

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
MESTRADO EM LETRAS, LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SANDRA FÁTIMA DA SILVA ARAÚJO

**O DUPLO NA OBRA *O RETRATO DE DORIAN GRAY*, DE OSCAR
WILDE**

GOIÂNIA, 2017

SANDRA FÁTIMA DA SILVA ARAÚJO

**O DUPLO NA OBRA *O RETRATO DE DORIAN GRAY*, DE OSCAR
WILDE**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras, Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Lacy Guaraciaba Machado

GOIÂNIA, 2017

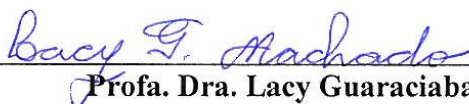
Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

A663d	<p>Araujo, Sandra Fátima da Silva O duplo na obra o Retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde [manuscrito]/ Sandra Fátima da Silva Araujo.-- 2016. 100 f.; 30 cm</p> <p>Texto em português com resumo em inglês Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, Goiânia, 2016 Inclui referências f.96-100</p> <p>1. Wilde, Oscar, 1854-1900 - romance - História e crítica. 2. Literatura inglesa - romance - História e crítica. 3. Narcisismo. 4. Arte e literatura. I.Machado, Lacy Guaraciaba. II.Pontifícia Universidade Católica de Goiás. III. Título.</p> <p>CDU: 821.111-31.09(043)</p>
-------	---

O DUPLO NA OBRA *O RETRATO DE DORIAN GRAY*, DE OSCAR WILDE

Dissertação aprovada em 03 de março de 2017, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

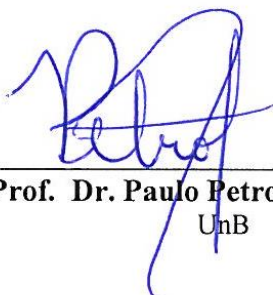
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado
PUC Goiás (Presidente)



Prof. Dr. Divino José Pinto
PUC Goiás



Prof. Dr. Paulo Petronílio Correia
UnB



Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima
PUC Goiás (Suplente)

A minha família, Rosalino de
Araújo, Sarah da Silva Araújo e Sabrina da Silva
Araújo, obrigada por compreender minhas
ausências.

Pode-se perdoar a um homem a realização de uma coisa útil, contanto que ele não a admire. A única desculpa para se fazer uma coisa inútil é admirá-la imensamente. Toda arte é absolutamente inútil.

- OSCAR WILDE -

RESUMO

A ocorrência do duplo e seus desdobramentos na perspectiva da ironia e do narcisismo, pelo recurso do uso da linguagem estética na obra *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. O romance suscita a manifestação do belo e da busca pela juventude eterna, numa relação direta com a sociedade vitoriana da Inglaterra do século XIX, considerando a preponderância do dandismo nesse período. A presente pesquisa tem visa a demonstrar como o duplo sedimenta a ocorrência do narcisismo, materializado no personagem Dorian Gray. Intenta, também, apresentar a operacionalização da ironia no processo de manipulação presente na narrativa e a influência do esteticismo no agir desse personagem. Associados a esses dois fatores, aborda-se o alcance do signo linguístico e suas relações com a imagem, no caso, o retrato de Dorian Gray, elemento artístico desencadeador de toda a trama e ações no romance analisado. A pesquisa adota a abordagem qualitativa, a revisão bibliográfica e a análise de conteúdo, por constituírem indicadores indispensáveis para organizar este estudo sobre transgressão do conceito de arte, de sociedade e dos valores aqui inseridos. A partir do suporte teórico de autores que versam sobre linguagem, arte, literatura, cultura, embasando-se no quadrante da semiótica cultural e na linha teórica da narrativa, esta pesquisa parte dos princípios estabelecidos e discutidos por Muecke (1995), Todorov (2013), Kierkegaard (2005), Bakhtin (2005) e Barros (2008).

Palavras-chave: Beleza. Duplo. Ironia. Narcisismo. Retrato.

ABSTRACT

This work is an investigation about the duo in a perspective of the irony and the narcissism, by the use of the esthetic language in the Oscar Wilde's novel: The portrait of Dorian Gray. The novel works with the manifestation of the beauty and the youth, in a relationship with the Victorian Age on the XIX Century, considering the preponderance of Dandy symbol in the tale. This research aims to demonstrate how the duo is an occurrence of the irony, presented in Dorian's character. It also aims to dispute the presence of irony in the manipulation process in the novel and the influence of the Estheticism in the action of this character. This study also approach the linguistic sign in interaction with the image, in this specific case, the portrait. This research adopts as methodology the qualitative approach, the bibliography revision and the analysis of contents as a support to make a comprehension about the society, the human practices and the values inside the novel. As a theoretical support, this study adopts many authors that discuss about cultural semiotics and language, art and literature and the studies of Muecke (1995), Todorov (2013), Kierkegaard (2005), Bakhtin (2005) end Barros (2008).

Keywords: Beauty. Due. Ironic. Narcissism. Portrait.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O CORPO POÉTICO - ENTRELAÇAMENTOS DA LINGUAGEM ESTÉTICA	13
1.1 Marcas da sociedade moderna	14
1.1.1 dandismo e modernidade.....	16
1.1.2 Período vitoriano tardio	19
1.2 Discurso artístico e valores sociais	26
1.2.1 Relações entre o visual e verbal	31
1.3 A constituição da ironia na linguagem poética	34
2 O DUPLO EM O RETRATO DE DORIAN GRAY.....	41
2.1 O duplo: Narciso revisitado.....	42
2.2 O retrato: um disfarce, uma máscara	47
2.3 As máscaras e os clowns: um jogo de faces.....	50
2.4 O duplo e a manifestação pela linguagem.....	55
2.5 O duplo, a pintura e a ironia um disfarce no cotidiano	57
2.6 Narciso e a pintura – revisita um mito	65
3 A MANIPULAÇÃO COMO EFEITO DA IRONIA.....	72
3.1 Ética e beleza	80
3.2 A beleza como símbolo da moralidade (in)útil e/ou (i)moral	82
3.3 O Homem subordinado à arte.....	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS	96

INTRODUÇÃO

A obra que analisamos neste trabalho associa-se aos parâmetros vigentes na sociedade vitoriana na Inglaterra do século XIX, é uma obra construída a partir da questão estética e dos modelos a ela associados, condizentes com o período, caracterizado pelo endeuamento à imagem, à beleza, à valorização do corpo, do físico, do exterior em detrimento do mundo interior.

Partindo-se de uma análise sócio-antropológica, nesta dissertação discute-se a ocorrência do duplo, da ironia e da manipulação no romance *O retrato de Dorian Gray*, do escritor inglês Oscar Wilde. Essa narrativa trata da relação estabelecida entre o jovem Dorian Gray, o pintor Basil Hallward e o experiente Lorde Henry, conectados pelo retrato que representa a imagem de Gray.

O texto literário é um ambiente repleto de possibilidades para um leitor amante das grandes obras e inúmeros são os constituintes que oferecem oportunidade de estudo, como por exemplo, as relações de poder, as relações sociais, os papéis desempenhados pelos personagens, o contexto sócio-histórico, dentre outros. A ironia, o duplo e o narcisismo são recursos importantes para a literatura, pois conferem sentidos novos e múltiplos à obra e, conseqüentemente, ao enredo.

Os conceitos de ironia, do duplo e da manipulação, investigados desde os tempos de Sócrates, demonstram como a linguagem pode manifestar diferentes possibilidades de construção narrativa, provocando efeitos de sentido distintos. A ironia e a imagem do duplo, tanto na escrita quanto na linguagem oral, não são figuras ou recursos que se revelam de forma explícita, portanto, são reconhecidos pelo processo de interpretação.

O duplo remonta à Antiguidade, no entanto seu auge ocorreu no período do Romantismo quando houve uma maior atenção para com a subjetividade humana e o individualismo se estabelece como ponto-chave nas produções literárias. Como o mito do duplo é bastante abrangente, tornou-se necessário fazer um recorte, realizando a abordagem a partir da percepção como um dos temas inquietantes que perpassam a vida do ser humano, uma vez que está relacionado ao processo de transfiguração do sujeito, quem ele é, suas origens, qual o papel que ocupa no mundo, o que aparenta ser e o que será depois da morte.

Na literatura, o tema da duplicidade do Eu tem um destaque especial, pois ilustra os antagonismos que caracterizam a personalidade humana, erigidos no sistema de ambivalências: belo/horrível, igualdade/diferença bem/mal, racional/selvagem,

subjetividade/objetividade, individual/social dentre outros. Assim, foram eleitos para este estudo do citado romance, o duplo, a fragmentação do ser e a percepção da modernidade pelos personagens. A narrativa de O retrato de Dorian Gray se passa em Londres, no final do século XIX, ainda durante a época vitoriana, conhecida por ser um período de grande desenvolvimento social, de crescimento da população e de ascensão da classe média, mas também de grandes contrastes sociais e imposições morais.

Considerando a relevância dos elementos no construto dessa narrativa aqui, a presente pesquisa tem como objetivo demonstrar como o duplo sedimenta a ocorrência do narcisismo, materializado no quadro pintado e desencadeador de uma rede de relações estabelecida entre Lorde Henry, Dorian Gray e Basil Hallward e intenta também apresentar a operacionalização da ironia no processo de manipulação presente na narrativa.

Tomando como ponto de partida esses dois constituintes, este estudo trata especificamente dos personagens Lorde Henry, Dorian Gray e Basil Hallward, por constituírem-se como vetores do duplo e da ironia na narrativa. Abordam-se, ainda, os temas da beleza, da vaidade, da vida, da morte e da juventude eterna, originando questionamentos que emergem da obra: Como conquistar a juventude eterna? Que preço pagar? Como buscar a conciliação dos contrários e dos contraditórios expressos nas dualidades: aparência X realidade; velho X novo; vida X morte; belo X feio? Até que ponto a manipulação desses aspectos influencia o personagem e a criação de seu duplo tendo o narcisismo como aspecto primordial nessa constituição? Essas questões motivaram a construção deste trabalho e serão analisadas com base no quadrante da semiótica cultural.

Tais indagações direcionam a trajetória adotada para a realização do estudo, por remeterem a um processo de manipulação, dessa forma, torna-se possível entender como Lorde Henry vai tecendo uma rede em torno de Dorian Gray e Basil Hallward, o artista que pinta um quadro objeto-vetor de toda a narrativa, envolvendo os personagens em um sórdido processo de corrupção, influenciando as ações e comportamentos de ambos. Pretende-se, ainda, elaborar uma compreensão do que efetivamente motivou a eliminação do retrato, uma vez que os acontecimentos foram impulsionados ou pela vaidade de Dorian, ou pelo medo de envelhecer e/ou pelo ciúme da própria beleza e juventude que este possuía.

A justificativa para estudar esse autor inglês surge de uma grande admiração pela obra e por essa misteriosa trama em que todos são envolvidos, associada à riqueza e diversidade de fatos, aspectos e elementos que a permeiam, e ao fato de constituir uma crítica à sociedade vitoriana da época, sinalizando os defeitos ali presentes, ao contrário de se destacar as

virtudes, destacando-se os comentários ásperos e bem humorados que abalavam a estrutura burguesa com tal grau de acuidade literária, que as fizeram alcançar caráter universal da arte e da literatura.

Dessa maneira e considerando a riqueza da obra como objeto de estudo, para a realização da pesquisa, requer-se um modo adequado, a fim de que a atividade alcance o melhor resultado possível. Assim, a partir do suporte teórico de autores que versam sobre linguagem, arte, literatura e cultura, realiza-se uma abordagem qualitativa, adotando-se a metodologia da revisão bibliográfica e da análise de conteúdo, por constituírem indicadores indispensáveis para uma compreensão da sociedade, das práticas humanas e dos valores ali inseridos. Embasando-se nas teorias da narrativa e da semiótica cultural esta pesquisa fundamenta-se nos estudos de: Muecke (1995), Todorov (2013), Kierkegaard (2005), Bakhtin (2005), Costa (1998), Fiorin (2009) e Barros (2008).

Na perspectiva de elaborar esta análise a partir do signo artístico, a presença do duplo e da ironia e o processo de manipulação recorrentes no texto, este estudo está organizado em três capítulos, a saber: No primeiro trata-se do corpo poético, da relação da obra com a sociedade moderna e a transfiguração constituindo uma discussão acerca da ironia na linguagem poética. No segundo capítulo volta-se para um exame sobre a linguagem e o duplo como marcadores da ironia. No terceiro e último capítulo, analisa-se uma o processo de manipulação que perpassa toda a obra, definindo os papéis actanciais, bem como analisando o processo de modalização e de constituição de valores relacionados às personagens, ao enredo e, por fim, a influência do Esteticismo no modo de ser do personagem Dorian Gray.

1 O CORPO POÉTICO: ENTRELAÇAMENTOS DA LINGUAGEM ESTÉTICA

Neste primeiro capítulo, discute-se a relação da obra *O retrato de Dorian Gray* com a sociedade vigente à época em que a obra foi produzida e publicada, uma época considerada moderna, porém com valores distorcidos, e marcada por uma intensa distinção entre a classe social dominante – a elite – e a classe mais baixa – composta pelos pobres. A elite atribuía à classe baixa a maldade, o feio e o desprezível, enquanto ela mesma encobria seu lado negativo pela aparência, na artificialidade da convivência e da exaltação da beleza.

A obra analisada neste trabalho associa-se aos parâmetros do século XIX, constrói-se a partir da dimensão estética e dos modelos a ela associados, condizentes com o período caracterizado pelo endeusamento à imagem, à beleza, à valorização do corpo, do físico, do exterior em detrimento do interior:

[...] a beleza, a verdadeira beleza, acaba onde principia a expressão inteligente. A inteligência em si é uma espécie de exagero; desmancha a harmonia de qualquer rosto. A partir do instante em que nos metemos a pensar, vamos ficando só olhos, ou só testa, ou qualquer outro horror. (WILDE, 2014, p. 16).

Considerando essa afirmativa elaborada por Wilde, parte-se do pressuposto de que a beleza, via de regra, estaria intimamente relacionada à ausência do pensamento crítico, tendo em vista que aos “belos” caberia um papel “artístico”, de observação e admiração por parte dos demais indivíduos. Essas características são manifestações próprias da classe dominante, marcada pelo bom gosto e refinamento, enquanto os pobres são destituídos de tais qualidades. A manifestação do belo, em *O Retrato de Dorian Gray*, opera-se via ocorrência do duplo e do narcisismo, e ambos os aspectos são tratados neste estudo, compondo uma discussão de como se mobilizam nessa narrativa.

Elabora-se também, neste estudo, uma retomada do mito de Narciso, analisando questões como a atração e a paixão que o sujeito sente por si mesmo e as consequências de tal bem querer. Uma delas é a bipartição do sujeito instituindo a imagem do duplo que, no caso de Gray, é o retrato pintado por Basil, observando-se a relação do protagonista com seu duplo, com Lorde Henry e com Basil, a chave-mestra dos conflitos vivenciados pelo jovem Gray.

A trama se constrói na tentativa de perpetuação da eterna juventude, materializado no quadro que traz a imagem de Dorian Gray, personagem que paga um alto preço para ver seu desejo realizado, pactuando, manipulando e sendo manipulado. O retrato constitui a natureza

do duplo, mobilizando o elemento narcísico tão fortemente explorado na narrativa. Produzida para imortalizar a juventude de Gray, a pintura configura-se num vetor da ironia, por representar o objeto-valor de Gray, quando este tenta, a todo custo, ser jovem para sempre, no entanto, a juventude eterna mostra-se uma falácia, uma vez que ser jovem para sempre condiciona o indivíduo a uma morte precoce. Assim a ironia se instala por Gray pagar com a própria vida que tentou imortalizar em uma obra de arte, por natureza, imortal.

1.1 Marcas da sociedade moderna

Uma obra de arte é fundamental para a compreensão de um tempo, uma época, um lugar, uma sociedade. O romance *O retrato de Dorian Gray* cumpre essa função, sobretudo por apresentar ao leitor uma visão da sociedade inglesa, em um período de expansão financeira e cultural, que intentava mostrar sua modernidade e os avanços conquistados.

A fim de se compreender melhor a relação da obra com a sociedade ali representa, esta seção constrói uma discussão acerca da modernidade da obra, segundo a visão do poeta francês Baudelaire. A visão baudelaireana, vigente no ensaio *O pintor da vida moderna*, escrito em 1869, portanto contemporâneo da obra *O retrato de Dorian Gray*, constituirá a conexão que sustentará a base desse percurso:

Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a ideia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório [...] A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época. São perfeitamente harmoniosos; assim, a indumentária, o penteado e mesmo o gesto, o olhar e o sorriso (cada época tem seu porte, seu olhar e seu sorriso) formam um todo de completa vitalidade. Não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão frequentes. (BAUDELAIRE, 1988, p. 173-174).

Segundo a concepção de Baudelaire, a modernidade é a “representação do presente ou, de outro modo, é o partido do presente contra o passado: opondo-se ao academismo, consiste em retratar o tempo presente e os respectivos temas”. Acrescenta ainda o poeta que cada época e/ou cada geração teve sua própria modernidade: “houve uma modernidade para cada pintor antigo”; “cada época tem seu porte, seu olhar e seu sorriso”. Dessa forma, mesmo as

obras de arte produzidas nos tempos mais remotos são elas instituídas de uma modernidade do momento em que se constituíram, inscrevendo-se como inovadoras e avançadas em suas propostas, exatamente por tratarem da sociedade vigente.

Ao se tratar da modernidade da sociedade vitoriana, ressalta-se uma figura ímpar, paradigma para outras personagens em outros romances: a figura do dândi. Esse termo surgiu, na literatura, pela obra Lord Byron, no período inicial do século XIX, em referência a Beau Brummel¹, aristocrata inglês conhecido por ser ícone de refinamento, elegância no comportamento, trajes e etiqueta, assim descritos por Baudelaire:

O homem rico, ocioso e que, mesmo entediado de tudo, não tem outra ocupação senão correr ao encaço da felicidade [...] aquele, enfim, cuja única profissão é a elegância sempre exibirá, em todos os tempos, uma fisionomia distinta, completamente à parte. (BAUDELAIRE, 1988, p. 193).

O dândi é aquele que em meio a uma cultura democrática ou igualitária, em que todos tendem a cultivar os mesmos valores e estilos, busca aperfeiçoar um comportamento individual egoísta. Essa conduta, refinada e superior, não se concentra apenas à indumentária, mas também às preferências morais e artísticas tais como o culto à beleza e a si mesmo:

O dandismo não é sequer, como parecem acreditar muitas pessoas pouco sensatas, um amor desmesurado pela indumentária e pela elegância física [...] É antes de tudo a necessidade ardente de alcançar uma originalidade dentro dos limites exteriores das conveniências (BAUDELAIRE, 1988, p. 193).

Na obra analisada, o dandismo encontra forte exemplar na personagem Dorian Gray, por valorizar a manutenção da beleza e da juventude, pelo comportamento com atitudes cavalheirescas, como demonstrado em um fragmento de uma conversa entre Sibyl Vane e sua família, a atriz revela alguns traços do modo de ser de Gray: “Mas é indubitável que o jovem em questão é um perfeito cavalheiro. É sempre muito delicado comigo. Além disso, parece ser rico, e as flores que envia são maravilhosas” (WILDE, 2014, p. 83).

¹ Nascido na Inglaterra, Beau Brummell (1778-1840), período da Regência, é também conhecido como George Bryan Brummell, uma das mais notáveis figuras no que se refere à vestimenta masculina. Não teve nascimento aristocrático, mas alcançou o mais alto estilo de vida. Seu estilo era marcado pela sobriedade, pouco brilho e cores nas vestimentas, porém de grande elegância o que fez com que Brummell tornasse-se um oráculo virtual em matéria de vestimenta, estilo e etiqueta. Popularizou os ternos e a sobriedade. Conhecido também pelas altas dívidas, foi para Paris fugindo dos credores, onde estabelece moradia e passa a ser ícone em um contexto pós-revolução, estabelece um novo conceito do dândi que, diferente do dândi inglês, fútil, arrogante e refinado, surge com um sentido político e, por vezes, intelectual, numa procura de reafirmação de valores que considera perdidos pela sociedade agora dominada por uma burguesia ignorante.

O fato de ser um perfeito cavalheiro, perante a sociedade, oculta o verdadeiro eu de Gray, um indivíduo frívolo e incapaz de estabelecer relações emocionais mais profundas, perfil condizente com a peculiaridade comportamental do dândi. Nas palavras de Baudelaire: “Se falo de amor a propósito do dandismo, é porque o amor é a ocupação natural dos ociosos. Mas o dândi não visa ao amor como um fim em si” (1988, p. 194). Para o dândi, o culto a si mesmo é mais relevante do que a relação amorosa, pois interessa ser admirado, dessa maneira, comporta-se como um lorde, mesmo que seus sentimentos amorosos não sejam o elemento principal em sua vida. Esse modo de ser revela, portanto, um indivíduo que vive não a partir do que realmente é, mas um sujeito de máscaras, agindo a partir do que lhe é mais conveniente mantendo, pois, o distanciamento e a frivolidade próprios a esse comportamento.

1.1.1 Dandismo e modernidade

O dandismo é uma marca do romance inglês do período vitoriano, geralmente retratado por um personagem rico, que exhibe elegância e luxo, e intenta manter sempre uma aparência de distinção dentre os demais. Baudelaire discutiu esse aspecto, ressaltando que:

[...] esses seres não têm outra ocupação senão cultivar a ideia do belo em suas próprias pessoas, satisfazer suas paixões, sentir e pensar. Possuem, a seu bel-prazer e em larga medida, tempo e dinheiro, sem os quais a fantasia, reduzida ao estado de devaneio passageiro, dificilmente pode ser traduzida em ação. (BAUDELAIRE, 1988, p. 183).

Interessante observar que a presença desse dandismo é também uma das inquietações da modernidade, sobre a qual Baudelaire discorre, apontando que o artista retira de seu tempo os elementos em busca de algo que o diferencie do que então é corrente. Em cada época, em cada tempo, mesmo que um artista apresente em sua obra de arte algo próprio desse momento, haverá algum aspecto ou elemento que a diferencie, que a torne singular em relação a outras produzidas. Esse aspecto, na percepção de Baudelaire, é o que se pode denominar de modernidade, assim:

Certamente esse homem, tal como o descrevi, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do grande deserto de homens, tem um objetivo mais elevado do que a de um simples *flâneur*, um objetivo mais geral, diverso do prazer efêmero da circunstância. Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de modernidade, pois não ocorre melhor palavra para exprimir a ideia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que

esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório. (BAUDELAIRE, 1988, p. 181, grifo do autor).

Nesse aspecto, a modernidade não é apenas resultado de experimentos que resultem em extravagâncias ou novidades, ou rupturas com algo pré-estabelecido, mas um conjunto de elementos de que se extrai o mistério, conferindo à obra uma originalidade que a distingue de qualquer outra, contemporânea, ou a algo já produzido em outro tempo, nos dizeres de Baudelaire: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (1988, p. 182). No que se refere a “O retrato de Dorian Gray”, a modernidade consiste no que há de mais original em sua constituição: uma pintura que envelhece enquanto a fonte inspiradora permanece jovem.

Em se tratando do caráter de modernidade da obra aqui analisada, é também relevante discutir esse aspecto contemplado por outro estudioso do tema: Marshall Berman. Em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, esse autor divide a história da modernidade em três fases. A primeira se deu entre o início do século XVI e o fim do século XVIII, com o período das grandes navegações, da descoberta do Novo Mundo e da Reforma Protestante, embora esteja situada em um tempo passado remoto, nesse momento, “as pessoas estão apenas começando a experimentar a vida moderna; mal fazem ideia do que as atingiu” (BERMAN, 1986, p. 16). Os avanços pertinentes a esse período formam um todo que a distingue das outras épocas anteriores e acrescenta, desse modo, a obra de arte produzida nesse mesmo tempo se construirá a partir dessas inovações.

Segundo esse autor, uma segunda fase nasce com a Revolução Francesa, na década de 1790. A partir daí, “ganha vida, de maneira abrupta e dramática, um grande e moderno público” (1986, p. 16), esse público partilha o sentimento de viver em uma era revolucionária, desencadeadora de explosivas convulsões em todos os níveis de vida pessoal, social e política. Também esse momento se constituirá de distinções em relação ao período passado, comportando traços avançados para o momento, nas palavras de Baudelaire, com os olhos próprios da época.

Apesar de o século XIX já apresentar um público moderno, este, ao mesmo tempo, “ainda se lembra do que é viver, material e espiritualmente, em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro”, como aponta Berman (1986, p. 18). De acordo com esse pensamento e encontrando eco nos dizeres de Baudelaire, se cada época tem sua efemeridade, seu transitório e seu contingente, a modernidade é uma constante em qualquer temporalidade.

Segundo Berman, no século XX, inicia-se a terceira e última fase da modernidade, em que “o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento” (BERMAN, 1986, p. 16-17.) Também,

À medida que se expande, o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos, que falam linguagens incomensuravelmente confidenciais; a ideia de modernidade, concebida em inúmeros e fragmentários caminhos, perde muito de sua nitidez, ressonância e profundidade e perde sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas. Em consequência disso, encontramos-nos em meio a uma era moderna que perdeu contato com as raízes de sua própria modernidade. (BERMAN, 1986, p. 17).

Na última etapa da modernidade há uma total quebra com o passado e descobrem-se mudanças no campo da ciência, filosofia, educação e na própria economia. O ser humano encontra-se cada vez mais abandonando suas crenças e tradições, e vai aos poucos se isolando, entrando em si mesmo, a modernidade chega a um estado em que as pessoas não conseguem compreender o mundo à sua volta e, desse modo, dar sentido próprio às suas vidas. Registra-se, nesse ponto, a interferência do mundo frívolo e artificial do dandismo muito tempo após ter sido identificado.

Assim, o período que delimita historicamente este estudo é um período de transição. Trata-se da última década do século XIX e da virada para o século XX, a passagem da segunda para a terceira fase da modernidade, segundo a perspectiva de Berman. É a chamada “era moderna”, em que a ascensão do capitalismo, a modernização das cidades e os avanços tecnológicos possibilitam uma nova experiência de vida, marcada pela individualidade, a instabilidade e a incerteza, a partir desses abalos impostos pela modernidade e pelas rápidas transformações sociais inicia o processo de descentralização do sujeito, ou seja: o ser humano, ao perder sua posição elevada, é destituído do centro e, em meio a conflitos internos e externos, tenta adaptar-se às margens. É nessa adaptação às margens, que segundo José Manuel Teixeira da Silva, “imperava um novo modelo de vida: o narcisismo” (SILVA, 2004, p. 152), que encontra eco nos princípios do dandismo da era vitoriana.

Com o desenvolvimento da modernidade, conseqüentemente, não apenas a posição privilegiada do homem frente às demais criaturas e coisas do Universo foi alterada, mas também a sua identidade, o sujeito, que outrora vivia em harmonia com os deuses e o mundo, agora se encontra em constante conflito consigo mesmo e a sociedade. O rápido

desenvolvimento tecnológico, o fortalecimento do individualismo e o distanciamento do princípio de coletividade são alguns dos fatores que contribuíram para a fragmentação social do indivíduo, a desumanização das relações e o fortalecimento do individualismo narcísico, aspectos marcantes na obra *O retrato de Dorian Gray*.

1.1.2 Período vitoriano tardio e o decadentismo

O período vitoriano, ocorrido por volta do final do século XVIII e início do século XIX, foi marcado por grande prosperidade, principalmente da classe média, caracterizado por uma sociedade moralista, rígida e com proibições severas. O domínio masculino se estendia do espaço público ao privado, dominando todas as relações. A mulher era destinada ao casamento, à submissão, ao cuidado com o lar e a educação dos filhos, destituída de voz ativa ou qualquer posição de domínio, ou destaque na sociedade vigente. A figura feminina, nessa época, cumpre o papel de ser a mulher do lar, uma espécie de ornamento, conforme demonstrado no romance analisado, a partir da voz de Lorde Henry, quando conversa com Basil sobre o casamento: “Você parece ter-se esquecido de que sou casado, e o único encanto do casamento é criar uma vida de engano absolutamente necessária a ambos os cônjuges. Nunca sei onde minha mulher está e ela nunca sabe o que estou fazendo” (WILDE, 2014, p. 10).

