

O DUPLO E O FANTÁSTICO NO ROMANCE *O RETRATO DE DORIAN GRAY*, DE OSCAR WILDE

Elieni Cristina da Silva Amorelli Caputo¹

Mestranda em Literatura e Crítica Literária - PUC-SP

Maria Aparecida Junqueira²

Professora do PEPG em Literatura e Crítica Literária - PUC-SP

RESUMO

Este artigo objetiva apreender *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (2012), como literatura fantástica representante do motivo do duplo, a partir das relações entre arte e vida, sonho e realidade, razão e loucura, em diálogo com a Era Vitoriana. Estudos sobre o fantástico de Bessière (2012), Bizzotto (2016), Ceserani (2006) e Todorov (2014) fundamentam a reflexão sobre o pacto diabólico, a imagem refletida e a hesitação do leitor, evocados da metamorfose da pintura e da juventude incólume de Dorian Gray. A espectralidade da tela e sua insígnia de memória são abordadas a partir de Agamben (2007; 2014). Impasses existenciais relacionados com a passagem do tempo, em diálogo com a cultura e a mitologia, são resgatados para a compreensão de formas de subjetividade.

Palavras-chave: Oscar Wilde. *O retrato de Dorian Gray*. Romance. Fantástico. Duplo.

Introdução

O legado de Oscar Wilde se estende de peças teatrais de grande sucesso a contos infantis. Além dessa profícua produção artístico-literária, o autor escreveu *O retrato de Dorian Gray*, romance denso que conduz o leitor a reflexões sobre vida e morte, aparência e essência, realidade e fantasia. Trata-se de uma obra relevante e profunda, que foi adaptada para o cinema em diversas versões, despertando o gosto do público, apesar da rejeição da crítica à época de sua publicação. *O Retrato de Dorian Gray* é uma obra que desacomoda o leitor de seu lugar-comum, instigando-o a reflexões existenciais e a dilemas com os quais Oscar Wilde (1854-1900) deparou-se ao longo de sua vida breve e intensa.

O romance aborda a saga de Dorian Gray, cujo culto à aparência promove a troca existencial com um retrato, que toma para si os vestígios das experiências da personagem, que deixa de envelhecer. A vivência cotidiana do jovem é rompida por esse acontecimento com características sobrenaturais e sombrias, em que é levado a se defrontar com um duplo que parece assumir o papel de espelhar a parte renegada de sua alma. A forma de composição da obra e as temáticas desenvolvidas ao longo do enredo dialogam com o fantástico.

1 Endereço eletrônico: elieni.maschio@gmail.com

2 Endereço eletrônico: junqueirama@uol.com.br

Tessitura do fantástico no romance de Wilde

O retrato de Dorian Gray costuma gerar em seus leitores sentimentos conflituosos e evocação intensa de afeto e imaginação. Sua leitura não é apaziguadora, conciliadora, nem recai em clichê da linguagem romanesca, o que a situa no entre-lugar da tensão e do paradoxo. Até que ponto esse romance dialoga com o fantástico?

Bessière (2012, p. 306), pesquisadora do fantástico, compreende essa forma de relato na interface entre razão e desrazão, loucura e sanidade, ou seja, ele não pertence exclusivamente a uma dessas esferas, mas se constitui em tensão entre elas, em um jogo de forças que sempre é trazido à baila em diferentes contextos histórico-culturais, sob matizes diversos. A autora ressalta que o fantástico “[...] é comandado do interior por uma dialética de constituição da realidade e da desrealização própria do projeto criador do autor.” *O retrato de Dorian Gray* se constrói nesse tenso fio narrativo, visto que o protagonista tem momentos de loucura, alternados com estranha lucidez, e de confrontação com a realidade em contraponto com uma vivência que beira o delírio: essa constituição subjetiva dupla parece dialogar com os impasses do contexto histórico-cultural do romance, a Era Vitoriana.

O enredo é permeado por elementos do contexto de época e relatos cotidianos que constroem a verossimilhança externa da narrativa. Ocorre a ruptura da realidade comum da personagem quando esta se defronta com seus aspectos sombrios projetados no retrato. Ela duvida da própria sanidade ao perceber as modificações na pintura, pois seu conhecimento prévio de mundo é incapaz de dar sentido à nova experiência que irrompe: “De um golpe caíra sobre seu cérebro a pequena mancha escarlate que enlouquece os homens. O retrato não tinha se modificado. Era loucura pensar assim” (WILDE, 2012, p. 109). A dúvida também se inscreve no leitor, que busca indícios de realidade e de confirmação das mutações fantasmagóricas do retrato.

As vivências de Dorian Gray inscrevem-se na esfera do sonho, como confirma o narrador: “Um sentimento vago de ter participado de uma tragédia estranha o assaltou uma ou duas vezes, embora envolto na irrealidade de um sonho” (WILDE, 2012, p. 112). Essa atmosfera onírica atravessa o romance e desemboca em um pesadelo que suscita sentimentos aterradores na personagem. Fugir dessa realidade hostil torna-se premente. No ópio e no hedonismo, Dorian Gray encontra a forma de ludibriar a fatalidade do destino: “Com efeito, um hedonista se defende contra a transformação de sua vida em destino” (KUNDERA, 2016, p. 127).

A pintura atua como consciência vigilante que mostra à personagem as mazelas de suas escolhas, confrontando-a com o imaginário coletivo sobre o bem e o mal. Todo o horror que se enreda na tela, por mais que pareça insólito, “[...] supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitraria para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo” (BESSIÈRE, 2012, p. 305).

