

Metáfora e morte em *the picture of Dorian Gray* de Oscar Wilde

Latuf Isaias Mucci

Recebido 28, fev. 2009/ Aprovado 1, abr. 2009

Resumo

Circunscrevendo como corpus The picture of Dorian Gray (1891), único romance de Oscar Wilde (1854-1900), este estudo aponta como originalidade dessa narrativa a trama da metáfora e o jogo da morte. Será a metáfora a morte do real? Será o real a morte da metáfora? Com esse postulado, em forma de quiasmo, analisa-se a tessitura do romance wildeano, em que a troca de lugares simbólicos entre o modelo e a pintura provoca uma tensão estética e ética. Ao fim e ao cabo, ficará a Arte, metáfora de um real, morto, mas sempre passível de transfiguração artística.

Palavras-chave: *Retórica. Metáfora. Oscar Wilde. The picture of Dorian Gray.*

¹ “Descobriram-se aí metáforas tão monstruosas como orquídeas e tão sutis, como elas, de cores” (WILDE, 2006, p. 193).

² Eis a referência da tradução brasileira desse romance francês: HUYSMANS, J.-K. *As avessas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

³ 425. OSCAR FINGAL O'FLAHARTIE WILLS WILDE (40) and ALFRED WATERHOUSE SOMERSET TAYLOR (33) were indicted for unlawfully committing acts of gross indecency with certain male persons. THE SOLICITOR-GENERAL (SIR FRANK LOCWOOD, Q.C.), with MESSRS. C. F. GILL and HORACE AVORY Prosecuted; SIR EDWARD CLARKE, Q.C., with MESSRS. CHARLES MATHEWS and TRAVERS HUMPHREYS, appeared for Wilde; MR. J.P. GRAIN for Taylor.

Upon the joint application of SIR EDWARD CLARKE and MR. GRAIN, the defendants were tried separately. TAYLOR thereupon was first tried; he was FOUND GUILTY on certain counts. WILDE was then put on his trial, and also being FOUND GUILTY, both the defendants were sentenced to Two Years' Hard Labour.

⁴ “Dai-me seis linhas da escritura de um homem que eu me encarrego de fazê-lo ser enforcado” (Trad. nossa).

⁵ “Um livro não é moral ou imoral. É bem ou mal escrito. Eis tudo” (WILDE, 2006, p. 27). Optamos pela tradução de João do Rio pelo fato de o escritor carioca ter uma afinidade, estética e pessoal, toda especial com Oscar Wilde, tendo sido, inclusive, denominado de o “Oscar Wilde brasileiro”. Segundo Ricardo Lísias, que assina a introdução da versão brasileira que compulsamos, “a tradução de João do Rio (é) uma metáfora viva” (in WILDE, 2006, p. 25).

⁶ “(...) A pesquisa da beleza, que é o verdadeiro sentido da existência” (WILDE, 2006, p. 93).

⁷ “A Beleza é a verdade, a verdade, beleza – eis tudo/ o que você sabe na terra e o que precisa saber” (Tradução livre nossa).

⁹ “A arte é completamente inútil” (WILDE, 2006, p. 28).

“There where in it metaphors as monstrous as orchids and as subtle in colour”¹ (WILDE, 1981, p. 281).

Escritor protético, Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde, ou, simplesmente, Oscar Wilde, nascido, em Dublin, a 16 outubro de 1854, e morto em Paris, a 30 de novembro de 1900, exibiu seu gênio em formas literárias, como a dramaturgia, a poesia, a ensaística, a epistolografia e a narrativa, que inclui contos e um romance. No elenco da fulgurante criação wildeana, incrusta-se apenas um romance – *The picture of Dorian Gray* –, publicado, inicialmente, com treze capítulos, no *Lippincott's Monthly Magazine*, em **20 de junho** de 1890, e editado por Ward, Lock e Company, em sua versão definitiva, revista e ampliada pelo autor, em abril de 1891. Obra polêmica, considerada como a bíblia do decadentismo inglês, plasmada nas idéias de *À rebours* (1884)², do francês Joris-Karl Huysmans (1848-1907) (MUCCI, 1994, p. 72-76), esse romance único, estruturado em vinte capítulos, serviu, inclusive, de argumentação para condenar o escritor irlandês à prisão, de 27 de maio de 1895 a 28 de maio de 1897, com trabalhos forçados³ (há, curiosamente, este ditado francês: “*Donnez-moi six lignes de l'écriture d'un homme, et je me charge de le faire pendre*”⁴; ocorrem variações quanto ao número de linhas condenatórias: quatro ou, até, duas!). O postulado, inscrito logo no início do prefácio – “*There is no such thing as moral or immoral book. Books are well written, or badly written. That is all*” (WILDE, 1981, p. 138)⁵ terá sido o calcanhar de Aquiles de Wilde; aliás, esse prefácio-manifesto é todo ele – porque abole as fronteiras entre o bem e o mal, substitui a ética pela estética, o bem pelo belo, o útil pelo inútil – um soco no estômago empanturrado do moralismo vitoriano; pela boca de Lorde Henry Wotton, sabe-se “*the search for beauty being the real secret of life*” (WILDE, 1981, p. 193)⁶. Aqui, um intertexto insere-se: trata-se destes versos da *Ode on a Grecian urn* (1891), de John Keats; “*Beauty is truth, truth beauty – that is all/ Ye kown on earth, and all ye need to know*” (KEATS, 1985, p. 44)⁷.