O papel do homem é o de provedor da família e possui autoridade total, não sendo permitido à mulher questionar ou contrapor-se às ideias do marido, nem interferir nos negócios ou nas questões próprias a esse gênero. Na literatura da época, o gosto burguês invade os romances sociais e o que caracteriza a literatura vitoriana são as restrições morais bem como o conservadorismo imposto pela sociedade inglesa, que não aceita obras que lhes firam a decência. Em relação a esse aspecto, o romance *O retrato de Dorian Gray*, considerado um escândalo pela crítica do período, por apresentar inúmeras “imoralidades”, levou Wilde a ser condenado à prisão pelo fato de sua obra oferecer indícios de homossexualismo, comportamento proibido na época, bem como de críticas destinadas à sociedade vitoriana.

Nessas condições de comportamento e valores morais exacerbados, o ócio e a preguiça vinculavam-se ao sexo e à pobreza, alvos da repulsa social, pelo caráter animalesco e baixo. Dessa maneira, compunha-se uma sociedade artificial, falsa e dissimulada, tal qual se verifica:

“Faço grande distinção entre as pessoas. Escolho meus amigos pela boa aparência, as relações pelo bom caráter e os inimigos pela bela inteligência” (WILDE, 2014, p. 15).

É notório, no contexto literário, a ocorrência do estereótipo de que o mau ou o vilão deve ser representado por alguém ou alguma coisa feia, disforme, de maneira que a aparência exterior reflita a deformidade do caráter e, geralmente, o feio, o grotesco e o cruel relacionam-se a um ser pobre, distinguindo, mais uma vez, as classes sociais: o belo, o aprazível e agradável pertencem à nobreza, à aristocracia e o feio, o desprezível e repugnante ao que é pobre, à classe mais baixa. Assim sendo, o aspecto físico de Gray e o seu alto poder aquisitivo por ser herdeiro de uma família de grande fortuna é o que constitui a sua identidade social, reafirmando o caráter do dândi, apontado por Baudelaire e exemplificado a seguir, em uma fala de Lorde Henry:

É claro que não acredito de nenhum modo nesses rumores. Pelo menos, não posso acreditar neles, agora que o vejo. O pecado é algo que se inscreve por si mesmo no rosto de um homem. Não pode ficar oculto. Muita gente fala de vícios secretos. Não existem. Se um homem corrompido tem um vício, este se revela nas linhas de sua boca, na maneira de cair de suas pálpebras, até mesmo no formato de suas mãos. [...] Mas, de você Dorian, de você, com seu rosto angelical, confiante, inocente, e com sua juventude maravilhosa e inalterável, de você, nada de mal posso crer. (WILDE, 2014, p. 118).

Lorde Henry também não acredita que Dorian Gray seja capaz de cometer alguma maldade. Mesmo confessando-lhe que poderia ter cometido um assassinato, o aristocrata considera-o uma criatura inofensiva, uma vez que tal comportamento é próprio do dândi e, mais uma vez, ressalta a diferença de classes:

- Nada disso – replicou lorde Henry. – Nada disso, caro Basil. Você parece ter-se esquecido de que sou casado, e o único encanto do casamento é criar uma vida de engano absolutamente necessária a ambos os cônjuges. Nunca sei onde minha mulher está e ela nunca sabe o que estou fazendo. Quando nos encontramos, e isto às vezes acontece, quando jantamos fora, ou vamos à casa do duque, contamos um ao outro as histórias mais absurdas, com o ar mais sério deste mundo. (WILDE, 2014, p. 10).

De acordo com a concepção de Lorde Henry, o crime hediondo é próprio de uma classe baixa desprovida de qualquer educação ou fineza. Alcançar novas sensações, mesmo que cometendo um crime, para o dândi é um fato da própria natureza, vez que este se constitui de um caráter de audácia e de independência, que lhe permite criar um código de conduta próprio.

Por meio da beleza do adolescente, o pintor medita sobre uma nova escola, uma nova arte que pudesse fugir ao realismo vulgar e contemplar a harmonia do corpo e da alma, projetando os traços de modernidade peculiares ao momento. É a partir do culto ao belo que o autor dá margem para a ampliação de outras características do esteticismo, como a liberdade do indivíduo e o desenvolvimento de sua personalidade:

A simples presença visível desse adolescente – pois só me parece um adolescente, embora tenha mais de vinte anos–, a sua simples presença visível... Ah! Ficaria surpreso se você pudesse avaliar o que isto significa. Define para mim, inconscientemente, as linhas de uma nova escola, de uma escola que unisse toda a paixão do espírito romântico a toda a perfeição do espírito grego. A harmonia do corpo e da alma... o que isto é! Mas, na nossa demência, separamos essas duas coisas e inventamos um realismo que é vulgar, uma idealidade que é vazia. (WILDE, 2014, p. 21).

O decadentismo se assemelha muito ao esteticismo, principalmente, no que se refere à concepção “arte pela arte”. Ambas as estéticas não demonstram, ao menos em primeiro plano, preocupação com os problemas sociais, mas, sim, interessa-se em explorar o culto à beleza, o exótico e os prazeres mais estranhos, além da questão da liberdade do indivíduo (corpo e alma) e o desenvolvimento de sua personalidade.

Com tantas modificações acontecendo nos séculos XIX e XX, a urbanização é acelerada e impõe o tema da cidade, da *urbe*. Sendo assim, as transformações sociais são mais um aspecto determinante para o romance, os espaços célebres não são repetidos, mas é permitida uma nova visão, lugares que concentram trajetos espaciais e sociais que antes eram extremamente separados, como os bairros ricos e os bairros pobres. De fato, as visões de tempo e espaço modificam-se. As relações pessoais são marcadas principalmente pela posição social que os indivíduos ocupam, construindo-se, sobretudo, na distinção de uma elite que intenta perpetuar o gosto refinado, o padrão de comportamento aristocrático e determinar os papéis, tal como é demonstrado no romance analisado.

Nessas condições de comportamento e valores morais, o ócio e a preguiça vinculavam-se ao sexo e à pobreza, alvos da repulsa social, pelo caráter animalesco e baixo. Dessa maneira, compunha-se uma sociedade artificial, falsa e dissimulada, comportamento destacado no exemplo: “Faço grande distinção entre as pessoas. Escolho meus amigos pela boa aparência, as relações pelo bom caráter e os inimigos pela bela inteligência” (WILDE, 2014, p. 15).

Para a mentalidade vitoriana retratada, um ser belo e rico não poderia praticar maldades ou ser um criminoso, tais atos pejorativos seriam reservados aos pobres e feios, que viviam à margem da sociedade.

Contudo, não apenas das transformações sociais, da sociedade em si e dos conflitos promovidos pela ciência é que o romance se bastará, mas também, dos saberes. Esses estão intimamente ligados aos valores da sociedade. Nos séculos XIX e XX observa-se um grande crescimento da Psicologia e da Psicanálise, desse modo, o romance retomará os conflitos e aventuras interiores. Entretanto, em meio a esse jogo de perversidade e hipocrisia, a punição recai, sobretudo, no duplo do personagem Gray: o retrato. A sua imagem é quem carrega o peso dos pecados e os sinais do tempo, assim, o dândi Dorian consegue esconder a verdadeira personalidade e, ao mesmo tempo, revelar, na perspectiva dos múltiplos desdobramentos, de acordo com Borges (2014, p. 55), enumerados e exemplificados:

a) O inocente – no início, o pintor tem medo de que Lorde Henry conhecesse Dorian Gray, devido ao fato do aristocrata poder influenciá-lo com seus estranhos ideais hedonistas e, dessa forma, mudar “o caráter bom e simples” do adolescente;

b) O belo - Dorian é conhecido e respeitado socialmente pela rara beleza, comparada à do jovem Adônis e à de Narciso. O adolescente toma consciência dessa virtude quando se depara com o retrato pintado por Basil. Até o momento ele havia escutado apenas elogios, contudo é o reflexo na pintura e as influências de Henry que despertam a consciência do jovem: “Aquilo o impressionara na ocasião, e, agora, diante do reflexo da sua própria beleza, sentia que a realidade total da descrição se apoderava dele num relâmpago” (WILDE, 2014, p. 33).

c) O rebelde - após reconhecer a própria beleza diante do retrato, o qual lhe serve como um espelho, e ouvir as ideias de efemeridade e juventude defendidas por Henry, Gray rebela-se contra Basil e a obra-prima. O pecado venial torna-se mortal e vaidade leva-o a matar. O rapaz teme envelhecer, conforme demonstrado a seguir: “Agora sei que, quando alguém perde a sua beleza, perde tudo. A sua obra me fez compreender isso. Lorde Henry Wotton tem toda a razão. A juventude é a única coisa que vale a pena. Quando perceber que estou envelhecendo, matar-me-ei” (WILDE, 2014, p. 33).

d) O aventureiro - o desejo ardente de querer saber tudo da vida é despertado pelo aristocrata. Agora o rapaz sai a aventurar-se pela Inglaterra à procura de sentir as mais diferentes sensações: “As sensações me apaixonavam... Bem, uma noite, ali pelas sete horas,

decidi sair à cata de uma aventura [...] Imaginava mil coisas. O simples perigo produzia em mim uma espécie de deleite” (WILDE, 2014, p. 144).

e) O dândi - a personagem desenvolve um estilo único de vestir-se e de se comportar, tornando-se uma referência para a maioria dos jovens londrinos. Sendo um homem rico, a maior ocupação é estar em busca de satisfazer as paixões; frequenta, com Lorde Henry, lugares da alta sociedade inglesa: cafés, teatros e salões, sempre caracterizado qual um cavalheiro nobre e elegante, típico dândi. Na passagem a seguir, o próprio narrador revela o deslumbramento pelo mundo fútil, transparecendo em Gray – que era a moda e a ditava - como uma tentativa de afirmar o culto ao belo, um dos ideais do Esteticismo²:

A moda, através da qual o que é realmente fantasioso se torna universal por breves minutos, e o dandismo, que é, à sua maneira, uma tentativa para afirmar o modernismo absoluto da beleza, exerciam sobre ele uma grande fascinação. Seu modo de trajar, as atitudes singulares que às vezes assumia exerciam influência notável sobre os jovens elegantes dos bailes de Mayfair e dos clubes de Pall Mall, que o copiavam em tudo e tentavam reproduzir o encanto natural de sua graça. (WILDE, 2014, p. 144).

f) O romântico - Dorian apaixona-se pela atriz Sibyl Vane desde a primeira vez que a vê atuando no teatro. Ao relatar esse encontro a Lorde Henry, o jovem descreve o episódio como “a aventura romântica mais extraordinária da minha vida” (p. 85). Vane desperta em Gray os sentimentos do amor e da paixão, fazendo com que se torne mais enamorado por ela: “é que eu não posso deixar de ir ver Sibyl Vane representar - exclamou, embora seja apenas em um ato. Tenho fome da sua presença e, quando penso na maravilhosa alma que se esconde naquele corpinho de marfim, sinto-me cheio de reverente temor” (WILDE, 2014, p. 84). A moça corresponde ao sentimento de Gray, a ponto de chamá-lo não de Dorian Gray, mas de “Príncipe Encantador”.

g) O cruel - o “amor” de Dorian por Sibyl dura apenas o tempo de alguns atos, ou melhor, de algumas de suas melhores representações. O rapaz se apaixona pela atriz, a bela intérprete das personagens de Shakespeare, Julieta e Rosalinda, mas não a Sibyl Vane mulher, a limitada, sensível e humilde. Durante uma encenação em que atriz acaba atuando mal, Gray

² De acordo com o dicionário Priberam *online*, Esteticismo define-se como: *fil* doutrina comum a filósofos como Schelling (1775-1854) ou Nietzsche (1844-1900), que concebe a dimensão estética, a experiência e a fruição do belo como aspectos fundamentais ou primordiais da condição humana, que subordinam, orientam ou determinam processos cognitivos, julgamentos morais ou investigações metafísicas; esteticismo. ² Devoção à beleza ou ênfase nela ou no cultivo das artes. ³ *lit* tendência artística, contemporânea do *Decadentismo* e do *Simbolismo*, e que, juntamente com estes, se opôs ao racionalismo burguês e cientificista do fim do século XIX, segundo o qual a arte era supérflua, extravagante, inútil e desprovida de qualquer propósito social.

descobre que a moça não tem todo o talento por ele imaginado. O caráter do dândi Gray não permite erros e a despreza por ter falhado na performance. Avaliando-a friamente pela atuação desastrosa, o jovem se desencanta e prefere terminar o relacionamento:

Costumavas excitar minha imaginação. Agora não podes sequer excitar a minha curiosidade. Já não me causas nenhuma emoção. Amava-te porque eras maravilhosa porque tinhas talento e inteligência; porque realizavas os sonhos dos grandes poetas e davas forma e substância às sombras da arte. E destruístes tudo. És inepta, estúpida. Meu Deus! Que louco fui em amar-te! Como fui tolo! Agora já nada mais és para mim. Não quero ver-te nunca mais. Não quero mais pensar em ti. Não quero jamais tornar a pronunciar o teu nome. (WILDE, 2014, p. 96).

Por essa passagem, Gray mostra um lado cruel e, conseqüentemente, antirromântico de onde identifica-se mais um aspecto de dualidade do personagem: romântico/antirromântico ao atribuir-lhe a perda do amor à atuação da atriz: admira o talento e a beleza, no entanto não consegue aceitar suas imperfeições e, por não perdoá-la, condena-se. Dessa forma, revela, além do lado perverso, a incapacidade de amar o Outro, de aceitar a fragilidade, as fraquezas e imperfeições por considerar esses traços próprios de uma pessoa sem força, sem caráter.

h) O assassino - a crueldade com que Gray age com Sibyl Vane faz com que ela, desiludida, acabe ceifando a própria vida. Contudo, não seria esta a maior atrocidade do protagonista, pois ao revelar o retrato alterado para o pintor Basil, acaba matando o amigo e criador da obra-prima:

Dorian Gray contemplou o retrato e, repentinamente, um sentimento de ódio irrefreável contra Basil apoderou-se dele, como se lhe tivesse sido sugerido pela imagem pintada na tela, como se lhe tivesse sido soprado por aqueles lábios sarcásticos. Os instintos enlouquecidos de uma fera acuada despertavam nele e detestou aquele homem sentado junto à mesa, como nunca tinha odiado a ninguém em sua vida inteira [...]. Quando se encontrava bem atrás deste, apanhou a faca e voltou-se. Hallward moveu-se na poltrona, como se fosse levantar-se. Dorian lançou sobre ele e enterrou-lhe a faca na carótida, atrás da orelha, empurrando a cabeça contra a mesa e vibrando-lhe repetidos golpes. (WILDE, 2014, p. 100).

Gray não aceita as críticas do pintor a respeito do lado obscuro e malvado da personalidade do jovem modelo, aspecto visivelmente ilustrado pelo retrato, desse modo o pintor rouba-lhe a alma e Dorian tira-lhe a vida. Imerso entre o amor e o ódio, acaba matando uma das pessoas que mais o amavam a fim de que pudesse proteger o segredo de uma alma doentia, ressalta-se, nesse ponto, o duplo cínico e arrependido.

I) O cínico - na mesma noite em que matara Basil e, depois de ter escondido o seu corpo, o herói, impune, frequenta um jantar no salão de Lady Narborough, como se nada tivesse acontecido: “Quem olhasse para Dorian Gray àquela noite, certamente não acreditaria que ele passara por tão grande tragédia. Os dedos bem cinzelados jamais poderiam ter agarrado uma faca homicida, nem os lábios sorridentes blasfemado contra Deus e a bondade” (WILDE, 2014, p. 186). Até mesmo Dorian admira-se de seu comportamento sereno após um assassinato: “Ele próprio não podia deixar de admirar-se da calma de sua atitude e por um momento sentiu intensamente o terrível prazer de uma vida dupla” (WILDE, 2014, p. 192).

J) O arrependido - pelo incidente acontecido com Sibyl, Gray é perseguido pelo irmão da moça, James Vane, que deseja vingança. Este tenta muitas vezes matar Gray, porém na primeira oportunidade que surge, não o reconhece, pois, passados tantos anos, o jovem ainda mantém a fisionomia bela e jovial. Em uma segunda tentativa, o alvo acaba sendo o próprio James, que morre acidentalmente numa caçada, levando-nos a conceber o acontecimento como uma segunda chance para arrepender-se e mudar de vida: “- Não, Harry, fiz muitas coisas horríveis, na vida. Não vou mais fazê-las. Iniciei ontem minhas boas ações” (WILDE, 2014, p. 224).

Observa-se, por meio desses relatos, um reconhecimento de si mesmo, pois a beleza e a juventude eternas não impedem a morte da alma. Os múltiplos Grays: o inocente, o belo, o rebelde, o aventureiro, o dândi, o romântico, o cruel, o assassino, o cínico e o arrependido, todos se encontram em um só, isto é, num corpo, agora mortal. Assim, Dorian é um exemplo de indivíduo marcado por estas múltiplas identidades, não definidas, mas fragmentadas, deslocadas e contrastantes. Em cada lugar, o protagonista executa um papel, ora sendo um dândi, ora um criminoso, ora um moço simples, ora um rebelde, desdobando-se em facetas múltiplas e convenientes ao momento, por exemplo, quando se mostra arrependido do assassinato de Sibyl Vane; ou o dândi, quando procura impressionar as pessoas nos locais que frequenta. Esse indivíduo assim multifacetado não permite que se veja o interior de si mesmo, a alma e a essência. É um sujeito que se compõe e se mostra a partir do objetivo que deseja alcançar, ocultando um “eu” malévolo e dissimulado, que se revela quando a insatisfação impera. Gray não é um sujeito único, mas um sujeito-máscara, portanto, a partir de um retrato, inúmeros outros também podem ser pintados, revelando as diferentes faces do personagem e da sociedade vitoriana.

Nessa obra, Wilde procura oferecer ao leitor um registro da sociedade do século XIX, que valorizava mais o parecer que o ser e que se baseava em valores individualizantes.

Através dos recursos utilizados, como a exploração da ironia que se revela através do duplo e do narcisismo, o autor revela o lado hipócrita, cínico e maldoso da sociedade da época. O próprio ambiente em que a trama se desenvolve (tempo fechado, cinzento, carregado de neblina) sugere uma sociedade que se esconde atrás da mentira para encobrir sua própria natureza.

1.2 Discurso artístico e valores sociais

As linguagens são extraordinárias e possuem poder multiplicador, estão em constante evolução, modernizando-se, absorvendo as mudanças provocadas pela tecnologia e pelos novos suportes. O retrato é uma das formas que o homem tem de registrar um momento que estará congelado para sempre. Para Santaella e Nöth (2005, p. 134): “Ao congelar pessoas, coisas ou situações em instantâneos, a fotografia funciona como um repetido testemunho de que aquele instante já passou, não mais existe, desapareceu para sempre, morreu”.

Em *O retrato de Dorian Gray*, este se vê dividido uma vida dupla: de um lado, é adepto do hedonismo e da vida fútil; por outro lado, mantém-se conservador, perfeccionista e esteta diante da sociedade vitoriana. Na obra em questão, tanto o modelo quanto a própria arte sofrem as intempéries do tempo, mostrando a efemeridade das coisas e dos seres. O desenrolar da obra é, por si só, uma cadeia sensorial e no primeiro capítulo a imagem sensorial impregna o processo descritivo de constituição espacial: o estúdio artístico era invadido pelo perfume das flores, tão trabalhosamente descritas a fim de expor a beleza assemelhante à visualidade das artes plásticas.

É por meio da fotografia, ou no caso do livro analisado, do retrato, que o eu do passado e do presente se encontram e se confrontam. É ao redor dessa imagem e dos conflitos evocados que a trama do romance se faz. Ao pintar o retrato de Gray com tanta perfeição, Basil Hallward, o pintor fixado na beleza de Gray - maior do que a própria arte -, consegue cristalizar a juventude do amigo pela eternidade, o que seria impossível ao nos depararmos com um espelho – capaz apenas de nos mostrar o real, o tangível.

A pintura aparece anteriormente à própria personagem fazendo com que o leitor seja conduzido a imaginar e a construir em sua mente um ser dotado de tamanha beleza. Quando o pintor começa a narrar seu primeiro encontro com o jovem Gray ressalta-se o fascínio que a beleza de Gray desperta em Basil, beleza que externa a pureza de Gray: “Voltei-me e vi Dorian pela primeira vez. [...] Pressenti que me encontrava face a face com alguém, cuja

personalidade era tão fascinante, que, se eu me deixasse atrair, poderia absorver-me a alma e até a arte” (WILDE, 2014, p. 19).

Lorde Henry afirma ser o melhor trabalho de Basil, e que deveria submetê-lo a Grosvenor, uma instituição existente na atualidade, especializada em propriedade. Henry acrescenta que uma arte daquela faria dele, Basil, o artista, atemporal, por colocá-lo acima dos jovens e faria os velhos sentirem ciúmes. O pintor retruca, afirmando que quer manter a sua arte para si, não mandá-la a lugar algum, uma vez que não quer exibi-la, ou expô-la, pois ele se vê demais nela: “Um artista deve criar coisas belas, mas não deveria colocar nada de sua própria vida nelas” (Wilde, 2014, p. 29). Segundo Lukács, “a obra de arte revela – em virtude da sua essência objetiva – uma qualidade interna, em si significativa da vida humana, terrena” (2009, p. 18). Basil não queria exibir seu retrato, assim como não queria revelar *a priori* o nome de Dorian Gray. Importa-lhe, antes, manter a obra protegida e resguardada, como se fosse sua própria vida.

Basil conhece Dorian Gray em uma festa da alta sociedade, e o primeiro sentimento que o invade ao se deparar diante de um ser com tamanha beleza é o terror. Posteriormente o terror desperta um saber de que aquela personalidade fascinante com a qual se deparara influenciaria toda a sua arte e a obra-prima que produziria. O instinto de Basil alerta-o de que o Destino se apoderaria deles, nesse processo, o sujeito torna-se consciente de si mesmo, fator fundamental tanto na vida quanto na arte. Gray observa seu reflexo sendo produzido pela arte no momento imediato de produção e, quando ele percebe o resultado artístico, envelhece.

Na sequência das ações, Lorde Henry relembra a Gray os pecados que este cometera, as vergonhas, fazendo-o sentir culpado e inferior, destituindo-o da distinção antes prestada. Por esse modo de agir, pode-se considerar que Lorde Henry seria o melhor artista, pois causara em Gray sensações jamais florescidas – e isso requer arte. As duras palavras dirigidas ao jovem são terríveis, por serem capazes de causarem o caos, e justamente por isso são igualmente mágicas, confirmando o fato de que a experiência com as palavras é um exercício artístico, como se demonstra a seguir: “Pareciam ser capazes de dar forma plástica a coisas sem dimensão e ter uma música própria tão doce quanto aquela da viola ou do alaúde. Meras palavras! Havia algo tão real quanto as palavras?” (WILDE, 2014, p. 41). Assim, o efeito estético ultrapassa o limite da arte pictórica que Basil conseguira captar e estende-se ao universo da linguagem, nos dizeres de Lukács:

Mesmo reconhecendo em todo o seu valor a força evocadora da forma artística, deve estar claro que qualquer sujeito receptivo coloca

incessantemente em confronto a realidade refletida pela arte com as experiências que ele mesmo adquiriu. Naturalmente, também aqui não se trata de cotejar, por meio de um procedimento mecanicamente fotográfico, os detalhes singulares observados antes na vida e depois na arte. Como já foi dito em outro local, a correspondência se estabelece entre duas totalidades, entre a totalidade da representação concreta e aquela da experiência adquirida. (LUKÁCS, 2009, p. 271).

A concepção de signo ideológico considera o linguístico e o translinguístico, o sujeito eu-outro e o tempo-espaço, sempre socioculturais. O sujeito (composto na e pela linguagem) constitui-se por meio e a partir do outro e o outro se constitui por meio e a partir do “eu”, em relações dialógicas responsivas e responsáveis. O discurso como “arena onde se digladiam valores sociais” semiotiza a vida, com seus valores, revelados por meio do signo ideológico, por meio da linguagem, possibilitando refletir e compreender a relação intrínseca existente entre o discurso, a sociedade e o homem – com seus valores impregnados tanto na linguagem quanto nos sujeitos, ambos, produtos e produtores de sentido.

Conforme Sobral, a obra estética tem seu ponto alto na forma do conteúdo, que apresenta o conteúdo (o mundo transfigurado) em termos de uma dada concepção arquitetônica (a forma do objeto estético). Esta recorre a uma dada forma composicional (a forma do objeto exterior) e a um material (verbal, não verbal ou sincrético).

O ser humano se comunica por meio de signos, que constituem a linguagem e, no caso específico da linguagem verbal, requer a existência de língua para que possa se manifestar pelos atos de fala. Fiorin ressalta a riqueza da manifestação da linguagem:

Os sentidos podem manifestar-se de diversas maneiras: por meio de sons, como no caso da linguagem verbal, por meio de imagens, como na pintura, por meio de gestos, como nas línguas de sinais utilizadas pelos surdos. Temos linguagens não mistas, cujos significados se manifestam apenas de uma maneira: a escrita, a pintura, a escultura, a língua de sinais; temos linguagens mistas, cujos significados se manifestam de diferentes maneiras, como o cinema, em que os sentidos são veiculados pelos sons da linguagem verbal e da música, pelas imagens da linguagem visual, etc. Assim, podemos falar da linguagem como capacidade específica da espécie humana de produzir sentidos, de se comunicar, mas também das linguagens como as diferentes manifestações dessa capacidade. Uma ordem de parar no trânsito pode concretizar-se por meio da palavra “pare” pronunciada por um guarda; por um sinal de apito; pelo gesto de abrir a palma da mão em posição vertical; pela luz vermelha do semáforo. São diferentes linguagens que comunicam a mesma significação. (FIORIN, 2015, p. 14).

A realidade é recriada por meio da linguagem, é uma atividade simbólica, marcada histórica e ideologicamente, por ser o elemento primordial para a interação entre indivíduos e considerar as diferentes formas de manifestação é possibilitar ao homem interagir de maneiras diversas, a partir da sua necessidade. Os modelos de beleza impostos nas sociedades e as tendências aos modismos são formas de se instaurar uma linguagem predominante nos meios sociais em que circulam textos, por meio do verbal ou do não verbal, estabilizando discursos ou acentuando conflitos, provocando uma ressignificação nos padrões estabilizados.

A arte é um campo provocador de acentuadas mudanças, por se constituir como um terreno instável para a manutenção de práticas ultrapassadas ou tradicionalistas, dessa maneira, a juventude, o padrão de beleza e os valores fixados nas diversas esferas culturais podem ser representados por inúmeros vieses, através de uma imagem (o quadro), sendo recriada e valorada como ideal na sociedade em que a obra é revisitada, como no caso do romance estudado.

A tensão localizada entre as divergências nas vontades de Gray e do pintor possibilita compreender a relação entre os dois personagens e ainda a posição do retrato diante deles como objeto causador do conflito revelador das reais perspectivas de interesses pessoais. Ambos são dominados pela vaidade e agem de maneira camuflada no ambiente que estão inseridos, como consequência deslumbre por parte do representado logo se rompe, pois desenvolve uma espécie de ciúme pela pintura e, com o desenrolar da história, o afeto se transforma em repugnância e ódio, sentimentos também despertados no autor da pintura e temos conhecimento desses fatos por meio da linguagem, pela qual é possível refletir e compreender a relação intrínseca existente entre o discurso, a sociedade e o homem, com seus valores impregnados tanto na linguagem quanto nos sujeitos, ambos, produtos e produtores de sentido. Com isso, a obra toca o interlocutor e este dialoga e interage com aquela.

A linguagem reflete e refrata valores (individuais e sociais) apresentados em embate nos discursos. Conforme Sobral, a obra estética tem seu ponto alto na forma do conteúdo, que apresenta o conteúdo - o mundo transfigurado- em termos de uma dada concepção arquitetônica - a forma do objeto estético, no caso, o romance e, dentro do romance, a pintura. A concepção arquitetônica recorre a uma dada forma composicional - a forma do objeto exterior - e a um material - verbal, não verbal ou sincrético³.

A linguagem, o sujeito e os valores são construções sociais e elementos ímpares para o entendimento das relações de sentidos, dada a análise de como cada um desses elementos é

³ A forma sincrética é aquela em que verbal e não verbal se encontram, sendo representadas concomitantemente.

constituído. Em cada realização é possível pensar na composição das obras e em como elas se relacionam com esses elementos e com o sentido produzido uma vez que os valores são intrínsecos. Por meio do signo ideológico é possível visualizar valores humanos como a vaidade, a beleza, o embate ideológico no centro do texto/discurso artístico, a concretização do sujeito e as relações representadas simbolicamente, influenciado pelas vivências com, na e pela linguagem. A arte pictórica traz em si um desejo de replicar a realidade, segundo Tezza:

Talvez o desejo instintivo de paralisar o tempo; ou, antes, de sair dele para contemplá-lo à distância. É o medo da morte, ou, dizendo de modo mais delicado, da ausência, que nos levaria a fixar pessoas e coisas em duplos incompletos, que já envelhecem no exato instante em que surgem. (TEZZA, 2014).

