

IS Working Papers

3.ª Série, N.º 84

*There's a light that never
goes out: o dandismo
como inspiração para a
performance de Morrissey
e dos The Smiths*

Thiago Pereira Alberto

Porto, dezembro de 2019

There's a light that never goes out: o dandismo como inspiração para a performance de Morrissey e dos The Smiths

Thiago Pereira Alberto

Universidade Federal Fluminense, Brasil

E- mail: thiagopereiraalberto@gmail.com

Submetido para avaliação: abril de 2019/Aprovado para publicação: dezembro de 2019

Resumo

Neste artigo, procuramos realçar e rastrear a influência que o escritor Oscar Wilde e o dandismo - movimento no qual Wilde é frequentemente filiado - possuem na vida e na obra da banda britânica The Smiths e, mais especificamente, em seu vocalista, Morrissey. Sublinhamos essa relação através de notações a respeito de representação social e cuidado de si, como apontados por Goffman (1985) e Foucault (2006), apontamentos estes que, no enquadramento da performance, sob o contexto do ambiente da cultura pop, podem inspirar visadas que estreitam as conexões entre os dois artistas.

Palavras-chave: Dandismo, Oscar Wilde, Morrissey, *performance*, The Smiths.

Abstract

In this article, we seek to highlight and trace the influence that writer Oscar Wilde and dandism - a movement in which Wilde is often affiliated - have in the life and work of the British band The Smiths and, more specifically, their lead singer, Morrissey. We emphasize this relationship through notations about social representation and self-care, as pointed out by Goffman (1985) and Foucault (2006), notes that, in the context of performance, under the context of the pop culture environment, can inspire views that tighten the connections between the two artists.

Keywords: Dandism, Oscar Wilde, Morrissey, performance, The Smiths.

1. Introdução

Objeto de uma, até agora, discreta reavaliação crítica em 2019, quando se completam duas décadas da sua estreia nos cinemas¹, o filme *Velvet Goldmine*, causou alguma controvérsia quando de seu lançamento, muito em função da abordagem escolhida pelo diretor norte-americano Todd Haynes para realizar uma espécie de *biopic*, um filme biográfico, mas fortemente ficcionalizado da cena musical *glam rock* britânica da década de 1970. Talvez a mais importante (e definidora) avaliação na época tenha vindo justamente do personagem principal daquele período e, portanto, inspirador do protagonista da película (o *rockstar* Brian Slade), David Bowie, que negou apoio ao filme², inclusive proibindo o uso de suas músicas.

Tal celeuma - de alguma maneira - tirou força e alguma dose de expectativa da produção, que possuía então o mérito incontestável de se interessar em retratar um dos momentos mais visuais e polêmicos da história do rock; e tinha em seu grupo de trabalho nomes que pareciam adequados ao propósito, como a presença de Michael Stipe, da banda R.E.M na produção e a própria direção de Haynes, ligado ao movimento *New Queer Cinema*³ - e o *glam rock* e de forma mais nítida, o *queer* no rock - e profissional habituado com polêmicas relativas à adaptações de biografias pop para o ecrã- vide seu censurado filme sobre os Carpenters, realizado com bonecas *Barbie* como personagens (posteriormente ele ainda dirigiria *I'm Not There*, sobre Bob Dylan). Revisto sob a perspectiva do tempo e tendo a informação de que pouco ou nada sobre aquele período ganhou a mesma dimensão cinematográfica, o filme, além de ter conquistado uma inegável chancela *cult*, merece o crédito como uma válida porta de entrada das gerações mais novas para aquele universo. Afinal, tratou-se de um momento extremamente influente para diversas cenas musicais que surgiriam posteriormente em todo o mundo, talvez menos por seu caráter musical (os aspectos sônicos e/ou instrumentais de seu cânone) mas principalmente como modelo de uma conduta performática pouco protocolar no ambiente do rock até então, balizada pelo

¹ Esta data refere-se às exibições no Brasil e em Portugal. A estreia do filme foi no festival de Cannes, na França, no ano anterior. Sobre as celebrações dos vinte anos de *Velvet Goldmine* e suas repercussões na imprensa, ver: <https://hornet.com/stories/velvet-goldmine-anniversary-two/> e <https://www.gq.com/story/jonathan-rhys-meyers-velvet-goldmine-interview>

² Posteriormente, David Bowie elogiaria apenas a atuação de Toni Collette (atriz australiana que representa a ex-mulher e figura pivotal na carreira de Bowie, Angie) especificamente em cenas de sexo.

³ *New Queer Cinema* é um termo cunhado pela primeira vez pelo acadêmico B. Ruby Rich na revista *Sight & Sound* em 1992 para definir e descrever um movimento no cinema independente nos inícios dos anos 1990. O termo desenvolveu-se a partir do uso da palavra *queer* como uma forma inclusiva de descrever a identidade e a experiência de gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros e também definir uma forma de sexualidade fluida e subversiva face a entendimentos tradicionais de sexualidade.

alargamento dos códigos relacionados à gênero e a sexualidade em suas mais diversas expressões: interpretações, shows, figurino, conteúdo lírico, etc.

Muitos dos seus preceitos seriam rearranjados (como mais ou menos personalidade e talento) por importantes artistas a partir do declínio do movimento: em diferentes searas (dos pré-punks *New York Dolls* à representantes do *synthpop* na década de 1980, alcançando *hard rockers*), o *glam rock* cimentou marcas importantes na cultura pop contemporânea. Entre seus grandes admiradores, destacamos dois adolescentes que viveram em Manchester na época em que Marc Bolan, Roxy Music e Bowie, causaram impacto com suas músicas e maquiagens no Reino Unido, e que posteriormente iriam representar em sua música algumas das lições apreendidas: Johnny Marr e Stephen Morrissey, núcleo central dos Smiths.