Por que terá o prolífero Wilde escrito um romance apenas? Formulamos a hipótese de que *The picture of Dorian Gray* é metáfora, não somente da vida-esteta desse paradigmático dândi, bem como de toda a sua polimorfa obra, dado que a narrativa, estruturando inúmeros diálogos, inclui o drama e elogia o teatro, como na fala de Lorde Henry Wotton: “*I love acting. It is so much more real than life*” (WILDE, 1981, p. 229)⁸; tecendo cerrada argumentação, vinca-se com traços de ensaio, de que o melhor exemplo é o prefácio contundente, cujo epílogo decreta, em alto e bom som: “*The art is quite useless*” (WILDE, 1981, p. 139)⁹; também o seminal capítulo XI (p. 282-305) tem marcantes traços ensaísticos; quanto à poesia, verifica-se, em *The picture of Dorian Gray*, a *écriture artiste*, herdada, precisamente, do prefácio de Edmond Huot de Goncourt (1822-1896) a *Les frères Zemganno*, datado de 23

de março de 1879, onde se exalta a escritura cheia de requinte, que, promovendo, na literatura, o impressionismo, enche-se, por exemplo, de metáforas, ao lado de inversões da construção sintática, de arabescos verbais e de palavras peregrinas, não mais existindo fronteiras entre a prosa e a poesia, de que um fortuito exemplo é este trecho: “*Veil after veil of thin dusky gauze is lifted, and by degrees the forms and colours of things are restored to them, and we watch the dawn remaking the world in its antique pattern*” (WILDE, 1981, p. 287)¹⁰, ou, então, este arrebatador enunciado: “*The world is changed because you are made of ivory and gold. The curves of your lips write history*”¹¹ (WILDE, 1981, p. 387).

Terá sido Wilde um precursor de Roland Barthes (1915-1980), arauto do ensaio-escritura e fervoroso praticante da “*écriture artiste*”: “(...) Temos de empregar o máximo de metáforas, pois a metáfora é uma via de acesso ao significante; à falta de algoritmo, é ela que expulsa o significado, sobretudo se conseguimos desoriginá-la” (BARTHES, 1987, p. 67). Parafrazeando o aforismo de Mallarmé (1842-1898), - “[...] *le monde est fait pour aboutir à un beau livre* » (apud Huret, 1891, p. 65)¹², postulamos que Wilde terá empregado todo o seu talento de escritor e todo o seu gênio de dândi para escrever um romance, um romance apenas.

Em “*Sobre Oscar Wilde*”, Jorge Luis Borges (1899-1986) traça um retrato do escritor, que ele mesmo, aos onze anos, traduziu:

Mencionar el nombre de Wilde es mencionar a un dandy que fuera también un poeta, es evocar la imagen de un caballero dedicado al pobre propósito de asombrar con corbatas y con metáforas (BORGES, 1974, p. 691)¹³

Em meio a um turbilhão de aforismos, *boutades* e coruscantes paradoxos, *The picture of Dorian Gray* desenha, supinamente, o retrato de seu criador, um retrato cujo esteticismo exacerbado haverá de conduzi-lo tanto às glórias literárias, quanto, após três julgamentos espetaculares, às barras dos tribunais e às grades do cárcere de Reading. De acordo com o erudito crítico Otto Maria Carpeaux, “seu crime (de Wilde) não foi a perversão sexual que levou o infeliz para a casa de trabalhos forçados, mas a ostentação dessa perversão e do dandismo imoralístico: Wilde forneceu à sociedade inglesa argumentos para hostilizar a arte e os artistas, como se fossem uma escola de imoralidade” (CARPEAUX, 1978, p. 1704). Assim como o romance inteiro, também os principais personagens - Dorian Gray (o modelo), Basil Hallward (o pintor) e Lorde Henry Wotton, amigo dos anteriores e ponta de um tenso triângulo amoroso - figuram metáforas do próprio Oscar Wilde, que projeta em seus personagens o arsenal de seus pensamentos, de suas atitudes, de seu cinismo e de sua visão de mundo; também o narrador, espirituoso, hedonista, epigramatista, paradoxal, exhibe a máscara, trágica, sarcástica, desmoralizadora e

¹⁰ “Véus e véus de fina gaze escura esvoaçam e, aos poucos, as coisas recuperam formatos e cores, enquanto espreitamos a aurora refazendo de fresco o mundo” (WILDE, 2006, p. 200).

¹¹ “O mundo está mudado porque tu és feito de marfim e ouro. As curvas de teus lábios escrevem novamente a história” (WILDE, 2006, p. 314).

¹² “O mundo foi feito para se chegar a um belo livro” (Trad. nossa).

¹³ “Mencionar o nome de Wilde é mencionar um dândi que também foi poeta, é evocar a imagem de um cavalheiro, dedicado ao pobre propósito de assombrar com gravatas e metáforas” (Trad. nossa).

extremamente incongruente do escritor, com sua personalidade cínica, extravagante e sedutora; mas essa máscara estará prestes a romper-se, espalhando ruínas e simulacros. O discurso do romance é uma metáfora caleidoscópica do dândi trágico irlandês. Nas águas romanescas, o Narciso decadente vê-se inteiro e renuncia sua própria tragédia, espelhada na tragicidade anunciada do protagonista. Cerne metafórico de toda a sua obra, inclusive a romanesca, Wilde calça, à perfeição, as luvas deste aforismo de Barthes: “(...) É preciso refazermos incansavelmente as nossas metáforas” (BARTHES, 1987, p. 68).

Na moldura mais ampla da estética, pode-se, também, afirmar com Jorge de Sena que “Oscar Wilde é, ele mesmo, o Esteticismo” (SENA, 1989, p. 331), o que configura, na retórica wildeana, mais uma metáfora, que o incrusta, soberbamente, naquela estética finissecular, proclamadora da supremacia absoluta da Arte sobre a Vida. Analisando a vida e a obra de Wilde, considera Carpeaux que “(...) raramente se falou melhor – e em prosa melhor – da autonomia da arte em face da realidade” (1978, p. 1703-1704). O Esteticismo, que faz da vida uma obra de arte, vem glorificado neste trecho, declamado por Harry, apelido íntimo de Lorde Henry Wotton:

You are the type of what the age is searching for, and what it is afraid it has found. I am so glad that you have never done anything, never carved a statue, or painted a picture, or produced anything outside of yourself! Life has been your art. You have set yourself to music. Your days are your sonnets (WILDE, 1981, p. 384).¹⁴

