

THE PICTURE OF DORIAN GRAY: BELEZA, ARTE , REPRESENTAÇÃO

Teresa Alexandra Azevedo Pataco
Escola Superior de Tecnologia e Gestão
Instituto Politécnico de Viana do Castelo
Portugal
tpataco@estg.ipv.c.pt

Sinopse

A escolha da obra *The Picture of Dorian Gray* para objecto de uma análise literária de pendor retórico-estilístico é, acima de tudo, fruto de um gosto muito pessoal. Partindo da leitura rigorosa da obra em questão, concentrámo-nos inicialmente no particular de forma a tentar chegar a características distintivas da produção literária de Wilde. Esta afigurou-se-nos como a melhor estratégia para atingir o objectivo que nos propúnhamos: reconhecer a existência de um padrão específico na escrita do autor e estabelecer a forma como esse padrão exemplifica uma determinada época literária. E assim foi possível descortinar que Oscar Wilde dá ao mundo um único romance onde são profundamente explorados os ideais da Arte recriada, da Beleza reabilitada e das suas Representações teatrais. *The Picture of Dorian Gray* abre vários precedentes literários, de entre os quais se destaca a coragem de assumir na forma os preceitos convencionados pelos estetas para a vida quotidiana. Os leitores conquistados por tais técnicas são recompensados com a sensação por vezes indefinível de terem apreciado o mais recôndito da alma humana.

Palavras-chave

Estilística; Retórica; Estetismo.

Key Words

Stylistics, Rhetoric, Aestheticism.

I. Introdução

A escolha da obra *The Picture of Dorian Gray* para objecto de uma análise literária de pendor eminentemente retórico-estilístico é, antes de mais, determinada por um gosto muito pessoal. No nosso entender, o rigor exigido a qualquer trabalho de carácter científico não será de todo um meio de impedir o prazer que se poderá retirar de tal actividade, de tal modo que o exame crítico que a seguir se apresenta é o resultado de uma predilecção antiga e de uma enorme vontade de aprender sempre mais sobre a personalidade exuberante de Oscar Wilde.

Decidimos iniciar a nossa tarefa por uma leitura rigorosa da obra em questão, tentando assim partir do particular para o geral. Esta afigurou-se-nos como a melhor estratégia para se atingir o objectivo que nos propúnhamos: reconhecer a existência de um padrão específico na escrita de Oscar Wilde e estabelecer a forma como esse padrão exemplifica uma determinada época literária. Tendo como base esta problematização, a nossa tarefa ficou mais clara e o trabalho pareceu estruturar-se e desenvolver-se de forma quase espontânea: numa primeira fase preocupámo-nos em definir parâmetros de individualização para algumas das impressões de natureza conceptual que a obra parecia sugerir, avançando de seguida para a contextualização dos trabalhos de Oscar Wilde num plano de generalização estilística e retórica, o que pareceu indicar um caminho seguro para a análise específica que pretendíamos retirar de *The Picture of Dorian Gray*.

A pesquisa bibliográfica revelou-se inicialmente algo frustrante, não só pelo reduzido número de artigos críticos que pareciam disponíveis no mercado português, mas também porque aqueles a que tivemos acesso pareciam negar qualquer tipo de valor à obra de Wilde, mesmo enquanto prova de mudanças fundamentais no plano da temática e forma artísticas. No entanto, se algumas dúvidas concernentes à pertinência do nosso exercício se instalaram por influência dos escritos menos favoráveis a Wilde, estas depressa se dissiparam quando finalmente pudemos avaliar os sentimentos de admiração que o instinto criativo desse escritor parecia suscitar em críticos literários tão exigentes como Jean Pierrot, o que para nós representou como que uma aprovação ao mais alto nível do que até aí ameaçara não ser senão a produção de uma mera inclinação pessoal.

II. Beleza, Arte, Representação

A aurora de uma nova Arte, enformada segundo princípios e ideais que na época alimentaram muita polémica, é o principal legado de um escritor que teve tanto de apaixonante como de apaixonado. Afirmar que Oscar Wilde se nos apresenta como expoente máximo da inovação, do arrojo e da liberdade artística de um período literário que quis tornar obsoleta uma determinada estética vigente até esse *fin de siècle*, pode tomar a forma de quase lugar comum e negar até afirmações feitas por grandes nomes da crítica literária, mas não deixa por isso de nos parecer um ponto de partida válido para um trabalho como aquele que aqui se apresenta.¹