Para além de parodicamente contemplar um período bastante significativo para a dupla que formaria um dos grupos mais importantes do rock britânico nos anos 1980, a menção ao filme aqui nos vale por um de seus aspectos mais instigantes: *Velvet Goldmine* nos oferece um interessante aporte simbólico para entendermos o lugar de Oscar Wilde no imaginário da cultura pop. Através de um inteligente e sedutor jogo de intertextualidades⁴ envolvendo o artista irlandês do século XIX e o movimento musical britânico o filme captura com precisão e deferência a referência simbólica que Wilde representa para o *glam* (aliás, a versão de Iggy Pop no filme chama-se Curt Wilde) especificamente, e para a cultura pop em geral, já que seu discurso central – o rock como veículo estético publicizador de uma ética libertária sexualmente – é fundado, mitologicamente, pela presença de Wilde e pelo arcabouço comportamental que ele dispôs como modelo para as gerações posteriores. Assim, como atentamente anotou Mullholand (2011):

As cenas de abertura do tributo floreado de Todd Haynes ao glam e ao glitter da década de 1970 devem ter feito Morrissey molhar as calças. O Oscar Wilde bebê recebendo fachos de luz do céu como um messias desprezado. Um Wilde nanico de cabelos compridos estilo Jesus, anunciando em uma austera sala de aula de escola pública anunciando: 'Eu quero ser um ídolo pop'. (Mullholand, 2011: s/n).

Além de ressaltar a instigante alegorização que Haynes promove em seu filme, de alguma maneira materializando a presença de Wilde (e assim “superando” a distância de décadas entre um acontecimento e outro), o comentário de Mullholand de alguma maneira sintetiza, ainda que ironicamente, o ponto principal do que pretendemos no presente artigo: sublinhar a presença de Wilde, como uma das inspirações centrais na trajetória artística dos Smiths e, especificamente, de seu vocalista Morrissey. Tal

⁴ Sobre o exercício da intertextualidade que o filme de Haynes oferece, ver Amaral em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/amaral-adriana-velvet-goldmine.html>

arranjo é notoriamente assumido por este último e fartamente documentada em diversos vetores de sua obra, seja em seu período à frente dos Smiths, seja em carreira solo. Seus rastros são encontrados em letras (muito explicitamente em *Cemetery Gates*, do álbum *The Queen is Dead*⁵; de formas mais veladas como em *Miserable Lie*⁶, do disco de estreia); em imagens (como uma fotografia de Wilde que serve como uma espécie de santuário para o cantor e seus seguidores no clipe de *I Started Something I Couldn't Finished*, dos Smiths, de 1987) em materialidades (o aforismo célebre *Talent borrows, genius steals* de Wilde inscrito ocultamente no último sulco do vinil do single *Bigmouth Strikes Again* dos Smiths; as diversas camisetas que o cantor usou estampando o rosto de Wilde; o retrato de fundo de palco usado na turnê *Ringleaders of the Tormentors*, de 2006). A lista segue e possivelmente seguirá enquanto Morrissey se mantiver ativo artisticamente. Como o próprio músico já declarou: “Conforme eu envelheço a admiração cresce” (Goddard, 2009: 673).

O primeiro contato de Morrissey com Wilde se deu no período de transição entre a infância e a adolescência, através da mãe, entusiasta do escritor, que declarou ao filho que este iria encontrar em suas obras tudo que “precisaria saber da vida” (Goddard, 2009:671). Através de volumes como “*O Rouxinol e a Rosa*”, e “*A obra completa de Oscar Wilde*”, ele se encantou tanto pela ironia que aafiava sua pena textual, o olhar crítico e personalista para a sociedade que retratava e o poder de síntese nas suas frases, quanto pelos aspectos de sua vida trágica. Deste primeiro contato Morrissey construiu uma espécie de relação com a obra de Wilde na chave da representação e do reconhecimento-uma vinculação afetiva típica do jogo pop- que o situava como um estranho no ambiente em que estava inserido, a Manchester brutalizada pelas políticas sociais, econômicas e disciplinares do final dos anos 1960, a ponto do cantor assumir que:

É uma desvantagem total gostar de Oscar Wilde, certamente quando se tem formação de classe operária. É autodestrutivo, praticamente... Atravessando o fim da adolescência, eu era muito isolado, e Oscar Wilde significou muito mais para mim. De certo modo ele se tornou uma companhia. Mesmo que isso pareça triste, era assim. (Morrissey apud Goddard, 2009: 671).

Esse entrelaçamento que Morrissey faz entre o espaço e o tempo em que vivia e as ideias divulgadas na obra de Wilde parece ter sido emoldurado em um contexto epifânico para ele, no que pode ser entendido como uma entrada essencial para entender a autoconstrução do líder dos Smiths para a figura pública que ele iria se tornar futuramente, tanto em sua filiação artística, quanto na dimensão

⁵ Um trecho da letra diz: “Um ameaçador dia de sol/ Te Encontrei nos portões do cemitério/ Keates e Yeates estão do seu lado/ Mas Wilde está ao meu lado”. Traduções nossas.

⁶ Na referência à descrição “*flower-like-life*”, símile a usada por Wilde em seu livro “*De Profundis*” (1897).

comportamental. Se muitas das respostas que Morrissey procurava para este entendimento de si encontrava na obra e na vida de Wilde, é inspirador pensar que ele mesmo, transfigurado como um artista, um emissor, atuaria de forma semelhante em relação à sua audiência, décadas depois.

Todo esse lastro *wildeano* referencial na obra de Morrissey, em *locus* variados, parece criar um complexo de sentido que nos ajuda a compor uma espécie de cosmologia semântica que conecta os dois artistas, especialmente no que se refere à uma possível dimensão nostálgica em relação às suas performances; onde a vinculação com o passado serve como uma espécie de *statement* público, uma potência representacional. Assim, pensamos inicialmente na presença de Wilde na *vida* do líder dos Smiths (através dos breves dados biográficos apresentados de ambos) para nos certificarmos que o cantor de certa forma captou também uma das maiores lições de seu antepassado, que é fazer da vida uma obra de arte, onde criador e criações se apresentam como potências indissociáveis.

Neste propósito, a tentativa que se dá aqui é concatenar a ideia de representação social (Goffman, 1985) sob o enquadramento da *performance*, uma noção cara ao vocabulário da cultura pop, como campo de expressão, com alguns dos estatutos básicos do dandismo, pontuados por autores do período como Balzac (2009) e Baudelaire (2009) e estudados posteriormente por Foucault (2003). A partir disso, avaliamos como algumas marcas presentes no ideário dândista (o cuidado de si, a nostalgia, a vaidade como forma de singularização) oferecem chaves possíveis de compreensão da atuação de Morrissey e os Smiths. Como sumariza Goddard (2009: 667), Wilde é o “maior simbolista de Morrissey (...) se não é sua maior influência, de modo geral, certamente é a maior influência em termos literários”. Somado a outros heróis da juventude (como o ator James Dean, a dramaturga e escritora Shellagh Delaney e a banda New York Dolls), a galeria de ídolos de Morrissey tinha em Wilde talvez o quadro mais valioso de todos.

