

O Retrato de Dorian Gray: a luta entre o Bem e o Mal no romance de Oscar Wilde e na pintura de Ivan Le Lorraine Albright

Patricia Tenório
(UFPE)

Resumo

O presente estudo faz parte da pesquisa sobre o fenômeno ekphrástico ocorrente no romance *O retrato de Dorian Gray*, do escritor, dramaturgo e poeta irlandês Oscar Wilde. Na primeira fase da nossa pesquisa analisaremos a manifestação da *ekphrasis* a partir do ponto de vista indicial/fotográfico e não icônico/pictórico, como é comumente pesquisado no romance *O retrato de Dorian Gray*. Na segunda parte, analisaremos a cristalização do Bem ou do Mal no caráter de um jovem em formação sob a influência de um adulto tendencioso, fazendo uma alegoria com a cristalização da sombra e da luz nos sais de prata no processo da fotografia analógica. E como ferramenta de análise, utilizaremos a leitura do quadro *The portrait of Dorian Gray*, do artista americano Ivan Le Lorraine Albright.

Palavras-chave: *O retrato de Dorian Gray, Oscar Wilde, Ivan Le Lorraine Albright, Intersemiose, Ekphrasis, Fotografia, Pintura.*

Abstract

This study is part of a research of an ekphrastic phenomenon occurring in novel *The picture of Dorian Gray* from the Irish writer, playwright and poet Oscar Wilde. In the first phase of our research we will analyze the manifestation of *ekphrasis* from the point of view indexical/photographic and not iconic/pictorial, as commonly the novel *The picture of Dorian Gray* is searched. In the second part, we will analyze the crystallization of good or evil in the character of a young man in education under the influence of a biased adult, making an allegory with the crystallization of shadow and light on silver salts in the process of analog photography. And as an analysis tool, we will use the reading of the framework *The Portrait of Dorian Gray* from the American artist Ivan Le Lorraine Albright.

Keywords: *The picture of Dorian Gray, Oscar Wilde, Ivan Le Lorraine Albright, Intersemiosis, Ekphrasis, Photography, Painting.*

1. Patrícia Tenório é escritora. Tem sete livros publicados: *O major – eterno é o espírito*, 2005, biografia romanceada, Menção Honrosa no Prêmio Literários Cidade do Recife (2005); *As joaninhas não mentem*, 2006, fábula, Melhor Romance Estrangeiro da Accademia Internazionale Il Convivio, Itália (2008); *Grãos*, 2007, contos, poemas e crônicas, Prêmio Dicéa Ferraz – UBE-RJ (2008); *A mulher pela metade*, 2009, ficção; *Diálogos*, contos, e *D'Agostinho*, poemas, 2010; *Como se Ícaro falasse*, ficção, Prêmio Vânia Souto Carvalho – APL-PE (2011), lançado em novembro de 2012. Mantém o blog www.patriciatenorio.com.br. Atualmente se prepara para o mestrado em Teoria da Literatura, linha de pesquisa Intersemiose, na Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: patriciatenorio@uol.com.br

A Ekphrasis

Muito se falou e ainda se fala sobre a *ekphrasis*. Do grego *εκφραζειν*, “explicar até o fim”, surge o conceito de descrição de uma arte visual, a “representação verbal de uma representação visual”, e que pode ocorrer entre diferentes manifestações artísticas, da pintura à escultura, da escultura à fotografia, da pintura à literatura ou poesia, entre outras. A manifestação mais antiga ocorreu na descrição do escudo de Aquiles por Homero (*Iliada*, livro 18, pp. 483-608). O escudo fora forjado por Héphaistos, a pedido de Thétis, “não para permitir a seu filho de resistir à morte, mas para que ‘todos ficassem maravilhados’ quando chegasse a seu destino”.