Apesar de mais de cem anos terem passado desde a sua publicação, *The Picture of Dorian Gray* continua a revelar noções de vida e de arte que se mostram por vezes tão provocadoras e inesperadas como o foram para muitos daqueles que o leram na última década do século XIX. A sua temática repleta de fantástico é fruto de uma tentativa de distanciamento de uma sociedade vitoriana fechada, quase claustrofóbica, que parecia esmagar a individualidade do ser e transformá-lo num manual de comportamentos sociais previsíveis e indeferenciados entre si. A Arte, pela mão de um punhado de mentes privilegiadas (onde poderemos referir Walter Pater, William Butler Yeats, Théophile Gautier e, evidentemente, Oscar Wilde) passa a reagir a este estado de coisas e, por consequência, a seguir um caminho oposto ao do Naturalismo e da Estética Clássica, que preconizavam a observação da Natureza como fonte de inspiração temática, avançando antes na direcção de um imaginário de lendas, da criatividade e do mito da decadência.²

Dorian Gray, enquanto protagonista de uma vivência aparentemente inverosímil, é o resultado final da recusa veemente do caminhar impiedoso da Mãe-Natureza, uma tentativa de reverter os efeitos inexoráveis do Tempo, de manter uma beleza física da qual só se apercebe quando a vê materializada em obra de arte:

*When he saw it he drew back, and his cheeks flushed for a moment with pleasure. A look of joy came into his eyes, as if he had recognised himself for the first time.(...) The sense of his own beauty came on him like a revelation. He had never felt it before.*³

¹ Vide PRAZ, Mario. *The Romantic Agony*. London and New York: Oxford University Press, 1970, pág. 358.

² Vide GERTHOFFERT, Claude. “Le Mythe de la Décadence.” *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Paris: Éditions du Rocher, 1988, pp. 401-404.

³ WILDE, Oscar. “The Picture of Dorian Gray.” In *The Complete Works of Oscar Wilde*. Ed. J. B. Foreman. 1948; rpt. London: Harper Collins, 1991, cap. 3, pág. 33.

Sob a influência de Oscar Wilde, este ideal da Beleza torna-se a base da estética decadente que, embora rejeitando qualquer inspiração transcendental para a sua arte, via no Estetismo⁴ a possibilidade de apresentar ao Homem todo um novo leque de valores suficientemente determinantes para porem em causa a velha ordem tradicionalista. Este é não só um modelo para a Arte, mas também para diversos aspectos da vida quotidiana, como fica claro pela importância dada à decoração de interiores e à arte de bem-vestir:

*Fashion, by which what is really fantastic becomes for a moment universal, and Dandyism, which, in its own way, is an attempt to assert the absolute modernity of beauty, had, of course, their fascination for him.*⁵

*One should either be a work of art, or wear a work of art.*⁶

*How exquisite life had once been! How gorgeous in its pomp and decoration!*⁷

No entanto, será na literatura que os efeitos do Estetismo se darão mais nitidamente a observar. Os escritores passam a adoptar meios de expressão “invulgares”, audaciosos, de forma a transporem para o papel a sua crença na “*art for art’s sake*”, onde o que importa é o divórcio do Naturalismo, originando o extremo de uma visão multicolor do mundo para onde o artista se podia evadir. Será então possível falar-se de um estilo característico desta fase da literatura europeia (também norte-americana, dada a importância de Edgar Allan Poe), estilo esse que será ao mesmo tempo uma forma de distinção de outros métodos anteriormente praticados nas artes e de caracterização de elementos comuns a um determinado número de homens de letras? É legítima a apreciação de determinadas figuras de retórica emergentes na obra de Oscar Wilde como provas de um fenómeno específico do discurso típico da corrente literária onde se inserem?

Depois de uma leitura cuidadosa da obra que aqui se pretende analisar, a resposta a tais interrogações mostrou-se, a nossos olhos, positiva. A organização textual, a escolha de sociolectos como forma de caracterizar determinados estratos sociais, a recorrência de esquemas retóricos como a aliteração e de tropos como o paradoxo e a ironia contribuem para o elevado nível estilístico e retórico do texto de Oscar Wilde. As escolhas feitas por um qualquer escritor consciente das

⁴ O termo “*Estetismo*” é aqui utilizado segundo a definição apresentada por: *Lello Universal, Dicionário Enciclopédico Luso Brasileiro*, na página 916.

⁵ *Op. cit.*, “The Picture of Dorian Gray.”, cap.11, pág. 103.

⁶ WILDE, Oscar. “Phrases and Philosophies for the Use of the Young.” In *The Complete Works of Oscar Wilde*. Ed. J. B. Foreman. 1948; rpt. London: Harper Collins, 1991, pág. 1206.