Dessa forma, as pessoas e as coisas tornam-se incopiáveis, afinal, no momento em que estão sendo reproduzidas estão envelhecendo, estão mudando, em constante transformação. O tempo é inexorável e age sobre as pessoas, a vida, os acontecimentos e, ao término da obra, da imagem, tais pessoas já não são as mesmas e na obra em questão, o autor consegue superar os limites da linguagem verbal escrita, ao integralizar a linguagem não verbal - arte pictórica -, conseguindo transformá-la em um recurso maior, refletindo sobre a própria arte através da arte, sintetizando o movimento: o artista cria em um espaço e tempo específicos, uma obra de arte e está sobreviverá por longo tempo, mesmo que artista e modelo deixem de existir.

A arte produz signos, nesse meio, a literatura imortaliza-os principalmente nas obras consideradas importantes, como *O Retrato de Dorian Gray*, envolve a pintura de um quadro. Os símbolos e signos são objetos do mundo físico, recebem, pois, significação atribuídas mediante um contexto, assim um mesmo objeto – quadro – apresentar significados diferentes e representar simbolicamente realidades diversas, tal qual o retrato pintado.

Qualquer objeto, som ou palavra capaz de representar uma outra coisa é signo, essa representação pode ser feita através da palavra, fotografia, ou pintura, a arte e, ao mesmo tempo, aparência e símbolo, mudando os papéis gerando conflitos. No romance, a pintura de Gray deixa de ser uma representação para possuir características próprias, enquanto o Gray jovial e belo torna-se ele mesmo a sua própria representação, nesse caso configura-se objeto e o objeto – signo. O retrato pintado por Basil era de tamanho natural, fiel à representação do modelo, o culto da beleza e a admiração alheia, permitindo-nos lembrar de uma identificação com o mito de Narciso, elemento explanado posteriormente no nosso estudo. Contrariamente ao enaltecimento da juventude a velhice e o feio destroem e derrubam qualquer pessoa física,

como afirmou Basil, pois simbolizam o fim, a morte. Lorde não acredita que pessoas velhas e feias sejam capazes de sentir alguma emoção, reafirmando a força dos valores da beleza e da juventude: “Mas um dia quando for velho, e enrugado, e feio, quando o pensamento tiver marcado de sulcos sua testa e a paixão estigmatizado seus lábios com seu fogo horrendo, há de sentir isto, há de senti-lo terrivelmente” (WILDE, 2014, p. 28).

Gray não é escolhido à toa nesse conflito imagético, é símbolo do objeto de adoração pelos personagens Lorde e Basil, representando o conceito estético pela jovialidade e beleza na forma mais alta, pois ambas as concepções são abstratas e no momento de tensão a obra atinge o ponto fraco da sociedade: a beleza e a juventude eterna. Na Era Vitoriana, possuir um retrato próprio dentro de casa é sinônimo de grandeza, de ascensão social. Localizado no hall de entrada da casa para que todos que entrassem, vissem-no. De acordo com Mutran, “[...] a popularidade do retrato [...] atesta o desejo de definir o ser humano” (2002, p. 92). Ainda na obra de Mutran é possível encontrar uma das diversas metáforas em que denota: “A máscara revela mais que o rosto” (MUTRAN, 2002, p. 117). O não ser não é nada, o que importa é o ser. O signo visual em oposição não é o objeto da ação, mas a negação do mesmo. O retrato pode trazer diferentes significados, em seus sentidos básicos de imagem pode corresponder à fotografia, à imagem de uma pessoa reproduzida em um desenho ou pintura, remete à ideia da semelhança entre pessoas, coisas e lugares e, enquanto tal, manifesta na especificidade dessa forma de linguagem, o humano.

1.2.1 Relações entre o visual e verbal

A proposição de valor expressa em um texto impresso erige-se sempre pela relação estabelecida entre os signos verbais e os signos visuais. Essas relações são facilmente observadas nos diálogos estabelecidos entre título e imagem (fotografia ou ilustração principal) que se apresentam na forma de redundância ou de acréscimo de informação: “A imagem duplica certas informações do texto, por um fenômeno de redundância, ou o texto junta uma informação inédita à imagem?”, segundo Roland Barthes (1964, p. 43). Em se tratando do romance, o retrato acompanha o desenvolvimento da vida do modelo, permanecendo jovem até o momento em que aquele sucumbe à velhice. Ambos envelhecem e o desejo de morte que recai sobre Gray são reflexo da decrepitude que este detecta no quadro.

Por essa perspectiva, a tela assume um caráter de redundância por refletir acontecimentos da vida real. A imagem é o vetor para esse desenrolar de informações, tal

Kalverkämper (apud SANTAELLA; NÖTH, 2005, p. 54), ao diferenciar três casos de comparação entre imagem e texto:

1. a imagem é inferior ao texto, apenas o complementa, sendo, portanto, redundante;
2. a imagem é superior ao texto e, por ser mais informativa, domina-o;
3. a imagem e o texto têm a mesma relevância, estão integrados.

Constituindo-se como item integrador, os signos visuais são passíveis de gerar pensamentos: “- Harry, todo retrato pintado com sentimento é o retrato do artista e não do modelo. O modelo é mero acidente oportunidade, não é ele que é revelado pelo pintor, antes é o pintor que, na tela se revela a si próprio” (WILDE, 2014, p. 11).

A imagem consiste em uma forma de arte, por isso partimos da premissa de que arte é uma manifestação de linguagem, possuindo funções de comunicação e de expressão, não pode ser somente entendida como a expressão - ou objetivação - de sentimentos internos do artista, da mesma forma que a fala não é somente a exteriorização objetiva da atividade mental – subjetiva - do indivíduo, através de um código de signos.

Expressão é tudo aquilo que, tendo se formado e determinado de alguma maneira no psiquismo do indivíduo, exterioriza-se objetivamente para outrem com a ajuda de algum código de signos exteriores. A expressão comporta, portanto, duas facetas: o conteúdo (interior) e sua objetivação exterior para outrem (ou também para si mesmo). (BAKHTIN, 2002, p. 111).

Aquele que fala ou escreve, pinta, interpreta, dança, compõe uma obra deve sempre pressupor alguém recebendo os signos das linguagens utilizadas, pela percepção sensorial, percebendo ou interpretando seus conteúdos. Do ponto de vista da produção, obra de arte nunca é somente expressão do artista ou criação de formas, nem somente comunicação com o público ou apresentação de conteúdos, do ponto de vista da recepção. A obra de arte pode expressar, comunicar, apresentar e criar conteúdos.

Por ser múltipla possibilidade de linguagem Bakhtin (2002, p. 70) comenta que: “para observar o fenômeno da linguagem, é preciso situar os sujeitos emissor e receptor do som bem como o próprio som, no meio social”. Nas linguagens artísticas, as obras de arte – as materialidades - estão inseridas em determinados contextos sociais assim como os sujeitos participantes do fenômeno artístico: os artistas e o público.

Como já apresentado, existem diversas formas de linguagem, algumas verbais – incluindo a oral e a escrita, e outras não verbais, como a visual, a gestual, a sonora, a sinestésica, a tátil, a olfativa. Uma determinada linguagem artística pode apresentar elementos de diversas linguagens. Assim, não existe obra de arte universal, que será compreendida ou entendida por todas as pessoas da mesma forma. A percepção visual ou sonora é aprendida culturalmente através das interações sociais de uma determinada época, não é natural ou orgânica, é construída socialmente. Já a recepção das imagens visuais e dos sons é um processo fisiológico, contudo a percepção, perpassando os processos psicológicos, está ligada à cultura.

Os símbolos, os signos e sinais - o código da linguagem -, são aprendidos e ensinados e as regras, as técnicas de uma determinada linguagem são reconhecidas por um determinado grupo cultural. O que para nós é música, para povos de outras culturas pode ser considerado um barulho incômodo. O que é arte para nós pode ser elementos do cotidiano, utilitários ou fazer parte da religião de outros povos, na concepção bakhtiniana:

É apenas na medida em que a obra é capaz de vínculo orgânico e ininterrupto com a ideologia do cotidiano de uma determinada época, que ela é capaz de viver nesta época (é claro, nos limites de um grupo social determinado). Rompido esse vínculo, ela cessa de existir, pois deixa de ser apreendida como ideologicamente significante. (BAKHTIN, 2002, p. 119).

Relacionando tal consideração ao romance, comprovamos que o quadro não manifestava só as marcas deixadas pelo tempo, a pintura passa a mostrar o mais íntimo, o marco disso é quando Gray resolve escondê-lo na escuridão da biblioteca, onde ninguém entraria, apenas ele teria acesso ao quadro reflexo de seus atos mais obscuros. A personagem esconderia um objeto portador de uma corrupção pior do que a decomposição da morte e os crimes e os pecados seriam para a imagem pintada na tela o que o verme é para o cadáver.

Dorian assume uma vida dupla, a da beleza, vaidade, jovialidade eterna que lhe proporcionavam um ar de inocência e, no retrato, o reflexo de suas maldades e de uma vida libertina, portando uma expressão irônica e hipócrita. A relação entre ambos é tão marcante que Dorian tenta destruir a pintura que representa sua vida, atravessando-o com a mesma faca com que matara Basil: “Olhou à volta e viu a faca com a qual matara Basil, assim como matara o pintor, iria matar agora a obra do pintor e tudo o que ela significava” (WILDE, 2014, p. 238). Percebemos, nesse ponto, a intensidade da obra artística no que tange ao público receptor quanto às forças intrínsecas aos seus componentes.

1.3 A constituição da ironia na linguagem poética

O Romantismo alemão sacralizou a ironia como formadora da arte, um princípio de construção. Em uma obra de arte regida pelo princípio formador da ironia poética, há a união incessante entre a experiência emocional e a experiência racional, tendo uma expressão continuamente voltada sobre si mesma. Nessa expressão, transmuta-se constantemente em metapoema⁴ num movimento contínuo do eu de desdobrar-se em autor e crítico. De muitos modos tentou-se explicar a especificidade da linguagem poética⁵, contudo essa diversidade unifica-se na afirmação de que é uma atividade especial da linguagem verbal e, enquanto, estende-se também ao romance por este lidar com esse domínio da linguagem.

Seria ilusório acreditar descobrir algo que vá muito além do que já disseram sobre ironia, objeto de estudo fecundo, intrigante e de grande resistência. Pela reflexão sobre a ironia, pretendemos formular questões que nos auxiliem a pensar mais fundo o processo de significação na linguagem.

A reflexão sobre a ironia leva-nos à compreensão de que, para o estudo da significação, importa tanto aquilo que é construção como o que é processo de autodestruição do sentido. Em outras palavras: a destruição do sentido também é um processo constitutivo da linguagem que, se faz presente na obra analisada: “Alma e corpo, corpo e alma, como eram misteriosos! Havia animalismo na alma e o corpo tinha seus momentos de espiritualidades” (WILDE, 2014, p. 66).

A ironia, conseqüentemente, é definida como a expressão de uma coisa (séria) mediante palavras que significam o contrário – o jogo -, por isso realiza-se no âmbito da *voluntas*, estabelecida pela relação entre o sério e o jogo, apresentando-se como uma arma da parcialidade: o orador está tão convencido da própria causa e da simpatia do público, usando a escala de valores do adversário, fazendo ver sua falsidade mediante o contexto. Essa tendência irônica de precaução foi tornada modelo por Sócrates, em seu método (BALLEMAN, 1978). Ainda quanto ao seu modo de ação, a ironia age de duas formas: pela *dissimulatio* - ocultação da própria opinião - e pela *simulatio* - finge-se uma opinião própria que coincide com a opinião da parte contrária -: fator que comprovamos com a citação: “A

⁴ Tomamos a concepção de metapoema como o poema em que o autor reflete sobre o processo de criação poética ou do poema que ele próprio verseja.

⁵ Não é objetivo deste trabalho discutir a natureza da linguagem poética no domínio do poema e da poesia, o que nos interessa é a maneira como tal linguagem usufrui das características que lhe são peculiares para a instalação da ironia.

razão que nos leva a desejar pensar bem dos outros é termos medo por nós mesmos. A base do otimismo é simplesmente o terror” (WILDE, 2014, p. 83).

A ironia, e as figuras em geral, não são apenas meios expressivos, constituem estados de mundo, por não haver um conteúdo e uma expressão separados, assim como não há essa separação entre sujeito/linguagem/ mundo. Constituem-se em suas relações, quando pensamos os processos de significação, na ironia, joga-se com a relação entre o estado de mundo tal como ele se apresenta já cristalizado os discursos instituídos, o senso comum e outros estados de mundo. Essa é uma característica básica da ironia, não se trata, pois, de um mero jogo de oposição, de se dizer o contrário do que se pensa. A diferença expande-se, significando multiplamente e, nessa perspectiva, o texto é objeto de funcionamento do que se nomeia de estética autorreferencial, podendo assumir, por si mesmo, a responsabilidade de sua duplicidade: ao repetir, desloca; ao insistir na igualdade, difere. Esse é o modo de constituição irônica de onde deriva o efeito de eco e de ruptura.

Em *O Retrato de Dorian Gray*, a tela é um espelho em que Gray se contempla, operando como uma memória de quem o jovem é, revelando o medo do personagem em tornar-se feio, velho e de morrer. Como não deseja envelhecer e morrer, o jovem tenta transformar a vida em experiência artística pelo estudo e refinamento das percepções, e assim fugir da ação temporal. Na obra, esse efeito é tardio, pois o artista concebe a pintura de maneira detalhada, o representado é "trabalhado e retrabalhado", os gestos e as cores aplicadas sugerem por parte do artista “um olhar detalhado sobre o ‘real’” (WILDE, 2014, p. 63). Ao captar os movimentos do jovem no retrato e nele figurar o belo rosto de Gray, Basil consegue criar uma espécie de máscara, a qual parece conter a centelha da vida. Em tal processo, Lorde Henry percebe que seu amigo pintor aprimorara a própria técnica ao observar a imobilidade de algumas pinturas no estúdio de Basil, em contraposição ao retrato de Gray. A pintura, apesar de transformar-se pelo reflexo corrupto da alma do rapaz, não perde as qualidades de obra de arte e, ao longo do romance, modifica-se em relação à primeira imagem pintada por Basil. Tal fato poderia ser considerado como uma descaracterização da obra artística original, comprometendo a natureza daquele objeto, porém quando Gray tenta destruir o quadro, este termina por matá-lo, a imagem volta a ser como antes, mostrando a beleza e a doçura do rapaz, assim a arte permanece pelos séculos enquanto a matéria se esvanece. O jovem, em seus estudos, percebe que mesmo os amantes da arte passam, o que resta ao mundo é a arte.

A narrativa não tem o interesse de representar o real ou de seguir uma lógica objetiva, mas sim o de provocar, de espantar e quebrar qualquer ordem de expectativa do leitor. Kierkegaard (1995), em seu livro “O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates”, faz um estudo da ironia a partir dos discursos de Sócrates, até a atualidade, mostrando que a base do discurso irônico surgiu com esse pensador, sem mesmo alguém, à época, saber do que se tratava, nem mesmo Sócrates, cujas frases pronunciadas de uma maneira irônica necessitavam da interpretação dos seus ouvintes; no entanto, mesmo realizando esse procedimento, esse tipo de linguagem ainda não havia sido conceituado como “ironia”. Diante disso, o autor aponta que a forma mais corrente de ironia consiste em dizer num tom sério o não pensado seriamente; assim como pessoas brincando dizem, em tom de brincadeira, algo que é considerado sério.

Kierkegaard (2005), a ironia não está presente para aquela pessoa que é extremamente natural ou ingênua, mostra-se mais facilmente para alguém já é desenvolvido ironicamente, para quem possui certa facilidade em “ver” as situações sempre com “dois olhos”, duas possibilidades, tal qual observamos no excerto: “Não deve dizer nada na frente de Gray, Harry, - Na frente de qual Dorian? Do que está servindo chá, ou do que está no quadro?” (WILDE, 2014, p. 36). Um exemplo para demonstrar que o romance, desde as suas origens, é organizado por uma voz que, para ser legitimada, não basta ser dotada de um querer distanciar-se, mas sobretudo, deve saber distanciar-se. Para Bakhtin se o romancista:

não sabe colocar-se à altura de uma consciência linguística relativizada, galilena, se for surdo para a bivocalidade orgânica e a dialogicidade interna do discurso vivo em transformação, ele nunca compreenderá nem realizará as possibilidades e os problemas reais do gênero romanesco. Naturalmente, ele pode criar uma obra que será composicional e tematicamente parecida com o romance, “fabricada” exatamente como um romance, mas ele não criará um romance. O estilo sempre o trairá. Veremos o conjunto ingênuo e estupidamente presunçoso de uma linguagem unívoca, pura e fluente (ou dotada de uma bivocalidade fictícia, artificial e elementar). Veremos que tal autor se desembaraça facilmente do plurilinguismo: simplesmente ele não ouve a diversidade essencial da linguagem real. (BAKHTIN, 1998, p. 129, grifo nosso).

Assim, a atitude reflexiva surge como algo despertado no ato mesmo da vastidão de um romance, pela bivocalidade. A ironia amplia os horizontes da percepção, instaurando incertezas abrindo outras perspectivas para o efeito de sentido, desconstruindo a regularidade discursiva.

Acerca desse aspecto, Reboul (2004), em seu livro “Introdução à Retórica”, afirma que, na ironia, zomba-se de algo ou alguém, dizendo o contrário do que se quer dar a entender. Ele afirma que a matéria da ironia é a antífrase e que o seu objetivo é o sarcasmo, e ainda acrescenta que se trata de uma figura de pensamento, pois tem dois sentidos. Ex.: “És a fênix... pode ser tomado ao pé da letra, como a ave, ou então segundo seu espírito, que aqui se opõe ao sentido próprio do termo” (REBOUL, 2004, p. 132). Pode-se entender esse enunciado como se estivesse tratando-se da ave em si, ou com outro sentido, o da “fênix” que renasce das cinzas, como uma figura que não se entrega, não se deixa abater, uma guerreira, como se fosse indestrutível.

Segundo o autor, a ironia pode ser amena ou cruel, sutil ou grosseira, amarga ou engraçada. Por essa razão, delimita o assunto tentando distinguir o que torna a ironia “fina” e, ele mesmo a define provavelmente pelo afastamento entre os dois sentidos a letra e o espírito, conceituando: “A ironia é fina quando seu verdadeiro sentido se deixa esperar, quando sua vítima é a última pessoa a percebê-la; indo mais longe, pode-se dizer que é aquela cujo sentido nunca ficará completamente claro, que sempre deixará alguma dúvida” (REBOUL, 2004, p. 132).

No romance de Oscar Wilde, toma-se uma passagem irônica a respeito do olhar, no momento em que Basil Hallward pinta o retrato de Dorian Gray e seu amigo, Lorde Henry, os observa:

Lorde Henry olhou o rapazola. Era mesmo muito bonito, os lábios escarlates bem torneados, os olhos azuis, claros, os cabelos dourados, encaracolados. Havia algo, naquele rosto, que fazia com que se acreditasse nele imediatamente. Ali estava toda candura e também a pureza passional da juventude. Sentia-se que o jovem se mantivera inatingido pelo mundo. Não era à toa que Basil Hallward o adorava. - Você é muito encantador, Sr. Gray, para deixar-se entregar à filantropia. (WILDE, 2014, p. 22).

Lorde Henry desdenhara de Basil e do retrato, como se Gray estivesse fazendo alguma caridade ao pintor pousando para ele. É possível pensar que Lorde Henry pretendia afirmar que o pintor não era uma pessoa famosa e, pela produção do retrato, poderia tornar-se conhecido pelo intermédio de Gray, devido à beleza do jovem, e não ao talento de Basil. A cena pode ser imaginada: Henry “diz” com um “olhar sarcástico”, de deboche, pode até ter “piscado” um olho para Dorian, tentando fazer com que este entenda que é uma brincadeira, uma zombaria.

As conversas entre as personagens são repletas de ironia, pois Lorde Henry nunca falava diretamente as coisas, com sutileza, mas sempre com uma intenção escusa, levando o jovem Gray a amadurecer as reflexões. Essa estratégia isentava Lorde Henry de culpa sobre os pensamentos e atos de Gray, responsabilizando o jovem pelas decisões tomadas, assim, identifica-se mais um aspecto do discurso irônico. As afirmações de Lorde Henry perturbavam o jovem Gray, instaurando uma dúvida permanente:

Meu caro menino, superficiais são as pessoas que amam só uma vez na vida. O que chamam de lealdade, de fidelidade, eu chamo de letargia de costumes ou de falta de imaginação. A fidelidade está para a vida emocional assim como a consciência está 42 para a vida do intelecto... uma mera confissão de fracasso. Fidelidade! Qualquer dia desses, vou analisá-la. (WILDE, 2014, p. 59).

O exemplo acima demonstra a intenção de Lorde Henry de impor as próprias convicções sobre o amor e a fidelidade, como se ambos não existissem ou fossem impossíveis de serem alcançados ou experimentados, como se todos os humanos nunca tivessem a capacidade de amar ou de serem fiéis aos seus parceiros. Ironiza dizendo “fidelidade! Qualquer dia desses, vou analisá-la”, como se ele tivesse o poder e a sabedoria de analisar a fidelidade dos outros. Esse comportamento reflete a concepção de amor inerente ao espírito dândi.

Nessa perspectiva, o fato de Lorde Henry continuar ironizando e criticando Gray por amar a bela Sibyl Vane e por gostar de suas diferentes personagens românticas interpretadas no teatro confere ao romance a mais intensa verossimilhança.

Dorian meneou a cabeça. “Hoje ela será Imogene, e amanhã será Julieta”, “E quando será Sibyl Vane?”, “Nunca”, “Meus parabéns, então!, ‘Você é mesmo horrível! Ela é, numa só, todas as heroínas do mundo. Ela é mais que um ser individual. Você ri, mas eu digo que ela é um gênio. Eu a amo, e devo fazer com que ela me ame [...]’”. (WILDE, 2014, p. 65).

Lorde Henry atormentava o jovem Gray e pretendia fazê-lo acreditar que o amor não valia a pena, que não era próprio de um aristocrata, Gray o contestava, porém as opiniões e afirmações de Lorde Henry eram tão firmes e, concomitantemente tão irônicas, que causava uma confusão em todos os que o ouviam. Desse modo, Gray deixou-se levar pela opinião do outro, sendo manipulado, e perdendo o encanto pela jovem Sibyl Vane, apagando o amor e o sonho.

À medida do desenrolar da narrativa, Gray aprende a lidar melhor com as intrusões de Henry e passa a ter suas próprias convicções, ouvindo comentários de outras pessoas sobre o amigo, geralmente ironizando-o: “Ora, Henry? Henry passa os dias a dizer o inacreditável, e as noites a fazer o improvável. Exatamente o tipo de vida que eu gostaria de levar [...]” (WILDE, 2014, p. 131). Dorian também ironiza a “chatice” do amigo Lorde Henry: “[...] Quer dizer... Não, não fui ao clube. Andei por aí... não me lembro do que fiz. Você parece a Inquisição, Henry! Está sempre a querer saber o que as pessoas fizeram!” (WILDE, 2014, p. 199).

A vida, em sua natureza, tem um caminho definido: nascer, crescer, envelhecer e depois morrer. É a lei natural, no entanto Gray desafia essa lei e deseja ser jovem para sempre. Para ele, a beleza é a solução, ela o levaria onde ele quisesse, superaria qualquer obstáculo, e o manteria sempre nas mais altas posições da sociedade vitoriana. Mesmo convivendo nos espaços e ambientes mais refinados, ironicamente, em seu fim, está sozinho, em um quarto escuro, do lado do maior inimigo: a pintura. Desse modo, *O Retrato de Dorian Gray* apresenta uma face irônica da realidade, no instante em que não existe a possibilidade de se manter intacto com o passar dos anos e há a inevitabilidade da morte. Querer evitá-lo, a ponto de oferecer a alma, é impossível no plano real, no entanto, no plano da ficção, Gray alcançou esse intento, pois se torna uma incongruência da realidade com a ficção, configurando-se, mais uma vez, a ironia, quando afirma: “o quadro ensinou-me isso”.

O retrato o deixa obcecado, “cego” para a realidade, com o único objetivo tornar-se ser belo e jovem para sempre, alcançando a total felicidade. Mais uma vez, a explicação de Muecke (1995) se adequa a essa passagem, mostrando uma ironia “de mundo”, pois os valores que poderiam tornar uma pessoa respeitada e amada não permanecem imutáveis para sempre.

Quanto ao retrato, este ensinou também Gray e esse fato é uma ironia segundo as observações de Hutcheon (2000), complicadora, por ser imprecisa, enganadora e ambígua, uma vez que a pintura pode expressar diferentes visões para diferentes interpretadores. Para alguns, pode ser apenas um retrato bem feito de um jovem com uma beleza estonteante; entretanto, pode ainda, ser visto segundo a perspectiva de Gray: um ideal para toda a vida, com juventude e beleza como objetivos de sucesso, carisma e bem-estar.

Ainda segundo as classificações de Hutcheon (2000), há uma ironia lúdica, redutiva, exemplificada nos dizeres de Lorde Henry: “as pessoas costumam dizer que a beleza é coisa superficial. Mesmo que o seja, não é, ao menos, tão superficial quanto o pensamento”. Nesse

ponto, subentende-se que Lorde Henry quis afirmar que a beleza é mais importante do que a inteligência, abre mais caminhos, talvez, para o aristocrata, a pessoa não precise ter uma conversa agradável, saber falar sobre vários assuntos, mas o necessário é ter beleza, completa em si mesma. Para esses dois personagens, a beleza, a juventude e a vaidade são os objetivos principais de vida, uma ironia de mundo, pois a beleza é efêmera e, para ser eterna, é necessário que a vida termine antes que a velhice se instale.

Enquanto representação de uma função estética da arte, a beleza não atribui apenas o posicionamento de admiração, mas também se relaciona a qualidades psicológicas como bondade, meiguice e bom caráter, mesmo que aparentes, ocultando a natureza interior do indivíduo. Esse aspecto é retratado ao longo da trama, pois o narcisismo exacerbado de Gray o revela desumano e perverso, mudança comportamental que se inicia após o jovem ler um livro que recebera de Lorde Henry Wotton, evidenciada no decorrer da narrativa.

Opondo-se a essa horrível natureza, está a vaidade em admirar o belo, o diferente, isto é, a alegria oferecida pela hostilidade entre a pintura (que assume um quê de verdade) e a, até então, inabalável beleza de Gray. Esse deleite se faz maior do que a própria consciência e, inesperadamente, a questão moral é deixada em função da estética, considerando-se que esta justificaria toda e qualquer atitude contrária aos valores éticos. *O Retrato de Dorian Gray* fundamenta uma série de estereótipos relacionados à beleza, ao duplo, à vida, à morte ou à sua ausência, como por exemplo, a suposta ingenuidade que se faz inerente ao belo ou atribuir aos maus serem feios e velhos, tagarelas e pobres. Em consequência, pode-se relacionar a tais modelos a exagerada importância do corpo, da riqueza, do outro, da imagem em si sobre todos os princípios éticos e morais, a ponto de justificar atitudes corrompidas, maldosas e assassinas, reafirmando o espírito do dandismo.

As oposições são uma constante no romance e Gray vê-se dividido uma vida dupla: de um lado, é adepto do hedonismo e amante da vaidade e, do outro, mantém-se conservador, perfeccionista e esteta diante da sociedade vitoriana. Em *O retrato de Dorian Gray*, tanto o modelo quanto à própria arte sofrem as intempéries do tempo e a afirmação do fluxo natural da vida: tudo é efêmero.

2 O DUPLO EM *O RETRATO DE DORIAN GRAY*

O duplo é recorrente em elemento recorrente em narrativas, tendo como origem os mitos e crenças de povos antigos. Ao longo dos séculos e do desenvolvimento da arte literária universal, diversos autores abordaram esse tema sob a ótica das preocupações de suas épocas, mas sem fugirem da questão fundamental que envolve a criação de um duplo: o medo da morte, a mortalidade do homem e a tentativa de escapar dessa condição não são, no entanto, a única motivação para o surgimento de um duplo.