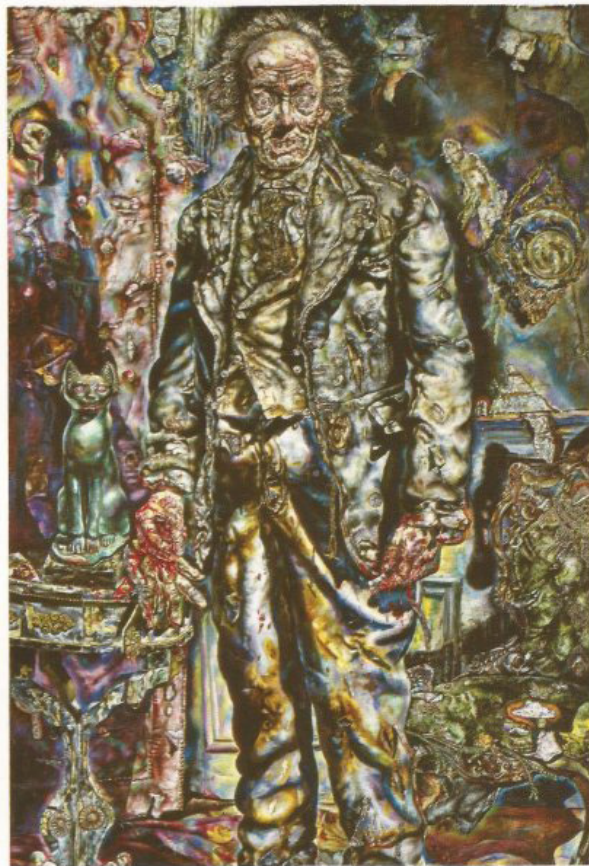
Encontramos a maioria dos casos de representações verbais de uma arte visual em forma de poesia. Podemos elencar Virgílio, em *Eneida*, descrevendo o escudo de Eneias ou mesmo o “Laocoonte”. No romantismo, com o poeta romântico inglês John Keats na sua “Ode a uma urna grega”. Na poesia contemporânea, com Jorge de Sena em suas “Metamorfoses”.

Encontramos a *ekphrasis* como recurso descritivo em romances tais como *O idiota*, de Fiódor Dostoiévski – quando o protagonista Príncipe Myshkin vê uma pintura do Cristo morto na casa de Rogozhin, provocando um profundo efeito sobre si. A descrição da pintura em *O idiota* foi inspirada na obra de Hans Holbein, *O corpo do Cristo morto*, vista por Dostoiévski poucos dias antes de escrever o romance.

A leitura de uma imagem

The portrait of Dorian Gray, do artista americano Ivan Le Lorraine Albright, é uma pintura a óleo, datada de 1943-1944 e que se encontra em Chicago, no The Art Institute. Há a predominância das cores azul, verde, prata e negro, a tela transmitindo a aparência de metal torcido, fundido, jateado. As cores vermelho, ocre e amarelo são artificiais ao quadro, como se tivessem sido jogadas após o

seu término. Além do protagonista, tudo ao seu redor é decadente, em estado de decomposição, com exceção da estátua do gato (uma divindade egípcia?) sobre a mesinha no canto esquerdo. Sentimos vermes escorrerem pelas paredes atrás do homem que nos olha assustado com a própria aparição. Os brocados da cadeira à direita ou o folheado a ouro da mesinha parecem se desprender, se desfazer. As vestes do homem estão puídas, botões arrancados, as mãos sujas de sangue, calças enlameadas.



Albright. *The portrait of Dorian Gray*

O quadro mede 85 x 42 polegadas, ou seja, 2,21 x 1,09 metros. O personagem nos aparece centralizado, em tamanho natural, o que nos assusta, apavora, por nos identificarmos com ele; como diz Maria do Carmo Nino em “*Kagemusha – trânsitos entre os estados da sombra e o do espelho*”, “a identificação que se dá através da imagem não oferece dúvidas: na aparência física, um é o espelho do outro, a exata figura invertida do outro”.