E como todos os outros ídolos, ele, como fã engajado, parece ter tomado para si a missão de saber tudo sobre Wilde, seguindo obcecadamente os rastros que o próprio deixou em um de seus aforismos mais conhecidos: “Coloquei toda minha genialidade em minha vida, coloquei apenas meu talento em minha obra”. Em relação à Wilde, talvez Morrissey tenha exercido o *fandonismo* em uma de suas condições primordiais e de expressões mais densas: capturar através do consumo afetivo o máximo de informações possíveis sobre este objeto de adoração e a partir disso, produzir em si (através da sua *performance* como artista) novas e inspiradoras leituras a respeito deste mesmo objeto. Como sugere Martino (2014:154): “Wilde ganhou uma segunda chance, uma segunda vida, uma reencarnação plena em Morrissey”.

2. *Does the mind rule the body, or the body rule the mind?* Oscar Wilde, dandismo e o cuidado de si

Denominem-se eles refinados, incríveis, belos, leões ou dândis, não importa: têm todos uma mesma origem; são todos dotados do mesmo caráter de oposição e de revolta; são todos representantes do que há de melhor no orgulho humano, dessa necessidade, bastante rara nos homens de hoje, de combater e de destruir a trivialidade. Vem daí, nos dândis, essa atitude altiva de casta provocadora, até mesmo em sua frieza. (Baudelaire, 2009: 17).

...E ninguém quer ser vulgar! (Balzac, 2009: 37).

*I'm the son, and the heir
Of a shyness that is criminally vulgar
I'm the son, and heir
Of nothing in particular*
(“How Soon Is Now?” - Morrissey/ Marr, 1984).

Nestes termos sugeridos por Martino (2014), é possível, com alguma licença poética, enxergar um fantasmagórico Oscar Wilde nos versos iniciais de *Still Ill*, canção presente no disco de estreia dos Smiths, em 1983. Quando Morrissey canta “I declare today that life is simply taking and not giving/ England is mine, and it owes me a living⁷”, podemos imaginar o cantor como uma “reencarnação” do autor, sedento por vingança depois do que a Inglaterra vitoriana fez com ele no final de sua vida, aprisionado em Reading pelo então crime de ter relações publicamente homossexuais, com sua reputação eternamente manchada até morrer, já livre, mas solitário e pobre, em Paris. Fora do campo imaginativo, o refrão da mesma canção aponta uma possível leitura de ordem teórica que de alguma forma sinaliza uma das importantes notações a respeito de Wilde e um dos traços formativos do dandismo: a dimensão estética do ser. Assim, quando Morrissey questiona, “Does the body rule the mind?/Or does the mind rule the body?⁸”, parece tributar questões personificadas na trajetória de Wilde e sua tentativa de reconfigurar a representação (em si e em sua obra, insistimos) do sujeito no fim do século XIX: corpo e espírito, sujeito e objeto, natureza e artifício, quem comanda quem? Tais rebatimentos se estabelecem como centrais na obra e na vida do escritor.

Nascido em Dublin, Oscar Fingal O’Flahertie Wills Wilde, filho de pai médico e mãe poetisa, traz de berço a marca típica da burguesia britânica do século XIX: formado no *beletrismo* como distinção de classe, aluno de Oxford – portanto um *Oxonian*, expressão que refere-se a um comportamento marcado por um tom de superioridade cultural em relação ao resto da sociedade. Se destacava tanto pelas ciências exatas, quanto pelos dons artísticos e pelo temperamento forte e anticonvencional. Herdou da mãe o senso

⁷ “Eu declaro hoje que viver é apenas tomar e nunca ceder/A Inglaterra é minha, e me deve a vida” (Tradução nossa).

⁸ “O corpo comanda a mente? Ou A mente comanda o corpo?” (Tradução nossa).

de estar destinado à grandeza e o interesse pela auto invenção- ela própria mudou seu nome de Frances para Francesca Wilde (Sloan, 2004). Já na universidade, Wilde tomou para si o papel de esteta, como uma possível reação à rigorosa moralidade vitoriana, expressado através da busca pelo belo, especialmente no que se refere à postura pessoal e corpórea, frequentemente envergado em calças coloridas, paletós de veludo e um indefectível cravo verde espetado na lapela.

Como aponta Martino (2014:148), Wilde era um ser “bi social” que movia-se livremente entre ambientes marcadamente masculinos (universidades, escritórios, clubes) e femininos (salas de pintura, toaletes), e que não se fixava em centro algum, rejeitando normas e sendo a “resistência a favor da conciliação do contraditório, até mesmo às realidades opostas”. Levando em conta a baliza de alta moralização dos costumes de seu tempo, Wilde desempenhava frequentemente outro duplo papel: se vinculava a este tecido social ao mesmo tempo em que produzia poemas e peças de teatro que desnudavam o lado sórdido e vulgar entre coberto pelas festas e reuniões da alta classe da época, projetando frases devastadoramente espirituosas, cínicas, especialmente em suas chamadas peças de sociedade⁹.

Este propósito se materializa com precisão quando, já em Londres, em 1878, inaugura um projeto chamado Movimento Estético, onde, em linhas gerais, o belo seria o veículo para a renovação moral que visava transformar o tradicionalismo da Inglaterra vitoriana, ao mesmo tempo em que propunha um olhar vanguardista às artes. Olhar que começava em si mesmo, como manifesta sua obra-prima literária, o romance “O Retrato de Dorian Grey” (1890): o apreço pelo artifício, pela arte desamarrada do real, que para ele, era um espaço tedioso, moroso, do qual ele não queria pertencer. Desta forma, Wilde se conecta com a noção de dandismo através da premissa de assumir uma experiência individual -a construção de uma forma própria de existir- demarcada pelo intento de fazer da vida uma obra de arte.

