

FACULDADES EST
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEOLOGIA

ELIANA CRISTINA CAPORALE BARCELLOS

**UMA TEOLOGIA DO CORPO NO RETRATO DE DORIAN GRAY: UMA
ANÁLISE DA FINITUDE E DA VAIDADE NA PERSPECTIVA DO
PENSAMENTO DE RUBEM ALVES**

São Leopoldo

2020

ELIANA CRISTINA CAPORALE BARCELLOS

**UMA TEOLOGIA DO CORPO NO RETRATO DE DORIAN GRAY: UMA
ANÁLISE DA FINITUDE E DA VAIDADE NA PERSPECTIVA DO
PENSAMENTO DE RUBEM ALVES**

Tese de Doutorado
Para obtenção do grau de
Doutora em Teologia
Faculdades EST
Programa de Pós-Graduação em Teologia
Área de concentração: Religião e
Educação

Pessoa orientadora: Dr. Iuri Andréas Reblin

São Leopoldo

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

B242t Barcellos, Eliana Cristina Caporale
Uma teologia do corpo no retrato de Dorian
Gray : uma análise da finitude e da vaidade na
perspectiva do pensamento de Rubem Alves / Eliana
Cristina Caporale Barcellos ; orientador Iuri Andréas
Reblin. – São Leopoldo : EST/PPG, 2020.
190 p. : il. ; 31 cm

Tese (doutorado) – Faculdades EST. Programa de
Pós-Graduação. Doutorado em Teologia. São Leopoldo,
2020.

1. Teologia - Literatura. 2. Finito. 3. Corpo humano -
Espírito. I. Reblin, Iuri Andréas, orientador. II. Título.

Ficha elaborada pela Biblioteca da EST

ELIANA CRISTINA CAPORALE BARCELLOS

**UMA TEOLOGIA DO CORPO NO RETRATO DE DORIAN GRAY: UMA
ANÁLISE DA FINITUDE E DA VAIDADE NA PERSPECTIVA DO
PENSAMENTO DE RUBEM ALVES**

Tese de Doutorado
Para a obtenção do grau de
Doutora em Teologia
Faculdades EST
Programa de Pós-Graduação em Teologia
Área de Concentração: Religião e
Educação

Data de Aprovação: 25 de agosto de 2020

PROF. DR. IURI ANDRÉAS REBLIN (PRESIDENTE)
Participação por webconferência

PROF.^a DR.^a CAROLINA BEZERRA DE SOUZA (EST)
Participação por webconferência

PROF. DR. MARCELO RAMOS SALDANHA (EST)
Participação por webconferência

PROF.^a DR.^a DANIELE GALLINDO GONÇALVES SILVA (UFPEL)
Participação por webconferência

PROF. DR. AMARO XAVIER BRAGA JUNIOR (UFAL)
Participação por webconferência

AGRADECIMENTOS

A trajetória percorrida nesta instituição, Faculdades EST, suscita uma convergência de vários sentimentos felizes, dentre eles a gratidão pelo muito que, através dos professores e das professoras, me acrescentou à vida pessoal e profissional. Foram inúmeros encontros e passagens inesquecíveis, estudos e leituras que agregaram conhecimento, amizades e pertencas, pois, quando sentimos pertencer a um lugar, ali também está nosso coração.

Agradeço a meus familiares por compreender, muitas vezes, minhas ausências devido a longas horas de estudo.

A CAPES, por tornar possível esse curso.

Ao corpo docente, especialmente, Laude Brandenburg, Valério Schaper, Júlio Adam, Gisela Streck, Remi Klein (in memoriam), por todo auxílio e dedicação a mim dirigidos, pelo carinho, compreensão e pelo apoio durante este percurso.

Ao meu orientador, professor Dr. Iuri Andréas Reblin, pelo incentivo e pela confiança em meu trabalho, pois só nos tornamos melhores, quando alguém acredita e partilha conosco nossos ideais e, assim, ensina caminhos que só o olhar do mestre, verdadeiramente, vê.

Graças a essas pessoas, como diria Rubem Alves, nos tornamos capazes de “fazer flutuar suas bolinhas de vidro dentro das bolhas de sabão.”

Muito obrigada!

“É que o pôr-de-sol não é apenas coisa que aconteça lá fora. Ele é metáfora poética que mora em mim. E quando as suas cores vão se metamorfoseando pelo amarelo, o abóbora, o vermelho, o marrom, o roxo, até perderem-se na noite, é dentro de nós que isso acontece. Daí a tristeza. Tudo o que vemos são pedaços arrancados do nosso corpo. O ar, a água, a comida são extensões de nós mesmos. Mas isso não chega. Não basta viver. É preciso que haja beleza.”

Rubem Alves

RESUMO

O presente trabalho analisa como a obra ficcional de “O Retrato de Dorian Gray” apresenta a ideia de finitude e de vaidade e qual seus *loci theologici* para uma teologia do corpo a partir de Rubem Alves. As transformações do mundo moderno há muito têm proporcionado inúmeras discussões, em que diferentes áreas do conhecimento possam se encontrar. Nesse sentido, a presente pesquisa aproxima o campo teológico e o campo literário, para que esse diálogo resulte em novas percepções, no intuito de subsidiar o discurso epistêmico entre ambas, com ênfase na perspectiva antropológica teológica e antropológica literária. Diante disso, a pesquisa procura responder: Como a obra ficcional de “O Retrato de Dorian Gray” expressa as preocupações teológicas da finitude e da vaidade a partir de um diálogo com a teologia do corpo de Rubem Alves? Para tanto, a pesquisadora se utiliza do método cartográfico-crítico que dispõe de diferentes etapas, que, por sua vez, perfaz a obra literária em uma investigação detalhada, ao trazer uma visão macro e micro do texto em análise, como também, de forma transdisciplinar. Assim, em um primeiro momento, a pesquisa apresenta um panorama da Teologia, Literatura e suas interfaces, bem como aspectos estruturais do romance. Em um segundo momento, busca-se evidenciar como Oscar Wilde revela aspectos sociais, econômicos e políticos que perfazem a obra, no intuito de apontar os ideais estéticos do autor e suas reverberações. Em um terceiro momento, vislumbra-se a contextualização histórica sobre corporeidade, a perspectiva teológica alvesiana, no intento de analisar finitude e vaidade expressas no personagem Dorian Gray. Por fim, constata-se, através da análise realizada da obra, que a Literatura é fonte de possíveis reflexões teológicas e pode agregar a Teologia um discurso profícuo, as quais em suas particularidades remetem a uma compreensão do ser humano e de suas apreensões diante da vida. Assim, evidenciam-se interfaces existentes entre a Literatura e a Teologia, uma vez que é da análise hermenêutica que o fazer teológico encontra acesso à interioridade humana, como também, à revelação divina, essa última, condição primordial da Teologia.

Palavras-chave: Teologia. Literatura. Finitude. Vaidade.

ABSTRACT

The present work analyzes how the fictional work of “The Portrait of Dorian Gray” presents the idea of finitude and vanity and what are its loci theologici for a theology of the body of Rubem Alves. The transformations of the modern world have long led to numerous discussions, in which different areas of knowledge can meet. In this sense, the present research approaches the theological and literary fields, so that this dialogue results in new perceptions, in order to subsidize the epistemic discourse between both, with emphasis on the anthropological theological and anthropological literary perspective. In view of this, the research seeks to answer: How does the fictional work of “The Portrait of Dorian Gray” express the theological concerns of finitude and vanity from a dialogue with the theology of the body of Rubem Alves? For this, the researcher uses the cartographic-critical method that has different stages, which, in turn, transverses the literary work in a detailed investigation, by bringing a macro and micro view of the text under analysis, in a transdisciplinary way as well as,. Thus, at first, the research presents an overview of Theology, Literature and its interfaces, as well as structural aspects of the novel. In a second step, we seek to show how Oscar Wilde reveals social, economic and political aspects that transverse the work, in order to point out the author's aesthetic ideals and their reverberations. In a third moment, the historical contextualization of corporeality is glimpsed, from the Alves theological perspective, in an attempt to analyze finitude and vanity expressed in the character Dorian Gray. Finally, it can be seen, through the analysis of the work, that Literature is the source of possible theological reflections and can add to Theology a fruitful discourse, which in its particularities refer to an understanding of the human being and his apprehensions facing life. Thus, the existing interfaces between Literature and Theology are evidenced, since it is from hermeneutic analysis that theological doing finds access to human interiority, as well as to divine revelation, the latter, the primordial condition of Theology.

Keywords: Theology. Literature. Finitude. Vanity.

SUMÁRIO

PRELÚDIO CONSIDERAÇÕES INICIAIS	17
1 INTRODUÇÃO	19
2 LITERATURA, TEOLOGIA E SUAS INTERFACES.....	27
2.1 Historicidade: acirramentos e críticas	28
2.2 Interloquções teológicas e literárias	36
2.3 O romance: narrativa literária	46
2.4 Vozes vitorianas	57
2.5 O retrato de Dorian Gray: o mapa da arte	62
PRIMEIRO INTERLÚDIO OUTRAS CONSIDERAÇÕESPARTICULARIDADES DE UMA NARRATIVA	73
3 A OBRA ORIGINAL DE OSCAR WILDE	75
3.1 O corpo social e suas regras	76
3.2 O criador e suas criações	80
3.3 Repercussões e julgamentos	109
SEGUNDO INTERLÚDIO UMA QUESTÃO DE BELEZA, IMAGINAÇÃO E AMOR.....	133
4 O CORPUS TEOLÓGICO A LUZ DAS RELAÇÕES ENTRE CORPO, FINITUDE E VAIDADE	135
4.1 Corporeidades: mentalidades e sensibilidades	136
4.2 Imanência e transcendência na perspectiva de Rubem Alves	148
4.3 Finitude: uma questão de beleza.....	161
5 CONCLUSÃO.....	175
REFERÊNCIAS	181

Atividade criativa: Arte Sequencial, Mídias e Cultura Pop

Inspirada no romance O retrato de Dorian Gray de Oscar Wilde

Figura 1: Peccatum et malum



Fonte: autoral

PRELÚDIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Todos nós contamos histórias, ouvimos histórias desde a infância, mas também a narrativa de nossas vidas soma histórias de momentos felizes, curiosos, outros tristes e até mágicos. Sim, a magia acontece quando se faz o que se gosta, é alegria vivida, principalmente, quando conquistamos o objetivo desejado.

Toda história envolve personagens para vivenciá-la. Essa é a minha... Educadora há muito tempo, como também, integrante de uma família de também educadoras. Penso que está na genética da alma, mulheres que acreditam que podem transformar o percurso da vida de jovens através da esperança e do amor à profissão.

Leitura e interpretação sempre fizeram parte do meu cotidiano, as histórias faziam parte dos encontros diários com educandos e educandas, como também sonhos de conquistar conhecimento: Quem sabe um mestrado? No início, parecia pouco provável que conseguisse, mas depois, por que não? O encontro com a Teologia não se dá de forma fortuita, agregou mais que conhecimento, estendeu-se também em relação de pertença, finalmente, ancorei em terras que meu coração se identifica. Aprendi mais que supunha saber, conheci Rubem Alves, partilhei experiências, participei de eventos. Marcaram-me todos profundamente.

Enfim, mestra, a decisão de dar continuidade à pesquisa realizada se estendeu ao doutorado, mas como toda história, outros acontecimentos acabam por intervir no discurso do tempo. Assim, ao frequentar o componente curricular “Arte Sequencial, Mídias e Cultura Pop”, descobri a riqueza de relações entre o mundo imaginário contido em produções culturais e a subjetividade humana. Esclarecedor, motivador e criativo também ao incitar a imaginação poética. Assim, a proposta de uma atividade que representasse, através da linguagem imagética, o princípio teológico presente em uma produção cinematográfica, história em quadrinhos,

seriado ou obra literária incentivou o interesse em buscar uma interface entre Teologia e Literatura.

Desta forma, a opção por uma mudança de linha de pesquisa tomou forma, analisar a obra romanesca de Oscar Wilde, O Retrato de Dorian Gray. A pesquisa traz como tema a Literatura como interlocutora da Teologia, sob uma perspectiva antropológica, tendo em vista revelar o contingente humano da obra, a partir de uma teologia do corpo na perspectiva antropológica de Rubem Alves, principalmente, o intrigante Dorian Gray, o qual evidencia uma preocupação com a finitude e com a vaidade e, por isso, a opção por essa obra em particular. Portanto, busca-se reunir argumentos que possam subsidiar o encontro entre o antropológico literário e o antropológico teológico, uma vez que desvendar as mazelas humanas fazem parte de ambas as áreas, cada uma com suas especificidades.

1 INTRODUÇÃO

Vive-se em uma sociedade que abrange múltiplas transformações, as quais impõem aos indivíduos uma nova maneira de ser, de estar no mundo, requer um olhar diferenciado, uma percepção *trans, inter* entre as coisas que os circundam. Novas realidades, conseqüentemente, implicam novas atitudes frente ao novo. É um chamado o qual todas as áreas do conhecimento não podem se abster, sob pena de cair no ostracismo irremediável. Com base nesse entendimento, percebo a necessidade de buscar uma interlocução entre Teologia e Literatura, principalmente, porque ambas abarcam o ser humano em suas reflexões.

O documento de área da Teologia, do Ministério da Educação, destaca: “A área Teologia desenvolve investigações que se orientam por abordagem de perfil multidisciplinar, interdisciplinar ou transdisciplinar”¹, o que define a pertinência desta pesquisa ao promover a interlocução entre Literatura e Teologia. O mesmo documento contempla a subdivisão da área, em “disciplinas de áreas afins,”² o qual norteia abrangência interdisciplinar e a prescreve. Há algum tempo, Literatura e Teologia têm construído pontes de diálogo. Antonio Manzatto, ao tratar sobre essa perspectiva, deixa clara a pertinência do estudo que envolva as duas áreas. São campos que tem por temática o humano e a própria vida. Nesse sentido, ao partir dessa premissa, surge à ideia desta pesquisa como solo propício de investigação. E, por que não escolher uma obra literária para elucidar esse estudo, uma vez que a literatura permite entender o ser humano e maneiras de ser? Para Antonio Manzatto:

[...] a literatura expressa sempre uma compreensão do que significa ser humano neste mundo e, por isso é, além de antropocêntrica, eminentemente antropológica. O mesmo vale para teologia, pois há uma convicção de que o antropológico não apenas influencia na compreensão teológica mas, em certo sentido, a determina não apenas porque teologia é feita por seres humanos ou que ela reflita sobre a significação do humano no mundo, mas sobretudo porque enxerga, nesse humano, a presença e a

¹ BRASIL, Ministério da Educação. Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Documento de Área: Teologia. Documento on-line. Disponível em: <https://capes.gov.br/images/documentos/Documentos_de_area_2017/44_TEOL_docarea_2016.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2019, p. 2.

² BRASIL, 2016, p. 12.

revelação de Deus, já que Ele se revela, sempre, através de categorias e situações humanas.³

Desta forma, a escolha da obra “*O Retrato de Dorian Gray*” visa a promover a interlocução entre Literatura e Teologia, busca-se ponderar que contribuições o campo literário pode agregar à reflexão teológica, a partir de uma teologia do corpo na perspectiva antropológica de Rubem Alves: Quais os conflitos da personagem Dorian Gray? O que sente sua alma? Quem é Dorian Gray? Como a análise da obra literária “*O Retrato de Dorian Gray*” pode corroborar para uma hermenêutica teológica do corpo segundo a perspectiva de Rubem Alves? Essas inquietações iniciais se delimitam num exame pormenorizado da narrativa, o que permite identificar duas preocupações teológicas relacionadas ao ser humano: a finitude e a vaidade. Assim, a análise da obra ficcional de “*O Retrato de Dorian Gray*” pretende identificar a ideia de finitude e de vaidade e qual seus *loci theologici* para uma teologia do corpo a partir de Rubem Alves. Desta forma, levanto as seguintes hipóteses, através do estudo hermenêutico, se a obra viabiliza a análise e reflexão teológica acerca de uma teologia do corpo, bem como se a narrativa permite reflexionar como preocupação teológica: o medo da finitude e vaidades. Tais questionamentos hipotéticos subjazem a investidura da pesquisa, ao buscar reflexionar, através do aporte em teóricos e teóricas, possíveis encontros em que Teologia e Literatura fornecem, mas também pelos quais proponho discutir essa articulação.

Assim, opto por dividir a pesquisa em três capítulos, nos quais pretendo apresentar as opiniões e os argumentos defendidos por diferentes autores e autoras, bem como inserções de inferências quanto ao tema em desenvolvimento. Faz-se importante ressaltar, também, a dificuldade quanto ao acesso a referências bibliográficas frente à atual situação pandêmica, ao prorrogar a construção do texto e impedir novos acréscimos possíveis, porém, com isso, sem comprometer a investigação final. Como ferramenta metodológica, proponho aplicar o método cartográfico-crítico⁴ do teólogo Iuri Andréas Reblin, em uma dimensão transdisciplinar, com vistas a desenvolver uma análise integradora entre autor, obra,

³ MANZATTO, Antonio. Pequeno panorama da teologia e literatura. In: MARIANI, Ceci Baptista, VILHENA, Maria Angela (Orgs). *Teologia e arte: expressões de transcendência, caminhos de renovação*. São Paulo: Paulinas, 2011, p. 95.

⁴ REBLIN, Iuri Andréas. *Histórias em quadradinhos: perspectivas religiosas e possibilidades hermenêuticas*. São Leopoldo, RS: EST/São Leopoldo, 2019.

sociedade e perspectiva teológica. Nesse sentido, a apresentação da pesquisa flui de forma orgânica, não linear, ao buscar as possíveis interfaces e interlocuções entre ambas as áreas, as quais a transdisciplinaridade proporciona.

Em uma recente publicação, “Histórias em quadrinhos: perspectivas religiosas e possibilidades hermenêuticas”, o autor Iuri Andréas Reblin apresenta uma incursão sobre o universo da cultura pop, o qual engendra uma multiplicidade de gêneros ficcionais (HQ, seriados, filmes, dentre outros), que permeiam o cotidiano dos indivíduos. O livro discorre sobre esse mundo pop, suas articulações e seus desdobramentos entre o mundo real e o imaginário, como também, a proposta de um método, o qual oportuniza, independente do gênero, asserção e funcionalidade.

Tal possibilidade metodológica permite referenciar e analisar a narratividade e suas peculiaridades, que ensejam os diferentes gêneros ficcionais e, desta forma, converge ao intuito dessa pesquisa, visto que o objeto em questão reside em uma obra ficcional literária: o romance. Isso posto, almejo a um aprofundamento das questões em torno da obra *O Retrato de Dorian Gray*, pautado nas considerações e implicações propiciadas pela aplicação desse método. Para tanto, segue uma exposição pormenorizada do método, a qual alude a dimensões propositivas oferecidas pelo autor. Segundo ele:

O método cartográfico-crítico está dividido em duas partes: a parte cartográfica e a parte crítica. A primeira consiste no mapeamento de sentido, de contexto e de relações entre os diferentes agentes envolvidos na produção deste ou daquele bem e do lugar que aquele bem ocupa em relação ao conjunto do qual participa.⁵

Em um primeiro momento, a perspectiva cartográfica que compõe o método se detém em uma análise do gênero ficcional escolhido, por meio de um passo a passo em que a narratividade possa revelar. “As etapas deste mapeamento são as seguintes: 1) Leitura da obra; 2) Estrutura narrativa; 3) Contexto criativo e 4) Historicidade”.⁶ Uma observação importante, feita pelo autor, é esse primeiro contato com a obra, uma vez que a partir dele os passos seguintes oportunizam descrever o que se lê, não de forma fortuita, mas penetrar na tecedura da história. Assim, o autor sugere alguns questionamentos norteadores da etapa 2:

⁵ REBLIN, 2019, p. 104.

⁶ REBLIN, 2019, p. 105.

Qual é o enredo da história?

Quais são os personagens principais? Quais são as características desses personagens? Quais são suas motivações, seu lugar na trama? Quais são suas relações com outros personagens?

Qual é o deslocamento da narrativa; isto é, o trajeto do ponto A ao ponto B da história? Quais são as mudanças, as alterações, as reviravoltas? Qual é o arco da história de seu início ao seu final?

Qual é o tema da história? Quais são os argumentos apresentados sobre o tema, contrários ou favoráveis? Qual é a intencionalidade da narrativa? [...]

Qual é o contexto em que se passa a história? Como ele é retratado?

Há referências literárias na história? Quais são essas referências?⁷

Ainda nessa etapa, o autor relata a possibilidade de qualificar o objeto textual em um gênero específico. Tais demandas propostas viabilizam ao reconhecimento da *coesão interna* de como se estrutura a narrativa em questão. Para tanto, o método também proporciona uma análise de *coesão externa*, a qual nem sempre é viável, pois, atende a produções culturais que objetivam continuidade em suas narrativas e, nesse caso do romance, não se aplica, porém, sua importância se justifica em “[...] identificar qual é o lugar que aquela história ocupa no todo daquela saga, no todo do universo ficcional”.⁸

A próxima etapa, *Contexto Criativo*, distingue-se por elucidar as percepções autorais impressas na obra, bem como o ambiente social, a conjuntura em que se insere o objeto textual e outras particularidades que tenciona evidenciar e, ou responder. Por fim, o último passo dessa perspectiva cartográfica, permite entender o processo de recepção ocasionado pela narrativa apresentada, ou seja,

[...] **compreender a história a partir do impacto que ela provoca como produção de sentido**, como expressão artística, a partir da própria independência que ela adquire no instante que é gestada, na comunidade de fãs, na audiência, na crítica especializada, isto é, buscamos compreender a história como recebida e oferecida à sociedade.⁹

A perspectiva crítica insere-se como parte integrante de uma análise a partir do que se objetiva prospectar, “[...] nos possibilita adentrar nos meandros de sentido da narrativa a partir de nossas motivações específicas de nossas áreas do

⁷ REBLIN, 2019, p. 106.

⁸ REBLIN, 2019, p. 108.

⁹ REBLIN, 2019, p. 112. [Grifo nosso]

conhecimento, expertises, paixões, incursões ou necessidades acadêmicas”¹⁰ conforme salienta o autor. Assim, como a pesquisa reside em proporcionar interlocuções literárias e teológicas, a dimensão teológica proposta por Iuri Andréas Reblin enseja assertividade para ao que se pretende no insumo desse estudo, uma vez que tal enfoque esteia-se “[...] da epistemologia da *teologia do cotidiano*. [...] Trata-se de averiguar e identificar como temas cruciais da teologia são apresentados e representados nas narrativas.”¹¹ Dessa forma, a tabela a seguir contempla um panorama do método em questão proposto pelo autor, a qual sintetiza as etapas e aponta suas particularidades.

Tabela 1: Método teológico cartográfico-crítico

Método teológico cartográfico-crítico para hermenêutica de produções culturais		
<p>Observação: Embora pensado para histórias em quadrinhos, e, em especial, a superaventura, esta proposta metodológica pode ser adaptada para outros gêneros e mesmo para outros produtos culturais contemporâneos da cultura pop (quadrinhos, cinema, séries de TV, animações, narrativas de games, etc.) que tenham o herói ou o super-herói como protagonista, ou, antes a estrutura da aventura, caracterizada pela presença de um protagonista singular, nomeadamente, o “super-homem de massa”, como identificado por Umberto Eco, em sua obra homônima.</p>		
Estudo cartográfico da obra	Etapas 1 Leitura da obra	Trata-se da leitura da obra pelo que ela é e como se apresenta, isto é, da realização do exercício de leitura.
	Etapas 2 Estrutura narrativa	<p>Trata-se da identificação da narrativa enquanto tal. Essa identificação é realizada a partir de três eixos:</p> <p>1) coesão interna: trata-se da coesão do enredo, da história que é contada, seu contexto histórico, o processo de construção da narrativa em si (integridade, mudanças, rupturas), os personagens, uso de referências (históricas, teóricas, etc.), inclusão de elementos da mitologia de um personagem (se houver).</p> <p>2) coesão estruturante: trata-se da identificação do gênero e da correspondência da narrativa às características do gênero, da descrição do lugar vivencial do gênero, da identificação da intencionalidade da história por si.</p> <p>3) coesão externa: trata-se da relação da história que é contada com o arco narrativo a que pertence (voltados às produções seriadas – uma história em quadrinhos dentro de um arco). Busca-se identificar as características desse arco, a intencionalidade da história no arco e sua relevância no todo em relação à história estudada.</p> <p>A etapa 2 se ocupa com o estudo do “texto”. Em cada um desses três eixos, há de se considerar, no caso das histórias em quadrinhos, o elemento pictórico na narrativa, a arte e como ela está organizada sequencialmente para contar a história.</p>

¹⁰ REBLIN, 2019, p. 113.

¹¹ REBLIN, 2019, p. 113-114.

	Etapa 3 Contexto criativo	Trata-se do estudo da autoria da história, considerando apropriação das fontes, características da autoria, contexto de criação da narrativa (contexto histórico, intencionalidade relacionada ao contexto histórico, política editorial). Isto é, a etapa 3 se ocupa com o estudo do contexto e a relação do “texto” com o contexto.
	Etapa 4 Historicidade	A historicidade se refere à história da tradição da narrativa. Trata-se do exercício de averiguar o lugar da história estudada no todo da mitologia de um personagem (se houver), isto é, seu lugar ou não dentro do “cânon”, o impacto na receptividade da história no <i>fandom</i> .
Análise crítica		A análise crítica se ocupa com uma preocupação específica da área de investigação. A título de ilustração, indicarei, abaixo, uma sugestão a partir da teologia.
Análise crítica	Etapa 5 Análise teológica	<p>A análise teológica se dá a partir de cinco eixos, baseados nas características das disciplinas teológicas clássicas. Estes eixos buscam averiguar e identificar como temas cruciais da teologia são apresentados e representados nas narrativas. Estuda-se aqui o conteúdo teológico e a sua relação a história que é contada.</p> <p>(Te)ontologia: o conceito do ser herói, do protagonista principal, suas características, como se constitui o ser que torna o personagem principal um herói ou super-herói.</p> <p>Hamartiologia: o conceito de mal presente na história.</p> <p>Soteriologia: o conceito de salvação presente na história.</p> <p>Escatologia: o conceito de esperança presente na história</p> <p>Eclesiologia: o impacto interpretativo e o uso do significado da história no cotidiano do <i>fandom</i>.</p> <p>Um estudo completo se ocupa com os cinco eixos. Entretanto, dependendo do enfoque da pesquisa ou do resultado do estudo cartográfico um eixo pode se sobressair aos demais, bem como poderá ocorrer a supressão de um dos eixos. Depende da intenção da pessoa investigadora. Esses pontos não são fixos, de modo que precisam ser seguidos, antes, orientadores e sugestivos.</p>

Fonte: Reblin, 2019, p. 115-116.

A pesquisa apresenta em seu primeiro capítulo a Teologia, Literatura e suas interfaces, neste momento busco elucidar aproximações e acirramentos entre ambas as áreas através do relato do autor Antonio Magalhães. O autor adota uma linguagem simples e acessível, por isso a opção pelo mesmo. Pretendo traçar um panorama de como a Literatura e a Teologia podem conversar ao evidenciar possíveis aproximações destacadas por teóricos e teóricas que aludem nesse encontro, aspectos e considerações relevantes, dentre eles a narratividade, uma vez que a escolha recai sob uma obra literária e, por sua vez, subjaz esta pesquisa.

O campo teológico e o campo literário constroem percepções relacionadas ao fator humano em seu discurso, tais percepções promovem uma hermenêutica antropológica teológica, na qual se alicerça a referente pesquisa. Autores e autoras

são chamados a intervir e a corroborar com essa perspectiva, tais como: Antonio Manzatto, Maria Clara Bingemer, Alex Villas Boas, dentre outros.

A escolha por uma obra literária, também evidencia a importância de destacar elementos presentes na sua estrutura, no caso, o romance. Entretanto, faz-se pertinente frisar que esta pesquisa remete a uma perspectiva teológica, na qual reside o objetivo final, até porque existem inúmeras abordagens relacionadas ao campo literário em relação à obra, as quais podem ser evidenciadas através dos gráficos que compõem o estudo da arte.

O segundo capítulo traz uma recapitulação da história, pois entendo a necessidade de revê-la, principalmente, por desconhecimento da obra por parte do leitor ou da leitora. Busco evidenciar como Oscar Wilde revela aspectos sociais, econômicos e políticos que perfazem a obra, no intuito de apontar os ideais estéticos do autor e suas reverberações, além de permitir inferências a respeito do século XIX vitoriano em seus costumes e valores, os quais permeiam a vida e obra do autor. Apresenta a repercussão da obra no meio social evidenciada pelos jornais e, para isso, utilizo de quadros coloridos e em itálico no intuito de destacar a linguagem da época e como tal recepção transforma-se em uma fonte de desprezo na vida do inquirido autor. As considerações apontadas pretendem levar o leitor e a leitora a conhecer o personagem Dorian Gray em sua essência e revelar a procedência do seu apego à eterna juventude. Além de percorrer a obra, inserem-se considerações relevantes da vida do autor através do relato de Daniel Salvatore Schiffer, Marcelo Rollemberg e, principalmente, Frank Harris, o qual detém amizade.

O terceiro capítulo vislumbra contextualizar como a corporiedade é vista historicamente. Para esse fim utilizo a contribuição dos autores José Carlos Rodrigues e Le Breton, dentre outros, os quais permitem perceber um simbolismo ao qual o corpo detém, próprio pelo seu tempo e cultura, no intuito de compreender sua importância para uma reflexão teológica, em que o corpo dotado da imaterialidade, o espírito, seja objeto de estudo para uma base epistemológica. Insere-se nesse contexto a relevância da perspectiva alvesiana, na qual o corpo constitui-se a centralidade do seu discurso e, assim, subsidiar uma reflexão acerca de uma teologia do corpo a partir da obra "*O Retrato de Dorian Gray*". Tal perspectiva impõe-se primordial, no intuito de evidenciar o pensamento teológico de Rubem Alves.

Pretendo, ainda, analisar finitude e vaidade, expressas ao longo da obra, como inquietações humanas e, portanto, de teor teológico contempladas no personagem Dorian Gray, mas também evidenciadas na sociedade hodierna. Para compor esse discurso inero as argumentações de Philippe Ariès, que descreve como a morte é vista, através de uma perspectiva cronológica, como também de Nobeit Elias ao acentuá-la como tema presente até os dias atuais.

2 LITERATURA, TEOLOGIA E SUAS INTERFACES

O campo de estudos da teologia tem estabelecido conexões com outras áreas do conhecimento. Nesse sentido, a Literatura vem a ser o campo de confluência sobre as percepções a seguir acerca de aproximações e distanciamentos com o campo teológico, que se revelam através estudos já realizados há algum tempo. Essa interface vem basilar a pesquisa sobre o romance *O Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, um desafio hermenêutico sem a intenção de relativizar a Teologia, mas buscar um diálogo em que ambas possam construir sentido para uma base epistemológica.

“É na linguagem e na história dos homens que se dá o diálogo com Deus e certamente Este que se revela o faz provocando a criatura para que ele manifeste os registros do encontro”.¹² Nesse sentido, busca-se apresentar a arte em diálogo com a Teologia, em uma perspectiva diacrônica, através do olhar do autor Antonio Carlos de Melo Magalhães, o qual apresenta um panorama dos acirramentos que marcam essa trajetória em diferentes contextos, o que justifica a escolha por esse autor, como também apontar para importância de novas interlocuções no fazer teológico, buscar o diálogo hermenêutico e, especialmente, no caso, com a Literatura.

Desta forma, pretende-se traçar um panorama de como a Literatura e a Teologia podem conversar ao evidenciar possíveis aproximações destacadas por teóricos e teóricas que aludem nesse encontro, aspectos e considerações relevantes, dentre eles a narratividade, uma vez que a escolha recai sob uma obra literária e, por sua vez, subjaz esta pesquisa.

A perspectiva porosa,¹³ empreendida por Alessandro Rocha, faz-se uma realidade necessária, uma vez que mudanças significativas e frequentes se impõem à realidade atual. “É a porosidade que supera o singular, pois só realidades porosas

¹² YUNES, Eliana. Desconfianças acadêmicas e suspeitas de fé: a busca de diálogo. In: ROCHA, Alessandro, YUNES, Eliana, CARVALHO, Gilda (Orgs). *Teologias e Literaturas: considerações metodológicas*. São Paulo: Fonte Editorial, 2011, p. 7.

¹³ ROCHA, Alessandro. Por que teologias e literaturas? A trajetória do singular ao plural desde a retórica à epistemologia. In: ROCHA, Alessandro, YUNES, Eliana, CARVALHO, Gilda (Orgs). *Teologias e Literaturas: considerações metodológicas*. São Paulo: Fonte editorial, 2011, p. 26.

trazem em si um tanto do outro ao mesmo tempo em que deixam de si outro tanto.”¹⁴ Nessa lógica, de um ponto de convergência entre saberes, esta pesquisa contribui ao trazer uma obra literária, *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, sob um viés hermenêutico antropológico da análise romanesca, através da narrativa, no intuito de evidenciar que tais perspectivas de convergência são viáveis e, que Literatura pode ser lugar de encontro entre o ser humano e a reflexão teológica.

Outros aspectos se impõem dignos de consideração e relevância, uma vez que o objeto pesquisado tem sua fonte e ponto de partida em um texto literário. Ao apontá-lo faz-se necessário e, portanto, prudente revelar como se estrutura as particularidades que o define enquanto romance, tais contribuições são possíveis através de pesquisadores que dialogam em um cenário particular de conceitos e de reflexões, que permitem um estudo apurado desde seu surgimento.

Enquanto obra literária, *O Retrato de Dorian Gray*, goza de apreciabilidade por parte da academia, o que denota o valor que tal obra imprime neste universo e, por isso, o pertinente destaque em pesquisas, as quais fazem referência a sua história, enredo, personagens, como construção que permite diferentes abordagens: sociológicas, psicológicas, históricas, semiológicas e, também, teológicas motivadas por um autor de inesgotável imaginação e criatividade.

2.1 Historicidade: acirramentos e críticas

Segundo Clodovis Boff:

Teologia é um termo que, em seus *primórdios*, designava uma ‘palavra sobre Deus’: palavra de invocação ou de anúncio. A ciência teológica faz bem em não esquecer o sentido místico de sua raiz etimológica, para guardar sempre um fundamental perfil contemplativo e querigmático.¹⁵

A teologia atende a um falar sobre Deus na perspectiva da fé, utiliza a racionalidade na busca da compreensão de Deus e o que se relaciona a partir deste entendimento. Em seu discurso, empreende razão e sabedoria, a primeira, enquanto ciência guarda em si a contemplação necessária a palavra revelada e do seu

¹⁴ ROCHA, 2011, p. 26.

¹⁵ BOFF, Clodovis. *Teoria do método teológico*: (versão didática). Petrópolis, RJ: Vozes, 2004, p. 32.

discernimento para traduzir o “texto da vida”.¹⁶ A segunda, caracteriza-se pela perspectiva espiritual guiada pela luz do divino.

Já a literatura exorta a sensibilidade, o encantamento, um viés contrário ao pensamento teológico e, nesse sentido “[...] são produtos humanos, evidentemente, e se afirmam como obras de pensamento; ainda que uma seja obra de imaginação e outra de racionalidade científica, teologia e literatura são produzidas pelo intelecto humano [...]”¹⁷ como afirma o teólogo Antonio Manzatto.