Também o retrato de Dorian Gray, o aristocrático protagonista do romance, cujo prenome remete à antiga tribo grega dos dórios, portanto ao então denominado “amor grego” (que praticaram, segundo o narrador, Michelangelo, Montaigne, Winckelman e Shakespeare), tem uma moldura toda feita de metáforas: ele é Adonis, Narciso, Príncipe Encantador, Ideal grego da Beleza, Antínous, Apolo, o próprio Amor, dândi jovem, jovem mártir grego, “*Dorian was the type of everything that is wonderful and fascinating in life*” (WILDE, 1981, p. 326)¹⁵; o jogo metafórico, representando o jovem que permanece eternamente jovem, projeta a imagem de seu criador que vê, em sua criatura, uma outra existência para si próprio, mesmo que seja uma existência literária. Consta que, em uma carta, Wilde teria escrito que os principais personagens de *The picture of Dorian Gray* eram, de certa forma, reflexos dele mesmo: Basil Hallward é o que ele pensa que é; Lorde Henry, o que o mundo pensa dele; Dorian, o que ele gostaria de ser, em outras épocas, talvez. Ter-se-á aí uma fonte fecunda da heteronímia de Fernando Pessoa (1888-1935), também ele decadente? (MUCCI, 2006, p. 16-34). O retrato pintado de Dorian Gray figura metáfora perversa de sua alma, ícone trágico, espelho conspurcado de sua consciência, imagem

¹⁴ “Tu és o tipo que nessa época procura, mas que receia ter encontrado. Estimo que nunca tenhas feito nada: nem modelado uma estátua, nem pintado uma tela, nem produzido outra coisa senão tu mesmo!... Tua arte foi tua vida. Tu mesmo te puseste em música. Teus dias são teus sonetos” (WILDE, 2006, p. 310).

¹⁵ “ (...) Dorian era o arquétipo de tudo quanto é maravilhoso e sedutor na vida” (WILDE, 2006, p. 246).

devassa de sua conduta, um duplo velado e, posteriormente, revelado de maneira trágica: “*The picture, changed or unchanged, would be to him the visible emblem of conscience*” (WILDE, 1981, p. 242)¹⁶; “*the mask of his shame*” (WILDE, 1981, p. 245)¹⁷; “*a visible symbol of the degradation of sin*” (WILDE, 1981, p. 246)¹⁸; “*the portrait would be to him the most magical of mirrors. At it had revealed to him his body, so it would reveal to him his own soul*” (WILDE, 1991, 259)¹⁹. Com uma leitura metaforicamente ampliada, Stella Maria Ferreira elucubra:

Em *O retrato de Dorian Gray*, a pintura que se desgasta poderia ser entendida como metáfora do esgotamento do cânone. Às idéias em declínio, segue-se a teatralidade. Wilde, brilhantemente, faz uma leitura dramatizada da agonia do final do século (FERREIRA, 2003, p. 81).

Entre as muitas pechas que pesam sobre *The picture of Dorian Gray*, a mais grave, aos olhos de um verdadeiro e convicto esteta, talvez seja a que o acusa de não-originalidade no que tange à diegese. Segundo seus detratores, Wilde retoma, à maneira decadente, o tema do romance *Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (*O médico e o monstro*, na tradução brasileira), escrito em 1886, portanto cinco anos antes, pelo escocês Robert Louis Stevenson (1850-1894), que narra o caso de um personagem com dupla personalidade, sendo uma boa (a do médico) e a outra, má (a do monstro). Ressaltando a estupidez dos motivos da condenação de Wilde - a corrupção de menores, um motivo, portanto, socrático, ou, nos próprios termos dos laudos: “*acts of gross indecency with certain male persons*”²⁰ - o semiólogo italiano Umberto Eco ressoa, nos severos termos abaixo, as críticas à não-originalidade do único romance de Oscar Wilde:

O retrato de Dorian Gray foi condenado pelos juízes ingleses por motivos absolutamente estúpidos mas, do ponto de vista da originalidade literária, com todo o fascínio que tem, reduz-se a uma imitação da *Peau de chagrin* balzaquiana, e uma cópia (embora indiretamente confessa) de *A rebours* de Huysmans. Praz observava que Dorian Gray devia, ademais, muitíssimo ao *Monsieur de Phocas* de Lorrain, e mesmo uma das máximas fundamentais do Wilde esteta (“Nenhum crime é vulgar, mas a vulgaridade é um crime”) é uma versão de Baudelaire: “Um dândi jamais poderia ser um homem vulgar: se cometesse um delito, nada perderia de sua reputação, mas se este delito fosse provocado por motivo banal, a desonra seria irreparável” (ECO, 2003, p. 75).

À acusação de plágio, paródia ou compilação de vários textos, responde, com nuances e acrescentando outras fontes ou influências, J. Laver:

(...) o tema já antes fora tratado: em *Melmoth o vagabundo*, de Maturin, em *A pele de onagro*, de Balzac, em *O retrato oval*, de Poe, e até certo ponto, mesmo em *O médico e o monstro*, de Stevenson.

¹⁶ “O retrato, mudado ou não, lhe representaria o visível emblema de sua consciência” (WILDE, 2006, p. 149).

¹⁷ “A máscara de sua vergonha” (WILDE, 2006, p. 154).

¹⁸ “Um símbolo visível da degradação provocada pelo pecado” (WILDE, 2006, p. 154).

¹⁹ “(...) O retrato lhe seria o mais magnífico dos espelhos. Como já lhe havia revelado o próprio corpo, também lhe revelaria a própria alma” (WILDE, 2006, 168).

²⁰ “atos de grande indecência com certas pessoas do sexo masculino” (Trad. nossa).

Não obstante, Wilde dá à velha história uma direção nova, e sua maneira original de tratá-la a põe a salvo de qualquer acusação de plágio (in WILDE, 1986, p. 25).

Deixando de lado a questão da originalidade ou não do único romance wildeano, aponta-se sua inquestionável qualidade literária, original, sem dúvida alguma, que consiste na trama da metáfora e da morte, uma luta em que o vencedor será a Arte, que, rompido o pacto fáustico, trapasseia a mera condição humana. Dorian Gray, o protagonista, é, ele mesmo, metáfora: metáfora da beleza perfeita, da juventude eterna, do modelo que supera a arte, metáfora do hedonismo; no entretanto, essa metáfora não está imune à morte, que tudo iguala. Somente a Arte poderá, então, de novo, reconfigurar a metáfora da juventude eterna, da beleza perene, da obra-prima: irmanadas, a literatura e a pintura, metáforas da Arte, celebrarão o verso de John Keats (1795-1821), inscrito em *Endymion* (1818), – “*A thing of beauty is a joy for ever*”²¹. Em seu romance, Wilde desenha, à maneira decadentista, “a álgebra superior da metáfora”, metáfora da metáfora, com que Ortega y Gasset caracteriza a lírica moderna (1937, p. 29).