Assim, Wilde programou sua entrada na sociedade londrina tomando como diapasão o movimento que propunha para si -e, especialmente, em si- o modelo do homem emancipado, através de um complexo moral de questionamentos de diversas ordens: estética, arte, ética e de gênero. Utiliza-se do dandismo como uma expressão de cunho filosófico existencial; uma reflexão sobre a crise do sujeito centrada em uma experiência artística. Retoma (e radicaliza) assim um complexo questionamento sobre comportamento e a representação social modernas.

⁹ Assim, fazia uma espécie de “triste autópsia do corpo social” (Balzac, 2009:30) e, trajado em personalismo e ironia, buscava apostar numa “vida elegante”, na “arte de animar o repouso”, já que a ideia do labor repugna o dândi, que não pode nunca ser “um homem vulgar” (Baudelaire 2009: 15), posicionamento enfatizado em uma “ciência das maneiras” (Balzac, 2009: 30).

O dandismo surge na sociedade no início do século XIX e tem como modelo inicial Beau Brummell¹⁰ (também serviu de molde para nomes como os franceses Gustavo Courbet e Charles Baudelaire), que fez do comportamento cotidiano do sujeito um apelo a uma liberdade que subverte a ordem social. Seu contexto surgente se relaciona com questões de classe social: no período citado, a noção de democracia vai enfraquecer a ideia de privilégio herdado, de sangue, e assim vai autorizar e acelerar a busca por uma identidade própria, através da moda e sua competição, e da singularidade de estilos. A visão de superioridade aristocrática, antes regente, é ‘degradada’ pela ascensão democrática no tecido social após a Revolução Francesa; o dandismo é também resultado desse embate na arena pública. Assim, o dândi é o indivíduo “abandonado” na vida moderna após a revolução, onde não há mais um sistema social que possa assegurar sua natureza distinta. Portanto, cabe a ele inventar outra para si, e o faz praticando o culto da personalidade individual, que “pode sobreviver à busca da felicidade a ser encontrada em outrem”. (Baudelaire, 2009:15).

A moral estética do dandismo instaura um complexo questionamento sobre a representação do sujeito moderno, onde uma das ocupações do dândi é “a ideia de cultivar o belo em sua pessoa, de satisfazer as suas paixões, de sentir e de pensar” (Baudelaire, 2009:14). Se o velho mundo foi “roubado” pelo recém-criado *ethos* burguês, é também a nostalgia a ele que definiu o espaço em que o dândi floresceu, mesclando ética e estética, convocando afetadamente a elegância como proteção e marca singular do resto, o que parece impor, como questão de fundo, o “nós” (portadores de uma verdade que insistimos em não deixar fenecer) e “eles” (o novo sujeito). Suas ações se inscrevem no limiar entre o engajamento ético-político e estético, e ele é, como aponta Baudelaire (2009:13), estatuário de “uma instituição às margens da lei, e que tem leis rigorosas a que estão estritamente submetidos todos os seus súditos”.

Como ecoa Balzac (2009:31), o dândi é o artista, e “é uma exceção: sua ociosidade é um trabalho e seu trabalho, um repouso (...) não está sujeito às leis: ele as impõe”. Neste contexto, a colocação social é uma forma do dândi se salvar, um ato político, através de uma “estilização da recusa” (Castro, 2010:185). Assim, tanto Baudelaire quanto Balzac sublinham o caráter subversivo da proposta dândista, seu caráter marginal e transgressor, obcecado, acima de tudo, “por distinção” (Baudelaire, 2009:15).

¹⁰ O mais famoso e imitado dândi foi o inglês Beau Brummell. Seu dandismo era uma cópia da aristocracia, em aparência, atitudes, pretensão, desdém. Mas, em princípios do século XIX, a aristocracia já estava perdendo seu poder e prestígio na sociedade europeia e Brummell, para fugir dos credores, busca refúgio em Paris. Nesta mesma época, o conceito de dandismo foi introduzido na França, seguindo uma onda de anglofilia que saudou o fim das Guerras Napoleônicas.

Nestes termos, Foucault (1994) ancora como central para o dandismo a ideia de cuidado de si, a maneira pela qual os sujeitos se relacionam consigo mesmos e tornam possível a relação com o outro. Abarcado nos estudos de genealogia da ética de Foucault, onde ética consiste também no direcionamento da própria subjetividade como prática de reinvenção e de elaboração da própria vida, o “cuidado de si” consiste em um conjunto de técnicas, experiências e regras de existência que o sujeito dá a si mesmo, segundo sua vontade e desejo, diante da premissa de que “nenhuma habilidade técnica ou profissional pode ser adquirida sem exercício; nem se pode aprender a arte de viver, a *‘technê to biou’*”, em uma ascese que deve ser tomada como um treinamento de si por si” (Foucault, 2003: 33). Como aponta o autor, o dandismo aceita o desafio lançado pelo iluminismo, indo ao encontro do desejo de autonomia dos homens. O dândi seria o modelo do homem emancipado (aquele que alcançou a maioria esclarecida) em relação a um mundo que está constantemente o assujeitando, disciplinando-o, de quando o homem descuida de sua forma de viver individualmente ao adotar modelos de verdades padronizados e normativos a todos. O cuidado de si seria a maneira como os indivíduos estabelecem a si mesmos (e aos outros, através de sua governabilidade¹², por não se tratar de ação meramente narcisista) seus modos de vida, afirmando regras de existência distintas de padrões e normas sociais do projeto dócil de subjetividade moderna. Sua consequência reativa, para Foucault, seria esculpir a vida como obra de arte; o que ele chama de estética da existência.

A ela corresponde ao fato de cada um, ao expressar seu originário modo de existência, faz arte, que para além de ser algo restrito ao regime do belo no campo da produção artística, é o modo de ser de toda e qualquer produção original, no sentido da criação (*craft*) que faz aparecer o que, antes, não aparecia: iluminação do sujeito, uma vez que arte é fazer aparecer, trazer à luz. O que só pode ser concretizado mediante uma obra, neste propósito, um trabalho sobre si mesmo.

