

**A LINHA SERPENTINA DA BELEZA E O ESTETICISMO EM *THE
LINE OF BEAUTY*, DE ALAN HOLLINGHURST¹**

**THE SERPENTINE LINE OF BEAUTY AND AESTHETICISM IN *THE
LINE OF BEAUTY*, BY ALAN HOLLINGHURST**

Andrio J. R. dos Santos²

Universidade Federal de Santa Maria.

Resumo: No presente trabalho, desejo discutir o “ogee”, ou a “linha da beleza”, que dá título ao romance *The Line of Beauty* (2004), de Alan Hollinghurst. Por um lado, esse trabalho parte da premissa de que a “linha da beleza” representa um tipo de princípio estruturante do romance. Por outro, a crítica da obra tende a cair em leituras esquemáticas, lendo-o através de chaves associativas, principalmente em relação à obra de Henry James. Por isso, tento deliberadamente escapar de considerações críticas que produzam uma chave de leitura esquemática, como reduzir o romance a uma série de variações formais de linhas curvas e retilíneas, e assim por diante. Meu intento é construir um argumento crítico coerente baseando na própria sugestão que o romance faz sobre a linha da beleza, valorizando linhas argumentativas sinuosas, repletas de volturas, idas e vindas, em vez de conclusões fechadas. Nesse argumento crítico, também me detenho sobre o papel do esteticismo no romance, uma vez que Nick identifica-se como um esteta em uma busca da beleza.

Palavras-chave: Linha da beleza; esteticismo; estudos *queer*; Alan Hollinghurst.

Abstract: In this essay, I aim to discuss the “ogee”, or the “line of beauty”, which gives the title to the novel *The Line of Beauty* (2004), by Alan Hollinghurst. On the one hand, this essay is based on the premise that the “line of beauty” represents a kind of structuring principle of the novel. On the other hand, criticism concerning Hollinghurst’s novel tends to fall into schematic readings through associative keys of meaning, mainly related to Henry James’ works. Therefore, I try purposely to avoid such critical considerations that would produce a schematic reading key, in order to evade reducing the novel to a series of formal variations of straight and curved lines, and so on. My intent is to build a coherent critical argument based on the novel’s own suggestions about the line of beauty, which values sinuous argumentative lines, full of twists, comings and goings, instead of closed conclusions. In my critical argument, I am also discussing the role aestheticism plays throughout the novel, since Nick sees himself as an aesthete in search for beauty.

Keywords: Line of beauty; aestheticism; queer studies; Alan Hollinghurst.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Doutor em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), vinculado ao estágio pós-doutoral do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da UFSM, Bolsa PNPd/CAPES, sob supervisão do prof. Dr. Anselmo Peres Alós. E-mail: andriosantoscontato@hotmail.com.

Recebido em 22 de maio de 2023.

Aprovado em 15 de dezembro de 2023.

Introdução

No presente trabalho, desejo discutir o “*ogee*”, ou a “linha da beleza”, que dá título ao romance *The Line of Beauty* (2004), de Alan Hollinghurst. A guisa de introdução, preciso traçar duas observações. Hollinghurst baseia-se no tratado *The Analysis of Beauty*, publicado em 1753, em que William Hogarth procura discutir de maneira empírica as origens e definições da beleza, na tentativa de escapar de teorias demasiado abstratas. O tratado de Hogarth, um pintor e gravurista, era dirigido a artistas e visava traçar o caminho que o artista deveria seguir para alcançar a representação da beleza em toda a perfeição, uma atitude que reflete, de fato, o espírito empirista anglo-saxão do século XVIII. Hogarth encontra na natureza geométrica, nos contornos e configurações das coisas, uma linha ou segmento dotado de características que fundamentariam a verdadeira beleza. Trata-se da mesma “linha da beleza” destacada por Michelangelo e Lomazzo, a “*figura serpentinata*” (figura serpentina). No entanto, a novidade da abordagem de Hogarth reside no rigor com que define e aplica a técnica de representar figuras humanas, particularmente em retratos, a partir dessa linha. O autor apresenta incontáveis esboços comparando a composição de rostos concebidos com base na “linha da beleza” e outros concebidos com linhas retas. Para Hogarth, “all sorts of waving-lines are ornamental, when properly applied; yet, strictly speaking, there is but one precise line, properly to be called the line of beauty” (1753, p. 49). Para justificar sua teoria, Hogarth associa a linha da beleza à vida, movimento e graça e, estas, por sua vez, à noção de beleza. Assim, a linha serpentina seria bela, pois conferiria movimento e vivacidade à composição.

A segunda questão a ser destacada é a tendência da crítica, ao tratar sobre o romance de Hollinghurst, de tentar forçá-lo a uma organização excessivamente esquemática – algo curioso, que talvez seja até um contrassenso, considerando que boa parte da força do romance reside justamente em sua fluidez e sutileza. O protagonista, Nick Guest, escreve uma tese sobre Henry James, e ele está “in love with his rhythms, his ironies, and his idiosyncrasies” (HOLLINGHURST, 2004, p. 208). Por isso, é

comum encontrarmos trabalhos que leem *The Line Of Beauty* a partir de uma moldura jamesiana, comparando-o por vezes a *The Spoils of Poynton* (1897) e, com mais frequência, a *The Golden Bowl* (1904), com o qual o romance de Hollinghurst possui uma relação mais clara e próxima. Mas esse tipo de leitura sempre carrega o risco de reduzir a obra de Hollinghurst a uma chave interpretativa, a um exercício quase metaficcional um tanto matemático. Uma coisa é afirmar que James é pertinente ao romance, o que é inquestionável, outra é insistir que a única maneira de ler *The Line Of Beauty* é relacionando-o à obra de James.