Ao vislumbrar um discurso sobre teologia, importa ressaltar sua centralidade que é uma fé experiencial, fruto da conversão, por isso, individual e única. Mas também a fé abarca um sentido hermético, pois, mantém uma interdependência entre palavra, experiência e ação. Para teologia importa compreender a palavra profética, revelada através da narrativa descrita nos textos bíblicos e, como afirma o autor:

[...] **a Revelação** detém sobre a razão um *primado absoluto*. [...] O princípio determinante da teoria teológica (não da prática da vida) não pode ser nem a experiência nem a prática, mas sim a Palavra (a de Deus, primeiro, a da fé da Comunidade, em seguida). Pois tanto a experiência como a prática precisam ambas ser avaliadas à luz da Palavra revelada e por ela animadas.¹⁸

É por certo apresentar que, a Palavra não se constitui único meio pelo qual acontece a revelação, pois, é nas práxis que encontra seu aporte enquanto transformação da palavra de Deus. Para Clodovis Boff: “Para que seja fecundo, o confronto entre fé e prática ou, por outras, Evangelho e Vida deve, para o teólogo, se dar na vida real antes que na teoria teológica.”¹⁹ Assim, fé e prática constroem um diálogo interativo, o qual insere-se a teologia “[...] que ela, por um lado, *provoca* o conhecimento teológico e, por outro, o *verifica*. Em outras palavras: *interroga* e *reconhece* a verdade teológica.”²⁰

Enquanto ciência, a teologia possui historicidade em um discurso que empreende razão e fé, mas por sua missão de difundi-lo, implica modificações, pois, entende ser necessária sua renovação, uma vez que existem diferentes expressões de fé e maneiras de vivenciá-la. Desta forma, situa que o ser humano “[...] está no

¹⁶ BOFF, 2004, p. 24.

¹⁷ MANZATTO, 2011, p. 88.

¹⁸ BOFF, 2004, p. 28-29. [Grifo nosso]

¹⁹ BOFF, 2004, p. 36.

²⁰ BOFF, 2004, p. 36.

centro da teologia que diz quem é Deus para o homem e quem é o homem para Deus, e tudo isto à luz da fé. O discurso teológico não elimina nem o discurso sobre Deus, nem o discurso sobre o homem, mas antes o exige.”²¹ Tal discurso traz, ao longo dos tempos, a interlocução de outras áreas do conhecimento como colaboradoras para o estudo da Teologia, dentre elas, a Filosofia abarca sua maior expressão, porém, outras se inserem neste contexto, como o caso das artes. É bem verdade que, essa aproximação, arte e Teologia, a princípio, é negligenciada pela reflexão teológica por ser considerada de expressão menor.

No entanto, ao longo dos tempos, a Teologia se assenhora das artes como forma de transmissão dos seus ensinamentos, porém, essa relação sofre mudanças e traz consigo contribuições provindas do campo literário.

Ao empreender o discurso entre Literatura e Teologia faz-se relevante mencionar o percurso, ao longo da história, que categoriza uma lógica de oposição entre ambas, constituído pelo enfrentamento dialógico entre religião cristã e arte. Tais posicionamentos são baseados em estudos que colocam a religião e a expressão literária sob suspeita, principalmente, ao negar a arte da escrita a escolha de temas e mensagens por parte de seus autores e autoras.

Com o advento do Renascentismo, a liberdade artística alcança projeção, porém, a crítica a religião se estabelece na visão de autores europeus. Nessa perspectiva, a discussão em torno da transcendência, proposta por Feuerbach, é apontada por Antonio Magalhães:

Ao olhar-se no espelho da transcendência, o ser humano estaria olhando a si mesmo, somente redimensionado pelos desejos mais profundos de realização. [...] Se Deus é uma projeção, não há motivo para se trabalhar com uma transcendência fora do ser humano. É preciso, portanto, que a literatura conduza o ser humano ao seu próprio caminho de transcendência.²²

O autor alerta sobre a possibilidade de imprimir certa confusão ao expressar a dimensão humana como fonte de respostas do cotidiano da vida, mas também destacar a importância da estética que busca uma transcendência, na qual o artista manifesta em sua obra.

²¹ MANZATTO, Antonio. *Teologia e Literatura: reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado*. São Paulo: Loyola, 1994, p. 41.

²² MAGALHÃES, Antonio. *Deus no espelho das palavras: teologia e literatura em diálogo*. São Paulo: Paulinas, 2009, p. 30.

Outro acirramento constitui-se na opinião freudiana, a qual assevera uma forte opinião a respeito da relação entre escrita criativa e ensinamento religioso, atesta ao último uma forma de tolher do artista seu potencial inventivo, apesar disso, “[...] Freud via no caráter doutrinário do Cristianismo um elemento importante para o desenvolvimento da civilização ocidental.”²³

Outras críticas se impõem à religião, como fonte que obstaculiza o desenvolvimento humano, bem como a expressão literária como colaboradora de reflexão social. É bem verdade que, durante o período romântico, tais perspectivas, literária e religiosa, procuram eleger um convívio nas quais ambas as partes possuem sua importância. No entanto, tal empreendimento romântico não obteve o resultado pretendido, pois, o acirramento entre ambas permanece, apesar de obter adeptos à proposta.

As convicções teológicas do século XIX repelem as perspectivas favoráveis à arte e a rejeitá-la como expressão da fé. Muitas obras literárias sofrem impacto da tradição católica, conforme aponta Alex Villas Boas ao citar De Bujanda: “No período de 1600 a 1996, foram condenadas em torno de 5.200 obras e 3.000 autores”.²⁴ Segundo Alex Villa Boas, tais autores e obras são repudiados pelo seu conteúdo ao expressar contrariedade em relação à estética religiosa vigente, portanto, culturalmente, a expressão da arte difunde padrões os quais essa estética vislumbra.

Sob o domínio de um modelo religioso, a Literatura busca separar-se desses padrões e percebe-se como portadora “[...] daquilo que a religião cristã chamou de transcendência”.²⁵ Importante salientar que, apesar de conflituosas, ambas as áreas “[...] sempre tentaram, de alguma forma, responder à nostalgia e à saudade do ser humano na sua busca pelo sentido mais profundo da vida, colocado frequentemente como um problema transcendental.”²⁶ Desta forma, entende-se por transcendência não apenas uma conotação restrita à religião, mas uma *vivência experimentada* pelas pessoas, na qual a arte literária pode ser detentora.

²³ MAGALHÃES, 2009, p. 31.

²⁴ DE BUJANDA apud BOAS, Alex Villas. *Teologia em diálogo com a Literatura: origem e tarefa poética da teologia*. São Paulo: Paulus, 2016, p. 55.

²⁵ MAGALHÃES, 2009, p. 36.

²⁶ MAGALHÃES, 2009, p. 36.

Outro motivo de acirramento entre os campos, literário e religioso, constitui na censura à confissão religiosa do e da artista, uma vez que tais convicções podem ser expressas através da capacidade criativa, o que causa não aceitação por parte autoral, dentre eles, Brecht, por repudiá-la como “[...] um pressuposto para vida e o pensamento do artista.”²⁷

Assim, Antonio Magalhães destaca:

Acentuar o aspecto conflitivo da relação entre teologia e literatura no contexto europeu tem não só a função de retrospectiva histórica, **mas também a de perspectiva do conhecimento, porque a distância que se estabeleceu entre as duas vai acompanhar a reflexão teológica em muitos dos tratados de teologia no século XX e determinar boa parte da atitude cultivada pelos artistas e autores da literatura ante os diversos aspectos da religião.**²⁸

Por outro lado, se autores europeus detêm uma crítica aos estudos religiosos e pela normatividade impingida a escrita literária, autores americanos preocupam-se com o caráter criativo ao referenciar o divino e ao salientar a forma com o qual esse conteúdo é apresentado. “A Bíblia é uma das bases do pensamento ocidental. Essa é a constatação que Bloom e Miles fazem em coro com a teologia.”²⁹

Segundo Antonio Magalhães, Bloom pesquisa e elenca vários autores com objetivo de identificá-los em suas características ao influenciar, através de suas obras, a cultura ocidental. Bloom setencia as obras como livres de dogmatismos e julga-as de grande aprofundamento para o ser humano, como por exemplo, as obras shakespearianas. Ainda para esse autor, partir de estudos literários é mais relevante do que estudos teológicos para compreensão do ser humano e suas vicissitudes.

Cita-se também a obra javista que, para Antonio Magalhães, consiste ao trazer como diferencial o crédito para a arte literária personagens bíblicos, já para Bloom, referencia a capacidade criativa da autora e escrita singular independentemente das imposições religiosas.

O autor Miles concentra seus estudos na Bíblia hebraica, no referencial estético e, por isso, enfatiza a importância de como se repercute nos indivíduos tal representação do divino. Destaca-se que tais posicionamentos, tanto europeu

²⁷ MAGALHÃES, 2009, p. 38.

²⁸ MAGALHÃES, 2009, p. 34. (Grifo nosso)

²⁹ MAGALHÃES, 2009, p. 42.

quanto americano, marcam a trajetória do diálogo entre Literatura e Teologia em uma perspectiva de criticidade, de suspeita, mas também uma preocupação essencial em a arte literária elevar-se como autônoma do jugo religioso. Dito isso, também se faz importante salientar conforme declara Antonio Magalhães: “[...] a tradição religiosa é literária e fonte vital da literatura ocidental.”³⁰

Os estudos apontados pelo referido autor, entre Literatura e Teologia, lançam mão a perspectivas ainda pouco abordadas em contraposição ao que se produz, literariamente, e ao que se refere ao campo teológico. Destacam-se alguns autores, importantes nesse plano inicial, que se constituem pioneiros nesse diálogo tais como: Pedro Trigo, José Maria Arguedas, Gustavo Gutiérrez e Antonio Manzatto. A análise de Antonio de Magalhães centra-se na contribuição desses autores para discussão teológica, na qual a Literatura tem função relevante, principalmente, no enfoque social da Teologia da Libertação. “A literatura é usada como denúncia que corrobora todo um projeto já definido, um sistema demarcado e uma utopia delineada.”³¹

Ao estabelecer a discussão em torno desses dois campos, evidencia-se não apenas críticas que marcam o percurso de ambas, mas também vislumbrar aproximações possíveis, pontos de intersecção em que podem dialogar.

Conforme discorre João Manuel Duque, arte e teologia estabelecem um ponto de encontro, o apelo, pois é através dele que se institui refletir sobre a manifestação artística e sua relação com os indivíduos, mas também a Teologia se constitui interpretativa desse apelo como revelação. Ainda para esse autor, ao caracterizar lugares teológicos, aqueles que remetem à memória e à tradição, salienta a importância da iconografia, por exemplo. “Assim sendo, a arte ocupa um lugar próprio na relação aos lugares teológicos ou às fontes da teologia, na medida em que constitui uma das suas articulações em obra.”³² Desta forma, ao destacar *lugares teológicos* torna-se relevante as palavras do autor:

³⁰ MAGALHÃES, 2009, p. 55.

³¹ MAGALHÃES, 2009, p. 94.

³² DUQUE, João Manuel. Teologia e arte: fundamentos epistemológicos. In: MARIANI, Ceci Baptista, VILHENA, Maria Angela (Orgs). *Teologia e arte: expressões de transcendência, caminhos de renovação*. São Paulo: Paulinas, 2011, p. 22.

Ora, a identidade do ser humano é incompreensível sem as suas articulações históricas, sem as suas mediações hermenêuticas. Nesse sentido, **a arte pode ser compreendida como uma mediação hermenêutica privilegiada da compreensão que o ser humano tem de si mesmo e do mundo.**³³

A atividade hermenêutica, desde a antiguidade, se traduz por um mecanismo capaz de proporcionar uma análise do texto. Cita-se que, desde Aristóteles até os dias atuais, tal empreendimento serve para conduzir a ação interpretativa, a qual comporta contribuições de diferentes autores, como por exemplo, Schleiermacher. Para este, conforme Carlos Alexandre Baumgarten salienta, “[...] a hermenêutica é a ‘arte da compreensão’. [...] Além disso, a hermenêutica como arte da compreensão teria como objetivo primeiro a reconstrução do processo mental do escritor ao formular um texto.”³⁴ Ainda nessa perspectiva, Dilthey acrescenta a atividade hermenêutica a circularidade, entende o processo hermenêutico enquanto metodologia para o entendimento do texto, bem como autoral.

Heidegger e Gadamer trazem a compreensão outras concepções que se inserem ao estudo hermenêutico. O primeiro, como fenomenologia, ao se caracterizar através da relação do ser com o mundo, que se revela aos indivíduos por meio da linguagem. Já para o segundo, o exercício hermenêutico possui um sentido de pertença, que se constitui de uma análise crítica de concepções que podem ser refutadas ou ratificadas. “Essa correção do horizonte é o que Gadamer chama de ‘fusão de horizontes’, cuja estrutura é dialógica e se dá, obrigatoriamente, por meio da linguagem.”³⁵

Destacam-se, também, os estudos realizados por Paul Ricoeur que, além das contribuições de seus antecessores, acresce à hermenêutica

[...] a reflexão sobre a narrativa de ficção, a partir da consideração da temporalidade. [...] como as relações entre o discurso histórico e discurso ficcional, a ficção e as variações imaginativas sobre o tempo, as relações texto e leitor, a identidade narrativa, entre outros.³⁶

³³ DUQUE, 2011, p. 22.(Grifo nosso)

³⁴ BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. Diálogos com Paul Ricoeur. In: BAUMGARTEN, Carlos Alexandre, BARROS, Bruno Mazolini de (Orgs) *Diálogos com Paul Ricoeur*. ensaios de hermenêutica literária. Porto Alegre: Libretos, 2017, p. 9-10.

³⁵ BAUMGARTEN, 2017, p. 12.

³⁶ BAUMGARTEN, 2017, p. 13.

Ao relacionarmos arte e Teologia, infere-se à arte um mecanismo importante no qual pode-se compreender a realidade humana, uma vez que “[...] a arte é um fator importantíssimo na hermenêutica antropológica que constitui, entre outros elementos, ponto de partida para atividade teológica.”³⁷ Contudo, a arte também se configura conhecimento, ao refletir a realidade circundante do artista e da artista, através de suas vivências, como também seu produto final. Tal conhecimento não se dá de forma fortuita, infere ao e a artista um vínculo emocional, participativo, “da habitação do mundo percebido pelo sujeito.”³⁸

Assim, arte e Teologia assumem uma dimensão relacional, uma vez que a construção teológica não se limita a concepções, mas também se dá através da manifestação humana, “[...] **pois é no corpo das culturas e das pessoas reais que a telologia se desenvolve.**”³⁹ Insere-se nessa lógica Maria Clara Bingemer, ao apontar a relação entre transcendência e imanência, pois, conforme o texto bíblico de João, descrito pela autora, “[...] o Verbo se faz carne, [...] não somente no sentido histórico de Deus que se manifestou na pessoa de Jesus de Nazaré, mas também:[...] nosso ser é habitado pelo divino e se diviniza na mesma proporção em que se humaniza.”⁴⁰ Desta forma, na perspectiva cristã, a autora destaca a convergência entre corpo e alma e, “[...] **de que o corpo humano é condição de possibilidade da encarnação e sobretudo da experiência do divino-[...]**”⁴¹

A perspectiva de convergência teológica é atributo incontestável em uma sociedade, culturalmente, imersa em diferentes expressões de arte, que manifestam o interior humano. Tais manifestações objetam revelar a arte criativa, mas também permitem aflorar e ser portadora das percepções de mundo, no qual os indivíduos participam e interagem. Nesse sentido, a teologia tem muito a colher desse plantio que a arte proporciona, principalmente, nesse caso, da arte literária. São projeções humanas capazes de inquirir razões e questionamentos da vida, os quais a teologia pode apropriar-se para reflexão, uma vez que é da análise hermenêutica que o fazer

³⁷ DUQUE, 2011, p. 22.

³⁸ MARIANI, Ceci Baptista, OTTEN, Alexander Heinrich. A arte como expressão da experiência espiritual: experiência de revelação e caminho de transformação. In: MARIANI, Ceci Baptista, VILHENA, Maria Angela (Orgs). *Teologia e arte: expressões de transcendência, caminhos de renovação*. São Paulo: Paulinas, 2011, p. 36.

³⁹ DUQUE, 2011, p. 25. (Grifo nosso)

⁴⁰ BINGEMER, Maria Clara. *Teologia e Literatura: afinidades e segredos compartilhados*. Petrópolis, RJ: Vozes, Editora PUC, 2015, p. 36.

⁴¹ BINGEMER, 2015, p. 37. [Grifo nosso]

teológico encontra acesso à interioridade humana, como também, à revelação divina, essa última, condição primordial da teologia.

2.2 Interlocuções teológicas e literárias

A aproximação entre Literatura e Teologia acontece já há algum tempo, apesar dessa ótica encontrar objeções, principalmente, o da relativização do discurso teológico. No entanto, quanto a isso, muitos teóricos e muitas teóricas têm contribuído com pesquisas relevantes e, com apreço, demonstrado a possibilidade deste encontro. Dentre todas as artes, a Literatura abarca dimensões sensoriais capazes de despertar a capacidade imaginativa de quem lê. Sem dúvida, a arte da escrita reporta a mundos distantes.

A inspiração⁴² é um dos elos entre Literatura e Teologia, sob sua luz, o espírito divino encontra formas de expressar, através do ser humano, palavras proféticas, como também alude a poetas e poetizas o mundo da beleza e das artes. Outro elemento que vem basilar o encontro teológico e literário é através da palavra.

A palavra escrita tem sua morada na Teologia e na Literatura. É na palavra que a primeira comunica, expressa verdades “[...] e sendo palavra de Deus, infere a Deus uma condição de ‘contador de histórias’. O Deus encarnado que habitou entre nós era um contador de parábolas.”⁴³ A segunda, sensibiliza e embeleza o texto, mas é na linguagem que ambas encontram um ponto de intersecção: a linguagem metafórica, pois, “Deus, é, no mais das vezes, mais bem expresso em linguagem metafórica que em linguagem científica”⁴⁴, basta abrir a Bíblia para encontrar textos narrativos, dentre outros gêneros, permeados de comparações e linguagem simbólica. “Portanto, o pressuposto da teologia que é reflexão sobre a experiência de fé não é que tudo é linguagem, mas que é numa linguagem que a experiência religiosa(no sentido cognitivo, prático e emocional) se articula.”⁴⁵

⁴² BINGEMER, 2015, p. 16.

⁴³ CAMPOS, Mônica Baptista. Possibilidade de encontros teológicos-poéticos a partir da mística na obra de Adélia Prado. In: ROCHA, Alessandro, YUNES, Eliana, CARVALHO, Gilda (Orgs). *Teologias e Literaturas: considerações metodológicas*. São Paulo: Fonte editorial, 2011, p. 61.

⁴⁴ MANZATTO, 2011, p. 90.

⁴⁵ BINGEMER, 2015, p. 19.

Já a literatura utiliza-se dessa mesma linguagem para construção de significados, ou mais ainda, “[...] que significa também que a linguagem não se reduz à sua capacidade de descrever as coisas, mas **refere-se à abertura e revelação do ser.**”⁴⁶ O ser humano, portador da linguagem, comunica-se através dela e por meio dela manifesta seu potencial artístico, torna-se receptáculo da mensagem pronunciada, “mas também como criador de linguagem.”⁴⁷

A linguagem da fé apresenta características discursivas, pois, reside na propagação da palavra, ato comunicativo, entre as pessoas com capacidade de transmutar a realidade e forjar uma nova maneira de perceber o mundo. Assim, o discurso da fé empreende um desprendimento das amarras humanas, ao viabilizar as pessoas que exteriorizem: “[...] origem, tradição, pertença, sociedade; possibilita-lhe fazer presentes o invisível, o ausente, o passado e o futuro, ou seja, a história e a transcendência.”⁴⁸

“Deus é palavra da linguagem humana”,⁴⁹ destaca Maria Clara Bingemer, pois, enquanto palavra detém e exterioriza o que o íntimo humano sente propagada pela fé, portanto, assume uma condição relacional entre Deus e os indivíduos. A palavra é forma de expressão da fé, através dela a revelação se faz presente, que outrora se torna corpo, corporeidade em Jesus, fonte da palavra divina.

Salienta-se a relevância, no âmbito da religião cristã católica, a corporificação da palavra divina, é através da humanidade de Jesus que a transcendência se manifesta e encontra moradia. É um Deus vivo, que une corpo e espírito, em uma dinâmica experiencial na qual a transcendência se faz presente.

Portanto, “[...] **o ponto de diálogo entre teologia e literatura, o terreno comum estendido entre elas é o humano ou, em vocabulário próprio, o antropológico.** [...] é o conhecimento, a afirmação e a compreensão do que significa ser humano no mundo.”⁵⁰ Assim, é pertinente refletir sobre que compreensão do ser humano e de sociedade é perceptível na obra *O Retrato de Dorian Gray*.

⁴⁶ LUSI, Carmem. A linguagem no fazer teológico. Elementos do legado de Rahner sobre literatura e poesia. *Teoliterária*, São Paulo, v.1, n.2, p. 70, 2º semestre, 2011. [Grifo nosso]

⁴⁷ BINGEMER, 2015, p. 31.

⁴⁸ BINGEMER, 2015, p. 32.

⁴⁹ BINGEMER, 2015, p. 32.

⁵⁰ MANZATTO, Antonio. Teologia e literatura: Bases para um diálogo. *INTERAÇÕES—Cultura e Comunidade*, Belo Horizonte, v.11, nº 19, p. 10, Jan/Jun 2016. [Grifo nosso]

Neste caso, a Literatura assume um papel central, uma vez que o objeto desta pesquisa pertence ao âmbito literário: um romance e, conforme discorre Antonio Manzatto, ao citar Michel Zéraffa, ele “responde ou corresponde ao maior número de nossos comportamentos psíquicos e sociais.”⁵¹

A aproximação entre Literatura e Teologia adquire expressão a partir da obra de Antonio Manzatto, *Teologia e Literatura: reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado* em 1994. Nesse sentido, a Literatura permite prospectar a realidade social em que vive os indivíduos. Assim, ao escolher uma obra romanesca, o autor apresenta considerações em relação à Literatura e à Teologia e suas contribuições nessa interlocução, uma vez “[...] que a literatura é expressão do humano, lugar do humano, revelação do humano, [...] É o humano o foco do literário, em seu discurso sobre sua significação, suas grandezas e problemas, sua vida, decepções e encantamento.”⁵²

Conforme Antonio Magalhães aponta:

E é nesse tipo de antropologia, encarada não como mero apêndice da teologia, que está o poder da literatura de ser uma interlocutora criativa para reflexão teológica. Isso porque a antropologia é o próprio centro da teologia, dentro da perspectiva da encarnação e da soteriologia, visto que ambas, encarnação e soteriologia, encontram no ser humano a sua realização.⁵³

Para Antonio Manzatto beleza e verdade dialogam no texto literário, pois, o processo criativo traduz sensações que evocam a essência humana. É essa humanidade contida na obra que se revela verdadeiramente como tal e sua relevância. “A verdade literária não se situa em sua exatidão histórica, mas na busca e compreensão do sentido da vida e do homem; isso não nega o belo, mas o integra.”⁵⁴ Portanto, a obra literária, mesmo ficcional, detém verdades ditas e como revela o autor “possíveis de ser”⁵⁵ no mundo. Ainda se faz importante destacar as relações, que se estabelecem, entre autor, obra e o público. Interconectadas e, ao mesmo tempo, independentes, forjam percepções que acabam por impactar a

⁵¹ ZÉRAFFA, 1971 apud MANZATTO, Antonio. *Teologia e Literatura: reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado*. São Paulo: Loyola, 1994, p. 8.

⁵² MANZATTO, 2016, p. 12.

⁵³ MAGALHÃES, 2009, p. 97.

⁵⁴ MANZATTO, 1994, p. 26.

⁵⁵ MANZATTO, 1994, p. 28.

realidade social, como também, o processo criativo é influenciado culturalmente, no qual o autor ou a autora está inserido e inserida.

Na perspectiva tillichiana a Teologia abarca um entendimento a partir da situação, a qual ele denomina “a interpretação criativa da existência tal como se realiza em todos os períodos da história, sob todos os tipos de condições psicológicas e sociológicas.”⁵⁶ Apesar de entendê-las, tais condições ocupam certa relatividade, pois, considera a expressão cultural como relevante de uma teologia que responda às questões de sua época. Na percepção do autor, “[...] perguntas e respostas, situação e mensagem, existência humana e manifestação divina”⁵⁷ estão diretamente imbricadas.

Uma das relações empreendidas por Paul Tillich e, neste sentido importante, encontra-se “[...] entre a preocupação última e as preocupações preliminares”⁵⁸, uma vez que estas não se sobrepõem àquelas, mas tornam-se possíveis de interpretação como objeto teológico.

Quadros, poemas e música podem se tomar objetos da teologia, não sob o ponto de vista de sua forma estética, mas de seu poder de expressar, em e através de sua forma estética, alguns aspectos daquilo que nos preocupa de forma última. Percepções físicas, históricas ou psicológicas podem se converter em objetos da teologia, não sob o ponto de vista de sua forma cognitiva, mas de seu poder de revelar, em e através de sua forma cognitiva, alguns aspectos daquilo que nos preocupa de forma última. Idéias e ações sociais, projetos e procedimentos legais, programas e decisões políticas podem se tomar objetos da teologia, não sob o ponto de vista de sua forma social, legal e política, mas de seu poder de efetivar, em e através de suas formas sociais, legais e políticas, alguns aspectos daquilo que nos preocupa de forma última. Problemas e desenvolvimentos da personalidade, metas e métodos educacionais, saúde corporal e mental podem se converter em objetos da teologia, não sob o ponto de vista de sua forma ética e técnica, mas de seu poder de nos mediar, em e através de sua forma ética e técnica, alguns aspectos daquilo que nos preocupa de forma última.⁵⁹

Propõe em seus estudos uma correlação entre cultura e religião ao quais as artes se encontram no limiar de uma interpretação espiritual. É sob essa ótica que Paul Tillich imprime a peculiaridade da condição humana forjada pela manifestação da existência, que se ocupa em evidenciar o que ele considera *preocupação última*,

⁵⁶ TILLICH, Paul. *Teologia Sistemática*. Tradução Getúlio Bertelli e Geraldo Korndörfer. São Leopoldo: Sinodal, 2005, p. 22.

⁵⁷ TILLICH, 2005, p. 26.

⁵⁸ TILLICH, 2005, p. 31.

⁵⁹ TILLICH, 2005, p. 31.

ou como ele mesmo destaca “[...] **não existe criação cultural que não expresse a preocupação suprema**. É o que se vê nas funções teóricas da vida espiritual, como por exemplo, na intuição artística e na recepção cognitiva da realidade;”⁶⁰

Entre Literatura e Teologia há um consenso que ambas as áreas possuem suas particularidades, por isso suas relações de aproximação não generalizam ideias, mas promovem encontros de possíveis diálogos. Entre esses, Alex Villas Boas aponta e corrobora com a perspectiva tillichiana quanto à necessidade de Teologia e cultura estabelecer um diálogo profícuo, pois, a partir dessa relação pode-se interpretar uma época. Nesse sentido, a lógica que se quer implementar corresponde em achar “como a literatura ajuda a pensar a questão Deus, ou ainda, de modo mais amplo, a questão religiosa.”⁶¹

Para o autor: “A cultura aqui é entendida como tarefa de dar sentido à vida e nisso converge com a perspectiva teológica de que há na existência um ‘excesso de sentido.’”⁶² É nesse sentido existencial da cultura que Alex Villas Boas remete para uma discussão necessária que a Teologia não pode se abster, uma vez que contribui para uma percepção de realidade e de vivências.

Desde a existência da vida humana a narratividade faz parte do encontro entre ela e o mundo, como define Roland Barthes:

[...] a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura [...], no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. [...] a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; [...]⁶³

É na narratividade do discurso que se pode estreitar a relação entre Teologia e Literatura, a Bíblia traz consigo inúmeros relatos que, efetivamente, testemunham experiências de fé. Conforme aponta Mônica Baptista Campos: “São as histórias que

⁶⁰ TILLICH, Paul. *Teologia da Cultura*. Tradução Jaci Maraschin. São Paulo: Fonte editorial, 2009, p. 83-84. [Grifo nosso]

⁶¹ BOAS, Alex Villas. *Teologia em diálogo com a literatura: origem e tarefa poética da teologia*. São Paulo: Paulus, 2016, p. 13.

⁶² BOAS, 2016, p. 13.

⁶³ BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, *Roland et al. Análise Estrutural da Narrativa*. Tradução de Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971, p. 19.

expressam e representam a condição do humano no mundo; e a partir da narrativa, conferem compreensão da própria existência humana.”⁶⁴ Desta forma, vislumbra-se entender a Teologia “literariamente, inserida na narrativa da vida, na vida que é narrativa.”⁶⁵ Apesar de tais considerações, é necessário destacar que o discurso narrativo bíblico se detém “[...] na complexidade e intensidade de tramas e personagens do que na narração prolixa e detalhista.”⁶⁶

Por outro lado, em termos literários é por intermédio da narrativa que a história se desenrola em que os personagens são descritos, tanto em seus aspectos psicológicos, como fisicamente, além de traduzir a condição humana a partir de seus desejos, aflições e expectativas. Assim, as palavras de Edgar Morin subjazem a escolha desta obra literária: “O romance refere-se à condição humana, que as ciências sociais nunca conseguem enxergar; fala de nossas vidas, paixões, emoções, sofrimentos, alegrias, das relações com o outro e com a História.”⁶⁷

Narrar e narrar-se fazem parte da história humana, pois, integra-se na busca de significado e de autopercepção. Dito isso, Antonio Magalhães enfatiza:

Isso porque a vida humana é fundamentalmente narrativa, e os seres humanos são seres narrativos ao construírem constantemente seu estar no mundo. A discussão sobre a narrativa ajuda-nos a identificar agentes concretos, coloca a questão dos sujeitos para um debate a partir de suas falas, apresentando-se como uma forma específica do discurso e como elemento fundamental na transmissão de histórias e fonte no desenvolvimento das tradições, perdurando como elemento essencial para preservação da mesma tradição que lhe deve a origem. No mundo atual, como a crise da modernidade e dos estatutos científicos que a forjaram, ela emerge como alternativa séria ao tipo de conhecimento científico reconhecido como normativo à pesquisa e ao saber. Constatar isso é reconhecer que, para a teologia, é de suma importância a inserção numa comunidade narrativa e a leitura de narrativas que expressam o mundo do qual a teologia emerge e se desdobra.⁶⁸

Desde os primórdios do mundo o ser humano faz parte do contingente de histórias, essas narrativas expressam uma leitura de mundo o qual pertence, como afirma Iuri Andréas Reblin “ao contar, ler ou ouvir uma narrativa, [...] o ser humano

⁶⁴ CAMPOS, 2011, p. 61.

⁶⁵ CAMPOS, 2011, p. 62.

⁶⁶ MAGALHÃES, 2009, p. 132.

⁶⁷ MORIN, Edgar. *Educação e complexidade: os sete saberes e outros ensaios*. Maria da Conceição de Almeida, Edgar de Assis Carvalho (Orgs). Tradução Edgar de Assis Carvalho. São Paulo: Cortez, 2013, p. 95.

⁶⁸ MAGALHÃES, 2009, p. 218.

não apenas compartilha desse retrato, como é capaz de reafirmá-lo, incorporá-lo, negá-lo e mesmo transformá-lo.”⁶⁹

O referido autor ao citar Larrosa discorre sobre as experiências de vida que propiciam crescimento ao indivíduo e das inter-relações com o meio pelo qual perpassa, no entanto, o ser humano se constitui em um constante processo de *vir a ser*, ou seja, nada é imutável. O mundo humano se institui através da própria vontade, desejos e para recriá-lo compõe um universo simbólico do qual se retroalimenta. Assim, é através da imaginação que se constrói horizontes, mundos além das fronteiras, os quais “[...] a cultura, o universo de sentido e os valores emergem [...]”⁷⁰

Assim, percebe-se o quanto os indivíduos participam e escrevem a história em uma dinâmica de transformação, “[...] e que o mesmo acontece com os conhecimentos sobre Deus ou sobre a Revelação;”⁷¹ Nesse sentido, justifica-se as diferentes abordagens metodológicas quanto ao discurso teológico, pois, retrata as questões deste discurso em uma perspectiva da compreensão da realidade humana e social no qual está inserido. Ao imprimir a relevância da historicidade humana convém destacar a complexidade que a envolve e, por isso, contribuições de outras áreas tornam-se pertinentes, como por exemplo, a Literatura. Desta forma, Antonio Manzatto deixa claro que:

Se tudo o que é humano interessa à literatura, o mesmo acontece com relação ao domínio religioso do homem. A teologia, o crente e a religião, enquanto realidades humanas, interessam ao escritor e figuram assim em obras literárias. Mas mesmo conceitos mais especificamente teológicos, como pecado, sacramento, graça, mística, e outros ainda, também são encontrados em romances ou em poesias.⁷²

Atualmente, existem vários estudos realizados por grupos⁷³ que procuram promover a Literatura como interlocutora da Teologia, dentre eles pode-se citar

⁶⁹ REBLIN, Iuri Andréas. *O Alienígena e o Menino*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015, p. 98-99.

⁷⁰ REBLIN, 2015, p. 88.

⁷¹ MANZATTO, 1994, p. 42.

⁷² MANZATTO, 1994, p. 65.

⁷³ “Atualmente, existem três grupos de pesquisa registrados no Conselho Nacional de desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ), a saber o Grupo de Pesquisa em Literatura, Religião e Teologia LERTE, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), liderado por Antônio Manzatto e Alex Villas Boas; o Grupo Teopoética de Estudos Comparados entre Teologia e Literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), liderado por Salma Ferraz e Antonio :Carlos Magalhães (UEPA); e o recente Grupo de Hospitalidade, Alteridade e Feminino: Uma Transposição de Soleiras, liderado por Altamir Celio de Andrade e Maria Inês Castro Millen, do

estudos em Teopoética. A Teopoética, termo utilizado para uma nova perspectiva hermenêutica teológica no âmbito literário, congrega estudos realizados no Brasil já há algum tempo, como também, no exterior.

Precisamente, Antonio Geraldo Cantarela apresenta um panorama das produções bibliográficas deste campo. Segundo o autor, tais produções elegem um diálogo entre teologia, religião e literatura e, através de uma investigação, ele se dispõe “identificar categorias interpretativas (modelos de leitura) que subjazem a essas leituras.”⁷⁴ Ainda referente à pesquisa, o autor fundamenta-se em:

a) A partir de uma primeira lista de pesquisadores, de nosso conhecimento, foram buscados outros nomes: em publicações na área, na plataforma Lattes, em fascículos temáticos de periódicos eletrônicos, em anais de congressos e colóquios sobre o tema, nos sites de periódicos ou de associações que lidam com o tema ou que têm grupos de trabalho permanentes sobre o tema (Teoliterária, Alalite. Anpoll, Abralic, dentre outros). b) Busca, na plataforma Lattes, do curriculum vitae dos pesquisadores (cerca de 120, em lista provisória, reduzida ao total de 103, depois de leitura mais meticulosa). c) Quantificação e classificação da produção bibliográfica desses pesquisadores. d) Leitura de resumos, artigos, publicações em anais de congressos, capítulos de livros e alguns livros em vista da construção de uma primeira tipologia de leitura.⁷⁵

Os resultados da pesquisa são aferidos em forma de gráficos e trazem um contingente significativo de publicações que perfazem 572 em números “dentre livros, capítulos de livros, artigos e textos completos publicados em anais de eventos.”⁷⁶ Além de “44 dissertações de mestrado e 36 teses de doutorado [...] Isso amplia o cômputo para o total de 652 produções bibliográficas.”⁷⁷ Posteriormente, em 2017, o autor dá continuidade ao estudo empreendido, com uma apuração expressiva no aumento de publicações na área.

Desta forma, o que se quer constatar é que o campo da Teopoética se constitui solo fértil para pesquisa, como corrobora Alex Villas Boas para discussão

Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF).” BOAS, Alex Villas. *Teologia em diálogo com a Literatura: origem e tarefa poética da teologia*. São Paulo: Paulus, 2016, p. 11.

⁷⁴ CANTARELA, Antonio Geraldo. A pesquisa em teopoética no Brasil: pesquisadores e produção bibliográfica. The research on Theopoetics in Brazil: researches and publications. *Horizonte*, Belo Horizonte, v. 12, n. 36, p. 1229, out./dez. 2014.