O desdobramento do Eu apresenta-se na literatura sob o prisma da dualidade inerente ao ser humano, assim a dicotomia bem e mal se revela como mote para o aparecimento do Eu e do Outro. Este capítulo discute, portanto, o duplo e seus desdobramentos, tendo como eixo principal da discussão a ocorrência do duplo no romance *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde.

Na literatura do século XIX o tema do duplo alcançou o auge, época na qual foram escritas diversas obras com esse tema. Provavelmente por esse motivo, muitos dos estudos existentes sobre o duplo tenham se dedicado a analisar textos de autores como Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Dostoievski e Oscar Wilde, apenas para citar alguns exemplos canônicos.

A literatura contemporânea apresentou, nas últimas décadas, uma grande produção de textos literários relativos ao desdobramento do Eu, mostrando uma necessidade de atualização teórica, pois estudar o tema da duplicidade do Eu é revisitar o passado da humanidade e, por conseguinte, compreender um pouco mais sobre as origens e a identidade dos sujeitos enquanto seres pertencentes a este mundo. Ainda hoje, embora séculos tenham se passado desde as primeiras reflexões sobre a condição mortal do homem, o indivíduo continua lutando veementemente contra a maior das aflições de todo ser humano: a morte e o medo de envelhecer, temas amplamente explorado no universo das artes, sobretudo da literatura.

A presença do duplo num texto literário pode assumir um papel como um sócia da personagem e se faz perceber por ela, causando-lhe extrema inquietação, ou como uma alteração de ordem psíquica, uma mudança drástica de comportamento ocorrida na própria personagem. O duplo, dessa forma, origina-se necessariamente a partir de um indivíduo com quem se identifica, adquirindo, no entanto, existência própria. Os traços de semelhanças são evidentes, porém nem sempre esse duplo goza de uma existência real, podendo ser apenas

sugerido como fruto da imaginação de seu referencial (aqui entendido como o sujeito do qual se origina), inquietando-o.

A característica de uma existência própria do duplo nesses últimos exemplos se justifica pelo poder que exerce sobre a personagem com ele confrontada, mesmo sendo fruto de uma imaginação aparentemente doentia. Pela natureza, o tema do duplo é bastante abrangente e complexo, e não é pretensão deste trabalho oferecer um aparato de estudo definido e acabado, com conclusões definitivas sobre esse assunto. No capítulo seguinte, passaremos às considerações acerca do romance *O retrato de Dorian Gray*, nosso objeto de estudo nesse trabalho, quando traremos outras contribuições que embasam e auxiliam na compreensão do tema do duplo no âmbito do texto literário.

2.1 O duplo: narciso revisitado

O duplo como tema literário fascina artistas e leitores desde a Antiguidade – o encontro com o duplo pode ser nefasto ou afortunado, porém sempre exerce certo encantamento. O termo literatura origina-se do latim – *litteris* – e corresponde a um conjunto de produções referentes a determinado campo da ciência, como o Direito, a Medicina, a Linguística, dentre outros; pode ainda referir-se a uma disciplina escolar e associar-se ao campo de uso da especificidade de escritos artísticos.

A partir do século XVII, entretanto, como Nicole Fernandez Bravo aponta: “o duplo começa a representar o heterogêneo, com a divisão do eu chegando à quebra da unidade – no século XIX – e permitindo até mesmo um fracionamento infinito, como se dá no século XX” (BRAVO, 2005, p. 269). Muitas obras literárias comportam a presença do duplo, dentre as quais se destacam *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, que representa um ponto de interseção na passagem ao questionamento do eu, para a representação da cisão entre o real e o ideal através do mito do duplo. Outra obra relevante é *Fausto*, de Goethe, em que o mito passará a representar a “metáfora ou símbolo de uma busca de identidade que leva ao interior [...] O conflito essencial transfere-se para a luta por um melhor eu na escolha entre o bem e o mal”, como ressalta Bravo (2005, p. 269).

Em sociedades cada vez mais individualizantes e reificadas, em que o homem aliena suas próprias forças e se vê esvaziado, destituído de autonomia, afloram com mais vigor a crise de identidade e a busca de um “eu” perdido e dilacerado que deve se enquadrar em padrões e normas de comportamento que lhe são superpostas.

A literatura representa das mais diversas formas uma tomada de consciência desta cisão do eu, exacerbando os aspectos mais tormentosos para o homem de cada época e sociedade, explicitando as contradições e hipocrisias na oposição entre o ser e a máscara que deve vestir para desempenhar seu papel na sociedade. Como afirma Bravo (2005, p. 269): "Quanto mais avançamos no século XIX, mais chega ao primeiro plano umas das características que se delineiam no romantismo – a representação do dilaceramento vivido pelo eu até em seus aspectos patológicos".

Em um mundo abandonado pelos Deuses, nas palavras de Georg Lukács (2000), o mito do duplo passa a representar a crise do homem no encontro consigo mesmo, a confrontação com todos os seus temores ocultos: "O duplo é sintomático da crise da fé do homem moderno que substituiu a transcendência pela mercadoria", segundo esse mesmo autor (LUKÁCS, 2000, p. 89). Assim temos em Gray e Lord Henry homens que temem se deparar com o próprio eu oculto personificado, respectivamente, em um incômodo sócia homônimo que insiste em denunciar a moral e os valores pervertidos. Esse fato dá-se também no retrato, que confere a Dorian o poder de permanecer sempre jovem, enquanto ele próprio envelhece e assume a imagem decrépita e nefasta de sua alma degradada.

Como desdobramento do duplo, encontramos respaldo no mito de Narciso, pois quando a mãe de Narciso, a ninfa Líriope, desejando saber se seu filho viverá muito tempo, interroga Tirésias, o cego prenuncia: "Sim, se ele jamais se conhecer". O mito de Narciso atravessou séculos, sempre muito representativo na literatura, e alcança nossos dias revelando, além do conflito de identidade, o dualismo da natureza humana.

O autoconhecimento é possível e necessário ou a eterna juventude – sinônimo de felicidade anunciada diariamente pelos arautos do consumo – pressupõe, como Tirésias, o desconhecimento de si mesmo. Assim como Narciso, o personagem Dorian Gray apaixona-se pela própria imagem e perde-se por ela. Narciso vê o próprio rosto refletido no lago e encanta-se com tamanha beleza, porém ao perceber que se apaixonara pela imagem, deseja morrer. Por sua vez, Dorian só pode amar a si mesmo e sente prazer nessa autoadoração, desejando viver intensamente e procurando, incansavelmente, adiar o envelhecimento e a morte, fatores inerentes a qualquer ser vivo. A beleza que vê em si mesmo fascina-o o tempo todo, como demonstrado a seguir:

Uma vez, travessura infantil de Narciso, havia beijado, ou fingido beijar, aqueles lábios pintados que agora lhe sorriam tão cruelmente. Quantas manhãs não passará sentado diante do retrato, maravilhado com sua beleza, e quase apaixonado por ela! (WILDE, 2014, p. 124).

O encantamento provocado pela bela imagem que vê no retrato faz com que Dorian Gray comete o pecado da vaidade e por ele barganha a alma. No romance, há uma separação do corpo em relação à alma, e o retrato dá vida e estabelece uma representação concreta da alma de Dorian Gray, pois a pintura é, principalmente, a imagem da alma.

Em um diálogo entre Gray e Lord Harry, este pergunta: “– Por falar nisto, Dorian, de que adianta a um homem ganhar o mundo inteiro, se vier a perder... sua própria alma?”. (WILDE, 2014, p. 230). Gray surpreende-se com o questionamento e Harry explica-lhe que ouvira a frase de um pregador, fazendo surgir a vontade de responder: “a arte tem uma alma, mas que o homem não a tem?”. Em seguida, o rapaz responde: “– Não diga isto, Harry. A alma é uma terrível realidade. Pode ser comprada, vendida e permutada. Pode ser envenenada ou tornada perfeita. Há uma alma em cada um de nós. Sei disto”. (WILDE, 2014, p. 230). Essa certeza baseia-se na própria experiência, pois todos os dias Dorian vê sua alma retratada no quadro, que vai se transformando, corrompendo a forma original da beleza retratada na obra de arte, tornando-se, a cada dia e a cada ação transgressora, mais degradante e grotesca.

Como demonstrado acima, a imagem apresentada no quadro pintado por Basil cumpre um papel enunciativo mais forte do que a palavra em si. É pelo quadro que se tem conhecimento sobre a alma de Gray. Desse modo, ao se tratar da literatura enquanto arte da palavra, é preciso reconhecer como se estabelece uma possível relação entre a palavra e a imagem, sobre as quais Gottold Ephraim Lessing (2011) afirma:

Spence possui o conceito mais raro acerca da semelhança que a poesia e a pintura têm entre si. Ele crê que as duas artes eram tão exatamente ligadas que sempre caminhavam de mãos dadas e o poeta nunca perdia o pintor de vista e o pintor o poeta. Que a poesia é a arte mais ampla; que belezas estão à sua disposição que a pintura não é capaz de atingir; que ela possa mais frequentemente ter motivos para preferir as belezas não pictóricas às pictóricas: nisso aparentemente ele não pensou em absoluto e, por isso, a cada mínima diferença que ele percebe entre os poetas e artistas antigos, cai num embaraço que o leva às saídas mais esquisitas do mundo. (LESSING, 2011, p. 149).

Muitos estudos foram dedicados a questões da literatura, que nos oferece um vasto campo de pesquisa, de análises e de teorizações. Comporta-se, pois, como esfera de amplos e diversas explorações, contudo não é o foco deste estudo tratar da literatura comparada com a pintura, no entanto é importante mostrar um recorte a fim de se prosseguir na realização deste trabalho, por se tratar de uma abordagem entre literatura e pintura, que se constitui uma relação simples e complexa, simples pela troca entre essas artes irmãs, a pintura inspira a

literatura, enquanto a literatura inspira a produção de telas. É a arte dentro da arte, rica e complexa, porque toda arte possui linguagem própria, requerendo esforço para se elaborar qualquer trabalho utilizando as diversidades de linguagens.

Na literatura, trabalha-se com signos da linguagem na forma verbal, articulados no tempo; na pintura, trabalha-se com meios naturais: cores e figuras, dentro do espaço. Ratifica-se, pois, a categorização da literatura como arte do tempo e da pintura, como arte do espaço, utilizado na obra em estudo, em que aparece a linguagem e a obra de arte utilizada no espaço decadentista da Inglaterra nos finais do século XIX e, por meio da linguagem, acessa-se o mundo:

Como era diferente o que acontecia com as coisas materiais! Para onde tinha ido? Onde estava a grande túnica cor de açafrão, pela qual lutaram os deuses contra os gigantes e que havia sido tecida por moças morenas, para o prazer de Atena? Onde estava o enorme velário que estendera sobre o coliseu em Roma. (WILDE, 2014, p. 147).

Tratando-se de literatura ou de pintura, temos um modo de representação da realidade, incluindo-se o tema do duplo, abrangente e complexo, corrente no cenário literário e cultural contemporâneo, aparece desde os primórdios dos tempos, nos mais antigos mitos e lendas sobre a história da humanidade. Este trabalho não tem como pretensão oferecer, com breves notas a respeito do tema, um aparato de estudos definido e acabado e tratar do duplo e do mito de Narciso na literatura não é algo novo, no entanto revela-se no drama do sujeito moderno, ou ainda, no drama da individualidade.

O período iluminista e o romântico foram grandes impulsionadores do individualismo, com exemplos recorrentes e com traços do narcisismo. José Manuel Teixeira da Silva (2004), em *O destino do eu: queda e ascensão do indivíduo na modernidade*, mostra que

o maior medo deste homem novo, que aceita ser chamado narcisista, é não encontrar a porção de satisfação a que acha ter direito. Este é um indivíduo pouco interessado no passado, e o futuro faz-lhe impressão e angústia. O que conta é o instante presente. (SILVA, 2004, p. 152).

Esse autor denomina o indivíduo moderno de homem novo, de narcisista, um sujeito que não tem muito apreço pelo passado, visto que, na modernidade, em virtude da grande velocidade dos acontecimentos, o novo torna-se velho rapidamente, importa o momento presente com os prazeres proporcionados. Esse homem vive atormentado em busca de algo

para complementar o ser inacabado, o indivíduo que ontem vivia de acordo com os deuses e o mundo, agora se encontra em constante choque consigo mesmo e a sociedade.

A elevação do capitalismo, a revolução cultural e o rápido desenvolvimento tecnológico são alguns dos fatores que contribuíram para a fragmentação social do indivíduo, a desumanização das relações, fortalecendo o individualismo narcísico, personificado no personagem Gray, um jovem capaz de cometer um assassinato e, no mesmo dia, fazer-se presente numa festa da alta sociedade, como se nada acontecera.

Dorian Gray relanceou o olhar para o retrato e, de repente, um insopitável sentimento de ódio por Basil Hallward dele se apossou, como se tivesse sido sugerido pela imagem da tela, sussurrado nos seus ouvidos por aqueles lábios sardônicos. As loucas paixões de um animal acuado acenderam-se em seu peito e ele odiou o homem sentado à mesa com uma intensidade com que jamais odiara na vida. Olhou desesperado à volta. Qualquer coisa brilhou em cima da canastra pintada, à sua frente. Seu olhar caiu sobre ela. Era a faca que comprara, dias antes, para cortar um pedaço de corda, Dorian precipitou-se sobre ele e enfiou a faca na grande artéria que fica atrás da orelha, esmagando-lhe a cabeça na mesa e apunhalando-o repetidas vezes.

[...]

Com que rapidez tudo fora feito! Sentiu-se estranhamente calmo e, dirigindo-se para a janela, abriu-a e passou para o balcão. O vento dissipara a neblina e o céu parecia uma gigantesca causa de pavão, constelada de miríades de olhos dourados. (WILDE, 2014, p. 168-169).

A citação anterior ilustra adequadamente o comportamento individualizante que impregnou toda uma sociedade e mostra-se contemporâneo. De acordo com Eduardo Kalina e Santiago Kovadloff (1989), a sociedade é marcada por diferenças, dissociações e expressões da dualidade. Nela, encontram-se regras e valores que não podem ser burlados ou transgredidos. Assim, em meio a limites, como o da morte, por exemplo, o contexto (seja ele histórico, econômico, político e social) em que se manifesta o fenômeno da dualidade é essencial para identificar o sentido do aparecimento do duplo: se ele se configura em uma questão de sobrevivência, um modo de assegurar uma vinculação social, ou ainda, construir outra identidade.

Clément Rosset (2008), no livro *O real e seu duplo*, apresenta uma perspectiva diferente sobre o tema, definindo-o a partir de sua relação com a técnica da ilusão. Para o filósofo, a ilusão consiste em “transformar uma coisa em duas, exatamente como a técnica do ilusionista, que conta com o mesmo efeito de deslocamento e de duplicação da parte do espectador: enquanto se ocupa com a coisa, dirige seu olhar para outro lugar, para lá onde nada” (ROSSET, 2008, p. 88).

No referido ensaio, Rosset destaca que o tema do duplo não aparece apenas na literatura romântica ou nos casos de desdobramento de personalidade, mas está presente em um âmbito cultural infinitamente mais vasto, no espaço de toda ilusão, dividido em dois: o da ilusão oracular (duplicação do acontecimento) e da ilusão metafísica (duplicação do mundo), e pode ser exemplificado com o trecho seguinte, em que através do espelho Dorian visualiza o contraste belo/horrível existente entre o seu corpo e a sua alma: “contemplava então o rosto perverso e envelhecido pintado na tela, e em seguida sua face lisa e juvenil, que lhe sorria do espelho. A agudeza do contraste tornava mais viva a sensação de prazer que experimentava” (WILDE, 2014, p. 156).

Mais uma vez observamos o quadro pintado por Basil Hallward constituir-se como centro da obra, por duplicar, concomitantemente, o acontecimento em si e a duplicação do mundo, tomando forma enquanto arte, na qual o pintor se realiza enquanto vida, compondo-se como duplo de Gray. É a arte dentro da arte e nisso consiste a maestria narradora de Wilde.

O tema do duplo tem reaparecido de modo persistente nos textos literários. As incontáveis transformações que sofreu no decorrer dos tempos estão relacionadas às diversas culturas e/ou aos distintos períodos históricos em que apareceu, bem como à criatividade dos escritores que enveredaram por seus mistérios – dando origem a manifestações textuais bastante particulares.

Os conflitos pessoais representados nos curiosos episódios de enfrentamento com o duplo trazem à tona os temas da ascensão social e da assunção da máscara que os indivíduos devem vestir para o desempenho da vida social, obrigando os indivíduos a submeterem-se àquela *persona* ou a rejeitá-la. Assim, o retrato lida com esses dois aspectos: uma imagem que reflete a imagem de indivíduo, ambas constituindo-se *personas* distintas.

2.2 O retrato: um disfarce, uma máscara

A complexidade do romance *O retrato de Dorian Gray* é notória e ainda há muitas facetas a serem desvendadas. O espanto que o retrato suscita vem de um estranhamento da própria imagem retratada, de uma ambiguidade que nela se manifesta, sobretudo no que diz respeito à presença e à ausência: diante de um retrato, somos remetidos à presença de uma pessoa que, no entanto, não está realmente ali. Portanto, a imagem retratada nos aponta uma presença, ao mesmo tempo em que afirma uma ausência.

Por mais semelhante que seja ao seu referente, o retrato guarda uma distância em relação a este, pois, na tela, temos só uma imagem, o modelo não se encontra lá. Portanto, o retrato nos apresenta de forma próxima – na imagem –, algo que na verdade está distante – o modelo. Esse pode ser um dos motivos que confere às imagens retratadas um ar de além, um distanciamento de tudo e de todos e, ainda, uma imprecisão entre o ser e o parecer.

A ambiguidade do retrato também está presente na questão temporal, uma vez que atravessa o tempo, ao nos mostrar agora – no presente –, uma pose do passado, que ficará eternizada em direção ao futuro. Ele congela um momento e trazer novamente esse momento, embora lembre que esse tempo é passado, não existe mais. O retrato permite um contato com um tempo que subverte a linearidade cronológica, em que passado, presente e futuro não se sucedem gradualmente, e sim se entrecruzam e coexistem e, por isso o retrato escapa ao tempo, é atemporal. A imagem do retrato evoca simultaneamente a presença e a ausência, o próximo e o distante, o semelhante e o dessemelhante, o passado, o presente e o futuro, a juventude e a velhice, numa complexa rede de atemporalidade. Como apontou Baudelaire, é a modernidade da obra e essas questões fazem emergir o sentimento de duplicidade que envolve o objeto deste estudo.

O retrato pintado por Basil tem uma estreita relação com o tempo e pode remeter ao passado, pois a imagem representada é uma imagem anterior, de uma pose passada, portanto quando o retrato é finalizado, o que está ali faz parte do passado. O quadro pode remeter ao futuro, se se considerar quanto tempo aquele retrato perdurará, já que provavelmente sobreviverá através dos tempos. Desse modo, e simultaneamente, está sempre no presente, marcando novamente a ironia que perpassa toda a obra.

A arte tem o poder de eternizar um instante, ressaltando a capacidade de se colocar de forma alheia ao tempo e, por isso, ser sempre moderna. Desse modo, não é o tempo que age sobre a obra de arte, e sim, ela que o abriga em si. A matéria de que é feita a obra – a tela de uma pintura, a pedra de uma escultura, o papel de um desenho, por exemplo – sofrem a ação do tempo e se degradam, no entanto, mesmo ao ver uma imagem antiga com algum dano adquirido pela ação do tempo, percebe-se que aquele dano faz parte dela, veio dela, do tempo que ela própria abrigava, e não de um tempo exterior.

A pintura retrata pessoas, que continuam sua vida cotidiana, em uma transformação constante devido ao trabalho do tempo. Cada dia é uma mudança, porém a imagem retratada permanece a mesma, inalterada, fixada na ausência do tempo. Ao contrário do que acontece na vida real, no romance analisado é a imagem retratada que sofre a ação do tempo, é ela que

envelhece, que se transforma. O modelo permanece sempre jovem, aparentemente puro, e todas as marcas, rugas, expressões adquiridas ao longo da vida surgirão no retrato, contrariando a ordem natural da existência.

Oscar Wilde aproveitou-se da estranheza própria dos retratos para criar essa intriga, estranheza advinda da relação modelo-retrato, que compreende a semelhança/dessemelhança, a presença/ausência, proximidade/distância, e o tempo. A semelhança do retrato com o modelo é intensa e nos momentos subsequentes à conclusão da pintura, os personagens referem-se ao quadro como se fosse também o modelo, o que pode ser verificado nos trechos a seguir dos diálogos entre o modelo, o pintor e um amigo:

- Apreciá-lo? Adoro-o Basílio. Sinto que é parte de mim mesmo.
- Bem, assim que “você” estiver seco, será envernizado, posto numa moldura e enviado à sua casa. Você poderá, então, fazer o que quiser de “você” mesmo.
- [...]
- Você não deveria dizer tais coisas diante de Dorian Gray, Harry.
- Diante de que Dorian? Do que nos serve o chá ou daquele do retrato?
- Diante de ambos.
- [...]
- Ficarei com o verdadeiro Dorian – disse tristemente.
- É esse o verdadeiro Dorian?
- exclamou o original do retrato, adiantando-se até ele.
- Sou realmente assim?
- Sim, você é exatamente assim.
- Maravilhoso, Basílio!
- Pelo menos, na aparência, você é assim. Mas este não mudará nunca – suspirou Hallward. – E já é alguma coisa. (WILDE, 2014, p. 35).

Os fragmentos registram a força de um retrato e como este se confunde com a própria pessoa, sendo tratado quase como se fosse a pessoa real. A força é intensa e, na ficção de Wilde, levará a uma permuta: o retrato é muito semelhante ao modelo, adquirindo um caráter de mais verdadeiro que o jovem modelo, tornando ambos quase que uma só pessoa. Gray, ao ver o retrato finalizado, encanta-se completamente – por sua própria imagem –, e é por meio da pintura que Dorian consegue enxergar sua intensa beleza. Ao mesmo tempo, tem consciência de que a beleza, assim como a juventude, é efêmera, e constata que o tempo provocará a ruína das coisas que são belas.

Dorian questiona-se por qual motivo o retrato pode conservar aquilo que ele próprio perderá, e sente inveja do quadro, no qual a imagem permanecerá sempre jovem, fora do

tempo cronológico que exercerá todo o poder sobre o jovem. Após a morte, Gray será mais lembrado pela imagem pintada do que pela própria imagem viva, já que esta não existe mais, tornando-se esquecida, sendo resgatada por uma imagem. O retrato retém em si uma trama de tempos heterogêneos, em que ora observa-se o contato com o presente, ora com o passado, ora com o futuro, num movimento anadiômeno reafirmando os níveis de ambiguidade da imagem. Ao reter toda essa trama em si, o retrato olha do fundo de sua indiferença ao tempo, como aquele que conseguiu dominar o tempo.

2.3 As máscaras e os *clowns*: um jogo de faces

As máscaras e suas metáforas acompanham o homem desde os primórdios. Essencialmente relacionadas aos rituais e ao sagrado, as motivações antropológicas de emprego das máscaras buscavam a imitação de elementos da natureza, celebrações de ritos de magia e combate de medos existenciais do homem primitivo. Enlaçadas ao teatro, as máscaras escondem a identidade pessoal do artista, a expressão psicológica é reservada, e há a revelação da potência do corpo do ator. Na tentativa de compensar a inexpressão facial, a amplificação das ações corporais busca traduzir a interioridade e a obra artística que mascara o precipitado mais arcaico, também o revela, já que é ocultando que o artista se mostra.

Nos séculos XV e XVI, surgiu a chamada *commedia dell'arte*⁶, ou comédia de máscaras e, segundo Gassner, essa típica forma de teatro do período renascentista italiano teve uma dupla origem na arte da mímica que, brotando dos farsistas populares do período romano, evoluiu até os atores-jograis ambulantes da Idade Média e das comédias formais de Plauto e Terêncio.

O *clown* é a menor máscara do mundo, caracterizada pelo nariz vermelho. Os *clowns* esbarram em questões psicológicas e teatrais muito profundas, por isso adquirem a mesma importância que a máscara neutra, mas com suas particularidades. Se a máscara neutra se revela um elemento coletivo, um denominador comum para todas as outras máscaras é compartilhado por todos, opostamente o *clown* ressalta a singularidade, as particularidades, a individualidade do ator e coloca em exposição a estupidez do ser humano, relativizando normas e verdades sociais.

⁶ Magnani informa que A *commedia dell'arte* era baseada num roteiro (*canovaccio*), que servia como suporte para que os atores improvisassem. Esse roteiro não era um texto estruturado: indicava apenas as entradas e saídas dos atores, os monólogos, os diálogos, episódios burlescos, os cantos e danças. Personagens fixos e situações codificadas facilitavam o jogo espontâneo da improvisação.

Roberto Ruiz (1987) aponta que a palavra *clown* vem de *clod*, que se liga, etimologicamente, ao termo inglês camponês e ao seu meio rústico, a terra. Por sua vez, o termo *palhaço* vem do italiano *paglia* - palha, material usado no revestimento de colchões, e o mesmo com que era feita a primitiva roupa desse cômico: um tecido grosso e listrado, era afofada em algumas partes do corpo, protegendo quem a vestisse das constantes quedas.

Personagens antigos do teatro e do circo, os *clowns* são caricaturas vivas do ser humano e, dentre os diferentes tipos, estão o branco e o augusto. O primeiro caracteriza o chefe, o intelectual, a pessoa cerebral o mais esperto. Tradicionalmente, tem rosto branco, vestimenta de lantejoulas (herdada do Arlequim da *commedia dell'arte*), chapéu cônico e está sempre pronto a ludibriar o parceiro em cena, imperando sobre o segundo, o bobalhão, ingênuo, manipulado, o eterno perdedor, ridículo que, em algum momento surpreende, e se mostra o genial. O augusto está sempre sujeito ao domínio do branco, mas, geralmente, supera-o, fazendo triunfar a pureza sobre a malícia, o bem sobre o mal. A relação desses dois tipos de *clowns* acaba representando cabalmente a sociedade e o sistema, provocando a identificação do público com o menos favorecido, o augusto. Sendo assim, o *clown* constitui também um movimento do duplo, por evidenciar dois opostos e, no caso de *O retrato de Dorian Gray*, os *clowns* estão presentes nas figuras de Lorde Henry e do jovem Gray que são, respectivamente, o branco e o augusto: aquele, mais forte, imponente, o líder, impera sobre a mente de Gray e o manipula, fazendo com que se submeta às ideias e comportamentos por ele impostos; este, jovem e inexperiente, aceita as interferências de Lorde Henry, agindo conforme o que ele orienta.

A busca pelo *clown* é uma pesquisa do próprio ridículo, como defende Jacques Lecoq (2010), por esse motivo está constantemente em conflito, principalmente com ele mesmo. O *clown* aparecerá com tanto mais força quanto menores forem as defesas do ator contra suas próprias fraquezas, nesse processo, a disponibilidade para o cômico surge do jogo da verdade. Assim, quanto mais o ator se mostrar ao público como ele mesmo, no seu derrisório, no ridículo pego em flagrante, mais engraçado o *clown* será.

Embora o comportamento de Gray não seja cômico, este se mostra ao público leitor, que divisa o aparente e o que é essência nesse personagem. Assim, a máscara usada por Gray engana e esconde o verdadeiro eu diante dos outros personagens, porém quanto ao leitor, este tem plena percepção do que é a natureza de Gray e das maldades que empreende durante o desenrolar da narrativa.

Na tradição circense os *clowns* são geralmente realizados pelos artistas mais experientes, como expressão de maturidade e de sabedoria, papel desempenhado por Lorde Henry e, por ser mais velho, é o detentor das verdades, dos saberes inquestionáveis e dignos de total confiança. Nas palavras de Jacques Lecoq:

O clown é aquele que faz fiasco, que fracassa em seu número e, a partir daí, põe o espectador em estado de superioridade. Por esse insucesso, ele desvela sua natureza humana profunda que nos emociona e nos faz rir. Mas não basta fracassar com qualquer coisa, ainda é preciso fracassar naquilo que sabe fazer, isto é uma proeza [...] O trabalho do clown consiste, então, em relacionar talento e fiasco. (LECOQ, 2010, p. 216).