⁷ *Op. cit.*, “The Picture of Dorian Gray.”, cap. 11, pág.109.

potencialidades da linguagem humana no seu geral nunca poderão ser fruto do acaso, e tal muito menos poderá ser verdade de uma obra onde todo o processo de criação obedece a rigorosos cânones de envolvimento na procura de uma nova filosofia de vida e de arte, *a sort of a new birth of the spirit of man (...)*.⁸

Um trabalho de análise textual obrigará, por regra, à desmontagem do texto literário em questão, de modo a possibilitar novas e interessantes interpretações. Foi deste processo que nos surgiram elementos tão importantes na escrita de Wilde como a criação dos campos semânticos perfeitamente delineados de *Art* e *Youth*. O vocabulário nuclear gira em torno dos conceitos acima referidos, criando áreas de comparação e símile, ao mesmo tempo que abre as portas ao aparecimento de construções frásicas ricas em adjectivação e de estrutura sintáctica complexa:

*All the candour of youth was there, as well as all youth's passionate purity.*⁹

*Youth! Youth! There is absolutely nothing in the world but youth!*¹⁰

*Eternal youth, infinite passion, pleasures subtle and secret, wild joys and wilder sins(...)*¹¹

*He recalled the stainless purity of his boyish life, (...)*¹²

*They wondered how one so charming and graceful as he was could have escaped the stain of an age that was at once sordid and sensual.*¹³

*Youth! There is nothing like it. It's absurd to talk of the ignorance of youth.*¹⁴

revelando um mundo onde a Beleza é o único caminho para a felicidade, que contrasta em termos absolutos com as marcas deixadas pelo passar do tempo e a agonia que passa a ser sua companheira. A Arte, por sua vez, caminha lado a lado com a expressividade emotiva que resulta da ausência do uso do artigo definido e/ou indefinido, com substantivos pertencentes a registos de cariz filosófico e verbos que exprimirão a concepção da Arte como força unitária e abrangente:

*An artist should create beautiful things, but should put nothing of his own life into them.*¹⁵

*Art is always more abstract than we fancy.*¹⁶

⁸ WARNER, Eric e Hough Graham, eds. Vol. II de *Strangeness and Beauty: An Anthology of Aesthetic Criticism: 1840-1910*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, pág. 125.

⁹ *Op. cit.*, "The Picture of Dorian Gray.", cap. 2, pág.27.

¹⁰ *Ibidem*, cap. 2, pág. 32.

¹¹ *Ibidem*, cap. 8, pág. 87.

¹² *Ibidem*, cap. 10, pág. 99.

¹³ *Ibidem*, cap. 11, pág. 102.

¹⁴ *Ibidem*, cap. 19, pág. 162.

¹⁵ *Ibidem*, cap. 1, pág. 25.

¹⁶ *Ibidem*, cap. 9, pág. 94.

Yes: there was to be, as Lord Henry had prophesied, a new Hedonism that was to recreate life, and to save it from that harsh, uncomely puritanism that is having, in our own day, its curious revival.¹⁷

For the canons of good society are, or should be, the same as the canons of art.¹⁸

Romance lives by repetition, and repetition converts an appetite into an art.¹⁹

Nos exemplos acima referidos não passará por certo despercebida a estrutura epigramática de algumas das frases, onde o paradoxo que encerram em si mesmas e que conduz o leitor por um mundo de aparentes contradições nos remete ao processo da criação da dualidade de Dorian. O modo como as estruturas sintáticas bipartidas acabam por significar a escolha que Dorian fez em favor de um mundo onde a subjectividade da Arte passa a vivência concreta através da perenidade do Belo na personagem principal, é muito esclarecedor da grande atenção dada pelo escritor não só a noções conteudísticas inovadoras mas também à realização de tais noções na forma textual. Senão, vejamos ainda o recurso a esquemas de repetição fonéticos, que artisticamente aliam a eufonia natural a tais dispositivos ao tema da clivagem do Eu e que realçam o determinismo da Beleza na vida de Dorian:

Lord Henry looked at him. Yes, he was certainly wonderfully handsome, with his finely-curved scarlet lips, his frank blue eyes, his crisp gold hair. There was something in his face that made one trust him at once.²⁰

You, Mr. Gray, you yourself, with your rose-red youth and your rose-white boyhood, you have had passions that have made you afraid, thoughts that have filled you with terror, day-dreams and sleeping dreams whose mere memory might stain your cheek with shame..²¹

O carácter maneirista da aliteração poderá parecer redutor da qualidade de uma obra de arte, mas a verdade é que aqui a repetição morfológica de pronomes pessoais, possessivos e reflexivos (é deveras interessante o facto de serem foneticamente muito próximos de *youth*) nos parece mais do que justificada pela criação consequente de um ambiente de cumplicidade e mistério entre Lord Henry e Dorian Gray e da reiteração de noções fundamentais ao desenvolvimento do romance. A realização dos modelos literários preconizados pela Estética Decadentista tem expressão ainda na riqueza de pormenor ambiental, na descrição detalhada de locais que apontam desde logo para a tentativa de *recriar* pela intervenção artística os elementos do mundo externo, quer eles se apresentem em formas do mundo natural, quer do meio humano. Estes momentos de pausa “*na progressão textual da acção diegética*” dão uma contribuição determinante para a

¹⁷ *Ibidem*, cap. 11, pág. 104.