A estranheza gerada pela tela repulsiva é, ao mesmo tempo, familiar a Dorian Gray, pois traduz a parte repudiada da consciência, o que corrobora os preceitos de Freud (2010) sobre o caráter paradoxal do *unheimlich*, traduzido para o português como “inquietante”, “estranho”, “infamiliar”. O pai da psicanálise notou que o significado de *unheimlich* coincidia, em algumas definições de dicionários de língua alemã, com o seu oposto, *heimlich*. A coincidência não seria fortuita, mas revelaria que o estranho porta em si, inclusive na esfera linguística, o que é íntimo, familiar, conhecido. O motivo do duplo evoca essa dialética de forma contundente ao levar o sujeito a defrontar-se com aspectos idênticos e rejeitados de si, materializando contradições subjetivas e do espírito de época, presentes em Dorian Gray:

O protagonista não se reconhece no quadro, ao ponto de zombar dele, e, ao mesmo tempo, compara seus belos traços corporais com os do retrato, reconhece-se por meio do reflexo. Uma relação *unheimlich* dá-se entre Dorian e sua hedionda pintura” (SOUZA; ROSSI, 2015, p. 17).

Wilde colheu na Era Vitoriana a matéria-prima para a tessitura do seu romance. O contexto histórico era abundante em contradições, tensões e paradoxos: todo o luxo de que sua elite desfrutava produzia a miséria para grande parte da população, submetida a condições de trabalhos degradantes para gerar essa riqueza. Também era o lugar em que uma rígida moral puritana convivia com a busca oculta por prazeres. Wilde denuncia, com sua ironia, a hipocrisia de seus conterrâneos, que levavam uma vida dupla, como Dorian Gray.

No confronto com seu duplo, Dorian é conduzido aos limites da razão, dada a intensa angústia mobilizada por metamorfoses que não podem ser explicadas logicamente, ao menos pelas leis da ciência. O retrato parece encerrar a “razão paradoxal”, aspecto enfatizado por Bessièrre (2012, p. 306) na narrativa fantástica, pois, em seu processo de esfacelamento, o quadro, por um lado, é depositário de angústias existenciais que desafiam a economia do real; por outro, constrange a personagem a ceder às formas de consciência, moralidade e racionalidade vigentes nesse período histórico. Tal paradoxo traz à baila a impossibilidade de esgotamento da realidade e das formas de experiência do sobrenatural. Essa não prevalência de uma das esferas sobre a outra conduz ao estado de incerteza:

O relato fantástico utiliza marcos sócio-culturais [sic] e formas de compreensão que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho, não para concluir com alguma certeza metafísica, mas para organizar o confronto entre os elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal, cuja concepção varia conforme a época (BESSIÈRE, 2012, p. 306).

O confronto permeia o romance, assim como a hesitação, pois se enreda num tensionamento de forças que não leva a nenhuma pacificação ou certeza. Não se pode situar a trama plenamente na esfera do natural ou do sobrenatural; ela sobrepuja essas categorizações, apresentando elementos de ambos os espectros em sua tessitura. Marcas da Era Vitoriana, período histórico em que *O retrato de Dorian Gray* foi escrito, podem ser depreendidas da narrativa, pois o hedonismo da personagem e a valorização excessiva da aparência dialogam com a moral puritana vigente à época, a qual incidia sobre o controle da sexualidade e equiparava o indivíduo ao seu *status* social. Sobre o fantástico, Bessière (2012, p. 306) ainda afirma que

[...] corresponde à colocação em forma estética dos debates intelectuais de um determinado período, relativos à relação do sujeito com o supra-sensível [sic] ou com o sensível; pressupõe uma percepção essencialmente relativa das convicções e das ideologias do tempo, postas em obra pelo autor. A ficção fantástica fabrica assim outro mundo por meio de palavras, pensamentos e realidade, que são deste mundo.

N^o *O retrato de Dorian Gray*, o confronto com a própria consciência, os sentimentos de culpa e o temor de envelhecer são como vivências humanas que tomam caráter terrorífico por se engendrarem nas metamorfoses de um retrato. Temores profundos da alma, pertencentes ao universo da realidade psíquica, tomam a forma de trama sobrenatural ao se manifestarem na deformação da pintura.

A afronta praticada por Dorian Gray contra as leis e os bons costumes é a contrapartida das convenções rígidas da época. Wilde opunha-se a uma concepção utilitária e moralizante da arte, como bem ilustra a última máxima do prefácio de seu romance: “Toda arte é completamente inútil.” Adepto do Esteticismo de Walter Pater, da “arte pela arte”, o escritor dândi desenvolveu uma estética de criação que confrontava a moral puritana da Era Vitoriana: “O retrato de Dorian Gray atesta a essência religiosa da arte e da beleza, ambas as quais requerem devoção incondicional, a ponto de se morrer por elas. Tais afirmações contundentes

colidiram com o Puritanismo Vitoriano e os dogmas utilitaristas” (BIZZOTTO, 2016, p. 47, tradução nossa)³.

A narrativa procura traduzir conflitos da sociedade de então, a partir “[...] das hesitações e das fraturas das convenções coletivas submetidas ao exame” (BESSIÈRE, 2012, p. 307). O romance de Wilde perscruta as falhas de uma sociedade que apregoava virtudes que ela mesma renegava: ressalte-se que, na polida Era Vitoriana, era comum que homens “ilibados” frequentassem prostíbulos e antros de ópio, levando suas vidas na duplicidade entre a persona social e os prazeres ocultados. Valendo-se das contradições inscritas na própria normalidade, o fantástico “[...] se alimenta inevitavelmente das *realia*, do cotidiano, do qual releva os desatinos”, e é “[...] uma figura de questionamento cultural” (BESSIÈRE, 2012, p. 307). O caráter duplo e paradoxal da Era Vitoriana que, a despeito dos grandes avanços culturais e científicos, relegava muitas pessoas a situações de vida precárias parece inscrever-se na própria miséria moral de Dorian Gray, um belo jovem que, apesar de gozar de luxo e riqueza, imerge em uma vivência infernal, subjugado pelos próprios crimes e pelo narcisismo patológico.

Com esse jogo de forças tensionadas, considera-se, aqui, o seguinte: quanto de loucura é possível depreender-se da normatividade vitoriana? Como a boa aparência pode encobrir a decadência e a insanidade? Tais questões parecem atravessar o romance de Wilde, na esteira da assertiva de Bessière (2012, p. 307): “O fantástico, no relato, nasce do diálogo do sujeito com suas próprias crenças e suas inconseqüências.” A crença de Dorian na supremacia do belo e no valor desmesurado da boa aparência teve como resultado o pacto que corrompeu o retrato em contraponto ao anestesiamento artificial de sua juventude. Além disso, aponta para o afogamento de Narciso ao enamorar-se da própria imagem.