Os artistas que irrealizam seus personagens não escapam das máscaras metafóricas. Os personagens são partes que se descolam dos artistas para continuar vivendo outras vidas, existir mais inteiro nas obras de arte, seja na literatura, na poesia, na música ou no palco. Utilizada há séculos, a máscara teatral foi marcante tanto no Oriente como no Ocidente. Na Grécia, a máscara torna-se um elemento importante na origem do que hoje se conhece, no Ocidente, como teatro, sendo considerada, também, um importante elemento para a ocorrência do duplo. A beleza e a juventude eterna que Gray obteve serviam-lhe também como uma máscara para esconder suas atrocidades e maldades, exemplificado no trecho:

Quem visse Dorian Gray nessa noite não acreditaria que ele acabava de passar por uma tragédia tão terrível [...] Não era possível que aqueles dedos finos e bem cuidados pudessem empunhar uma faca para o crime, nem que daqueles lábios risonhos pudesse irromper um grito de horror. (WILDE, 2014, p. 170).

Percebe-se que Gray utiliza-se dessa máscara para fugir da culpa pelo assassinato de Sibyl, pois no momento em que o irmão James tenta vingar-lhe a morte, não reconhece o assassino devido à juventude que aquele aparentava. Assim, James torna-se mais uma vítima do pacto, da mesma forma como, na atualidade, as pessoas são obcecadas por uma bela aparência e por esconderem a verdadeira idade rendem-se às cirurgias plásticas, aos cosméticos, o que faz com que o corpo se transforme e, por fim, a própria identidade passe por mudanças.

Dorian Gray era um homem de beleza extraordinária. Aos vinte anos, quando ainda marcado pelo viço da juventude, conheceu e estabeleceu amizade com o pintor Basil Hallward, sobre quem exerce um fascínio quase mágico, e este oferece a Gray a pintura de um

retrato que arruinaria a sua vida. Esse é o mote inicial da história narrada em *O retrato de Dorian Gray*.

Como num passe de mágica inexplicável e diante da estupefação dos poucos que têm acesso à imagem assustadora, a tela pintada por Basil adquire vida própria e envelhece, sofrendo os efeitos das tiranias de Gray, ao passo que este mantém intacto o vigor da juventude artisticamente representada. A relação estabelecida entre ambos conecta o real e a obra de arte, em convergência opressora de instintos desumanos que vão se revelando, opostos à beleza inspiradora da juventude até alcançar a decrepitude da velhice, desse modo o retrato pode ser definido como o duplo de Dorian Gray.

A vaidade é a mola propulsora de Gray, sedimentando o dandismo presente na obra. A vaidade atinge o extremo quando Gray vê a face debochada refletida no retrato, a quem temia e odiava. Ao cogitar entregar-se pelo assassinato de Basil, no entanto, Gray reflete que o declarariam louco, uma vez que não havia mais cadáver que constituísse prova. A única prova de suas vilanias era o retrato, assim pensando, decide por “matar” o retrato, fazendo desaparecer o único elemento que poderia servir de testemunha contra si. Ao destruir o quadro, no entanto Gray retorna à forma real, com todas as rugas e marcas de crueldade, e o retrato ressurgiu impecável. Em *O retrato de Dorian Gray* ao trazer para o campo da narrativa a discussão sobre a efemeridade da vida, sobre o culto a valores estéticos, confirmam-se as marcas da genialidade de Oscar Wilde. Como pano de fundo para essa discussão, Wilde utiliza o duplo, na forma como se constitui enquanto tema do fantástico na literatura, que não é o ponto central deste estudo.

O alto valor que Gray atribui à beleza e à efemeridade, ao encantamento e paixão por si mesmo é o guia dos pensamentos do jovem. A efemeridade da vida e o envelhecimento são ocorrências naturais da existência e, para que não ocorram, é necessário impedir a vida de acontecer. A obsessão de Gray é manter-se eternamente jovem e belo e, para que possa assim acontecer, é necessário um pacto, desse modo, o romance retoma outro mito importante na literatura universal: o pacto feito entre Fausto e Mefistófeles, na obra *Fausto* (1808), de Goethe.

A obra *Fausto* teve uma primeira versão em 1775 e foi publicada em 1808 com o título *Fausto, uma tragédia*. No ano de 1832 publica-se a segunda parte intitulada *Fausto, segunda parte da tragédia, em cinco atos*. O enredo trata da história de Fausto, um jovem cientista que ambiciona deter todo o saber do mundo, no entanto reconhece essa impossibilidade e pactua com Mefistófeles que, por sua vez, faz uma aposta com Deus dizendo que pode conquistar a

alma de Fausto. O acordo é selado com o sangue de Fausto e fica acertado que a ele será concedido tudo o que desejar na Terra; em contrapartida, o jovem deve servir o demônio no inferno, porém a alma de Fausto só será levada ao inferno quando este atingir a felicidade suprema e que esse momento seja eterno. Isso acontece quando Fausto interessa-se pela bela Gretchen e pede a Mefistófeles que o auxilie na conquista. Ocorre um envolvimento entre Gretchen e Fausto, contudo este arruína a vida da moça e da família, levando à morte da jovem.

Da mesma maneira que ocorre na obra *Fausto*, em *O retrato de Dorian Gray* há uma pactuação. Sob as influências de Henry, Gray termina por realizar uma espécie de pacto fáustico, pedindo em troca a imortalidade e a eterna juventude. Nessa obra, isso aparece de forma implícita à medida que o tempo vai passando e o personagem é o único que se mantém com a aparência bela e jovial, contrariando a ordem natural da vida. Uma exclamação da personagem frente ao retrato permite inferir essa hipótese:

– Que tristeza!
 – murmurou Dorian, de olhos fixos na própria imagem.
 – Que tristeza! Ficarei velho, horrível, medonho. Mas este retrato Continuara sempre jovem. Nunca será mais velho. Não será nunca mais velho do que neste determinado dia de junho... Ah, Se pudesse dar-se o contrário! Se eu permanecesse moço, e o retrato envelhecesse! Para isso – por isso – eu daria tudo! E verdade, não há nada no mundo que eu não desse! Daria a minha própria alma! (WILDE, 2014, p. 33).

A personagem fáustica procura vencer, de todas as formas, os limites do humano para atingir seus objetivos. Segundo Bakhtin, um dos principais temas do romance moderno é a “inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação. O homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade” (1988, p. 425). É essa inadequação que faz do sujeito fáustico um ser desajustado, ansiando por reescrever o seu destino e superar a sua humanidade, pois “não se encarna totalmente na substância sócio-histórica do seu tempo” (BAKHTIN, 1988, p. 425).

Assim é Dorian Gray, o espírito de rebeldia está em todas as atitudes. Ele é um jovem individualista, narcisista, irreverente, de alma sensivelmente abalada, cheio de imaginação e insatisfeito com o próprio destino e com o destino do homem, por isso a adoção de uma temática fáustica, por parte de Wilde torna-se motivo de repulsa por parte da sociedade, destrona a moralidade, pois na obra, processa-se uma posição de mística invertida, em que os componentes mais intrincados da sociedade e do bom senso são ridicularizados e ironizados.

2.4 O duplo e a manifestação pela linguagem

O duplo tem sua ocorrência mais comum no mundo pelo acontecimento de gêmeos, pela reprodução da imagem no espelho, no entanto no que se refere ao livro analisado, o duplo faz-se presente pela linguagem visual, a pintura, e será o assunto abordado nas páginas a seguir. No campo da literatura, o duplo pode construir-se por um outro personagem, porém no romance analisado, o duplo se manifesta por um retrato, linguagem visual. Esse fato denota quão importante é a noção de sujeito para o entendimento do duplo.

É notório o papel da linguagem na vida dos seres humanos e muitos teóricos e pesquisadores debruçaram-se sobre o tema, objetivando aprofundar os estudos e aperfeiçoar os conceitos. Para esta pesquisa, adotamos a concepção advinda de Bakhtin, por considerar a grande influência das ideologias dos grupos sociais sobre a linguagem.

Os conceitos bakhtinianos de linguagem são de fundamental importância para os estudos sobre identidade do sujeito. A noção do eu e do outro, compartilhada por Bakhtin (2005) cooperam para aumentar nossos entendimentos sobre questões de identidade do sujeito contemporâneo. Contrário às correntes personalistas da época, as quais sustentam que a fonte do significado é o indivíduo singular, Bakhtin considera a fonte do significado da linguagem no social. A compreensão não se dá sem que entremos numa situação de comunicação, isso quer dizer que a leitura de uma obra é social, mas também singular, nos dizeres de José Luiz Fiorin: “na medida em que o leitor se coloca como participante do diálogo que se estabelece em torno de um determinado texto, a compreensão não surge da sua subjetividade” (FIORIN, 2016, p. 08), surge da capacidade do pensamento e da linguagem.

Bakhtin (2010), a alteridade marca o ser humano, sendo o “outro” imprescindível para sua constituição, visto o sujeito desse autor constituir-se na e através da interação, reproduzindo na fala e na prática o contexto imediato e social. Os conceitos de sujeito e de identidade são relativamente recentes na história da humanidade, pois no passado, acreditava-se na existência do “eu” imutável. Mais tarde, surge a ideia de um sujeito estruturado a partir de relações com as outras pessoas. Por último, emerge a concepção do indivíduo pós-moderno, na qual a identidade é múltipla e dinâmica (HALL, 2004).

Bakhtin (2010), a linguagem é constituída das ideologias dos grupos sociais que a usam em diferentes condições, determinando seu significado, sendo entendida como um fenômeno ideológico por excelência, um campo de batalha social capaz de registrar todas as

fases transitórias do processo social, inseparável da questão de poder. Na obra *O Retrato de Dorian Gray*, esse jogo de poder se duplica na linguagem entre os personagens analisados.

Como aponta Beth Brait (1997), o dialogismo na teoria bakhtiniana pode ser interpretado como o elemento instaurado na natureza interdiscursiva da linguagem, pois diz respeito “ao permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre os diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade” (BRAIT, 1997, p. 98). A fim de entender melhor o conceito bakhtiniano de dialogismo, antes, é necessário compreender o princípio da heterogeneidade da linguagem, segundo o qual todo discurso é construído a partir do discurso do “outro”. Dessa maneira, as palavras não são de um único enunciador, uma vez que já foram ditas em algum lugar da história e, por isso, estão impregnadas de valores ideológicos, tendo o sentido modificado em função do momento do uso.

A cultura é uma força intensa, interferindo diretamente na linguagem, principalmente em tempo de diversas e ultrarrápidas tecnologias. Marshall Baumann (2001) afirma que a liquidez da modernidade gera uma mudança dos significados das instituições e fluidez das identidades. Segundo o autor, a diversidade cultural faz com que os indivíduos se deparem com múltiplas identidades, que são negociadas, construídas e desconstruídas no transcorrer da vida.

Essa visão das identidades fluidas e mutáveis está relacionada às identidades definidas como construções sociais e discursivas, já que construímos o que e quem somos nos encontros interacionais do dia-a-dia, corroborando, assim, com o pensamento de Bakhtin, no que diz respeito aos conceitos de sujeito e linguagem, de acordo com a perspectiva dos locutores sócio-historicamente situados. Na percepção de Maurice Merleau-Ponty:

A linguagem é, pois, este aparelho singular que, como nosso corpo, nos dá mais do que pusemos nela, seja porque apreendemos nossos próprios pensamentos quando falamos, seja porque os apreendemos quando escutamos outros. Quando escuto ou leio, as palavras não vêm sempre tocar significações preexistentes em mim. Têm o poder de lançar-me fora de meus pensamentos, criam no meu universo privado cesura onde outros pensamentos podem irromper. (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 40).

No jogo do duplo, a linguagem é compreendida como poder autônomo, dotada de um magnetismo universal e, paralelamente, entendida como uma substância, uma força capaz de modificar a realidade. A natureza é linguagem e recobrar a linguagem natural é voltar à natureza, constitui uma tentativa de volta ao princípio do princípio e o próprio sujeito.

Pela linguagem se institui o duplo e, de acordo com Clément Rosset (2008), não há eu que seja apenas eu, não há aqui que seja apenas aqui, não há agora que seja apenas agora. Somente a linguagem permite que o agora não seja agora, desse modo:

Tal é exigência do duplo, que quer um pouco mais e está disposto a sacrificar tudo o que existe – quer dizer, o único – em benefício de todo o resto, isto é, de tudo o que não existe. Esta recusa do único, aliás, é apenas uma das formas mais gerais de recusa da vida. (ROSSET, 2008, p. 93).

O mundo que a arte percebe não é o dos acontecimentos insignificantes, mas o da matéria viva e rica, por excelência, trabalhada pela linguagem. Como contraponto, há a tentativa de institucionalização da vida pelas convenções sociais, que estabelece, orienta e modaliza o modo de ser do indivíduo.

2.5 O duplo, a pintura e a ironia em um disfarce no cotidiano

O sujeito moderno experimenta muitas transformações, tais como, culturais, profissionais, sociais, religiosas, sexuais e de identidade, pois as incertezas e inseguranças, provocadas pela era moderna, ocasionam um esfacelamento de identidades. Anunciando mudanças nos padrões de trabalho, na convivência profissional, social, família, acabam redefinindo práticas cotidianas e influem decisivamente na construção de identidades, ligadas à nacionalidade, à classe social, etnia, gênero, e outras categorias. Dessa forma, o sujeito deixa de lado a sua particularidade, mascarando-se de forma a adequar-se a um padrão que a sociedade projeta para ele, ocasionando a duplicidade do eu. Tal duplicidade não é característica só do sujeito moderno, pois desde a Antiguidade o indivíduo apresentava-se com aspectos relacionados ao duplo. A arte é um véu e não um espelho e a máscara revela mais que o rosto, nas palavras de Wilde.

O signo da máscara, como efeito semiótico, merece certa atenção nas transmutações dos personagens do romance aqui recortadas, “capaz de transformar-se no que quisesse”, segundo Mário da Gama Kury (1994, p. 341). Esse pensamento faz refletir sobre o que é a máscara, se um corpo falso que se sobrepõe à face verdadeira, um simulacro, fetiche ou fantasia, que faz parecer, ser aquilo que não é - algo fugidio, que se relaciona, ora com o jogo do duplo, ora com o discurso homoerótico. A máscara seria, então, outra face a recobrir aquilo que não é, uma constante procura, numa fonte que talvez seja vertiginosa e envenenada. Entre

os disfarces do artista e do discurso, nessas leituras, há um cruzamento irônico de caminhos complexos de se mapear, porém ambos se mascaram para entreolharem-se com curiosidade.

O duplo, na obra analisada, configura-se na pintura feita por Basil, retratando a imagem bela de Gray. Movido pela grande admiração pelo jovem, o romance de Wilde tem como enredo um jovem de extraordinária beleza, retratado em uma pintura pelo artista Basil Hallward. O retrato, por tamanha perfeição, torna-se a obra prima do pintor e objeto de admiração de todos:

Lorde Henry olhou-o atentamente. Era, na realidade, maravilhosamente belo, com seus lábios vermelhos finamente trançados, seus olhos francos e azuis, e sua cabeleira crespa e loura. Havia algo em seu rosto que inspirava imediata confiança. Ali estava todo o ardor da juventude unido à pureza ardente da adolescência. Notava-se que toda a sociedade não a tinha ainda manchado. Não era sem razão que Basil adorasse-o. (WILDE, 2014, p. 37).

Além de extremamente belo, Gray representa a pureza e toda a inocência de um adolescente que ainda não descobriu a grandeza do mundo ou, em outras palavras, os seus prazeres e desprazeres.

O temor de Basil é de que a sociedade na qual convive corrompa o belo Gray, fazendo surgir o maior medo do pintor ao apresentar o rapaz a Lorde Henry Wotton, cínico aristocrata, que o acompanhava no estúdio, ansioso para conhecer aquela figura encantadora do retrato:

Dorian Gray é o meu melhor amigo disse. É de um caráter bom e simples. A sua tia tinha toda razão no que disse dele. Não vá pô-lo a perder. Não procure influenciá-lo. A sua influência ser-lhe-ia pernicioso. O mundo é grande e não faltam nele pessoas admiráveis. (WILDE, 2014, p. 76).

O receio do pintor não é apenas de perder o jovem para o mundo, mas sim, ficar sem a sua principal fonte de inspiração, que lhe permitia desenvolver uma nova espécie de arte, diferente dos modelos da época, rompendo com o tradicionalismo. Esses ideais, cultuados pelos estetas, encontram-se expressos em inúmeras passagens do romance, como, por exemplo, em um diálogo entre Basil e Lorde, em que o pintor revela sua insatisfação com a maneira como a arte é concebida: “Um artista deve criar coisas belas, mas não deve botar nelas nada da sua vida. Vivemos numa época em que as pessoas não veem na arte senão uma forma de autobiografia. Perdemos o sentido abstrato da beleza” (WILDE, 2014, p. 13).

No início da história, a noção entre a separação da vida pessoal do artista e sua arte é contraditória com relação à prática de Basil. Este não quer expor a obra ao mundo, por ter

colocado nela muito sobre ele mesmo: “A razão pela qual não exibirei este retrato está no temor de mostrar nele o segredo da minha própria alma” (WILDE, 2014, p. 09). O segredo poderia ser a nova arte difundida pelo artista ou ainda uma possível paixão pelo rapaz. No caso da primeira hipótese, ignoram-se os motivos que levariam o pintor a não divulgar um novo trabalho que, ao contrário de lhe prejudicar, iria colocá-lo, como afirma Lorde Henry, “muito acima de todos os jovens da Inglaterra e tornaria invejosos os velhos, se os velhos fossem capazes de alguma emoção” (WILDE, 2014, p. 20). Em relação a segunda suposição, a beleza do jovem retratado poderia dar margem a interpretações de um provável relacionamento homossexual entre Basil e Dorian, fato considerado um crime na rigorosa Inglaterra vitoriana.

Nos capítulos iniciais do romance, porém, os elementos que sustentaram para a defesa de qualquer uma das hipóteses, na narrativa. Para evitar que as pessoas descubram o seu segredo, o artista resolve, num primeiro momento, entregar o retrato de presente ao jovem Gray o qual, ao visualizá-lo, sente-se fascinado por si mesmo: “A sensação da sua própria beleza surgiu no seu íntimo como uma revelação. Até então, nunca tivera plena consciência dela” (WILDE, 2014, p. 32). Essa é a primeira passagem em que Gray se defronta com o seu duplo. A imagem do retrato serve como um espelho para o rapaz perceber a beleza do seu rosto que, até o momento, só era admirada pelos outros à sua volta. Nesse ponto, Gray revive experiência semelhante à do jovem Narciso, que se apaixona pela própria imagem refletida num lago.

O pintor revela ao aristocrata Lorde Henry que Dorian Gray é a inspiração para a sua arte através da beleza do adolescente, o pintor pensa sobre, uma nova arte que pudesse fugir ao realismo vulgar e contemplar a harmonia do corpo e da alma. É a partir do culto ao belo que o autor dá margem à ampliação de outras características do modo de ser da época vitoriana, como demonstrado no fragmento abaixo:

A simples presença visível desse adolescente “pois só me parece um adolescente, embora tenha mais de vinte anos”, a sua simples presença visível... Ah! Ficaria surpreso se você pudesse avaliar o que isto significa. Define para mim, inconscientemente, as linhas de uma nova escola, uma escola que unisse toda a paixão do espírito romântico a toda a perfeição do espírito grego. A harmonia do corpo e da alma... o que isto é! Mas, na nossa demência, separamos essas duas coisas e inventamos um realismo que é vulgar, uma idealidade que é vazia [...]. (WILDE, 2014, p. 21, grifos do autor).

Tem início, então, uma batalha para fugir de si mesmo, nesse momento, o duplo é marcado pelo antagonismo belo/horrível: de um lado Gray, com sua cabeleira loura, lábios vermelhos e olhos azuis, o perfil angelical, sempre jovem. Do outro, uma figura em aparente deformação, cabelos da cor de ouro perdendo o brilho e acinzentando-se, face desfigurada e traços de crueldade nos cantos da boca, envelhecendo, mostrando o oposto do almejado e, nos dizeres de Ana Maria Lisboa de Mello (2000), o duplo pode revelar a sua face mais vergonhosa.

Pensar no duplo como uma função da arte bipartida, corpo e alma, não passa de uma grande ironia, porque ser irônico é dizer o contrário do que se pretende afirmar. O retrato de Dorian Gray, pintura, é uma arte que não tem seu tempo marcado, fica no entre-lugar, não ocupando espaço apenas no plano artístico, porém ultrapassa esse limite e ganha vida própria, uma alma, que envelhece tal qual o ser que a inspirara. Bakhtin aponta que: “Em arte, o mundo dos objetos em que vive e se movimenta a alma da personagem é esteticamente significativo como ambiente dessa alma” (BAKHTIN, 2010, p. 121).

Dorian Gray, ao deparar-se com a pintura de seu próprio retrato, fica muito admirado diante da própria beleza, oferecendo a sua própria alma, em troca de permanecer sempre jovem, igual à obra de arte. O rapaz é atendido em seu desejo, porém, ao cometer erros e crimes, seu retrato vai sofrendo todas as modificações do efeito do tempo, refletindo os desvios morais, enquanto a aparência física permanece inalterada, estática. Por consequência, Gray esconde o retrato e passa a contemplá-lo com orgulho e vaidade, sempre que realiza seus delitos; ao final do romance, o personagem tenta destruir a obra a facadas, porém, cai morto, enquanto o quadro assume sua forma original, tornando-se belo e estático como antes, demonstrando a superioridade da arte (o quadro, que retoma sua forma e sua beleza originais) sobre a Natureza (a personagem envelhece e morre), uma ironia da alma, onde ninguém consegue ficar jovem para sempre, e quando tentamos não suportamos o peso das mazelas do tempo, porque o corpo pode ficar jovem, mas a alma envelhece. “[...] A visão da vida e as concepções wildeanas da arte, sua crítica à sociedade e sua paixão pelo paradoxo e pelo escandaloso são transmitidas através dos três personagens principais, Dorian Gray, Lorde Henry Wotton e o pintor Basil Hallward [...]” (WILDE, 2014, p. 49-50).

O olhar sobre o retrato o faz operar como um ato irônico, porque o contato dos olhos pode ser outro passo para expressar ou interpretar uma ironia, pois as pessoas sabem como fazer um olho sarcástico ou um olho de “não estou falando realmente isso”, é um olhar “de lado”. Quando a interação entre os falantes é imediata, perceber mais facilmente a presença da

ironia no contexto da conversa e pode ter quase certeza de que é um discurso irônico. No caso do romance, podemos citar uma passagem irônica a respeito do olhar, no momento em que Basil pinta o retrato de Gray e seu amigo Lorde os observa:

Lorde Henry fitou-o. Sim ele era de fato maravilhosamente belo, com lábios rubros encantadoramente modelados, olhos azuis onde se espelhava a franqueza, cabelos ourados e ondulados. Havia em seu rosto algo que inspirava confiança imediatamente. Toda candura, toda a apaixonada pureza da mocidade ali estavam. Sentia-se que o mundo não o contaminara. Não era de admirar que Basil o idolatrasse. (WILDE, 2014, p. 22).

Lorde Henry desdenhou de Basil e do retrato, como se Gray estivesse fazendo alguma caridade ao pintor pousando para ele. Talvez Lorde Henry pretendesse dizer que o pintor não era alguém famoso e, com esse retrato, tornar-se-ia reconhecido por intermédio de Gray, devido à beleza marcante do jovem, e não ao talento artístico de Basil. A cena pode ser imaginada: Henry falando com um “olhar sarcástico”, de deboche, pode até ter “piscado” um olho para Gray, tentando fazer com que este entenda que é uma brincadeira, uma zombaria.

No decorrer da história, Lorde Henry continua ironizando e criticando Gray por amar a jovem Sibyl Vane e por gostar de suas diferentes personagens românticas interpretadas no teatro.

Dorian meneou a cabeça. “Hoje ela será Imogene, e amanhã será Julieta.” “E quando será Sibyl Vane?”, “Nunca”, “Meus felicito-o, então!”, “como você e mau!! Ela encarna todas a heroínas do mundo , você ri, mas garanto-lhe que é um gênio”. Eu a amo e hei de fazer com que me ame [...]”. (WILDE, 2014, p. 65, grifos do autor).

Lorde Henry tinha prazer em importunar o jovem e queria fazê-lo acreditar que o amor não valia a pena, que não resistia ao cotidiano, por sua vez, Gray ainda se opunha, no entanto, Lorde era tão mais firme e irônico em suas opiniões que deixava todos desconcertados. As tramas e trapanças do aristocrata foram tão intensas que Gray deixou-se levar pela opinião do outro, não vendo mais o encanto na jovem Sibyl Vane, rompendo com o amor e o sonho. Esse poder manipulador que Lorde exercia ou pensava exercer reveste-se de ironia, tal qual se apresenta nos excertos a seguir, quando Gray aprende a lidar melhor com a curiosidade de Henry e começa a pensar com sua própria cabeça e a viver a sua própria vida, até porque escuta comentários de outras pessoas sobre o seu amigo, geralmente ironizando-o: “Ora, Henry? Henry passa os dias a dizer o inacreditável, e as noites a fazer o improvável.

Exatamente o tipo de vida que eu gostaria de levar. [...]” (WILDE, 2014, p. 131). O próprio Dorian ironiza a “irritação” de seu amigo Lorde Henry: “[...] Quer dizer... Não, não fui ao clube. Andei por aí... não me lembro do que fiz. Você parece a Inquisição, Henry! Está sempre a querer saber o que as pessoas fizeram!” (WILDE, 2014, p. 199). Dorian Gray ironiza essa situação, pois, quando ele diz isso, é numa situação em que ele não pode ser descoberto, por isso ele tenta jogar a culpa no outro e tirar a atenção de si.

Mesmo assim, Lorde Henry não desiste, procurando sempre uma oportunidade, surge suas opiniões formadas, longos discursos, várias certezas, afirmações, ironias, sátiras e uma formada, nem sempre a mais positiva, sobretudo e sobre todos. A vaidade apresentada no texto é manifestação da ironia, pois desde o dia em que Basil pinta o retrato de Gray, este fica envaidecido com a própria beleza e deseja nunca mais envelhecer, uma vez que isso lhe traria rugas, os cabelos ficariam mais grisalhos, a pele não seria mais tão firme, adquiriria características físicas de quem vai avançando na idade. Essa ideia de velhice o perturbava, ele não poderia ter essa imagem na frente dos outros, afinal, era lindo, perfeito, jovem... A ironia instala-se nesse ponto da história, no movimento inicial da trama, por configurar uma ironia de existência, pois não se pode lutar contra os anos, nem ir contra a própria natureza humana: as pessoas nascem, crescem, envelhecem e morrem, é a lei natural. No entanto, Gray desafia a lei da vida e deseja ser jovem para sempre. Para ele, a beleza é a solução, ela o levaria onde ele quisesse, mantendo-o sempre nas mais altas posições da sociedade vitoriana. Salienta-se, ironicamente, seu fim, morto, velho, sozinho, em um quarto escuro, ao lado do seu maior inimigo, o retrato. O trecho seguinte marca o momento primeiro quando Gray vê o retrato e tem consciência do movimento natural da vida:

Que tristeza! Ficarei velho, horrível, medonho. Mas este retrato continuara jovem para sempre. Nunca será mais velho do que neste determinado dia de junho.... ah, se eu pudesse dar-se o contrario , se eu permanecesse moço e o retrato envelhecesse! Para isso... para isso eu daria tudo. E verdade, não há no mundo o que eu não desse. Daria minha própria alma (WILDE, 2014, p. 33).

Percebe-se que, nesse instante, Dorian Gray está obcecado pela vaidade, pois observa o quadro pensando que um dia a pele envelhecerá, no entanto o retrato ficará permanente, estático, para sempre. O vaidoso Gray não repara na beleza e na obra que Basil finalizara, tampouco elogia o pintor e a obra de arte; a vaidade o faz pensar em como o corpo ficará; o quadro se torna o inimigo desde o primeiro momento. Ninguém pode ser mais belo do que ele, nem mesmo o próprio retrato, mostrando-o como o sujeito narcísico e egoísta.

Essa situação, segundo D. C. Muecke (1995), pode ser uma “ironia observável”, consistindo em objetos que são vistos ou representados como irônicas, uma ironia “de vida”. É uma ironia observável, pois realmente acontece, é uma incongruência humana, na hora em que se necessita fazer uma coisa, acontece outra que interfere no andamento daquela. Nesse caso, toda a trama é uma representação irônica da realidade, no instante em que não existe a possibilidade de se manter jovem para sempre com o passar dos anos, por ser natural o processo de envelhecimento, compondo a trajetória da vida. Querer evitá-lo, a ponto de oferecer a alma em troca da juventude eterna, é impossível no plano real, no entanto, possível no plano da ficção, pois Gray conseguiu constituir o irônico, pois se torna uma incompatível relação da realidade com a ficção.