Uma afirmação similar poderia ser feita em relação as potencialidade da teoria *queer*, ainda que, neste caso, a situação seja mais complicada. É demasiado óbvio que *The Line of Beauty* é um romance *queer*, e seria até um tanto rude sugerir que uma leitura *queer* do romance seria limitante, até porque, para alguns críticos, o apelo da leitura *queer* baseia-se principalmente no fato de o romance apresentar uma perspectiva não conformante. No romance, se o “*ogee*” é a linha da beleza, as linhas retas, designadas por um termo (*straight*) que, na língua inglesa, também se refere à heterossexualidade, são desinteressantes, se não deselegantes. Uma das questões que intento explorar neste ensaio diz respeito à relação de contraste entre a linha serpentina da beleza (*queer*) e as linhas retilíneas (*straight*/hétero).

Nick Guest possui uma personalidade observadora, ainda que muitas vezes tímida, embora sempre (sutilmente) afiada, algo que se mostra um dos destaques do romance, fluindo consistente e elegantemente através de conexões e desconexões. Como o romance é narrado a partir do ponto de vista de Nick, o texto articula uma visão *queer* particular, algo dotado de uma qualidade maleável e quase sobrenatural – falando de maneira conceitual e estética. E isso nos remete a qualidade estética mais importante da “linha da beleza” de Hogarth: sua característica de variedade, uma questão estética que Hollinghurst desenvolve. Além disso, o romance também trata de um aspecto menos sofisticado, ou de certa forma menos rococó, do que representa ser um homem gay durante a década de 1980, na Inglaterra. De fato, o romance dramatiza a experiência gay durante a crise da Aids sem hesitações, sem indiferença e de maneira comovente, sem cair na armadilha de ser sentimental.

Esta introdução tem o objetivo de deixar as minhas intenções claras. Este trabalho parte da premissa de que o “*ogee*”, ou “linha da beleza”, representa um tipo de princípio estruturante do romance. Mas isso é precisamente o tipo de consideração

crítica que sofre do mesmo risco mencionado acima: construir uma chave de leitura esquemática, reduzir o romance a uma série de variações formais de linhas curvas e retilíneas e assim por diante. Por isso, pretendo deliberadamente evitar chegar a chaves associativas de leituras e mecanismos do tipo, tentando construir um argumento crítico coerente baseando na própria sugestão do romance sobre a linha da beleza. Ou seja, valorizando linhas argumentativas sinuosas, repletas de volturas, idas e vindas, em vez de conclusões fechadas. Nesse argumento crítico, também me detenho sobre a figura de Narciso e na maneira como atua sobre as concepções de beleza, ou nas relações com a beleza, que o romance tece a respeito de Nick.

1. A linha da beleza como princípio estruturante do romance

The Line of Beauty (2004), de Alan Hollinghurst, é ambientado na Grã-Bretanha dos anos 1980. Entretanto, a maneira como o romance retrata a aristocracia, o consumismo e a cultura pós-moderna emergente apresenta uma contínua e profunda relação com o esteticismo do século XIX. O romance anterior de Hollinghurst, *The Folding Star* (1994), associa um simbolismo *fin de siècle* à vida de um homem gay de inclinações esteticistas no fim do século XX. De maneira semelhante, *The Line of Beauty* revive discursos esteticistas em formas e presenças contemporâneas – a “linha da beleza” presente nas mansões vitorianas do XIX, agora transformadas em lares aristocráticos conservadores marcados pelo “novo hedonismo” consumista da Grã-Bretanha de Margaret Thatcher.

Quando o esteticismo do século XIX declarou sua independência artística, a caprichosa ideia de uma “arte pela arte” dissimulava uma reivindicação insistente pela desvinculação da arte da esfera política. No entanto, essa postura pode ser vista como uma performance irônica do esteta, algo que, segundo Eastham (2011), reflete uma aspiração à independência do objeto de arte, e o caráter de autocriação do esteta *fin de siècle* reflete as decrescentes exigências implicadas ao objeto de arte em uma estética pós-Kantiana. A cultivar uma postura de distanciamento e indiferença, o esteta protegia sua independência do valor utilitário, da ética e da vida social. Ao mesmo tempo, como sugere Elisa Glick (2017), a concepção do esteta, de uma vida como arte, talvez seja uma forma altamente bem-sucedida de commodificar a identidade em meio a uma economia de consumo emergente.

A sobreposição do evangelho estético do estilo na ironia, no espetáculo e no consumo tornou-se ainda mais clara na cultura da pós-modernidade, algo que *The Line of Beauty* representa na década de 1980. Este foi, talvez, o momento em que as dimensões das nossas políticas culturais contemporâneas foram definidas. Primeiro, através do desenvolvimento das políticas de identidade, que instigaram novos modelos de insurgência na arte, com frequência mais preocupados com a performance do que com o objeto literário ou artístico. Segundo, na dominância de um consumismo irônico que subvertia cada vez mais as hierarquias culturais. E Hollinghurst está particularmente interessado no colapso dessas hierarquias culturais.

The Line of Beauty apresenta um retrato das relações entre as culturas artísticas e políticas desse momento particular, mas na tela pintada por Hollinghurst a figura do esteta define e limita o ponto de vista do romance. Nick Guest, o protagonista, é alguém que procura por fins artísticos, ao passo que se vê circunscrito aos limites do mundo político aristocrático. Nick recém deixara Oxford, “out as an aesthete [...] but unsure of himself” (HOLLINGHURST, 2004, p. 141), e está hospedado na casa de um aristocrata conservador chamado Gerald Feddens. Nick vê-se encantado pelo mundo dos Feddens, mas tenta cultivar uma posição de desinteresse irônico através do cultivo de uma performance tipicamente *fin de siècle* de espectador estético, em parte para ocultar sua identidade gay.