¹⁸ *Ibidem*, cap. 11, pág. 112.

¹⁹ *Ibidem*, cap. 17, pág. 149.

²⁰ *Ibidem*, cap. 2, pág. 27.

construção quase palpável de um universo romanesco de valores formais muito acentuados, perfeitamente distinto da realidade que nos cerca.²² Desta necessidade de distinção e de distanciamento surge uma linguagem de grande profusão adjectival, onde cada detalhe merece honras de destaque, ganhando uma nova identidade por meio de cores e de formas que até esse momento pareciam não existir no original: é a Arte a criar para a Natureza imitar.

The studio was filled with the rich odour of roses, and when the light summer wind stirred amidst the trees of the garden, there came through the open door the heavy scent of the lilac, or the more delicate perfume of the pink-flowering thorn.

From the corner of the divan of Persian saddle-bags on which he was lying, smoking, as was his custom, innumerable cigarettes, Lord Henry Wotton could just catch the gleam of the honey-sweet and honey-coloured blossoms of a laburnum, whose tremulous branches seemed hardly able to bear the burden of a beauty so flame-like as theirs;(...)²³

As cores e os cheiros ganham um brilho próprio, não são (porque nunca o poderiam ser) meros decalques ou impressões realistas, o artista cria tudo de novo, tenta mostrar à Natureza todos os pormenores que ela parece não notar, num acto de protesto e de contestação pelo aparente desrespeito da Estética Mimética:

What Art really reveals to us is Nature's lack of design, her curious crudities, her extraordinary monotony, her absolutely unfinished condition.²⁴

As imagens assim criadas tornam-se poderosos e impressionantes meios de comunicação, os sentidos são despertados e vibram com os premeditados desvios do significado primeiro de um adjectivo ou de um verbo. A metáfora, a personificação e a comparação ganham lugar de destaque enquanto o artista se envolve com a *recriação* de um espaço até aí inexistente, uma fuga à realidade exterior por vezes assustadora mas que em termos sociais não poderá ser melhorada pela intervenção directa do artista:

The dim roar of London was like the bourdon note of a distant organ.²⁵

At another time he devoted himself entirely to music, and in a long latticed room, with a vermillion-and-gold ceiling and walls of olive-green lacquer, he used to give curious concerts, in which mad gypsies tore wild music from little zithers, or grave yellow-shawled Tunisians plucked at the strained strings of monstrous lutes...²⁶

²¹ *Ibidem*, cap. 2, pág. 29.

²² AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1990, pág. 741.

²³ *Op. cit.*, “The Picture of Dorian Gray.”, cap. 1, pág. 18.

²⁴ WILDE, Oscar. “The Decay of Lying.” In *The Complete Works of Oscar Wilde*. Ed. J. B. Foreman. 1948; rpt. London: Harper Collins, 1991, pág. 970.

²⁵ *Op. cit.*, “The Picture of Dorian Gray.”, cap. 1, pág. 18.

²⁶ *Ibidem*, cap. 11, pág.106.

Para além dos exemplos já aqui referidos de oposição às atitudes vigentes à época da publicação de *The Picture of Dorian*, nomeadamente ao realismo e ao conceito de Arte auto-expressiva, não podemos deixar de fazer notar outro aspecto da rejeição dos modelos de arte canónicos: a ideia do moralismo utilitário da obra de arte. De facto, Wilde encetou uma luta (ao que parece na altura inglória) pela desmistificação da Arte como veículo de princípios morais superiores que regenerassem a sociedade. O seu amoralismo cabe dentro de uma estética que pretende fugir à banalidade da vida, que vê qualquer tentativa de guiar os comportamentos humanos através do que a Arte possa mostrar não só como perda de tempo, mas também, e acima de tudo, como uma intromissão num campo que não lhe diz absolutamente respeito, uma vez que

*Art finds her own perfection within, and not outside of, herself. She is not to be judged by any external standard of resemblance. She is a veil, rather than a mirror.*²⁷

Na nossa opinião, se alguma justificação é necessária para o amoralismo que Wilde professa, é nestas palavras que a devemos procurar e por elas que devemos entender que o autor não tinha, obviamente, o objectivo de subverter mentes impressionáveis ou de construir qualquer tipo de herói maléfico. A sua escrita deve ser entendida sempre dentro dos parâmetros que o autor preconizava para a Arte contemporânea, onde a imaginação é dever fundamental e a sublimidade da beleza helénica um ideal a reconquistar. Porque a Arte tem de criar o seu próprio espaço, inventar novas formas, fugir ao determinismo da evolução, ao mesmo tempo que se liberta de princípios moralistas atrofiantes, é que Wilde não tenta revestir a realização do pedido professado por Dorian por uma capa de fundamentação científica.