Outro momento em que o tema da vaidade se mostra é quando Gray revela a Basil, depois de anos, o retrato que esse pintou:

[...] Há anos você me conheceu, me lisonjeou, ensinou-me por minha beleza, a ser vaidoso. Um dia, apresentou-me a um amigo seu, e ele me explicou a maravilha da juventude. E você terminou meu retrato que me revelava a maravilha da beleza. Num momento de loucura, de que, mesmo agora, não sei se me arrependo ou não, pedi um desejo, ou talvez, como você o diria, eu fiz uma prece. “C Eu me lembro! Claro que me lembro! Não, mas isso é impossível! O quarto está úmido, o bolor invadiu a tela. As tintas que uso contêm nelas um veneno mineral muito nocivo. A coisa toda é impossível, eu digo! [...] “O que é impossível?” Você me disse que o havia destruído “Eu estava errado. Foi ele que me destruiu. Eu não acredito que este seja o quadro que eu fiz”. Dorian amargou. Você não vê, nele, seu ideal? Meu ideal, como você o vê. Como você o via. “Não há nada de mal nele, nada de indecente. Você foi, para mim, um ideal que jamais reencontrarei. Este aí é o rosto de um sátiro. É o rosto de minh’alma. Por Deus! Que coisa fui adorar! Tem os olhos do diabo. [...] “Dentro de nós, Basil, todos temos céu e inferno”. (WILDE, 2014, p. 166, grifos do autor).

O excerto acima apresentada um ótimo exemplo da ironia observável, apontada por Muecke (1995), pois ninguém sabia, além dos leitores e do narrador, que Gray poderia ter o inferno dentro dele, todos aqueles com quem conviviam o tomavam como uma pessoa calma, sem pecados, alguém inocente, devido, talvez, à sua juventude e beleza. No momento em que Basil descobre a verdade é que percebe a ironia de mundo da trama, passando a entender os comportamentos estranhos do amigo e o sumiço do retrato, o qual Gray disse ter destruído e, por ter descoberto toda a verdade, vê-se obrigado a matar Basil, para que a verdade não seja descoberta.

Associando o trecho transcrito acima ao conceito de vaidade de Muecke, pode-se considerá-lo como uma ironia atacante, direcionada de Gray para Basil e vice-versa, na circunstância de ataque agressivo do jovem para com o pintor, mostrando o retrato que o destruiria; observa-se, ainda, um ataque de Basil para com Gray, mostrando que o que pintara é um ideal de beleza que jamais alcançará, pois o rosto de Gray é algo único e, no entanto, transformara-se em um rosto de um sátiro, alguém malvado, que Basil não reconhecia como sendo Gray. Confirma-se, nesse ponto, que a vaidade de Gray é o assunto que permeia toda a obra, conduzindo o personagem principal a cometer as maiores atrocidades.

Observa-se na obra o fato de Gray ter permanecido jovem durante toda a sua vida, enquanto o retrato passava por mudanças, a cada delito cometido pelo jovem. Por esse lado, percebemos que a pintura, antes uma obra estática, adquire uma dinâmica própria, através das alterações substanciais sofridas pela imagem, que vai tomando a expressão da velhice, da maldade, da monstruosidade, como nos aponta: “Ocorre que nossa própria relação com a imagem externa não é de índole imediatamente estética mas diz respeito apenas ao seu eventual efeito sobre os outros, nós a avaliamos não para nós mesmos, mas para os outros” (BAKHTIN, 2010, p. 31).

A pintura, tal como a arte dos corpos com as suas qualidades visíveis caracteriza-se, portanto, como obra do espaço; por outro lado, a poesia (e, por extensão, a literatura) caracteriza-se pela articulação de signos em sequência, constituindo-se como obra temporal. A pintura, portanto, seria uma arte estática; a literatura, por sua vez, uma arte essencialmente dinâmica. Sobre essa diferenciação entre o estático e o dinâmico na arte, Georg Otte (1994) afirma: “É significativo que Benjamin privilegiou as artes plásticas nas suas considerações sobre a singularidade e a reprodutibilidade da obra de arte. Trata-se de ‘artes do espaço’ que, ao contrário das ‘artes do tempo’, como a música e a literatura, não possuem um dinamismo interno” (OTTE, 1994, p. 11).

Outro fator de ironia na obra consiste na própria criação, pois ao contrário do que afirma Otte, que a obra de arte, no caso, a pintura “é uma obra estática”, o retrato deveria ser essa personificação, porém a obra ganha vida. Antes dada como obra estática, adquire uma “mobilidade” própria, não apenas imita a vida, mas adquire vida. Por outro lado, o jovem Gray mantinha a beleza e jovialidade intactas, enquanto as pessoas com quem convivia envelheciam e morriam. A vida, dinâmica, cede o movimento, a vitalidade, à pintura, até então uma obra considerada estática, inanimada. Existe um jogo entre arte – Vida e vida – inércia, morte. Talvez seja esse o retrato da vida, na estética decadente, o de a arte adquirir a

vida para a qual a humanidade não apresenta soluções definitivas. “Uma tela pintada poderia modificar-se Era absurdo. Serviria de assunto, um dia quando conversasse com Basil. Faria o pintor sorrir” (WILDE, 2014, p. 103).

Entendemos que essa observação se estende até a contemporaneidade. Essas interfaces denotam, portanto, que, apesar das diferenças observadas, existe uma espécie de supremacia da arte na era decadente: a arte é dotada de vida, enquanto a vida humana se apresenta morta. Essa inversão se constitui, basicamente, pela vitalidade concedida às obras e pela consequente morte das personagens; as obras ficam dinâmicas, pela vida, enquanto as personagens ficam estáticas, pela morte.

Nesse ponto, identifica-se mais uma ironia de mundo, pois Gray preocupa-se tanto com a imagem exterior, belo e jovem, que esquece de cuidar de seu mundo interior, da mente e alma, impulsionando o fracasso como indivíduo. Por essa razão, torna-se um homem feio, cheio de pecados, que termina os dias de vida sozinho, vítima de si mesmo e de sua loucura pela vaidade e pela beleza.

2.6 Narciso e a pintura – revisita um mito

Outro aspecto importante do romance analisado e diretamente associado à ironia consiste no mito de Narciso, revisitado e renovado pela forte narrativa criada por Wilde. Esta seção do capítulo aborda a presença do mito de Narciso, a partir da concepção de que o retrato é um agente impulsionador desse aspecto humano.

Segundo a lenda grega, Narciso⁷ nasceu na região da Boécia, filho do deus Cefiso e da ninfa Liríope, era muito belo e na ocasião de seu nascimento, um dos oráculos, Tirésias, anunciou que Narciso seria muito atraente e teria uma vida longa, entretanto, não deveria

⁷ O nome Narciso indica beleza que entorpece, atordoa, embaraça. Certa vez, Narciso passeava nos bosques, perto de onde a ninfa ECO, acompanhava-o, admirando a beleza, mas sem deixar que a notasse. Eco, em virtude de sua tagarelice, foi punida por Hera, esposa de Zeus, para que sempre repetisse os últimos sons que ouvisse (por isso, na física, chamamos de eco a reverberação do som). Por sua vez, Narciso, suspeitando de que estava sendo seguido, perguntou: “quem está aí?”. E ouviu: “Alguém aí?” Então, ele gritou novamente: “Por que foges de mim?”. E ouviu “foges de mim”. Até dizer “Juntemo-nos aqui” e ter como resposta “juntemo-nos aqui”. Toda essa repetição acabou deixando Narciso angustiado por desejar amar algo que não poderia ver. Dessa forma, Narciso entristeceu-se e foi à beira de um lago, onde, de modo surpreendente, deparou-se com sua imagem nos reflexos da água. Como nunca antes havia se olhado (pois sua mãe foi recomendada a não permitir que isso ocorresse), enamorou-se perdidamente, acreditando ser a pessoa com quem estava “dialogando”. Por isso, tentou buscar incessantemente o seu reflexo, imergindo nas águas nesse intento, mas acabou morrendo afogado. A ninfa Eco sentiu-se culpada e transformou-se em um rochedo, vivendo a emitir os últimos sons que ouve. Do fundo da lagoa, surgiu a flor que recebeu o nome de Narciso e tem as suas características.< <http://brasilescola.uol.com.br/mitologia/estoria-narciso-eco.htm>>

admirar a própria beleza, ou melhor, ver o rosto, uma vez que isso resultaria em uma grande maldição.

Além de ter uma beleza estonteante, a qual despertava a atenção de muitas pessoas (homens e mulheres), Narciso era arrogante e orgulhoso. Ao invés de se apaixonar por outras pessoas que o admiravam, apaixonou-se pela própria imagem, ao vê-la refletida num lago. Fascinado, Narciso ficou a contemplar o lindo rosto, com belos olhos e lábios, apaixonou-se pela imagem sem saber que era a própria refletida no espelho das águas. Na tentativa de alcançar aquela a criatura, Narciso afogou-se nas águas que o refletiam.

O mito de Narciso passou a ser objeto de estudo da psicologia, por significar um indivíduo voltado para si. O campo narcisista constitui-se basicamente de um sistema de “preferências” ou “menosprezo”, conforme Hugo Bleichmar:

Se Narciso pôde apaixonar-se por sua imagem, foi por vê-la como a mais formosa, por preferi-la a todas as outras que a rodeavam [...]. Por isso, o sistema narcisista, e é sempre um sistema, exige pelo menos três elementos: o que escolhe e dois que possam ser comparados. (BLEICHMAR, 1985, p. 11).

Ao estudarmos uma personalidade narcisista, observamos que seu culto nasce de um excessivo amor próprio, em muitas ocasiões. As razões indutoras de um indivíduo a comportamento similar são inúmeras, dentre elas, o medo da morte e do envelhecimento, a mais conhecida e não menos complexa.

A duplicidade retoma o mito de Narciso, que ilustra as questões relativas ao toque e à inapreensibilidade da imagem. Ao querer tocar a imagem refletida na água –associada ao retrato –, Narciso teve contato com a água e, ao tocá-la, fez com que desaparecesse o reflexo existente enquanto não sofresse interferência, mantendo-se a distância. A imagem de Narciso parecia estar próxima, a ponto de poder tocá-la, no entanto ela estava a uma distância intransponível, e a proximidade acontecia apenas pelo olhar, sendo o único contato possível, como demonstrado Figura 1 abaixo:

FIGURA 01 - Narciso. Caravaggio. Óleo sobre tela, 1594-1596



Fonte: www.wikipedia.org

No romance, o narcisista, aterrorizado pela ideia da decrepitude, tenta situar-se de forma a tornar-se intemporal, para que mantivesse toda beleza e juventude. Como ressalta M. Xavier: “É a busca da eterna juventude, no mito da atemporalidade, um escapar ao tempo. É a maneira mais suave de facear o envelhecimento ou de renascer na esperança mítica do eterno retorno” (XAVIER, 1989, p. 13), movimento ricamente ilustrado pela imagem acima apresentada.

Desencadeador de uma constante luta contra o tempo, o narcisista foge de tudo e de todos que o obriguem a viver subjugado às leis a que todos nós, seres humanos, estamos sujeitos: as leis do envelhecimento corporal, anunciadoras da morte.

No que tange ao convívio social, o narcisista é incapaz de envolver-se emocionalmente em qualquer relacionamento. Uma partilha implicaria perda de tempo, já que vive na eterna busca de seu duplo. Embora o narcisista possa funcionar no mundo cotidiano e, com frequência, encantar outras pessoas, a desvalorização de outros, junto à falta de curiosidade a respeito deles, tal qual se dá na relação entre Dorian Gray e Sibyl Vane, conforme se observa a seguir:

Amei-a porque era maravilhosa, porque tinha gênio e inteligência, porque realizava os sonhos de grandes poetas e dava forma e substância às sombras da arte. Jogou tudo fora, é superficial e estúpida, Meu Deus Como fui louco em amar tal criatura! Que tolo fui! Você nada mais é para mim. “Nunca mais a Verei”. (WILDE, 2014, p. 97, grifos do autor).

Incapaz de ter um parceiro que o lembre da existência de uma sucessão temporal, o narcisista busca o descompromisso e o não envolvimento afetivo, pois a fidelidade de um amor assegura a continuidade do tempo.

O mito de Narciso consiste no próprio drama da dupla personalidade, o qual o personagem Gray vivenciará ao longo da narrativa. O retrato é o seu outro Eu, uma espécie de alma coisificada, que revelará o lado obscuro da vida de Gray. Na medida em que vai se corrompendo com as superficialidades do mundo, o seu duplo - o retrato, que não deixa de ser ele mesmo, vai se transformando em uma figura assustadora.

Ao contrário de Narciso, que vê a própria imagem no espelho d'água e, a partir daí, enamora-se dela, o despertar da consciência da beleza em Gray tem muito das influências do amigo de Basil, Lorde Henry e dos elogios que este lhe dirige. Desde o início da trama, o aristocrata tenta atrair a atenção do rapaz para os ideais hedonistas, os quais admira e vivencia:

A finalidade da vida é o desenvolvimento próprio. Realizar completamente a própria natureza é o que devemos buscar. O mal é que, hoje em dia, as pessoas têm medo de si mesmas. Esqueceram-se do mais elevado de todos os deveres, o dever para consigo mesmas. (WILDE, 2014, p. 39).

Dorian começa a simpatizar-se com Henry, a ponto de cada vez mais deixar-se envolver por suas ideias. Por ser mais experiente e ter um conhecimento profundo da elite vitoriana, Lorde Henry instaura suas estratégias manipuladoras sobre Gray e, ao perceber o envolvimento do jovem, procura despertá-lo para aproveitar ao máximo seus dois bens mais preciosos: a beleza e a juventude:

A juventude é a única coisa que vale a pena [...]. Não pensa agora. Algum dia, quando estiver envelhecido, enrugado, feio, quando a meditação lhe tiver murchado a fronte com as suas rugas e a paixão marcado seus lábios com horríveis estigmas, senti-lo-á terrivelmente. Agora, onde quer que apareça, encanta todo mundo. Será sempre assim? (WILDE, 2014, p. 25).

As concepções acerca da beleza e efemeridade, encantamento ou paixão por si mesmo, começam a se apoderar de Gray, perturbando-o e fazendo-o refletir, constantemente, sobre a vida sob as influências de Henry. Movido pela ambição de não envelhecer e tornando-se mais e mais vaidoso, devido aos elogios e paparicos de Lorde, Gray acaba realizando uma espécie de pacto demoníaco, pedindo em troca a imortalidade e a eterna juventude. Isso aparece de

forma implícita à medida que o enredo vai se desenvolvendo, pois Gray é o único que se mantém com a aparência bela e jovial. Além disso, uma exclamação da personagem frente ao retrato permite inferir tal hipótese:

Como é triste murmurou Dorian, com os olhos fixos ainda no seu retrato. Como é triste! Tornar-me-ei velho, horrível, espantoso. Mas este retrato permanecerá sempre jovem. Não será nunca mais velho do que neste dia de junho... Se ocorresse o contrário! Se eu ficasse sempre jovem, e este retrato envelhecesse! por isso eu daria tudo! Sim, não há nada no mundo que eu não desse! Daria até a minha própria alma! (WILDE, 2014, p. 33).

A conservação da beleza do jovem e o que ela representa diante da sociedade fazem com que Gray vá perdendo-se ao longo da narrativa, assim como Narciso afogou-se nas águas em busca de si mesmo. Essa afirmação fica explícita na trama, visto que Henry aparenta ser um humano comum e bom. No entanto, o personagem vai tecendo uma rede complexa de manipulação sobre Gray, a fim de fazer com o jovem creia nas ideias mais ardilosas e vis, construídas em busca da corrupção da alma do jovem, comprovado pelo trecho a seguir: “Não procure influenciá-lo, sua influencia seria má, o Mundo é muito vasto e nele vivem muitas criaturas maravilhosas. Não me roube a única pessoa que dá à minha arte o encanto, seja qual for, que ela possui: Minha vida como artista depende dele” (WILDE, 2014, p. 21).

O pintor Basil se posta em defesa de Gray, por ter consciência de quem é Lorde Henry, o aristocrata que esconde as maiores perversidades, explicitado no exemplo acima, a influência de Lorde Henry é tão eficiente que consegue enfraquecer a relação de amizade existente entre Basil e Gray, a ponto de prometer um confronto entre ambos e de fazer Gray rebelar-se contra o amigo e o retrato, o autor da obra prima:

Tenho inveja de todas as coisas cuja beleza não pereça. Tenho inveja deste meu retrato que você pintou. Por que lhe é dado conservar o que hei de perder? [...] cada momento que passa tira-me alguma coisa e dá alguma coisa a ele, oh se fosse o contrário! Se o retrato pudesse mudar e eu ficar sempre tal qual sou agora! Por que o pintou? Ele zombara de mim um dia, zombara cruelmente. (WILDE, 2014, p. 34).

Os antagonismos começam a marcar a personalidade de Gray, antes um moço simples e inocente, passa a revelar o lado rebelde e malvado, corrompido pela força de Lorde Henry, o qual, aproveitando-se da situação de rebeldia do jovem, procura dele aproximar-se cada vez mais e, dessa forma, afastá-lo de Basil. As estratégias adotadas por Henry denotam, nesse

personagem, traços de narcisismo, por ele se colocar como o mais esperto e mais sábio na relação desse triângulo.

O aristocrata procura tornar-se uma inspiração para Gray, assim como o modelo havia sido para o pintor, na criação do fascinante retrato. Em decorrência disso, nasce no protagonista o desejo ardente de experimentar as sensações do mundo e de querer saber tudo da vida: “Sentia que na nossa cinzenta e monstruosa Londres, com seus milhões de habitantes, seus sórdidos pecadores e seus esplêndidos pecados, como você uma vez me disse, devia haver alguma coisa reservada para mim” (WILDE, 2014, p. 65).

Nas aventuras pelos lugares mais contrastantes da sociedade inglesa, Gray conhece Sibyl Vane, uma linda moça, que trabalha como atriz em um humilde teatro londrino. Ao vê-la em cena, interpretando maravilhosamente o papel de Julieta, acaba apaixonando-se pela atriz ao ponto de, dentro de poucos dias, querer casar-se com ela. Como todo narcisista, quando descobre que Sibyl não tem todo o talento por ele imaginado, o rapaz rompe o relacionamento com a noiva. O desenlace acontece de maneira fria e cruel por parte de Gray, desprezando-a, chama-a de inepta e estúpida, e mata o sentimento existente entre eles. A partir desse episódio, há o início dos efeitos ou consequências de sua arrogância e vaidade - características de todo narcisista -, o retrato é que começa a ser castigado pelos erros cometidos por Gray:

Contraíu-se e, e, apanhando na mesa um espelho oval, com molduras de cupidos de marfim um dos inúmeros presentes de Lorde Henry, olhou apressadamente para superfície polida nenhum traço igual àquele lhe deformava os lábios rubros. Que significaria isso? Esfregou os olhos e aproximou-se do retrato, examinando-o novamente. Não havia sinal de mudança quando olhava para a pintura propriamente dita, mas indubitavelmente a expressão mudara. Não era apenas ilusão sua. Era de uma terrível evidência. (WILDE, 2014, p. 100).

Dorian não acredita que o insano desejo de permanecer sempre jovem e de que o retrato envelhecesse no seu lugar poderia ter se realizado. A atitude cruel para com Sibyl Vane imputa-lhe uma reflexão sobre o ocorrido, associando a possível alteração na pintura a essa vontade, expressa no estúdio de Basil. Apesar de temer que o quadro possuísse o segredo da sua vida, ainda não se sente convencido da transformação do retrato:

Seria tudo aquilo verdade? Teria o retrato mudado realmente? Ou era simplesmente efeito de sua própria imaginação, que lhe fizera ver uma expressão de maldade onde havia uma expressão de alegria? É evidente que uma tela não pode modificar-se. A ideia era absurda. Seria um bom caso para contar algum dia a Basil. Ele haveria de rir. (WILDE, 2014, p. 103).

A dúvida em torno da mudança no retrato persiste até o momento quando Gray recebe a notícia do suicídio da mulher por quem se apaixonara, descobrindo que a imagem fora castigada pelo erro cometido. Nesse momento percebe “como tinha sido injusto e cruel para com Sibyl Vane, e que o quadro fosse “um símbolo visível da degradação do pecado. Era um sinal sempre presente da ruína que os homens podem causar a suas almas” (WILDE, 2014, p. 105). A descoberta provoca medo e insegurança em Gray, que prefere esconder o retrato, primeiramente, atrás de um biombo e depois, nos fundos do sótão, onde fica a sala de estudos do seu avô Kelso.

Ilustramos, com os exemplos acima e vários outros apresentados neste trabalho, o perfil e o percurso de um indivíduo narcisista, egocêntrico e individualista: voltado para si mesmo, esse indivíduo não concebe um mundo para ser partilhado, mas para ser vivido sem o compromisso emocional com qualquer pessoa ou outro indivíduo que dele se aproxime. Como ser narcísico, as relações que estabelece com os quais convive são mantidas no nível da superficialidade e objeto de exploração, conservando-os próximo de si mesmo apenas quando oferecem algum tipo de proveito ou oportunidade de uso. Manipuladores por natureza, essas são pessoas que conseguem alcançar os objetivos e realizar os desejos muito naturalmente, em parte, por serem belos e atraentes, em parte por possuírem forte simpatia e charme. Por meio dessas características, o sujeito narcisista mantém ao seu lado apenas as pessoas que lhe ofereçam aquilo que desejam sem oferecer retorno e, à custa desse charme, operam com força única, efetivando o processo de manipulação sobre os que com ele convivem.

De tal modo, no romance analisado, vemos um jovem ser dominado pela beleza e usá-la como força motriz para manter ao seu lado os que lhe podem servir, de alguma maneira, decidindo sobre a vida dessas pessoas. É assim que Dorian Gray age: munido de grande beleza, atrai todos à sua volta e deles retira tudo o que podem oferecer, pagando-lhes com o abandono, como fizera com Sibyl Vane, ou com a morte, imposta a Basil por este amá-lo. O narcisista não ama outro ser a não ser ele mesmo.

3 A MANIPULAÇÃO COMO EFEITO DA IRONIA

O objeto principal deste trabalho são as contradições da sociedade da Era Vitoriana e a ocorrência do duplo e da ironia no romance *O retrato de Dorian Gray*, assuntos investigados nos capítulos iniciais, contudo é importante refletir sobre o desdobramento do duplo e da ironia pelo processo da manipulação, um recurso recorrente no desenvolvimento dessa narrativa. Como já informado, a narrativa objeto desta análise constrói-se a partir de um triângulo amoroso, em que se entrelaçam as vidas de Lorde Henry, Dorian Gray e Basil, responsável pela criação de um quadro que se torna um dos elementos mais importantes para o desenvolvimento das ações. É em torno dele que se estabelecem fortes relações e se desencadeia o fluxo narrativo, orientando os acontecimentos, as atitudes e o trágico desfecho da obra.

É em virtude desses sujeitos que o processo narrativo ganha força, no entanto este estudo terá como foco especificamente as relações construídas entre os personagens Lorde Henry, Dorian Gray e Basil, ambos envolvidos num processo permanente de manipulação, organizado de maneira a consolidar o efeito irônico que permeia a obra. A discussão levantada neste capítulo, que trata do processo de manipulação, encontra suporte na Semiótica narrativa, uma vez que esse campo de pesquisa dirige um olhar mais profundo sobre as relações actanciais presentes no romance, considerando uma sucessão de estados e de transformações dos sujeitos envolvidos.

A história um dos objetos de análise constrói-se a partir de um triângulo amoroso, em que se entrelaçam as vidas de Lorde Henry, Dorian Gray e Basil, responsável pela criação de um quadro que se torna um dos elementos mais importantes para o desenvolvimento das ações. É em torno dele que se estabelecem fortes relações e se desencadeia o fluxo narrativo, orientando os acontecimentos, as atitudes e o trágico desfecho da obra.

É em virtude desses sujeitos que o processo narrativo ganha força, no entanto este estudo terá como foco especificamente as relações construídas entre os personagens Lorde Henry, Dorian Gray e Basil, ambos envolvidos num processo permanente de manipulação, organizado de maneira a consolidar o efeito irônico que permeia a obra. Na constituição de uma narrativa, as personagens são fundamentais, por meio delas é efetivado o fazer da efabulação e, no caso em questão, esse trio mobiliza o movimento do texto. O jovem Gray serve como modelo artístico para Basil, o pintor que, encantado com a beleza e perfeição do rapaz modelo, deseja tê-lo apenas para si, procura escondê-lo, deixando-o inacessível a outras

peessoas, para que não sejam incomodados, porém essa estratégia não é bem sucedida, pois não impede que Lorde Henry tenha contato com Gray. Esse fato marca o início de uma relação conturbada, com fortes embates e um jogo de poder, uma vez que Basil conhece a má índole de Lorde Henry e tenta evitar, a todo custo, que este corrompa o jovem Gray, conforme se verifica no excerto:

- Peça ao Sr. Gray que espere, Parker; irei dentro de alguns minutos. – O criado inclinou-se e dirigiu-se para dentro de casa. Basil olhou para lorde Henry e continuou: - Dorian Gray é o meu mais querido amigo. Tem uma natureza simples e bela. Sua tia disse a verdade a respeito dele. Não se estrague. Não procure influenciá-lo. Sua influência seria má. O mundo é mais vasto e nele vivem muitas criaturas maravilhosas. Não me roube a única pessoa que dá à minha arte o encanto, seja qual for, que ela possui; minha vida como artista depende dele. Ouça-me bem, Harry; confio em você.

Falara muito lentamente e as palavras pareciam ter-lhe sido arrancadas contra a vontade.

- Que tolices você diz! – exclamou lorde Henry, sorrindo. Tomou Hallward pelo braço e quase o arrastou para dentro de casa. (WILDE, 2014, p. 21).

Os personagens agem impulsionados por seus desejos mais profundos, demonstrando um rico quadro de valores contrastantes, como a inveja, o egocentrismo, a vaidade, a maldade, a corrupção, dentre outros, e cada um desses sujeitos torna-se o objeto do desejo do outro, constituindo um círculo vicioso: Lorde Henry deseja corromper Gray, o qual ambiciona a eterna juventude proporcionada pela pintura feita por Basil que, por sua vez, confronta Lorde Henry porque deseja Gray.

Tal configuração nos remete a um esquema de organização do processo de manipulação e, como narrativa, a obra nos fornece um percurso que envolve sujeitos em busca de um objeto-valor definido a partir do querer desses actantes. Henry deseja corromper Gray e este almeja a juventude eternizada através dos traços de Basil, assim estabelece-se um programa em que se define o destinador-manipulador Lorde Henry e o jovem Gray, o destinatário.

No referido romance, temos como pano de fundo para o enredo da narrativa o desejo de um jovem em se tornar jovem para sempre, estando disposto a fazer um pacto e pagar um alto preço por essa vontade. O perfil dos personagens é definido gradativamente e podemos observar que, enquanto Basil demonstra certa resignação quanto ao desfecho de sua relação com Gray este, por sua vez, demonstra uma astúcia muito envolvente no reencontro com Lorde Henry.

Embora não seja responsável pela definição da narrativa, a ação dos personagens é relevante para o desenvolvimento da trama, pois é por meio delas que se acessa o mais íntimo dos seres humanos, os valores, as fraquezas, conforme afirma Antonio Candido:

Se reunirmos os vários momentos expostos, verificaremos que a grande obra de arte literária (ficcional) é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo). Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. (CANDIDO *et al*, 2005, p. 45).

Os embates vivenciados pelas personagens em busca da realização de seus desejos e na busca de um objeto-valor (no caso de Gray, a eterna juventude) revelam os papéis definidores de um sujeito manipulador e de um manipulado, ambos ambicionando realizar suas grandes vontades, não medem esforços para fazê-lo, revelando a competência na execução do ato a fim de obterem êxito, dessa maneira, os sujeitos envolvidos na narrativa têm um percurso próprio, denominado programa. À competência alia-se a performance, definida como uma apropriação de valores descritivos, aqueles que descrevem a ação desse sujeito.

Constituído pela sequência lógica do programa da competência com o programa da performance, “representa, sintaticamente, a aquisição, pelo sujeito, da competência necessária à ação e execução, por ele, dessa performance” (BARROS, 2005, p. 30). Em síntese, a competência refere-se a uma transformação realizada por um sujeito dotado de um saber, um poder, um querer ou um dever, a fim de tornar o sujeito apto a conquistar seu objeto-valor.

O papel que os personagens desempenham em uma narrativa é fundamental para a constituição do enredo, pois esses sujeitos podem estar interessados nos mesmos valores – pessoas, coisas, sentimentos - ou têm um compromisso com outros destinadores. Agem, portanto, a partir de um contrato, atuam em busca desses valores, determinando a situação do sujeito em relação ao objeto-valor, nomeada de junção.