A mitologia em diálogo com o relato fantástico

A saga de Dorian Gray remete ao mito grego de Narciso porque, em ambos os casos, a revelação da beleza implica ameaça à vida. No caso da personagem de Wilde, o espelho fatal foi tecido pelo pincel de Basil Hallward, artista que dispensava verdadeira devoção ao jovem. Quando vê o quadro, Dorian Gray, até então inconsciente do grau de encanto da própria aparência, lamenta pela fatalidade de sua natureza efêmera, e elabora um desejo amaldiçoado que culminará com as metamorfoses ulteriores na pintura:

3 “The picture of Dorian Gray acknowledges the religious essence of art and beauty, both of which require unconditional devotion and are worth dying for. Such strong statements clashed with Victorian Puritanism and utilitarian dogmas.”

“Como é triste!”, murmurou Dorian Gray, com os olhos ainda fixos no próprio retrato. “Como é triste! Eu vou ficar velho e horrendo e medonho. Ele jamais envelhecerá além deste dia de junho... Se pudesse ser diferente! Se eu permanecesse sempre jovem e o retrato envelhecesse! Por isso – por isso – eu daria tudo! Sim, não há nada em todo o mundo que eu não daria! Daria a minha alma por isso!” (WILDE, 2012, p. 35).

Ao tornar-se consciente da própria beleza e lançar as palavras mágicas que promovem a troca existencial com o retrato, Dorian, semelhante a uma divindade, fabrica uma outra perspectiva de realidade: a pintura passa a ser capaz de atravessar as transformações que ele, como humano, teria caso seguisse o curso natural dos acontecimentos da vida. Bessièrre (2012, p. 307), ao ressaltar o trabalho com a linguagem no relato fantástico, afirma o seguinte: “O discurso cultiva, fabrica e evoca. Toda descrição é uma confirmação, uma reconstrução do real, e, como evocação, é o chamado de uma realidade outra”. A maldição do desejo na mitologia clássica é retomada e atualizada por meio da punição inscrita na pintura.

Tem-se uma espécie de avesso ao rei Midas. No lugar de se transformar o que é vivo em ouro, transfigura-se a matéria inanimada em entidade consciente. Apesar da ironia que Dorian Gray dirige ao retrato, ele não consegue escapar por muito tempo da mensagem atroz que a tela transmite, carregada de ameaça à integridade do eu e à própria vida. O que acontece ao protagonista é mais uma maldição que um milagre: “[...] o relato fantástico parece o simétrico negativo do relato do milagre e da iniciação” (BESSIÈRE, 2012, p. 308). A dádiva da juventude eterna torna-se fardo quando o retrato passa a agir como um algoz que denuncia a finitude da beleza de Dorian Gray, golpe fatal no narcisismo do jovem, cujos pecados e crimes inscrevem-se inexoravelmente no odioso retrato.

A atitude de Dorian Gray em relação à tela parece ambígua: ao mesmo tempo em que carrega o êxtase de escapar do envelhecimento, traz a angústia de ter grande parcela de humanidade roubada pelo retrato corrompido. De acordo com Bessièrre (2012, p. 305), “O relato fantástico provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias.” O romance de Wilde é coerente segundo um parâmetro que não é puramente intelectual, já que destitui a razão de sua eficácia. Ao analisar os acontecimentos engendrados no retrato e na vida de Dorian Gray, a cognição é desafiada, lançada aos seus limites, e o que predomina é o relato imaginário, espécie de pensamento com matizes mitológicos. A verossimilhança interna constrói-se pela coerência simbólica estruturada no processo de decadência da personagem, refletida no retrato, o que não remete a uma construção racional, mas fantástica, relacionando-se ao “imaginário coletivo” sobre sentimentos de culpa e punição. Bessièrre (2012, p. 308)

ênfatiza que o fantástico “[...] priva os símbolos emprestados aos domínios religiosos e cognitivos de toda significação prefixada. Os fatos contados são concebíveis no relato e só pelo relato.” Ainda afirma que o fantástico propõe “[...] hipóteses extranaturais que não se justificam nem pela referência à religião, nem pela referência à realidade” (BESSIÈRE apud NESTAREZ, 2016, p. 28). Não se sabe se a prece insana de Dorian Gray foi atendida por uma espécie de gênio mau incógnito, um demônio, um deus mitológico ou se é apenas uma projeção do inconsciente. O “pacto diabólico”, comum no relato fantástico, abarca esses matizes de significados, que podem se estender inclusive para as relações entre arte e vida:

O típico tema fantástico do vampiro é elevado a um nível metafórico, para afirmar a supremacia da arte sobre a vida, que acaba consumida no processo criativo. A consequência extrema do pacto fáustico de Dorian, outro *topos* evidente do modo fantástico (BESSIÈRE, 1974: 70-93), onde a arte substitui a vida para preservar a força divina do protagonista como fonte de beleza e inspiração (BIZZOTTO, 2016, p. 46, tradução nossa).⁴

O apelo de Basil para que o protagonista se arrependa dos seus pecados e desfaça o pacto retoma a fé cristã, da qual Dorian se despoja ao se recusar a seguir o conselho do amigo. A cognição, dentro de seus limites, é incapaz de abarcar as mudanças pelas quais passa o retrato ou de explicar a juventude eterna de Dorian: não é possível saber se o retrato deformado é obra do acaso ou produto de punição divina; não é possível lançar mão da realidade para explicar os fenômenos que se desenrolam no romance. A cognição se mostra insuficiente, incipiente. O relato, entretanto, tem consistência, seu mecanismo de verdade é uma verdade robusta quer pela coerência interna, quer pela mensagem existencial que transmite.