Ivan Le Lorraine Albright (1897-1983)

Ivan Le Lorraine Albright, e seu irmão gêmeo idêntico, Malvin Marr, nasceram em 1897, nos arredores de Chicago (North Harvey, Illinois). Ambos tornaram-se artistas plásticos, ambos filhos do pintor paisagista Adam Albright, que lhes deu nomes do meio em homenagem a artistas que reverenciava, além da melhor educação e relações no meio artístico. Ivan tendia para o mórbido e tinha verdadeira fascinação pela decadência. “Possuía poucos temas, sobre a morte, vida, o material e o espírito e os efeitos do tempo.”² Pintou sete autorretratos, e levava anos para considerar suas obras finalizadas, “como que tentando trazê-las para a atualidade”.³ Somente então as batizava, normalmente com títulos longos, prolixos, mais poéticos do que descritivos. Foi pintor, impressor e gravador.

Considerava-se um “individualista sem relação com os movimentos de seu tempo”.⁴ Apesar disso, foi considerado pertencente ao movimento Realismo Mágico, cujo termo apareceu pela primeira vez em 1925, usado pelo crítico de arte alemão Franz Roh. Mais encontrado na literatura (mas também no cinema e artes visuais), o Realismo Mágico é um estilo no qual elementos mágicos se misturam com a vida real. Um exemplo do realismo mágico é quando um personagem da história continua a estar vivo para além da duração normal da vida e isto é sutilmente retratado pela presença do personagem ao longo de muitas gerações. Na superfície da história não existem claros atributos mágicos e tudo é conduzido em um ambiente real, mas o personagem quebra as regras do nosso mundo real. O autor pode dar detalhes precisos deste mundo, tais como a data de nascimento do personagem de referência e a idade de recrutamento para o Exército, mas tais fatos ajudam a definir uma idade para o caráter fantástico da história, que viria a ser uma ocorrência anormal como alguém que vive por duzentos anos.

2. Fonte: Wikipedia, http://en.wikipedia.org/wiki/Ivan_Albright. Tradução livre.

3. Fonte: http://www.butlerart.com/pc_book/pages/ivan_le_lorraine_albright_1897.htm. Tradução livre.

4. Fonte: All About Arts: <http://www.allaboutarts.com.br/default.aspx?PageCode=12&PageGrid=Bio&item=0303P7>.

O que nos faz voltar ao estilo de Albright, que, apesar de se restringir a temas relacionados com a vida, a morte e o real, procurou potencializar ao máximo esses limites na tentativa de ultrapassá-los e descobrir o que pulsa por trás desses abismos. Toda vida é forte e poderosa, mesmo no processo de dissolução. Ivan construía seus quadros na tensão dos opostos, a exploração dos opostos dentro de uma obra era o estilo consciente do artista; ele criava a tensão que preservava a imagem de se tornar sentimental.

O retrato de Dorian Gray

O romance *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (1890) vem ao encontro da forma, da tendência e do trabalho de Ivan Le Lorraine Albright, porque no estilo corresponde (e responde) à história de Oscar Wilde. Encomendado para representar a pintura título para o filme de Albert Lewin (1943), a adaptação do romance homônimo de Wilde, a fase decrépita do protagonista seria pintada por Ivan, enquanto seu irmão Marvin pintaria a fase não corrompida de Dorian Gray. Por causa de mudanças feitas durante o filme e o “nunca-terminar-de-modificar-a-obra” de Le Lorraine, o quadro utilizado foi o de Henrique Medina. Apesar da sua não utilização, *The portrait of Dorian Gray* é considerada hoje a obra mais conhecida de Ivan Albright e encontra-se no Art Institute de Chicago, EUA.

O romance de Oscar Wilde narra o pacto que o jovem herdeiro Dorian Gray, recém-chegado a Londres, a Londres do final do século XIX, a Londres decadente de disparidades sociais, o pacto que o jovem faz com a sua própria imagem, o retrato que Basil Haward lhe presenteia em nome do fascínio por sua beleza. Aos 20 anos, Dorian não conhece a dor, o sofrimento, as rugas do tempo sulcando a face. Influenciado pelo hedonista e amigo comum de Basil, Lord Henry, Gray entrega a sua alma pura, intocada, em troca da eterna juventude do quadro em que cada “momento que passa tira-me alguma coisa e dá alguma coisa a ele”.⁵ O quadro que não envelhece, cristalizado

5. WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução: Lígia Junqueira e apresentação: Carlos Heitor Cony. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (1891) in 2007, p. 39.

naquele exato instante, naquele corte de luz e tempo, enquanto Dorian ficaria com a lembrança de seu jovem rosto corroendo-lhe os ossos.