Conforme mencionei na introdução, parto da premissa de que o “ogee”, ou “linha da beleza”, seja um tipo de princípio estruturante do romance, ainda que isso me faça correr o risco de cair em armadilhas esquemáticas de interpretação, justamente um dos problemas que apontei na crítica do romance. Mas tenho a intenção de seguir as indicações de Hollinghurst e, seguindo a lógica do “ogee”, serpentear pelo assunto. Uma das maneiras mais usuais de tratar de tal problema seria listar todos os momentos em que a linha da beleza é mencionada ou invocada: descrições arquitetônicas, de objetos ou comentários críticos de Nick. Por exemplo, eu poderia começar citando a passagem em que Nick, no quarto de Wani, descreve e pondera sobre as qualidades da linha da beleza:

He slept there from time to time, in the fantasy of the canopied bed, with its countless pillows. The ogee curve was repeated in the mirrors and pelmets and in the wardrobes [...] but its grandest stamen was in the canopy of the bed, made of two transecting ogees crowned by a boss like a huge wooden cabbage. It was as he lay beneath it, in uneasy post-coital vacancy, that the idea of calling Wani’s outfit Ogee

had come to him: it had a rightness to it, being both English and exotic, like so many things he loved. The ogee curve was pure expression, decorative not structural; a structure could be made from it, but it supported nothing more than a boss or the cross that topped an onion dome (HOLLINGHURST, 2004, p. 110).

A primeira questão a ser considerada é que passagens como esta fazem o trabalho do crítico pelo próprio crítico. O excerto associa a beleza não estrutural e puramente formal (o desinteresse da arte) a aparente contraditoriedade não formal e prática da vida e do sexo. O fato de a “linha da beleza” ser “decorative not structural” chega a contradizer minha proposição aqui. No entanto, creio ser possível defender que a “linha da beleza” apresenta um papel estruturante no romance, como veremos a seguir.

De qualquer modo, a passagem não deixa muito espaço a comentários críticos. Inúmeros personagens explicam o sentido da linha da beleza: Monique diz que “it goes first one way, and then the other” (HOLLINGHURST, 2004, p. 124). Além disso, há alguns trocadilhos cômicos, como no caso em que Martine diz “I thought he was saying ‘orgy’” (HOLLINGHURST, 2004, p. 125)³. Essas duas reações distintas indicam um dos temas recorrentes do romance: a duplicidade, uma verdadeira fascinação pela complexidade dialética da vida – por um lado, a apreciação artística e, por outro, o excesso (no geral, sexual). Para ecoar Monique, a linha da beleza toma primeiro uma direção: “‘The worse they⁴ are the more they see beauty in each other. [...] ‘There’s a marvellous bit in his play *The High Bid*, when a man says to the butler in a country house, ‘I mean, to whom do you beautifully belong?’” (HOLLINGHURST, 2004, p. 115); e depois outra: “Simon grunted, and looked round to see if Melanie could hear. ‘So what was his knob like, then?’” (HOLLINGHURST, 2004, p. 115).

Eu também poderia chamar atenção às inúmeras imagens de “ogees” nas descrições de objetos, e este é um romance sobre *coisas* – algo de fato apropriado à década. Por exemplo: “The bandstand, away over there, with the copper ogee roof” (HOLLINGHURST, 2004, p. 243); “Nick looked at the floor, and at the rhythm, of the black-and-gilt S-shaped balusters” (HOLLINGHURST, 2004, p. 456); “Wani had an exquisite new morning suit and dinner suit [...]. Nick saw them laid out on the ogee bed” (HOLLINGHURST, 2004, p. 265); e “the answering angel with its lifted wing”

³ Em *Received Pronunciation* (RP), e ainda mais marcado em *Posh English* (o sotaque das classes abastadas e da aristocracia inglesa), “ogee” pronuncia-se da mesma maneira que “orgy” (“R” mudo e “y” como um “i” longo).

⁴ Personagens de Henry James.

(HOLLINGHURST, 2004, p. 268). No entanto, esse tipo de exercício crítico soa um tanto matemático ou até redundante. Um dos problemas dessa abordagem é que deturpa a experiência de leitura, retirando comentários sobre a linha da beleza da tessitura do texto e empilhando-os para sugerir uma unidade formal temática. Henry James menciona, em *The Art of Fiction*, que o crítico “who over the close texture of a finished work shall pretend to trace a geography of items will mark some frontiers as artificial, I fear, as any that have been known to history” (JAMES, 2005, p. 16).

Talvez seja melhor dar um passo atrás e ponderar sobre o que o romance representa através dessas linhas de maneira mais geral. Por um lado, Nick valoriza inúmeras “linhas da beleza”: em móveis, na arquitetura e nas curvas do corpo do amante. Por outro lado, também há exemplos de linhas retilíneas (*straight*): carreiras de cocaína, filas de cinema e de agências de empregos devido à crise empregatícia de 1980; linhas na pele, de idade ou trauma. Ao início do romance, Catherine lê um livro sobre as linhas que temos nas mãos, chamado *Graphology: The Mind in the Hand*, que lhe desperta todo o tipo de alarme sobre as tendências e sentimentos reprimidos das pessoas. Em outro nível, um romance é feito de linhas – falamos em “arcos” narrativos e no “fio condutor” de uma história. No exercício crítico, é preciso encontrar uma maneira de se referir a todos esses tipos diferentes de linhas no texto, indo além de apenas notar que existem. Do contrário, forçamos o texto a uma leitura prescritiva sobre a razão de essas linhas existirem e seus significados.