A relação com o retrato tem caráter de duelo, mas atentar contra o duplo implica a própria morte (RANK, 2013). O ódio devotado à tela acaba retornando para o original porque, em essência, é um ataque contra uma instância do eu que foi sobrepujada pelo retrato. Bessière (2012, p. 312) afirma que no fantástico o “[...] acontecimento é um ataque contra a ordem do bem, do mal, da natureza, da sobrenatureza, da sociedade.” A natureza alquímica da tela, que carrega as mazelas do espírito corrompido de Dorian Gray, expressa o animismo na matéria; já a incorruptibilidade da aparência do jovem traduz uma forma de inscrição do inanimado no corpo, privado de organicidade. Ambos destituídos de suas naturezas originais, pintura e homem, confrontam-se em caráter de ambiguidade: Dorian Gray tem sentimentos de

4 “[...] the distinctively fantastic theme of the vampire is raised to a metaphorical level in order to affirm the supremacy of art over life, which always ends up being consumed in the creative process. The extreme consequence in Dorian’s Faust pact, another evident *topos* of the fantastic mode (BESSIÈRE, 1974: 70-93), where arts substitutes life in order to preserve protagonist’s divine force as a source of beauty and inspiration.”

culpa e compaixão alternados com intensos egoísmo, cinismo e narcisismo, enquanto a tela, ao perverter-se, parece carregar os alertas de que sua natureza de arte foi corrompida pelo pacto e de que isso não ficará impune por muito tempo: “[...] a ambiguidade marca a impossibilidade de qualquer asserção” (BESSIÈRE, 2012, p. 312). Dorian Gray representa um acinte à natureza por não envelhecer e também ofende os preceitos da moralista sociedade em que vive ao entregar-se aos vícios, ao crime, ao hedonismo. O quadro, que jaz como matéria orgânica, opõe-se à ordem natural das coisas, assim como o jovem com sua beleza incólume. Os dados objetivos são desconstruídos para que uma noção outra de realidade dê conta de expressar a saga da personagem.

Fantasmas da imaginação

A obra suscita vários questionamentos em torno da realidade da vivência da personagem: seria a visão do retrato decrepito produto de uma alucinação de Dorian? Nesse caso, por que a personagem Basil também teve a mesma visão? Seria o aspecto repulsivo da pintura produto de uma alucinação coletiva? Trata-se de realidade ou sonho, verdade ou ilusão? Nestarez (2016, p. 2) apresenta o fantástico em conexão com a faculdade de criação de fantasmas pela imaginação, preceito extraído de Aristóteles. Tal potência criativa é prerrogativa da cognição e da faculdade imaginativa, e os fantasmas levam “[...] ao questionamento dos limites da razoabilidade, bem como sobre a tênue fronteira entre visível e invisível.” Há uma referência significativa no romance de Wilde (2012, p. 234) sobre os meandros da imaginação: “Entretanto, se fora mera ilusão, como era terrível pensar que a consciência era capaz de criar fantasmas tão assustadores, e lhes dar forma visível, e fazê-los aparecer diante de nós!” Esse trecho se refere à percepção de Dorian de que o irmão de Sibyl Vane estava perseguindo-o para vingar-se da morte da jovem. Já sobrecarregado pelas visões do retrato, questiona se a visão de James seria somente fruto de sua imaginação, o que é refutado mais adiante no livro. Entretanto, o potencial da consciência de criar monstros é um dos questionamentos que atravessa o romance, e essa capacidade de imaginação dialoga com as mutações do retrato.

O narrador apresenta Dorian Gray inicialmente como um jovem tímido e ingênuo que, ao ver a pintura de Basil Hallward, passa a valorizar a bela aparência de maneira desmedida. Como consequência formula um pedido que implica transformações monstruosas no retrato: é criado um fantasma com a matéria da tela, e a personagem passa a viver sob o imperativo dessa criatura que a espreita e aterroriza. Agamben (2007) traça a evolução do conceito aristotélico de “fantasma”, proveniente de Platão, que discorria sobre a “cera impressionável” receptiva às marcas dos objetos sensoriais, passíveis de serem inscritos como memória. No

caso de Dorian, tais impressões parecem incrustadas no retrato, no qual desfilam as memórias da personagem e as percepções que colhe do mundo. Seu hedonismo, seus temores e seus crimes se refletem na tela, marca da alma: o retrato “[...] havia lhe ensinado a amar a própria beleza. Será que o ensinaria a detestar a própria alma?” (WILDE, 2012, p. 109). A pintura verte sangue para indiciar o assassinato praticado pela personagem, tornando-se odiosa à visão, conforme traduz o narrador, procurando apreender o desespero de Dorian Gray: “O que eram as gotas vermelhas detestáveis que brilhavam, úmidas e reluzentes, em uma das mãos, como se ela tivesse transpirado sangue? Como era horrível!” (WILDE, 2012, p. 202).

No início da transformação do quadro, Dorian Gray se pergunta sobre a natureza de sua percepção, hesitando entre considerá-la realidade ou produto da fantasia:

Era tudo verdade? O retrato havia de fato mudado? Ou tinha sido apenas a imaginação que o fizera ver um ar de maldade onde havia um ar de felicidade? Certamente uma tela pintada não poderia se alterar, não? A coisa toda era absurda. Serviria como uma história a ser contada para Basil um dia. Ela o faria sorrir (WILDE, 2012, p. 112).

Oscilar entre considerar realidade ou fantasia a visão das metamorfoses do retrato remete ao fantástico na acepção de Todorov (2014). Segundo o autor, a “hesitação do leitor” é a primeira premissa do fantástico, e esta pode ser deflagrada pelas dúvidas com que as personagens se deparam ao longo da trama. A narrativa de *O Retrato de Dorian Gray* produz essa hesitação à medida que traz eventos estranhos e inexplicáveis pelas leis da natureza: se o quadro é um objeto inerte, não poderia absorver as expressões humanas em sua constituição. Ademais, todos os seres humanos estão sujeitos ao envelhecimento, o que não ocorre com a personagem: “Um dos meios artísticos mais seguros para provocar o *unheimlich* consiste em deixar no leitor a incerteza quanto à figura específica que tem diante de si – se é uma pessoa ou um autômato” (JENTSCH apud CESERANI, 2006, p. 17). A dúvida se inscreve sobre a natureza humana de Dorian Gray e sobre o caráter inanimado da tela.