Oscar Wilde e o dandismo

Oscar Fingal O’Flahertie Wils Wilde nasceu em Dublin, Irlanda, em outubro de 1854. No período em que escreveu *O retrato de Dorian Gray* já era conhecida e celebrada “a imagem que, de Wilde, se guardou – imagem que ele mesmo forjou elaboradamente, até transformá-la em ‘máscara tragicamente espirituosa, a cujo arrancar não sobreviveu’, para descrever como Jorge de Sena”.⁶

Oscar Wilde participava do dandismo e se considerava um dândi. Segundo Umberto Eco, o “dândi nasce na sociedade inglesa da Regência, nos primeiros decênios do século XIX, com George Brummel. Nele, o amor pela Beleza e pela excepcionalidade manifestam-se como costume (no duplo sentido do termo, como modo de vestir e como prática da vida)”.⁷ Wilde representou com primor as ideias dessa geração. Sob a influência de Walter Horatio Pater, frequentava os salões da frívola Londres do final dos 1800, trajando-se de maneira exagerada e exuberante, sem regras nem limites, tomando como princípio que “a moralidade da arte consiste no uso perfeito de um meio imperfeito”.⁸

Sainte-Beuve considera que o “poeta não é um resultante, nem mesmo um simples foco refletor; possui o seu próprio espelho (...) através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade”.⁹ Wilde espelha a sociedade da aparência, o dândi, em que a imagem cristalizada que os outros têm de si não pode mais ser arrancada. Levará anos ainda para que, com a

6. BRITO, Mário da Silva in WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução: Lígia Junqueira e apresentação: Carlos Heitor Cony. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (1891) in 2007, orelha.

7. ECO, Umberto. *A história da beleza*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, (1980) in 2004, p. 333.

8. WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução: Lígia Junqueira e apresentação: Carlos Heitor Cony. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (1891) in 2007, p. 9.

9. CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 2010, p. 28.

sua queda no abismo¹⁰, Wilde entre em contato com o lado grandioso e profundo de si mesmo.

Da pintura a óleo à fotografia

A pintura a óleo foi difundida pelos irmãos Van Eyck por volta de 1410. Antes, “os pintores europeus (...) trabalhavam com a ‘têmpera’ a ovo, que aglutinava os póis coloridos com o ovo e os diluía em água (...). Com o óleo, compondo-se sobre painéis preparados, é possível fazer sobreposições de camadas (ou ‘glacis’) e obter uma matéria envernizada”.¹¹ Ivan Albright, por meio da técnica da pintura a óleo, que tem como uma das características principais o “arrependimento”, pôde obter mudanças e atualizações de intenção e, conseqüentemente, de sentido em seus quadros. Na obra em estudo temos a impressão de que, com o passar do tempo, no período da filmagem da adaptação do romance de Wilde, Ivan aos poucos iria inserindo detalhes, possivelmente o sangue nas mãos do personagem, a lama nas calças, o destaque da tinta da parede, o puir do brocado da cadeira. O artista foi “envelhecendo” o quadro, estendendo ao limite a matéria para descobrir se há uma salvação além do corpo, até quando Dorian resistiria à sua própria degradação.

O nascimento da fotografia é anterior ao do romance de Wilde. Inventada pelo francês Nicéphore Niepce, numa carta de maio de 1816 ele comenta com seu irmão que aquela “maneira de pintar não é inusitada”, ao obter o primeiro negativo de seu pombal.¹² Se quisermos captar o real como ele nos é apresentado, sem dele “mentir”, e ao mesmo tempo “omitindo” o que não nos interessa revelar, tomamos o enquadramento da fotografia, o ângulo certo, a intenção, a influência das palavras, e a “verdade” se construirá.