Correndo o risco de ser demasiado óbvio, a questão crucial a respeito do “ogee” (a linha da beleza) é o fato de que ela não é reta, algo elucidativo ao examinarmos o texto na língua original, o inglês, devido ao paralelo discursivo entre *straight* (reto) e heterossexual. O texto revela um profundo interesse nas diferenças das práticas sexuais heterossexuais (*straight*) e gays, de modo que essa questão não pode ser deixada de lado. A partir desse ponto, é preciso notar que, quando me refiro a linhas retas, emprego o termo *straight* entre parênteses para denotar sua relação com a heterossexualidade, a forma conformante, sancionada e compulsória da sexualidade. O romance sugere que o problema da linha reta (*straight*) não está no fato de ser heteronormativa, ou opressora em certo sentido, e sim no fato de ser simplista e desprovida de beleza. As carreiras de cocaína que Wani cheira o tornam menos belo.

Ao término do romance, Nick vai a uma sessão para votar nas eleições de 1987 e descobre-se cercado por mais linhas retas: “they were in the big classroom of a primary

school, with children's drawings and a large and unusual alphabet (N was for Nanny, K for Kiwi-fruit)" (HOLLINGHURST, 2004, p. 217). No Reino Unido, as zonas eleitorais são comumente organizadas em escolas primárias e, em um aceno a um simbolismo semântico calculado, considerando a intersecção do governo Tori (neoliberal e conservador) da década de 1980 e o sexo entre homens, "Nanny" ressoa a prepotência thatcherista embebida pela ideia de refinamento classista, ao passo que "fruit" representa, assim como "frutinha" no Brasil, uma maneira pejorativa de tratar gays.

Mais interessante do que essas leituras é o ponto de vista estético que valoriza a curva elegante em detrimento do rabisco infantil ou da utilidade feia da linha reta de "N" e "K". É a "curvy French furniture" (HOLLINGHURST, 2004, p. 4) da casa dos Feddens que fascina Nick, um mobiliário distinto do qual ele estava habituado. Claro que esse senso estético não pode ser apartado da riqueza, e o sentido de cumplicidade com os excessos políticos e hedonistas das classes abastadas na década de 1980 é a fonte de grande parte de sua força. Por outro lado, o romance também não leva essa questão tão a sério: "'These champagne flutes are simply enormous,' Catherine said./ 'I know, they're sort of champagne tubas, aren't they,' said Nick" (HOLLINGHURST, 2004, p. 212). O trocadilho visa divertir Catherine, e essa suavidade de raciocínio é um exemplo de como Nick é caracterizado: inofensivamente perspicaz. Contudo, também brinca com a imagem de flautas e tubas, pois as primeiras são compostas de linhas retas, as segundas de linhas curvas; ou também seria a transformação de algo feio, retilíneo e funcional em algo mais serpentino através do exercício do estilo, como a descrição de um *waffle* que Nick lê no *memoir* de Henry James, *A Small Boy and Others*: "an oblong farinaceous compound" (HOLLINGHURST, 2004, p. 173). O que é notável é a percepção de que é o estilo que transforma algo retilíneo e funcional em algo esplêndido e curvilíneo.

Estou tentando me afastar de uma leitura que considere esses dois tipos de linhas representadas no romance, a linha reta (*straight*) e a serpentina (*ogee*), como demasiado esquemáticas e simbólicas. Também considero que seria um tanto equivocado ver esses dois tipos de linhas como uma linguagem codificada para um pênis tumescente e detumescente, uma leitura que por vezes encontramos na crítica (ROBERTS, 2017). Não que o romance não se interesse por esse tipo de linha, pois, de fato, Hollinghurst está bastante interessado na linha que liga os corpos masculinos durante o sexo e suas representações eróticas; mas a questão é que Hollinghurst é cuidadoso e evita a redução

matemática do corpo humano. Pênis eretos não são linhas retas, de qualquer maneira. Eles manifestam-se em diferentes formas curvas, em tantas variedades quanto há indivíduos no mundo. O pênis detumescente, no romance, não é representado pelo “*ogee*”, e sim por uma quase ausência do “*ogee*”. Por exemplo, Wani “own little penis, depressed by the blitz or blizzard of coke, was puckered up, almost in hiding” (HOLLINGHURST, 2004, p. 216). A cena da qual extraí tal excerto retrata um *ménage a trois* no banheiro da casa dos Feddens enquanto uma festa Tori (incluindo Margaret Thatcher) acontece nos andares inferiores. Essa cena aparece ao final da segunda seção do romance. Nick, Wani e Tristão cheiram cocaína e fazem sexo:

Tristão sighed, smiled, and bit his parched lip. He looked down intently, as if it was always a marvel to him, as his cock stirred, and thickened, twitched its way languorously up across his thigh before floating free with a pink smile of its own as the skin slid back a little. ‘That’s what it’s all about,’ said Wani.
 ‘Is that it?’ said Nick.
 ‘You like?’ said Tristão, whose face seemed to Nick suddenly greedy and strange. Of course his penis was the latent idea of the night, of this strange little scene, and idea trailed and discounted and lifting at the end as a large stupid fact (HOLLINGHURST, 2004, p. 216).

Ao contrário do que parece, não é o pênis em si a coisa mais pertinente dessa passagem bastante explícita, uma corporificação de tais linhas na prosa; o mais pertinente aqui são as linhas, os “*ogees*” estilísticos e formais, que nos conduzem entre uma série de conexões: “stirred, and thickened, twitched”; “the latent idea of the night, of this strange little scene, and idea trailed and discounted”. Além disso, em questão formal, as três seções do romance traçam precisamente essa linha mais ampla. A primeira, “The Love Chord”, toma o título emprestado de um acorde de Wagner e articula afetivamente, em vez de semanticamente, a conexão do amor (pelo menos, para Nick). O jovem Nick, ansioso por mergulhar no turbilhão de amor e sexo, define-se com um apetite emocional que chega a ser descrito como orgiástico, ainda que sua vida sexual não seja de fato tão exótica.