Talvez seja a intertextualidade uma definição da literatura, pelo menos do que constitui, a partir do modernismo, a literatura, mandala de textos que se remetem uns aos outros, de textos que se tecem reciprocamente, de textos que, desafiando-se, tramam a tessitura de significantes. Nos umbrais do modernismo literário, *The picture of Dorian Gray* reforça a natureza intertextual do literário, intertextualidade essa que não implica apenas o contraponto óbvio da pintura - Basil Hallward, um dos principais personagens é pintor, em cujo ateliê começa toda a diegese; há uma referência explícita, no penúltimo capítulo, a Velásquez -, os textos literários propriamente ditos: Sibyl Vane, a namorada de Dorian, representa *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, escritor referido em todas as suas peças, a partir de *The tempest*, cujo Calibã aparece no prefácio do romance wildeano; o mito de Fausto está evidentemente presente, fazendo Lorde Henry, no capítulo I, o papel do diabo; no capítulo XIX, explicita-se o mito de Fausto, quando Dorian Gray diz ao próprio Harry que a alma pode ser comprada, vendida ou negociada; embora não seja, em momento algum, declinado seu título, o livro venenoso, que Dorian lê, é *À rebours* (1884), do francês Joris-Karl Huysmans (1848-1907), um livro e um autor fantasmáticos no romance wildeano, que os toma, literalmente, como paradigmas; Théophile Gautier (1811-1872) é, ao longo da narrativa, explicitamente citado quatro vezes; na penúltimo capítulo, surge o sobrenome Browning, que deve ser o do poeta e dramaturgo inglês Robert Browning, nascido em 1812 e morto em 1889; mas, também, travam diálogo textos de outros códigos, como, no caso desta

²¹ “Algo de belo é uma eterna alegria” (tradução nossa).

²²“A tragédia de sua própria alma” (Tradução livre nossa).

²³ “Lexia, unidade de leitura que, como escreveu R. Barthes, compreenderá ora alguns termos, ora algumas frases; é definida como ‘o melhor espaço possível em que se podem observar os sentidos’” (Apud MUCCI, p. 221)

²⁴ “É que esse adolescente, casualmente encontrado no ateliê de Basil, era um maravilhoso espécime da humanidade: não se poderia criar mais absoluto tipo de beleza, ele encarnava a graça, a branca pureza da adolescência, todo o esplendor que nos conservaram os mármore gregos. Desse modelo era possível tirar tudo. Dele se poderia formar um titã ou um brinquedo, que desgraça estar tal beleza destinada a fanar-se!... E, Basil, como era interessante, sob o ponto de vista do psicólogo! Uma arte nova, uma maneira inédita de conhecer a existência sugerida pela simples presença de um ser inconsciente de tudo isso; era o espírito silencioso, vivendo no fundo das matas e percorrendo a planície, que se mostrava, de repente, Driade corajosa, porque na alma que o buscava havia sido evocada a maravilhosa visão pela qual são unicamente reveladas as coisas maravilhosas; as simples aparências das coisas, significando-se até o símbolo, como se não fossem senão a sombra de outras formas mais perfeitas que elas tornariam palpáveis e visíveis... Como tudo isso era curioso! Ele lembrava-se de qualquer coisa análoga na história. Não seria Platão, esse artista do pensamento, quem primeiro o havia analisado? Não seria Buonarrotti quem o cinzelara no mármore policrômico de uma série de sonetos? Mas, no nosso século, era extraordinário. Sim, ele procuraria ser junto a Dorian Gray o que, sem o saber, o adolescente era para o pintor, que lhe havia traçado esplêndido retrato. Ele tentaria dominá-lo, como aliás já havia feito. Faria seu esse ser maravilhoso. Havia qualquer coisa de fascinante nesse filho de Amor e da Morte” (WILDE, 2006, p. 77-78).

narrativa wildeana, a música: a ópera *Tannhäuser* de Wagner, a que Dorian assiste e com que identifica “*the tragedy of his own soul*” (WILDE, 1981, p. 291)²², Chopin (talvez o músico preferido, como aparece no capítulo XIX), Beethoven e Schubert ouvem-se, ao lado de músicas ciganas, indianas e da América Latina, no capítulo XIX, por exemplo, sem falar no intertexto da criticada sociedade vitoriana, espaço em que se desenrola essa narrativa decadentista. A alegada não-originalidade deste romance decadentista (mais um julgamento severíssimo de Wilde) prefacia a intertextualidade, que será pulsante no modernismo. Sua originalidade, incontestemente, reside no jogo feérico da metáfora e da morte, que constitui o viés deste ensaio, onde se elege, como significativamente fulcral, a “lexia”²³ abaixo:

He (Dorian Gray) was a marvellous type, too, this lad, when by so curious a chance he had met in Basil's studio, or could be fashioned into a marvellous type, at any rate. Grace was his, and the white purity of boyhood, and beauty such as old Greek marbles kept for us. There was nothing but one could not do with him. He could be made a Titan or a toy. What a pity it was that such beauty was destined to fade!... And Basil? From a psychological point of view, how interesting he was! The new manner in art, the fresh mode of looking at life, suggested so strangely by the merely visible presence of one who was unconscious of it all; the silent spirit that dwelt in dim woodland, and walked unseen in open field, suddenly showing herself, dryadlike and not afraid, because his soul who sought for her there had been walkened that wonderful vision to which alone are wonderful things revealed; the mere shapes and patterns of things becoming, as it were, refined, and gaining a kind of symbolical value, as though they were themselves patterns of some other and more perfect form whose shadow they made real: how strange it all was! He remembered something like it in history. Was it not Plato, that artist in thought, who had first analysed it? Was it not Buonarrotti who had carved it in the coloured marbles of a sonnet sequence? But in our own country it was strange... Yes; he would try to be to Dorian Gray what, without knowing it, the lad was to the painter who had fashioned the wonderful portrait. He would seek to dominate him – had already, indeed, half done so. He would make that wonderful spirit his own. There was something fascinating in this son of love and death (WILDE, 1981, p. 179-180)²⁴.