10. Refiro-me ao processo que levou Oscar Wilde ao cárcere (1895), acusado de crimes de natureza sexual pelo Marquês de Queensberry, pai de Lord Alfred Douglas, amante de Wilde.

11. GERVEREAU, Laurent. *Ver, compreender, analisar as imagens*. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa, Portugal: Edições 70. 2007, p. 154.

12. GERVEREAU, Laurent. *Ver, compreender, analisar as imagens*. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa, Portugal: Edições 70. 2007, p. 157.

– Porque influenciar uma pessoa é dar-lhe nossa própria alma. Ela não pensa com seus próprios pensamentos, nem vibra com suas próprias paixões. Suas virtudes não são reais, para ela. Seus pecados, se é que pecado existe, são emprestados.¹³

Perguntamos se o quadro de Le Lorraine, sendo uma pintura a óleo, possui características inversamente proporcionais àquelas da fotografia, mesmo que aparente ter sido “gravada” em metal polido, para daí ser deformada, e torcida, e transformada no seu oposto, no seu “negativo”. Segundo C. S. Peirce,¹⁴ a pintura a óleo é um ícone, pela semelhança, pela coincidência entre o que representa e o que é, enquanto a fotografia é um índice, por “apontar” para quem representa, para o seu referente. No caso do romance, Dorian faz um pacto com o próprio retrato, para que o quadro envelheça e ele não, para que o quadro “enfeie” e ele não perca a sua beleza. Ele dá em troca das eternas juventude e beleza a sua própria alma.

Ora, entre as características da pintura a óleo, encontra-se a maleabilidade, o “arrependimento”, o consertar, a possibilidade de mudar até a secura da tinta. Enquanto a fotografia se caracteriza pelo corte de cor e luz no exato instante em que o dispositivo fotográfico dispara – levando em consideração a fotografia analógica. Naquele exato instante, a luz e a sombra são impressas no negativo graças aos sais de prata. Consideramos que Dorian, no momento em que faz o pacto, em que efetua o corte, permanecendo jovem e belo ao passo que o quadro envelhece e enfeia em seu lugar, nesse instante, o exterior de Dorian passa a representar as características indiciais da fotografia analógica, enquanto sua alma, seu interior é impresso no ícone/pintura a óleo do seu retrato.

13. WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução: Lígia Junqueira e apresentação: Carlos Heitor Cony. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (1891) in 2007, pp. 29-30.

14. SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2010, pp. 144, 148, 165.

A luta entre o Bem e o Mal e o ser fragmentado

Da mesma maneira que a pintura de Ivan Le Lorraine Albright transita entre as duas esferas artísticas – a pintura a óleo e a fotografia –, possuindo as características de uma e de outra, o mesmo ocorre com o protagonista do quadro e do romance de Oscar Wilde. Logo no início do livro encontramos um jovem puro, inocente, como uma tela em branco, como um negativo virgem, com toda “candura, toda a apaixonada pureza da mocidade ali estavam. Sentia-se que o mundo não o contaminara”.¹⁵ À medida que Dorian se envolve, e permite que penetre em seu ser os conselhos de Lord Henry, seus olhos são como que despertados do paraíso perdido em que se encontrava, e o que habitava em si e que estava adormecido passa a agir com furor e a dominar toda a cena do seu corpo. A revelar o que já estava lá.

Mas, talvez tivesse sido apenas sua imaginação que fizera surgir a vingança das sombras da noite, que colocara ante seus olhos os hediondos vultos do castigo. A vida real era um caos, mas havia algo de terrivelmente lógico na imaginação. Era a imaginação que lançava o remorso no rasto do pecado.¹⁶

Diante do quadro, Dorian se entrega, entrega a própria alma, despertada há pouco do paraíso na Terra para submergir, para mergulhar nas profundezas do Mal. O Mal e o Bem que habitam em si lutam, se contorcem, um e outro querem prevalecer e quebrar o equilíbrio. Ao fazer o pacto, Dorian não tinha consciência de que seus atos iriam ser “impressos” sobre a tela, que o que o equilibrava era conter dentro de seu mesmo eu os dois opostos de forças que se contradiziam, mas no qual o Bem prevalecia. Ao escolher o caminho do Mal sucessivas vezes, este foi se cristalizando, este foi prevalecendo sobre a superfície do quadro, tal as inúmeras pinceladas posteriores que Ivan Le Lorraine Albright “imprimia” sobre sua tela.

15. WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução: Lígia Junqueira e apresentação: Carlos Heitor Cony. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (1891) in 2007, p. 28.

16. WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução: Lígia Junqueira e apresentação: Carlos Heitor Cony. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (1891) in 2007, p. 227.

No nível individual, o enrijecimento da personalidade é uma defesa contra a ameaça de uma desestruturação interna que, no limite, pode se transformar em loucura. Ademais, o conto aponta ironicamente para uma saída impossível: a escolha entre o eu e a alma. Como a própria narradora, assim o homem moderno opta tragicamente pelo embrutecimento da sua sensibilidade a fim de sobreviver.¹⁷

Na fresta da arte

Não existe uma obra de arte acabada. Como dizem os arquitetos hoje em dia, “não se termina uma obra, se abandona uma obra”. Para haver uma recepção eficaz de qualquer obra de arte, seja ela pictórica, literária, visual, é preciso haver uma fresta, é preciso haver um espaço intersticial em que o leitor/espectador se insira, se coloque, trabalhe a quatro mãos com o autor, possibilitando o diálogo, possibilitando a construção da obra e com isso o crescimento de ambos. Assim como Hans Robert Jauss nos apresenta:

A própria atividade da *aisthesis*, contudo, também pode se converter em *poiesis*. O observador pode considerar o objeto estético como incompleto, sair de sua atividade contemplativa e converter-se em cocriador da obra, à medida que conclui a concretização de sua forma e de seu significado.¹⁸

Ivan Albright não finalizava seus quadros. Ou demorava muito tempo para finalizá-los. Da mesma maneira que não existe uma pessoa finalizada, assim como não existe uma pessoa somente boa ou somente má. O que torna o protagonista de *O retrato de Dorian Gray* atraente é nos identificarmos com ele, é percebermos que não é possível “excluir” de si, separar de si a parte obscura de nós mesmos, porque essa parte nos equilibra, nos põe em movimento.

Toda afirmação categórica embute imediatamente uma negação, fenômeno, aliás, que se manifesta, por exemplo, durante a materialização

17. KAHN, Daniela Mercedes. *A via-crucis do outro: identidade e alteridade em Clarice Lispector*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: FAPESP. 2005, pp. 31-32.

18. JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da *Poiesis*, *Aisthesis* e *Katharsis* in *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*, Hans Robert Jauss... et al.; coordenação e tradução: Luiz Costa Lima, Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1979, pp. 102-103.

da linguagem na arte. Na medida em que aparece uma forma, rapidamente surge sua antítese: o aparecer da forma é simultâneo à contraposição com o fundo. Na palavra e na música surgem as pausas e o silêncio: contraponto entre o cheio e o vazio, o contínuo e o descontínuo. É o silêncio ambiente que dá à música sua ressonância.¹⁹

Ao tomar para si a Beleza e a eternidade, o jovem Gray desconhece essa falha, essa ausência de uma parte do ser, que se representa, se imprime no seu *outro*, no quadro, que é o seu *mesmo* eu. Dorian está para o índice/a fotografia analógica, assim como o seu duplo está para o ícone/a pintura a óleo. Na fotografia existe toda uma fixação do tempo, do espaço, do retratado. Enquanto na pintura a óleo existe a possibilidade de mudança, a possibilidade de “arrependimento”, feito Albright se arrependia, Dorian/Wilde não conseguia retirar a máscara cristalizada do mal/fama que estava colada à face.