Como já foi por nós sugerido, o carácter fantástico da temática é reforçado pelos métodos de construção textual repassados de técnicas retóricas e estilísticas muitas vezes inopinadas, factor que sugere um desvelo no acto de criação literária que só poderá ter paralelo com a necessidade premente de fazer corresponder a inovação da proposição a formas inesperadas, mas perfeitas, no romance:

For it is not enough that a work of art should conform to the aesthetic demands of its age: there must be also about it, if it is to affect us with any permanent delight, the impress of a distinct individuality, an individuality remote from that of ordinary men, and coming

²⁷ *Op. cit.*, “The Decay of Lying:”, pág. 982.

*near to us only by virtue of a certain newness and wonder in the work, and through channels whose very strangeness makes us more ready to give them welcome.*²⁸

Será dentro do âmbito de tais afirmações que se tornará relevante salientar o pequeno discurso proferido por Lord Henry no segundo capítulo da obra e inseri-lo dentro de um espaço de análise retórica clássica, uma vez que “*classical rethoric was associated primarily with persuasive discourse.*”²⁹ De facto, a forma que o autor atribui às afirmações de Lord Henry (sobretudo a partir da página 31 da edição a que esta análise se reporta) é de molde a atribuir-lhes características argumentativas, dado que o objectivo primeiro daquela personagem parece ser o de convencer Dorian da importância e determinismo da Beleza na vida do ser humano. De entre as várias frases que constituem o diálogo que as personagens mantêm durante boa parte do capítulo, gostaríamos de centrar a nossa avaliação especialmente na fase em que Lord Henry passa a organizar a sua exposição em função do *Why?* de Gray, isto porque nos parece que é aqui possível distinguir uma série de estratégias organizativas de discurso muito próximas das idealizadas pela Retórica Clássica.

Lord Henry exprime-se, por regra, com um estilo dissertativo, próprio de quem tenta conquistar aliados para uma causa, num processo de construção de ideais enigmáticos e sedutores que quase por si só agem sobre as mentes premeáveis à tentação da mudança. Neste espírito, envolve o seu interlocutor pela lisonja e pelo carácter epigramático de uma afirmação como «*Because you have the most marvellous youth, and youth is the one thing worth having.*», um *exordium* que é um apelo claro às emoções de quem o ouve, não deixando no entanto de fazer uso de uma estrutura sintáctica na qual se estabelece uma relação paratática entre as duas orações que a compõe, de forma a que a segunda parte, apesar de surgir na sequência da primeira, não veja por isso diminuído o seu valor expressivo. Lord Henry tem agora toda a atenção de Dorian, e através de uma descrição minuciosa dos efeitos da velhice sobre a aparência física tão perfeita deste consegue trazê-lo para mais perto do momento em que concordará em absoluto com os princípios de vida que lhe são apresentados.

²⁸ WILDE, Oscar. “The English Renaissance of Art.” In Vol. II of *Strangeness and Beauty: An Anthology of Aesthetic Criticism: 1840-1910*. Eds. Eric Warner and Hough Graham. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, pág. 124.

²⁹ Vide CORBETT, Eward P. J. *Classical Rethoric for the Modern Student*. 3rd ed. Oxford: Oxford University Press, 1990.

A ordenação dos elementos segundo uma lógica de resposta às objecções que Dorian apresenta, resulta na vivacidade, objectividade e verosimilhança tão necessárias à economia do discurso e à sua efectividade, o que lembra em muito os princípios expostos para a *narratio* da tradição clássica. Senão vejamos:

*You smile? Ah! when you have lost it you won't smile. ...People say sometimes that Beauty is only superficial. That may be so. But at least it is not so superficial as Thought is. To me Beauty is the wonder of wonders. It is only shallow people who do not judge by appearances. The true mystery of the world is the visible, not the invisible...Yes, Mr. Gray, the gods have been good to you. But what the gods give they quickly take away.*³⁰