Como apontamos anteriormente, Wilde é credor posterior desta visada histórica, herdeiro e crente de uma existência estética nada tímida ou vulgar¹³, cimentando no século XIX a ideia de que corpo e alma se governam, rebatem-se, uma sendo expressão de outrem. Assim, Wilde proclama um novo lugar do homem perante o mundo, sendo este o lugar do cultivo, do complexo, do não vulgar e ordinário: deve vivenciar ao se

¹¹ Do termo platônico, *the craft of life*, a habilidade de viver

¹² Sobre a governabilidade, diz Revel (2005: 34): “O cuidado de si não está em oposição ao cuidado dos outros: ele implica, ao contrário, relações complexas com os outros porque é importante, para o homem livre, incluir na sua “boa conduta” uma justa maneira de governar sua mulher, suas crianças ou sua casa. O *ethos* do cuidado de si é, portanto, igualmente uma arte de governar os outros e, por isso, é essencial saber tomar cuidado de si para poder bem governar a cidade”.

¹³ Citação aos versos de “How Soon Is Now?”, canção dos Smiths.

vestir, ao escrever, ao participar do jogo social, ao fazer poético, as mesmas tensões da experiência estética de uma obra de arte. Nesse sentido, com seu apreço não normativo pelo vestuário, pela toaleta (os substratos do corpo) e pelos livros, pelos vinhos, pela arte (os substratos da alma), Wilde recorre às premissas notáveis do dandismo: o seu corpo, tanto quanto seu espírito, é veículo fundamental de sua existência e sua sensibilidade, sua vida, para além de sua obra. Para isso, retomou características de um tempo passado como uma espécie de rebeldia contra o então presente, modelando assim uma outra forma de comportamento. Assim, deixou para a posteridade uma possibilidade de *performance* que iria encenar as origens de distintos modos de subjetivação do século XIX, uma sociedade onde “a personalidade do homem se confunde com sua máscara social. No século XX estas formas de subjetivação-reconfiguradas em outro contexto político e cultural- persistirão” (Castro, 2010: 176).

3. Rastreamento aspectos do dandismo em Morrissey e os Smiths

Desde os anos 1990, especialmente com os centenários comemorativos das datas de vida e morte do escritor, uma espécie de reavaliação da importância de Oscar Wilde vem sendo cometida (Wood, 2007), realçando o artista como um paradigma de alteridade, diferença e resistência. O filme *Velvet Goldmine*, citado no início deste artigo, é exemplar notável redimensionamento do artista no tecido social contemporâneo, apontando-o como uma espécie de patrono e modelo de certas formas de comportamento no século XX em diante. Neste novo olhar sobre seu legado, são traçadas diversas afinidades de seu comportamento e o que ele representou em sua época na esteira das lógicas do pop atual, de forma que, como defende Martino (2014: 141), Wilde se situa como “o primeiro *pop star* da história britânica, um ídolo pop, um ícone cultural”, e o mais consciente “marqueteiro de sua própria imagem em seu tempo”¹⁴.

Sua luta contra os binarismos que separavam arte e vida é um ponto central na compreensão de seu lugar como uma ‘identidade mutável’; os papéis todos assumidos, de pai de família, esteta, homem de negócios, teatrólogo, exilado, cárcere, são “parte de um papel maior e mais abrangente, o de *performer*, que ele usou conscientemente para desacreditar as normas de conduta social” (Martino, 2014: 142). Este último aspecto inspira pensar em Wilde na chave da *performance*, no sentido deste enquadramento reconhecer o comportamento como uma linguagem, estruturada por regras e gramáticas, donde, “como qualquer linguagem, a compreensão depende no reconhecimento destes códigos” (Coppa, 2004: 73). Neste sentido, *performar* não quer

¹⁴ Como o autor compara, assim como muitas celebridades atuais, Wilde construiu sua imagem pública com o intuito de se promover (e obter sucesso comercial e pecuniário em sua obra) e amplificar a possibilidade de se pensar outros arranjos interacionais com o mundo.

dizer apenas “fazer”, mas sim “fazer-mostrando”, como nota Martino (2014: 143), o que exige um “comportamento de palco”. Conceitualmente, a *performance* estabelece assim um paralelo com os estudos da comunicação, na forma como se dão os processos comunicativos (por vias de termos como *mediatização*) no âmbito da relação entre emissor e receptor.

Como paraleliza Martino (2014: 152), desde as suas primeiras entrevistas, Morrissey fez uso de paradoxos e epigramas “claramente *wildeanos*”, que contribuíram para a *persona* e para a *performance* do cantor, representando “aspectos que estavam fortemente em oposição com a superficialidade dos *pop stars* do início dos anos 1980”. Nesta direção, o autor aponta que a influência mais forte é detectada no que ele chama justamente de “um ‘*living text*’ chamado Morrissey”, uma obra de arte viva, o sujeito que, sumarizado em múltiplos textos advindos da cultura pop construiu- e principalmente, solidificou- sua *persona* e sua *performance* inspirado nos recursos oferecidos por Wilde e tantos outros e assim, tornou-se, ele mesmo, um *pop star* exemplar. Quais recursos seriam estes, tão essenciais para o “*wildeanismo*” do cantor? Efetivamente, temos em Morrissey um expressivo esforço pela representação, o assumir a artificialidade, ou a máscara social (Goffman, 1985) onde o sujeito está sempre, mais ou menos conscientemente, representando um papel, uma segunda natureza.

Usando a *performance* cênica para avaliar as representações sociais, Goffman (1985) analisa de que forma o indivíduo apresenta a si mesmo e as suas atividades perante outras pessoas; o sujeito que interage socialmente com sua máscara, como “um personagem projetado para outros atores” (Goffman, 1985: 9). Morrissey como *performer* assumidamente herdeiro da artificialidade louvada por Wilde, pode ser amplamente analisado sob esta baliza¹⁵. À sua *persona* são chancelados frequentemente títulos como “poeta da melancolia”, “pop literário”, “rei da tristeza” (Fletcher 2014; Reynolds, 2006), entre outras aderências caracterizáveis como parte do carisma singular do artista e marca diferenciadora dele perante outros *performers* pop. A construção desta *persona* performática em Morrissey parece se alocar naquilo que Goffman (1985: 29) aponta como fachada: o equipamento expressivo de tipo padronizado, intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação pública, através de aspectos cênicos fundamentais para a estabilidade dessa fachada.

¹⁵ Curiosamente a mesma metáfora teatral, ou o ‘senso de palco’ é usado pelo artista em um trecho do documentário *The Importance of Being Morrissey* (2003), onde ele assume, a respeito de seus shows, que “toda noite é praticamente como começar ou encerrar uma peça teatral. É como encenar Macbeth ou Hamlet. Há uma grande preparação mental. Pelo menos à distância tem de parecer que você sabe o que está fazendo e eu consigo fazer isso”.