As orgias acontecem na segunda seção, “To Whom do You Beautifully Belong?”, uma seção cujo título emprestado de Henry James aponta a lógica distinta das conexões humanas: hierárquicas, ainda que complexas, relativas a possuir e a ser possuído, e um *role play* de mestre e escravo que dialeticamente (ainda que Hollinghurst seja elegante demais para prender-se a uma exegese Hegeliana) define a década de 1980. Essa seção se apresenta, de certa forma, como um recuo em relação ao

desenvolvimento mais idealizado de “The Love Chord”, e também uma curva para baixo no desenvolvimento do romance. Mas a descida metafórica relaciona-se a uma espécie de passagem blakeana de inocência sexual a um tipo de experiência mais comprometida. Por fim, a última seção intitula-se “The End of the Street”, em que o romance explora um sentido de beleza e solidão. Expulso da casa dos Fedden, tendo os amigos mortos ou moribundos, Nick abraça a possibilidade de uma existência bela e solitária. “None of his friends could save him” (HOLLINGHURST, 2004, p. 274), ele percebe ao fim do romance. A curva no final da linha da beleza nos remete da autopiedade e mágoa à beleza e à possibilidade:

Nick searched their faces as they explored their feelings. He seemed to fade pretty quickly. He found himself yearning to know of their affairs, their successes, the novels and the new ideas that the few who remembered him might say he never knew, he never lived to find out. It was the morning’s vision of the empty street, but projected far forward, into afternoons, like this one decades hence, in the absent hum of their own business. The emotion was startling. It was a sort of terror, made up of emotions from every stage of his short life, weaning, homesickness, envy and self-pity. It was love of the world that was shockingly unconditional. He stared back at the house, and then turned and drifted on. He looked in bewilderment at number 24, the final house with its regalia of stucco swags and bows. It wasn’t just this street corner but the fact of a street corner at all that seemed, in the light of the moment, so beautiful (HOLLINGHURST, 2004, p. 274).

The Line of Beauty é particularmente fascinado com o fim da linha porque parece que esse final possui um floreio “*ogee*”, uma volta (retorno), a possibilidade de algo novo, revigorado, ao dobrar a esquina. Comentei sobre os “*ogees*” estilísticos e formais do texto e sobre essa possibilidade de retorno. É nesse sentido que a “linha da beleza” estrutura o romance. Vale lembrar que “a linha da beleza” é *inglesa e exótica*, o que dramatiza a historicidade do imperialismo inglês e seus desdobramentos contemporâneos. No entanto, mais do que isso, essa justaposição atua na estrutura do texto. Nick, em sua sofisticação ingênua, pergunta-se como Henry James teria contornado o problema de descrever um pênis e “if he had fingered so archly at beards and baldness, the fine paired saliences of his own appearance, what flirtings and flutterings might he not have performed to conjure up Ricky’s solid eight inches?” (HOLLINGHURST, 2004, p. 115). Aqui, assim como na cena do *ménage a trois*, a “linha da beleza” modula o estilo, considerando o duplo sentido de “arco” e de “saliências paralelas” nas aliteraões e assonâncias da passagem – *fingered, beards, baldness, fine, saliences, flirtings, flutterings* –, uma cadência sonora modulada por

termos que salientam o ritmo, como “so archly”, “paired” e “appearance”. O resultado final desse trabalho estético não diz respeito unicamente a estilo, também opera como uma estrutura textual, algo que torna o texto serpentina, repleto de volturas, no sentido hogarthiano da “linha da beleza”.

2. A linha da beleza no corpo de amante: Nick e uma nova análise da beleza

Ao comentar sobre o “ogee”, Moquique observa que “it goes first one way, and then the other” (HOLLINGHURST, 2004, p. 124). A linha “ogee” inverte-se e reverte-se, o que é presumivelmente parte do apelo de Hollinghurst como escritor. “Inversão”, um termo pejorativo e arcaico para homossexualidade, sugere um modo de narcisismo, uma interioridade erótica. Não seria justo considerar Nick apenas um narcisista, ainda que, em grande parte, o romance seja uma dissecção de uma década narcisista. Mas a hipersensibilidade de Nick, especialmente a estímulos estéticos, e a sutileza Jamesiana de seu poder de expressão e percepção, algo quase autocongratatório, o afastam da orbita de si mesmo, ao mesmo tempo em que satisfazem suas fascinações internalizadas. A pomposidade resultante, que é particularmente pomposa em alguém tão jovem, é negociada e comumente convertida em riso em vez de pathos. Mas talvez a razão disso seja porque o próprio pathos, na ficção de Hollinghurst, opera como a base da intensidade estética do belo, como acontece no último parágrafo de *The Line of Beauty*, supracitado. Mas o narcisismo assombra Nick. Adam Phillips comenta que Narciso seria um paradigma psicanalítico: “Narcissus, in love with his own beauty, his own image, is in flight from his desirous admirers; his path [...] was strewn with heartlessly rejected lovers of both sexes; for he had a stubborn pride in his own beauty” (PHILLIPS, 2002, p. 213).

Nick é belo, e dizer que o romance está apaixonado por ele é o mesmo que dizer, já que é a partir do ponto de vista de Nick que a história é contada, que ele está narcisicamente apaixonado por si mesmo. Mas, no Nick de “Love Chord”, seu orgulho é um orgulho da beleza em si, e não apenas da sua beleza. Afinal de contas, existe falsa modéstia, mas não há nada como falso orgulho. A própria trajetória de Nick é representada como uma sofisticada forma de desenvolvimento pessoal. E a linha de sua vida é sinuosa, convidando-o, assim como a nós, ao fim do romance, a virar uma bela esquina. “It took a certain aesthetic nerve to fly in the fact of the facts”

(HOLLINGHURST, 2004, p. 270), ele percebe ao final do romance. Essa força ou vigor estético (“aesthetic nerve”) é o que impulsiona Nick na busca da beleza – e de uma beleza correspondente ao seu orgulho.