⁷⁵ CANTARELA, 2014, p. 1230.

⁷⁶ CANTARELA, 2014, p. 1239.

⁷⁷ CANTARELA, 2014, p. 1239.

“[...] uma área de pesquisa com expressiva capilaridade.”⁷⁸ Entretanto, não só a Teopoética traz essa perspectiva, como também, existem outros métodos que subjazem a leitura teológica, uma vez que se constituem plurais e, por consequência, suas relações também assim às definem.

Assim, ressalta-se, sobre o viés metodológico, a importância da interlocução entre Literatura e Teologia, sem sobressair ambas as áreas, mas traçar uma hermenêutica antropológica visto que este é um dado comum entre elas, como também o escolhido pela pesquisadora. Portanto, entende-se a literatura como expressão da realidade, de percepção de mundo e de ser humano. Justamente por isso, ocupa um lugar relevante, pois,

[...] a literatura expressa sempre uma compreensão do que significa ser humano neste mundo e, por isso é, **além de antropocêntrica, eminentemente antropológica**. O mesmo vale para a teologia, pois há uma convicção de que o antropológico não apenas influencia na compreensão teológica mas, em certo sentido, a determina não apenas porque a teologia é feita por seres humanos ou que ela reflita sobre a significação do humano no mundo, mas sobretudo porque enxerga, nesse humano, a presença e a revelação de Deus, já que Ele se revela, sempre, através de categorias e situações humanas.⁷⁹

Desta forma, importa salientar a arte literária como espelho de vivências e, por isso, manifesta a essência do humano constituída como lugar propício de reflexão por parte da Teologia, assim, por certo, como afirma Antonio Manzatto “A literatura torna-se, então, um verdadeiro ‘locus theologicus’”.⁸⁰

Por fim, mas não menos importante, com maior abrangência, convém destacar o discurso entre teologia, cultura e arte, o qual tem suscitado um estudo recente, apesar de que tal investidura já coexista. Isso posto, o autor Iuri Andréas Reblin ratifica que tais *grandezas*⁸¹ possuem conexões bem mais profundas “[...] que fazem e perfazem a vida social cotidiana no mundo contemporâneo e seus bens culturais.”⁸² Assim, sob esse olhar, é relevante a perspectiva proposta pelo autor de uma teologia do cotidiano, a qual interpõe a possibilidade de *teologizar*, através das demandas que insurgem no coração humano e, portanto, prima por respondê-las.

⁷⁸ BOAS, 2016, p. 11.

⁷⁹ MANZATTO, 2011, p. 95. [Grifo nosso]

⁸⁰ MANZATTO, 1994, p. 73.

⁸¹ REBLIN, Iuri Andréas. Teologia, arte e cultura: os caminhos da teologia do cotidiano. In: JACOBSEN, Eneida, VON SINNER, Rudolf, ZWETSCH, Roberto E. (Orgs). *Teologia pública: desafios sociais e culturais*. São Leopoldo: Sinodal/EST, 2012, p. 188.

⁸² REBLIN, 2012, p. 184.

“Essa teologia do cotidiano perpassará as mais variadas formas de expressão. É ela que emergirá na música, no teatro, na literatura, [...]”⁸³ e em tantas outras formas de arte e manifestação humana. Por conseguinte, tais expressões carregam em si uma visão de mundo possível de interpretação para reflexão teológica.

Para o autor:

Teologia, assim como a compreendo, é um saber interdisciplinar por natureza, por brotar das entranhas do corpo, por ser um discurso humano acerca da vida, suas vicissitudes e seus meandros, mediado pela esperança e pelo sonho de uma nova ordem social. É nesse sentido que teologia, arte e cultura se entrelaçam: elas se diluem na vida cotidiana enquanto facetas do mundo humano e enquanto expressão da necessidade humana de estruturação simbólica, de busca de sentido.⁸⁴

Desta forma, diante de tantas evidências, é possível inferir que Literatura e Teologia constroem uma tessitura em que o ser humano distingue-se e é percebido, embora possuam particularidades, é de seus encontros e possibilidades de diálogo que requer um olhar mais apurado e solidário. A Literatura configura-se como fonte de expressão humana e, portanto, rica de compreensão do que é ser sujeito, de sentidos expressos e de experiências vividas. Nesse sentido, a arte literária insere-se como fonte em que a Teologia pode prospectar a dimensão relacional indivíduo e mundo e, desta forma, buscar compreender as projeções humanas impressas como alimento para possíveis reflexões teológicas.

Ao eleger um romance para a pesquisa, faz-se necessário destacar algumas de suas particularidades enquanto gênero ficcional. A ficção, propriamente dita, espelha-se no mundo real, fruto da imaginação e do processo criativo, como também, alude à construção de personagens, seus sonhos, angústias, dúvidas e conflitos e como afirma Edward Morgan Forster: “[...] o romance está encharcado de humanidade; não há escapatória para a enchente que enaltece ou a vazante que deprecia, nem estas podem se manter infensas à crítica.”⁸⁵ Mas o que é um romance? Quais suas particularidades? Como se constitui? Qual sua origem?

⁸³ REBLIN, 2012, p. 190.

⁸⁴ REBLIN, 2012, p. 197.

⁸⁵ FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Organização Oliver Stallybrass, tradução Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2005. Disponível em: < <https://docero.com.br/doc/nsns0n1> > Acesso em: 05/04/20.

2.3 O romance: narrativa literária

Segundo Massaud Moisés:

A palavra 'romance' deve ter-se originado do provençal *romans*, que deriva por sua vez da forma latina *romanicus*; ou teria vindo de *romanice*, que entrava na composição de *romanice loqui* ('falar românico', latim estropiado no contato com os povos conquistados por Roma), em oposição a *latine loqui* ('falar latino', a língua empregada na região do Lácio e arredores).⁸⁶

Inicialmente, tal prerrogativa destinada à língua ou a forma de falar, alcança ao tipo de narrativa literária popular, assim caracterizada "[...] de caráter imaginativo e fantasista, a expressão prestava-se para nomear narrativas em prosa e verso."⁸⁷ Destaca-se, em prosa, o romance de cavalaria, os quais o enredo relata os feitos heroicos de cavaleiros medievais, bem como de cunho amoroso. O que também é percebido em língua inglesa, *novel*. Na França, o romance em verso surge com função moralizante, mas é na Espanha que adquire maior expressão e, a partir do século XVII, o romance assume a conotação de narrativa fantasiosa. Um século depois, XVIII, com o surgimento do Romantismo, o romance assume as feições atuais.

Durante o século XVIII, a leitura literária serve a camadas mais ricas, o valor de um livro constitui impedimento de sua compra por aqueles e aquelas menos favorecidos e favorecidas. Assim, a procura por leituras menos dispendiosas ocorre através de

[...] folhetos contendo novelas cavaleirescas resumidas, novas histórias de crimes ou relatos de acontecimentos extraordinários por preços que variavam de um *penny* a seis *pence*; panfletos por três *pence* a um *shilling*; e principalmente jornais por um *penny* [...] Muitos desses jornais publicavam contos ou romances em capítulos [...].⁸⁸

O surgimento de bibliotecas circulantes propicia o crescimento do público leitor, de maneira que o romance adquire popularidade, como também críticas a respeito por parte de quem o liam, pessoas desfavorecidas economicamente, principalmente, mulheres. Quanto à popularização do romance, o público feminino

⁸⁶ MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa 1*. São Paulo, 2006, p. 157.

⁸⁷ MOISÉS, 2006, p. 157.

⁸⁸ WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 44.

contribue de forma a expandi-lo, uma vez que a esfera pública tão quanto o lazer restringe-se aos homens, as mulheres dedicam-se a leitura, principalmente, a esfera mais abastada.

Socialmente, o romance traduz-se “[...] duma literatura feita pelo, para e com o povo, especialmente a nova classe ascendente, a burguesia.”⁸⁹ Desta forma, essa narrativa literária, a partir do século XVIII, ganha contornos da expressão de necessidades, desejos, reflexos do íntimo humano, na verdade, nem sempre percebida por seus leitores e leitoras. Entretanto, é a partir século XIX que esta narrativa literária se impõe enquanto ênfase da manifestação do humano e adquire poder de sugestão, descreve Massaud Moisés:

Cronologicamente, é Stendhal o primeiro grande representante do romance europeu oitocentista (*O Vermelho e o Negro*, 1830, *A Cartuxa de Parma*, 1839): conferiu-lhe dimensões psicológicas modernas. Balzac: constitui, no entanto, o verdadeiro criador do romance moderno, graças à *Comédia Humana*, escrita entre 1829 e 1850, amplo painel da sociedade burguesa do tempo, pintado a cores entre indulgentes e críticas ou satíricas. Graças à engenhosidade do seu projeto imaginário, tomou-se o mestre de Flaubert, Zola, e outros, a ponto de dividir a história do romance em duas grandes épocas: antes-de-Balzac e depois-de-Balzac.

A Inglaterra comparece com ficcionistas de primeira água, como Dickens, Thackeray, George Eliot, Jane Austen, Charlotte Brontë, Thomas Hardy e outros.⁹⁰

Para Edward Morgan Forster, a narrativa em questão compõe-se de duas faces opostas, uma que reflete uma visão romantizada, idealizada pelo casamento e outra que abarca uma censura do seu tempo, muitas vezes, até agressiva. O universo literário contém percepções de mundo, da sociedade, da realidade vista pela lente dos olhos de quem escreve mesmo obra ficcional pode traduzir essa realidade, ou mesmo empreender uma crítica a esta.

Na obra selecionada, *O Retrato de Dorian Gray*, observa-se a intenção do autor de retratar o corpo social vitoriano, século XIX, período assim nomeado devido à monarca rainha Vitória. A sociedade dessa época impinge a todas as pessoas regras as quais não podem se abster, sob pena de infringir em desacato aos bons costumes, algo que não é bem visto aos olhos alheios. Oscar Wilde evidencia tal

⁸⁹ MOISÉS, 2006, p. 159.

⁹⁰ MOISÉS, 2006, p. 160.

crítica à sociedade a qual pertence nas primeiras páginas de seu livro no diálogo entre Basil, pintor do retrato e Lord Henry. Este, ao vê-lo expressa:

Muito de você nesse quadro! Palavra de honra, Basil, não sabia que você era tão vaidoso; e realmente não posso ver qualquer semelhança entre você, com seu rosto forte, duro, e seu cabelo negro como carvão, e este jovem Adônis que parece feito de marfim e pétalas de rosas. Ora, meu caro Basil, ele é um Narciso, e você...bem, é claro que você tem uma expressão de intelectual e tudo o mais. Mas a beleza, a beleza verdadeira, termina onde começa a expressão de intelectual. O intelecto é, em si, um exagero, e destrói a harmonia de qualquer rosto. [...] ⁹¹

Antes do advento do romance a vida é retratada por uma forma mais tradicional, ou seja, “[...] baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero.”⁹² Assim, a originalidade empregada a tal gênero narrativo encontra-se na forma como representa a vida real, as vivências que caracterizam a individualidade de cada pessoa através de seus personagens, diferentemente, dos antigos enredos constituídos por “[...] tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada.”⁹³ Tal mudança empregada reside nas transformações sociais e econômicas, que se impõem ao longo do século.

Desta forma, o romance apresenta uma característica relevante e inusitada ao trazer a *realidade* impressa pelas suas narrativas, ao atribuir particularidades específicas aos personagens, nomeá-los, bem como revelar o cenário descritivo que se desenrola o enredo. Ian Watt referencia como *realismo formal*⁹⁴, pois, atribui a este uma relação proximal a vida cotidiana das pessoas determinadas “[...] num contexto temporal e espacial do que outras formas literárias.”⁹⁵ Para o autor, a proximidade entre a arte e a vida atribui-se ao caráter menos exigente do romance em relação aos padrões formais, conseqüentemente, agrega ao público leitor maior identificação.

Ao se reportar ao romance pesquisado é notória tal compreensão como se observa a seguir pela riqueza de informações descritas pelo autor Oscar Wilde.

O estúdio estava impregnado do rico odor das rosas, [...]

⁹¹ WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*: Primeira versão de 1890. Tradução e notas Doris Goettems. São Paulo: Landmark, 2017 a, p. 17.

⁹² WATT, 2010, p. 13.

⁹³ WATT, 2010, p. 16.

⁹⁴ WATT, 2010, p. 34.

⁹⁵ WATT, 2010, p. 35.

Do canto de um divã persa de grandes almofadas sobre o qual estava recostado, fumando, como de costume, inúmeros cigarros, lorde Henry Wolton apenas conseguia captar um vislumbre das flores adocicadas e coloridas como o mel de um codesso-dos-alpes, cujos trêmulos ramos dificilmente pareciam capazes de sustentar o fardo de uma beleza tão ardente quanto às delas; e vez ou outra, as fantásticas sombras dos pássaros em voo que esvoaçavam por trás do grande cortinado de seda asiática estendido diante da enorme janela,[...] ⁹⁶

Estruturalmente, o romance engendra criatividade e percepções de mundo, observação de todas as áreas da vida que confluem através da narração imaginativa do autor ou da autora. É o que aponta o autor Massaud Moisés ao salientar três aspectos “[...]na composição do romance, seja na sua estrutura, no desenvolvimento da ação, na descrição da natureza, seja na criação das personagens: **a memória, a observação e a imaginação (ou projeção do "eu" do autor)**”⁹⁷ são impressas.

Certamente, outras contribuições agregam ao panorama do romance de maneira a alimentar a narrativa, no intuito de corroborar para transformação e reconstrução da realidade, tais como: “[...] a História, a Psicologia, a Filosofia, a Política, a Economia, as Artes, etc., colaboram para a reconstituição do mundo que se realiza na esfera romanesca.”⁹⁸

Na tipologia do romance são possíveis classificações, conforme características apresentadas por Edwin Muir, pois, apresenta contribuições e, nesse sentido, torna-se importante relatá-las de acordo com as suas particularidades. Desta forma, a primeira categoria de romance elencada pelo autor reside no quesito ação. Esta encontra-se no palco central de toda a narrativa, em que os personagens agem submersos ao enredo, ou seja, são ausentes de um aprofundamento psicológico, no romance de ação e como menciona Massaud Moisés: “As personagens dependem do enredo, e nada podem fazer para modificá-lo, pois não têm vida própria.”⁹⁹ Ou, como exemplica Edwin Muir:

Contudo, por serem as figuras caracterizadas de modo imperfeito, os acontecimentos tanto evocarão respostas de sua parte quanto servirão para complicar a ação. Mas, a ação é o principal, a reação dos personagens é incidental e sempre de modo a socorrer o enredo. ¹⁰⁰

⁹⁶ WILDE, 2017a, p.15.

⁹⁷ MOISÉS, 2006, p. 235. [Grifo nosso]

⁹⁸ MOISÉS, 2006, p. 166.

⁹⁹ MOISÉS, 2006, p. 299.

¹⁰⁰ MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Tradução Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, 1928, p. 9.

No entanto, há romances em que a preocupação seja retratar o ambiente social e, desta forma, os personagens atendem a essa expectativa, por assim dizer, são tipos ou caricaturas, por isso chamado de romance de personagem. “Suas fraquezas, suas vaidades, seus defeitos, eles os possuem desde o início e nunca os perdem até o fim; e o que fato se transforma não são êstes mas nosso conhecimento dêles,”¹⁰¹

E, por último, insere-se nessa categorização, o drama ou dramático. O romance dessa ordem possui personagens que sofrem e impactuam a ação, assim, esperam-se alterações psicológicas em que ambos, personagem e ação, constituem o enredo da obra. Certo que, o foco do romancista está em evidenciar o íntimo da personagem, suas nuances e transformações. Importante também ressaltar que o romance pode abarcar mais de um tipo, é claro, porém, certamente um deles há de prevalecer durante a narrativa.

Mas o que é um romance? Para essa pergunta Edward Morgan Foster responde: “[...] **Um romance conta uma estória.** É este o aspecto fundamental sem o qual ele não existiria. É o fator mais elevado que todos os romances têm em comum.”¹⁰² Assim, o romance elege o desenrolar de uma história que desperte em seus leitores e suas leitoras o curioso sabor dos acontecimentos e, para isso, é necessário personagens que possam vivenciá-la, dar cor e brilho aos fatos narrados. É o que Yves Reuter destaca: “Elas permitem as ações, assumem-nas, vivem-nas, ligam-nas entre si e lhes dão sentido. De certa forma, *toda história é história de personagens.*”¹⁰³

Nesse sentido, o autor alude aos nomes referenciados em títulos de obras, e, neste caso, pode-se perceber pelo título do romance *O Retrato de Dorian Gray*, a importância desse personagem protagonista ao longo de toda a história. Cabe ainda ressaltar que o autor, a autora ou ficcionista possui uma relação com o ato narrativo, uma vez que há por trás da fala dos personagens uma pessoa na qual

¹⁰¹ MUIR, 1928, p. 11.

¹⁰² FORSTER, 2005. [Grifo nosso]Disponível em:< <https://docero.com.br/doc/nsns0n1>> Acesso: 05/04/20.

¹⁰³ REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Tradução Mário Pontes, Rio de Janeiro: DIFEL, 2002, p. 41.

estabelece um vínculo de humanidade e segundo Edward Morgan Forster “[...] uma das principais funções do romance é expressar esse lado da natureza humana.”¹⁰⁴

Com efeito, segundo o mesmo autor, podem-se caracterizar personagens através de duas categorias que os definem em: planas ou redondas, as quais apresentam especificidades claras e determinantes. As personagens planas são ausentes de dramaticidade, se apresentam no desenrolar da história sem carga emocional o que as caracteriza por uma “[...] tendência particular, podem ser chamadas de tipos ou de caricaturas, conforme se trate de personagens universais ou regionais.”¹⁰⁵ São representados através de uma identidade coletiva, na verdade, tais personagens não oferecem ao leitor ou a leitora nenhuma transformação ou comoção.

Entretanto, o rigor dramático, as transformações internas, encontra-se nas personagens redondas, são dotadas de interioridade “[...] as coisas se passam *dentro* delas e não *a* elas; por isso surpreendem pela ‘disponibilidade’ psicológica, semelhante à dos seres vivos.”¹⁰⁶ A individualidade marca esse tipo de personagem, expresso pela caracterização física e psicológica. O autor Massaud Moisés adverte que, não raras vezes, é possível haver uma fusão desses personagens, o que ele categoriza como mistas, porém, geralmente, não há complexidade em distingui-las, como no romance em questão, *O Retrato de Dorian Gray*.

Dorian se caracteriza como personagem redondo, é possível perceber seu interior pouco a pouco a mercê de total transformação, de uma natureza pura a uma mente perversa e inescrupulosa, algo que o aproxima dos verdadeiros mortais passível de erros e de contradições. Tal prerrogativa é observada nos fragmentos da obra a seguir:

Lorde Henry olhou para ele. Sim, sem dúvida era maravilhosamente bonito, com seus lábios rubros de delicadas curvas, olhos azuis sinceros, os cabelos em anéis dourados. Havia algo em seu rosto que fazia com que se confiasse nele de imediato. Toda sinceridade da juventude estava ali, bem como a pureza passional da mocidade.¹⁰⁷

¹⁰⁴ FORSTER, 2005. Disponível em: < <https://docero.com.br/doc/nsns0n1> > Acesso em: 05/04/20.

¹⁰⁵ MOISÉS, 2006, p. 230.

¹⁰⁶ MOISÉS, 2006, p. 230.

¹⁰⁷ WILDE, 2017a, p. 35.

Como também:

Lorde Henry o observava com uma sensação sutil de prazer. Como era diferente agora do menino tímido, amendrontado, que havia conhecido no estúdio de Basil Hallward! Sua natureza tinha se desenvolvido como uma flor, e produzira botões de chama escarlate. De seu esconderijo secreto, sua Alma rastejara para fora, e o Desejo viera encontrá-la no caminho.¹⁰⁸

Ou ainda: “Ele se tornava cada vez mais enamorado da própria beleza, cada vez mais interessado na corrupção da própria alma. [...] Tinha apetites loucos, que se tornavam mais vorazes à medida que ele os alimentava.”¹⁰⁹

Desta forma, é possível observar as mudanças realizadas no íntimo do personagem Dorin Gray, as quais o particularizam. Essas evidências não são possíveis em personagens planas, pois, as mesmas se ausentam de modificações psicológicas, como por exemplo, os serviçais que aparecem no desempenho de suas atividades domésticas ao longo da história. No encontro entre Basil e Lorde Henry, de repente, irrompe uma personagem com essas características:

Mr. Dorian Gray está no estúdio, meu senhor, disse o mordomo, surgindo no jardim.

Você tem que me apresentá-lo agora, exclamou lorde Henry, rindo.

Basil Hallward voltou-se para o criado, que estava parado piscando à luz do sol. Peça a Mr. Gray que espere, Parker, entrarei em alguns instantes. O homem fez uma reverência e subiu pelo passeio.¹¹⁰

Na verdade, os personagens de um romance vivem uma história que se desenvolve em um cenário atrelado ao espaço e tempo. Segundo Eduard Morgan Forster, “[...] uma estória é uma narrativa de eventos dispostos conforme a seqüência do tempo.”¹¹¹ O tempo do romance surge igualmente a temporalidade da vida cotidiana. É o que marca o *depois* de toda a história, aliás, essa similaridade é o que também oportuniza a identificação do público leitor com a obra romanesca. O exemplo disso, a obra de Defoe, citado por Ian Watt, justifica essa nova modalidade do transcorrer do tempo o qual “[...] apresenta um quadro da vida individual numa perspectiva mais ampla como um processo histórico e numa visão mais estreita que mostra o processo desenrolando-se contra o pano de fundo dos pensamentos e ações mais efêmeros.”¹¹²

¹⁰⁸ WILDE, 2017a, p. 71.

¹⁰⁹ WILDE, 2017a, p. 151.

¹¹⁰ WILDE, 2017a, p. 31.

¹¹¹ FORSTER, 2005. Disponível em: < <https://docero.com.br/doc/nsns0n1> > Acesso em: 05/04/20.

¹¹² WATT, 2010, p. 25.

Conforme salienta Massaud Moisés,

É voz corrente entre os críticos que, um romance, para ser bom, deve satisfazer a três requisitos fundamentais: 1) um enredo suficientemente rico, forte e convincente manter no leitor a mesma pergunta aflita: "e agora? que vai acontecer? e depois?"; 2) personagens verossímeis à imagem e semelhança dos seres humanos,[...] 3) a reconstituição da natureza ou do espaço onde a história transcorre. O último requisito tem menos importância que os outros dois, porque, às vezes, pode estar ausente sem prejudicar o conjunto.¹¹³

Diferentemente de períodos anteriores, ao qual o aspecto tempo se caracteriza pela narrativa atemporal, agora, rompe empregado na prosa romanesca de maneira a evidenciar diferentes circunstâncias em um romance, abranger épocas, tempo decorrido das horas, o qual alude à vida que transcorre no dia a dia de cada pessoa. Este tempo, caracterizado por histórico, permeia romances que narram histórias vivenciadas por personagens assentes, também, pela sua individualidade. Tal pressuposto subjaz um tempo psicológico, aquele em que a interioridade se faz presente, de tal forma experienciado pelos personagens e, habitualmente, em reverberações sensoriais, ainda que cada personagem ou pessoa o faça de forma única e intransferível.

Dorian ao fixar seu retrato:

Sentiu que na verdade chegara a hora de fazer sua escolha. Ou a escolha já teria sido feita? Sim, a vida decidira isso por ele,- a vida, e sua infinita curiosidade sobre a vida.¹¹⁴

Ou ainda:

Sim; houve coisas em sua meninice que ele não havia compreendido. Ele as compreendia agora. A vida de repente se tornou da cor de fogo para ele. Parecia-lhe que tinha estado andando sobre brasas. Por que não se dera conta?¹¹⁵

Questionamentos permeiam as ideias de Dorian. O tempo psicológico vê-se regido pelas emoções. Nesses fragmentos do romance *O Retrato de Dorian Gray*, o personagem Dorian é levado por reflexões sobre seu destino e o que a vida lhe reserva através de suas escolhas. O tempo mítico, uma terceira configuração descrita por Massaud Moisés, caracteriza-se justamente por essa particularidade da compreensão da vida, existencial, muito acima da cronologia do tempo.

¹¹³ MOISÉS, 2006, p. 181-182.

¹¹⁴ WILDE, 2017a, p. 119.

¹¹⁵ WILDE, 2017a, p. 41.

Estudos realizados por Mikhail Bakhtin remetem ao binômio lugar e tempo, o qual define por “[...] *cronotopo* (que significa ‘tempo-espaço’) a interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura.”¹¹⁶ Termo pelo qual tem seu surgimento na teoria de Einstein, o qual invoca, na literatura, a indissociabilidade das partes, ou seja, “[...] o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo, do enredo e da história.”¹¹⁷

Nesse sentido, ao se reportar a obra literária pesquisada, *O Retrato de Dorian Gray*, é pertinente uma breve exposição de características apresentadas por Mikhail Bakhtin em relação ao *cronotopo*, uma vez que elas elucidam o desenvolvimento da escrita literária sob o viés espaço-temporal sobre as questões que se relacionam ao desenvolvimento do romance como um todo, mas, principalmente, a construção da *individualidade do ser* que, por sua vez, permeia a obra romanesca em questão ao focar o personagem Dorian Gray.

Os construtos tempo e espaço, ao qual Mikhail Bakhtin faz referência, se dinamizam no corpo social e atribuem diferentes características que categorizam o estudo do romance. Na Antiguidade, reporta-se a Grécia, tais construtos possuem abordagens genéricas, a expressão do ser se resigna a uma condição pública, ou seja, “[...] ele desconhece um ser invisível e mudo. Isso dizia respeito a todo ser e, é claro, antes de tudo ao ser do homem. A vida interior muda, a tristeza muda, o pensamento mudo eram absolutamente alheios ao grego.”¹¹⁸

Portanto, nesse período o indivíduo é percebido por uma noção de coletividade, na qual se projeta na dimensão visível do próprio corpo e, assim, exteriorizada, como também, poucas alterações acontecem nos períodos subsequentes da história antiga. A cotidianidade do tempo reflete o dia a dia das pessoas marcado pelo conjunto social e não do indivíduo como ser único. Conforme destaca o autor:

A vida humana e a natureza são percebidas nas mesmas categorias. As estações do ano, as idades, as noites e os dias (e suas subdivisões) a cópula (o casamento), a gravidez, o amadurecimento, a velhice e a morte-

¹¹⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra, Organização da edição russa de Sergio Botcharov e Vladimir Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 11.

¹¹⁷ BAKHTIN, 2018, p. 12.

¹¹⁸ BAKHTIN, 2018, p. 76.

todas essas categorias – imagens servem de enredo tanto para uma representação temática da vida humana como representação da vida da natureza (no aspecto agrícola). **Todas essas representações são profundamente cronotópicas.**¹¹⁹

Pouco a pouco a modificação desse quadro, em relação as temáticas da vida e, por conseguinte, enredos, são impactados pela divisão social. Assim, o que outrora pertence a uma ideia de unidade, agora subjaz a uma particularidade ao ingressar no plano da vida cotidiana e, portanto, o que dantes está para o coletivo inicia-se o reconhecimento do mundo privado. Desta forma, as esferas individuais aparecem tímidas, porém, ainda com vínculo da “[...] vida comum do grupo social mais próximo.”¹²⁰ Tais características visualizam o período medievo, tempo no qual as áreas sociais não mais encontram-se em fusão.

Identifica-se, a partir deste momento conjectural da vida em sociedade, a individualização humana traçada pelo tempo, agora forjado pelas formas econômicas que se impõem ao mundo e objetiva mudanças. Fatos que antes exortam a vida em completude sofrem uma nova dimensão semântica ao “[...] adquirir significado por conta do *aspecto interior da vida*.”¹²¹

A individualidade da pessoa marcada por essa nova concepção atrai, também, uma nova abordagem de temática: o amor. Assim, novos rumos tornam-se viáveis: [...] à extensão metafórica em diversas direções (para o que a língua oferece o terreno mais favorável), ao enriquecimento por conta das reminiscências e, por último, a uma elaboração no aspecto interior psicossubjetivo.¹²²

Ainda no intuito de elucidar a questão quanto ao tema, outro aspecto insere-se importante frente à obra pesquisada, a acepção da morte instituída em tempos anteriores como parte de renascimento da vida, agora, assume outros contornos. Desta forma, como afirma o autor: “Na consciência individual fechada, se aplicada à própria pessoa, a morte é apenas o fim de todos os vínculos reais e produtivos.”¹²³

Na perspectiva cronotópica do referido autor, tanto o tempo quanto o espaço fazem parte do palco onde se desenrola a ação dos personagens. No entanto, essa

¹¹⁹ BAKHTIN, 2018, p. 171. [Grifo nosso]

¹²⁰ BAKHTIN, 2018, p. 179.

¹²¹ BAKHTIN, 2018, p. 180.

¹²² BAKHTIN, 2018, p. 180.

¹²³ BAKHTIN, 2018, p. 181.

conotação sobrevém à antiga ideia em que ambos os aspectos, tempo e espaço, pertencem a uma simbiose perfeita.

Quando a unidade total de tempo se desintegrou, [...] foi então que a natureza também deixou de ser a participante viva dos acontecimentos da vida: ela se tornou basicamente o 'lugar da ação' e o seu campo transformou-se em paisagem, fragmentou-se em metáforas e comparações que servem para sublimar os afazeres e as vivências individuais e privadas, real e essencialmente desvinculadas da natureza.¹²⁴

O romancista ou a romancista durante a escrita da história percorre diferentes lugares para a ação dos personagens, tal prerrogativa permite que os personagens sejam redimensionados, a todo instante, em um espaço e tempo. O que se pode inferir que a narrativa romanesca admite uma pluralidade geográfica, como também, outorga restringi-la. Dito isso, algumas particularidades inserem-se nesse contexto, “[...] quanto mais desloca topograficamente as personagens, mais fica sujeito a fazer um exame rápido e superficial do seu drama, sem o qual o romance não se organiza.”¹²⁵ Enquanto restringi-los não se isenta a possibilidade de perder a dramaticidade do enredo, pois, esta se articula na ação dos personagens. Nesse sentido, é mister “[...] propiciar condições para que os dramas irrompam.”¹²⁶

Ainda de forma a referenciar a importância desses construtos, faz-se necessário apontar sua atuação no texto, o que demanda para o público leitor o reconhecimento do entorno em que se vive ao permitir, por sua vez, a construção da realidade. Para Mikhail Bakhtin, tais cronotopos “[...] são os centros organizacionais dos acontecimentos basilares que sedimentam o enredo do romance. Nos cronotopos atam-se e desatam-se os nós do enredo.”¹²⁷

Como obra romanesca, *O Retrato de Dorian Gray*, contribui com a perspectiva temporal, ao visitar o interior de cada indivíduo sob o viés da finitude da vida, como também evidenciá-lo a partir da interlocução dos personagens, principalmente, Dorian Gray. Além disso, a obra perpassa, culturalmente, o século XIX vitoriano, a qual revela de forma singular os preceitos de uma época e, com isso, evidencia a realidade social inglesa. Tal aproximação entre romance e realidade acontece ao permitir que a individualidade humana seja exteriorizada pelo autor Oscar Wilde e revelado os recônditos da alma. Essa natureza do real,

¹²⁴ BAKHTIN, 2018, p. 182-183.

¹²⁵ MOISÉS, 2006, p. 176-177.

¹²⁶ MOISÉS, 2006, p. 177.

¹²⁷ BAKHTIN, 2018, p. 226.

impressa no texto, configura-se através das características, já mencionadas, que a obra romanesca detém, o que oportuniza ao público leitor, conseqüentemente, amá-la ou repudiá-la. Assim, no intuito de contribuir com a análise da obra romanesca faz-se relevante apontar, de forma breve, em primeiro momento, uma exposição do contexto em que ela se insere.

2.4 Vozes vitorianas

As vozes do século XIX podem ser descritas pelo poder econômico, pelos avanços tecnológicos, pela política e pela sociedade, a qual impõe padrões por ela prefixados.

O Retrato de Dorian Gray é redigido durante a Era Vitoriana, período em que a Inglaterra vive uma expansão fabril, o qual apresenta inúmeras mudanças que impactam a vida social dos indivíduos, como por exemplo, o excessivo tempo dedicado ao trabalho nas fábricas e isso incluem-se as crianças, como também, os engenhos, como por exemplo, o telégrafo, meios de transporte que por assim dizer transformam o cotidiano das pessoas e suas relações.

Com o advento da Revolução Industrial, a população urbana aumenta o que gera dificuldades em relação ao sustento das famílias, bem como a propagação da violência e de doenças fruto da falta de recursos. O cenário de empobrecimento populacional das classes desfavorecidas é visível nos bairros mais afastados dos grandes centros, em contrapartida às classes mais prósperas evidenciam luxo e ostentação, o que circunscreve grande desigualdade social desse período. Salienta-se, também, a soberania comercial inglesa, pois, reina em seus manufaturados e, por isso, considerada principal agente de exportação.

A entrada da Rainha Vitória na Monarquia Britânica resultou no investimento massivo na economia e cultura do país. O progresso chega e esse período é considerado o auge da Revolução Industrial, quando a Inglaterra se torna a mais importante economia do planeta. A população inglesa passa a viver em cidades, deixando a vida do campo para trás.¹²⁸

¹²⁸ FURTADO, Jaeffison Fonseca. Retratos de um retrato- concepções da arte e da beleza no romance vitoriano *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. 2018. 52f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras-Inglês). Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Humanidades, Guarabira, p. 26.

Época de valores e normas rígidas impele padrões de comportamento pré-estabelecidos tanto para os homens como para as mulheres. Submissão e recato fazem parte do cotidiano feminino, os afazeres domésticos, o lar, é tudo que pode vislumbrar. As mulheres são condicionadas a uma vida de restrição, fato ratificado pela própria soberana, rainha Vitória, a qual salvaguarda a não participação das mulheres socialmente, apesar de sê-la. Contudo, a monarca exerce grande influência social, após sua viuvez adota uma postura de reclusão. Segundo Juliana Luiza de Melo Schmitt:

Não foi à toa que seu nome designou o século da construção de um modelo burguês de comportamento. Em primeiro lugar, Vitória fazia parte do universo prioritariamente masculino do poder político e, por isso, precisava se impor: era autoritária, gostava de acompanhar de perto tudo o que acontecia em seu Parlamento, assim como de participar das decisões de seus ministros. Por conta de seu compromisso irrevogável com o labor, era tão querida pelo povo; jamais foi a aristocrata típica, mergulhada em luxos e preocupada exclusivamente com roupas e festas, ao contrário. Apreciava-lhe ser reconhecidamente mais próxima das classes médias do que da corte dispendiosa. É possível que o amor desmesurado de Vitória por seu marido fosse o mais robusto alicerce de seu carisma popular. Ao personificar o ideal da mulher oitocentista, assumidamente apaixonada e companheira irrestrita de seu parceiro, a rainha criava um vínculo de afinidade sem precedentes com seus súditos. A afirmação do casamento como o principal evento da vida, origem da família – o porto seguro da burguesia –, talvez seja sua maior contribuição social aos seus contemporâneos.¹²⁹

Já para os homens, o universo público goza de sua presença, porém, também sofrem as consequências impostas pelo código social vigente, o qual o pudor e a moral são determinantes na conduta dos indivíduos. Apesar de normas sociais rigorosas, existe um mundo fora da instituição do casamento, o qual a libertinagem se faz propícia. Assim, enquanto as mulheres detêm a figura da retidão, os homens regem suas vidas, padoxalmente, dentro e fora do contexto familiar.