Nessa lexia de fogo e fôlego, ressalta-se, para além do retrato em carne viva do esteticismo, o sintagma final: “o filho do amor e da morte”, em que a metáfora, identificando Dorian Gray ao Amor, articula-se, intimamente, com a morte.

Desde Aristóteles, o real fundador da teoria da literatura, e, metonimicamente, da teoria da arte, e, na esteira aristotélica, Longino, Quintiliano, Cícero e Horácio, passando-se pela retórica romântica da “imaginação em ação”, segundo Samuel Taylor Coleridge (1772– 1834), e chegando-se à retórica moderna, de que são insignes representantes Paul Ricoeur, I.A. Richards e Roland Barthes, a metáfora – cuja etimologia deriva da junção dos ele-

mentos *meta* que significa “sobre” e *pherein* com a significação de “transporte” – vem sendo conceituada como “transporte”, “mudança”, “transferência”, “trânsito”, e, em sentido mais específico, “transporte de sentido próprio em sentido figurado”; aliás, o termo “tropo” traduz-se, literalmente, por “desvio”, “volta”, “deslocação”. Sob a égide desta “rainha das figuras”, que abarca, segundo Aristóteles, toda a atividade retórica, consideramos o romance *The picture of Dorian Gray* uma grande metáfora, na medida (ou desmedida) em que, em sua intrincada diegese, estruturação e discurso, ocorre um processo de substituição, de transferência, de transporte do protagonista pelo quadro que o retrata: a obra de arte pictórica toma o lugar do personagem real da ficção. A arte é metáfora do real; o espelho pictórico é metáfora da arte. Será, portanto, a metáfora o álibi da morte. Mas a morte mora dentro da pintura, que envelhece em vez do personagem, e a arte vingar-se-á, no *grand-finale*, do real fictício, perpetrando o assassinato, em legítima defesa da Arte, que sobrevive ao real por ela perenemente transfigurado.

Condensando-se, metaforicamente, pintor, pintura, modelo e, quiçá (numa antecipação à estética da recepção), o próprio espectador, lê-se, logo no capítulo de abertura:

(...) every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter. The sitter is merely the accident, the occasion. It is not he who is revealed by the painter; it is rather the painter who, on the coloured canvas, reveals himself. The reason I will not exhibit this picture is that I am afraid that I have shown in it the secret of my own soul (WILDE, 1981, p. 144-145)²⁵.

Esse fragmento trama o jogo da metáfora, dado que o pintor, o modelo e a tela pintada são deslocamentos. Um pouco mais adiante, reforça-se, no diálogo entre Harry e Basil, o dinamismo da metáfora, condensadora de signos:

“Then why won’t you exhibit his portrait?” asked Lord Henry. “Because, without intending it, I have put into it some expression of all this curious artistic idolatry, of which, of course, I have never cared to speak to him. He knows nothing about it. He shall never know anything about it. But the world might guess it; and I will not bare my soul to their shalow, pruing eyes. My heart shall never be put under their microscope. There is too much of myself in the thing, Harry – too much of myself” (WILDE, 1981, p. 151).²⁶

Em seu ensaio “Para uma pedagogia da metáfora”, José Paulo Paes (1926-1998) inscreve este enunciado final, que é uma pergunta-resposta: “Nesse ‘parece mas não é’ não estaria o demônio da metáfora jogando sua última cartada para com ela ganhar sorratamente o jogo?” (1997, p. 242). Demônio e metáfora ao mesmo tempo, Dorian Gray, real da ficção, perde, face à arte, o jogo. Então, a metáfora muda de lugar, na medida em que será o modelo a inspirar a arte: “*Don’t take away from me*

²⁵ “(...) Todo retrato pintado compreensivelmente é um retrato do artista, não do modelo. O modelo é puramente o acidente, a ocasião. Não é ele o revelado pelo pintor; é antes o pintor quem se revela na tela colorida. A razão que me impede de exibir esse quadro consiste no terror de, por meio dele, patentear o segredo de minha alma!” (WILDE, 2006, p. 38).

²⁶ “- Então por que não quer expor o seu retrato? – perguntou de novo Lord Henry.

- Porque, sem o querer, a ele transmiti a expressão de toda essa estranha idolatria artística, de quem nunca lhe falei. Ele nada sabe e nada saberá. Mas o mundo pode adivinhá-la e não quero descobrir minha alma aos baixos olhares pesquisadores; meu coração nunca será sujeito a um microscópio... Há muito de mim mesmo nesse trabalho, Harry – muito de mim mesmo!...” (WILDE, 2006, p. 45).

the one person who gives to my art whatever charm it possesses; my life as an artist depends on him" (WILDE, 1981, p. 155).²⁷