A ruptura com a realidade é engendrada de maneira pontual, pois todos os elementos da narrativa apresentam-se como plausíveis, exceto este acontecimento que destoa da realidade. O fantástico, na perspectiva de Todorov, se produz justamente nessa oscilação entre considerar reais certos fatos narrados ou produtos da imaginação, espécie de fratura na avaliação da percepção. O romance de Wilde (2012, p. 113), portanto, constitui-se no imperativo da dúvida, inscrita no próprio Dorian Gray, que a incute no leitor: “Não, a coisa tinha de ser examinada, e prontamente. Tudo seria melhor que o terrível estado de dúvida.”

N^o *retrato de Dorian Gray*, todos os acontecimentos podem ser explicados racionalmente e pelas leis da percepção comum, exceto a juventude eterna da personagem e a deformação do retrato: “Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (TODOROV, 2014, p. 30). O fantástico age como uma fenda no mundo real, onde desfilam eventos sobrenaturais; espécie de entre-lugar fantasmagórico. No seio do real, produz-se um fragmento de desrealização, um evento insólito que suscita dúvidas no leitor e nas personagens, transportando-os a um mundo incomum, onde um retrato é capaz de se comportar como um ser vivo e expressar o ápice da decadência humana, como se fosse composto por substância carnal em franca putrefação.

O narrador nos situa em um mundo de acontecimentos rotineiros e naturais, para depois nos privar de toda segurança, instaurando o medo. Esse procedimento é típico do texto fantástico. Ceserani (2006, p. 71) afirma que “[...] o conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo.” Temor que é intensamente experimentado por Dorian Gray durante a trama:

O cérebro tinha o próprio alimento de que se nutria, e a imaginação, tornada grotesca pelo medo, desfigurada e distorcida como um ser vivo com dor, dançava como um boneco sujo sobre uma plataforma e ria através de máscaras móveis” (WILDE, 2012, p. 195).

O medo instiga a imaginação a produzir monstros, deforma a percepção, cria fantasmas terríveis. Dorian teme sua figura hedionda projetada no retrato, teme a morte, e seus medos criam uma atmosfera onírica e terrificante da qual ele tenta desvencilhar-se ao atacar o retrato.

O embate com o desconhecido força a imaginação a criar novas formas de lidar com o mundo. Até que não sejam compreendidos, acontecimentos imprevistos e ameaçadores suscitam o medo como mecanismo de defesa. Nestarez (2016) reitera o papel desse sentimento como prerrogativa do fantástico, por representar os limites da razão. Na obra de Wilde (2012, p. 164), o temor instala-se na vida de Dorian Gray assim que ele percebe a primeira mudança inexplicável no retrato: “[...] podia escapar, por uma estação, do medo que por vezes lhe parecia grande demais para suportar.” Sua existência passa a ser atormentada por esse espectro onisciente de seus atos: “O retrato, modificado ou não, seria para ele um símbolo visível da consciência” (WILDE, 2012, p. 109). Dorian tenta escondê-lo, extirpá-lo de sua existência, mas em um misto de temor e curiosidade, lança-se frequentemente à visão da tela, combatendo-se a cada nova marca que se materializa na pintura.

O cenário habitado pelo quadro é carregado de aura de medo, e, na tentativa de circundar aquela expansão desenfreada do terror, Dorian encerra-o em um aposento abandonado, o quarto que habitara na solitária infância. Mas o confinamento da tela não contém a expressão do horror que dela emana, pois se relaciona ao próprio inferno existencial de Dorian Gray, à sua solidão e afastamento dos vínculos humanos: “A solidão fantástica não se refere apenas a um isolamento objetivo: é a negação da comunidade humana. A solidão do cenário reflete a solidão da vítima; o espaço fantástico é, assim, a expressão da solidão em que a loucura e o horror aprisionam suas vítimas” (CAMARANI, 2014, p. 52).

A atmosfera onírica entra em choque com a realidade habitual, flertando com o pesadelo, o delírio e os temores mais profundos da alma humana. As leis que regem a transformação do retrato são desconhecidas, amaldiçoadas, atacam concepções prévias de mundo, opõem-se ao conhecimento científico: “De certa maneira, as palavras de Dorian e a habilidade de Basil, em conjunto com seu torpor em frente à figura de Gray, amalgamam-se ao ponto de criar um feitiço, uma irregularidade nas leis da Física. O desejo do protagonista concretiza-se” (SOUZA; ROSSI, 2015, p. 15). No universo cotidiano irrompe, portanto, um acontecimento inassimilável pela razão, que se mostra impotente para abarcar a experiência insólita de Dorian Gray. O mundo, tal como era conhecido, perde o sustentáculo, e novas ferramentas precisam ser criadas para lidar com a irrupção do horror que ataca o *status* anterior de existência.

Duplo: entre o real e o imaginário

A pintura se estrutura como o duplo repudiado, como a sombra que carrega mazelas da história da personagem. As mutações na tela começam a se instaurar a partir do suicídio da atriz Sibyl Vane, que se envenena devido à rejeição de seu “príncipe encantado”, Dorian Gray. Ele percebe um traço de crueldade inscrito no primeiro contato com a pintura após abandonar a jovem, sem que ainda soubesse da notícia de sua morte. A primeira denúncia do crime é feita, portanto, pelo retrato, antes da notícia pelos jornais. A fantasmagoria da tela é iniciada a partir desse ato de violência:

[...] o fantasma é uma figura de revelação de enigmas e segredos e é um justiceiro. Ou seja, ele tem uma missão: ser o mensageiro de uma história que até então havia permanecido oculta ou mal revelada e, nesse gesto, impor ou proporcionar justiça. Logo, o fantasma está em sua origem ligado a um fato violento. Ele próprio ou alguém que lhe foi próximo sofreu algum tipo de agressão mortal. O fantasma retorna para cobrar uma culpa, para punir (SANTOS, 2013, p. 145).