As virtudes vitorianas eram especificamente vinculadas à postura moral, entendendo-se moral vitoriana como o conjunto de respostas, tanto emocionais como intelectuais, a um processo histórico permeado por crises, revoluções e avanços científicos. Eram consideradas virtudes, no século XIX inglês, a disciplina, a retidão (seriedade -earnestness), a limpeza, o trabalho árduo, a autoconfiança, o patriotismo, entre outros. As virtudes eram também entendidas em suas conotações sexuais de castidade e

¹²⁹ SCHMITT, Juliana Luiza de Melo. A dor manifesta: vestuário de luto no século XIX. *Estação*, Paraná, p.79, 2009.

fidelidade conjugal, o que gerou a concepção popular do Vitorianismo como obsessivamente puritano em suas caracterizações.¹³⁰

Mirian Ruffini, ao citar a autora Julia Brown, descreve as classes sociais que integram a sociedade desse período. “Eram três classes: a aristocracia, a burguesia e a classe trabalhadora”.¹³¹ Os aristocratas pertencem a classe mais abastada e, por isso, detentores de poder sobre seus subordinados, mas outras divisões residem nesse estrato social, a qual abarca cavalheiros e suas esposas. Em relação as outras classes, a autora aponta:

Na real Inglaterra vitoriana, as camadas da sociedade viviam e trabalhavam de formas diferentes. Os membros da burguesia se ocupavam do comércio, enquanto a classe operária trabalhava na indústria emergente e nas *workhouses*, onde pessoas de todas as idades trabalhavam em condições sub-humanas.¹³²

Oscar Wilde em seu livro intitulado *A alma do homem sob o socialismo* faz referência à precariedade da vida dos trabalhadores e trabalhadoras conforme aponta o fragmento do texto:

Por outro lado, há muitos que, por não possuírem qualquer propriedade privada, e por estarem sempre à beira da inanição completa, são compelidos a fazer o trabalho de bestas de carga, a fazer um trabalho totalmente incompatível com sua índole, ao qual são forçados pelo compulsório, absurdo e degradante jugo da privação.¹³³

Portanto, o século XIX apesar de haver um grande desenvolvimento industrial e científico, abarca antíteses estarrecedoras tanto econômicas e culturais, quanto sociais. Oscar Wilde não se isenta de oferecer uma leitura de sua época, ao se levar em conta o romance *O Retrato de Dorian Gray* e personagens que particularizam a sociedade vitoriana. Sem dúvida, lorde Henry é a personificação social da aristocracia.

Outro aspecto importante a ser destacado constitui-se na construção do indivíduo, ou seja, a percepção de si mesmo deflagrada pelo crescimento industrial,

¹³⁰ MORAIS, Flávia Domitila Costa. A evolução da modernidade na filosofia e na literatura: A literatura vitoriana como tradução moralizante no ensino de uma época. 1999. 145 f. Dissertação de Mestrado- Universidade Estadual de Campinas –Faculdade de Educação, p. 28.

¹³¹ RUFFINI, Mirian. A tradução da obra de Oscar Wilde para o português brasileiro: paratexto e O retrato de Dorian Gray. 2015. 238 fls. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, p. 46.

¹³² RUFFINI, 2015, p. 49.

¹³³ WILDE, Oscar. *A alma do homem sob o socialismo*. Tradução Heitor Ferreira da Costa. Porto Alegre: L&PM, 2017b, p. 19.

agora impele às pessoas a procura do seu próprio desenvolvimento e para esse enfrentamento de grandes mudanças, o trabalho árduo torna-se o recurso mais solidário, como também, o afã por ascensão social.

Entretanto, apesar de todo o desenvolvimento impresso, o sentimento de dúvida e inquietação permeia a vida diária vitoriana. Externamente, o progresso aflora de forma vertiginosa, internamente, os indivíduos convivem com o medo iminente do futuro. Dessa forma, diante de um universo de contradições, os indivíduos vivem pautados sob o jugo de regras sociais que os inibem e os controlam. Portanto, a individualidade é marcada pela repressão dos sentidos, em uma moral disciplinadora que penetra em tudo e em todas as pessoas.

A obsessão pela disciplina das emoções visava, principalmente, o afastamento da sexualidade e a abolição da violência – e em seu prolongamento, *a morte em espaço público* – por serem instâncias humanas muito próximas dos instintos animais.¹³⁴

Interessante ressaltar esse período histórico, século XIX, sob a luz das transformações significativas em campos diversos da vida dos cidadãos e das cidadãs e, o impacto que ocasionam e se refletem na literatura. Dito isso, em relação ao contexto já explícito, o artista romântico contesta a realidade em que vive. O movimento literário romântico distingue-se, assim, pela busca interior do ser e,

[...] pela evasão ou escapismo, pois ante um mundo atordoador, desigual, hostil, é preferível a fuga para um outro idealizado; também pelo reformismo daqueles que, ao invés de se isolarem preferiam propor-se a reformar o mundo; pelo ilogismo, culto à Natureza, retorno ao passado (especialmente à ambientação da Idade Média), pelo exagero, sentimentalismo, etc.¹³⁵

Nesse período:

[...] Vários autores como E. Zola, G. Flaubert, T. Hardy, entre outros, sofreram a censura de seu tempo; houve quem levasse adiante, com protestos veementes, a intenção de publicar seus textos na íntegra; e houve também aqueles que preferiram proteger-se num estilo que, embora fosse crítico e irônico, não ensejasse maior desconforto.¹³⁶

Assim, Oscar Wilde insere-se nesse cenário, ao retratar de forma irreverente a sociedade e o controle que esta sobrepõe às pessoas como se percebe,

¹³⁴ SCHMITT, Juliana Luiza de Melo. Mortes vitorianas: corpos e luto no século XIX. 2008. 142 fls. Dissertação (Mestrado em Moda, Cultura e Arte) – Centro Universitário Senac, Campus Santo Amaro, São Paulo. 2008, p. 27.

¹³⁵ MORAIS, 1999, p. 36.

¹³⁶ MORAIS, 1999, p. 37.

prontamente, no segundo capítulo do livro. No estúdio, enquanto Basil pinta o retrato de Dorian, lorde Henry discursa para Dorian: “O terror da sociedade, que é a base da moral, o temor a Deus, que é o segredo da religião, essas duas coisas que nos governam. E no entanto...”¹³⁷

Diante de tal interlocução aflora os preceitos que regem a vida dos vitorianos e das vitorianas, entretanto, a religião enquanto detentora de verdade sofre impacto frente ao avanço de estudos científicos que, sem sombra de dúvidas, deslocam as certezas da vida para um universo sombrio e amedrontador.

A visão cristã do universo estava sendo questionada pela visão científica de um vasto mecanismo de causa e efeito, agindo através de leis físicas que governavam inclusive o próprio homem. Enquanto os racionalistas concebiam esta última visão com crescente otimismo utópico, a maior parte dos vitorianos sentiam-se horivelmente chocados.¹³⁸

Nesse sentido, põe-se em jogo o futuro que está por vir, a sociedade encontra refúgio na

[...] manutenção ou reconquista da fé perdida que levou a extremos de puritanismo, beirando o fanatismo religioso. O medo de que a perda dos valores morais culminasse no caos individual e coletivo assombrava as mentes do século XIX vitoriano.¹³⁹

Por conseguinte, os e as ficionistas abarcam uma função social, através de suas obras, de resgatar o perdido e o questionado, verdade que nem sempre aceitas pelo público, quando negam tal empreendimento. Nesse sentido, vários escritores e escritoras desse período ajustam seus textos como espelhos a refletir a sociedade, ao externalizar a ambivalência de um tempo, caracterizada pela dualidade de seus personagens.

Em larga medida, essa insistência na personagem dividida representa a angústia do homem oitocentista frente a uma existência exclusivamente material. O *corpo* após o Iluminismo, fora definido como *máquina*, composta de sistemas e controlada por necessidades físico-químicas. Deixava de ser dual, carne e alma, como era desde Descartes, para ser apenas autônomo. A busca, desesperada, por uma resignificação do *humano*, décadas antes da psicanálise, revelou as dores espirituais da sociedade vitoriana.¹⁴⁰

¹³⁷ WILDE, 2017a, p. 39.

¹³⁸ MORAIS, 1999, p. 54.

¹³⁹ MORAIS, 1999, p. 56.

¹⁴⁰ SCHMITT, 2008, p. 14.

Vale lembrar que a obra pesquisada, *O Retrato de Dorian Gray*, insere-se nesse período de características tão marcantes e, por fugir a regra, função moralizante, é setenciado a rejeição por parte das vozes inglesas do século XIX. O impacto produzido pelo romance *O Retrato de Dorian Gray* é tal, que leva o autor a um abrupto fim. Certo de suas convicções estéticas e, portanto, dissonantes da mentalidade vitoriana, para Oscar Wilde: “Não existe tal coisa como um livro moral ou imoral. Livros são bem escritos ou mal escritos. Isso é tudo.”¹⁴¹ Ou ainda: “Podemos perdoar um homem por fazer alguma coisa útil, contanto que ele não a admire. A única desculpa para se fazer uma coisa inútil **é admirá-la intensamente**. Toda arte é completamente inútil.”¹⁴²

Como se pode empreender, a obra *O Retrato de Dorian Gray* se institui em um período notado por transformações tecnológicas impactantes e relações sociais conflituosas. O futuro incerto acometido pelo desenvolvimento científico traz a vida vitoriana, em larga medida, pavor e questionamentos, tudo isso aliado a uma forte presença de controle comportamental. Assim, pelas palavras do autor Oscar Wilde, acima proferidas, não é difícil imaginar o quão o romance estarrece os cidadãos e cidadãs vitorianos ao trazer impresso a realidade humana, incomum aos romances vigentes, com traços peculiares de ironia a uma época, em que a aparência não se diz condizente com o que o interior pode confessar...

A notoriedade da obra se repercute, visivelmente, no meio acadêmico e, também, se faz relevante apontar as diferentes dimensões possíveis de análise, já adotadas em pesquisas, em torno desse romance.

2.5 O retrato de Dorian Gray: o mapa da arte

A obra ficcional *O Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde insere-se no âmbito literário como uma das mais controversias. Notadamente, Oscar Wilde detém prestígio e genialidade após sua morte. Romance único do autor, porém, seu legado prolonga-se a contos, peças teatrais e poesia¹⁴³. Indiscutivelmente, isso é percebível pela repercussão observada através de trabalhos acadêmicos desenvolvidos em

¹⁴¹ WILDE, 2017a, p. 11.

¹⁴² WILDE, 2017a, p. 13. [Grifo nosso]

¹⁴³ Oscar Wilde é autor de várias obras consagradas como: *Salomé*, *A balada do cárcere de Reading*, *De profundis*, *O fantasma de Canterville*, *A Alma do homem sob o socialismo*, entre outras.

torno deste romance. Nesse sentido, a pesquisadora traz um recorte da ressonância em pesquisas em nível nacional. Dentre eles destacam-se dissertações de mestrado:

Em 2009, Kelen Cristina Rodrigues, *Cenografia, Ethos e autoria: uma abordagem discursiva do Romance The picture of Dorian Gray: A autora busca*

mostrar como uma abordagem discursiva do fenômeno literário, tal como concebida por Dominique Maingueneau (2006), pode trazer novas contribuições para o tratamento do objeto literário. [...] como *corpus* de análise são algumas cenografias construídas no/pelo romance, bem como os dizeres da personagem Lord Henry, em especial os proferidos nas conversas com a personagem Dorian Gray.¹⁴⁴

Em 2012, Helena de Lima Corvini, *Quem tem medo de Oscar Wilde? Vida como Obra-de-Arte: Apresenta o contexto do século XIX, o qual o autor fez parte, sua visão estética, questões sobre sexualidade e consequências geradas pela edição do romance.*

Em 2013, Tânia Toffoli, *O Retrato de Dorian Gray: um romance em três tempos. Circulação entre Inglaterra e Brasil: A autora pesquisa “dois aspectos ligados à estrutura do romance: o uso do narrador, pelo viés da narratologia de Genette, e a presença de descrições.”*¹⁴⁵ Retrata as traduções realizadas como assim as descreve:

Todas as obras literárias de Wilde já têm versões em português; restam ainda sem tradução algumas cartas, escritos para os jornais e revistas em que trabalhava e algumas críticas, muitos ainda não completamente reunidos na própria língua original. No Brasil, algumas traduções atuais importantes de obras de Wilde no Brasil são *A Balada do Cárcere de Reading*, por Paulo Vizioli, da USP e *A Importância de ser Prudente*, por Guilherme de Almeida, membro da Academia Brasileira de Letras. Entre as primeiras traduções nacionais, algumas merecem destaque: Elysio de Carvalho foi importante com sua famosa tradução de *The Balad of Reading Gaiol* e o jornalista, escritor João do Rio (João Paulo Emílio Cristovão dos Santos Coelho Barreto), defensor das ideias estéticas durante *Belle Époque* carioca, traduziu várias obras de Wilde, como *Intentions*, *Salomé* e *Dorian Gray*.¹⁴⁶

¹⁴⁴ RODRIGUES, Kelen Cristina. *Cenografia, Ethos e autoria: uma abordagem discursiva do Romance The Picture of Dorian Gray*. 2009. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, 2009, resumo.

¹⁴⁵ TOFFOLI, Tânia. *O retrato de Dorian Gray: um romance em três tempos circulação entre Inglaterra e Brasil*. 2013.163 f. Dissertação (Mestrado) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2013, resumo.

¹⁴⁶ TOFFOLI, 2013, p. 1-2.

Além dessas referências em relação às traduções sobre as obras de Oscar Wilde realizadas no Brasil, a autora apresenta um panorama de adaptações fílmicas sobre o romance *O Retrato de Dorian Gray* em nota de rodapé.

No cinema, desde 1910, foram produzidas dezenove adaptações. Em 1910, *Dorian Grays Portræt* foi dirigida pelo russo Axel Strøm; em 1913 por Phillips Smalley; em 1916, uma adaptação feita por Rowland Talbot foi dirigida por Fred W Durrant; em 1917 *Das Bildnis de Dorian Gray* foi dirigida por Richard Oswald; em 1918 *Az Élet királyá* foi dirigida por Alfréd Deésy; em 1945 foi dirigida a famosa adaptação dirigida por Albert Lewin; em 1969 a Televisa produziu a telenovela *El Retrato de Dorian Gray* dirigida por Ernesto Alonso; em 1970 *Dorian Gray*, filme conhecido como *The Evils of Dorian Gray or The Secret of Dorian Gray* foi dirigido por Massimo Dallamano; em 1973 Glenn Jordan dirigiu uma versão feita para a televisão; em 1976 outra adaptação para a televisão foi dirigida por John Gorrie; em 1977 *Le Portrait de Dorian Gray* foi dirigida por Pierre Boutron; em 1983 outra versão para televisão intitulada *The Sins of Dorian Gray* foi dirigida por Tony Maylam; em 2001 *Dorian*, conhecida como *Pact with the Devil* foi dirigida por Allan A Goldstein; em 2004 uma adaptação foi dirigida por Brendan Dougherty Russo e no mesmo ano por David Rosenbaum; em 2006 por Duncan Roy; em 2007 por Jon Cunningham; em 2009 por Jonathan Courtemanche e a última em 2009 por Oliver Parker.¹⁴⁷

Sem sombras de dúvidas a obra contém notoriedade, ao elencar as diversas adaptações do romance percebe-se sua importância e repercussão em produções culturais e, principalmente, no que tange o personagem Dorian Gray através de sua inserção, ou melhor, migração para outras histórias, além do romance original, como no caso do filme *Liga Extraordinária* e no seriado *Penny Dreadful*. Tal situação compreende o que Marie-Laure Ryan, pesquisadora em narratologia, explica ao citar o termo cunhado por Richard Saint-Gelais: “[...] o termo transficcionalidade refere-se à migração de entidades ficcionais de diferentes textos, mas esses textos podem pertencer à mesma mídia, em geral à ficção narrativa escrita.”¹⁴⁸ Nesse sentido, entende-se a presença do personagem Dorian Gray em diferentes narrativas como transficcional ao penetrar universos ficcionais além da obra romanesca de origem.

¹⁴⁷ TOFFOLI, 2013, p. 2. [Grifo nosso] Linda Hutcheon, em seu livro intitulado *Uma Teoria da adaptação*, aponta que as adaptações são visíveis em nosso cotidiano. E, na verdade, não imprime nenhum esforço por parte das pessoas para encontrá-las. Basta assistir às novelas, que são adaptadas de tempos em tempos, bem como musicais e, principalmente, produções cinematográficas. Enfim, uma curiosidade bastante interessante, relatada pela autora, pelo gosto da repetição, de remodelar e de reinventar o já visto. Salienta que, as adaptações envolvem uma transposição, como neste caso, romance para filme, como também pode ocorrer uma transcodificação, migrar para outras mídias. Segundo a autora, a relevância é considerar a adaptação, processo e produto, de forma ampliada que envolve uma apropriação, um diálogo intertextual, bem como uma transcodificação.

¹⁴⁸ RYAN, Marie-Laure. *Narrativa Transmídia e Transficcionalidade*. Está tudo misturado. *Celeuma*, v.2, nº3, p. 100, Dezembro, 2013.

Para Marie-Laure Ryan o que evidencia um bom personagem é, justamente, “[...] possuir uma vida própria e que instiga a usuária a imaginar como tal indivíduo reagiria em diversas circunstâncias.”¹⁴⁹ O exemplo disso se verifica na publicidade da adaptação fílmica *O retrato de Dorian Gray* de 2009, mais especificamente na capa do DVD, na qual o nome de Oscar Wilde está ausente, portanto, Dorian Gray adquire autonomia.

A importância de falar sobre isso reside em responder quem é Dorian Gray, uma vez que a pesquisa dirige seu olhar em direção a ele, enquanto protagonista da obra em questão, que fascina o público leitor do universo literário. Desvendar a interioridade desse personagem é revelá-lo em sua humanidade.

É fato que a Literatura dialoga em diferentes campos, como, por exemplo, a Sociologia, a Psicologia, a Teologia, entre outros. Neste caso, a Teologia é cenário presente desta pesquisa. Desta forma, as palavras de João Manuel Duque são proféticas: “[...] a arte é um fator importantíssimo na hermenêutica antropológica que constitui, entre outros elementos, ponto de partida para a atividade teológica.”¹⁵⁰

Em 2014, *Oscar Wilde e Dorian Gray: sobre a experiência da perda, da dor e do luto* de Marcus Rodrigues Jacobina Vieira, traz uma leitura psicanalítica “a respeito dos processos de luto e melancolia, dos desafios que surgem à elaboração de lutos e perdas, e da resistência ao envelhecimento e a passagem do tempo.”¹⁵¹ A pesquisa faz referência aos autores Melanie Klein, Hanna Segal e Ronald Britton. Um recorte importante a respeito desse trabalho está na concepção de finitude, bem como o narcisismo expresso por Dorian Gray, que vem ao encontro do objeto de pesquisa. Em uma explicação do autor,

[...] a interrupção da passagem do tempo leva ao apagamento da diferenciação entre realidade psíquica e realidade social, eu e o outro, a tendência para endogamia, de um lado, e de outro, a tendência exogâmica, e também a diferença entre aspirar a ser tudo e ter tudo e a aceitação de

¹⁴⁹ RYAN, 2013, p. 120.

¹⁵⁰ DUQUE, 2011, p. 22.

¹⁵¹ VIEIRA, Marcus Rodrigues Jacobina. *Oscar Wilde e Dorian Gray: sobre a experiência da perda, da dor e do luto*. 2014. 154 f. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica. Área de concentração: Psicanálise) Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2014, resumo.

ser uma pessoa entre outras e realizar alguns de seus sonhos e aspirações.¹⁵²

É notório que, no mundo atual, as preocupações com a finitude e a vaidade aparecem expressas na corrida desenfreada pela juventude. Procedimentos cirúrgicos, cosméticos rejuvenescedores são utilizados na busca de uma aparência que devolva o brilho de antigamente. Nesse sentido, Dorian Gray revela-se como alguém com características comuns as pessoas do século XXI, o envelhecimento, como parte da trajetória da vida, ainda se constitui um desfecho que é negado pela humanidade. Narcisos e narcisas? Talvez. As redes sociais confirmam ao evidenciar *selfs* sobre estar no mundo, olhar o próprio retrato diante do espelho e descobrir as marcas que o tempo às impõe é, no mínimo, provocador. “Não é o corpo o centro absoluto de tudo, o sol em torno do qual gira o nosso mundo?”¹⁵³

Em 2015, *Retratos do retrato: tradução intersemiótica e adaptações cinematográficas do retrato de Dorian Gray* de Raiane Frasson, a autora

busca descrever os procedimentos semióticos nas adaptações da obra literária *O retrato de Dorian Gray* para as obras cinematográficas de 1973 e de 2009, focando no modo como Dorian Gray foi retratado em ambas as produções fílmicas. [...] a partir de considerações e conceitos de estudiosos como Linda Hutcheon, Linda Seger e Robert Stam, em particular no que diz respeito às concepções de tradução e adaptação como formas de transcodificação, como processos de transição de uma mídia para outra e das adaptações fílmicas como formas de tradução intertextuais e intersemióticas.¹⁵⁴

No mesmo ano, Patricia Gonçalves Tenório em *O retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde: um romance indicial, agostiniano e prefigural*, aborda a obra “com três pilares teóricos: o índice fotográfico de Charles Sanders Peirce, o tempo de Agostinho de Hipona e a prefiguração no conceito de figura de Erich Auerbach.”¹⁵⁵

¹⁵² VIEIRA, 2014, p. 55.

¹⁵³ ALVES, Rubem. *Varições sobre a vida e a morte ou O feitiço erótico-herético da teologia*. São Paulo: Loyola, 2005a, p. 28.

¹⁵⁴ FRASSON, Raiane. *Retratos do retrato: tradução intersemiótica e adaptações cinematográficas do retrato de Dorian Gray*. 2015. 158 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, 2015, resumo.

¹⁵⁵ TENÓRIO, Patricia Gonçalves. *O retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde: um romance indicial, agostiniano e prefigural*. 2015. 213 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2015, resumo.

Ainda em 2015, a autora Mirian Ruffini defende a tese de doutorado *A tradução da obra de Oscar Wilde para o português brasileiro: paratexto e O retrato de Dorian Gray*. Apresenta uma descrição minuciosa

[...] das traduções da obra de Oscar Wilde no Brasil publicadas no período de 1899 a 2012. [...] as marcas da inserção de Oscar Wilde no polissistema de literatura traduzida no Brasil, do esteticismo e do decadentismo, e das políticas de tradução nos paratextos da tradução brasileira da obra *O retrato de Dorian Gray*, dentro do período abarcado; verificar a imagem literária do escritor constituída no contexto brasileiro por intermédio dos subsídios dos paratextos de suas traduções brasileiras e, especialmente, da obra *O retrato de Dorian Gray*; delinear um panorama das traduções da obra do escritor no Brasil no período coberto pela pesquisa; e investigar a quantidade e autoria das traduções das obras de Oscar Wilde. Para tanto, utilizou-se o suporte teórico de Itamar Even-Zohar (1990) e sua Teoria dos Polissistemas, de Gideon Toury (2012), com os Estudos Descritivos da Tradução, de José Lambert e Hendrik Van Gorp (2006) e seu esquema para análise de traduções.¹⁵⁶

Em 2016, Sandra Fátima da Silva Araújo, na dissertação de mestrado, defende *O duplo na obra O Retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde*. O trabalho abrange

[...] demonstrar como o duplo sedimenta a ocorrência do narcisismo, materializado no personagem Dorian Gray. [...] da ironia no processo de manipulação presente na narrativa e a influência do esteticismo no agir desse personagem. Associados a esses dois fatores, aborda-se o alcance do signo linguístico e suas relações com a imagem, no caso, o retrato de Dorian Gray, elemento artístico desencadeador de toda a trama e ações no romance analisado. [...] esta pesquisa parte dos princípios estabelecidos e discutidos por Muecke (1995), Todorov (2013), Kierkegaard (2005), Bakhtin (2005) e Barros (2008).¹⁵⁷

Ainda em 2016, Glauco Corrêa da Cruz Bacic Fratric, em sua Tese defende *Epigramas e vozes: as autoconsciências em O retrato de Dorian Gray*. A pesquisa aborda os

[...] três personagens principais: Dorian Gray, Basil Hallward e lorde Henry Wotton. Com base nas vozes das enunciações que compõem os diálogos dos quais participam as referidas personagens, nosso objetivo é o de investigar como se dá a construção de suas autoconsciências, de discutir os conceitos de arte que essas personagens defendem e a forma como cada

¹⁵⁶ RUFFINI, 2015, resumo.

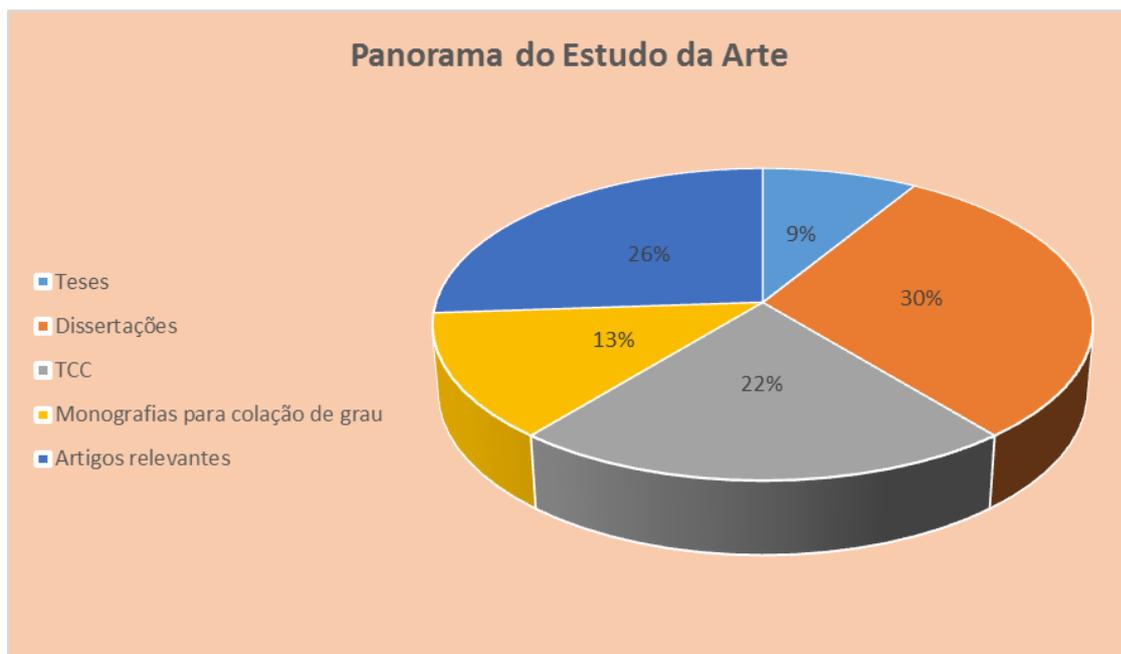
¹⁵⁷ ARAÚJO, Sandra Fátima da Silva. *O duplo na obra o Retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde*. 2016. 100 f. Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, Goiânia, 2016, resumo.

uma delas se posiciona em relação à Inglaterra vitoriana, espaço e tempo da narrativa [...] ¹⁵⁸

Além das pesquisas mencionadas anteriormente, em relação à obra *O Retrato de Dorian Gray*, verificam-se também trabalhos monográficos e de conclusão de curso, que envolvem temas alusivos à intertextualidade, ao gênero gótico, às traduções, à sexualidade, entre outros, bem como inúmeros artigos e resenhas em torno da obra.

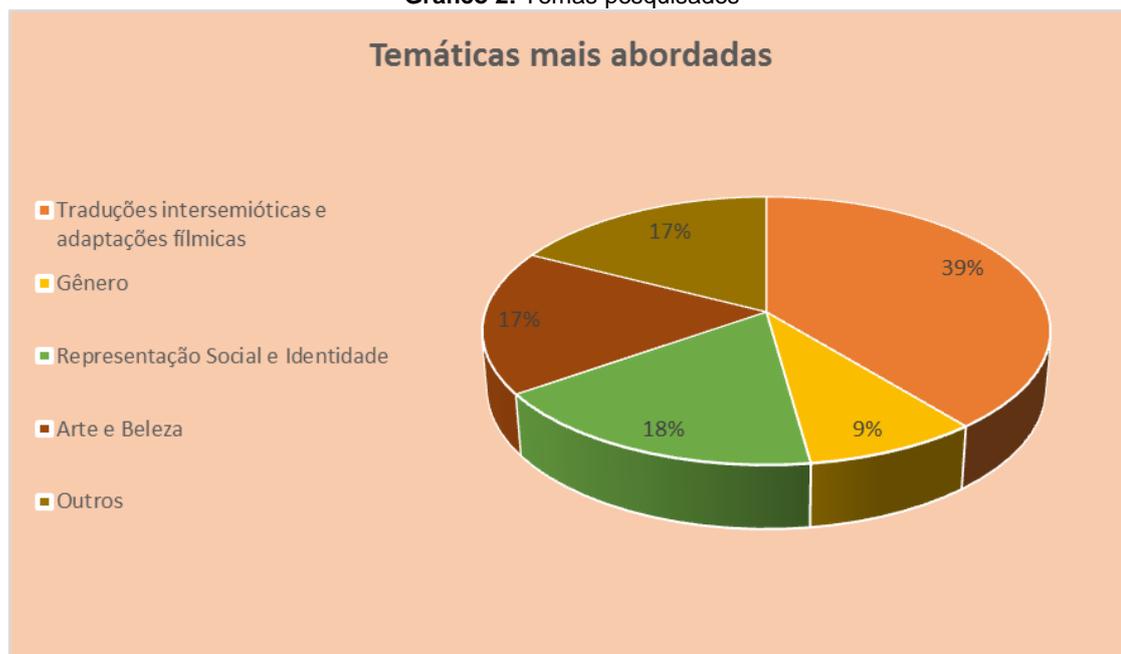
Neste sentido, observa-se que o romance é uma obra referenciada em muitas pesquisas acadêmicas, mas também em produções culturais no que tange ao universo ficcional de *O Retrato de Dorian Gray*. Assim, a seguir, é possível aferir dois gráficos que demonstram esse panorama: O primeiro contempla um panorama sobre estudos que referenciam à obra e o segundo, aponta temas mais pesquisados em relação ao romance *O Retrato de Dorian Gray*.

Gráfico 1: Panorama



Fonte: autoral

¹⁵⁸ FRATRIC, Glauco Corrêa da Cruz Bacic. Epigramas e vozes: as autoconsciências em *O retrato de Dorian Gray*. 2016. 138 f. Tese (Doutorado em Letras) Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2016, resumo.

Gráfico 2: Temas pesquisados

Fonte: autoral

De acordo com o segundo gráfico apresentado é possível destacar que as pesquisas relacionadas à obra em questão expressam, de forma relevante, a temática de traduções e adaptações fílmicas (39%), seguida de representação social e identidade (18%), Arte e beleza (17%), outros temas (17%), que referenciam o romance tais como: mito Faustino, gênero gótico etc. Na sequência, estudos sobre sexualidade (9%). Desta forma, a presente pesquisa traz uma perspectiva propositiva e inusitada ao trazer uma abordagem antropológica teológica.

A pesquisa visa propor uma análise hermenêutica sob o viés antropológico, nesse sentido, a “porosidade”¹⁵⁹ empreendida por Alessandro Rocha adquire forma e expressão significativa ao qualificar, interdisciplinarmente, a construção de uma análise hermenêutica, “[...] compreendida simbolicamente a partir do encontro de horizontes de sentido (o horizonte do intérprete mais o horizonte da realidade interpretada).”¹⁶⁰

Assim, com vista a atender à proposta do insumo desta pesquisa, o estudo a seguir propõe a apreciação da obra, a qual viabiliza um olhar a partir da biografia do autor, Oscar Wilde e, em que medida obra e vida se inter-relacionam, perspectivas

¹⁵⁹ ROCHA, 2011, p. 27.

¹⁶⁰ ROCHA, 2011, p. 27.

internas e externas da narrativa, correlação entre contexto e processo criativo, dentre outros aspectos que permitem a análise da obra romanesca em si, como também, uma recapitulação do enredo, no intuito de proporcionar ao leitor e a leitora o conhecimento da obra.

THIS NUMBER CONTAINS
The Picture of Dorian Gray.
 BY OSCAR WILDE.
 COMPLETE.



MONTHLY MAGAZINE
 CONTENTS

THE PICTURE OF DORIAN GRAY	<i>Oscar Wilde</i>	1-100
A UNIT	<i>Elizabeth Stoddard</i>	101
THE CHEIROMANCY OF TO-DAY	<i>Edward Heron Allen</i>	102
ECHOES	<i>Curtis Hall</i>	110
KIDLEY'S CONTRIBUTIONS TO SCIENCE	<i>Mrs. Blossfeld Moore</i>	111
ROUND-ROBIN TALKS.—II.	<i>Thomas F. O'Hiltree, Miss P. Handy, Richard Malcolm Johnston, Thomas Nelson Page, Senator W. C. Squire, J. M. Stoddard, and others.</i>	121
CONTEMPORARY BIOGRAPHY: JOHN J. INGALLS	<i>J. M. S.</i>	141
WAIT BUT A DAY!	<i>Rosa Hawthorne Lathrop</i>	143
THE POWERS OF THE AIR	<i>Felix L. Orfield</i>	150
BOGS-TALK	<i>{ Julian Hawthorne } { Melville Phillips }</i>	151
NEW BOOKS		157
WITH THE WITS. (Illustrated by leading artists)		1-221

PRICE TWENTY-FIVE CENTS

J. B. LIPPINCOTT & CO. PHILADELPHIA:

LONDON: WARD, LOCK & CO.

PARIS: BREYER, 17 AVENUE DE L'OPERA.

Weight 150. by J. B. Lippincott Company. Entered: Philadelphia Post-Office as second-class matter.

Figura 2: Revista LIPPINCOTT

Fonte: TOFFOLI ¹⁶¹

¹⁶¹ TOFFOLI, 2013, p. 14.

PRIMEIRO INTERLÚDIO

OUTRAS CONSIDERAÇÕES ...

...PARTICULARIDADES DE UMA NARRATIVA

Irlandês de nascimento, Oscar Wilde frequentou escolas inglesas como em Oxford e se notabilizou ainda muito jovem. Em um periódico, escrito por David Hunter-Blair, amigo pessoal, descreveu Oscar Wilde e o que ele pensava de si mesmo: “Serei um poeta, um escritor, um dramaturgo. De uma forma ou de outra, serei famoso e, se não famoso, terei notoriedade.”¹⁶² Realmente, a vida lhe reservou fama, mas também adversidades incontestáveis e, assim, desenrolou-se a narrativa de sua vida.

Fruto de um casamento de uma mãe amorosa, Lady Wilde, a qual o influenciou e o inspirou ao mundo das letras, Oscar Wilde detinha grande imaginação, gostava de fazer graça, ao imitar trejeitos de seus mestres e “adorava dar apelidos aos colegas. Ele mesmo foi alcunhado ‘Grey-crow’(Corvo Cinza), por conta dos longos cabelos escuros, andar cadenciado, olhar penetrante e nariz aquilino”.¹⁶³ A aura brilhante o acompanhava nas carteiras escolares, o gosto e a opção pela literatura e pelas línguas clássicas, logo lhe renderam bênçãos. Daniel Salvatore Schiffer, ao citar Ellmann Richard, um dos biógrafos de Oscar Wilde, revela algumas particularidades nas palavras do jovem:

Quando estava na escola, meus colegas me consideravam como um prodígio porque, muitas vezes, eu apostava que leria um romance de três volumes em meia hora com tanta atenção que poderia resumir fielmente a história; depois de uma hora de leitura, eu conseguia contar com exatidão os episódios e os diálogos mais pertinentes.¹⁶⁴

Pelo seu desempenho escolar ganhou bolsa de estudos, suas iniciais em letras douradas em homenagem a sua distinção, bem como premiações, mas nem tudo foram flores...Coincidência ou não, fato é que, o jovem Oscar proferiu uma

¹⁶² HUNTER-BLAIR *apud* SCHIFFER, Daniel Salvatore. *Oscar Wilde*. Tradução de Joana Canêdo. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010, p. 67. [Grifo nosso]

¹⁶³ SCHIFFER, 2010, p. 38.