Estas técnicas de *confutatio* (com interpelações directas a Dorian) aparecem lado a lado com outras de *confirmatio*, de modo que Lord Henry reage sempre habilmente à linguagem corporal e falada de quem deseja “*docere*”. As interjeições, as frases do tipo imperativo, e o uso do futuro criam um todo deveras expressivo: o ouvinte é lentamente conduzido pelas certezas do discursista, envolvido pela emotividade da argumentação muitas vezes baseada no horror do envelhecimento

*Every month as it wanes it brings you nearer to something dreadful. Time is jealous of you, and wars against your lilies and your roses. You will become sallow, and hollow-cheeked, and dull-eyed. You will suffer horribly...*³¹

e finalmente conquistado por uma conclusão arrebatadora na sua emotividade (à qual não será estranho o sentimento de empatia criado por Lord Henry ao passar a utilizar a primeira pessoa do plural como sujeito das suas frases finais), onde a força dos argumentos é amplificada de tal modo que se alcança um efeito de clímax muito próximo das técnicas teatrais e o desejado sucesso persuasivo:

*But we never get back our youth. The pulse of joy that beats in us at twenty, becomes sluggish. Our limbs fail, our senses rot. We degenerate into hideous puppets, aunted by the memory of the passions of which we were too much afraid, and the exquisite temptations that we had not the courage to yield to. Youth! Youth! There is absolutely nothing in the world but youth!*³²

A qualidade expressiva do texto permitir-nos-à mencionar ainda uma outra técnica de construção do discurso muito importante para se atingir um elevado grau retórico-estilístico: o estranhamento. Este efeito anímico fruto do inesperado das impressões exteriores sobre o sujeito (o alvo do discurso) é a forma clássica de combate ao tédio e à monotonia. Através do acréscimo de temáticas e afirmações de natureza inopinada o promotor do discurso consegue toda a atenção de quem o ouve,

³⁰ *Op.cit.*, “The Picture of Dorian Gray.”, cap. 2, pág. 31.

³¹ *Ibidem*, cap. 2, pág. 32.

porque ultrapassou a barreira do esperado, encetou por um caminho até aí desconhecido, com todas as vantagens que tal estratagema trará por certo ao valor afectivo das palavras proferidas:

*Dorian Gray listened, open-eyed and wondering.(...) He watched it with that strange interest in trivial things that we try to develop when things of high import make us afraid, or when we are stirred by some new emotion for which we cannot find expression, or when some thought that terrifies us lays sudden siege to the brain and calls on us to yield.*³³

O culto do inesperado será a consequência lógica das novas formas que a Arte procura assumir e que com Oscar Wilde são levadas ao seu expoente máximo. A necessidade de impressionar e agir sobre os outros nunca é desmentida, talvez por isso as personagens assumam, em situações consideradas fulcrais, comportamentos dignos dos melhores actores de palco. O êxito alcançado pelas suas peças forneceu-lhe o indicador apropriado para a medição das expectativas de um público aqui leitor, que fica enredado pelas malhas da construção cénica da obra da mesma forma que Dorian é subjugado pela fina arte de representação de Lord Henry:

*Wilde's point of view, in fact, is always scenic; he sees things as in stage-perspective; he is all the time arranging his characters, his landscapes, his events, and making them pose.*³⁴

Apesar desta afirmação de Mario Praz não pretender de todo assumir um carácter de elogio, a nosso ver as capacidades teatrais de Wilde são distintivas de uma época e de uma literatura que ele pretendia arrojada e dinâmica e, por conseguinte, ousamos afirmar que tais especificidades nunca poderão ser prova da inferior qualidade que alguns críticos pretendem atribuir à escrita de Oscar Wilde, mas sim de uma coragem artística que nunca receou assumir.

A representatividade do romance *The Picture of Dorian Gray* é reforçada pela recorrência do discurso directo, onde o narrador liberta o espaço diegético para a actuação directa da personagem que chama a si a responsabilidade das suas afirmações, ao mesmo tempo que aproxima o leitor do tempo da diegese.³⁵ Ao socorrer-se desta forma de apresentação do texto, o autor possibilita que a personagem seja mais real para quem lê, amplia o quadro situacional da acção, ao mesmo tempo que o leitor se permite imaginar fisicamente perto de quem fala.

³² *Ibidem*, cap. 2, pág. 32.

³³ *Ibidem*, cap. 2, pág. 32.

³⁴ *Op. cit.*, *The Romantic Agony.*, pág. 359.

³⁵ Vide AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1990, pág. 745.

Torna-se claramente mais simples caracterizar as personagens (o vasto leque de verbos *dicendi* adianta o tipo de atitude e comportamento de quem se pronuncia), sem que seja necessário descrições minuciosas e fatalmente repetitivas para o evoluir do texto: as frases curtas, sincopadas características da comunicação teatral que Wilde engenhosamente recria nesta obra.