A questão fantasmática torna-se bastante complexa no romance de Wilde, pois o perpetrador do ato violento e o acusador são o mesmo ser e, ao mesmo tempo, não o são; impasse constitutivo do duplo assim configurado. Dorian é punido pela porção de sua consciência que está no quadro, subversor da linearidade do tempo consciente ao dar a notícia antecipada do suicídio de Sibyl Vane pela deformidade inscrita na face. A tela é um duplo que interpela e cobra justiça. A subversão temporal, inclusive, é constitutiva de toda a narrativa, visto que o tempo estanca para Dorian Gray e inscreve suas marcas inexoráveis no retrato: “[...] o embaralhamento do tempo instaurado pelo fantasma não advém dele; é apenas mostrado por ele. Muito mais imaginário que o fantasma seria a crença na linearidade passado-presente-futuro” (SANTOS, 2013, p. 145). O jogo com o duplo no romance é um jogo com o próprio enigma do tempo.

Ceserani (2006, p. 83) afirma que a presença do duplo é recorrente no texto fantástico, que explora esse tema de forma criativa, “[...] por meio de uma profunda aplicação dos motivos do retrato, do espelho, das múltiplas refrações da imagem humana, da duplicação obscura que cada indivíduo joga para trás de si, na sua sombra.” A criação de um duplo por meio de um retrato é uma forma inusitada de abordar o sentimento humano de cisão; de divisão entre persona e sombra, consciente e inconsciente, luz e escuridão. Lidar com a própria imagem refletida é uma questão que sempre instigou a imaginação, pois o ser humano é o único animal capaz de se reconhecer no espelho, pela noção de eu que está ausente em outros seres. Por não conseguir enxergar sua imagem diretamente, precisa do recurso do espelho ou da mediação de um outro que o retrate. O outro de Dorian Gray é Basil Hallward, pintor que teceu uma imagem ativadora de um narcisismo patológico, sombrio. O jovem passou a ter uma existência dividida, desmembrada entre a vida que é corroída no retrato e a vida paralisada na juventude: “Assim, aquele que relata o fantástico é um sujeito cindido, necessariamente dividido entre a imaginação e o real” (NESTAREZ, 2016, p. 19).

Wilde consegue aliar o onirismo da narrativa a mensagens existenciais sóbrias, profundas. Kundera (2016, p. 87), em *A arte do romance*, afirma: “Mas como integrar a imaginação descontrolada no romance que, por definição, deve ser um exame lúcido da existência? Como unir elementos tão heterogêneos? Isso exige uma verdadeira alquimia!” (KUNDERA, 2016, p. 87). Alquimia que une os opostos, sonho e realidade, alquimia que, n’*O retrato de Dorian Gray*, dá vida a um objeto supostamente inerte, o quadro. Wilde, romancista e alquimista da palavra, une as polaridades da existência humana em síntese engenhosa e comovente.

Queda e vertigem na narrativa

Com a visão do quadro, Dorian imerge no inferno: se a percepção inicial da tela o transportou a uma espécie de paraíso pela via do amor à própria imagem, ele afunda em regiões abissais no desenvolvimento da trama. Huxley (2015) afirma que o transporte a outros mundos, propiciado pela visão de objetos belos como joias e obras de arte, suscitaria experiências visionárias, levando a outras dimensões de existência e realidade. Dorian foi do céu ao inferno, em queda semelhante à experimentada pelos humanos quando perdem a inocência infantil e se tornam seres racionais, conscientes e também divididos. Queda que, na bíblia, é representada pela descoberta da nudez, insígnia do pecado:

O “desnudamento” do corpo dos primeiros homens deve ter precedido a consciência da nudez do seu corpo. Essa “descoberta” do corpo humano, que deixa aparecer a “nua corporeidade”, esse desnudamento feroz do corpo com todos os signos da sua sexualidade, que se torna visível para os olhos agora “abertos” em consequência do pecado, só podem ser compreendidos pressupondo-se que antes do pecado se encontrava “coberto” aquilo que foi agora “descoberto”, ou seja, que antes estava velado e vestido o que, nesse instante, é desvelado e despido (PETERSON apud AGAMBEN, 2014, p. 94).

O quadro carrega esses signos ferozes da corporeidade, da sensualidade e da carne suscetível à decomposição. Confrontar-se com o retrato de beleza exuberante desnudou Dorian Gray, fazendo-o conhecer outra dimensão de sua natureza até então velada, a da atração fatal pela própria imagem. E confrontar-se com o quadro em franca putrefação desvelou a sua finitude, a efemeridade da carne. O jovem sentiu a vertigem, a corporeidade sequiosa por sensações novas, o corpo profanado, a queda livre: “[...] a vertigem é a embriaguez causada pela nossa própria fraqueza” (KUNDERA, 2016, p. 39). A pintura tornou-se porta-voz do inferno da personagem: “Cada um de nós tem em si o Céu e o Inferno, Basil” (WILDE, 2012, p. 184). O céu pode conter em germen o inferno, o que é denotado pelo prazer propiciado por substâncias como o ópio, que trazem em seu bojo a dor: “Ele sabia em que céus estranhos eles sofriam, e que infernos entediantes lhes ensinavam o segredo de um novo prazer” (WILDE, 2012, p. 219). Dividido, Dorian Gray anseia pelo retorno da completude perdida, pela volta a uma era de inocência na qual não estava cindido, mas era um só, pessoa unificada. O retrato fragmentou-o, trouxe a mutilação da experiência.

O retrato habita o limiar entre carne e espírito, espécie de limbo existencial com marcas de corpo e de spectralidade, de caráter duplo por excelência. Santos (2013, p. 144) assim se refere ao duplo no fantasma:

[...] o fantasma é afeito ao ambíguo e ao paradoxal. Seu lugar é o entre-lugar. O espaço que ele habita é o da indecisão e o da fronteira: nem cá nem lá, nem vivo nem morto. E seu tempo igualmente é duplo: ele advém do passado para o presente [...] Daí sua mobilidade: ele é um ser em trânsito. Dito de outra forma: o ser do fantasma se faz em trânsito.