¹⁶⁴ RICHARD *apud* SCHIFFER, Daniel Salvatore. *Oscar Wilde*. Tradução de Joana Canêdo. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010, p. 43.

segunda predição, trata-se de um episódio marcado pela punição atribuída a um padre. Essa pena o sensibilizaria a tal ponto, ao querer para si o mesmo destino: a um julgamento condenatório, o que veio a acontecer anos depois, setenciado por sua homossexualidade. Frank Harris, amigo que o acompanhou até o fim, exaltou suas qualidades no livro que escreveu:

Tôdas as questões intelectuais o interessavam, principalmente quando se relacionavam com arte ou com literatura. Seu rosto resplandecia quando êle falava e desde então nada mais se via exceto seus olhos cheios dalma, e nada mais se ouvia além de sua voz melodiosa de tenor; era, em verdade, como diria um francês, um charmeur.¹⁶⁵

Com certeza, Oscar Wilde era encantador, seu brilho e inteligência, logo garantiu ascensão social, convites chegavam para participar de rodas de conversas e eventos e, como afirmou Frank Harris: “Mas, desde o comêço, Oscar gozou certo triunfo social.”¹⁶⁶ E, ainda apontou o amigo:

Êste dom de admiração entusiástica era não só o seu característico mais encantador, como também, talvez, a principal prova de sua extraordinária habilidade. Foi esta, sem dúvida, a qualidade que se lhe mostrou mais prestadia durante tôda a sua existência.¹⁶⁷

Homem de ideias peculiariares a sua época e de características extravagantes, não tardou chamar atenção de olhares ruidosos e, muitas vezes, depreciadores. Parece ser que, estranhamente, Oscar Wilde era a própria postura inglesa encarnada, uma mistura de aparência e julgamento interior por parte de seus anfitriões. Para ele, conforme descreve as palavras de Frank Harris:

“O único ponto de vista possível, quanto à vida”, costumava Oscar dizer, “é o do artista, e pode-se aplicar a tudo, principalmente à religião e à moral. Os cavaleiros andantes e os puritanos são interessantes pelos seus costumes e não pelas suas convicções.”

*“Não existe uma regra geral do que é salutar; tudo é questão pessoal , individual. [...] gostar ou não gostar não depende de nossa vontade. **Quero escolher o alimento que convém ao meu corpo e à minha alma.**”¹⁶⁸*

E assim o fez...

¹⁶⁵ HARRIS, Frank. *Oscar Wilde: sua vida e confissões*. Tradução Godofredo Rangel. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956, p. 91.

¹⁶⁶ HARRIS, 1956, p. 71.

¹⁶⁷ HARRIS, 1956, p. 71.

¹⁶⁸ HARRIS, 1956, p. 93-94. [Grifo nosso]

3 A OBRA ORIGINAL DE OSCAR WILDE

Abril de 1891, um periódico chamado *The Daily Chronicle*, conhecido por referenciar trabalhos artísticos profere a seguinte apreciação: “[...] história gerada da literatura leprosa dos decadentes franceses – livro venenoso, cujo ambiente é repassado pelos odôres mefíticos da putrefação moral e espiritual.”¹⁶⁹ Esse, entre outros jornais desse período, aspergem julgamentos sobre o romance *O Retrato de Dorian Gray*, porém, a origem da sua história reporta a 1890, quando o editor e sócio da *Lippincott's Monthly Magazine* solicita a Oscar Wilde uma produção para a revista.

Entretanto, a notoriedade de Oscar Wilde já aparece muito antes desse evento, pois, destaca-se como palestrante, como também possui grandes ambições e a procura pelo sucesso torna-se seu ideário e, como bem salienta o amigo Frank Harris, no ano de 1882: “Oscar fêz algumas noventa conferências de janeiro a julho, voltando nessa ocasião para Nova York. A renda bruta subiu aproximadamente a 4.000 libras: [...] Seu otimismo considerou isso um triunfo.”¹⁷⁰ O dom da oratória reserva o reconhecimento social de forma rápida. Durante esse período, Londres o consagra na visão de nobres artistas, porém, anos mais tarde, é a algoz que o exonera da arte e da vida.

Oscar Wilde detém apreço a gostos finos e extravagantes, o que depreende altas quantias para manutenção de tal fim, o que também o leva a viver entre altos e baixos e, apesar disso, “[...] continuaria a usar, em todo o tempo, custasse o que custasse, as penas do pavão. Era também amantíssimo de prazeres, sua bôca ansiava provar de todos os frutos.”¹⁷¹ Assim, redige seu romance único, porém, desafiador ao extremo para os olhares repreensivos dos cidadãos e das cidadãs da Inglaterra vitoriana.

¹⁶⁹ HARRIS, 1956, p. 106.

¹⁷⁰ HARRIS, 1956, p. 80.

¹⁷¹ HARRIS, 1956, p. 88.

Contudo, para compreender *O Retrato de Dorian Gray* em toda sua essência, a contextualização do período em que Oscar Wilde vive e seu personagem, requer alguns aprofundamentos a respeito do corpo social vigente, bem como a opção pela escrita do desenrolar do enredo, no intuito de apontar os ideais estéticos wildeano e suas reverberações, além de permitir inferências a respeito da época em seus costumes e valores, as quais permeiam a vida e obra do autor.

3.1 O corpo social e suas regras

A Inglaterra no século XIX vive a ascensão da técnica aliada ao cientificismo, os trens a vapor percorrem o país na mesma velocidade que as transformações acabam por impactar o cotidiano inglês. O industrialismo chega à Inglaterra e, conseqüentemente, a arte também sofre mudanças ocasionadas pela uma nova ordem econômica e política.

Período de transições, em que as pessoas se deslocam do campo à cidade, as fábricas elevam-se imponentes em contraste a uma vida de sobrevivência agrícola. Tempos difíceis, pois, uma nova visão de mundo instala-se sem pedir licença aos antigos padrões já incorporados à mentalidade inglesa. Sem dúvida, o medo do novo sempre assola as mentes humanas e não se dá diferente nessa época. Londres torna-se uma cidade povoada e dividida entre ricos e pobres: “Havia em Londres meio que uma contradição, se por um lado a cidade mostrava uma ostentação de riquezas por ser o centro britânico, por outro lado era perceptível a miséria e a pobreza em seus bairros operários.”¹⁷²

A desigualdade social é evidente, bem como as conseqüências provindas de alterações políticas e econômicas e, conseqüentemente, sociais. Segundo Carlos Augusto de Proença Rosa:

A problemática do século XIX adquiria uma dimensão e uma profundidade social imprevistas por seus iniciadores teóricos nos séculos anteriores. Doutrinas sociais, políticas e econômicas procurariam dar uma resposta adequada aos crescentes problemas que a Sociedade enfrentava, decorrentes, entre outras causas, da explosão demográfica, urbanização descontrolada, êxodo rural, mecanização industrial, desemprego, má

¹⁷² VASCONCELOS, José Brendo Cruz, MELO, Francisco Dênis. A crítica social no romance: o médico e o monstro na Era vitoriana. *Revista Homem, Espaço e Tempo*. v. 13, nº 1, 2019, p. 166.

distribuição de renda, concentração de capital, manutenção de privilégios, exploração de trabalho infantil e de mulheres. A aparente contradição entre Capital e Trabalho se agravaria, dando mais dramaticidade ao conflito numa fase de afirmação capitalista.¹⁷³

O surgimento do Liberalismo, marca desse século, comporta dimensões ideológicas e sociais, que detém uma ânsia por liberdade e por um crescente individualismo. O ser humano busca seu autodesenvolvimento, o sentido de pertença de uma coletividade agora subjaz uma nova ordem ascendente de se reconhecer enquanto sujeito. Os preceitos exigentes infiltram-se em todos os estratos sociais, os quais transformam a vida de ricos e de pobres.

Sinalizante tal duplicidade exposta no corpo social, uma vez que vai refletir-se na literatura e em seus personagens esta visão dicotômica: por um lado o progresso externo e, por outro, internamente, a dúvida e a temeridade do novo porvir. Apesar de todo o desenvolvimento, as condições de vida são precárias. A miserabilidade das pessoas frente ao progresso é retratada por autores, por exemplo, “[...] Charles Dickens faz uma descrição desse acontecido em seu folhetim mensal intitulado *Oliver Twist*.”¹⁷⁴ Vale lembrar, conforme aponta Raymond Williams:

[...] que a arte de um período está íntima e necessariamente relacionada com o “modo de vida” prevalecente naquele período e, além disso, que conseqüentemente, os juízos estéticos, morais e sociais estão também intimamente inter-relacionados.¹⁷⁵

Assim, a literatura torna-se um veículo muito utilizado para espelhar o pensamento burguês e seus valores, como também, manifestação crítica dessa mesma sociedade. É bem verdade que nem todos e todas artistas logram tal investimento crítico: “Quando uma obra se arriscava a sair um pouco que fosse desses moldes, a resposta vinha imediatamente sob forma de censura e reprimenda por parte do próprio editor.”¹⁷⁶ Oscar Wilde sofre esse tipo de intervenção, quando escreve *O Retrato de Dorian Gray*, porém, é preciso lembrar que ama a arte acima de tudo independente de conjecturas sociais.

¹⁷³ ROSA, Carlos Augusto de Proença. *História da ciência: o pensamento científico e a ciência no século XIX*. Brasília: FUNAG, 2012, p. 16.

¹⁷⁴ VASCONCELOS, MELO, 2019, p. 168.

¹⁷⁵ WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell*. Tradução Vera Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, p. 154.

¹⁷⁶ MORAIS, 1999, p. 36.

A sociedade vitoriana define-se por padrões comportamentais bastante austeros que, até mesmo o diálogo detém certa sobriedade, como revela Frank Harris: “Em Londres não existe essa cousa chamada conversação. [...] A regra da boa sociedade, em tôda a parte, é uma pessoa mostrar-se agradável, mas sem ficar em destaque.”¹⁷⁷

O universo masculino e o feminino se opõem consideravelmente, há uma clara distinção de papéis. O mundo patriarcal, regido através de uma **domesticação do corpo feminino**, impõe a elas uma vida reclusa, em que o lar se torna o seu único acesso e, para isso, uma educação premente com requintes. Assim relata Maria Conceição Monteiro:

No século passado, uma *lady* deveria ostentar determinados *accomplishments*, que incluíam: falar francês (e, se possível, italiano), tocar piano, dançar e mostrar proficiência no trabalho com a agulha. O problema seria como e onde a mulher adquiriria tais *accomplishments*. As mulheres da alta classe média já não queriam ou não podiam ensinar seus próprios filhos, pois isto poderia comprometer o *status* de que gozavam e, além disso, nem sempre estavam suficientemente preparadas para fazer um *syllabus* elaborado. A solução imediatamente encontrada foi recorrer aos pensionatos da moda, cuja tarefa precípua era revestir a mulher de certo verniz cultural.¹⁷⁸

Já para a classe burguesa, ausente das mesmas condições, a saída repousa em uma professora particular que, com o mesmo fim, torna a educação viável no seio familiar. Os homens detêm os negócios, a inteligência, um **corpo sexual** em que os prazeres devem ser saciados, dentro ou fora da família. Para as mulheres, **um corpo assexuado**, receptáculo da moralidade vitoriana. “A mulher e o homem posicionavam-se como em uma gangorra: ela de um lado com as amenidades humanísticas; ele do outro com a ciência, as profissões técnicas, o poder.”¹⁷⁹

Percebe-se que o vitorianismo, época em que a monarca rainha Vitória exerce seu legado, corresponde a um tempo repressor associado a ideias moralizantes, em que a família é o bem maior.

A mulher com o perfil assim delineado tinha todo apoio da rainha Vitória, que atribuía o sucesso do seu reinado à moralidade da corte e à harmonia

¹⁷⁷ HARRIS, 1956, p. 88.

¹⁷⁸ MONTEIRO, Maria Conceição. Figuras errantes na época vitoriana: a preceptora, a prostituta e a louca. *Fragmentos*, Florianópolis, v.8, nº1, p. 62, Jul/Dez 1998.

¹⁷⁹ MONTEIRO, 1998, p. 64.

da vida doméstica. Conseqüentemente, olhava o movimento em defesa dos Direitos da Mulher como ameaça à virtude do sexo 'frágil'.¹⁸⁰

Dito isso, o destino das pessoas é traçado de forma a discipliná-las, na visão de Michel Foucault:

Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos.[...] A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, **corpos "dóceis"**.¹⁸¹

Assim, a sociedade impõe uma padronização, *corpos dóceis*, em que homens e mulheres estão condicionados e condicionadas, estendida a todos os espaços sociais frequentáveis desde a mais tenra idade, inicialmente, no contexto familiar, por isso

[...] um dos hábitos tidos como mais salutareos era o cultivo dos serões de longa duração, em que as famílias se reuniam para as suas leituras. Esse hábito era um misto de entretenimento e busca da edificação dos valores morais, de vez que os textos escolhidos eram comumente carregados de aconselhamentos, visando a este propósito. Muitos deles traziam exemplos que objetivavam ensinar as crianças sobre as conseqüências das más ações, já que, acreditava-se, para se esculpir as virtudes era preciso deixar clara a importância e a inevitabilidade de dois sentimentos opostos: a aprovação e a culpa.¹⁸²

Um século extramente rígido em seus preceitos em que a vigilância e a punição assolam as mentes humanas, de maneira que as religiões também exercem controle ao fazê-las temerárias da autodestruição da alma, pois, só assim, na crença em Deus, reside a salvação e a proteção dos males do mundo.

O vitorianismo incorpora uma austeridade que se estende em hábitos, atitudes, comportamentos, **corpos adestrados, corpos produtivos**, de forma a refletir essa mesma exigência em seu corpo físico, o vestuário masculino e feminino também alude certa discricão. Assim, em resposta a toda esse clima, o Romantismo surge como válvula de escape, uma fuga desse tempo contraditório que invade a alma das pessoas. Conforme destaca Raymond Williams: "Na Inglaterra, as ideias que nós chamamos românticas precisam ser entendidas em termos de

¹⁸⁰ MONTEIRO, 1998, p. 61.

¹⁸¹ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. nascimento da prisão. Tradução Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 135. [Grifo nosso]

¹⁸² MORAIS, 1999, p. 82-83.

determinados problemas sociais, pois foi para lidar com a experiência desses problemas que essas ideias surgiram.”¹⁸³

Diante desse cenário inglês, Oscar Wilde escreve *O Retrato de Dorian Gray*, uma história que aterroriza os cidadãos e cidadãs vitorianos, provocadora para a imprensa da época, que não se intimida ao proferir julgamentos maledicentes pelo seu conteúdo e, pelo seu intrigante protagonista. Seu nome? Dorian, Dorian Gray!

3.2 O criador e suas criações

“O estúdio estava impregnado do rico odor de rosas, e quando a leve brisa de verão agitava suavemente as árvores do jardim entrava pela porta aberta o forte aroma dos lilases, ou o perfume mais delicado do espinheiro-rosa.”

Oscar Wilde

Em um ambiente descrito pela alma de um artista, inicia-se a história de Dorian Gray, ao levar seu autor dos louros da glória a condição de réu obscuro.

O enredo narra a história de um rapaz, de belas feições, que serve de modelo a um pintor, Basil, o qual revela sua aparência majestosamente. O retrato consegue captar a beleza do rapaz, que Dorian ao vê-lo apaixonou-se imediatamente pela obra, o que o faz, ardentemente, querer permanecer jovem e, em troca, seu retrato guardar o tempo dos anos da vida. O desejo torna-se realidade, Dorian mantém a eterna jovialidade, enquanto o retrato, passa a envelhecer e a evidenciar seu comportamento, que se transforma ao longo da história em uma pessoa cruel e desprezível. Ao final, Dorian procura a redenção, eliminar o infame retrato que, ao fazê-lo, morre e restituiu-lhe a aparência envelhecida, enquanto o retrato readquiriu a imagem do belo rapaz.

Por certo, o enredo escolhido por Oscar Wilde já é revelador, ao trazer a tona o valor e o julgar pelas aparências, hábito comum da sociedade inglesa daqueles tempos, ou nas palavras de Frank Harris: “Uma pequenina mancha na tampa de uma terrina enoja os puritanos; enquanto ao conteúdo, não o olham, e muito menos o discutem.”¹⁸⁴ Assim, também, Oscar Wilde expõe o pensamento

¹⁸³ WILLIAMS, 2011, p. 60-61.

¹⁸⁴ HARRIS, 1956, p. 109.

inglês, ao travar os diálogos entre Lorde Henry, Basil Hallward e Dorian Gray, protagonistas do romance.

No estúdio, local onde os três personagens conversam e, Lorde Henry é apresentado a Dorian, logo se interpõe a fala de Lorde Henry ao criticar Basil, pois, este se surpreende com o Lorde por censurar os parentes:

Como você é inglês, Basil! Se alguém expõe uma ideia para um verdadeiro inglês, sempre uma coisa imprudente de se fazer, ele jamais sonha em ponderar se a ideia é certa ou errada. A única coisa que considera de alguma importância é se a própria pessoa acredita nela. Ora, o valor de uma ideia não tem nada a ver com a sinceridade do homem que a expressa. Na verdade, é mais provável que, quanto menos sincero for o homem, mais puramente intelectual será a ideia, pois nesse caso ela não será colorida por suas necessidades, desejos ou preconceitos.¹⁸⁵

Ou, como descreve Frank Harris: “Teme-se mais na Inglaterra a liberdade da palavra do que a licenciosidade da ação.”¹⁸⁶ Tal conjectura leva Oscar Wilde a manter um desprezo por críticas atribuídas a sua obra, pois, acredita na arte, na beleza que ela contém, como também, nela projeta-se o eu do artista. É o que responde, no discurso em que Lorde Henry sugere a Basil, após ver o retrato, que o exponha a público, mas Basil se recusa e argumenta:

[...] ‘todo retrato pintado com sentimento é um retrato do artista, não do modelo. O modelo é meramente uma casualidade, um pretexto. Não é ele que é revelado pelo pintor; é antes o pintor que, na tela colorida, revela a si mesmo. A razão pela qual não vou exibir esse quadro é que temo haver revelado nele o segredo da minha própria alma.’¹⁸⁷

Basil Hallward é um artista, amigo de Dorian, ao pintá-lo revela ao retrato o amor que nutre pelo amigo, o que significa para a sociedade uma iniquidade moral, algo repulsivo. Há que se destacar nesse período a ausência de uma identificação sexual, no caso a homossexualidade, para os ingleses deste século agrega conotação de vícios impuros. Uma obra desafiadora para as mentes vitorianas acostumadas por uma lente de grau moralista.

“Então por que você não expõe o seu retrato?”¹⁸⁸ Indaga Lorde Henry. Ele responde: “Porque pus nele todo esse **romantismo** sobre o qual, naturalmente,

¹⁸⁵ WILDE, 2017a, p. 25-27. [Grifo nosso]

¹⁸⁶ HARRIS, 1956, p. 109.

¹⁸⁷ WILDE, 2017a, p. 21.

¹⁸⁸ WILDE, 2017a, p. 29.

nunca ousei falar com ele. Ele não sabe nada sobre isso. [...] **Há muito de mim na coisa, Harry, muito de mim!**¹⁸⁹ Ainda durante o diálogo, Basil confessa:

Sinto um prazer estranho em dizer a ele coisas que sei que me arrependerei de ter dito. Eu me entrego. Como regra, ele é encantador comigo, e voltamos juntos do clube para casa de braços dados, ou sentamos no estúdio e falamos sobre milhares de coisas.¹⁹⁰

Importante ressaltar que a obra sofre alterações, como na fala de Basil acima, pois, ao escrevê-la, na edição de junho de 1890, o editor da revista solicita que o faça, além da exclusão de partes do texto e, com isso, o romance adquire mais capítulos para que a obra romanceada seja editada em 1891. Na edição de livro, é possível observar tal modificação do mesmo fragmento, segundo Nicholas Frankel, há a supressão de “*voltamos juntos do clube para casa de braços dados*”¹⁹¹ pelo próprio autor. Na edição de 2018, observa-se essa supressão: “[...] sinto um prazer estranho em dizer coisas de que estou certo que vá me arrepender. Como norma, ele é delicado comigo, nós nos sentamos no ateliê e conversamos sobre uma porção de coisas.”¹⁹² Tal exemplo ocorre, muitas vezes, pelos próprios editores da época, nesse caso, para que o texto, na sua íntegra, seja modificado devido à aceção ao homossexualismo. A título de curiosidade, devido ao teor da obra e pelo impacto produzido no público leitor, ocorre uma remoção dos exemplares da revista por uma renomada livraria da época. É importante salientar que:

O Retrato de Dorian Gray é um dos primeiros romances em língua inglesa a explorar a natureza do desejo homoerótico e homossocial, sendo por isso uma obra subversiva, muito embora – ou talvez especialmente porque – faça um jogo de esconde-esconde com o fato de que o desejo homoerótico é a força que impulsiona seu enredo, ainda assim absorvente e macabro.¹⁹³

Enfim, no início do II capítulo, Lorde Henry é apresentado a Dorian, pois, deseja conhecer a quem Basil fala com carinho e adoração. Logo que seus olhos encontram Dorian: “Sim, sem dúvida era maravilhosamente bonito, com seus lábios rubros de delicadas curvas, olhos azuis sinceros, os cabelos em anéis dourados.[...] Toda a sinceridade da juventude estava ali, bem como a pureza passional da

¹⁸⁹ WILDE, 2017a, p. 29. [Grifo nosso]

¹⁹⁰ WILDE, 2017a, p. 29.

¹⁹¹ FRANKEL, Nicholas. Introdução Geral. In: WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. Tradução Jorio Dauster. Ed. Anotada e não censurada. São Paulo: Globo, 2013, p. 316.

¹⁹² WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de José Eduardo Ribeiro Moretzsohn. Porto Alegre: L&PM, 2018, p. 18.

¹⁹³ FRANKEL, 2013, p. 15.

mocidade.”¹⁹⁴ Apartir desse encontro Lorde Henry, desempenha uma influência peculiar sobre o rapaz. Ao posar diante o cavalete em meio ao estúdio, Dorian faz um questionamento a Lorde Henry sobre influenciar pessoas e, com ele, sobrevém a resposta:

Não existe isso de boa influência, Mr. Gray. Toda influência é imoral, imoral do ponto de vista científico.

Por quê?

Porque influenciar alguém é entregar-lhe nossa própria alma. A pessoa não pensa seus pensamentos naturais, ou arde com suas paixões naturais. Suas virtudes não são verdadeiras. Seus pecados, se é que existem pecados, são emprestados.[...] O objetivo da vida é o autodesenvolvimento.¹⁹⁵

As falas de Lorde Henry possuem um viés Irônico, certamente, nessa passagem, o autor faz referência à religião, a qual passa a ser inquirida nesse período. Mordaz e astuto, Lorde Henry penetra, lentamente, na mente de Dorian e, ao fazê-lo, o antigo molde da inocência se transforma, pouco a pouco, em outro alguém diferente. E, continua:

A única maneira de livrar-se de uma tentação é ceder a ela. Resista, e sua alma ficará doente de anseio pelas coisas que ela proibiu a si mesma, pelo desejo por aquilo que suas leis monstruosas tornaram monstruoso e ilegal. É também no cérebro, e apenas no cérebro, que acontecem os grandes pecados do mundo.¹⁹⁶

Por certo, Oscar Wilde remete-se às leis britânicas, dentre elas a “Emenda à Lei Criminal de 1885, as atividades sexuais de qualquer natureza entre homens passaram a ser não apenas pecaminosas, mas ilegais.”¹⁹⁷ Como também, a visão de pecado, instituída pela moralidade e pela religião. Assim, em uma conversa com Frank Harris, este ao indagá-lo sobre Oxford, durante sua estada, Oscar Wilde expõe seu pensamento:

Mostrava-lhes que o pecado, com suas curiosidades, ampliava os horizontes da vida. Os preconceitos e as proibições eram meras muralhas para aprisionar a alma. O desmando nos prazeres pode afetar o corpo, Frank, mas nada, exceto o sofrimento, molesta o espírito. São a renúncia e a abstinência que mutilam e deformam a alma.¹⁹⁸

¹⁹⁴ WILDE, 2017a, p. 35.

¹⁹⁵ WILDE, 2017a, p. 37-39.

¹⁹⁶ WILDE, 2017a, p. 39.

¹⁹⁷ FRANKEL, 2013, p. 15.

¹⁹⁸ HARRIS, 1956, p. 62.

Oscar Wilde convive com mestres que, certamente, provêm parte do seu intelecto estético: Walter Pater e John Ruskin, a ambos nutre grande admiração. O primeiro, por trazer a ideia da importância de viver o presente, um *carpe diem* com toda a intensidade da vida, um culto aos prazeres. O segundo, um mentor, “[...] como um guia espiritual – a quem chamava tanto de ‘Platão inglês’ quanto de ‘profeta do Bem, da Verdade e da Beleza’[...]”¹⁹⁹ Aliás, Oscar Wilde faz reverência ao movimento da *arte pela arte*, o

[...] Esteticismo que, na sua própria concepção, abrangia dois princípios fundamentais: em primeiro lugar, o de que a arte apenas se exprime a si própria, não tendo um referente exterior; e, em segundo lugar, que é a vida que imita a arte e não a arte que imita a vida. Em suma, **uma teoria que recusa a existência de qualquer comprometimento moral, de qualquer função social da arte.**²⁰⁰

E ainda: “Esse movimento, que contava com grande influência sobre toda uma nova geração de intelectuais e artistas britânicos, visava transformar o tradicionalismo na época vitoriana, dando um tom de vanguarda às artes.”²⁰¹

Entretanto, segundo Frank Harris: “De tôdas as influências pessoais que modelaram o talento de Oscar Wilde, a de Whistler, a meu ver, foi a mais importante. [...] ensinou-lhe que os homens de talento são sêres à parte, que fazem leis para si mesmos;”²⁰² E, mais ainda: “[...] a singularidade de aspecto, o espírito e a própria rudeza valem duplamente numa democracia.”²⁰³

Lorde Henry o confunde em pensamentos: estranheza e medo são palavras que expressam o íntimo de Dorian e, ao sugerir que aproveite as sensações que só a juventude é capaz de provar:

Sim, Mr. Gray, os deuses foram generosos com o senhor. Mas o que os deuses dão, eles logo tiram. O senhor tem apenas poucos anos para viver de verdade. [...] Cada mês que transcorre o deixa mais próximo de algo terrível. [...] Viva! Viva a vida maravilhosa que há em si! Não deixe que nada seja perdido. Procure sempre novas sensações. Não tenha medo de nada.

¹⁹⁹ SCHIFFER, 2010, p. 61.

²⁰⁰ PIRES, Eliane Cristine Raab. *Oscar Wilde: a tragicidade da vida de um escritor*. Portugal: Bragança: Instituto Politécnico de Bragança, 2005, p. 14. [Grifo nosso]

²⁰¹ CYRINO, Fabio Pedro. Prefácio à edição brasileira In: WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Primeira versão de 1890. Edição comentada bilíngue Português/Inglês. Tradução Doris Goettems. SP: Landmark, 2017a, p. 5.

²⁰² HARRIS, 1956, p. 73.

²⁰³ HARRIS, 1956, p. 73.

Um novo hedonismo, é isso que o nosso século deseja.²⁰⁴

Ao ver o retrato enfim concluído, Dorian apaixonou-se, profundamente, pela própria face. Observa-se, desta forma, que a perspectiva do autor ocupa-se de alusões mitológicas, Narciso²⁰⁵ e o pacto faustino²⁰⁶. A revelação de Narciso é expressa nos fragmentos de texto descritos a seguir: “Uma expressão de alegria surgiu em seus olhos, como se ele houvesse se reconhecido pela primeira vez. [...] O sentido de sua própria beleza o atingiu como uma revelação. Ele nunca o havia sentido antes.”²⁰⁷

Apavora-se, pois, não quer envelhecer e a forma que encontra é desejar, ardentemente, que isso não aconteça e roga por sua alma em troca de tal feito. “Como é triste! [...] Se ao menos fosse o contrário! Se fosse eu que permanecesse sempre jovem e o retrato envelhecesse! Por isso...por isso...eu daria tudo! Sim, não há nada em todo mundo que eu não daria por isso!”²⁰⁸ Assim como Fausto, Dorian entrega sua alma e anseia por reter, com isso, a juventude imaculada pelo tempo existencial e, o retrato, ser aquele que as vicissitudes e as memórias da vida correspondam através da pintura.

Os três personagens descritos acabam por formar diálogos que expressam o contexto vitoriano e seus padrões sociais, principalmente, Lorde Henry, ao qual Oscar Wilde empresta-lhe, com eloquência, uma linguagem rica em aforismos, que se caracterizam por construções linguísticas de efeito no intuito de produzir uma reflexão. Recurso estilístico utilizado pelo autor ao longo da história, certamente de sua familiaridade com a dramaturgia, a qual também se destaca. Conforme aponta Glauco C. da Cruz Bacic Fratric:

²⁰⁴ WILDE, 2017a, p. 45.

²⁰⁵ “Havia uma fonte clara, cuja água parecia de prata, à qual os pastores jamais levavam rebanhos, nem as cabras monteses freqüentavam, nem qualquer um dos animais da floresta. Também não era a água enfeada por folhas ou galhos caídos das árvores; a relva crescia viçosa em torno dela, e os rochedos a abrigavam do sol. Ali chegou um dia Narciso, fatigado da caça, e sentindo muito calor e muita sede. Debruçou-se para desalterar-se, viu a própria imagem refletida na fonte e pensou que fosse algum belo espírito das águas que ali vivesse. Ficou olhando com admiração para os olhos brilhantes, para os cabelos anelados como os de Baco ou de Apolo, o rosto oval, o pescoço de marfim, os lábios entreabertos e o aspecto saudável e animado do conjunto. Apaixonou-se por si mesmo.” BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S/A, 2002, p. 124-125.

²⁰⁶ Fausto repousa na obra Goethe, personagem emblemático, pois, busca o conhecimento. Desta forma, sela um acordo com Mefistófoles, o demônio, ao qual concede a alma.

²⁰⁷ WILDE, 2017a, p. 47.

²⁰⁸ WILDE, 2017a, p. 49.

Um questionamento provável da utilização de epigramas por Wilde residiria no fato de, como integrante do Esteticismo, o autor enxergar na Antiguidade recursos de manifestação artística do mais elevado padrão estético, enquanto o tempo e o espaço vitorianos contemporâneos a ele seriam inferiores, se postos em comparação direta. Assim, utilizar um recurso poético de uma época por ele considerada elevada, mas com a cosmovisão de seus dias, poderia servir de meio de transmissão de seu repertório estético.²⁰⁹

Outro personagem inclui-se à obra original, Sibyl Vane e, a partir desse encontro, a transformação de Dorian vai ocorrer de forma gradual e significativamente. Mas quem é Sibyl? Uma jovem atriz de antecedentes humildes, pela qual o coração de Dorian se encanta e, que exerce sua profissão em um teatro barato da periferia londrina. O que leva Dorian a tal descoberta é o convívio com Lorde Henry:

Durante dias, depois que o conheci, algo parecia pulsar em minhas veias. [...] Havia um veneno especial no ar. Eu ardia por sensações. [...] Lembrei-me do que você tinha me dito naquela noite maravilhosa em que jantamos juntos pela primeira vez, sobre a busca da beleza ser o diabólico segredo da vida. Não sei o que esperava, mas saí e andei sem destino em direção ao leste, e logo me perdi em um labirinto de ruas encardidas e praças negras, sem grama.²¹⁰

A motivação para um mundo cheio de descobertas e novas emoções começa a penetrar a alma de Dorian. Entusiasmado com a moça, revela-se ao amigo: “Ela é um gênio.”²¹¹ Porém, Lorde Henry discursa contrariamente, em tom de menosprezo, apresenta a concepção feminina vitoriana em que as mulheres são invisibilizadas e reprimidas: “Meu caro rapaz, nenhuma mulher é genial: as mulheres são um sexo decorativo. Elas nunca têm nada a dizer, mas o dizem de modo encantador.”²¹² E, ao relatar sobre o ocorrido, Lorde Henry o instiga rindo: “Isso é só o começo”.²¹³ E, assim acontece.

Para Oscar Wilde, o começo de sua vida enquanto artista transcorre com dificuldades financeiras, como bem discorre o amigo Frank Harris, a vaidade o acompanha sempre, muitos gastos e, conseqüentemente, poucos rendimentos. “Que fazer? Súbito cortou o nó górdio, casando-se com a filha de um advogado, Miss Constance Lloyd, [...] a quem êle conhecera em Dublin, num giro de

²⁰⁹ FRATRIC, 2016. P 1.&102 [ebook].

²¹⁰ WILDE, 2017a, p. 61-63.

²¹¹ WILDE, 2017a, p. 61.

²¹² WILDE, 2017a, p. 61.

²¹³ WILDE, 2017a, p. 63.

conferencista.”²¹⁴ Constance é uma defensora da causa feminista, como também, portadora do apreço às artes e às letras, portanto, simpatizantes as ideias de Oscar Wilde e, ele em relação a ela. Possuem dois filhos e juntos permanecem até a proximidade do fatídico julgamento, que o separa da convivência dos filhos para sempre, banidos, até mesmo, do seu sobrenome. Relata Eliane Cristine Raab Pires que:

Oscar Wilde conheceu Robert Ross em 1886, em Oxford, e logo em seguida, levado por ele, iniciou as “experiências” homossexuais que se tornariam um hábito.

A partir de 1890, Oscar Wilde envolveu-se progressivamente na homossexualidade. O problema da natureza sexual ambígua de Oscar Wilde é certamente complicado pelo facto de ele se ter apaixonado pela bela atriz Lily Langtry. Amigos pessoais de Constance e Wilde, também afirmavam que o casal parecia apaixonado, e que Oscar Wilde, em especial, era muito feliz. Não verdade, como frequentemente têm dito, que o escritor, imediatamente após o casamento, aceitou o cargo de director da revista feminina *Woman's World*, para poder suportar a sua vida de casado. Constance Lloyd só descobriu a homossexualidade do marido em 1895, quando o caso foi revelado.²¹⁵

E Dorian e Sibyl? Ocorre, inicialmente, uma paixão avassaladora entre ambos. Dorian vê-se encantado com a representação teatral de Sibyl em uma obra shakesperiana. “Noite após noite vou assistir a sua peça. [...] eu a vi em todas as idades e em todos os trajés. Mulheres comuns nunca despertam nossa imaginação. São limitadas ao século que vivem. [...] Mas uma atriz! Como uma atriz é diferente!”²¹⁶ Exclama Dorian, durante o diálogo com Lorde Henry e, confessa ser instigado por suas ideias. A influência maléfica e pernóstica encontra repouso na alma de Dorian. “Se algum dia eu cometesse um crime, eu o confessaria a você. Você me entenderia. Pessoas como você – os persistentes raios de sol da vida- não cometem crimes, Dorian.”²¹⁷

No século XIX, as transformações sociais ocasionadas pela ascensão do industrialismo, proporcionam o êxodo rural que, em decorrência, agrega altos índices populacionais e, assim, o aumento do desemprego e vulnerabilidade social, como também, traz a tona à insegurança em torno da violência²¹⁸ nas grandes

²¹⁴ HARRIS, 1956, p. 88.

²¹⁵ PIRES, 2005, p. 16.

²¹⁶ WILDE, 2017a, p. 65.

²¹⁷ WILDE, 2017a, p. 67.