O Esteticismo, expresso no primeiro parágrafo do prefácio – *The artist is the creator of beautiful things* (WILDE, 1981, p.138)²⁸ – é uma metáfora, entendida como gênese, ao invés de mera imitação; diferentemente de todo o classicismo e realismo, os estetas-decadentes proclamam que a atividade artística não imita a natureza. No romance, pareceria defender-se o princípio naturalista-realista de que a arte imita a vida, já que a pintura é vampirizada pelo modelo, mantenedor da perene beleza da juventude, enquanto que o quadro envelhece assustadoramente; no entanto, esse postulado será magicamente desconstruído, visto que, no arremate final, o truque estético reverte o postulado aristotélico de que a arte imita a vida e vence o Esteticismo com seu princípio do artifício, que supera a vida: por um passe de prestidigitação, o modelo envelhece repentinamente, cai morto, e o retrato retoma seu esplendor grego. Leve-se em conta, ainda, que, nas insistentes descrições do ambiente, ocorre a presença constante da natureza, relegada, a partir de *À rebours*, a ínfimo plano pelos decadentistas; essa aparente contradição vem a reforçar o artificialismo, tanto do ambiente social da Londres aristocrática quanto, sobretudo, da estética, em que é vazado *The picture of Dorian Gray*; com efeito, o jardim, as flores, as orquídeas, as abelhas, as andorinhas, os lilases, os lírios, as rosas, as tulipas, o ébano, as cigarras, os passarinhos, as borboletas, todos os elementos da natureza, enfim, operam como contraponto ao requinte da narrativa e à beleza da arte, criada pelo artista-esteta; a natureza, decantada por românticos, naturalista e realistas, joga um papel apenas ancilar, é mero pano de fundo para realçar o requinte dos objetos, a sofisticação dos ambientes e as cultura greco-romana e oriental. Outra observação, que parece paradoxal, consiste no fato de se identificar, o tempo todo, o belo ao bem, como que se obedecendo aos cânones da filosofia platônica: ora, Dorian Gray a todos encanta, perdidamente, por sua beleza, que esconde, no entanto, uma perversidade absurda. Somente ao final do romance cairá, fragorosamente, a máscara da bondade, oculta por uma beleza avassaladora. Rompe-se, em definitivo, num passe de mágica esteta, a identificação do belo com o bem, um código ético-estético, vigente, inclusive, nos contos de fada, onde a fada é boa, porque é bela, ao passo que a bruxa é má, porque feia, ou vice-versa. A arte promove a leitura especular da alma do protagonista devasso: *"But the picture? What has he to say of that? It held the secret of his life, and told his story. It had taught him to love his own beauty. Would it teach him, to loathe his own soul? Would he ever look at it again?"*²⁹ (WILDE, 1981, p. 242).

No desenrolar do discurso narrativo, o narrador, remetendo aos votos de Dorian Gray, formulados no ateliê de Basil, profere, quase em sonhos, este enunciado, que metaforiza, atra-

²⁷ "Não me subtraias a única pessoa que empresta à minha arte o encanto que ela pode possuir; minha vida de artista depende dele" (WILDE, 2006, p. 49).

²⁸ "Um artista é um criador de belas coisas" (WILDE, 2006, p. 27).

²⁹ "Mas o retrato?... Que dizer daquilo? Ele possuía o segredo de sua vida, revelava-lhe a história; havia-lhe ensinado a amar sua própria beleza. Ensinar-lhe-ia a odiar sua própria alma? Deveria contemplá-lo ainda?" (WILDE, 2006, p. 148).

vés de um símile, a arte do romance: “*I should like to write a novel certainly, a novel that would be as lovely as a Persian carpet and as unreal*” (WILDE, 1981, p. 187)³⁰. Em trecho adiante, volta o signo “tapete”, não mais, todavia, na sua condição conotativa; a denotação vai, então, funcionar como elemento de requinte da arte decadentista. Quando descreve a biblioteca de Henry Wotton (a biblioteca como *alma mater studiorum*), passagem que reenvia, quase *ipsis litteris*, aos sofisticados aposentos de Des Esseintes, o protagonista de *À rebours*, o narrador chama a atenção de seu leitor para “*its brickdust felt carpet strewn with silk long-fringed Persian rugs*” (WILDE, 1981, p. 189)³¹: o tapete persa faz parte essencial da decoração da biblioteca, de onde se pode embarcar num tapete-voador; então, o tapete (re)converte-se na metáfora da viagem, que a leitura é.

Roman à clé, *The picture of Dorian Gray* articula inúmeros enigmas, talvez desvendados no *grand-finale*, quando o feitiço vira-se contra o feiticeiro; no entanto, um esteta, do jaez de Oscar Wilde, jamais daria de mão beijada a seus coetâneos e a seus futuros leitores e detratores a chave de seus segredos. Se Dorian escondia no sótão de sua casa o quadro que revelava sua alma torpe, há, nos porões desta narrativa, muito mais segredos do que possa conjecturar nossa nem tão vã literatura. Um desses segredos é a morte, que ronda, o tempo todo, o romance. Se, segundo um verso aforismático wildeano, inscrito em *The Balad of Reading Goal* (1898) – “*(...) each man kills the thing he loves*” (WILDE, 1981, p. 668), em versão livre nossa: “*(...) todo homem mata aquilo a que ama*” -, o único romance do escritor irlandês, tornado, em 1897, portanto três anos antes de sua morte, francês, portando a máscara do nome Sébastien Melmoth (São Sebastião, mártir romano, é referido no capítulo XI) enamora-se da morte, que vai atingir várias personagens.

Há de se notar, primeiramente, que, dentre os três principais personagens do romance – Dorian Gray, Basil Hallward e Henry Wotton –, apenas esse último não morre, sobrevivendo como oráculo esteta e profeta de uma nova estética, no fim de um século e no albor da modernidade do século XX. Em todas as mortes, Dorian está envolvido, confirmando seu epíteto de “filho do amor e da morte” (em latim, os termos *amor* e *mors* são quase um anagrama); é ele causador do suicídio de outro personagem, o químico Alan Campbell, a quem obrigara a fazer desaparecer o corpo de Basil (capítulo XIX); a narrativa refere, ainda, outra morte, que se menciona no capítulo XII, provocada pela amizade com Dorian: a de um rapaz, que servia nos Gardes.

A primeira morte é a do primeiro amor de Dorian: Sibyl Vane, uma real adolescente (Dorian, chamado o tempo todo de adolescente, não mais o era; de adolescente eterno tem ele o aspecto ou, melhor dizendo, a máscara). Intempestivamente, o protagonista apaixonou-se pela atuação de Sibyl Vane, que surge no

³⁰ “Teria, efetivamente, prazer em preparar um romance que fosse tão adorável quanto um tapete da Pérsia e também irreal” (WILDE, 2006, p. 85).