Entre o sujeito e o valor desejado há dois modos diferentes de junção: a conjunção – um modo positivo de relação, quando se alcança o que se deseja; e a disjunção – não a ausência de relação, mas um modo negativo de relação: quando não se alcança o que se

deseja. Como são inúmeras possibilidades de conexões entre os personagens e os diferentes valores investidos nos objetos-valor por eles almejados, teremos várias condições de junção. A performance acontece quando essas transformações ocorrem, podendo passar ao estado de conjunção (aquisição) ou disjunção (privação) com o objeto-valor.

Quando são investidos valores nos objetos, a relação entre o sujeito e o objeto sofre uma modalização, determinadas em função de um querer, um dever, um poder e um saber em direção a um fazer. Em *O Retrato de Dorian Gray*, há várias trajetórias percorridas pelos personagens, tomamos, por exemplo, a de Lorde Henry em relação ao destinatário - Dorian Gray e a deste com Basil. Lorde, utilizando-se da manipulação, inflama em Gray o desejo da juventude eterna e consegue corromper a alma pura do jovem, que desiste do relacionamento com a atriz Sibyl Vane por ceder à manipulação do astuto aristocrata. Dessa forma, Gray torna-se sujeito modalizado por um valor dotado a partir de Lorde Henry.

Na manipulação, o destinador-manipulador propõe um contrato e tenta convencer o destinatário a aceitá-lo: “é quem determina os valores que serão visados pelo sujeito ou o valor dos valores [...] e quem dota o sujeito dos valores modais necessários ao fazer” (BARROS, 2001, p. 36). Por sua vez, o destinatário pode ou não legitimar o intento do destinador, aceitando ou recusando o contrato. A esse respeito, Barros (2012) aponta:

No percurso da manipulação, um destinador propõe um contrato a um destinatário e procura persuadi-lo, com diferentes estratégias, a aceitar o contrato e a fazer o que ele, destinador, quer que o outro faça. O destinatário, por sua vez, interpreta a persuasão do destinador, nele acredita ou não e aceita ou não o acordo proposto. (BARROS, 2012, p. 191).

É importante observar que nem sempre a manipulação será bem-sucedida, devido à dependência da colaboração dos dois sujeitos, o manipulador e o manipulado, os quais devem compartilhar os mesmos valores. “Não se deixar manipular é recusar-se a participar do jogo do destinador, pela proposição de um outro sistema de valores. Só com valores diferentes o sujeito se safava da manipulação” (BARROS, 2005, p. 35). Dentre as formas de manipulação existentes, destacamos as seguintes:

- 1- tentação: manipulador propõe ao manipulado uma recompensa, ou seja, um objeto de valor positivo, com a finalidade de levá-lo a fazer alguma coisa;
- 2- intimidação: manipulador obriga o manipulado a fazer por meio de ameaças;

- 3- provocação: manipulador impele à ação, exprimindo um juízo negativo a respeito da competência do manipulado;
- 4- sedução: manipulador leva a fazer manifestando um juízo positivo sobre a competência do manipulado. (BARROS, 2005, p. 35).

Nesse romance, apesar de ser lhe ser sugerido um estilo vida o de buscar sempre novas sensações em que a juventude e a beleza se constituem como valores essenciais, Gray possui um retrato que lhe serve como um emblema visível da consciência e condena tais ideais difundidos por Lorde Henry. Gray é objeto do fazer de Lorde Henry e este provoca, seduz, tenta e intimida o jovem de todas as maneiras possíveis:

Lorde Henry observava-o com sutil sensação de prazer. Como era diferente do rapazinho tímido, amedrontado, que ele encontrara no ateliê de Basil Hallward! Sua natureza desenvolvera-se como uma planta onde houvessem desabrochado flores flamejantes. De seu secreto esconderijo surgira a Alma - e o Desejo fora a seu encontro. (WILDE, 2014, p. 63).

Ou, ainda, quando estimula em Gray o interesse pela atriz:

Lorde Henry teve consciência – e este pensamento deu um brilho de prazer a seus olhos de um castanho de ágata -, sim, teve consciência de que fora devido a algumas palavras suas, palavras musicais ditas com musicalidade, que a alma de Dorian Gray se votara para aquela moça inocente, inclinando-se diante dela, em adoração. Até certo ponto, o rapaz era criação sua. Ele tornara-o prematuro. Isto era alguma coisa. As pessoas comuns esperavam até que a vida lhes desvendasse seus segredos, mas para alguns, para os eleitos, os mistérios da vida eram revelados até que o véu fosse retirado. (WILDE, 2014, p. 66).

Quanto a Gray, apesar de ter o privilégio de visualizar a degradação da própria alma, não consegue mudar a forte influência de Lorde Henry e imprimir um novo sentido para a existência, moldando-se no formato desenhado pelo aristocrata, que não mede esforços para seduzi-lo.

Tomando ainda Lorde Henry enquanto sujeito destinador, o romance em questão percorre as quatro formas de manipulação e a sedução é uma das mais recorrentes e eficazes, pois, partindo da alteração na competência do destinatário – querer-fazer - consegue submeter Gray ao plano de entregar-se aos prazeres mundanos mesmo contra a vontade: “Você deve levar a vida meu caro como um verdadeiro príncipe [...] eu tinha que ver ainda uma vez toda essa beleza, como você é belo (WILDE, 2014, p. 136). Lorde elogia Gray, fato reforçado pela utilização da expressão “você é lindo” e “merecemos o melhor dessa vida”, para reafirmar

seu poder de sedução, uma das formas mais eficazes da manipulação, pois o destinatador-manipulador imputa uma imagem positiva do destinatário.

Outro aspecto que demonstra o caráter manipulador de Lorde é o fato de conhecer bem Gray, sabendo da postura vaidosa, tal qual podemos observar em uma fala entre Dorian e Basil, quando este estava pintando o quadro e lhe disse que daria qualquer coisa para ficar sempre jovem; também se faz de submisso, porque exercer a influência sobre alguém é doar a esse sujeito outra perspectiva ou valor. Lorde Henry, para enaltecer ainda mais a vaidade e continuar seduzindo-o, procura validar as ações de Gray:

Aproximou-se dele e pousou-lhe a mão no ombro. - Faz muito bem em fazer isso - murmurou. - Só os sentidos podem curar a alma, assim como só a alma pode curar os sentidos. O rapaz sobressaltou-se e recuou. Estava de cabeça descoberta, e as folhas tinham-lhe despenteado os anéis rebeldes do cabelo, enleando-lhe as madeixas douradas. Tinha um olhar assustado, como o daquelas pessoas que são acordadas de repente. As narinas, de linhas delicadas, fremiam, e um nervo oculto fazia tremer os lábios rubros. (WILDE, 2009, p. 17).

Essa última fala consideramos também como uma manipulação por intimidação, uma vez que Lorde, munido de um *poder*, altera a competência de Gray para o *dever-fazer*, embora sob aparência de sedução, pois ao dizer “não faça assim comigo”, Lorde na verdade está fingindo ser submisso a Gray para tentar seduzi-la, quando na verdade está encobrindo o tom de ameaça em sua voz, pois está na expectativa de que Dorian Gray pudesse quebrar o contrato de manipulação a qualquer momento, devido à sua insatisfação com o lugar onde estavam: uma sala de jantar junto a várias pessoas.

Destacamos ainda a astúcia de Lorde que, munido de um *poder*, manipula Gray pela tentação e altera a competência para o *querer-fazer*:

É verdade - continuou Lord Henry -, esse é um dos grandes segredos da vida: curar a alma através dos sentidos, e os sentidos através da alma. O senhor, Mr. Gray, é uma maravilha da criação. Sabe mais do que julga que sabe, mas também sabe menos do que quer saber. (WILDE, 2009, p. 17).

Nessa passagem, lorde elogia Gray, pois sabe que a vaidade é valiosa para o jovem, que gosta de ser bajulado e adorado, é a recompensa, algo de valor positivo, oferecida por Lorde para que não recuse o convite, deixando-se manipular.

Em outro momento, Lorde, munido de um *saber*, usa a manipulação por provocação e altera a competência do destinatário para o *dever-fazer* e consegue, então, persuadir Gray a

não quebrar o contrato de manipulação, exprimindo um juízo negativo a respeito de sua beleza extraordinária: “Um dia, quando for velho, enrugado e feio, quando o pensamento lhe tiver sulcado a fronte de rugas, e a paixão, com suas chamas medonhas, lhe tiver crestado os lábios, sentirá então uma impressão terrível” (WILDE, 2009, p. 18).

Ao mesmo tempo em que o destinador exerce influência sobre o destinatário tentando manipulá-lo, essa investida exige uma resposta por parte deste, uma tomada de decisão. Dizemos, então, que o destinatário realiza um fazer interpretativo, avaliando o destinador e sua proposta para tomar sua decisão. Ao realizar o fazer interpretativo, o destinatário passa a ser o destinador-julgador tendo que avaliar se o sujeito cumpriu ou não o proposto na manipulação. Esse é o terceiro percurso do esquema narrativo canônico, que corresponde à sanção do sujeito.

O fazer interpretativo do destinador-julgador relaciona-se com a modalização veridictória, a qual determina a relação entre sujeito e objeto-valor e, como categoria modal, articula-se em *ser vs. parecer*. Da combinação entre *ser* e *parecer*, o destinatário concluirá se o destinador é *verdadeiro* (*ser* + *parecer*), *falso* (*não ser* + *não parecer*), *mentiroso* (*parecer* + *não ser*) ou *secreto* (*ser* + *não parecer*), e então tomará sua decisão.

Ainda de acordo com Diana L. P. Barros (2001, p. 65), a “falta de confiança faz-se acompanhar de malevolência”, gerando paixões modalizadas pelo *querer-fazer* mal a alguém. Nesse caso, ao optar pela reparação da falta, o sujeito deve ainda ser modalizado pelo *poder-fazer*. Assim, Lorde estava qualificado pelo *querer-fazer* mal a Gray, sendo este convidado a contemplar o próprio fim: “Passou distraidamente diante do quadro e virou se de frente para ele. Quando o viu, recuou e, por momentos, o rosto ruborizou-se-lhe de satisfação” (WILDE, 2009, p. 20). Inclui-se, no percurso da manipulação, o fato de que Gray também estava modalizado pelo *poder-fazer*, esquema mostrado no percurso do destinador-manipulador, quando Lorde o manipula e faz com que este não rompa com o contrato estabelecido. Diante dessas modalizações, Lorde torna-se o destinador-julgador e sanciona negativamente Gray, por acreditar que este não tenha atendido à sua expectativa de amizade e juventude no que se refere ao ato de viver a vida sem pensar nas consequências, modo de viver partilhado pelos dois. Lorde, então, estava qualificado para reparar a falta por meio da *vingança*, induzindo Gray a suprimir a própria vida.

O sujeito que decide reparar a falta de confiança pode sofrer paixões como o *ódio*, a *cólera*, a *raiva* ou o *rancor*, conforme aponta Barros (2001). No caso de Basil, como opta pela reparação da falta pela vingança, sente *ódio* de Lorde. *A priori*, poderíamos acreditar que

Basil se vingou por vaidade, fato reforçado pelo diálogo entre os dois sujeitos acerca da suposta juventude eterna e por Basil afirmar ser o único conhecedor de Dorian como realmente fora. Nesse momento, Basil o confessa: “Não gosta do retrato?”, e ele retruca: “Você gosta mais da sua arte do que dos amigos. Para si, não passo de uma figura de bronze verde” (WILDE, 2009, p. 21). Mas, nesse caso, poderia surgir o questionamento: ama-se o retrato ou a juventude eterna que ele suscita?

A juventude e a beleza, sustentadas pela concepção de uma sociedade decadentista, são modalizadas pelo *querer-fazer* bem a alguém, contrariando a atitude de Gray de querer eliminar o retrato. Com efeito, não estamos afirmando que Lorde ou Basil nunca tenham amado o jovem Gray, porém no momento em que se passa a narrativa, não é o amor sentimento que motiva Lorde a vingar-se dele, pelo contrário, como observamos ao longo do trabalho, mas a vontade ser como Dorian era.

O grande fardo que o Gray wildiano carrega é o receio de envelhecer e, com isso, o da perda da beleza, tão apreciada pelos outros, e que faz com que a personagem leve uma vida de dândi, refletindo os valores decadentistas da Inglaterra vitoriana, onde o parecer é mais importante do que o ser. Surgindo a oportunidade, Gray não deixa escapar o elixir da eterna juventude. Pode-se permanecer belo e dissoluto sem nunca envelhecer, mas também ser-se infeliz porque a nossa decadência real e a nossa fealdade interior são impiedosamente denunciadas por um retrato que se corrompe em nosso lugar, como acontece a Dorian Gray de Wilde. Refere Umberto Eco a esse propósito:

Que “Belo” junto com “gracioso”, bonito ou sublime, soberbo, e expressões similares—é um adjetivo que utilizamos frequentemente para indicar algo que nos agrada. Parece que nesse sentido, aquilo que é belo e igual aquilo que é bom, de fato em diversas épocas históricas criou-se um laço estreito entre o belo e o bom. (ECO, 2003, p. 63).

Conforme apresentado no início da discussão, a concepção de juventude, de beleza e de duplo é construída culturalmente e, como explicitado, optamos neste trabalho pela questão irônico por apresentar vieses tão ricos no romance, como por exemplo, o que se refere à beleza. Uma pintura é um objeto de arte que, mesmo sofrendo a interferência do tempo, pode manter naquilo que representa, a beleza e o frescor da juventude. No caso do romance, nem mesmo a pintura mantém a beleza intacta, por sofrer mudanças drásticas e envelhecer, como o modelo que serviu de inspiração.

Não faz sentido pensar que a beleza, a juventude, o bem e o mal devam se apresentar como um modelo único, ele muda de acordo com o contexto histórico e social e, da mesma forma, também as configurações passionais não são definitivas e podem variar conforme a concepção de cada cultura.

De fato, a produção dos efeitos de sentido “não se fecha no texto, mas vai do texto à cultura, ao mesmo tempo que dela depende” (BARROS, 2001, p. 13). Portanto, para examinar as configurações dos sujeitos e conduzir ao entendimento do texto em sua totalidade, é preciso também considerar os aspectos culturais que envolvem as pessoas, os sentimentos e os fatos envolvidos num enredo de uma narrativa, seja ela um conto, novela ou romance.

Cada cultura, ao lado da concepção do belo, de vida e dos valores que estabelece para constituir-se ou que toma como referência, molda o funcionamento da sociedade e dos sujeitos que a ela pertencem. Por esse motivo, ao lermos ou estudarmos uma obra literária, percebemos não apenas os fatos literários, enquanto estudiosos desse objeto, mas também o entrelaçamento entre cultura e as forças que impulsionam a constituição de um romance enquanto tal.

3.1 Ética e beleza

A beleza é tema constante na literatura e motivo de muitas produções poéticas, seja no poema, seja na narrativa, com a beleza do próprio fazer poético, de uma peça, da mulher amada, de um local ou de um tempo passado, sendo também objeto de discussão desde a antiguidade. Entre os pensadores gregos, o belo estava associado a três acepções: a estética, a moral e a espiritual. Vários filósofos se dedicaram ao tema e Platão afirma que a beleza se relaciona à inteligência pura, uma espécie de arrebatamento e de entusiasmo que se apodera dos poetas; esse pensador despreza o trabalho manual, separando-o da poesia, que assume um caráter de superioridade, de divino.

Em contraposição, Aristóteles considerava a beleza associada à harmonia e ao ordenamento, em busca do equilíbrio e do que agrada o sujeito, porém é propriedade do objeto. Desse modo, a arte assume papéis diversos de acordo com a época e com as reflexões sobre sua constituição e o fazer poético, sofrendo influências da constituição sócio-histórica e é revelação, técnica e ciência em movimento de registro da glória que recobre o homem e seus contextos.

Em *O retrato de Dorian Gray*, o retrato pintado é, pois, obra de arte, arte, por sua vez, compreendida não em sentido platônico, enquanto mimese, mas criação pictórica, própria da realidade e das várias nuances interpretativas. O ato de criação artística somente se opera mediante as significações do objeto para o qual se volta a atividade do artista e, se o artista tende a aplicar o seu eu individual no ato da criação, essa individualidade não lhe é dada como ato determinante da criação, porém é antes dada na interdependência entre arte-artista-obra, como definiu Heidegger: “A origem da obra de arte e do artista é a arte” (HEIDEGGER, 2002, p. 58). Por isso, a semelhança produzida pelo artista é algo ilusório, enganador, simuladora de uma realidade que, de fato, não existe.

Nesse sentido, o artista lida com os dados da matéria e com a sensibilidade do observador, enredando-a na trama instituída por emoções e sentimentos, ou pela ocorrência de coisas possíveis. Decorre, desse ponto que, diante da representação do mundo artístico, não interessa de fato ao observador saber se o objeto representado existe ou não; o que mais importa é se o artista, respeitando as leis da natureza, tornou a representação possível, através do texto, da pintura, da imagem, do quadro.

Considerando a questão da apreciação estética, a criação depende da sensibilidade e da maneira distinta de como o artista exprime a impressão pessoal sobre a coisa bela, enquanto vivência estética, constituindo um juízo estético que está conectado com a capacidade de provocar o julgamento, o diálogo expansivo com o mundo dado pelo artista/autor, que reverbera na própria existência. O jogo estético relaciona-se com a satisfação dos sentidos provocados ao apreciar, através da leitura ou da observação, determinado aspecto de uma obra, por esse motivo, a experiência estética é uma representação autônoma, um jogo funcional da imaginação que independe de qualquer fator externo.

A experiência estética é o prazer da consciência intimamente ligado ao juízo do gosto e a beleza condição de ser dos próprios objetos. Para Friedrich Schiller, o artista deve superar em si os limites do caráter específico de sua arte, ressignificando a própria matéria que elabora. Na obra de arte verdadeiramente bela, o conteúdo – expressão palpável do espírito – deve-se subordinar à forma, à verdadeira liberdade estética, nos dizeres de Schiller:

É claro que aqui só se trata da aparência estética que se distingue da realidade e da verdade – não da aparência lógica que se confunde com essas –, que conseqüentemente é amada por ser aparência e não porque se possa tomá-la por algo melhor que ela mesma. Somente a primeira é jogo, ao passo que a segunda é mero engano [...] o impulso lúdico se apraz na aparência. (SCHILLER, 2002, p. 130).

De acordo com a concepção schilleriana, para o olhar de Basil, Dorian Gray, é a personificação do belo, da arte, é a forma imponente, a imagem que se impõe às expectativas do pintor, sendo, inclusive, muitas vezes, observado de longe, às escondidas. Logo, Gray se reafirma sob o domínio artístico de Basil, mas deixa-o livre para imaginar. Basil, com a imaginação livre, joga com a imagem de Gray, aparência estética que é jogo, jogo de aparências, que se distingue da realidade e da verdade. Nesse sentido, o fruir do olhar de Basil ganha autonomia e liberdade, concebidas e realizadas por intermédio do próprio despertar do impulso lúdico na interioridade do artista, como esclarece Schiller.

3.2 A beleza como símbolo da moralidade (in)útil e/ou (i)moral

A moral é outro aspecto explorado pela arte e, no caso de *O retrato de Dorian Gray*, não é diferente. Já no prefácio do livro, Wilde trata da relação entre o homem e o mundo e os valores que modelam a sociedade e afirma que o artista, o sujeito criador, articula processos para atingir a perfeição, símbolo da beleza, nas palavras do escritor: “revelar a arte e ocultar o artista é a finalidade da arte”.

Cada tempo faz com os valores sejam modificados e circulem por meios diversos, e não é diferente com a sociedade vitoriana, moldada em um comportamento esteta e individualizante, marcada pela valorização da beleza. Assim, a moral é um código aberto capaz de promover a felicidade que, por sua vez, tudo justifica em nome do exercício de matar o tédio. Verificamos esse fato nas constantes repetições de *Lorde Henry*, como um refrão, durante todo o romance, em que reafirma o artista como criador de coisas belas e recoloca, sobretudo, o pensamento e a linguagem no nível de instrumentos representativos da arte. Isso leva a entender que aparência e símbolo constituem-se obra de arte, obra que, paradoxalmente, encobre o artista para revelar-se na própria razão de ser arte e a personalidade do artista ocorre de modo mimético por meio do prazer provocado pelo efeito da própria criação, num movimento duplo especular: o escritor Wilde e a produção de uma obra única e singular – o romance – e, no interior deste, o Basil e o prazer da criação máxima do pintor: o retrato.

Discutir a moralidade ou não do romance não é objetivo deste trabalho, porém na obra existe um laço indissociável entre arte e moral, a despeito do que diz o autor; decorre, desse aspecto, o grande e magistral efeito de Wilde ao conciliar arte e moral, mesmo ele próprio consciente da inconfluência de dois temas díspares. Em um primeiro momento, a obra é

exemplar da perfeição clássica: sublime e belo, bem elaborado e harmonioso, em um segundo momento, torna-se grotesca, como se retratasse o processo de transformação da pintura. Uma das questões apresentadas.

O artista pode adotar como tema a vida moral do homem, contudo a moralidade da arte consiste no uso perfeito de um meio imperfeito e Wilde arremata: “um livro não é de modo algum moral ou imoral”. A fruição da beleza pode dar valor e sentido à vida, comprovando que o esteticismo não é um conjunto de fenômenos que relacionam a arte e a vida, a fim de as distinguir e de reduzir as implicações morais presentes na arte e decalcadas da vida. Em vez de deixar atitudes para influenciar a vida da obra de arte, a arte é valorizada pelo prazer estético imediato que implica.

De acordo com a concepção de Wilde, a arte está acima da moral e Dorian Gray personifica o estilo estético de vida, perseguindo gratificações pessoais e satisfazendo-se com indulgências até chegar à imoralidade e ao crime, confirmando o pensamento proposto pelo esteticismo: nenhum crime é vulgar, mas toda vulgaridade é crime. Assim, o personagem Dorian Gray representa a explícita proclamação da validade ou bondade da existência humana em conformidade com valores estéticos.

Esse movimento estético concomitante com a Revolução Industrial do final do século XIX “ênfaticamente o aspecto artístico do trabalho do ser humano em produzir uma variedade de bens, desde mobiliário até máquinas e literatura”, segundo Duggan (2009, p. 60-68), postulava, ainda, que a obra de arte é destituída de conteúdo moral. A obra de arte tem uma moralidade própria, portanto distante de qualquer julgamento ou juízo de valor, justificam-se, desse modo, todas as ações perpetradas por Lorde Henry e Dorian Gray. Destituída de valor moral, a obra de arte torna-se uma construção artificial e, por consequência, inútil. Diante da inutilidade, resta apenas o prazer da admiração.

Tal como as máquinas que produzem em massa, materiais com a intervenção do pensamento humano, Wilde condena as pessoas que agiam como máquinas metafóricas programadas para se comportarem em conformidade com as ideias de propriedade da sociedade, em vez de procurarem agir livremente e alcançar a maior quantidade de felicidade. É a vida que imita a arte e não a arte que imita a vida, porque a verdade da vida amargura. Há uma monotonia e crueldade do real. É a arte, mesmo sendo ou especialmente sendo ficção ou mentira, que torna a vida interessante. A missão dos artistas é preencher a vida, menti-la tanto quanto possível para melhor ser suportada, a vida precisa da arte para ganhar consistência e

significado, justificando o espírito *dandy* do ideal de uma existência inútil pautada no prazer dos sentidos.

O Esteticismo, enquanto ideal ou filosofia baseada na simplicidade da beleza das coisas, preconiza o dever de pensar e viver com estilo, segundo uma determinada maneira de ser e de estar, fortalecendo o espírito do dandismo. Assim, o Esteticismo aproxima-se do Romantismo nos ideais de vida. Enquanto movimento artístico, político e filosófico dos séculos XVIII e XIX, o Romantismo caracterizou-se como uma visão de mundo e um estado de espírito centrado no indivíduo para o pessimismo: o drama da existência humana, dos sentimentos profundos e ideais utópicos; e adverso ao racionalismo que o antecedeu.

O Esteticismo ressalta a importância da beleza em comparação com outros valores, como a moralidade e utilidade material e, para alguns pensadores, a beleza e a bondade eram a mesma coisa e que a finalidade almejada era a perfeição da vida do ser humano, enriquecida espiritualmente. Para outros, a arte não está desassociada da formação do caráter, da vertente educadora, seria ainda a manifestação das virtudes políticas e sociais de uma sociedade. Assim como se poderia avaliar e julgar uma sociedade ou a consciência do povo que a constitui pela sua religião, economia ou governo, também se poderia avaliar e julgar pelas suas manifestações estéticas. Por outro lado, o ambiente moral atua também sobre as obras de arte e estas influem igualmente sobre a constituição moral dos indivíduos.

Vários autores associaram a experiência estética à experiência ético-moral, considerando a experiência da beleza que surge de uma percepção verdadeira da natureza e conduz a uma apreensão do divino. Não se vê o artista como uma pessoa, que pode ser moralmente boa ou não, mas alguém que é capaz de apresentar a revelação entre o que é estético e o que é divino. No caso do romance estudado, a arte não oculta o artista, uma vez que o personagem Basil declara que a pintura que acabara de realizar é a sua própria alma.

A arte representa e repercute o contexto social, é como um elemento constitutivo da sociedade e pode, por exemplo, pode representar ou simbolizar um regime democrático por meio de uma obra ou monumento comemorativo, ou o absolutismo do poder político. Da mesma maneira, *O Retrato de Dorian Gray* precisou atmosfera imoral retratada pelo livro, pois ofereceu a oportunidade de cada indivíduo ver o próprio pecado no retrato de Dorian Gray, pintura reveladora da alma de Gray e, conseqüentemente, dos que a ela têm acesso. Essa concepção pode ser sintetizada na seguinte reflexão de Wilde:

A simples presença visível desse adolescente – pois só me parece um adolescente, embora tenha mais de vinte anos –, a sua simples presença

visível... Ah! Ficaria surpreso se você pudesse avaliar o que isto significa. Define para mim, inconscientemente, as linhas de uma nova escola, de uma escola que unisse toda a paixão do espírito romântico a toda a perfeição do espírito grego. A harmonia do corpo e da alma... o que isto é! Mas, na nossa demência, separamos essas duas coisas e inventamos um realismo que é vulgar, uma idealidade que é vazia [...]. (WILDE, 2014, p. 21).

Nesse fragmento, o pintor Basil Hallward revela ao aristocrata Lorde Henry que Dorian Gray é a inspiração para a sua arte. Através da beleza do adolescente, o pintor medita sobre uma nova escola, uma nova arte que pudesse fugir ao realismo vulgar e contemplar a harmonia do corpo e da alma. É a partir do culto ao belo que o autor dá margem para a ampliação de outras características do esteticismo, como a liberdade do indivíduo e o desenvolvimento de sua personalidade. Isso exemplifica outra ironia do texto: o retrato foi criado para ser escondido e não exibido, por ser capaz de revelar uma alma impura e doentia, contrária ao espírito belo e moralizante.

Consciente de todos esses aspectos, Wilde destaca a inovação de sua obra, sobretudo devido a duras críticas que recebera quando da publicação do romance:

Costuma-se dizer que a Beleza é somente superficial. Pode ser que seja. Mas não tão superficial, pelo menos, como o Pensamento. Para mim, a Beleza é a maravilha das maravilhas. Só o medíocre não julga pelas aparências. O verdadeiro mistério do mundo é o visível, não o invisível. (WILDE, 2014, p. 24).

Nesse trecho, o aristocrata julga a beleza como um valor mais importante que o pensamento. Está impregnada, na fala do personagem, toda uma ideologia de classe da sociedade vitoriana, em que se supervaloriza a aparência e o poder aquisitivo ante a essência de cada ser humano. Dessa forma, Wilde procura mostrar e denunciar na sua obra a prática desses contra-valores, dos antagonismos de uma sociedade que se esconde atrás de uma máscara, por isso a experiência estética é uma maneira de se entender o mundo e da instauração de novos conceitos da realidade.

3.3 O Homem subordinado à arte

A arte põe em questão a vida e o espectador. No caso de Gray, a relação entre o retrato e o personagem Gray se transforma em apenas um ser. Esse é o principal elemento motivador de todas as ações do jovem que não mede as consequências de suas atitudes intempestivas.