²¹⁸ Na Inglaterra vitoriana, em 1888, vários crimes hediondos acontecem contra prostitutas. Tais acontecimentos, nunca solucionados pela polícia local, são atribuídos a Jack, o estripador.

idades. Oscar Wilde nesse diálogo entre Dorian e Lorde Henry, deixa clara essa perspectiva, mas também denuncia a hipocrisia inglesa, na qual as pessoas são medidas pela aparência.

E Dorian passa a elogiar as características da moça, em encontros proporcionados pelas passagens de Imogênita à Jullieta. “Meus Deus, Harry, como eu a adoro! [...] Manchas rubras de agitação ardiam em suas faces. Estava terrivelmente excitado.”²¹⁹

Enfim, a combinação para assistir a um dos espetáculos de Sibyl os reúne novamente, porém, antes disso, Lorde Henry faz um comentário sobre Basil, ao qual o autor, Oscar Wilde, evidencia toda sua percepção estética em relação à arte e sobre si, pois, para ele a arte significa a expressão última da beleza e, somente a esta se deve servir. A concepção do utilitarismo, provinda do desenvolvimento industrial, vai de encontro às referências estéticas defendidas por Oscar Wilde, conforme descreve no prefácio do romance, além, é claro, de argumentar em sua defesa, contra às críticas da imprensa: “Quando os críticos discordam, o artista está de acordo consigo mesmo, Podemos perdoar um homem por fazer alguma coisa útil, contanto que ele não a admire. A única desculpa para se fazer uma coisa inútil é admirá-la intensamente.”²²⁰ Oscar Wilde deixa evidente a crítica à função social literária da época nas palavras de Lorde Henry:

Meu caro rapaz, Basil põe tudo o que é encantador nele em seu trabalho. A consequência é que não lhe sobra nada para a vida, a não ser seus preconceitos, seus princípios e seu bom senso. Os únicos artistas pessoalmente encantadores que conheci são maus artistas. Os bons artistas dão tudo de si para a sua arte, e portanto são completamente desinteressantes por si mesmo. Um grande poeta, um poeta grande de verdade, é a mais sem poesia das criaturas. Mas poetas menores são absolutamente fascinantes.²²¹

Inegavelmente, a obra contempla referências alusivas à vida do autor. A importância de aludir à percepção do autor, juntamente com o desenrolar do enredo, não reside em estabelecer uma visão reducionista realizada pelos leitores e leitoras da época, narrador x autor, mas apresentar como tais influências e convicções

²¹⁹ WILDE, 2017a, p. 69.

²²⁰ WILDE, 2017a, p. 13.

²²¹ WILDE, 2017a, p. 71-73.

estéticas permitem espelhar e traduzir a sociedade na qual faz parte e, principalmente, a percepção e composição do ideal artístico o qual representa.

Em Basil revela a visão de arte a qual acredita e vivencia. O personagem detém o lado bom do ser humano e, com isso, tenta proteger Dorian das ideias sórdidas e impiedosas de Lorde Henry. Oscar Wilde identifica-se com Basil, apesar da sociedade vê-lo com os olhos do lorde, alguém sem escrúpulos, em que a perfídia é sua companheira. A sua essência não encontra compreensão e, ao falar sobre *O Retrato de Dorian Gray* revela: “[...] este contém muito de mim em suas páginas. Basil Hallward é quem eu penso que sou; Lorde Henry é o que o mundo pensa de mim; Dorian Gray é quem eu gostaria de ser-em outros tempos, talvez.”²²²

Oscar Wilde defende o Decadentismo que tem por base a ruptura dos padrões estético-literários vigentes. Fruto de um período de ânimos cansados “[...] a partir da negação do positivismo, das exigências políticas e sociais, das convenções e das obrigações da vida civilizada.”²²³ Segundo conclui Fulvia M. L. Moretto:

O pré-simbolismo francês ou **Decadentismo** é o resgate de um eu, é o novo lirismo que combate e substitui o Naturalismo e o Parnasianismo nas letras francesas. Na revolução fim-de-século, é a literatura e a arte que desenvolvem a imaginação, o sonho, que haviam desaparecido depois de Ronsard. O esforço dos Românticos fora incompleto. Mas, sob a influência de Nordier, Nerval, Poe, Baudelaire, tendo por fundo a vaga poética provinda de Vico e do Romantismo germânico e anglo-saxão, a arte liberta definitivamente o lirismo pessoal, o anti-racionalismo.²²⁴

Esse movimento, de origem francesa, surge como resposta artística às transformações técnico-científicas que imperam no mundo europeu. Diante da instabilidade, instituída pela crença do progresso, gera um descontentamento do ser humano e, por isso, vai ao encontro de “[...] manifestações estético-literárias que traduzam o seu estado de alma.”²²⁵ A estética pré-rafaelita “[...] não é senão – por meio de uma espécie de santificação do corpo – a sublimação do desejo sexual e, por conseguinte, a sacralização do Eros.”²²⁶ Oscar Wilde aponta esta dialética, a

²²² WILDE *apud* ROLLEMBERG, Marcelo. *Sempre seu, Oscar: uma biografia epistolar*. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 42.

²²³ RUFFINI, 2015, p. 61.

²²⁴ MORETTO, Fulvia M. L. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade e São Paulo, 1989, p. 30-31. [Grifo nosso]

²²⁵ BOUSBAA, Ana Cristina. *Jean Seul de Méuret: a expressão do decadentismo finissecular*. 2014. 174 f. Dissertação. Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2014, p. 67.

²²⁶ SCHIFFER, 2010, p. 49.

fusão entre corpo e alma na personagem de Dorian e, introduz essa perspectiva ao refleti-las no pensamento de Lorde Henry: “Alma e corpo, corpo e alma...quão misteriosos eram! Havia animalidade na alma e o corpo tinha seus momentos de espiritualidade.”²²⁷ Assim, na visão wildeana, hedonismo e ascetismo, surgem como ideais estéticos aludidos em sua obra. Dorian experimenta novas sensações, mas também é fruto da mesma experiência.

O IV capítulo traz a anunciação do repentino noivado entre Dorian e Sibyl. Importante ressaltar a conjuntura social vitoriana, a qual estabelece uma distinção entre as classes sociais, de forma que a ascensão dos indivíduos não se constitui tarefa fácil. “Os casamentos eram realizados por motivos econômicos e a população não mostrava escrúpulos em admitir esse fato.”²²⁸

Dorian Gray está prestes a se casar, disse lorde Henry, observando-o em quanto falava.

Hallaward ficou completamente pálido, e um olhar estranho flamajou por um momento em seus olhos, e depois desapareceu, deixando-os embotados. Dorian Gray está prestes a se casar! exclamou ele. Impossível! [...]

Mas pense na origem de Dorian, em sua posição, em sua riqueza. Seria absurdo casar-se com alguém tão baixo de seu nível.²²⁹

E, novamente, Oscar Wilde deixa evidenciada a função da arte, do artista e da artista ao expor a crítica nas palavras do Lorde: “Nunca aprovo ou desaprovo coisa alguma. Seria uma atitude absurda a se tomar diante da vida. **Não fomos enviados ao mundo para expressar publicamente nossos preconceitos morais.**”²³⁰

Na data combinada, os três assistem a uma noite do teatro, que se encontra na periferia da cidade. “‘Que lugar para alguém encontrar sua divindade!’ Disse Lorde Henry.”²³¹ Dorian, em resposta, esforça-se para mostrar a beleza que arte sugere e expressa, ao invocar a espiritualidade que ela pode proferir e humanizar as pessoas sem distinção. Lorde Henry, certamente, se opõe e, no discurso de Basil, Oscar Wilde aponta a vigência de uma época nebulosa, de indivíduos em crise existencial marcados pelo individualismo:

²²⁷ WILDE, 2017a, p. 75.

²²⁸ RUFFINI, 2015, p. 46.

²²⁹ WILDE, 2017a, p. 77.

²³⁰ WILDE, 2017a, p. 79. [Grifo nosso]

²³¹ WILDE, 2017a, p. 87.

Espiritualizar a nossa época, isso é algo que vale a pena. Se essa menina pode dar uma alma àqueles que viviam sem ela, se consegue criar o sentido da beleza em pessoas cujas vidas foram sórdidas e feias, se é capaz de fazê-los despir-se do egoísmo e emprestar-lhes lágrimas para que chorem por tristezas que não são suas, ela é digna de toda a sua adoração, digna da adoração do mundo.²³²

Ao elevar-se das cortinas, a representação de Sibyl não faz jus a Julieta tão esperada, a decepção irrompe em Lorde Henry e Basil, que se apressam a sair antes mesmo do término da peça. Entretanto, Dorian permanece até o final para encontrar Sibyl e mostrar-lhe sua indignação. Ela tenta apresentar argumentos em vão, pois, Dorian não a ouve. A paixão se desvanece e a ruptura da paixão é inevitável. “‘Estou indo embora’, ele disse afinal, com voz tranquila e clara. Não quero ser indelicado, mas não posso vê-la novamente. Você me desapontou.”²³³ A despedida entre os dois jovens marca o início de um Dorian cruel e frio. Sibyl tem seu amor rejeitado e, assim, a morte vem ao seu encontro, ela se suicida logo após a saída de Dorian:

Por onde andou, nem ele sabia. Lembrava-se de ter vagado por ruas mal iluminadas, com arcadas escuras, negras, e casas de aspecto miserável. Mulheres com vozes roucas e risadas ásperas o perseguiram. Bêbados cambaleavam, praguejando e tagarelando consigo mesmos como macacos monstruosos. Vira crianças grotescas agachadas nas soleiras, e ouvira maldições e gritos agudos vindos dos pátios escuros.²³⁴

A alusão à morte, ao sobrenatural é recorrente em romances góticos, bem como uma atmosfera enigmática que suscita ao terror, o qual centraliza-se como a essência do gótico. Nesse sentido, *O Retrato de Dorian Gray* se harmoniza a essa característica, como também, esse gênero textual tem seu batismo na Literatura inglesa. É na história do mundo que a origem desse gênero se fulgura, através da chegada dos *vikings* e de sua expressão cultural. Desta forma, para melhor compreender o gótico, remete-se a sua origem:

A palavra *gótico* vem dos godos, um dos povos escandinavos que invadiram a Europa dominada por Roma, e indica basicamente, na arquitetura, um estilo muito específico de construção surgido na França no século XII, normalmente utilizado em catedrais medievais, em que se constata a presença de torres lanceoladas (inspiradas nos tetos das casas vikings), gárgulas (estátuas de criaturas monstruosas que eram colocadas nos quatro cantos das construções com o objetivo de escoar a água das chuvas e de espantar espíritos ruins), abóbadas, cúpulas e arcos em ogiva que se

²³² WILDE, 2017a, p. 87.

²³³ WILDE, 2017a, p. 97.

²³⁴ WILDE, 2017a, p. 97.

sustentam por si mesmos (cujo segredo de construção originou e foi o motivo da existência da Maçonaria por muitos séculos).²³⁵

Como forma de expressão do desequilíbrio do contexto vigente, razão e sensibilidade, o gênero gótico ascende como manifestação literária, por meio dessa “[...] cultura dos vikings, uma cultura pagã, cheia de sombras e da qual a própria arquitetura gótica se origina.”²³⁶

E Dorian? Ao retornar a casa: “Recuou, surpreso, e então foi até o quadro e o examinou. [...] A expressão parecia diferente. Poderia se dizer que havia um toque de crueldade na boca. [...] O que significava aquilo?”²³⁷ A expressão de dúvida, já antecipa um estranhamento de tal imagem refletida no retrato. É esse mesmo sentimento de estranheza que o faz olhá-lo melhor. “Sua súplica, acaso, não teria sido atendida? Tais coisas eram impossíveis. Até a própria ideia parecia monstruosa.”²³⁸ O mistério gera o medo, pois, não encontra explicação plausível. Confrontar-se com o retrato transfigurado traz o terror frente à realidade e a marca do sobrenatural. “O que dizer daquilo? Ele guardava o segredo de sua vida, e contava sua história. Ele o tinha ensinado a amar a própria beleza. Será que o ensinaria a detestar sua própria alma? Voltaria a olhar para ele algum dia?”²³⁹ Conforme aponta Aparecido Donizete Rossi:

A psicologia do medo do gênero gótico se assenta basicamente sobre três pilares fundamentais: **o estranho, o terror e o horror**. Na grande maioria das vezes, esses três pilares estão sobrepostos uns aos outros, sendo praticamente impossível separá-los.²⁴⁰

Dorian se inquieta diante de tantas dúvidas, resolve deixar as ideias maléficas e esquecer-se de tudo, ignorar as ideias de Lorde Henry e procurar por Sibyl. “Ele se levantou da cadeira e colocou um enorme biombo diante do retrato, estremeando ao olhar para ele. ‘Que horror!’ murmurou para si mesmo.”²⁴¹

²³⁵ ROSSI, Aparecido Donizete. Manifestações e configurações do gótico nas literaturas Inglesa e Norte-Americana: um panorama. *ÍCONE- Revista de Letras*, São Luís de Montes Belos, v.2, p. 60, Jul. 2008.

²³⁶ ROSSI, 2008, p. 63.

²³⁷ WILDE, 2017a, p. 97.

²³⁸ WILDE, 2017a, p. 99.

²³⁹ WILDE, 2017a, p. 99.

²⁴⁰ ROSSI, 2008, p. 66. [Grifo nosso]

²⁴¹ WILDE, 2017a, p. 101.

A literatura gótica encontra o fermento necessário para sua efervescência na Inglaterra vitoriana, pois, as inquietações humanas constituem material fértil ficcional ao refletir as incertezas da vida impingidas pelo contexto social e econômico. Para melhor descrevê-la, Aparecido Donizete Rossi ressalta:

[...] o gótico são as histórias que nos causam medo, ou são as histórias de terror e de horror, ou ainda são as histórias que se passam em lugares sombrios e aterrorizantes, normalmente castelos medievais abandonados e cemitérios mal-assombrados.²⁴²

Muitas histórias perpetuadas nesse período remetem a pinturas que revelam essa atmosfera fantástica e horripilante, dentre elas citam-se:

[...] 'Prophetic Pictures', de Nathaniel Hawthorne (1837), 'Oval Portrait' (originalmente publicado em 1842 com o título de 'Life in Death'), de Edgar Allan [sic] Poe, e 'The Portrait', de Nikolai Gogol (1835), mas também obras menos conhecidas como *Picture's Secret* (1883), de W.H. Pollock; *Veiled Portrait* (1889), de Elisabeth Lysaught; *Portrait and the Ghost* (1887), de S. Weir Mitchell, e *His Other Self* (1889), de E.J. Goodman.²⁴³

Há controvérsias quanto à motivação, por parte do autor, da obra *O Retrato de Dorian Gray*. Para Nicholas Frankel, tais trabalhos realizados em torno da temática abordada contribuem para o cabedal de sua construção criativa. Já para Mirian Ruffini, "Oscar Wilde utiliza a forma do retrato possivelmente inspirando-se no *Retrato oval* de Edgar Allan Poe (1809-1849)."²⁴⁴

Entretanto, a obra editada pela Landmark em 2012, traduzida por Marcela Furtado, traz uma nova versão da fonte de inspiração wildeana. Na introdução, consta que a partir de um encontro de Oscar Wilde e um pintor, Basil Ward, durante o diálogo, Oscar Wilde lamenta a triste constatação sobre o envelhecimento do rapaz que serve de modelo e, na concordância com o pensamento de Oscar Wilde, o artista em questão, sugere a troca: tal e qual acontece com o personagem Dorian Gray.

Na manhã seguinte a noite do teatro, inerte, Dorian fita o quadro repulsivo e, por alguns instantes, aquela imagem o faz pensar: "Ele o tornara consciente de como fora injusto, como fora cruel com Sibyl Vane."²⁴⁵ O retrato nesse momento

²⁴² ROSSI, 2008, p. 55.

²⁴³ FRANKEL, 2013, p. 176.

²⁴⁴ RUFFINI, 2015, p. 82.

²⁴⁵ WILDE, 2017a, p. 105.

passa a ser a autoprojeção da consciência de Dorian, vê-lo é desvendar os segredos e proferir sua sentença de culpa. “Quando nós mesmos nos culpamos, sentimos que ninguém mais tem o direito de nos culpar.”²⁴⁶ É flagrante as ideias expressas por Oscar Wilde quanto à vida, as quais têm por intuito instigar o público leitor a reflexões diante dela. Percebe-se, aqui, uma aproximação do personagem em relação a uma percepção pessoal, visto que Oscar Wilde se culpabiliza diante do modelo moral vitoriano: exigente e punitivo, como também, permite uma reflexão entre corpo e alma, uma vez que, naqueles tempos, ao promover o corpo se pressupõe a perda da alma. Dito isso, torna-se importante salientar a formação espiritual wildeana, que se infunde em sua obra.

Segundo Jarlath Killeen, em seu livro intitulado “*The Faiths of Oscar Wilde: Catholicism, Folklore and Ireland*”²⁴⁷, a morte prematura da irmã ocasiona forte impacto na vida de Oscar Wilde, a qual o fez transitar entre o catolicismo e o protestantismo. Desta forma, a visão católica acaba por trazer a Oscar Wilde um acalento a sua dor, uma vez que, conforme aponta Jarlath Killeen, “o catolicismo é enigmático para Wilde, na medida que representa, para ele, um estilo anti-mimético evocativo do irracional e do paradoxal, o oposto do investimento protestante no racional.”²⁴⁸

Uma interessante perspectiva citada por Jarlath Killeen concentra-se na ótica de Melissa Knox, a qual defende uma teoria psicanalítica entorno da sexualidade de Oscar Wilde e aceita, de certa forma, por alguns biógrafos. Em tese, a opinião da autora direciona a um erotismo infantil vivenciado entre Oscar Wilde e sua irmã, principalmente, após o suposto e fatídico caso de assédio atribuído a Sir. William em relação a uma paciente. A autora conclui que o falecimento, ainda criança, da irmã tenha provocado uma estagnação no processo evolutivo de sua sexualidade, o que, na ótica de Melissa Knox, elucida seus futuros relacionamentos amorosos, os quais remetem a essa fase da infância. Importante frisar que tal perspectiva é atribuída a partir de um poema de Oscar Wilde, “Requiescat”, que faz menção à morte da irmã. Para Jarlath Killeen, tal teoria equivoca-se, pois, segundo

²⁴⁶ WILDE, 2017a, p. 107.

²⁴⁷ KILLEEN, Jarlath. *The Faiths of Oscar Wilde: Catholicism, Folklore and Ireland*. Great Britain: Palgrave Macmillan, 2005.

²⁴⁸ “[...] *Catholicism is enigmatic for Wilde in that it represents for him an anti-mimetic style evocative of the irrational and the paradoxical, the opposite of Protestant investment in the rational.*” [Tradução nossa] KILLEEN, 2005, p. 34.

ele: “O que pode ser testemunhado em ‘Requiescat’ não é tanto sexual, mas uma luta religiosa.”²⁴⁹ Ao citar

Clifford Geertz, afirma: “Na minha opinião, a morte de Isola, juntamente com o trauma do caso Mary Travers, forçou Wilde a uma busca por uma rede de significados em que suas experiências pudessem ser interpretadas de forma satisfatória.”²⁵⁰

Outro fato curioso reside na tradição irlandesa, os mortos devem ser sepultados em terras onde jaz seus antepassados, nesse caso, a irmã é sepultada fora desse contexto, conseqüentemente a alma não descansa e, com isso, faz com que Oscar Wilde procure refúgio em uma visão católica ao mencionar “Avignon”, a saber: “Avignon contém vários santuários católicos, que Wilde provavelmente visitou durante uma viagem a Roma em 1875, e, se assim aconteceu, entrelaça este poema aos interesses católicos que dominaram sua vida neste período”.²⁵¹

Segundo escritos da mãe de Oscar Wilde, os ritos fúnebres populares do catolicismo irlandês se compõem de uma esfera erótica, como parte integrante da passagem dessa vida para outra e, Oscar Wilde expressa essa sexualização no poema dirigido à irmã, “como uma resposta adequada ao escândalo da morte, uma sexualidade que foi criativa em face da aniquilação mortal.”²⁵²

Quanto à religião católica, os cidadãos e as cidadãs vitorianos apresentam certo temor, pois, inúmeros falatórios de teor sexual envolvem o sacerdócio e seus monastérios, o que a sociedade repudia veementemente, ao associar com condutas diabólicas, apesar de “grande parte desse medo tenha sido provocado pelo fato de o

²⁴⁹ “*What may be witnessed in ‘Requiescat’ is not so much a sexual as a religious struggle.*” [Tradução nossa] KILLEEN, 2005, p. 27.

²⁵⁰ “*In my view, the death of Isola, coupled with the trauma of the Mary Travers affair, forced Wilde into a search for a web of meaning in which his experiences could be satisfactorily interpreted.*” [Tradução nossa] KILLEEN, 2005, p. 28.

²⁵¹ “*Avignon contains a number of Catholic shrines, and Wilde probably did visit these while travelling to Rome in 1875, and if so it would tie this poem to the Catholic interests which dominated his life in this period.*” [Tradução nossa] KILLEEN, 2005, p. 30.

²⁵² “[...] *an appropriate response to the scandal of death, a sexuality that was creative in the face of the death’s nihilism.*” [Tradução nossa] KILLEEN, 2005, p. 33.

estado inglês, protestante por definição, tinha, por dois séculos e meio, decretado uma pessoa, como um católico romano inglês, uma impossibilidade.”²⁵³

Interessante observar o tormento vivido por Oscar Wilde ao aturdir-lhe a alma, pelo falecimento da irmã, também é experienciado um sofrimento conflitante entre Dorian e o retrato. No sentido de apartar algum sentimento de pesar pela morte da atriz, Lorde Henry o visita naquela fatídica manhã, mas ao perceber que Dorian de nada sabe, apressa-se para contar sobre o suicídio da moça e convecê-lo com todo seu ardil sobre a inocência do rapaz. Oscar Wilde dedica vários parágrafos para elucidar a mente fria de Lorde Henry e vê-se o início da alma de Dorian corrompida:

Sentiu que na verdade chegara a hora de fazer sua escolha. Ou a escolha já tinha sido feita? Sim, a vida decidira isso por ele,- a vida, e sua infinita curiosidade sobre a vida. **Juventude eterna, paixão infinita, prazeres sutis e secretos, alegrias loucas e pecados ainda mais loucos- ele teria todas essas coisas.** O retrato deveria carregar o fardo de sua vergonha: era tudo.²⁵⁴

Diferentemente de Lorde Henry, Basil procura por Dorian enternecido com a morte de Sibyl. “‘Você foi à Ópera’? disse Hallward, falando bem devagar, com um toque tenso de dor na voz. Você foi à Ópera enquanto Sibyl Vane jazia morta em algum aposento sórdido?”²⁵⁵ Dorian se exime de emoções, as ideias hedonistas se manifestam na sua resposta: “Não quero ficar à mercê das minhas emoções. **Quero usá-las, desfrutá-las e dominá-las.**”²⁵⁶

Para Oscar Wilde, a cultura grega e o culto aos prazeres exercem certo fascínio. Isso remete aos tempos de estudos em Trinity College, onde convive com o professor John Pentland Mahaffy, o qual detém grande apreço aos gregos. Conforme aponta Frank Harris em um diálogo com Oscar Wilde:

Em Trinity cobrei amor ao ideal grego e adquiri meu profundo conhecimento dessa língua com Mahaffy e Tyrrell; êles eram a Trinity para mim; Mahaffy, especialmente foi-me de grande utilidade àquele tempo. Embora não possuísse tanta cultura como Tyrrell, estivera na Grécia, lá vivera e se saturara do pensamento e do sentimento gregos. Além disto, assumia mais

²⁵³ “[...] a great deal of this fear was provoked by the fact that the English state was Protestant by definition, and had for two and a half centuries decreed such a person as an English Roman Catholic an impossibility.” [Tradução nossa] KILLEEN, 2005, p. 41.

²⁵⁴ WILDE, 2017a, p. 119. [Grifo nosso]

²⁵⁵ WILDE, 2017a, p. 121.

²⁵⁶ WILDE, 2017a, p. 121. [Grifo nosso]

prontamente, a respeito do que quer que fôsse, o ponto de vista artístico, o qual, cada vez mais, se tornava o meu ponto de vista também.²⁵⁷

Basil percebe a mudança em Dorian, mas acha ser algo temporário. Enfim, solicita que sirva de modelo novamente, mas Dorian se recusa veementemente. Desta forma, solicita ver o retrato, pois, pretende levá-lo a exposição, o que gera apreensão e pavor em Dorian: “Seu segredo seria mostrado ao mundo?”²⁵⁸ Entretanto, durante a conversa, Dorian consegue se desvencilhar do pedido de Basil e o indaga sobre o retrato. Basil assina sua confissão, seu amor por Dorian está idealizado na obra-prima, motivo pelo qual concorda em não participar da exposição.

É bem verdade que o adorei com muito mais sentimento romântico do que um homem normalmente concede a um amigo. De algum modo, nunca amei uma mulher. Suponho que nunca tive tempo. Talvez, como diz Harry, uma verdadeira *grande passion* seja privilégio daqueles que não têm nada o que fazer, e é essa a utilidade das classes ociosas em um país. Bem, desde o instante em que o conheci, sua personalidade teve uma influência extraordinária sobre mim. Admito, sem reservas, que o adorei do modo mais extravagante, mais louco, mais absurdo.²⁵⁹

Esse trecho é revelador por destacar o sentimento obsessivo de Basil por Dorian na obra original, porém, na edição de 1891, a última frase é eliminada pelo próprio Oscar Wilde, dentre outras pertencentes ao capítulo VII. No entanto, apesar da obra sofrer várias supressões, a sentença da obra como obscena permanece diante dos olhos vitorianos.

Assim, ao se reportar a história, Basil vai embora e Dorian se sente aliviado. Há de esconder o retrato, ao fazê-lo, também esconde de si mesmo, pois, ali está sua alma, sua consciência que o aterroriza e, logo trata de providenciar um esconderijo: o sótão. Para ajudá-lo com tal feito, solicita a presença da governanta: “Após alguns instantes, Mrs. Leaf, uma senhora idosa em um vestido de seda preto, com uma fotografia do finado Mr. Leaf emoldurada em um grande broche de ouro no pescoço e antiquadas luvas de crochê nas mãos enrugadas, irrompeu na sala.”²⁶⁰

A descrição da governanta quanto à vestimenta e acessórios remete a um capítulo singular vitoriano e, por isso, merecedor de destaque. A morte para os cidadãos e cidadãs vitorianos é reverenciada por seus familiares, praticamente, uma

²⁵⁷ HARRIS, 1956, p. 59.

²⁵⁸ WILDE, 2017a, p. 127.

²⁵⁹ WILDE, 2017a, p. 129.

²⁶⁰ WILDE, 2017a, p. 135.

devoção visível em seu corpo físico. Tal empreendimento tem seu aporte em regras de etiqueta seguidas à risca pela população de todos os estratos sociais, que incluem uma padronização quanto à vestimenta e ao tempo de uso, conforme informa Juliana Luiza de Melo Schmitt:

Esperava-se que o luto representasse fielmente a extensão do pesar pela perda, podendo ser, então, bastante variável.

No meio-luto, era aceitável usar matizes como cinza, malva, roxo, lavanda, lilás, além do branco combinado com essas cores. Também o vermelho, em seus tons mais escuros, era adequado. **Ao suavizar o negro, o uso de jóias também era liberado, porém estas deveria ser limitadas e discretíssimas, em tons sóbrios ou ainda em formato de camafeus nos quais se colocavam *mementos mori*, como mechas de cabelo ou fotos do morto.** O meio-luto, adotado após o período de luto profundo, era flexível em sua duração, normalmente alguns meses apenas. Após no máximo um ano, era então possível voltar a vestir todas as cores.²⁶¹

Segundo Daniel Salvatore Schiffer, Oscar Wilde mantém, com carinho, a recordação da irmã, Isola, falecida ainda muito jovem. Entre seus pertences, “[...] um pequeno mas precioso envelope colorido contendo, guardada com cuidado, uma mecha de cabelo da saudosa irmã.”²⁶² A descoberta do envelope dá-se pela ocasião de seu falecimento, dentre dele contém, ainda, uma referência ao evangelista “Marcos 5: 39, ‘Ela não está morta, mas dorme’.”²⁶³ Para Jarlath Killeen, é possível estabelecer uma associação entre a citação bíblica e o poema dedicado a irmã: ‘Requiescat’, pois, se observa um esforço “para reconciliar duas forças culturais, uma empírica, que vê o ceticismo como o caminho a seguir - ela está morta; e a segunda que continua para avisar e esperar - ela se levantará novamente.”²⁶⁴

Ainda no sentido de elucidar essa devoção à morte de entes queridos, salienta-se que:

Um exemplo bastante eloqüente desse fenômeno foi o início das práticas de visitação ao cadáver em seu túmulo. É do século XIX a popularização dos cemitérios urbanos e laicos, antes construídos nos arredores dos terrenos das igrejas e transformados em locais de passeio. Cada lote passava a ser, então, *propriedade privada* de uma família, o *lar* de seus mortos. Tal como os restos mortais das pessoas, que efetivamente indicavam sua presença, a necrópole indicava a cidade dos mortos dentro da cidade dos vivos, todos coabitando o mesmo território. Túmulos personalizados, os pertences

²⁶¹ SCHMITT, 2009, p. 78.

²⁶² SCHIFFER, 2010, p. 19.

²⁶³ “[...] Mark 5: 39, ‘She is not dead, but sleepeth’.” [Tradução nossa] KILLEEN, 2005, p. 29.

²⁶⁴ “[...] to reconcile two cultural forces, one which sees empirical scepticism as the way forward – she is dead, the second which continues to warn and hope – she will rise again.” [Tradução nossa] KILLEEN, 2005, p. 29.

personais restantes e os registros fotográficos *post-mortem* também imortalizavam essas existências sem vida.²⁶⁵

Possivelmente, encontra-se aqui a grande preocupação de Robert Ross, amigo e testamenteiro, quanto ao funeral de Oscar Wilde. Rejeitado e destituído de suas posses, marginalizado pela sociedade inglesa e pela própria família, com exceção da mãe, resta-lhe um enterro comparado a *fog londrina*: triste e acinzentada. Em uma carta de Robert Ross dirigida a Frank Harris, relata os últimos suspiros de Oscar Wilde e detalhes da doença que o consome: uma meningoencefalite. Uma passagem do texto, contido na correspondência, se apresenta de forma a confirmar tais práticas peculiares acima descritas:

Gesling me recomendara que mandasse colocar logo o corpo no caixão, porque a decomposição começaria muito depressa; em conseqüência, às 8 da noite vieram pessoas aparafusar-lhe a tampa. **A meu pedido, Maurice Gilbert tirou uma fotografia de Oscar, mas a luz do magnésio não deu clarão suficiente, por isso a fotografia saiu má.** [...] No dia seguinte, domingo, chegou Lorde Alfred Douglas e vieram também visitar o cadáver várias pessoas desconhecidas para mim.²⁶⁶

Lorde Alfred Douglas, aquele por quem Oscar Wilde mantém um caso de amor, também se torna o pivô de toda sua decadência. Assim descreve Frank Harris: “Tinha trinta e seis anos e Lord Alfred Douglas era um belo rapaz de vinte e um, delgado de corpo, de grandes olhos azuis e cabelos louros.”²⁶⁷ Coincidência ou destino, o Lorde apresenta uma grande semelhança a Dorian, expressa nas palavras de Lorde Henry: “Sim, sem dúvida era maravilhosamente bonito, com seus lábios rubros de delicadas curvas, os olhos azuis sinceros, os cabelos em anéis dourados.”²⁶⁸ Tal similitude aporta nos corações e mentes vitorianos a razão para considerá-lo ignóbil. Eles se conhecem em 1891 e a edição da revista dá-se em 1890, porém, o fato é que a obra serve de “prato cheio” às convenções empreendidas desse tempo para julgá-lo culpado e condená-lo um perverso. Isso porque, segundo Helena de Lima Corvini: “Havia uma preocupação muito grande por

²⁶⁵ SCHMITT, 2009, p. 79-80.

²⁶⁶ ROSS *apud* HARRIS, 1956, p. 429. [Grifo nosso]

²⁶⁷ HARRIS, 1956, p. 124.

²⁶⁸ WILDE, 2017a, p. 35.

parte da sociedade normativa em relação a essa literatura decadente e a ‘influência’ que esta teria sobre mentes jovens.”²⁶⁹

Ao esconder o retrato de sua alma no sótão, Dorian está liberto, seu corpo pode cometer todos os atos considerados impuros, desfrutar de toda beleza que almeja sentir, principalmente, após receber o livro amarelo endereçado por Lorde Henry. Do que se trata o livro?

Era um romance sem um enredo, e com apenas um personagem, na verdade simplesmente um estudo psicológico sobre certo jovem parisiense, que passara sua vida tentando concretizar, no século XIX, todas as paixões e modos de pensar que pertenciam a todos os séculos exceto o dele, e resumir em si mesmo, de algum modo, os diversos estados de ânimo pelos quais o espírito do mundo já havia passado, amando, por sua mera artificialidade, aquelas renúncias que os homens imprudentemente chamavam de virtudes, assim como aquelas rebeldias naturais que os homens sábios ainda chamavam de pecados. O estilo no qual fora escrito era aquele curioso estilo ornamentado, vívido e obscuro ao mesmo tempo, cheio de argot e de arcaísmos, de expressões técnicas e paráfrases elaboradas, que caracterizam o trabalho de alguns dos melhores artistas da escola francesa dos *Décadents*.²⁷⁰

Nicholas Frankel tece um comentário a respeito da expressão *Décadents*, a qual se refere a “[...] uma escola de escritores franceses ativos nas décadas de 1870 e 1880, incluindo Huysmans, Rimbaud, Verlaine, Mendès, Villiers de L’Isle Adam e Rachilde.”²⁷¹ Oscar Wilde, em *O Retrato de Dorian Gray*, faz menção à obra de Huysmans, *Às avessas*, considerada referência na literatura decadente, em que o protagonista

[...] Des Esseintes expressa o cansaço de ter experienciado tudo o que estaria disponível a um homem de sua posição. Sem mais amores para viver ou seduções para efetuar, o espírito saciado do herói de Huysmans efetua juízos sobre objetos e pessoas. Para ele, tudo se configura como avaliação estética, numa recusa a qualquer princípio moral.²⁷²

Inicialmente, há que se reportar a esse período do século inglês, o qual faz nascer um **perfil estético corporificado: o dândi**. Apresenta-se através de uma vestimenta peculiar e de um discurso adverso às convenções sociais, portanto,

²⁶⁹ CORVINI, Helena de Lima. Quem tem medo de Oscar Wilde? Vida como obra-de-arte. 2012. 89f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo-PUC-SP, São Paulo, 2012, p. 29.

²⁷⁰ WILDE, 2017a, p. 145.

²⁷¹ FRANKEL, 2013, p. 222.

²⁷² TAVARES, Enéias Farias. Esteticismo e decadentismo nos dândis de Wilde e Huysmans: retratos de Des Esseintes e Dorian Gray. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, Maringá, vol. 38, n.1, Universidade Estadual de Maringá, Jan-Mar/2016, p. 82.

irônico, pois, cultua e busca uma excelência estética. Para Charles Baudelaire: “O homem rico, ocioso e que, mesmo *blasé*, não possui outra ocupação para além da de correr no encalço da felicidade; o homem educado no luxo [...], aquele, enfim, que não tem outra profissão a não ser a da elegância,[...]”.²⁷³ Ora, não é exatamente essa criação efígea em Dorian Gray? Uma **corporificação estética**, um autêntico dândi nas mãos de Lorde Henry, seu criador? Em Basil, o criador do retrato. Este, uma obra-prima da estética criativa, enquanto Oscar Wilde é o criador do romance enigmático, de linguagem crítica e, portanto, controverso ao evidenciar a visão decadentista, por vezes, paradoxal no discurso, de um tempo que roga por novos ares em que a arte se sobrepuja ao real.