A cristalização de um caráter

Na longa carta que escreveu do cárcere, na Prisão de Holloway (Londres), para seu amante, Lord Alfred Douglas, Oscar Wilde nos revela o momento em que (e como) transforma ódio em amor, os dois lados da mesma moeda.

E o resultado de tudo isso é que eu preciso perdoá-lo, tenho que fazê-lo. Não escrevo esta carta para encher seu coração de rancor, mas para arrancar um pouco do rancor que enche o meu coração. Em meu próprio benefício, é preciso, é necessário que eu o perdoe. Não se pode manter para sempre uma víbora presa ao seio para que ela se alimente do nosso sangue, nem é preciso levantar todas as noites para semear espinhos no jardim da nossa alma.²⁰

Como vimos anteriormente, Wilde não sabia do seu destino, e já o sabia, porque em “cada instante da nossa vida somos sempre tanto aquilo que iremos ser quanto aquilo que já fomos”.²¹ Ele se adivinhou em seu personagem. Ou melhor,

19. PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva. 2010, p. 183.

20. WILDE, Oscar. *De Profundis e outros escritos do cárcere*. Tradução: Júlia Tettamanzy e Maria Angela Saldanha Vieira de Aguiar. Porto Alegre: L&PM. (1905) in 2006, pp. 76-77.

21. WILDE, Oscar. *De Profundis e outros escritos do cárcere*. Tradução: Júlia Tettamanzy e Maria

ele adivinhou Lord Alfred não se arrependendo (Dorian), enquanto o próprio Wilde se arrependia (o retrato).

Na epígrafe que abre o presente estudo, ouvimos Lao-Tse nos aconselhar a flexibilidade, a coexistência das duas forças que interagem, trocam de lugar, da mesma maneira que a “água não ataca obstáculos inexpugnáveis, mas sempre acha um meio de contorná-los”.²² Dorian Gray de tal maneira cristalizou-se em uma só porção de si, de tal maneira paralisou no seu lado obscuro, ele que foi a princípio formado de cor e luz pelas mãos de Basil Hallward preferiu as sombras e o prazer sem limites e medida de Lord Henry.

Mas aquele assassínio... Iria persegui-lo a vida toda? Teria ele que carregar para sempre o fardo do passado? Deveria realmente confessar? Nunca. Havia apenas um indício contra ele. O retrato – isto sim, era um indício. Destruí-lo-ia. Por que o conservara durante tanto tempo? Em certa época, sentira prazer em vê-lo alterar-se e envelhecer. Ultimamente, não sentira tal prazer. Causara-lhe insônia, em muitas noites. Quando se ausentara, Dorian sentira-se aterrado ao pensar que outros olhos poderiam contemplá-lo. Dera uma nota melancólica às suas paixões. Fora para ele uma espécie de consciência. Sim, fora a consciência. Destruí-lo-ia.²³

O fim

Daniela Mercedes Kahn, na sua tese sobre a alteridade em Clarice Lispector, pontua o que o psicanalista Otto Rank revela: “O impulso de se libertar de maneira violenta do sinistro oponente constitui, conforme vimos, um dos traços essenciais do tema; e quando o indivíduo cede a esse impulso [...] fica evidente o quão intimamente a vida do duplo está entrelaçada com a sua própria.”²⁴ Dorian Gray realiza o paradoxo de tentar destruir sua consciência, de tentar destruir seu

Angela Saldanha Vieira de Aguiar. Porto Alegre: L&PM. (1905) in 2006, p. 94.

22. PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva. 2010, p. 180.

23. WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução: Lígia Junqueira e apresentação: Carlos Heitor Cony. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (1891) in 2007, p. 250.

24. KAHN, Daniela Mercedes. *A via-crúcis do outro: identidade e alteridade em Clarice Lispector*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: FAPESP. 2005, p. 49.

próprio retrato, imagem e semelhança de seu espírito, imagem que se “arrepende” e o convida ao arrependimento, ao qual o personagem já não consegue mais.