Logo após esconder o quadro na sala de estudo, Gray leu um livro tomado emprestado de Lorde Henry, uma novela, que exerceu profunda influência em seu modo de viver. O personagem, contudo, julgava-se mais afortunado que o herói da novela por nunca ter sofrido o mesmo medo que este, o medo de ver sua imagem refletida em um espelho, na superfície de um metal polido ou na água parada, pois o personagem da novela teve sua beleza prematuramente alterada. Gray experimentava um prazer cruel ao reler a narrativa do desespero do homem que perdera o que mais prezava na vida: a beleza. O jovem não temia se olhar ao espelho, ao contrário, experimentava um terrível prazer em ver sua imagem refletida. Ao fitar o quadro cada vez mais decrépito, no entanto, ora sentia prazer por não sofrer aquelas degenerações, ria-se de sua efígie e zombava dela, ora sentia repugnância de si mesmo, apiedando-se do que fizera com sua alma e do quanto era egoísta, embora esses sentimentos fossem mais raros que as sensações de deleite por não envelhecer. Esse é o percurso que faz com que Gray seja o sujeito de sua própria vida, a partir de seus sentidos e de seus desejos mais vis, e da recusa de sentir amor ou viver de acordo com a ordem natural da existência. Assim, é plateia e ator ao mesmo tempo, revelando-se como a própria experiência estética.

Com o passar dos anos, o jovem Gray sentia-se cada vez mais ameaçado pela probabilidade da descoberta do quadro, não somente porque não saberia explicar como tal sortilégio se dava, mas principalmente porque ali estava sua verdadeira face: todos os sinais de sua vida errante se faziam visíveis na imagem cheia de rugas, com a pele nodosa e envelhecida, uma expressão fria, quase monstruosa, os lábios murchos e as mãos manchadas do sangue do artista que produzira a obra, assassinado cruelmente pelo modelo. O retrato de Dorian Gray era o espelho de sua alma, revelando todas as suas perversidades, vícios e mazelas, e o maior medo de Gray era que alguém visse esse espelho. Como não pode manter a juventude a beleza para sempre, sua vida perde o êxtase e o êxito.

Muitas ações de Gray foram originadas do medo, como uma forma de coerção exercida pela pintura sobre o modelo: o domínio da arte sobre o homem. Tudo o que fazia, fosse para evitar a descoberta de seu segredo, para que ele mesmo o esquecesse, ou para alimentar sua incansável busca por novos prazeres, era guiado pelo retrato, pois não as praticaria se fosse sofrer suas consequências físicas. A própria aparência é o retrato da perfeição e muitos o consideram uma obra de arte viva.

Gray é a personificação dos ideais esteticistas, porém isso não o fez merecer a piedade de seu criador, que lhe dá um cruel destino em seu livro. O artista confere ao seu modelo o sentimento de que o fim máximo humano não é a morte, mas sim a arte. Retratado, Dorian

Gray é um modelo, artística e universalmente representado – um homem bonito, segundo os padrões estéticos; na vida social, ele é somente Dorian Gray, fragilizado pelos limites impostos pela existência: a perda da juventude, da beleza e a morte certa. A arte, pois, torna-se capaz de imortalizar o homem. Nesse ponto, Dorian Gray se encontra, na sua crise de moralidade.

Fugindo de seu traço mais forte de humanidade, o amor de Sibyl Vane, Gray se entrega ao total espírito dândi, do desfrute da vida isento de qualquer propósito mais profundo. Desse modo, a moral que vive é uma moral construída por ele mesmo, em acordo com o que considera o mais adequado para viver: a experiência sensorial da vida.

Gray morre para renascer na arte, morre para que ela pudesse triunfar. A morte não é tida como finalidade, mas como mediação para uma possível transformação, ou até mesmo ressurreição de Dorian, que acaba por se transformar em um mito moderno. A vida dele se tornara trágica, com ações e reações que afetavam todos ao seu redor, um caos absoluto e incontrolável que parecia se estabelecer na própria vida.

Dorian Gray foi retratado com um objetivo de se tornar arte e, por isso durar eternamente, porque enquanto humano ele não podia se manter vivo para sempre. Se o quadro fosse capaz de permanecer ao longo do tempo, o objetivo seria alcançado. Contudo, o que permanece é a arte, “Pois um quadro e uma estátua não estão em luta contra o Tempo”. (WILDE, 2014, p. 37).

Na arte e na vida, a moralidade humana não é estática, por mais que o cinismo de Lorde Henry tente afirmar que a verdadeira natureza do homem é invariavelmente má. Para ele particularmente, o homem moderno vivenciaria e suportaria tanto a maldade que acabaria por se apropriar dela. Para Lorde Henry, seria o pecado a fonte de salvação na modernidade contra um massivo tédio da sociedade decadente, da qual o próprio Lorde é exemplar.

O retrato de Dorian Gray pode ser considerado um apelo direto à humanidade, em uma época em que a sociedade tornara-se ela mesma desumanizada, em um meio social que homem e humanidade tornam-se estranhos a si mesmos, tornam-se desvinculados entre si.

Wilde ressalta que “Hoje em dia as pessoas sabem os preços de tudo e o valor de nada”. (WILDE, 2014, p. 61), pois era uma época na qual só as coisas supérfluas eram necessárias, um pensamento adequado ao comportamento de Lorde Henry. Assim, a arte autêntica representa o desenvolvimento da humanidade, do velho em direção ao novo, do tradicional ao moderno, nos dizeres de Luckács: “A eficácia da grande arte consiste

precisamente no fato de que o novo, o original, o significativo obtém a vitória sobre as velhas experiências do sujeito receptivo”. (LUKÁCS, 2009 p. 272).

No enredo, com o passar do tempo, o retrato se tornava cada dia mais horrendo, com o olhar refletindo a figura e aparência de um homem mau, vil. As marcas não podiam ser removidas, pois quando ele cometia algum erro, imediatamente uma nova marca de maldade impregnava o retrato, como, por exemplo, as mãos vermelhas de sangue depois de ter assassinado o amigo Basil:

Que mancha era aquela, tão vermelha e desagradável à vista, que reluzia, úmida e brilhante, em uma das mãos do retrato? Era como se da tela brotasse sangue. Que coisa horrível! E mais horrível ainda lhe pareceu naquele momento, mais hedionda ainda do que aquele vulto silencioso que já conhecia, estendido sobre a mesa, uma coisa grotesca e disforme cuja sombra se projetava no tapete manchado de sangue, mostrando-lhe que não se movera, que continuava ali, exatamente como ele o deixara. (WILDE, 2003, p. 182).

Mesmo que intente distanciar a obra de arte de um julgamento moral, este ocorre, pois o quadro adquire os sinais do tempo, envelhecendo à medida que Gray envelhecia. Desse modo a punição, evitada a todo custo, lança-se sobre Gray, mostrando-lhe que, mesmo na arte, paga-se o preço pelo que se faz.

A verdadeira existência, verdadeira forma de ser/estar no mundo, para Dorian Gray, é a existência estética, concepção fundada no dandismo. O jovem é atraente, tem um poder magnético natural, um fascínio sedutor que atrai para si as outras pessoas e, ao mesmo, é motivo de fascínio por si mesmo, consolidando o seu forte estado narcísico.

O objeto existencial de Gray é o mundo exterior, o aparente, não o interior de si, a alma e os valores morais. A aparência é o único valor que considera, nesse sentido, a existência estética vivida por Dorian Gray reside na exterioridade, pois não passa de uma realização da satisfação imediata, correspondendo ao senso estético descrito por Kierkegaard (1995). Segundo o filósofo, a estética exterior fixa o indivíduo na imediatidade e na procura do prazer sensual/sensorial, sem que essa imediatidade transborde em costumes ou hábitos, derivando em comportamentos pautados no presente, no agora e não em relações mais duradouras, fato exemplificado no curto relacionamento que Gray tem com a atriz Sibyl. Por considerar as experiências momentâneas como as ideais, o personagem se mostra incompetente no estabelecimento de relações pessoais mais aprofundadas, evitando laços mais fortes, principalmente os amorosos. Prevalecem, portanto, na existência de Gray, experiências

das mais profundas paixões humanas, desejos e vontades, os determinantes existenciais do seu caráter, que senhor de suas experiências, transforma-as em suas verdades.

Kierkegaard (1995) aponta que o indivíduo, para ter uma vida plena, precisa vivenciar os três estágios da existência: o estético, o ético e o religioso e, somente vivenciando essas três etapas, o indivíduo pode ser considerado um sujeito pleno, concreto, a partir das experiências que o levam a sua realidade e a existência é um contínuo devir.

Além de ser uma forma de ser/existir no aqui e agora da existência, a estética é compreendida por Kierkegaard (1941) como esfera do possível, não do possível concreto, mas do possível enquanto sonho e imaginação. Nessa descrição de estética, a distância entre a arte e a vida é suprimida e o esteta é incapaz de sair do universo dos possíveis que ele propriamente constrói. A estética caracteriza e torna-se personalidade estética, onde, submissa à imaginação, carece e clama por uma existência, para manter-se como paixão de existir pelo prazer hedonista.

O estágio estético é o primeiro dos três apresentados pelo filósofo, segundo o qual o indivíduo que vivencia esse estágio experimenta uma vivência social como a das outras pessoas, tem condições de tratar sobre temas importantes, porém não está aberto a relacionamentos com outras pessoas e não tem um direcionamento próprio. Esse sujeito está sempre à procura de sensações e a vida está voltada aos prazeres sensual e erótico, caracteres identificados no personagem Gray que, influenciado pelos ensinamentos de Lorde Henry, tem como objetivo de vida o desfrute de sensações momentâneas de deleite, valorizando o que é belo, simpático ou agradável. Por meio dessas ações pautadas no sensorial, esse indivíduo esteta torna-se um objeto dos próprios prazeres e de estado ânimo, eliminando tudo o que contraria essa concepção: “Tudo quanto é bom acontece sem demora [...] porque a instantaneidade é a mais divina de todas as categorias” (KIERKEGAARD, 1979, p. 50).

É importante considerar, nesse estágio, mais um aspecto da ironia presente no romance: o jovem Gray, mesmo sendo manipulado por Lorde Henry, tem total liberdade para decidir sobre o que deseja fazer, escolher o que lhe é mais conveniente, contudo, é um escravo dos próprios desejos e estados de ânimo, então escolhe não escolher, confirmando seu espírito de indiferença diante de tudo e de todos e de ausência do domínio da própria vida: “Compreende-se facilmente que se esta concepção da vida se dispersa numa multiplicidade, entra na esfera da reflexão. Mas, esta reflexão é sempre uma reflexão finita e a personalidade permanece em sua imediatidade”. (1979, p. 167).

Desse modo, o sujeito estético não se compromete com algo permanente ou definitivo, nem manifesta o estágio interior pela falta de profundidade, vive para o instante e desconectado dos outros, na superfície das relações. O que lhe dá prazer está fora dele, por isso a supervalorização do retrato enquanto condição para a felicidade e a realização pessoal, impossível de acontecer em virtude de esse ser estético ser essencialmente insaciável.

Ao sujeito Gray importa tudo o que é momentaneamente interessante, sedutor, aprazível e agradável. Vendo-se retratado na pintura de Basil, mostra-se um sedutor de si mesmo, apaixonando-se constantemente por si mesmo a cada vez que se observa no quadro. A possibilidade de tornar-se imortal na beleza e juventude ali registrados retroalimenta o narcisismo que impera dentro de si, por isso não se deixa envolver emocionalmente, pois ele mesmo se basta e o artifício da sedução de outrem é uma forma de aperfeiçoamento estético sedimentado na arte de seduzir, procedimento adotado com a bela atriz Sibyl Vane, de que se aproxima, faz a corte, inicia um envolvimento amoroso e depois despreza, validando a sua expertise no método de sedução. O ideal estético vivido por Gray o coloca distante do que é real, situa-se no plano do ideal, o que é sempre atual e próximo.

Esse modo de existir, conforme Kierkegaard (1995), reflete um desapego do indivíduo com o mundo que o cerca. Ele não vive a existência, mas se coloca diante dela, afastando-se de qualquer relacionamento que aponte um estreitamento de laços. Assim Gray justifica o assassinato do irmão de Sibyl Vane e de Basil e, ao mostrar-se arrependido desses atos, evidencia uma contradição entre o comportamento externo e o mundo interior, revelando seu traço irônico mais intenso: “o exterior não estava absolutamente numa unidade harmônica com o interior, mas antes era o contrário disto, e somente por este ângulo de refração ele pode ser compreendido” (KIERKEGAARD, 1995, p. 25). O jovem Gray atua diante da vida, não é um partícipe desta, porque vive na imediatidade e orienta-se a partir daquilo que considera bom gosto e prazeroso, sem relacionar sobre a bondade ou o bem ou as normas e valores legitimados pela sociedade.

Em busca da juventude e da beleza eternas, Gray comporta-se como esteta e encontra o sentido da vida no mundo exterior, no que é superfície, tornando-se sempre entediado e vazio, pois nunca está plenamente satisfeito, o que lhe ocasiona certa angústia. O estado de angústia instala-se em Gray somente quando tem consciência do seu envelhecimento e da decrepitude do retrato, momento em que conhece a si mesmo e está desprovido do poder de escolha. De acordo com Kierkegaard (1995, p. 139), esse reconhecimento de si mesmo é o ponto de transição do estágio estético para o estágio ético e o indivíduo ético escolhe a si

mesmo “não em sua imediatidade, não como um indivíduo qualquer, mas elege-se a si em sua validade eterna” (KIERKEGAARD, 1995, p. 190).

Por esse motivo, em Kierkegaard, a recusa da decisão (escolha) e a recusa ao salto para a esfera ética, enquanto recusa do dever que comanda o tornar-se a si mesmo histórico, é a busca do instantâneo e do transitório, do finito. Nesse sentido, podemos aplicar à estética de Kierkegaard e a essa obra de Oscar Wilde, a ideia de arte como criação, organização do fim. O paradoxo do modo estético da existência é, assim, estabelecido sobre a utopia, que consiste em procurar a idealidade pura para admirar, esquecendo-se da existência, esquecendo-se do outro modo de existência, a vida ética, vivida no tempo como um contínuo e guiada pelo dever moral e pelo compromisso ético.

O sujeito ético é um sujeito capaz da escolha de si mesmo, de decidir sobre a sua conduta, seu modo de ser e de agir em relação às outras pessoas, ao que lhe cerca. Desse ponto deriva uma existência comprometida não com o imediato, o prazeroso ou o aprazível, mas com o que é assumido conscientemente diante da responsabilidade de si e de suas ações. É um sujeito decidido a partir de si e posicionado entre o que é o certo e o que é o errado, aspectos que o indivíduo esteta não considera. No mundo do sujeito ético, o dever é um ponto orientador das atitudes, do que opta por fazer: “a diferença entre bem e mal é admitida apenas para a liberdade e na liberdade, ela jamais existe *in abstracto*, mas somente *in concreto*” (KIERKEGAARD, 1995. p. 201).

Considerando que o sujeito ético pauta-se na escolha entre o que é certo e o que é errado, Dorian Gray é um personagem que permanece como sujeito estético do início ao fim do romance, porque não se coloca diante do que deve ou não fazer, baseando-se nas suas reais possibilidades, pelo contrário, cada ação é pautada no desfrute momentâneo de uma sensação prazerosa: “é somente quando o indivíduo mesmo é o geral, que a ética deixa-se realizar. [...] o segredo da consciência, da vida individual, é que ela é ao mesmo tempo individual e, além disso geral” (KIERKEGAARD, 1995. p. 229).

O indivíduo estético, na concepção kierkegardiana, envolve-se como momento, o agora, relegando a segundo plano qualquer compromisso, dentre eles o relacionado a deveres. Esse sujeito não cumpre um dever porque, para a sua condição, o dever é um impedimento ao prazer e ao senso de liberdade que impera em sua natureza. Desse modo, o estilo de vida ético dedicada ao trabalho, ao dever, a uma relação amorosa mais profunda e à família são considerados, pelo esteta, um desperdício, devido à postura de distanciamento e desinteresse diante desses compromissos.

Em relação ao personagem Dorian Gray, o ético é inalcançável, uma vez que a liberdade é o seu bem maior e por ela o pagamento é a vida. O modo de ser de Gray traduz a concepção de uma personagem que reúne, em si mesma, o narcísico, o irônico, o duplo, o manipulável, o esteta e o dândi. Um personagem multifacetado comportando um universo de possibilidades e traído por si mesmo. Nisso consiste o brilhantismo dessa obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toda obra de arte é única e *O retrato de Dorian Gray*, tem o privilégio de ser uma criação única, esteticamente insubstituível. A narrativa é marcada por um olhar detalhado sobre a sociedade inglesa vitoriana do século XIX e foi analisada a partir de uma perspectiva socioantropológica, voltada para os aspectos da ocorrência do duplo, da ironia e do processo de manipulação presentes.

Por um lado, a destruição do quadro, enquanto destruição da obra de Basil, é a garantia da sua originalidade, à medida que a sua obra não pode ser substituída por outra. Por outro lado, o ato de destruir o retrato revela a conciliação de Dorian Gray consigo mesmo. Oscar Wilde devolve ao leitor a individualidade, ao longo da leitura, mas afirma, no fundo, uma verdade muito séria: a identidade pessoal é algo intransferível. Contudo a vida que desponta no retrato, o duplo de Gray, significa, de certa forma, a morte e a renúncia do modelo, que se despoja de si mesmo em benefício de um duplo, de um fantasma cruel, de um espectro chamado beleza. Por isso, confrontar-se com o retrato é o mesmo que presenciar a si mesmo, fato que Dorian Gray definitivamente evita.

O retrato, então, trancado no porão escuro da casa de Gray, ganha dimensão mais que alegórica; suscita, sobretudo, a necessidade de Gray em renunciar à própria imagem, porque esta exterioriza tudo o que o personagem de fato representa, o “horriavelmente visível”. Essa verdade que se expressa na obra de arte por meio do retrato não é uma verdade que não possa ser acolhida e interpretada pela estética clássica, já que esta é a fruição do belo em si, o encontro de Gray consigo mesmo, a consciência de si ao destruir o seu próprio duplo, o retrato, encontra eco na proposta estética de Kierkegaard, a estética está situada na imediatidade e aquém do conceito, pois é uma estética que tem como meta levar o seu fruidor ao encontro de si a si mesmo, com o seu eu real e não com o contentamento das descrições do belo. Wilde permite esse olhar cruzado sobre a construção da subjetividade ao recorrer ao discurso literário.

A questão do duplo e espelhamento narcisista que permeia este trabalho mostra a manifestação do outro no retrato, Basil tem sua parte como gênio artístico, pois se deixa envolver passionalmente com a obra que está criando, não a vê com certa distância, com necessário distanciamento crítico e racional, o que pode ser confirmado quando o artista afirma ao amigo Henry Wotton que deu demais de si na pintura, e Henry entende que Basil estivesse se comparando ao jovem narciso, Dorian. Entretanto, não é isso que o pintor deseja

expressar, embasando-se no que foi dito sobre a relação arte e artista. O que Basil tenta explicar é que, ao criar a obra, não o fez com certo distanciamento, mas esta esteve ao seu serviço, à entrega de sua paixão. O fato de não existir distanciamento entre artista e obra, expressa-se na ironia que contribui para se poder firmar a característica da manifestação do duplo em retratos, de que o artista criador contribui ativamente para a manifestação do outro através da pintura.

Há um esforço na obra em se particularizar o contexto, formado na narrativa, através do detalhamento de vários aspectos e uma variedade de circunstâncias, que permitem uma aparência real a um mundo imaginário, num esforço de se assemelhar à realidade.

É na literatura que o leitor se depara com seres humanos, com características transparentes, que estão vivendo situações exemplares, mesmo que seja no sentido negativo. São personagens humanas, ou antropomorfizadas, envolvidos em circunstâncias morais, políticas, sociais, pessoais, religiosas, cognoscitivas e, diante dessas circunstâncias, têm que ter uma atitude. É nesses momentos de atitude, de decisão, que as personagens revelam seus valores e suas características essenciais da vida humana.

Devido à forma como são elaboradas as obras de arte, a personagem atinge uma característica universal que também atinge a realização individual unindo, na experiência estética, a contemplação e o envolvimento emocional. É dessa forma que o leitor tem a possibilidade de contemplar a obra de arte, o mundo fictício, as situações apresentadas, pela aparência de um mundo fingido que parece real, e também ele vive mentalmente essas situações.

É importante mencionar que os exemplos que, brevemente, acabamos de apresentar, apenas a título de ilustração, certamente representam uma pequeníssima parcela de toda a produção literária que pode ser lida – dentre outras possibilidades de leitura – sob a perspectiva do duplo enquanto figuração do heterogêneo.

Comprova-se, pela análise realizada, a grande ironia presente no romance, construída em torno do jovem Gray que intenta, a qualquer preço, manter a beleza e a juventude eternas em uma relação conflituosa que Dorian Gray estabelece com o retrato, e ambos terminam por serem destruídos. O comportamento de Gray é não pelo medo de que este o subtraia a autenticidade de sua personalidade, porém pela revelação constante dessa autenticidade: o verdadeiro Gray, aquele que ninguém vê, o assassino, frio e perverso impresso no retrato, não pode ser simplesmente ignorado pelo Gray que exhibe uma beleza eterna. Por ser colocado face a face com suas torpezas, com o mais íntimo de sua alma é que Gray termina por destruir o

retrato numa tentativa inútil de se ver livre de sua terrível influência e, assim, acaba por destruir a si próprio, devolvendo ao retrato a sua beleza original, eterna. Percebemos que, no enredo, Wilde apresenta as discussões sobre a efemeridade da vida, sobre o culto a valores estéticos, sobre a hipocrisia da sociedade no qual estava inserido, dentre outros temas tão caros à sua obra, e que permanecem atuais até os dias de hoje. A incompletude está na natureza humana, acompanhando-nos sempre na demanda que preside à vida.

Na expectativa de seus possíveis desdobramentos, confirma-se que o encanto/espanto que o retrato suscita se mantém. As questões que o envolvem e me instigam estão sempre recomeçando, ressurgindo com a mesma força: “É como se, na questão propriamente dita, estivéssemos envolvidos com o outro de qualquer questão; como se, vinda exclusivamente de nós, ela nos expusesse a algo que nos é definitivamente alheio”. Esse algo que me é definitivamente alheio no retrato, aquilo que nele escapa de sua presença/ausência, semelhança/dessemelhança, distância/tempo, e que não se pode fixar nem apreender, é o que me fascina, e recomeço a pensar de novo se o retrato ou autorretrato realmente me retrata.

REFERÊNCIAS

ABRAMS, M. H. (Ed.). *The Norton anthology of English literature*. New York: Norton & Company, 1979.

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor et al. *Textos escolhidos*. Trad. Modesto Carone et al. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 269-273. (Os Pensadores).

ADORNO, T.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGUIAR E SILVA, V. M. de. O romance: história e sistema de um gênero literário. In: _____. *Teoria da literatura*. 5. ed. Coimbra: Almedina, 1983. p. 671-786.

ARISTÓTELES. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

ASSIS, M. de. *Notícia da atual literatura brasileira*. Instinto de nacionalidade (1873). Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact25.pdf>>. Acesso em: 14 jan. 2011.

AUMONT, J. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papirus, 1993 (Coleção Ofício de Arte e Forma).

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 1992. (1979)

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Annablume e Hucitec, 2002.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Forense, 2005.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BARROS, D. L. P. de. *Teoria do Discurso*: fundamentos semióticos. 3. ed. São Paulo: Humanitas / FLLCH / USP, 2001.

_____. *Teoria Semiótica do Texto*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2005.

_____. Estudos do discurso. In: FIORIN, José Luiz (Org.). *Introdução à Linguística II*: princípios de análise. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

BARTHES, R. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1957.

_____. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1964.

BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In: COELHO, Teixeira (Org.). *A modernidade de Baudelaire*. Trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 159-212.

BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221. (Obras escolhidas, 1).

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. 360 p.

BLEICHMAR, H. *O narcisismo: estudo sobre a enunciação e a gramática inconsciente*. Trad. Emília de Oliveira Diehl e Paulo Flávio Ledur. Porto Alegre: Artes Médicas, 1985.

BORGES, J. L. *O livro dos seres imaginários*. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 2014.

BRAIT, B. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In: _____. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas: UNICAMP, 1997.

BRAVO, N. F. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 261-288.

CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

COMTE-SPONVILLE, A. *Pequeno Tratado das Grandes Virtudes*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

COSTA, J. F. *Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

DUGGAN, P. *The Conflict Between Aestheticism and Morality in Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray*. Boston University Arts & Sciences Writing Program, 2009.

ECO, H. *História da Beleza. Tradução de Eliana Aguiar*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FIORIN, J. L. Percurso gerativo de sentido. In: _____. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, p. 17- 53, 2009.

_____. *Argumentação*. São Paulo: Contexto, 2015. 271p. ISBN 978-85-7244-886-4.

_____. A teoria do signo. In: _____. (Org.). *Introdução à linguística: I Objetos teóricos*. São Paulo: Contexto, 2016.

GOETHE, J. W. Von. *Werther*. 2. ed. São Paulo: Martins Editora, 1971.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Siva; Guaracira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. 102 p.

HEIDEGGER, M. *Caminhos de floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

HUTCHEON, L. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

KALINA, E.; KOVADLOFF, S. *O dualismo: estudo sobre O retrato de Dorian Gray*. Trad. Oswaldo Amaral. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989. 118 p.

KIERKEGAARD, S.A. Le journal du séducteur. In: _____. *L'alternative*. v. 3. Paris: Éditions de l'Orante, 1970.

_____. *Diário de um sedutor*. São Paulo: Abril Cultural, 1979 (Os Pensadores).

_____. *O conceito de Ironia: constantemente referido a Sócrates*. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005.

KURY, M. da G. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

LECOQ, J. *O corpo poético - Uma pedagogia da criação teatral*. Tradução: Marcelo Gomes. São Paulo: Editora SENAC. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

LESSING, G. E. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad.: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2009.

MAGNANI, J. G. C. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MELLO, A. M. L. de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKI, F.; CAMPOS, M. do C. (Orgs.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto R. de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1996a.

_____. *Signos*. Trad. M. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996b. (Texto original publicado em 1960).

MUECKE, D. C. *Ironia e o Irônico*. São Paulo: Ed. Perspectiva S.A., 1995.

MUTRAN, M. H. *Álbum de Retratos: George Moore, Oscar Wilde e William Buttler Yeats*. São Paulo: Humanitas FFLCH/ USP, 2002.

OTTE, G. Comunicação e recepção em Walter Benjamin. In: GUIMARÃES, C.; LEAL, B. S.; MENDONÇA, Carlos C. (Org.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1994, p. 64-75.

_____. A reprodutibilidade técnica da obra cinematográfica – representação ou clonagem? Uma análise crítica de um conceito básico de Walter Benjamin. *Aletria*, Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, v. 8, p. 287-300, 2001.

PEREIRA, L. M. *História da literatura brasileira: prosa de ficção - de 1870 a 1920*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973.

PLATÃO. Diálogos. *O Banquete*. In: Coleção os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

POE, E. A. W. W. In: *The complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: The Modern Library, 1965.

REBOUL, O. *Introdução à retórica*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROSSET, C. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

ROUGEMONT, D. de. *História do amor no ocidente*. 2. ed. reform. São Paulo: Ediouro, 2003.

RUIZ, R. *Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil*. INACEN, MINC, Rio de Janeiro, 1987.

SCHILLER, F. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. São Paulo, Iluminuras, 2002.

SCHOPENHAUER, A. *Metafísica do Amor, Metafísica da Morte*. 2. ed. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SANTAELLA, L.; NÖTH. *Imagem cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SILVA, J. M. T. da. *O destino do Eu: ascensão e queda do indivíduo na modernidade*. Lisboa: Instituto Piaget, 2004. (Pensamento e Filosofia).

TEZZA, C. *O mundo replicado*. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/colunistas/conteudo.phtml?tl=1&id=1487266&tit=O-mundoreplicado>>. Acesso em 30 jul. 2014.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Debates).

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

XAVIER, M. *Ser e não ser*. Fragmentos da Teoria do Duplo. 1989. 375 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária. Área de Concentração: Psicanálise), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

WILDE, O. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Oscar Mendes. São Paulo: Abril, 1972. (Os Imortais da Literatura Universal).

_____. O pescador e sua alma. In: _____. *Contos completos*: Oscar Wilde. São Paulo: Landmark, 2004.

_____. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Lígia Junqueira. 3. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

Imagens

CARAVAGGIO, M. *Narciso*. 1598 - 1599. Óleo sobre tela, 110 x 92 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica. Imagem disponível em: <<http://www.wga.hu>>. Acesso em 05 dez. 2011.