Nesta direção, pensamos que o dandismo em Wilde permite paralelizações com Morrissey e os Smiths através da ideia de *performance*, como representação social que usa aspectos de diferenciação, de distinção, especificamente através de uma mediação processada em referenciais a épocas (e suas materialidades, imagens, textos culturais) que pareciam distantes das códigos imediatos de seu período de atuação. O dândi é, afinal, um nostálgico incurável, um memorialista em si. É também nessa chave, do(s) sujeito(s) extemporâneos, desconfortáveis com o tempo que vivem, que o cantor e a banda pareciam atuar.

No caso de Morrissey e dos Smiths, são vários sinais de busca por um reconhecimento singular, uma opção previamente arquitetada de constituir uma fachada que os particularizassem diante do ambiente pop do período. Entre o gótico de maquiagens pesadas e tons sombrios de Robert Smith e Siouxsie and The Banshees, ou o *synthpop* futurista e de resgate romântico de Ultravox, Spandau Ballet ou Duran Duran; Morrissey e os Smiths apontaram para uma espécie de simplicidade estética- como se algo mais neutro, diante de uma cena deliberadamente espalhafatosa, conseguisse sobressair. Se o diapasão estético de então era pautado por visadas futurísticas, robóticas, quase caricaturais, a indumentária dos Smiths foi resgatar certo passadismo *rocker*, do topete anos 1950 do cantor ao corte de cabelo *moptop*, popularizado por Beatles e Rolling Stones, do guitarrista Johnny Marr; dos colares de contas meio hippies, aos cardigãs discretos, passando pelos óculos *Ray-ban* eternizados por Audrey Hepburn e Bob Dylan.

Outros rastros são evidentes dessas aproximações estéticas entre o cantor e o escritor: como forma mais nítida de referenciar Wilde e seus cravos na lapela, Morrissey escolheu gladiolos como as flores que carregava no bolso de trás que ora oferecia à plateia ora se tornavam um instrumento de *performance* tão característico quanto o microfone. No campo da ambiguidade comportamental, se Wilde tensionou a sexualidade da sociedade vitoriana do século anterior, através de uma *performance* dual – jogo cênico que é o “coração da obra e da vida de Wilde”, como sublinha Martino (2014: 153) – Morrissey o faz na década de 1980 através de dois movimentos: na escolha por ser chamado apenas pelo sobrenome, negando a identificação por gênero e preferindo assim “habitar uma espécie de fronteira, endereçada às marginais de ambos os sexos” (Martino, 2014: 153); e ao promover em si a imagem de celibatário (a escolha por não praticar sexo), o que insere em definitivo o termo no glossário pop, e, em engenhosa manobra, ainda assim, o cantor é notado como um símbolo sexual, por homens e mulheres.

Outras afetações dandísticas podem ser percebidas no cânone de Morrissey e dos Smiths, como que evidenciando a inspiração deste movimento para as maneiras

(Goffman, 1985), os modos de interação que eles pretendiam transmitir com suas *performances*. Se, por exemplo, o desprezo ao labor era um gesto típico dos dândis (já que um emprego ofuscaria o brilho natural que possuíam) o jovem Morrissey, a despeito de suas esporádicas atuações na imprensa musical, nunca se firmou em trabalho algum: cristalizou essa experiência ao cantar, *I was looking for a job, then i found a job! And heaven knows i'm miserable now*¹⁶. Ponto notável de encontro também é a obsessão da banda pela figura do belo e jovem¹⁷, tema de diversas obras e aforismos de Wilde, que os Smiths materializaram na eleição de suas capas de discos, por exemplo, ao retratar ícones midiáticos da beleza, como os atores Alain Delon e Joe D'Alessandro e Morrissey, particularmente, com sua assumida fissura pela imagem de James Dean.

Ainda, a tradição inglesa do dândi inclui historicamente certo refinamento, não apenas de aparências, mas também intelectual, marca geradora de uma postura marcada como arrogante. Morrissey e os Smiths, a despeito de serem frutos da classe trabalhadora diaspórica irlandesa (ou seja, distantes do *beletrismo* hereditário da aristocracia britânica), seguramente cultivavam esta imagem, claramente na intenção de se distinguir do ambiente que os cercava; ambiente que julgavam estúpido e enganoso, aos moldes dos dândis em relação à burguesia ascendente dos séculos anteriores. Livros, filmes, literatura, fotografia: os Smiths eram uma banda *artsy* e expunham essa característica através de citações nas canções, pôsteres de palco, fotos de divulgação, entre outros diversos itens como parte de um lugar de fala que pretende triunfar sobre a estupidez coletiva (Niven, 2014).

Para finalizar, é possível notar Wilde também na força política e contestadora que os Smiths imprimiam a obras como *"The Queen is Dead"* (1986), em que equilibravam críticas ferozes à realeza e à situação política da época- simbolizado em Margaret Thatcher e sua defesa efusiva de que "o Reino Unido devia recuperar os 'valores vitorianos' e os cimentos sociais da tradição anglosaxônicas" (Niven, 2014:39) - com generosas doses de sarcasmo e humor nas letras e música.

¹⁶ "Eu estava procurando um emprego e então achei um/ O paraíso sabe que estou triste agora", da canção *"Heaven Knows I'm Miserable Now"* (1984). Tradução nossa.

¹⁷ Um mote recorrente no imaginário do pop, e eternizado no jargão que poderia ser wildeano "die young, stay beautiful".

4. *All men have secrets and here is mine, so let it be known*¹⁸...": Morrissey e a performance do real

Não é uma performance. Eu não faço performance nunca. Eu disse isso antes: apenas focas performam. O que faço é real. (Morrissey, 2004).

Esta declaração que Morrissey deu ao popular apresentador de *talk show* britânico Jonathan Ross, em entrevista de 2004¹⁹, indica sua insistência em atestar continuamente que, ao contrário da superficialidade muitas vezes atribuída às *personas* pop (Martino, 2014), o que ele oferece ao público é “ele mesmo”; como se a ideia de uma máscara, ou uma fachada, sistematizadas em performances, fosse enganosa: propostas trapaceiras de que ele exige se distanciar. Notamos uma interessante controvérsia aí: quando afirma em um veículo de mídia, que “apenas focas performam”, podemos inferir que ele está justamente *performando* uma ideia de que a sua atuação é real (ou seja, não é uma atuação), em um palanque ideal, diga-se, para este tipo de representação.