³¹ “(...) e o tapete persa, cor de tijolo, de longas franjas de seda” (WILDE, 2006, p. 87).

capítulo IV, esplêndida, cada noite, em um teatro barato, no papel de Julieta. No capítulo VIII, ocorre a morte de Sibyl Vane, uma morte “natural”, apesar de ela se ter envenenado com ácido prússico: numa narrativa decadentista, que privilegia, acima de tudo, o artifício, ela tinha de morrer porque deixara de ser artificial, representando, excepcionalmente, grandes heroínas trágicas:

Poor Sibyl what a romance it had all been! She had often mimicked death on the stage (a vida imita a arte). Then Death himself had touched her, and taken her with him. How had she played that dreadful last scene? Had she cursed him, as she died? No; she had died for love of him, and love would always be a sacrament to him now. She had atoned everything, by the sacrifice she had made of her life. He would not think any more of what she had made him go through, on that horrible night at the theatre³² (WILDE, 1981, p. 257).

Apaixonada por Dorian, ela quis ser ela mesma, “natural”, decepcionando, profundamente, seu “Príncipe Encantador”, que amava a atriz e não a pessoa. Também Dorian, designado mais tarde “Príncipe Paradoxo” (capítulo XVII), será, constantemente, envenenado, metaforicamente, pelo “livro amarelo”, designação cifrada para *À rebours*, de Huysmans (é muito significativo o título, em inglês, desse romance, fundador do Decadentismo: *Against Nature*); mas o leitor ávido de um só livro, de que tinha nove exemplares luxuosos e coloridos da primeira edição, e que não cessa de ler e reler, não morrerá: trata-se de um veneno lento, que corrói a alma, deixando intacto o corpo perfeito.

A morte de Basil é um capítulo à parte: narrada com extrema tensão no capítulo XIII, vai significar o assassinato do pai, porque o pintor deflagara, com sua obra-prima, a tragédia toda, fincada no pacto fáustico entre Dorian - o modelo - e o quadro, sua representação, fadada ao envelhecimento, à decadência e à feiúra eternas.

A terceira morte, descrita no capítulo XVIII, caberá a James Vane, irmão de Sibyl, com quem contrasta por ser um marinheiro rude, grosseiro e violento, “natural”, enfim, portador, portanto, de uma naturalidade oposta à artificialidade fascinante da atriz. Ele aparece, como sua irmã, no capítulo IV, e desaparece, em seguida, porque fora para a Austrália; ressurge na trama para tentar assassinar Dorian Gray, mas, no final, será ele assassinado numa caça, momento selvagem do romance.

Dorian Gray, este, morrerá artificialmente, como convém a um real dândi, que, conforme Baudelaire (1821-1867), vive e dorme diante de um espelho (BAUDELAIRE, 1980, p. 406). Por não suportar ver sua alma, retratada, horrivelmente, no quadro pintado por Basil - um espelho fatal -, ele apunhala a tela; o punhal atinge-o em cheio e ele volta a ser humano como todos os humanos, que, inexoravelmente, envelhecem. Dândi *par excellence*, Dorian morre diante de um espelho. Só a Arte sobrevive! Fecham-se as cortinas do espetacular teatro decadentista. O retrato

³² “Pobre Sibyl! Que romance havia sido o seu! Quantas vezes reproduzira a mímica da morte no teatro? Esta, afinal, pôs-lhe a mão e carregou-a. Como teria ela representado essa última cena aterradora? Ao morrer, tê-lo-ia amaldiçoado? Não, porque morreria por amor dele - e a morte devia ser-lhe um sacramento. Ela havia tudo redimido pelo sacrifício que fizera da sua vida! Não queria sonhar no que ela havia feito experimentar durante essa noite no teatro” (WILDE, 2006, p. 166).

pintado de Dorian Gray ficará, para sempre, exibido, até no título do romance-paradigma do decadentismo de língua inglesa.

Único romance de Oscar Wilde, cuja protéica obra belamente epitoma, *The picture of Dorian Gray* tem sido, ao longo da história da crítica literária, classificado como fantástico, gótico, *roman à thèse*, conto filosófico, texto moralista, classificações que todas lhe cabem, mas que, nem de longe, esgotam sua riqueza de significações. Para além de caracterizá-lo como um verdadeiro *thriller*, em virtude do imenso *suspense* que a narrativa, mesmo depois de várias leituras, causa e alimenta, reforçamos seu caráter fantástico pelas metáforas surpreendentes, surreais e paradoxais, e pela recorrência do epíteto “fantástico”, bem como dos substantivos “fantasma” e “fantasmagórico”, como indiciando algo para além da realidade sensorial; seu espírito gótico pronuncia-se pela paixão por ações sombrias e escusas; já sua natureza didática declara-se na medida em que apregoa o esteticismo como única forma de vida, confundindo a vida e a arte: o quadro como espelho ressignificará o sentido medieval de *speculum*, indicando obra ascética, didática, moralista, científica; quanto ao moralismo, um vitorianismo às avessas, pode-se ler o romance como uma lição de moral para quem, sob a máscara fascinante da beleza, queira aventurar-se nas vielas da perversão, sem levar em conta as punições que a vida impõe: “Not ‘forgive us our sins’, but ‘Smite us for our iniquities’ should be the prayer of man to a most just God”³³ (WILDE, 1981, p. 387). Ao fim e ao cabo, *The picture of Dorian Gray* é uma tragédia moderna, tangida pelo mais puro hedonismo pagão (fala-se, no capítulo XI, de um novo Hedonismo, contraposto ao puritanismo), onde a plenitude da metáfora orchestra o cortejo de signos estetas e a morte é o ponto móvel de chegada. Mas a Arte permanece, até para poder metaforizar tudo, inclusive a morte.

Portrait, traduzido por “retrato pintado”: p. 246/154

“A morte, a verdadeira morte, é quando morre a própria testemunha”.

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 lute. Mere words! Was there anything so real as words? (WILDE, 1981, p. 160).