Nick encontra seu objeto de arte ideal em Wani Ouradi, o filho de um imigrante multimilionário libanês, que já herdara os espólios do thacherismo e performa sua riqueza com um dandismo consciencioso. A beleza e postura indiferente de Wani satisfazem o gosto estético aristocrático de Nick, e sua primeira percepção de Wani revela-se “a moment of selfless but intensely curious immersion in his beauty” (HOLLINGHURST, 2004, p. 91). Por outro lado, o romance representa a realidade de Wani com sagacidade, uma vez que ele veio de uma cultura e família homofóbicas, devido às quais ele não ousa sair do armário. Wani é viciado em cocaína, e as linhas retas (*straight*) o tornam menos belo, pois sugerem que este seria seu defeito: uma compulsão narcisista traçada em uma linha demasiado reta do desejo à consumação. Apesar da bela aparência e charme aristocrático, a linha de sua vida é frágil, quebradiça demais para durar, e cede sobre as pressões da vida e da Aids. Nick associa a linha da beleza ao corpo do amante:

The double curve was Hogarth’s “line of beauty”, the snakelike flicker of an instinct, of two compulsions held in one unfolding moment. He ran his hand down Wani’s back. He didn’t think Hogarth had illustrated this best example of it, the dip and swell—he had chosen harps and branches, bones rather than flesh. Really it was time for a new *Analysis of Beauty* (HOLLINGHURST, 2004, p. 111).

Nessa passagem, Hollinghurst parece oferecer-nos uma chave de leitura ao próprio romance: linhas duplas em tensão, em movimento, em colisão, a contemporaneidade de 1980 em vez de um elogio ao passado – a beleza na imagem serpentina de dois homens fazendo sexo. Nick considera que Hogarth devia ter ilustrado a linha da beleza em carne (“*flesh*”) em vez de ossos, além de considerar o pênis tumescente um objeto preferível a ser ilustrado, cujas características são “dip and swell” (tumescente e inclinado). O protagonista chega a sugerir que “it was time for a new *Analysis of Beauty*”. Ou seja, era hora de repensar o conceito de Hogarth.

Tal passagem demonstra a visão estética de Nick, ao materializar um ideal de beleza do corpo de Wani. Porém, há outra passagem que complementa essa leitura. Na segunda seção do romance, “To Whom do You Beautifully Belong”, Gerald Feddens organiza um recital exclusivamente para a pianista Gina Glaserova, uma imigrante do

bloco oriental da Europa. Fica claro que os interesses de Gerald por Gina são tanto artísticos quanto políticos, uma vez que o objetivo geral do concerto seria representar o triunfo do neoliberalismo ocidental, que acolhe uma desprovida, sobre o comunismo do bloco Oriental. Gerald apresenta a pianista como uma personificação das liberdades democráticas, mas fica claro que a percepção artística de Nina, assim como o poder de sua música, são menos palatáveis às audiências conservadoras. É evidente a disparidade entre a recepção arrebatada de Nick e o restante da audiência. Quando Nina performa a sonata *Farewell* de Beethoven Nick sente-se tocado pela beleza da peça, o que parece comprometer sua cuidadosa e cultivada distância irônica. Durante a apresentação, Nick olha para Wani, vendo-o como uma versão idealizada de sua musa, o que opera como uma abertura para uma dimensão estética sem limites:

Nick focused on him, so that everything else swam and Wani alone, or the bit of him he could see, throbbed minutely against the glossy double curve of the piano lid. He felt he floated forwards into another place, beautiful, speculative, even dangerous, a place created and held open by the music, but separate from it. It had the mood of a troubling dream, where nothing could be known for certain or offer a solid foothold to memory after one had woken (HOLLINGHURST, 2004, p. 240).

Eastham (2011) comenta a relação do texto com a música, defendendo que Hollinghurst caracteriza a relação de Nick com a música em termos espaciais, destacando que, embora a performance seja pública, o lugar interior e imaginativo criado pela música é privado. No entanto, a performance não é pública, é também privada, um floreio social de Gerald do qual fazem parte poucos escolhidos. Mas, seguindo a linha de análise do autor, ele defende que a música cria um imaginário autônomo. Ao passo que o consumismo e o dandismo de Nick sugeririam uma tradução do esteticismo para o pós-modernismo, um processo calcado na ironia, a experiência musical de Nick sugeriria um retorno do pós-modernismo ao esteticismo da imersão sinestésica. Eastham (2011) apoia-se em Baudelaire, no ensaio em que o poeta comenta sua experiência com ópio e a música de Wagner, para sugerir que, em *The Line of Beauty*, a imersão estética seria descrita por analogia através da experiência com drogas, que produziria um novo espaço imaginativo. Baudelaire de fato comenta sobre a capacidade da música em aproximar-se do transe proporcionado pelo ópio, que propicia devaneio profundo em um vasto horizonte. Todavia, esse paralelo revela-se bastante

frágil. Em Baudelaire, o uso de ópio, éter e outras substâncias não é análogo à experiência estética, mas algo que potencializa a própria experiência estética.