Ressalta-se a existência, nesse período, de um periódico inglês, *The Yellow Book*, ao qual se torna o símbolo da expressão decadentista e, segundo Fulvia M. L. Moretto, “[...] que nessa atmosfera respiravam A. Machen, A. Douglas, L. Johnson, J.E. Flecher, G. Moore e, acima de todos, Oscar Wilde.”²⁷⁴ A designação e escolha da cor do livro, o amarelo, provavelmente, Oscar Wilde quis fazer referência a essa revista, pois, seu conteúdo espelha os ideais estéticos do movimento decadentista.

A partir do IX capítulo, Dorian explora as sensações que o livro amarelo provoca e, assim, despertado para os desejos mais profundos tal qual Des Esseintes, passam a refletir gostos comuns, um dandismo. Alicerçado nas palavras de Charles Baudelaire:

O dandismo não é sequer, como muitas pessoas pouco reflectidas parecem pensar, um gosto imoderado pela *toilette* e pela elegância material. Estas coisas não são senão para o *dandy* um símbolo da superioridade aristocrática do seu espírito. Assim, aos seus olhos, apaixonados acima de tudo pela *distinção*, a perfeição da *toilette* consiste na simplicidade absoluta, que é com efeito a melhor maneira de se distinguir.²⁷⁵

Há de se fazer um recorte importante em relação à identidade sexual²⁷⁶ no vitorianismo que, devido às convenções morais instituídas e normatizadas, padrões

²⁷³ BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Tradução Teresa Cruz. Lisboa: Nova Vega, 2009, p. 41.

²⁷⁴ MORETTO, 1989, p. 21.

²⁷⁵ BAUDELAIRE, 2009, p. 42.

²⁷⁶ “A mesmo tempo em que havia uma valorização exarcebada do poder físico e intelectual masculino (por parte dos cavalheiros), temia-se a ‘degenerescência’ representada pelos dândis, artistas e homossexuais, cuja postura era percebida como um declínio da virilidade na sociedade. [...] Os artistas são pessoas que são pensadas, cada vez mais, em termos da concepção romântica de genialidade e loucura. Essas atividades e ocupações “marginalizadas” viriam a ser

masculinos e femininos são estereotipados, como também, a classe artística ao sofrer discriminações. Embora com todo o seu prestígio intelectual, Oscar Wilde também experimenta essa marginalização por parte da sociedade. Frank Harris faz um apontamento interessante e em tom jocoso, conta ele:

O prazer que senti por não duvidar mais de seu talento e triunfo, foi partilhado por outros. Alguns amigos naquela ocasião me aconselharam a não andar junto com Oscar Wilde.

_ Por quê? perguntei.

_ Oscar tem má fama – responderam-me. Dizem cousas esquisitas a respeito dêle. Saiu de Oxford com péssima reputação. Basta olhar-se o homem, para se acreditar.

_ Seja qual fôr a doença dêle, repliquei, não será contagiosa...infelizmente.²⁷⁷

Dorian Gray continua suas investidas ao mundo da devassidão, passa a apresentar comportamentos completamente adversos: “Ao voltar para casa de uma das ausências misteriosas e prolongadas que davam origem a estranhas conjeturas [...]”²⁷⁸ “No entanto, ele na verdade não era descuidado, ao menos em suas relações com a sociedade.”²⁷⁹ A representação de um outro eu, já referenciada perante o contexto que a obra se insere, é atribuída a Dorian. Até então, Dorian obtêm fascínio pelo livro para começar a desvendá-lo, concretamente, através de suas ações.

A duplicidade passa a ser uma característica marcante, durante o dia comporta-se como um verdadeiro anfitrião, à noite, visita locais lúgrubos e funestos. A conotação do duplo²⁸⁰ está presente na relação entre Basil, o bem e Lorde Henry, o mal, Dorian e o retrato e, o próprio desenvolvimento da narrativa que ora opta pelo diálogo dos personagens e respectivas ações, ora pelas descrições imbuídas pelo referencial estético ao dar leveza ao texto. Essa ideia de contrastes pode representar a visão wildeana frente ao seu tempo, que tem por finalidade apresentar um misto de luz e sombra, a qual tenta evidenciar a saída: o encontro com belo.

realizadas por grupos também marginalizados, por indivíduos cujos corpos já fossem considerados “**corpos estranhos**”, fora do padrão “correto”, ou seja, estrangeiros, judeus e homossexuais.” CORVINI, 2012, p. 22. [Grifo nosso]

²⁷⁷ HARRIS, 1956, p. 109.

²⁷⁸ WILDE, 2017a, p. 149.

²⁷⁹ WILDE, 2017a, p. 151.

²⁸⁰ Importante referendar essas personagens duais que se encontram em outras obras, do mesmo período, como *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* e *Frankenstein*.

O retrato é a autoprojeção da psiquê de Dorian, evidenciada nas descrições e alterações nele provocadas. “[...] olhando ora para o rosto malévolo e envelhecido na tela, ora para o rosto belo e jovem que lhe sorria do vidro polido. A própria agudeza do contraste costumava intensificar seu sentimento de prazer.”²⁸¹

Em relação, ainda, a esse capítulo IX, Oscar Wilde descreve as descobertas de Dorian relacionadas à música, a perfumes, a joias, a bordados e tapeçarias. Assim, Dorian tenta afastar o terror de ser descoberto. Tais artefatos utilizados procuram trazer a personagem à visão estética, difundida pelo movimento decadentista, do culto a beleza. “Ao descrever os ambientes pelo quais Dorian passa, o leitor tem acesso ao seu lado perturbado, curioso a respeito do submundo e do crime além daquele apreciador da arte.”²⁸² Conforme se observa:

E assim, durante um ano inteiro, procurou acumular os espécimes mais primorosos que pôde encontrar de trabalhos em tecidos e bordados, adquirindo as musselinas delicadas de Delhi, finalmente trabalhadas, com repuxados de fios dourados e costuradas com asas de besouros iridescentes; as gases de Dacca, que por sua transparência são conhecidas no Oriente como “ar tecido”, e “água corrente”, e “orvalho da noite”; estranhos tecidos estampados de Java; reposteiros amarelos chineses elaborados; livros encardados em cetins fulvos ou sedas azuis-clara, trabalhados com fleurs de lys, pássaros e imagens; véus de adorno confeccionados em ponto húngaro; brocados sicilianos e grossos veludos espanhóis; bordados georgianos com suas moedas douradas e fougousas japoneses com seus dourados matizados de verde e seus pássaros de maravilhosas plumagens.²⁸³

Essa afeição à decoração de ambientes, Oscar Wilde adquire através do convívio com Whistler, um de seus mentores. Frank Harris o descreve como aquele que: “Apregoava em Londres novos planos de decoração e uma outra Renascença da arte.”²⁸⁴ Logra-se comentar as conferências realizadas por Oscar Wilde, as quais abordam essas duas temáticas e, desta forma, o ajudam a impulsionar a notoriedade como palestrante.

“Dorian fora envenenado por um livro.”²⁸⁵ Assim, termina o IX capítulo. Convém lembrar também que, a obra de Oscar Wilde é considerada um livro venenoso, dentre outras críticas a ele atribuídas.

²⁸¹ WILDE, 2017a, p. 149-151.

²⁸² TOFFOLI, 2013, p. 86.

²⁸³ WILDE, 2017a, p. 163.

²⁸⁴ HARRIS, 1956, p. 72.

²⁸⁵ WILDE, 2017a, p. 173.

Ainda esse capítulo requer uma atenção particular, pois, o texto possui uma riqueza de descrições, o qual faz se sobressair aos demais. Isso porque os capítulos, em sua maioria, adotam uma narração em que o emprego do discurso direto é evidente. Portanto, ocorre uma duplicidade entre narração x descrição, mas também o autor explora através das descrições o sentido de beleza que arte provê. “Sabia que os sentidos, não menos que a alma, têm seus mistérios a revelar.”²⁸⁶

O X capítulo inicia “[...] na véspera de seu 32º aniversário [...]”, Dorian retorna da casa de Lorde Henry, porém, de súbito, encontra-se com Basil, o qual está de partida para Paris. Ambos travam um diálogo rápido, mas Basil insiste em conversar com o amigo: “Tenho tempo de sobra’, respondeu. O trem não sai antes da meia-noite e quinze, e são apenas 11 horas.”²⁸⁷

A conversa não agrada a Dorian, principalmente, por ser ele o cerne do assunto, suas atitudes e reputação, porém, Basil o interpela: “Todo cavalheiro se interessa pelo seu bom nome. [...] Mas posição e fortuna não são tudo. [...] Se um homem infeliz tem um vício, ele se mostra nas linhas de sua boca, na inclinação de suas pálpebras, até na forma das mãos.”²⁸⁸

Essa associação entre **aparência (corpo) e psiquê** constitui-se um comentário bastante habitual na sociedade vitoriana. Mas a origem desse *olhar* remonta a tempos anteriores: as cortes monárquicas, em que padrões de comportamento passam a ser regulamentados. Isso se deve a uma condição para manter o *status quo*, em que os indivíduos, próximos ao monarca, garantam a reputação e o prestígio. Portanto, a necessidade de autocontrole e repressão dos humores asseguram que não sejam alvos fáceis de inimigos. Assim, a imagem passa a ser considerada algo a ser cuidado pela sociedade.

A corte é uma espécie de bolsa de valores e, como em toda “boa sociedade”, uma estimativa do “valor” de cada indivíduo está continuamente sendo feita. Mas, neste caso, o valor tem seu fundamento real não na riqueza ou mesmo nas realizações ou capacidade do indivíduo, porém na estima que o rei tem por ele, na influência de que goza junto aos poderosos, na sua importância no jogo das *coteries* da corte. Tudo isso, estima, influência, importância, todo esse jogo complexo e sério no qual estão proibidas a violência física e as explosões emocionais diretas, e a ameaça à existência exige de cada jogador uma constante capacidade de previsão e

²⁸⁶ WILDE, 2017a, p. 157.

²⁸⁷ WILDE, 2017a, p. 175.

²⁸⁸ WILDE, 2017a, p. 177-179.

um conhecimento exato de cada um, de sua posição e valor na rede de opiniões da corte, tudo isso exige um afinamento preciso da conduta a esse valor. Qualquer erro, qualquer descuido reduz o valor do indivíduo na opinião da corte e pode pôr em xeque a sua posição.²⁸⁹

Norbert Elias aponta como essa prática da observação entre os indivíduos, promove uma transformação dos padrões comportamentais, principalmente, a partir do século XVI. Interessante destacar que, nesse período, a pintura torna-se uma atividade efetiva dessa relação indivíduo e meio social, no caso, o retrato.

Na casa, Dorian é displicente a todos os argumentos utilizados por Basil, que tenta, como todo bom amigo, mostrar-lhe os falatórios e a reputação indecorosa associada a ele. “Eu me pergunto se o conheço? Antes que eu possa responder, teria que ver a sua alma. [...] “Sim’, continuou ele, [...] ‘vou lhe mostrar a minha alma. Você verá aquilo que imagina que só Deus possa ver.’”²⁹⁰ E, Dorian conduz Basil até o sótão, que desiste de viajar naquela noite e, expressões que remetem ao mistério os faz sentir: “Uma corrente fria de ar passou por eles, e a luz avivou-se por um instante em uma chama laranja escuro. Ele estremeceu. ‘Feche a porta atrás de você’, disse, colocando a lamparina sobre a mesa.”²⁹¹ Dorian retira a cortina que cobre o macabro retrato e, Basil ao vê-lo, setencia o horror da hedionda visão. Certamente, aos olhos de Basil também se expressam os da comunidade inglesa vitoriana, quando a obra é publicada. “Havia algo em sua expressão que o enchia de asco e repugnância. Deus do céu!”²⁹² O autor descreve a cena com detalhes do retrato, a atmosfera gótica fica impressa através das sensações emitidas por Basil de horror, mas também permite que a mesma experiência seja vivenciada por seus leitores e suas leitoras.

Durante a permanência dos dois no sótão, Basil apavora-se e não quer acreditar no que seus olhos veem, porém, Dorian é enfático ao evidenciar que aquele é o mesmo retrato: “É o rosto de minha alma.” [...] ‘Cada um de nós tem o Céu e o Inferno dentro de si, Basil’,[...]”.²⁹³ Para uma sociedade em que a austeridade é fator preponderante nas relações interpessoais, não é difícil imaginar o impacto que obra causa ao público leitor, como também a proposição afirmada

²⁸⁹ ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: formação do Estado e civilização*, v. II. Tradução Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar. Ponto V & 4. [ebook].

²⁹⁰ WILDE, 2017a, p. 181.

²⁹¹ WILDE, 2017a, p. 185.

²⁹² WILDE, 2017a, p. 185.

²⁹³ WILDE, 2017a, p. 187.

que todas as pessoas possuem o bem e o mal. O autor afasta-se da visão maniqueísta na qual a boa aparência é garantia de sentimentos nobres, enquanto o feio, das vis atitudes. A perspectiva implementada por Oscar Wilde em relação ao retrato é revelar o que se torna imperceptível aos olhos, o interior de cada indivíduo, sua alma, sua índole. Desta forma, o autor proporciona ao público leitor uma visão do que está oculto e, com maestria, consegue tornar real o que é possível temer: o próprio ser humano.

“Reze, Dorian, reze’, murmurou ele. [...] Dorian Gray se virou lentamente, e olhou para ele com os olhos ofuscados pelas lágrimas. ‘É tarde demais, Basil’, murmurou.”²⁹⁴ Dorian sente um profundo ódio ao ver sua horripilante imagem e assassina Basil com várias facadas, depois, sai em direção ao quarto com a frieza que já lhe é peculiar.

No dia seguinte, Dorian pensa em como retirar o corpo da casa, a solução vem com a ideia de chamar um colega, Alan Campbell. Enquanto conversam, Dorian expõe o problema a Campbell, químico e estudioso das Ciências, que se nega a ajudá-lo, a princípio. Mas Dorian insiste: “Olhe para a questão do ponto de vista puramente científico.”²⁹⁵ Destaca-se aqui a marca do cientificismo, visão pela qual todas as coisas podem ser explicadas e questionadas.

Entretanto, Dorian tenta coagi-lo a aceitar se desvencilhar do corpo e, Campbell diante de tal pressão, coloca-se a organizar tudo. Segundo Nicholas Frankel, quanto a esse episódio: “Nos termos da Seção II da Emenda à Lei Criminal de 1885, que criminalizou os atos sexuais entre homens, homossexuais em atividade eram frequentemente chantageados, e a Seção II se tornou conhecida como o ‘alvará dos chantagistas’”.²⁹⁶ Quanto a isso, Oscar Wilde também sofre esse tipo de chantagem em relação a uma carta dirigida a Lorde Alfred Douglas, que na época, encontra-se em mãos de Allen, “[...] êle era indivíduo perigoso”²⁹⁷, assim dito por Oscar Wilde, que consegue, arditamente, fazê-lo desistir da venda, o qual resolve restituir-lhe o bem.

²⁹⁴ WILDE, 2017a, p. 189.

²⁹⁵ WILDE, 2017a, p. 205.

²⁹⁶ FRANKEL, 2013, p. 290.

²⁹⁷ HARRIS, 1956, p. 132.

Assim, da mesma forma, Dorian convece Campbell a executar o seu pífido plano, mediante um bilhete: “Campbell olhou para ele surpreso, e então pegou o papel e o abriu. Enquanto lia, seu rosto se tornava assustadoramente pálido, e ele se recostou na cadeira. Uma sensação horrível de náuseas o invadiu.”²⁹⁸ E tudo é providenciado.

O último capítulo, XIII, Dorian e Lorde Henry se encontram e, Dorian, em um de seus poucos momentos de que a consciência o acusa, quer mudar de vida. Ao relatar para o Lorde sua ida ao campo e suas intenções, este o responde, ironicamente, como lhe é habitual:

[...] qualquer um pode ser bom no campo. Não há nenhuma tentação lá. Por isso que as pessoas que vivem fora da cidade são tão pouco civilizadas. Só existem duas maneiras, como sabe, de se tornar civilizado. Uma é sendo culto, a outra é sendo corrupto. As pessoas que vivem no campo não têm oportunidade de ser nenhuma das duas, por isso ficam estagnadas.²⁹⁹

A referência ao industrialismo e o forte impacto causado por ele, traduz-se na fala de Lorde Henry. Os centros urbanos são desenvolvidos em oposição à vida campestre, a qual não agrega as pessoas novas possibilidades de enriquecimento cultural e artístico, portanto, tal empreendimento realizado por Dorian, não é condição *sine qua non* de mudanças possíveis. Além disso, a vivência exclusiva dos grandes centros propicia um afastamento das tentações e de suas consequências. Talvez, resida nisso, o pensamento difundido pelo senso comum, que os ignorantes, os desprovidos de conhecimento, sejam mais felizes. Quem sabe?

“Você ainda não me contou qual foi a sua boa ação. Ou você disse que praticou mais de uma”?³⁰⁰ Dorian relata que conhece uma moça, Hetty, apaixonam-se, mas Dorian a deixa, no intuito de praticar uma ação louvável, dentre todos os atos execráveis já cometidos. Lorde Henry o deixa a par dos últimos acontecimentos na cidade. “Houve o caso do meu divórcio, e o suicídio de Alan Campbell. Agora têm o misterioso desaparecimento de um artista.”³⁰¹ As notícias não produzem maiores efeitos em Dorian, apesar de estar curioso sobre Basil. A fala de Lorde Henry

²⁹⁸ WILDE, 2017a, p. 207.

²⁹⁹ WILDE, 2017a, p. 211.

³⁰⁰ WILDE, 2017a, p. 211.

³⁰¹ WILDE, 2017a, p. 213.

expressa a preocupação com o corpo, com o envelhecimento. “**A morte e a vulgaridade** são os únicos dois fatos do século XIX que não se pode explicar.”³⁰²

No entanto, já o Lorde quer saber como Dorian mantém a sua jovialidade. Torna-se enfático e evidencia a inveja, ao querer para si, à mocidade perdida: “Eu faria qualquer coisa no mundo para ter de volta a minha juventude, exceto fazer exercícios, acordar cedo ou ser respeitável. Juventude! [...] As únicas pessoas cujas opiniões eu ouço agora com algum respeito são muito mais jovens do que eu.”³⁰³

O discurso empregado por Lorde Henry remete a uma passagem do julgamento de Oscar Wilde, a qual Frank Harris relata em seu livro, ao ser interrogado:

- Que havia de comum entre o senhor e Charlie Parker?

-Gosto das pessoas jovens, entusiastas, alegres, despreocupadas e originais. Não as aprecio malancólicas nem também velhas; desagradam-me as separações sociais de qualquer espécie e o simples fato de ser-se jovem parece-me coisa tão maravilhosa, que prefiro conversar meia hora com um moço, a ser interrogado por advogado velho.³⁰⁴

O diálogo dos dois se propaga ao som do piano, que Dorian executa e pensa em sua transformação dali em diante, como também, expressa uma censura em relação ao livro a ele dedicado. “Harry, me prometa que nunca vai emprestar aquele livro a ninguém. Ele faz mal.”³⁰⁵ O Lorde defende-se e apresenta a visão vitoriana moralizadora, a qual acredita que a arte detém essa função. É um jogo de palavras, muito bem arquitetado pelo autor, pois, para Oscar Wilde a arte é ausente de tal compromisso. “Meu caro rapaz, você realmente está começando a ser moralista. Logo vai estar por aí alertando as pessoas contra todos os pecados dos quais se cansou.”³⁰⁶

Dorian despede-se do amigo. Já em casa, pensamentos o afligem com várias dúvidas: “Mas seria tudo irrecoverável? Não havia esperança para ele? [...] Era a morte em vida de sua própria alma que o incomodava.”³⁰⁷ Assim, Dorian em

³⁰² WILDE, 2017a, p. 213. [Grifo nosso]

³⁰³ WILDE, 2017a, p. 215.

³⁰⁴ HARRIS, 1956, p. 163.

³⁰⁵ WILDE, 2017a, p. 217.

³⁰⁶ WILDE, 2017a, p. 217.

³⁰⁷ WILDE, 2017a, p. 219.

meio a justificativas dadas por tudo o que fez, resolve ser bom e uma esperança aponta para confortá-lo.

Quando pensou em Hetty Merton, começou a se perguntar se o retrato no quarto trancado havia mudado. [...] Talvez, se sua vida se tornasse pura, fosse capaz de expulsar todo sinal de paixão maldosa do rosto. Talvez os sinais do mal já tivessem desaparecido.³⁰⁸

Por fim, Dorian vai ao encontro do retrato, mas a esperança se torna pesadelo para seus olhos: “A coisa ainda era repulsiva – mais repulsiva, se isso era possível, do que antes – e as gotas escarlates que manchavam a mão pareciam mais brilhantes e mais semelhantes a sangue recém-derramado.”³⁰⁹ Dorian permanece atônito, o que deve ou não fazer: muitas perguntas sem respostas. Em meio a toda aquela situação, já desesperadora, chega a um veredito: “No entanto, era seu dever confessar, sofrer a vergonha pública e expiar o crime publicamente. [...] Não. Restara apenas um fragmento de prova contra ele. O próprio quadro...isso era uma prova. Ele o destruiria.”³¹⁰ Assim o fez, golpeia o retrato que retorna a imagem original, enquanto a imagem do retrato desprezível jaz em Dorian, agora, morto ao chão.

Esse final é uma confissão a que o autor encontra, diante a sociedade que clama por moral, no intuito de punir o personagem pelas atrocidades que comete ao longo da vida. Somente a morte lhe confere a expiação dos pecados e uma possível salvação.

A má repercussão da obra, *O Retrato de Dorian Gray*, não é um dado novo até aqui, porém, há de se revisitar como tudo acontece e como o enredo colabora para o trágico fim de Oscar Wilde.

3.3 Repercussões e julgamentos

Londres, Joseph Marshall Stoddart, editor da revista *Lippincott's Monthly Magazine*, encontra-se com Oscar Wilde e solicita uma produção, uma vez que é simpatizante do trabalho do escritor. A encomenda é entregue em treze capítulos intitulada *O Retrato de Dorian Gray* e, por sua vez, publicada. Assim, os julgamentos

³⁰⁸ WILDE, 2017a, p. 219-221.

³⁰⁹ WILDE, 2017a, p. 221.

³¹⁰ WILDE, 2017a, p. 221.

ora da sociedade elitizada, ora dos meios de informação carregam uma conotação forte de repulsa sobre a obra. Daniel Salvatore Schiffer registra: “Três jornais destacaram-se numa campanha de detração que teve início a partir do final de junho de 1890: *The Daily Chronicle*, *The St. Jame’s Gazette* e *The Scots Observer*.”³¹¹

Oscar Wilde, até então, é reconhecido por suas produções artísticas, entre elas contos e poesias, de maneira que quando a obra é redigida sua notoriedade é, indiscutivelmente, evidente. Entretanto, mediante as apreciações negativas da obra *O Retrato de Dorian Gray*, Oscar Wilde faz juz a uma argumentação, pois, tais críticas chegam aos jornais de forma severa. Dentre elas aponta-se:

"THE DAILY CHRONICLE" ON "DORIAN GRAY."

June 30th, 1890

“Dulness and dirt are the chief features of Lippincott's this month. The element in it that is unclean, though undeniably amusing, is furnished by Mr. Oscar Wilde's story of "The Picture of Dorian Gray." It is a tale spawned from the leprous literature of the French *Décadents*—a poisonous book, the atmosphere of which is heavy with the mephitic odours of moral and spiritual putrefaction—a gloating study of the mental and physical corruption of a fresh, fair and golden youth, which might be horrible and fascinating but for its effeminate frivolity, its studied insincerity, its theatrical cynicism, its tawdry mysticism, its flippant philosophisings and the contaminating trail of garish vulgarity which is over all Mr. Wilde's elaborate Wardour-street *æstheticism* and obtrusively cheap scholarship.”³¹²

Embotamento e sujeira são as principais características da *Lippincott* neste mês. O elemento que é impuro, embora inegavelmente divertido, é fornecido pela história do Sr. Oscar Wilde de "*O retrato de Dorian Gray*". É um conto que surgiu da literatura leprosa dos decadentes franceses - um livro venenoso, cuja atmosfera é pesada com os odores mefíticos da putrefação moral e espiritual - um estudo contundente da corrupção mental e física de uma nova, justa e dourada juventude, que pode ser horrível e fascinante, mas por sua frivolidade efeminada, sua falta de sinceridade estudada, seu cinismo teatral, seu misticismo obsceno, suas filosofias irreverentes e a trilha contaminante da vulgaridade extravagante, que está sobre todo o elaborado esteticismo popular e intrusividade do Sr. Wilde, demarcam uma Escola barata.

Certamente, a resposta de Oscar Wilde surge na mesma altura, descrita por Frank Harris:

³¹¹ SCHIFFER, 2010, p. 151.

³¹² Coletânea de recepções de periódicos e cartas com referência a obra *O Retrato de Dorian Gray* editada por The Project Gutenberg e Book, Oscar Wilde: *Art and Morality*, Edited by Stuart Mason. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/33689/33689-h/33689-h.htm>> [Livre tradução].

Oscar, naturalmente, respondeu, e o tom de sua réplica é característica do incremento de sua auto-confiança. Já não receia a acusação de perverso; assume o tom do desafio: **“Será venenoso, se o quiser, mas não poderá negar que também é perfeito, e a perfeição é aquilo a que os artistas visam.”**³¹³

Com o objetivo, ainda, de evidenciar a rigidez das críticas atribuídas à obra *O Retrato de Dorian Gray*, segue outro fragmento de periódico:

"THE SCOTS OBSERVER'S" REVIEW.

The following diatribe is from a journal, The Scots Observer, which had an ephemeral existence in the early 'nineties. Under the heading of "Reviews and Magazines" it launched forth in these words:—

"Why go grubbing in muck heaps? The world is fair, and the proportion of healthy-minded men and honest women to those that are foul, fallen or unnatural is great. Mr. Oscar Wilde has again been writing stuff that were better unwritten; and while "The Picture of Dorian Gray," which he contributes to Lippincott's, is ingenious, interesting, full of cleverness, and plainly the work of a man of letters, it is false art for its interest is medico-legal; it is false to human nature—for its hero is a devil; it is false to morality—for it is not made sufficiently clear that the writer does not prefer a course of unnatural iniquity to a life of cleanliness, health and sanity. The story—which deals with matters only fitted for the Criminal Investigation Department or a hearing in camera—is discreditable alike to author and editor.

Mr. Wilde has brains, and art, and style; but, if he can write for none but outlawed noblemen and perverted telegraph-boys, the sooner he takes to tailoring (or some other decent trade) the better for his own reputation and the public morals."³¹⁴

A seguinte crítica é de um diário, The Scots Observer, que teve uma existência efêmera no início dos anos noventa. Sob o título de "Revisões e revistas", foi lançado com as seguintes palavras:

"Por que se apoderar de montes de lixo? O mundo é justo, e a proporção de homens de mente saudável e mulheres honestas em relação àqueles que são desonestos, caídos ou não naturais é grande. Oscar Wilde voltou a escrever coisas que seriam melhor não terem sido escritas; e enquanto "O retrato de Dorian Gray", que ele contribui para o de Lippincott, é engenhoso, interessante, cheio de esperteza e claramente obra de um homem de letras, é arte falsa, pois seu interesse é médico-legal; é falso à natureza humana - pois seu herói é um diabo; é falso à moralidade -, pois não é suficientemente claro que o escritor não prefere um curso de iniquidade não natural a uma vida de limpeza, saúde e sanidade. A história - que lida com assuntos adequados apenas para o Departamento de Investigação Criminal ou para uma audiência na câmara - não passa credibilidade nem para o autor, nem para o editor.

O Sr. Wilde tem cérebro, arte e estilo; mas, se ele quer escrever para ninguém além de homens nobres proibidos e jovens perversos, quanto mais cedo ele dedicar à alfaiataria (ou a algum outro comércio decente), melhor para sua própria reputação e moral pública".

A carta a seguir é dirigida ao Editor do *Scots Observer*, datada de 9 de julho de 1890. Oscar Wilde além de responder à crítica da referida revista, também é

³¹³ HARRIS, 1956, p. 106. [Grifo nosso]

³¹⁴ Coletânea de recepções de periódicos e cartas com referência a obra *O Retrato de Dorian Gray* editada por The Project Gutenberg e Book, Oscar Wilde: *Art and Morality*, Edited by Stuart Mason. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/33689/33689-h/33689-h.htm>> [Livre tradução].

possível evidenciar a intelectualidade estética wildeana, através das justificativas e considerações apontadas pelo escritor. Como a carta é extensa, seguem os trechos mais expressivos:

AO EDITOR DO *SCOTS OBSERVER*

9 de julho de 1890

16 Tite Street, Chelsea

Sir, o senhor publicou uma crítica de meu romance *O retrato de Dorian Gray*. [...] Então, deixe-as de lado e permita-me dizer algo sobre a questão principal do porquê de um homem de letras escrever, afinal. O prazer de alguém criar uma obra de arte é puramente pessoal e é justamente por causa desse prazer que há a criação. O artista trabalha com o olho no objeto. Nada mais o interessa. Aquilo que as pessoas gostariam de falar nunca lhe ocorre. Ele está fascinado por aquilo que tem nas mãos.[...] Sua crítica sugere que não deixo suficientemente claro se prefiro a virtude à iniquidade ou a iniquidade à virtude. Um artista, sir, não tem quaisquer simpatias éticas. Virtude e iniquidade são para ele simplesmente o que são as cores na paleta para um pintor. [...]

Era necessário, sir, para o desenvolvimento dramático dessa história, cercar Dorian Gray com uma atmosfera de corrupção moral. De outra forma, a história não teria sentido e o enredo ficaria sem desfecho. Manter essa atmosfera vaga, indeterminada e maravilhosa foi o objetivo do artista que a escreveu. Afirmo, sir, que tal sucedeu. Todo homem vê seu próprio pecado em Dorian Gray. O que são os pecados de Dorian Gray ninguém sabe. Aquela que os encontra é quem os trouxe à tona.[...]³¹⁵

Entretanto, nem todas as críticas são negativas, como se vê em Julian Hawthorne:

THE ROMANCE OF THE IMPOSSIBLE
By JULIAN HAWTHORNE

"Mr. Oscar Wilde, the apostle of beauty, has in the July number of Lippincott's Magazine, a novel, or romance (it partakes of the qualities of both), which everybody will want to read. It is a story strange in conception, strong in interest, and fitted with a tragic and ghastly climax. Like many stories of its class, it is open to more than one interpretation; and there are, doubtless, critics who will deny that it has any meaning at all. It is, at all events, a salutary departure from the ordinary English novel, with the hero and heroine of different social stations, the predatory black sheep, the curate, the settlements and Society. Mr. Wilde, as we all know, is a gentleman of an original and audacious turn of mind, and the commonplace is scarcely possible to him. Besides, his advocacy of novel ideas in life, art, dress and demeanour had led us to expect surprising things from him; and in this literary age it is agreed that a man may best show the best there is in him by writing a book. Those who read Mr. Wilde's story in the hope of finding in it some compact and final statement of his theories of life and manners will be satisfied in some respects, and dissatisfied in others; but not many will deny that the book is a remarkable one and would attract attention even had it appeared without the author's name on the title-page."³¹⁶

Lippincott's Monthly Magazine, September, 1890.

³¹⁵ WILDE *apud* ROLLEMBERG, 2001, p. 27-28.

³¹⁶ Coletânea de recepções de periódicos e cartas com referência a obra *O Retrato de Dorian Gray* editada por The Project Gutenberg e Book, Oscar Wilde: *Art and Morality*, Edited by Stuart Mason. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/33689/33689-h/33689-h.htm>> [Livre tradução].

O ROMANCE DO IMPOSSIVEL
Por JULIAN HAWTHORNE

Oscar Wilde, o apóstolo da beleza, tem no número de julho da Lippincott's Magazine, uma novela, ou romance (compartilha das qualidades de ambos), que todo mundo vai querer ler. É uma história estranha na concepção, forte no interesse e provida de um clímax trágico e medonho. Como muitas histórias de sua classe, está aberta a mais de uma interpretação; e há, sem dúvida, críticos que negarão que a obra tenha algum significado. É, de todo modo, uma partida salutar do romance inglês comum, com o herói e a heroína de diferentes classes sociais, a ovelha negra predatória, a curadoria, os assentamentos e a sociedade. Wilde, como todos sabemos, é um cavalheiro de uma mentalidade original e audaciosa, e o lugar-comum é quase impossível para ele. Além disso, sua defesa de novas idéias na vida, arte, vestuário e comportamento nos levou a esperar dele coisas surpreendentes; e nesta era literária, concorda-se que um homem possa mostrar o melhor que há nele escrevendo um livro. Aqueles que lêem a história do Sr. Wilde, na esperança de encontrar nela alguma declaração compacta e final de suas teorias de vida e boas maneiras, ficarão satisfeitos em alguns aspectos e insatisfeitos em outros; mas poucos negarão que o livro é notável e atrairia a atenção mesmo se tivesse aparecido sem o nome do autor na página de rosto.

Lippincott's Monthly Magazine, September, 1890.

A repulsa manifestada pelos meios de informação da época reside, principalmente, pela má influência que a obra detém ao abordar assunto considerado afrontoso aos padrões morais vigentes: a homossexualidade. Nesse sentido, Nicholas Frankel corrobora com tal perspectiva: “[...] muitos dos primeiros leitores britânicos da obra reconheciam como ela desafiava as noções convencionais vitorianas acerca da sexualidade masculina,”³¹⁷ o que, obviamente, traz a relevância do tema. Já para Tânia Toffoli, com base em Gagnier, a rejeição à obra se fundamenta em outra particularidade:

[...] as suspeitas levantadas sobre a sexualidade de Wilde são apenas secundárias para o desagrado da crítica. Ao considerar a sutileza com que o tema é tratado e a comparação da recepção de Dorian Gray com a dos contos de Wilde, Gagnier encontra na exclusão da classe média e seus valores o motivo central para a rejeição dos críticos. Para ela, a aproximação com a ideia da arte pela arte parecia muito grande, violando o que era tido como função social da arte, que seria apresentar os valores normativos da sociedade.³¹⁸

Outras críticas sobrevivem as anteriores, porém, elas residem, especialmente, nas descrições referenciadas no capítulo IX, na obra original, uma vez que esse capítulo se diferencia dos demais, conforme descreve Tânia Toffoli:

Para *The Speaker*, Wilde está aprendendo a escrever; precisa melhorar, mas conseguiu uma história forte e fascinante, apesar das falhas. Estas se resumiriam ao estilo muito paradoxal e não condizente com a história, a qual exigiria mais foco.[...]Considera que há falta de precisão nas

³¹⁷ FRANKEL, 2013, p. 15.

³¹⁸ TOFFOLI, 2013, p. 16.

passagens descritivas e que apesar de o motivo ser forte, Wilde falhou em seu tratamento por não conseguir conciliar o estilo com o assunto. Além disso, considera as falas de Lord Henry interessantes, mas diz que não combinam com o fluxo da história, ou seja, um romance não deveria discutir questões sobre a arte, ou oferecer descrições para deleite estético, mas sim limitar-se a narração de acontecimentos.³¹⁹

Apesar de todo alvoroço e críticas, a obra é publicada em feição de livro em 1891, porém, com ajustes, cortes e adições de novos capítulos, motivados no intuito de atenuar o enredo do romance. Muitas dessas alterações³²⁰ são realizadas pelo próprio autor, outras, porém, a pedido da *Ward Lock and Bowden Company*. Tânia Toffoli ilustra bem essas modificações:

Essas mudanças incluem um prefácio para a obra, publicado um mês antes da edição em livro. Além disso, da edição de 1890, que continha 13 capítulos, foram retiradas ou transformadas algumas passagens, seis capítulos foram incluídos (3, 5, 15, 16, 17, e 18) e o capítulo final foi dividido em dois, completando os 20 capítulos e prefácio da conhecida edição de 1891.³²¹

O prefácio introduzido no livro é uma resposta do autor diante das colocações e julgamentos publicados em torno da obra, antes mesmo da impressão do livro, mas também uma argumentação do ideal estético, o qual defende. Assim, segue o prefácio:

O artista é o criador de coisas belas.
Revelar a arte, ocultando o artista, é o objetivo da arte.
O crítico é aquele que pode traduzir de outra forma, ou em novo material, sua impressão das coisas belas.
A crítica, tanto a mais elevada quanto a mais baixa, é uma forma de autobiografia.
Aqueles que encontram significados feios em coisas belas são corrompidos sem serem encantadores. Isso é um defeito.
Aqueles que encontram significados belos em coisas belas são os cultos.
Para estes há esperança.
Eles são os eleitos, para quem as coisas belas significam apenas Beleza.
[...]