A música já uma vez o impressionara, assim, já o perturbara muitas vezes. Não é um novo mundo, mas antes um novo caos o que ela desperta em nós... As palavras! As simples palavras! Como são terríveis! Quantas são límpidas, fulgurantes ou cruéis! Bem quiséramos evitá-las! No entanto, que sutil magia há nelas?... Dir-se-ia que dão uma forma plástica às coisas in-

³³ “A prece do homem a um Deus justo, longe de ser: ‘perdoai os nossos pecados!’, deveria ser: ‘castigai-nos pelas nossas iniquidades!...’” (WILDE, 2006, p. 314).

formes e que possuem uma música própria, tão doce quanto a do alaúde ou a de um violino! As simples palavras! Que há de mais real que as palavras?" (WILDE, 2006, p. 56) Sinestesia: música, arte plástica, literatura: a palavra é tudo isso e mais além: o poder da metáfora!

A look of joy came into his eyes, as if he had recognized himself for the first time. (...) The sense of his own beauty came on him like a revelation. He had never felt it before. (...) At the shadow of his own loveliness, the full reality of the description flashed across him (WILDE, 1981, p. 167).

Um raio de alegria iluminou-lhe os olhos, porquanto ele se reconhecia pela primeira vez. (...) O sentido de sua própria beleza surgiu-lhe como uma revelação. Até então nunca a percebera. (...) Em face da sombra de sua própria beleza, sentia a plena realidade expandir-se em si (WILDE, 2006, p. 63).

Appreciate it? I am in love with it, Basil. It is part of myself. I feel that." Well, as soon as you are dry, you shall be varnished, and framed, and sent home. The you can do what you like with yourself (WILDE, 1981, p. 170).

- Apreciá-la? ... Eu a adoro, Basil. Sinto nela um pouco de mim mesmo. - Está bem! Logo que "tu" secares, "tu" serás envernizado, emoldurado e expedido à "tua" casa. Aí, farás o que te convier de "ti mesmo" (WILDE, 2006, p. 67).

You really must say things like that before Dorian, Harry" "Before which Dorian? The one who is pouring out tea for us, or the one in the picture? "Before either. (WILDE, 1981, p. 171-172).

"- Tu não deverias dizer tais coisas diante de Dorian, Henry. - Diante de que Dorian?... O que nos serve o chá ou aquele do quadro? - Diante de ambos" (WILDE, 2006, p. 68).

Ao longo da narrativa, o narrador tece, literariamente, o retrato, estético e ético, de Dorian Gray, qualificado de adolescente, apesar de já ter 20 anos; a adolescência de Ganimedes, talvez de Narciso e de Adônis, mitos arrolados na trama textual.

(BARTHES, 1987, p. 305).

Lord Henry came over and examined the picture. It was certainly a wonderful work of art, and a wonderful likeness as well (WILDE, 1981, p. 166).

Lord Henry foi contemplar o quadro. Era uma admirável obra de arte, de uma semelhança maravilhosa (WILDE, 2006, p. 63).

I shall stay with the real Dorian", he Said sadly. "Is it the real Dorian?" cried the original of the portrait, strolling across to him. "Am I really like that?" "Yes; you are like it in appearance. But it will never alter", sighed Hallward. "That is something. (WILDE, 1981, p. 172).

- Eu ficarei com o Dorian Gray real – disse tristemente. Aí está o Dorian Gray real? - perguntou o original do retrato, avançando na mesma direção. Sou realmente como esse? – Sim, tu és como ele. – E deveras maravilhoso, Basil. – Ao menos, é o mesmo em aparência. Mas este não mudará jamais – acrescentou Hallward... – É alguma coisa (WILDE, 2006, p. 69).

Abstract.

Circumscribing as corpus The picture of Dorian Gray (1891), the only novel by Oscar Wilde (1854-1900), this essay finds its originality in the texture of metaphor and in the play of death. Will metaphor be the death of the real? Will the real be the death of metaphor? With this postulate, in form of chiasmus, we analyze the texture of the Wildean novel, in which the change of symbolic places between the model and the picture causes an aesthetic and ethic tension. Finally, Art will remain, metaphor of a real, dead, but always susceptible to artistic transfiguration.

Keywords: *Rhetoric. Metaphor. Oscar Wilde. The picture of Dorian Gray.*

Referências

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Robert Laffont, 1980.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires; EMECÉ, 1974.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 2.ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1978, v. VII.
- ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Trad. Eliana Aguiar. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- FERREIRA, Stella Maria. Oscar Wilde: o esteta e os mascaramentos do corpo. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças e CORRÊA, Irineu E. Jones. *O labirinto finissecular e as idéias do esteta*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.
- HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris : Charpentier, 1891.

- KEATS, John. *Poemas*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art, 1985.
- SENA, Jorge de. *A literatura inglesa*. Lisboa: Cotovia, 1989.
- MUCCI, Latuf Isaias. *A poética do Esteticismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.
- MUCCI, Latuf Isaias. *Ruína & simulacro decadentista: uma leitura de Il piacere, de D'Annunzio*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.
- MUCCI, Latuf Isaias. Fernando Pessoa, também, e sobretudo, decadente. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças e MUCCI, Latuf Isaias. *Dândis, estetas e sibaritas*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2006.
- MUCCI, Latuf Isaias. Signos do corpo: Réquichot, Barthes e nós, os outros. *ALEA Estudos Neolatinos*. Vol. 8, jul./dez. 2007, p. 219-229.
- MUCCI, Latuf Isaias. s.v. "Ecriture artiste", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/écritureartiste.htm>, consultado em 01/02/2009.
- ORTEGA y GASSET, José. *La desumanización del arte: ideas sobre la novela*. Santiago de Chile: Cultura, 1937.
- PAES, J. P. Para uma pedagogia da metáfora. *Poesia sempre*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 227-245, junho 1997.
- WILDE, Oscar. *The portable Oscar Wilde*. Harmondsworths: The Penguin Books, 1981.
- WILDE, Oscar. *Obra completa*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. João do Rio. São Paulo: Hedra, 2006.
- <http://www.cs.rice.edu/~ssiyer/minstrels/poems/770.html> (acesso em 27/1/2009).
- <http://www.freres-goncourt.fr/ZemgannoZola/preface.htm> (acesso em 25/1/2009).
- <http://www.online-literature.com/keats/463/> (acesso em 25/1/2009).
- <http://www.oldbaileyonline.org/browse.jsp?ref=t18950520-425> (acesso em 27/1/2009).