Eastham associa o horizonte de Baudelaire a um vasto espaço, porém fechado. Segundo o autor, a experiência sensorial poderia ser “subsumed under the spatial analogue of the immense room or horizon” (2011, p. 200). No entanto, o horizonte de Baudelaire não diz respeito a um espaço limitado, mas justamente ao oposto. Para Baudelaire, a poesia começa com a decomposição, destruindo o real, deformando-o, para recompô-lo através da fantasia em imagens do irreal e do absurdo – conceitos chave de sua estética. Esta fantasia é regida pelo devaneio, que Baudelaire entende como um processo intelectual. Baudelaire primava pela linguagem, através do que concebia como magia da linguagem, por meio da qual o poeta teria a capacidade de compor versos pulsantes, com tensões vivas e não resolvidas, com movimentos nos períodos. O poeta seria então capaz de transcender o mundano por meio de irreal, da fantasia. Mas mesmo a linguagem esgota-se frente ao Nada, ao absoluto, restando apenas o que Baudelaire chama de Transcendência Vazia (FRIEDRICH, 1991). Por isso, o horizonte de Baudelaire é transcendência vazia, inalcançável, não uma sala fechada, ou espaço especial, onde ocorre o devaneio.

A experiência de Nick reflete uma concepção semelhante, uma vez que ele experimenta a arte como uma experiência imaginária transcendental e, ao mesmo tempo, material e luxuriosa, pois encarnada na forma de Wani. Nick adentra um universo abstrato “created and held open by the music”. Eastham (2011) lê a imagem como uma janela a uma sala vasta da imaginação, compreendendo a música como chave de acesso a esse reino de devaneio. No entanto, a imagem do piano, a tampa curva, é um “*ogee*”, assim como o próprio corpo de Wani já foi comparado à linha da beleza de Hogarth. A música de fato permite acesso ao mundo de devaneio, mas o centro desse universo traduz-se na imagem do amante, Wani, diante da tampa do piano, como se a música fosse o potencializador da experiência estética propiciada pela apreciação da bela imagem de Wani. Trata-se de uma experiência estética demasiado distinta daquela proporcionada pelas linhas de cocaína, regadas à ironia, pois – e aqui concordo com Eastham (2011) – o consumo de cocaína reflete justamente o consumismo do período tatcherista, em que a experiência mostra-se fugaz e fugidia.

O produto desse processo é um tipo de consciência estética, o que inscreve o esteticismo no cerne do desenvolvimento serpentina do romance. Afirmar isso é

discordar da visão de Andrew Eastham (2011), por exemplo, sobre o lugar do esteticismo no texto de Hollinghurst. Para o autor, o esteticismo é um tipo de afastamento: “a central point about the constitution of Nick’s aestheticism [...] is the ironic detachment it enables” (EASTHAM, 2011, p. 194). Para Eastham, Nick define-se como um esteta, pois, ao passo que a década de 1980 revela-se um momento de economia liberal e consumo, sua identidade estética passa a ser constituída a partir de uma reação sintomática à vulgaridade da contemporaneidade (EASTHAM, 2011). Mas, do meu ponto de vista, o esteticismo de Nick é um “*ogee*” que o afasta da vulgaridade ao mesmo tempo em que o aproxima dela. Sua apreciação da beleza masculina apresenta um elemento distante, mas também carrega uma instância vulgar engajada no elemento sexual. Para Eastham, essa última questão seria o indício de um tipo de falha, pois “fails to assert any independence from capital and commodity consumption” (2011, p. 2002). Porém, parece-me que o sexo, no romance, ao passo que representa muitas coisas, não pode ser compreendido como uma *falha*.

Michael Moon considera que a noção estética do “*ogee*” no romance representa um tipo de ambição epistemológica:

He sees the ogee, the strutting, curving line, in everything from the grand stair-case in the Feddens’ house to the form the muscles in Wani’s bare back make as they intersect with his buttocks [...]. But the truly Jamesian “lines of beauty” emerge in the novel not so much from the beauty of the language as such—although that is certainly a pleasure the book reliably affords—but at the level of epistemology (who knows what when, what one thinks one “knows” about oneself or someone else, and what difference it makes) and especially of analogy (MOON, 2005, p. 633).

De certa forma, a sugestão de Moon alinha-se a minha proposição de que a “linha da beleza”, convertida em forma através do estilo, atua como um recurso estruturante do romance. Já tratando de “analogia” (*analogy*), Moon refere-se a maneira como o romance convida-nos a fazer comparações entre as categorias gay e hétero (*straight*), entre esteticismo e um tipo de ideologia thatcherista:

How far is a reader prepared to press the analogy between Nick’s roles of aesthetic consultant and companion and his roles of cokehead and pimp? Or between the Thatcherite elite’s posing, with Nick’s help, as connoisseurs and patrons of the arts and their embrace of naked and unbridled greed as the real privilege of their class? [...] It is a remarkable effect of the way the “lines of beauty” are gotten to flow in this novel that Nick and Wani and their lusty, pleasure-sated, over-the-edge circle on the one hand and Thatcher and her “horny,” “hot-for-super-wealth” cabinet on the other come to look much more like each other than one expects them to (MOON, 2005, p. 634).

Esse comentário é bastante perspicaz, mas a crítica social tecida pelo romance parece tratar de uma lacuna mais fundamental: entre beleza, em um sentido estético desinteressado, e um sentido prático ou sexual. Se em um primeiro momento parece que isso não se aplica ao romance de Hollinghurst, então talvez seja porque o lemos de maneira demasiado linear. Na “superfície”, os eventos do romance são fáceis de analisar, mas analisar o peso deles, sua estrutura de apoio (ética e estética) revela-se mais desafiador. Outro romance talvez tivesse tratado o elenco de personagens thatcheristas como superficiais, xenofóbicos, homofóbicos e gananciosos de uma maneira mais satírica. Mas Hollinghurst põe lado a lado as intensidades e excessos da sensibilidade destes com as de Nick, instaurando uma dúvida ética difícil de dissolver. De acordo com Marguerite Duras, “the thing that’s between us is fascination. Whether you’re a man or a woman the fascination resides in finding out that we’re alike” (DURAS, 1990). Em *The Line of Beauty*, essa semelhança é representada pela beleza compartilhada. No fim das contas, uma linha, em nível fundamental, é a conexão e continuidade entre dois pontos; é um emblema e uma materialização da conexão.