Nesta direção, Morrissey parece se oferecer como um objeto no que Goffman (1985: 17) diz do processo de comunicação como algo que encena um jogo da informação, um ciclo potencialmente infinito de encobrimento, descobrimento, revelações falsas e redescobertas. Esse encadeamento interacional, como aponta o autor, seria dependente da força de representação dos atores no processo: os meios pelos quais estes dirigem e regulam a impressão das coisas que pode ou não fazer enquanto realizam suas performances diante dos outros. Daí a importância de manter uma fachada, daí a importância de “ser Morrissey”, no sentido de aplicar continuamente no outro indivíduo “a impressão de realidade que ele deseja passar” (Goffman, 1985: 25), o que, no caso do cantor, parece ser a fachada de não possuir uma fachada. Ou seja: sua segunda natureza, sua artificialidade, encena continuamente a defesa de um real.

Como ele sugere na canção, “todos os homens possuem segredos”²⁰. E, em doses parcas, ele apresenta o seus ao longo de sua trajetória, destacando que “acredita que pode confiar” no ouvinte, sublinhando um jogo de fidedignidade que se espalha em outros momentos de sua obra²¹, mas oferecendo confidências que se transcrevem majoritariamente em sua *performance* - e basicamente nela. Uma questão parece sinalizar isso nitidamente: a despeito de ter se tornado um *pop star* icônico, que se

¹⁸ “Todos os homens possuem segredos, e aqui está o meu/ Deixe ele ser conhecido”. Verso da canção “What Difference Does It Make?” (1984). Tradução nossa.

¹⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eTmi0u_38L8

²⁰ Verso de *What Difference Does It Make?* (1983).

²¹ O tema de uma espécie de contrato entre artista e audiência é também tratado em canções como *Rubber Ring* (1985).

utilizou de diversos meios disponíveis para cristalizar sua *persona*, como enumeramos acima, pouco se sabe da vida particular do cantor. Um jogo que nos remete à Dyer (1979: 30) e sua sugestão de que toda ‘estrela’ é um signo midiático e de mediação: somente podemos ‘conhecer’ sua *persona*, a partir dos significantes de sua imagem. Diferenciar o real da performance, neste caso, é de alguma maneira subtrair o poder que estes artistas possuem de dramatizar, através dos enclaves entre seu caráter ordinário/extraordinário, uma “síntese mágica” de conflitos culturais. Portanto, as estrelas podem incorporar ou redefinir valores alinhados à certos tipos sociais, a partir de sua representação social.

O acesso por detrás da máscara social de Morrissey pareceu, durante muito tempo bastante restrito, breves e raras janelas disponíveis no documentário citado acima e em sua autobiografia lançada em 2015. Em um ambiente- o mundo da cultura pop- onde os processos de celebração envolvem rastreamento constante da vida pessoal (pela imprensa, pelos fãs, pelas biografias literárias) ou a publicização dela pelos próprios artistas (hoje bastante centrado em redes sociais ou demais ações de relações públicas), pouco se sabe do íntimo do cantor. Esse diálogo, festas de intimidade, seria uma constante em seu período nos Smiths, centrado nas letras e ocasionalmente em outros momentos de exposição pública, mas em não em entrevistas, programas de televisão, ou ainda futuramente no *Twitter*, *Facebook* ou *Instagram* (ele não possui contas pessoais em nenhuma destas redes, a não ser as oficiais, dedicadas a informações propagadas por seu *staff*), laços de intimidade que parecem inescapáveis à lógica pop contemporânea.

Assim, parece se estabelecer um jogo em relação à sua *persona*, como se, na verdade, não houvesse uma máscara entre ele, como sujeito, e ele como obra de arte, e neste propósito, parece residir um cuidado sobre si mesmo, retranca cara à moral dandista. Se, de alguma forma, a arte se constituiria nessa concepção de cópia da realidade, em aparência da aparência, em uma ilusão de uma realidade anterior a ela (no sentido da ficcionalização do real, do *ingere*, da mimese da vida), Morrissey prefere nem se engraçar nela, a realidade²².

Sua devoção à arte é também a crença de que é na representação que o sujeito se emancipa do banal e do ordinário: vê a ficção como espaço mais confortável (e talvez o único possível) para contemplar o mundo lá fora: “*there’s more in life than books to*

²² Como nota Savage (2014: 55), uma das ironias do sucesso pop é que ele não apenas concede reconhecimento generalizado ao marginal, mas também a alienação da fama ao indivíduo que encarna a multidão; para Morrissey, “cujo projeto central é sua própria vida, isto implicou em um novo asilamento, tanto em relação a seus colaboradores quanto ao mundo exterior”.

read, but not much more"²³. Ou seja: o "real" de Morrissey, como ele insiste, está justamente em sua *performance*, na sua representação midiática, assim como aprendeu nos livros, nos filmes, na televisão, nos discos, na vida mediada pelo pop.

Como sugerimos, ele parece montar sua fachada através da negação de uma artificialidade, embaralhando assim, como em um jogo cênico, as fronteiras do real e da representação; ao mesmo tempo em que se posiciona ambigualmente no campo da opacidade privada e da transparência pública, como uma espécie de prática defensiva em relação ao que projeta em si: uma obra de arte. Faz isso convencido de seu próprio número, ou sua capacidade de manter sua *persona*, cristalizando a percepção que a audiência tem dele.

5. Considerações finais

No presente artigo, procuramos realçar a influência do escritor Oscar Wilde e o comportamento dandista na vida e na obra da banda britânica The Smiths e, mais especificamente, em seu vocalista, Morrissey. Sublinhamos esta relação através de um breve trajeto histórico de Wilde e as possíveis lições apreendidas pelo cantor, alinhavados com uma análise a respeito do dandismo como espécie de representação social; onde, através da liberdade individual, da vaidade, do não normativo e de uma expressividade nostálgica e memorialista, busca-se uma forma de distinção. Concatenamos estes eixos às notações a respeito de fachada, máscara e atuação social sugeridas por Goffman (1985), assim como a visada emancipatória que Foucault (2006) propõe ao gesto dandista; apontamentos estes que, no enquadramento da *performance*, sob o contexto do ambiente da cultura pop, pode inspirar miradas que estreitam as conexões entre Morrissey e Wilde.

