasma de Canterville* (2024) da editora Antofágica. Em 2024, participou da Oficina de Escrita Criativa da PUCRS, ministrada pelo professor Luiz Antônio de Assis Brasil.

Endereço para correspondência

MANOEL CARLOS DOS SANTOS ALVES
Universidade Federal da Bahia
Instituto Letras
Rua Barão de Jeremoabo, n. 147, 40170-115
Campus Universitário Ondina
Salvador, Bahia, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados por Araceli Pimentel Godinho e submetidos para validação dos autores antes da publicação.