Considerações finais

Hollinghurst emprega a “linha da beleza” de Hogarth de maneira variada. Ele utiliza-a para estruturar o romance, produzindo, em formas textuais, suas volturas, que se entremeiam e forjam reflexões sobre arte, história, erotismo, excesso, drogas e Aids. Porém, ler o romance dessa maneira mais sutil e complexa, considerando suas linhas formais, é correr o risco de reduzi-lo, ironicamente, a um exercício linear, de forçá-lo a um padrão como “um romance histórico da Inglaterra de 1980”, ou um “romance político” ou “um romance *queer*”. Melhor que isso seria compreender o compromisso primário do texto, que é, precisamente, uma recusa à linearidade, uma crítica sofisticada da tendência à rigidez à qual seus personagens *queer* são tão propensos quanto os heterossexuais.

Torna-se óbvio agora, talvez até demais, que este trabalho, abordando seu objeto de forma um tanto serpentina, precisa encerrar sua linha de argumento com outra volta em forma de “*ogee*”. Minha ambição permanece evitar forçar Hollinghurst em uma chave de leitura. E há algo sobre sua escrita que é, como o próprio Nick, um tanto

tímido, mas que resiste à redução a uma leitura desse tipo. Algo a respeito do romance resiste à assimilação da teoria e da crítica, deixando o crítico com pouco a fazer, a não ser um aceno distante. Geoff Dyer comenta sobre o fato de citar passagens volumosas do texto no seu artigo: “the temptation is to go on quoting paragraph after wonderful paragraph [...]. Plenty of English writers can come up with smart turns of phrase and lines of occasional beauty, but Hollinghurst’s are the product, always, of precision and patience of observation’ (DYER, 2010, p. 186). É difícil de discordar disso, mas, para ser um pouco mais particular, eu selecionei o ponto em que Dyer, de um jeito incomum, emprega um clichê na esperança de desvendar os “turns of phrase” de Hollinghurst (a “virada da frase” – uma organização específica dos termos na sentença, a expressividade, talvez até o estilo).

Hollinghurst possui uma expertise Jamesiana quando se trata de viradas de frase. A diferença mais notável entre eles é o fato de que as sentenças de Hollinghurst nunca se condensam no desejo de evadir o óbvio, nunca flertam, como James às vezes flerta, com a autoparodia. E há um sentido bastante Hogarthiano na maneira como ele emprega essas viradas de frases, nas quais sua prosa jamais, nem mesmo por um momento, perde maleabilidade e a habilidade de dar voltas sobre si mesma. É isso, por fim, a coisa distintiva que é também, quando precisa ser, a coisa vulgar e vigorosa. Isso tem a ver com *estilo*, e uma das questões que o romance afirma é que estilo é mais que uma abstração. Trata-se da famosa resposta de James a H. G. Wells, que “it is art that makes life, makes interest, makes importance, and I know of no substitute whatever for the force and beauty of its process” (EDEL, 1994, p. 536). Mas, de fato, esta é uma observação Jamesiana óbvia demais para encerrar um ensaio sobre *The Line of Beauty*. O romance de Hollinghurst é inteligente demais para conspirar com “interesse”, “importância” e “força” nos termos de um Gerald Feddens. Em vez disso, eu encerro sugerindo que o estilo de *The Line of Beauty* é um elixir alquímico composto por fragmentos de dois prefácios de James; o primeiro é de *The Altar of the Dead*: “in art economy is always beauty”; o segundo é de *The Ambassadors*: “the terrible fluidity of self-revelation”. Como Monique afirma, primeiro vai numa direção, depois em outra.

Referências

DURAS, Marguerite. *Practicalities* (1987). Trad. Barbara Bray. Londres: Harper Collins, 1990.

DYER, Geof. Alan Hollinghurst: the line of beauty. In: _____. *Working the room: essays and reviews – 1999–2010* (2010). Edinburgh: Canongate Books, 2015, p. 216–219.

EASTHAM, Andrew. Inoperative Ironies: Jamesian Aestheticism and Post-modern culture in Alan Hollinghurst's *The Line of Beauty*. _____. *Aesthetic Afterlives – Irony, Literary Modernity and the Ends of Beauty*. Londres: Continuum International Publishing Group, 2011, p. 188–203.

EDEL, Leon (Ed.). 1984. *The letters of Henry James, volume 4: 1895–1916*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1994.

EDELMAN, Lee. *No future: queer theory and the death drive*. Durham: Duke University Press, 2005.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

HOGARTH, William. *The Analysis of Beauty* (1753). Disponível em: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1217/1/Davis_Fontes52.pdf>. Acesso em março de 2023.

HOLLINGHURST, Alan. *The line of beauty*. London: Picador, 2004.

JAMES, Henry. The Art of Fiction (1884). In: HOFFMAN, Michael; MURPHY, Patrick (ed.). *Essentials of the Theory of Fiction*. Londres: Duke University Press, 2005, p. 13-20.

ROBERTS, Adam. Ogee: The Line of Beauty. In: MATHURAY, Mark (Ed.). *Sex and sensibility in the novels of Alan Hollinghurst*. Londres: Palgrave Macmillan, 2017.

MOON, Michael. “Burn Me at the Stake Always”. *The New England Quarterly*, Boston, vol. 78, no. 4, p. 631-142, 2005. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/30045584>>. Acesso em 9 June 2023

PHILLIPS, Adam. *Promises, promises* (2000). London: Faber and Faber, 2002.