A definição de Santos coaduna com as transformações da pintura, dada sua natureza limítrofe, de trânsito alquímico entre matéria e espírito. Fantasmagórica, a tela apresenta-se como um ser semivivo, que habita um entre-lugar existencial, carregando as mazelas da consciência da personagem, sem se deslocar totalmente do lugar original de arte: “Existe algo de fatal em um retrato. Ele tem vida própria” (WILDE, 2012, p. 138). Vida própria que não implica total autonomia, já que esta forma de espectralidade mantém elo umbilical com o original, reflete-o e duplica-o. O ser fantasmagórico e semiconsciente é capaz de manifestar centelhas de vida nesse umbral existencial que habita: “A espectralidade é uma forma de vida” (AGAMBEN, 2014, p. 64).

Do passado para o presente, a tela apresenta a Dorian a história de suas escolhas, acusa-o, interpela-o, transforma-se naquilo que ele seria caso não tivesse efetuado o pacto. “De que é feito um espectro? De signos, aliás, de assinaturas, isto é, daqueles signos, cifras ou monogramas que o tempo arranha sobre as coisas” (AGAMBEN, 2014, p. 63). Ranhuras da história inscritas na pintura, na qual o tempo é o corolário do fantasma; tempo irrefreável, impetuoso, corrosivo, que imprime suas marcas na tela, amaldiçoando-a.

O quadro situa-se no trânsito entre vida e morte, entre um objeto inerte e um ser vivo; sua natureza de obra de arte não é totalmente aniquilada, visto que é restabelecida quando Dorian tenta destruí-lo. A partir de tal tentativa, a obra de arte retoma seu devido lugar, e a morte e a finitude recaem sobre a personagem, que recupera, de certa forma, sua humanidade perdida: “A inexplicável restauração do incólume esplendor da pintura constitui um claro exemplo do argumento de Todorov, de que a fantástico literário em seu estado puro continua muito além da conclusão do texto” (BIZZOTTO, 2016, p. 47, tradução nossa)⁵. O efeito impactante e reverberante do desfecho dá-se por seu caráter inconclusivo, que não permite qualquer asserção segura sobre a natureza do pacto e a causa da morte de Dorian Gray.

Ceserani (2006, p. 71) afirma que a narrativa fantástica “[...] pode permitir aquelas repentinas e inquietantes passagens de limite e de fronteira.” Dorian espreita a morte e a desintegração na visão do retrato, procurando o limiar das sensações prazerosas, que trazem a ameaça à vida: “O pavor e a inquietude, ligados ao fantástico, determinam uma conclusão: a

5 “The painting inexplicable restoration to pristine splendour constitutes a neat example of Todorov’s argument that the literary fantastic in its pure state continues well beyond the conclusion of the text.”

de que ele se interessa por traçar os limites do indivíduo, conforme os dados culturais” (BESSIÈRE, 2012, p. 318). Dorian se enreda em uma trama perversa que testa os próprios limites da Era Vitoriana, capaz de absolvê-lo pela beleza e de condená-lo, paradoxalmente, pela dádiva, em fio tensionado que não apresenta solução ou resposta. A obra de Wilde ultrapassa as fronteiras do cognoscível, introduzindo uma realidade estranha que leva a questionamentos sobre os limites da existência humana. Ao aproximar gozo e aniquilação, aponta para a teoria freudiana sobre a pulsão de morte, que aborda a tendência destrutiva e de retorno ao inanimado do ser humano. Dorian joga com os limites da vida, espreita a morte na ameaça trazida pelo retrato, na perseguição pelo irmão de Sibyl Vane, na própria ameaça de eclosão da moralidade vitoriana contra sua existência. Vida e morte se constituem em relação dialética, como duplos necessários da natureza humana. A existência da personagem é fronteira e fantasmagórica como a tela que o aterroriza.

A ingenuidade do jovem, corrompida a partir do momento da revelação da beleza pela tela fatal, imerge em busca hedonista de prazer e de estímulos aos sentidos, no bojo da ruptura com uma era anterior de inocência, paz e completude. O leitor se depara com uma escala flutuante de emoções e de percepções amplificadas na defrontação com o retrato e na relação de Dorian com o pintor Basil, assassinado em ímpeto colérico, momento em que a criatura rebelada se volta contra o criador. O jovem está sempre à “flor da pele”, com sentimentos intensificados pelas vivências terroríficas que o assombram: “Enquanto voltava para casa teve consciência de que o sentimento de terror que imaginara ter sufocado havia voltado” (WILDE, 2012, p. 212). Naufragado em vivências aterrorizantes, atravessa sua saga de autodestruição e desespero e impacta o leitor.

A instabilidade que percorre a trama ecoa em sua constituição fantasmagórica. Agamben (2007) situa o fantasma da imaginação sob a insígnia do desejo, constituído como afeição à imagem, que se estabelece desde os primórdios da formação humana, como bem ilustram os mitos de Pigmaleão e Narciso. O fantasma é, por princípio, imagético e investido de desejo, e tal traço se reflete na relação de Dorian com o retrato, a qual transita da afeição desmedida ao ódio, pois o jovem, como Eros, “[...] tanto amou sua sombra, que morreu” (AGAMBEN, 2007, p. 212).

Parece que as transformações na tela refletem o narcisismo e o desejo autodestrutivo da personagem que, ao apartar-se da existência humana, manteve com ela um vínculo fundamental, o da finitude da vida. A imagem disforme remete a estágios primitivos do desenvolvimento psicológico humano, o “estádio do espelho” lacaniano, no qual os contornos da unidade corporal ainda não estão estabelecidos: “[...] esse despedaçamento do corpo é,

com efeito, um estado nativo do sujeito. Trata-se das imagens do corpo despedaçado, deslindados [sic] por Lacan, e que ele colocou dentro dos avatares do estúdio do espelho” (QUINET, 1986, p. 51). A imagem de si delimitada não é um dado perceptual fixo e plenamente estável, pois pode ser abalada por situações existenciais de intensa angústia.