*The woman gave a bitter laugh. "Little more than a boy!" she sneered. "Why, man, it's nigh on eighteen years since Prince Charming made me what I am."*³⁶

« <i>"Still, we have done great things."</i>
<i>"Great things have been thrust on us, Gladys."</i>
<i>"We have carried their burden."</i>
<i>"Only as far as the Stock Exchange."</i>
<i>"She shook her head. "I believe in the race," she cried."</i>
<i>"It represents the survival of the pushing."</i>
<i>"It has development."</i>
<i>"Decay fascinates me more."</i>
<i>"What of Art?" she asked.</i>
<i>"It is a malady."</i>
<i>"Love?"</i>
<i>"An illusion."</i>
<i>"Religion?"</i>
<i>"The fashionable substitute for Belief."</i>
<i>"You are a skeptic."</i>
<i>"Never! Skepticism is the beginning of Faith."»</i> ³⁷

A expressividade e emotividade do tipo de linguagem usado é um meio tão eficaz para determinar a classe social a que as personagens pertencem, como as descrições do narrador acerca do tipo de vestuário e de ambiente (mais uma vez saliente-se a importância da decoração) que as cerca, em mais uma técnica que nos transporta às indicações cénicas do teatro, que surgem de forma inequívoca no início dos dois primeiros capítulos da obra.

Contudo, não devemos ser levados a pensar que, pelo exposto, o autor cai na tentação de uma escrita imediatista que vive de emoções baratas. Para além das técnicas anteriormente descritas que Oscar Wilde sabe explorar nas devidas proporções, a obra também é enformada por variadas incursões ao mundo da interioridade das personagens, aumentando ainda mais o efeito de proximidade leitor/personagem. A reprodução dos enunciados passa então a fazer-se segundo os esquemas de materialização do discurso indirecto livre, esbatendo-se as identidades do narrador e da personagem:

³⁶ *Op. cit.*, "The Picture of Dorian Gray.", cap. 16, pág. 146.

*Music had stirred him like that. Music had troubled him many times. But music was not articulate. It was not a new world, but rather another chaos, that it created in us. Words! Mere words! How terrible they were! How clear, and vivid, and cruel! One could not escape from them. And yet what a subtle magic there was in them! They seemed to be able to give a plastic form to formless things, and to have a music of their own as sweet as that of viol or of lute. Mere words! Was there anything so real as words?*³⁸

A ausência de indicadores gráficos e de verbos *dicendi* do discurso directo traduz-se numa grande liberdade de estruturação sintáctica, o que resultará por sua vez num estilo mais fluente, sem quebras rítmicas, por vezes só com as pausas naturais da respiração. Sobre o contexto recai a responsabilidade de mostrar ao leitor quem diz/pensa o quê, já que é bastante difícil determinar se o que estamos a ler é da autoria do narrador ou da responsabilidade da personagem, o que no caso específico de *The Picture of Dorian Gray* acaba por ser uma óptima instrumentalização da temática da dualidade e da busca do Eu verdadeiro³⁹.

III. CONCLUSÃO

A Arte recriada, a Beleza reabilitada e a Representação destes princípios em formas teatrais que abalaram um sistema caduco e retrógrado não serão com certeza um contributo desprezível para um novo ideal que se queria de cultura e de sociedade. Oscar Wilde dá ao mundo um único romance onde aqueles ideais são profundamente explorados, e cuja raiz se encontra precisamente na ideia já anteriormente apresentada em forma de livro (como vários críticos cedo demonstraram), do duplo, da multiplicidade de imagens do Eu e da consequente procura do equilíbrio desses diferentes reflexos.⁴⁰ Mas se o tema não se destaca pela total originalidade, a verdade é que seria deveras injusto não reconhecer a tentativa bem sucedida de Wilde de lhe acrescentar algo de novo. E a novidade estará precisamente na forma da obra de arte; o autor empresta grande sensualidade às suas personagens e o cerne da questão literária já não é a mera escolha entre o bem e o mal. O simplicismo destes conceitos mostra-se demasiado redutor para uma época que tentava adaptar-se às exigências de um novo século e à nova vaga de

³⁷ *Ibidem*, cap. 17, pág. 148.

³⁸ *Ibidem*, cap. 2, pág. 30.

³⁹ Vide PIRES, Maria João. “A Fragmentação do Eu: The Picture of Dorian Gray.”
Revista da Faculdade de Letras do Porto, 1987, II Série, Vol. IV.

industrialização, a qual parecia querer sufocar o Homem através da rigidez das imposições sociais e do determinismo dos princípios evolutivos.