E matando o seu lado feio/bom, mata também seu lado belo/mal, deixando então de existir. Cai no abismo profundo da escuridão, abismo onde nem a luz e a cor poderão encontrá-lo, o abismo que o personagem da pintura de Ivan Le Lorraine Albright nos revela no seu olhar aterrorizado (e aterrorizante) diante do espectador/Dorian. Ele nos diz “Veja no que nos tornamos. E a culpa é sua”.

Ninguém quer se assumir mal. Mas ninguém quer ter a força e a coragem de assumir que é “preciso que eu diga a mim mesmo que fui o único responsável pela minha ruína e que ninguém, seja ele grande ou pequeno, pode ser arruinado exceto pelas próprias mãos”.²⁵ É mais fácil colocar a culpa no outro. Ser a vítima, não o algoz.

Ivan Albright nos acusa, mas nos acusa com “arrependimento”. A mão direita do personagem do quadro quase se ergue para se oferecer, quase se ergue para nos fazer entrar no seu mundo corrompido, torcido, inacabado... E voltar atrás.

É claro que o pecador deve arrepender-se. Mas por quê? Simplesmente porque, de outra forma, ela não conseguiria entender o seu erro. O momento do arrependimento é o momento da iniciação. Mais do que isso: é o meio através do qual podemos alterar nosso passado.²⁶

Porque ainda existe uma chance, mesmo que não aparente existir, mesmo que Dorian/Wilde/Nós, Leitores, não a enxerguemos “por baixo das camadas de ódio e dor”. Uma chance ultrapassa os limites terrenos, ultrapassa a literatura, as artes visuais da pintura a óleo, da fotografia, dos signos, do ícone, do índice. Uma chance nos ronda, nos pede para abrir a mão, mesmo que coberta de sangue, o sangue que foi ali posto após o que se considerava ser o término de uma obra, após o que se considerava ser tarde demais, após o que se considerava ser o fim.

Uma chance chamada Amor.

25. WILDE, Oscar. *De Profundis e outros escritos do cárcere*. Tradução: Júlia Tettamanzy e Maria Angela Saldanha Vieira de Aguiar. Porto Alegre: L&PM. (1905) in 2006, p. 77.

26. WILDE, Oscar. *De Profundis e outros escritos do cárcere*. Tradução de Júlia Tettamanzy e Maria Angela Saldanha Vieira de Aguiar. Porto Alegre: L&PM. (1905) in 2006, p. 111.

(...) Esse eu que é vós, pois não aguento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter de pé, tão tonto que sou, eu enviesado, enfim, que é que se há de fazer senão meditar para cair naquele vazio pleno que só se atinge com a meditação.²⁷

27. KAHN, Daniela Mercedes. Dedicatória de *A hora da estrela* in *A via-crúcis do outro: identidade e alteridade em Clarice Lispector*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: FAPESP. 2005, p. 113.

REFERÊNCIAS

BRITO, Mário da Silva, in: WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução: Lígia Junqueira. Apresentação: Carlos Heitor Cony. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

ECO, Umberto. *A história da beleza*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2004.

GERVEREAU, Laurent. *Ver, compreender, analisar as imagens*. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2007.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da *Poiesis, Aisthesis e Katharsis* in *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*, Hans Robert Jauss et al.; coordenação e tradução: Luiz Costa Lima, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KAHN, Daniela Mercedes. *A via-crucis do outro: identidade e alteridade em Clarice Lispector*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: FAPESP, 2005.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução: Lígia Junqueira e apresentação: Carlos Heitor Cony. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

WILDE, Oscar. *De Profundis e outros escritos do cárcere*. Tradução: Júlia Tettamanzy e Maria Angela Saldanha Vieira de Aguiar. Porto Alegre: L&PM, 2006.

Links:

<http://www.allaboutarts.com.br/default.aspx?PageCode=12&PageGrid=Bio&item=0303P7>

http://www.butlerart.com/pc_book/pages/ivan_le_lorraine_albright_1897.htm

http://en.wikipedia.org/wiki/Ivan_Albright http://en.wikipedia.org/wiki/Magic_realism