Dorian estabelece um elo profundo com o retrato, que reflete seu inacabamento constitutivo, sua condição humana mais primária, configurada com um corpo fragmentado. Apesar da atitude frequente de deboche ao encarar a tela deformada, percebe o caráter ilusório da crença de que o retrato suportaria sozinho o peso de seus crimes: na simbiose estabelecida com seu duplo, a personagem pesarosa sofre pela corrupção de sua alma. Como diz Wilde (1997, p. 29) em seu célebre poema “A balada do cárcere de Reading”: “[...] todos os homens matam a coisa amada.” Foi assim, num híbrido de amor e ódio, que Dorian se dirigiu com fúria assassina contra o retrato.

Considerações finais

O fantástico construído por Wilde pode ser considerado um subterfúgio para tratar de temas como: autoimagem, agressividade, narcisismo, morte, loucura. Segundo Todorov (2014), por ser rejeitado da sociedade, o pensamento psicótico pode ser abordado sob a insígnia do fantástico, um caminho mais aceito e validado para lidar com o tema. A repressora sociedade vitoriana não recebeu bem o livro na época de sua publicação, considerando-o imoral: o insulto às leis naturais por meio da juventude eterna de Dorian Gray e a imersão profunda nos recônditos do humano podem ter contribuído para a sua não assimilação na época. Dorian e o retrato vivem algo contrário às leis da natureza: o segundo sofre modificações consonantes com o humano; em contrapartida, o primeiro não envelhece nem reflete em sua face as experiências vividas, a despeito de seu mergulho nos vícios e no hedonismo. O romance, ao produzir essas contradições inerentes à existência, excita a imaginação. Sua mensagem resiste à passagem do tempo, atualizando aspectos da experiência humana e da fragilidade constitutiva do ser em um mundo conturbado e hostil.

A passagem do tempo é questão que sempre pairou sobre o imaginário humano. O fantástico, no romance de Wilde, constrói-se justamente no cerne da angústia humana associada a esse fator existencial, ou seja, o tempo é a matéria-prima da narrativa. É pelo temor de envelhecer que Dorian Gray sela um pacto com o retrato e torna-o seu duplo, na tensão entre loucura e razão. Ao quebrar a linha cronológica do tempo, desce a regiões infernais. Tenta amenizar a dor da queda com soporíferos que, entretanto, intensificam a vertigem.

O retrato de Dorian Gray, escrito no século XIX, ao trazer à baila as consequências nefastas do culto à aparência e do hedonismo, dialoga com a contemporaneidade. O homem atual, tal como o belo jovem de Wilde, também se vale do recurso da persona para buscar sua identidade, cada vez mais fragmentada e diluída nas redes sociais, as quais permitem assumir “[...] todas as máscaras e todas as segundas e terceiras vidas possíveis, nenhuma das quais poderá jamais lhe pertencer particularmente” (AGAMBEN, 2014, p. 85). Dilema humano, dúvida, hesitação, impasse da contemporaneidade, cujos matizes se encontram nesse romance de Wilde.

Referências

AGAMBEN, G. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assman. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

AGAMBEN, G. *Nudez*. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BESSIÈRE, I. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. *Revista FronteiraZ*, tradução de Biagio D’Angelo e Maria Rosa Duarte de Oliveira, São Paulo, n. 9, p. 305-319. dez. 2012.

BIZZOTTO, E. The fantastic as a means of fin de siècle aesthetic expression and enquiry: theorising the “aesthetic fantastic”. In: GRUBICA, I.; BERAN, Z. (Ed.). *The fantastic of the fin de siècle*. UK: Cambridge Scholars, 2016. p. 39-55.

CAMARANI, A. L. S. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura acadêmica, 2014.

CESERANI, R. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.

FREUD, Sigmund. *Obras completas*, vol. 14. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HUXLEY, A. *As portas da percepção: céu e inferno*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

KUNDERA, M. *A arte do romance*. Tradução de Teresa B. Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

NESTAREZ, O. A. L. *Edgar Allan Poe e Mário de Sá Carneiro: os fantasmas e a criação literária do fantástico*. 2016. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

QUINET, A. *A clínica da psicose*. Salvador: Fator, 1986.

RANK, O. *O duplo: um estudo psicanalítico*. Tradução de Erica Sofia Luisa Foerthmann Schultz. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

SOUZA, V.; ROSSI, A. A emergência do Complexo de William Wilson. *Vocábulo: Revista de Letras e Linguagens Midiáticas*, v. IX, Ribeirão Preto-São Paulo, v. IX, 2015.

SANTOS, J. F. O fantasma e o duplo. In: GARCÍA, F; FRANÇA, J.; PINTO, M. O. (Org.). *As arquiteturas do medo e o insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2013. p. 142-152.

TODOROV, T. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2014.

WILDE, O. *A Balada do cárcere de Reading*. Tradução de Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1997.

WILDE, O. *O Retrato de Dorian Gray*. Tradução de Paulo Schiller. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

THE DOUBLE AND THE FANTASTIC IN THE NOVEL *THE PICTURE OF DORIAN GRAY* BY OSCAR WILDE

ABSTRACT

This paper aims to apprehend *The Picture of Dorian Gray*, by Oscar Wilde (2012), as fantastic literature which represents the double motif, based on the relations between art and life, dream and reality, reason and madness, in dialogue with the Victorian Era. Studies about the fantastic from Bessière (2012), Bizzotto (2016), Ceserani (2006) and Todorov (2014) structure the reflection about the pact with the Devil, the reflected image and the hesitation of the reader, evoked from the metamorphosis of the picture and the intact youth of Dorian Gray. The spectrality of the picture and its insignia of memory are apprehended according to Agamben (2007; 2014). Existential dilemmas related to the passage of time, in dialogue with the culture and the Mythology, are recaptured for the comprehension about forms of subjectivity.

Keywords: Oscar Wilde. *The picture of Dorian Gray*. Novel. Double. Fantastic.

Envio: novembro/2020
Aceito para publicação: dezembro/2020

VERBUM – CADERNOS DE PÓS GRADUAÇÃO – ISSN 2316-3267