The Picture of Dorian Gray abre vários precedentes literários, de entre os quais se destaca a coragem de assumir na forma os preceitos convencionados pelos estetas para a vida quotidiana. É a fuga ao marasmo e à monotonia de uma era receosa da originalidade, a criação de um universo onde as mentes podem encontrar um esconderijo seguro contra a fealdade e a ignorância. Os ideais preconizados pela Arte saem reforçados pela recorrência de novos termos, pela visualização multicolor de uma Natureza outrora fonte de inspiração mas agora cópia esbatida da riqueza artística. Os campos semânticos criam áreas linguísticas repassadas de contrastes e oposições, a expressividade sintáctica ganha novo fôlego com diálogos epigramáticos que trazem à memória outras emotividades teatrais e o crescendo de tom e força narrativa revelam um quadro final tão poderoso, que muitas vezes não se revela numa primeira leitura. Os leitores conquistados por tais técnicas são recompensados com a sensação por vezes indefinível de terem apreciado o mais recôndito da alma humana.

IV. BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da Literatura*. 8ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1990.
- BOOTH, Wayne C. *The Rethoric of Fiction*. 2nd ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- COMBE, Dominique. *La Pensée et le Style*. Paris: Editions Universitaires, 1991.
- CORBETT, Edward P. J. *Classical Rethoric for the Modern Student*. 3rd ed. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- GAUNT, William. *The Aesthetic Adventure*. Oxford: The Alden Press, 1946.
- GERTHOFFERT, Claude. “Le Mythe de la Décadence.” *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Paris: Éditions du Rocher, 1988, pp. 401-404.
- JOHNSON, R. V. “A estheticism.” *The Critical Idiom*. 3rd series. Ed. John D. Dump. London: Methuen & Co Ltd, 1969.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. 4ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- LAVER, James. “Oscar Wilde.” *Writers and Their Work*. n° 53. General Ed. T. O. Beachcroft. London: Longmans, Green & CO, 1954.
- *Lello Universal, Dicionário Enciclopédico Luso-Brasileiro*. II Volumes. Ed. José Lello e Edgar Lello. Porto: Lello & Irmãos, 1976.
- PIERROT, Jean. *The Decadent Imagination*. Trans. by Derek Coltman. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1981.

⁴⁰ Vide PRAZ, Mario. *The Romantic Agony*. London: O. U. P., 1983, pág. 358.

- PIRES, Maria João. “A Fragmentação do Eu: The Picture of Dorian Gray.” *Revista da Faculdade de Letras do Porto*, 1987, II Série, Vol. IV.
- PRAZ, Mario. *The Romantic Agony*. London and New York: Oxford University Press, 1970.
- STOKES, John. “Aestheticism.” *Encyclopedia of Literature and Criticism*. Ed. Martin Coyle et al. London: Routledge, 1991.
- WARNER, Eric e Hough Graham, eds. Vol. II of *Strangeness and Beauty: An Anthology of Aesthetic Criticism: 1840-1910*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- WILDE, Oscar. “The Picture of Dorian Gray.” In *The Complete Works of Oscar Wilde*. Ed. J. B. Foreman. 1948; rpt. London: Harper Collins, 1991, pp.17-167.
- WILDE, Oscar. “The Decay of Lying.” In *The Complete Works of Oscar Wilde*. Ed. B. Foreman. 1948; rpt. London: HarperCollins, 1991, pp. 970-992.
- WILDE, Oscar. “Pen, Pencil and Poison.” In *The Complete Works of Oscar Wilde*. Ed. J. B. Foreman. 1948; rpt. London: HarperCollins, 1991, pp. 993-1008.
- WILDE, Oscar. “The Critic as Artist.” In *The Complete Works of Oscar Wilde*. Ed. J. B. Foreman. 1948; rpt. London: HarperCollins, 1991, pp.1009-1059.
- WILDE, Oscar. “The English Renaissance of Art.” In Vol. II of *Strangeness and Beauty: An Anthology of Aesthetic Criticism: 1840-1910*. Eds. Eric Warner and Hough Graham. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- WILDE, Oscar. “A Few Maxims for the Instruction of the Over-Educated.” In *The Complete Works of Oscar Wilde*. Ed. J. B. Foreman. 1948; rpt. London: HarperCollins, 1991, pp.1203-1204.
- WILDE, Oscar. “Phrases and Philosophies for the Use of the Young.” In *The Complete Works of Oscar Wilde*. Ed. J. B. Foreman. 1948; rpt. London: HarperCollins, 1991, pp.1205-1206.
- WILDE, Oscar. “The English Renaissance of Art.” In Vol. II of *Strangeness and Beauty: An Anthology of Aesthetic Criticism 1840-1910*. Eds. Eric Warner and Graham Hough. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.