Sob essa baliza, procuramos brevemente buscar rastros em canções, declarações, presenças mediáticas, entre outros aspectos que evidenciem atrelamentos entre ambos. Acreditamos que recuperar esses gestos ajuda a esclarecer a percepção de Morrissey como um dos *performers* mais singulares do mundo pop, assim como um de seus atores mais *sui generis*. Como sugerimos, ele parece montar sua fachada através da negação de uma artificialidade, embaralhando assim, como em um jogo cênico, as fronteiras do real e da representação; ao mesmo tempo em que se posiciona ambigualmente no campo da opacidade privada e da transparência pública, como uma espécie de prática defensiva em relação ao que projeta em si: uma obra de arte. Faz isso convencido de seu próprio número, ou sua capacidade de manter sua *persona*, cristalizando a percepção que a audiência tem dele.

²³ Citação à canção "Handsome Devil": "Há mais na vida que livros a ler/ Mas não muito mais" (Tradução nossa).

Para além disto, se o dandismo era também uma espécie de reação às condições da vida moderna - fugaz, efêmera, veloz - para Morrissey e os Smiths, ele poderia sinalizar, de forma atualizada e proporcionada a um espaço e a um tempo distintos, uma espécie de protesto ao cenário fluído, pós-moderno, em que a música e a cultura pop se engajava desde o início da década de 1980. De onde existia uma espécie de fetiche futurista no entorno, os Smiths apresentavam uma representação e uma performance voltadas ao passado, como se a memória - e assim a ascense de um *ethos* nostálgico - fosse convocada como armas diante de mudanças sociais e estéticas que pareciam encobrir aspectos tanto de uma britanidade, quanto de uma autenticidade pop (encontrada nos discos, nos filmes e na televisão de outrora) que não deveriam ser dispensados tão rapidamente. Nestes termos, Morrissey talvez subscreveria a afirmação de Baudelaire de que “o dândismo é o último rasgo de heroísmo nas decadências” (Baudelaire, 2009: 17). Essa é nossa chave de leitura aqui: assim como Wilde, o cantor percebeu que sua *performance* seria expressiva, personalista e encontraria vínculos com o tecido social ao vestir a máscara de um esteta nostálgico, marcadamente deslocado de alguns eixos característicos da sociedade de seu tempo, mas ainda assim disposto a fazer deste cuidado de si - o *ser* arte - uma forma possível de reação (e relação) com o mundo. Para usar a belíssima descrição de Baudelaire (2009) sobre o dândi, Morrissey também atuou como “um sol poente; como o astro que declina, é soberbo, sem calor e pleno de melancolia”. O astro sem calor - mas que ainda ilumina. Ou aquele sujeito que acredita firmemente que carrega em si uma luz que nunca se esvai: “there’s a light that never goes out”.

Referências Bibliográficas

- Alberto, T. P. (2013). *Da vida mediada pelo pop: representação e reconhecimento da cultura midiática em ficções de Nick Hornby*. Belo Horizonte: PUC-MG.
- Balzac, H. de (2009). Tratado da vida elegante. In V.V.A.A. *Manual do dândi: a aida com estilo*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Baudelaire, C. (2009). O Dândi. In V.V.A.A. *Manual do dândi: a aida com estilo*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Castro, F. C. G. (2010). *Dandismo e cuidado de si: ensaios de subjetivação em Balzac*. Brasília: Universidade de Brasília, Programa de Pós Graduação em Psicologia Clínica e Cultura.
- Coppa, F. (2004). Performance theory and performativity. In *Palgrave Advances in Oscar Wilde Studies*. London: Palgrave.
- Dyer, R. (1979). *Stars*. Cambridge: Cambridge Schollars.
- Fletcher, T. (2014). *The Smiths: a light that never goes out*. Rio de Janeiro: Best Seller.
- Foucault, M. (2006). *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes.
- Foucault, M. (2003). O que são as luzes? In *Ditos e Escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Goddard, S. (2013). *Mozipedia: a enciclopédia de Morissey e dos Smiths*. São Paulo: LeYa.
- Goffman, E. (1985). *A representação do eu na vida cotidiana*, São Paulo: Ed. Vozes.
- Martino, P. (2014). The Wilde Legacy: Performing Wilde's Paradigm in the Twenty First Century. In *Wilde's Wiles: Studies of the influences of Oscar Wilde and his Induring Influences in the Twenty First Century*. Cambridge: Cambridge Schollars.
- Mullholand, G. (2010). *Popcorn: fifty years of rock n'roll movies*. Paris: Hattchette.
- Niven, A. (2014). "Oh Madre..." - The Smiths Y Thatcher. In *The Smiths: musica, politica ey dese*. Madrid: Errata Naturae.
- Revel, J. (2005). *Michel Foucault: Conceitos essenciais*. São Carlos: Claracruz.
- Reynolds, S. (2006). *Beijar o céu*. São Paulo: Conrad.

Sloan, J. (2004). *Oscar Wilde: Authors in context*. New York: Oxford University Press.

Wood, J. (2007). *The resurrection of Oscar Wilde: A cultural afterlife*. Cambridge: The Lutterwolf Press.

IS Working Papers

3.^a Série/3rd Series

Editora/Editor: Paula Guerra

Comissão Científica/ Scientific Committee: João Queirós, Maria Manuela Mendes, Sofia Cruz

Uma publicação seriada *online* do

Instituto de Sociologia da Universidade do Porto

Unidade de I&D 727 da Fundação para a Ciência e a Tecnologia

IS Working Papers are an online sequential publication of the

Institute of Sociology of the University of Porto

R&D Unit 727 of the Foundation for Science and Technology

Disponível em/Available on: <http://isociologia.up.pt/pt-pt/pagina/working-papers>

ISSN: 1647-9424

IS Working Paper N.º 84

Título/Title

“There’s a light that never goes out: o dandismo como inspiração para a performance de Morrissey e dos The Smiths”

Autor/Author

Thiago Pereira Alberto

O autor, titular dos direitos desta obra, publica-a nos termos da licença Creative Commons

“Atribuição – Uso Não Comercial – Partilha” nos Mesmos Termos 2.5 Portugal

(cf. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/pt/>).