O artista pode expressar tudo. O pensamento e a linguagem são para o artista instrumentos de uma arte. O vício e a virtude são para o artista materiais para uma arte. [...] Quando os críticos discordam, o artista está de acordo consigo mesmo. Podemos perdoar um homem por fazer alguma coisa útil, contanto que ele não a admire. A única desculpa para se fazer uma coisa inútil é admirá-la intensamente.
Toda arte é completamente inútil.³²²

³¹⁹ TOFFOLI, 2013, p. 22-23.

³²⁰ Nicholas Frankel traz na versão de *O Retrato de Dorian Gray* de 2013, edição anotada e sem censura pela editora Globo, um levantamento das alterações realizadas, primeiramente, por Joseph Marshall Stoddart, como também por Oscar Wilde.

³²¹ TOFFOLI, 2013, p. 14.

³²² WILDE, 2017a, p. 11-13.

Clara é a posição estética de Oscar Wilde, uma obra deve ser ausente de qualquer normatização ética, tendo em vista que o artista é livre para apropriar-se de quaisquer estudos que possibilite sua criação, independentemente, que ele se caracterize uma virtude ou não. A inclusão do prefácio objetiva conduzir o público leitor a uma compreensão do que o autor pretende: evidenciar a beleza que uma obra contém enquanto expressão de arte. Ainda quanto às críticas atribuídas ao romance, Oscar Wilde explicita seu ponto de vista ao amigo Frank Harris:

Tôdas as vezes em que meu nome é citado em um jornal, escrevo imediatamente para concordar em que sou o Messias. Por que tem fama o sabão Pears? não porque seja melhor ou mais barato do que qualquer outro sabão, e sim por ser mais intensamente anunciado. O jornalista é o meu São João Batista. [...] Por que não aproveitá-lo? Quanto a mim, não perco ocasião alguma.³²³

O *Retrato de Dorian Gray* em sua primeira versão contém 13 capítulos descritos anteriormente, nesse sentido, cabe realizar uma apreciação dos capítulos inseridos no desenrolar da história, através da versão de 2018, traduzida por José Eduardo Ribeiro Moretzsohn, publicada pela L&PM.

O capítulo III contempla a investigação de Lorde Henry a respeito das origens de Dorian Gray, para tal feito recorre a um parentesco, Lorde Fermor. “- Bem, Harry – observou o velho cavalheiro -, o que o traz aqui tão cedo? Pensei que os dândis não acordassem antes das duas, e que não aparecessem em público antes das cinco.”³²⁴ Nessa passagem, vê-se a referência ao dândi, indivíduos pertencentes ao dandismo, que se traduz em uma forma peculiar de ser, de trajar e, a procura “[...] de produzir, em si mesmo, a originalidade, de «cultivar a ideia do belo na sua pessoa».”³²⁵ Além disso, prima por um individualismo em oposição à sociedade massificada, portanto, coletiva pela padronização industrial.

Lorde Henry em conversa com o tio: “- Sr. Dorian Gray? Quem é? – Foi isso que vim saber, Tio George.”³²⁶ O tio relata quem é a mãe de Dorian e como se dá o desenlace dos pais, uma vez que a mãe casou-se com alguém de origem inferior, algo não aceitável para época, principalmente, pelo pai que articula um fim trágico do

³²³ HARRIS, 1956, p. 98.

³²⁴ WILDE, 2018, p. 38.

³²⁵ CRUZ, Teresa. Posfácio. In: BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Tradução Teresa Cruz. Lisboa: Nova Vega, 2009, p.89.

³²⁶ WILDE, 2018, p. 39.

genro, morto em duelo e a filha, pouco tempo depois, também falece. Segundo o tio, Margaret Devereux, mãe de Dorian, é uma jovem bonita a ponto de encantar qualquer cavalheiro londrino.

Uma das curiosidades em relação aos personagens, principalmente, na construção de seus nomes, Frank Harris revela em um diálogo com Oscar Wilde:

- Os nomes de lugares, explicou-me Oscar gravemente, têm um *cacth* de distinção; soam cheios no ouvido e repassados de dignidade secular. Sabe como arranjo nomes para os meus personagens, Frank? Abro um mapa dos condados ingleses e aí os procuro. Nossas aldeias têm por vêzes denominações deliciosamente belas.³²⁷

Interessante também mencionar a relação existente entre o nome Dorian e a sua justificativa. Segundo relato de Nicholas Frankel:

O próprio nome *Dorian* é uma referência velada ao amor 'dórico' ou 'grego' – à tradição dos gregos antigos (discutida abertamente pela primeira vez no livro de Karl Müller *História e antiguidades da raça dórica* [1824, tradução inglesa de 1830]) de um homem mais velho manter um jovem como amante.³²⁸

Jarlath Killeen também corrobora com essa justificativa, mas também em um dos possíveis casos amorosos do autor, John Gray. O autor aponta:

Ao justapor o nome de seu amigo com a raça pré-helênica dos dórios, Wilde reuniu religiosos e escândalo sexual, pois, se John Gray causou polêmica ao se converter a Catolicismo, os dórios eram amplamente conhecidos como "uma tribo de antigos gregos famosos por seu costume de pederastia institucionalizada. Ao nomear seu próprio herói de 'Dorian Gray', Wilde pode ser lido como uma indicação de que os "pecados" sem nome que Dorian comete podem o estar aproximando da Igreja ao invés de estarem o distanciando. O nome 'Dorian Gray' assim, sugere dimensões religiosas e sexuais para o herói de Romance de Wilde.³²⁹

Lorde Henry despede-se do tio e vai a um almoço na casa da tia Agatha. Muitas ideias e reflexões a respeito de Dorian surgem durante o percurso: "Havia algo de fascinante neste filho do amor e da morte."³³⁰ Na sala de jantar, os

³²⁷ HARRIS, 1956, p. 119.

³²⁸ FRANKEL, 2013, p. 17.

³²⁹ [...] In juxtaposing his friend's name with the pre-Hellenic race of the Dorians, Wilde brought together religious and sexual scandal, for, if John Gray courted controversy by converting to Catholicism, the Dorians were widely known as 'a tribe of ancient Greece . . . famous for their custom of institutionalised pederastia'.²¹ In naming his own hero 'Dorian Gray', Wilde can be read as indicating that the unnamed 'sins' that Dorian commits may also be bringing him closer to the Church rather than further away. The name 'Dorian Gray' thus suggests both religious and sexual dimensions to the hero of Wilde's novel. [Tradução nossa] KILLEEN, 2005, p. 85.

³³⁰ WILDE, 2018, p. 43.

convidados presentes conversam e, a tia: “Mas, em Whitechapel, as pessoas são tão infelizes.”³³¹ E Lorde Henry:

– Posso ser condescendente com qualquer coisa, menos com o sofrimento. Não posso ser benevolente com o sofrimento. O sofrimento é feio, horrível demais, aflitivo demais. Há algo de muito mórbido na condescendência moderna para com a dor. Deveríamos condescender com a cor, com a beleza, com a alegria de viver.³³²

A passagem remete a desigualdade social, na qual os bairros mais empobrecidos são alvos de filantropia pela casta mais nobre da sociedade. Na fala de Lorde Henry, se observa uma oposição a essa ordem, por primar pela alegria e beleza pessoal, pois, segundo ele, a filantropia acaba por minimizar as necessidades individuais. Em seu livro *A alma do homem sob o socialismo*, Oscar Wilde deixa evidente seu posicionamento contrário a filantropia, ao julgá-la como forma ineficiente ao combate à desigualdade social e, como ele mesmo afirma: “Mas isto não é uma solução: é um agravamento da dificuldade. A meta adequada é esforçar-se por reconstruir a sociedade em bases tais que nela seja impossível a pobreza. [...] A caridade cria uma legião de pecados.”³³³

O almoço chega ao fim e, Lorde Henry é interpelado por um dos convidados, o Sr. Erskine: “- O senhor fala tanto em livros. Por que não escreve um? – Gosto tanto de livros, Sr. Erskine, que nem me preocupo em escrevê-los. [...] Mas o único problema literário existente na Inglaterra está voltado para jornais, cartilhas e enciclopédias.”³³⁴ A crítica faz referência ao público inglês do século XIX, que para Oscar Wilde não é sensível às artes, como sentencia Frank Harris: “Pela primeira vez em minha vida comecei a compreender que noventa por cento dos críticos são incapazes de reconhecer a originalidade de uma obra.”³³⁵

O V capítulo introduz ao desenrolar da história a família de Sibyl Vane: a mãe, carinhosa com a filha e o irmão, de características mais rude, que zela pela irmã. Na fala de Sibyl é possível perceber a distinção de classes. De repente, ela irrompe: “Mamãe, mamãe, por que ele me ama tanto assim? Eu sei por que o amo.

³³¹ WILDE, 2018, p. 47.

³³² WILDE, 2018, p. 47.

³³³ WILDE, 2017b, p. 16-17.

³³⁴ WILDE, 2018, p. 50.

³³⁵ HARRIS, 1956, p. 119.

[...] Mas, ele, o que vê em mim? Eu não sou digna dele. E, ainda –e eu não saberia dizer por que –embora me sinta tão inferior a ele, não me sinto humilhada.”³³⁶

O irmão, em conversa com as duas, mãe e irmã, quer viajar para ganhar dinheiro e expressa preocupação: possibilitar a saída de ambas do trabalho no teatro. “-Ora, Jim, que maldade! Mas... você vai mesmo me levar a passear? [...] –Eu estou muito malvestido. Só pessoas finas vão ao Parque. Sibyl acariciou-lhe a manga do casaco. –Bobagem, Jim.”³³⁷ O irmão teme a aproximação da irmã com Dorian, o príncipe Formoso, assim chamado por Sibyl. “Impossível que o jovem dândi que a cortejava desejasse o bem da irmã. [...] Tinha, também, consciência da superficialidade e frivolidade da natureza da mãe, e nisso via um perigo infinito para Sibyl, para a sua felicidade.”³³⁸ E, promete a irmã matá-lo, caso algo ruim lhe aconteça.

Um fato curioso nas alterações realizadas por Oscar Wilde reside na edição do livro capítulo XII. A versão original, capítulo X, tem seu início: “Foi no dia 7 de novembro, na véspera de seu 32º aniversário, como ele depois viria lembrar por muitas vezes.”³³⁹ Já na versão com inclusões, a data é modificada como aponta Nicholas Frankel, com base em Ellmann:

Alterado para “9 de novembro, véspera de seu aniversário de trinta e oito anos”, na edição de 1891 em formato de livro. Ellmann atribui tal mudança ao esforço de Wilde para eliminar o paralelo entre a criminalidade de Dorian e sua própria iniciação na homossexualidade aos trinta e dois anos [...].³⁴⁰

O capítulo XV relata um jantar de vários convidados a casa de Lady Narborough, dentre eles, Dorian e Lorde Henry. Esse capítulo ocorre logo após o assassinato de Basil e traz, com evidência, os sentimentos de Dorian de temor com maior intensidade, principalmente, quando abordado por Lorde Henry a respeito da noite anterior: “Ao tomar a condução para regressar à casa, estava consciente de que a sensação de terror, que pensara tê-lo abandonado, voltara. O interrogatório casual de Lorde Henry fizera-o, por um instante, perder a calma, mas ele desejava mantê-la.”³⁴¹ Ao chegar à casa, sua primeira ação é destruir os pertences de Basil,

³³⁶ WILDE, 2018, p. 69.

³³⁷ WILDE, 2018, p. 71.

³³⁸ WILDE, 2018, p. 75.

³³⁹ WILDE, 2017a, p. 175.

³⁴⁰ FRANKEL, 2013, p. 258.

³⁴¹ WILDE, 2018, p. 194.

mas também uma sensação: “A respiração acelerou; tomou-o um anseio alucinado.”³⁴²

Dorian vai ao encontro da noite chuvosa e lugares sombrios. As palavras de Basil, em seus últimos instantes, o deixam muito perturbado, igualmente a neblina intensa que desce, o que faz lembrar-se da frase de Lorde Henry: “Curar a alma por meio dos sentidos, e os sentidos por meio da alma.”³⁴³ Assim inicia o capítulo XVI, o qual apresenta mais nitidamente a vida dupla de Dorian Gray e, no intuito de esquecer de tudo, busca os vícios em um local próximo do cais: “Ao fim do salão, uma escadinha conduzia a uma câmara obscura. Ao subir, apressado, aqueles degraus bambos, o odor forte do ópio veio encontrá-lo.”³⁴⁴

O capítulo também apresenta uma descrição dos locais por onde Dorian perpassa ao mostrar o lado sombrio de si mesmo, identificado por uma fala de mulher: “- Lá vai o pacto do diabo! –Maldita!- retrucou Dorian. [...] –Ah!, Príncipe Formoso! É assim que você gosta de ser chamado, não é mesmo?”³⁴⁵ Dito isso, seu nome é reconhecido por James, irmão de Sibyl, que se encontra naquele local e, sai atrás de Dorian. James o ameaça com uma arma, mas Dorian consegue se desvencilhar dele ao pedir que olhe seu jovem rosto, motivo suficiente para deixá-lo ir embora. A mulher, logo chega para ver o ocorrido e James: “O homem cuja vida quero deve ter, hoje, uns quarenta anos. Este não passa de um garoto. [...] -Não passa de um garoto? Olhe, homem, há quase dezoito anos o Príncipe Formoso fez de mim o que sou hoje.”³⁴⁶

Ainda no sentido de elucidar o uso de descrições é relevante apontar, neste período, o surgimento da arte impressionista, a qual se caracteriza por “[...] mudanças para a pintura por meio do uso de técnicas inovadoras que visavam utilizar as impressões do espectador, fazendo-o participar da construção da imagem da pintura.”³⁴⁷ Tal emprego de técnicas repercute no texto literário através de descrições elaboradas com riqueza de detalhes, como é possível perceber nesse fragmento em que Dorian chega ao destino pretendido: o cais.

³⁴² WILDE, 2018, p. 195.

³⁴³ WILDE, 2018, p. 196.

³⁴⁴ WILDE, 2018, p. 199.

³⁴⁵ WILDE, 2018, p. 201.

³⁴⁶ WILDE, 2018, p. 204.

³⁴⁷ TOFFOLI, 2013, p. 18.

Pendia, ao fim do corredor, uma cortina verde, farrupilha; ao vento borrascoso que, desde a rua, viera com ele, balançava, tremulava. Dorian afastou-a para o lado, entrou numa sala comprida, baixa, que parecia ter sido, outrora, um cabaré de terceira categoria. Bicos de gás, de labaredas chiantes, obscurecidos, distorcidos nos espelhos chamuscados de moscas, dispunham-se em volta da sala. Atrás, refletores gordurosos, da lata reforçada, elaboravam discos trêmulos de luz. O chão estava coberto de serragem cor de ocre, pisada, aqui, acolá, até virar lama, salpicada de círculos de bebida derramada.³⁴⁸

O capítulo XVII introduz um novo jantar de vários convivas em Selby Royal, portanto, estabelece uma oposição a situação expressa no capítulo anterior, ou seja, Dorian se mostra um ótimo anfitrião na vida em sociedade. Reúne pessoas de sua esfera social, dentre elas encontram-se o seu mentor, Lorde Henry, como também a Duquesa de Monmouth e Lady Narborough. O diálogo entre os três personagens, Dorian, Lorde Henry e a Duquesa monopoliza todo o capítulo.

A Duquesa questiona Lorde Henry sobre a validade da experiência amorosa:

-- Mesmo quando esta experiência nos fere, Harry?

– Especialmente quando nos fere.

A Duquesa virou-se, olhou para Dorian Gray; nos olhos, a expressão de curiosidade, inquisitiva. –E você, Sr. Gray, o que tem a dizer? [...]

– Eu jamais procurei a felicidade. De que vale a felicidade? De minha parte, sempre procurei o prazer.

- E o encontrou, Sr. Gray?

- Muitas vezes. Muitas vezes.³⁴⁹

O Hedonismo fundamenta-se na busca pelo prazer, o que é incentivado por Lorde Henry desde o primeiro encontro com Dorian. Oscar Wilde também manifesta essa procura, da qual não hesita em encontrar: **“Não me arrependo por um instante sequer de ter vivido para o prazer. Vivi intensamente, não houve prazer que eu não experimentasse.”**³⁵⁰ Nesse sentido, observa-se uma autoprojeção do autor no personagem Dorian Gray, o qual revela ausência de arrependimento em viver de forma impetuosa.

Lorde Henry e a Duquesa seguem em diálogo, porém, de repente, algo acontece e se ouve um barulho: “[...] Lorde Henry atravessou palmas adejantes e foi encontrar Dorian Gray caído no chão de ladrilhos, de rosto para baixo, num desmaio

³⁴⁸ WILDE, 2018, p. 198-199.

³⁴⁹ WILDE, 2018, p. 209.

³⁵⁰ WILDE, Oscar. *De profundis e outros escritos do cárcere*. Tradução Júlia Tettamanzy e Maria Ângela Saldanha Vieira de Aguiar. Porto Alegre: L&PM, 2017c, p. 95. [Grifo nosso]

cadavérico.”³⁵¹ Ao acordar, Dorian se estremece com a ideia de ter avistado James, irmão de Sibyl, próximo da estufa. O sentimento de perseguição provoca o pânico em Dorian, assim, durante o capítulo XVIII, Dorian se mostra nervoso, quase incontrolável, principalmente, após o episódio de caça, em que um homem é, mortalmente, atingido. “-É um mau presságio, Harry. Sinto-me como se alguma coisa horrível fosse acontecer a algum de nós...”³⁵² Dorian expressa desespero e desencantamento: “Mas parece que perdi a paixão, que esqueci o desejo. Estou muito concentrado em mim mesmo. Minha própria personalidade tornou-se um fardo para mim. Quero escapar, fugir, esquecer. [...] Sempre se está em segurança num iate.”³⁵³ Assim, Dorian dá ordens para arrumar o seus pertences e retornar à cidade.

Entretanto, enquanto está em seu quarto, é procurado pelo couteiro, o qual alega não conhecer o homem ferido por uma bala durante a caçada e, quando interrogado por Dorian, responde: “-Não, senhor. Eu nunca o vira antes. Parece um marinheiro, senhor.”³⁵⁴ Ao proferir essas palavras, Dorian sente uma brisa de esperança e dirige-se ao local onde se encontra o corpo do marinheiro. Ao chegar no local, Dorian quer ver o rosto do homem morto e, então diz: “Tire aquela coisa do rosto dele. [...] Um grito de alegria irrompeu-lhe dos lábios. O homem morto no bosque era James Vane.”³⁵⁵

Por fim, o capítulo XIII, último da versão original é desmembrado em dois: XIX e XX com alguns acréscimos no enredo. Dentre eles salienta-se a confissão, em tom de pergunta, de Dorian sobre a morte de Basil e Lorde Henry: “Não está em você, Dorian, cometer assassinatos. [...] O crime é exclusivo das ordens inferiores. [...] imagino que o crime seja para elas o que a arte é para nós, um simples método de busca de sensações extraordinárias.”³⁵⁶ A incredulidade expressa nas palavras de Lorde Henry externaliza a visão vitoriana quanto à imagem, a valorização da aparência (imagem) e o que ela pode representar quanto ao íntimo do ser humano.

Ainda, no sentido de fazer um breve recorte, destacam-se as palavras de Oscar Wilde: “Fui um homem que se colocou em relação simbólica para com a arte e

³⁵¹ WILDE, 2018, p. 211.

³⁵² WILDE, 2018, p. 216.

³⁵³ WILDE, 2018, p. 217.

³⁵⁴ WILDE, 2018, p. 220.

³⁵⁵ WILDE, 2018, p. 222.

³⁵⁶ WILDE, 2018, p. 226.

a cultura do seu tempo.”³⁵⁷ E, justamente essa simbologia fez nascer a figura do dândi, aquele que se julga fora dos padrões sociais, ao imprimir para si uma estética ausente de quaisquer jugos morais. Possivelmente, tal personificação seja um produto de uma sociedade em transformações rápidas, tal qual se vê no mundo atual. Assim, salienta-se a relevância da linguagem imagética, hoje atribuída a produções culturais, que invadem o mundo hodierno, como por exemplo, história em quadrinhos e a sétima arte. Corroborando com tal perspectiva Enéias Farias Tavares: “Em uma contemporaneidade líquida, em que tudo que aparenta ser sólido parece desfazer-se no ar, a importância da imagem é inegável, cabendo ao cinema um papel que pertencia fundamentalmente à literatura.”³⁵⁸

Atualmente, verifica-se o mundo literário presente no campo cinematográfico, haja vista as inúmeras adaptações fílmicas do romance *O Retrato de Dorian Gray*. Conforme aponta Iuri Andréas Reblin: “Quadrinhos e cinema são bens de consumo, produzidos socialmente dentro de uma lógica de mercado que agencia a dinâmica entre demandas sociais, anseios coletivos e particulares, valores, símbolos e percepções de mundo e lucro.”³⁵⁹ Portanto, ao obedecer a essa lógica enquanto produto social, permeiam e transitam nas diferentes mídias. O que na verdade importa retratar, neste momento, é o valor simbólico desses produtos como experiência de sentido para o público consumidor que, outrora, pertence, funcionalmente, ao universo literário. Por isso, a obra romanesca wildeana produz um impacto não só na vida dos cidadãos e cidadãs vitorianos, mas também na vida pessoal do escritor.

A obra que, aparentemente, parece cumprir apenas a uma solicitação de um produto cultural, traz em si motivo de repulsa por parte da sociedade, ao projetar no autor todo seu conteúdo imaginativo. O relacionamento de Oscar Wilde com Alfred Douglas implica sérias e devastadoras consequências. Mas quem é Alfred Douglas?

³⁵⁷ WILDE, Oscar. *De profundis & outros escritos do cárcere*. Tradução Júlia Tettamanzy e Maria Ângela Saldanha Vieira de Aguiar. Porto Alegre: L&PM, 2017c, p. 79. [Grifo nosso]

³⁵⁸ TAVARES, 2016, p. 90.

³⁵⁹ REBLIN, Iuri Andréas. Quadrinhos e cinema: Convergências e variações em 10 teses sobre Arte Sequencial. In: REBLIN, Iuri Andréas, SILVA, Rubem Marcelino Bentô da, ALMEIDA, Paulo Felipe Teixeira. *Vamos falar de cultura pop?* Retratos teóricos a partir do Sul. ASPAS: Leopoldina: MG, 2017, p. 21.

Segundo Frank Harris: “Foi no outono de 1891 que êle conheceu Lord Alfred Douglas. [...] Oscar foi seduzido pela beleza física do rapaz, e, além disto, impressionaram-no enormemente o nome e a posição de Alfred Douglas.”³⁶⁰ Apesar de gostos literários semelhantes, o contrário se manifesta através da personalidade particular de ambos, “[...] Oscar era tão condescendente e afável de gênio quanto o moço era arrogante, temerário, obstinado e despótico.”³⁶¹

A convivência com o rapaz faz com que hábitos comuns do cotidiano se transforme em gastos e luxos desnecessários e, por conseguinte, Oscar dedica-se mais ao trabalho da dramaturgia com o fim de prover os requintes destinados a restaurantes e hotéis. Segundo aponta Frank Harris, na medida em que o convívio se intensifica “[...] ia-lhe conhecendo os amigos e freqüentava cada vez menos aquilo que se chama a sociedade.”³⁶² Nesse sentido, um fato destacado por Daniel Salvatore Schiffer complementa a fala de Frank Harris:

Entretanto, o que se verificou ainda mais arriscado da parte de Wilde foram suas primeiras aventuras com jovens prostitutas (alguns não tinham dezoito anos), as quais começaram nessa época, em março de 1893. Em companhia de Bosie, ele passou a frequentar assiduamente um bordel clandestino da Little College Street, 13, rua situada no bairro bastante policiado de Westminster.³⁶³

Oscar Wilde torna-se alvo de comentários, mas não se importa com as falácias ditas de sua conduta. Um ocorrido sobre uma carta, endereçada a Lorde Alfred ou Bosie, assim chamado por Oscar Wilde, merece uma atenção. A carta é do pai, Marquês de Queensberry, ao desaprovar as atitudes do filho e, por sua vez, sua relação com Oscar Wilde, segue a correspondência:

“Alfred,

É-me extremamente desagradável ter de escrever-lhe no tom em que vou fazê-lo e compreenda que não quero receber sua resposta por escrito. [...] Durante o tempo que passou em Oxford eu andava satisfeito com a sua afirmação de que pretendia entrar para o Civil Service ou para o Foreign Office e, depois, com a de que pretendia formar-se em direito. [...] Não posso absolutamente fornecer-lhe dinheiro para fazer de você um vagabundo. [...] Em segundo lugar – chego à parte mais desagradável desta carta – tenho que me referir às suas relações íntimas com Wilde. Cesse com elas ou não considerarei mais você como filho e cortarei quaisquer fornecimentos de dinheiro. [...] Já vi com os meus olhos vocês dois revelando do modo mais

³⁶⁰ HARRIS, 1956, p. 124-125.

³⁶¹ HARRIS, 1956, p. 125.

³⁶² HARRIS, 1956, p. 126.

³⁶³ SCHIFFER, 2010, p. 176.

baixo e repugnante as suas íntimas relações. Em tôda a minha vida nunca vi cousa tão repulsiva como as expressões de seus rostos. Não admira que o povo ande a falar como tem feito.

‘De quem com desgosto se diz seu pai:

QUEENSBERRY”³⁶⁴

O filho, Alfred Douglas, envia um telegrama ao pai que, por sua vez, enfurecido, procura por Oscar Wilde e ameaça-o com uma surra e, em resposta, Oscar Wilde replica ao comentar o sucedido a Frank Harris: “defender-se a tiros”,³⁶⁵ caso necessário. A relação entre pai e filho torna-se cada vez mais tumultuada, principalmente, após a nefasta visita do marquês a casa do escritor. Assim, Alfred Douglas escreve-lhe:

[...] Escrevo-lhe para dizer que encaro suas absurdas ameaças com absoluta indiferença. Desde aquêle seu papelão em casa de O. W., fiz ponto de honra em aparecer em companhia dêle em muitos restaurantes públicos, como Berkeley, Willis’s Rooms, Café Royal etc.,[...] Se O.W. o processasse perante a Central Criminal Court pelo crime de difamação, o senhor tomaria a pena de sete anos de prisão. Detesto-o grandemente e, se evito semelhante cousa, é para zelar o nome de nossa família; se o senhor me agredir, defender-me-ei com o revólver que trago sempre comigo; e se eu ou êle o atirmos, estaremos plenamente justificados, pois agiremos em defesa própria contra um violento e perigoso grosseirão. E julgo que, se o senhor morrer, pouca gente sentirá sua falta.

A.D.³⁶⁶

O relacionamento entre Oscar Wilde e Alfred Douglas transcorre entre altos e baixos, aproximações e distanciamentos. Inegável a sujeição do escritor ao jugo de Bosie, que se mostra indiferente ao longo do relacionamento e, nas palavras de Oscar Wilde a confirmação: “Mas, mais do que tudo, culpo-me por ter permitido que você me levasse à mais completa degradação moral. A vontade é base do caráter e a minha vontade estava totalmente submetida à sua.”³⁶⁷

Oscar Wilde mantém uma vida dupla, continua casado com Constance, apesar da vida matrimonial já não coexistir. Com a repercussão das atitudes do marido e, no intuito de reverter tal situação, ela o procura, diversas vezes, mas o

³⁶⁴ HARRIS, 1956, p. 146-147.

³⁶⁵ HARRIS, 1956, p. 147.

³⁶⁶ HARRIS, 1956, p. 148.

³⁶⁷ WILDE, 2017c, p. 21.

escritor a trata com desdém “[...] respondia-lhe que fazia tanto tempo que não passava pela Tite Street que esquecera até o número da casa!”³⁶⁸

A situação de Oscar Wilde continua em um crescente descrédito, os periódicos fazem publicações cada vez mais severas quanto a sua homossexualidade, porém, não manifesta nenhum incômodo. Já o marquês, pai de Alfred Douglas, não se pode dizer o mesmo, pois, cada vez mais, nutre por Oscar Wilde um misto de aversão e de ira. Na verdade, o marquês encontra no escritor uma presa fácil para despejar toda sua cólera, isso se deve por mais duas razões: seu outro filho também é homossexual, além de “[...] sua jovem esposa, Ethel Weeden, [...] movera uma semana após a primeira noite casada um processo de anulação do casamento, alegando ‘uma malformação dos órgãos genitais’ que o tornava impotente.”³⁶⁹

Frank Harris traz uma consideração importante quanto à justiça de seu tempo: “Conhecendo os usos do país e o desejo dos ingleses de silenciarem sobre todos os desagradáveis assuntos sexuais, imaginei que lhe sugeririam a idéia de fugir para o estrangeiro. Isto é para os ingleses o procedimento usual.”³⁷⁰ Mais ainda:

Mas ah! os ingleses, como disse Goethe, são pedantes; prezam mui pouco os homens de letras ou de outros méritos puramente espirituais. Gostam de ater-se à regra, sem cuidar das exceções, salvo quando as exceções são homens de grandes títulos ou fortunas, ou “pessoas de importância” para o governo.³⁷¹

Importante destacar sobre a fala do autor acima que o parceiro do outro filho do marquês, “[...] era Lorde Rosebery, ministro das Relações Internacionais.”³⁷² Os amigos, em vão, tentam retirar Oscar Wilde de Londres e persuadi-lo a fugir, mas ele sempre se recusa. Certa noite, o marquês deixa um bilhete para Oscar Wilde no *Albermale Club*, frequentado por ambos, o qual o acusa de sodomita. A partir desse episódio a decorrência de Oscar Wilde é iminente, motivado por Alfred Douglas, o escritor entra com uma ação judicial contra o marquês, porém é alertado por Frank Harris:

-Não se esqueça, insisti, de que todos os preconceitos ingleses serão contra você. Os imbecis dirão que em seu caso o que há é um pai que deseja proteger seu filho moço. Se o pai cometeu algum erro, foi

³⁶⁸ SCHIFFER, 2010, p. 180.

³⁶⁹ SCHIFFER, 2010, p. 186.

³⁷⁰ HARRIS, 1956, p. 174.

³⁷¹ HARRIS, 1956, p. 176.

³⁷² SCHIFFER, 2010, p. 186.

unicamente levado por um excesso de zelo louvável. Para ter alguma probabilidade de vencê-lo na Inglaterra, só se ficasse provado que você era um religioso fanático.

-Você é terrível, Frank, sabe perfeitamente que é Bosie Douglas quem deseja que eu querele, e meus advogados me dizem que ganharei a questão.³⁷³

Enfim, o dia derradeiro chega, abril de 1895. Na Central Criminal Court inicia o julgamento que, aos poucos, converte-se em acusação grave contra a Oscar Wilde. O marquês declara ser verdadeiro o conteúdo deixado no bilhete escrito, motivo pelo qual leva Oscar Wilde a entrar com a ação. Oscar Wilde enfrenta as inquisições da promotoria: “-O Sr. Wilde refletiu algum dia sobre o fato de seus trabalhos incitarem a imoralidade?”³⁷⁴ E segue a narrativa de Frank Harris a resposta de Oscar Wilde: “Oscar declarou que ao escrevê-los não tinha em vista o bem nem o mal, e sim o desejo de produzir cousas belas. [...] –Nenhuma obra de arte estabelece princípios; os princípios são cousas que competem aos filisteus e não aos artistas...”³⁷⁵

E as perguntas tornam-se cada vez mais ardilosas, ao relacioná-lo com o personagem Dorian Gray, conforme a narração de Frank Harris, durante o julgamento: “-Fala o senhor aqui sobre um homem que adorava outro homem. Algum dia o senhor já adorou algum homem? –Não, respondeu calmamente Oscar; nunca adorei outro homem a não ser eu mesmo.”³⁷⁶ E Oscar continua sua defesa: “-Lamento dizer que há no mundo pessoas incapazes de compreender a atenção profunda que um artista pode sentir por um amigo dotado de bela personalidade.”³⁷⁷

O julgamento é realizado em várias sessões em dias diferentes. O marquês consegue provas incriminadoras, o promotor elenca “[...] o nome de todos os jovens prostitutas junto dos quais Wilde fora buscar favores sexuais, ora pagando-os fartamente, ora oferecendo-lhes presentes[...].”³⁷⁸ Quando interpelado em relação à sua idade, o que, sabidamente, já obtém mais de quarenta, o escritor declara ter

³⁷³ HARRIS, 1956, p. 151.

³⁷⁴ HARRIS, 1956, p. 159.

³⁷⁵ HARRIS, 1956, p. 159.

³⁷⁶ HARRIS, 1956, p. 159.

³⁷⁷ HARRIS, 1956, p. 159.

³⁷⁸ SCHIFFER, 2010, p. 212.

menos, isso também é utilizado pela promotoria como prova para “[...] descreditá-lo aos olhos do júri – de sua deplorável propensão à mentira.”³⁷⁹

Entretanto, Oscar Wilde consegue driblar, em meio a uma série de acusações, o advogado insistente. Mas, as perguntas se multiplicam até que uma delas o faz decair. O advogado o questiona sobre um beijo, assim narrado por Daniel Salvatore Schiffer: “[...] se ele beijara o jovem Walter Grainger, seu antigo criado, Wilde respondeu, fazendo uma cara de nojo, [...]”³⁸⁰ pois, o mesmo é ausente de beleza, o que faz com que o advogado conduza a argumentação, em que a aparência é o único impedimento para tal feito.

Salienta-se também a completa espoliação de seus bens, conforme aponta Nicholas Frankel:

O primeiro julgamento se iniciou no Old Bailey a 26 de abril de 1895. Dois dias antes, todos os pertences da casa de Wilde foram vendidos num leilão público por meirinhos enviados por Queensberry a fim de coletar as custas processuais que lhe haviam sido concedidas. Concomitantemente, o nome de Wilde foi retirado dos cartazes e programas dos teatros onde estavam sendo encenadas suas peças *A importância de se chamar Ernesto e Um marido ideal*.³⁸¹

Enfim, Oscar Wilde sofre uma condenação severa por dois anos, o ultimato atribuído por flagrante indecência o conduz a uma completa desmoralização e ruína pessoal. Na prisão, o escritor dedica-se a uma obra em prosa, *De profundis*, escrita de uma página por vez e sem possibilidade de revisá-las, pois, a retirada das páginas consiste diariamente. Segundo o filho, Vyvyan Holland: “Através dela, Wilde esperava que a posteridade e até mesmo seus inimigos pudessem entender seus sofrimentos. Neste documento ele tentou – como ele próprio havia declarado – explicar sua conduta sem tentar defendê-la.”³⁸²

Findada a condenação em 1897, Oscar Wilde está livre para retornar a vida, porém, falido e com o estigma que deve carregar até seu fim. Derrotado moralmente, adota um pseudônimo: Sebastian Melmoth, no entanto, a

³⁷⁹ SCHIFFER, 2010, p. 209.

³⁸⁰ SCHIFFER, 2010, p. 214.

³⁸¹ FRANKEL, 2013, p. 26.

³⁸² HOLLAND, Vyvyan. Introdução ao *De Profundis*. WILDE, Oscar. *De profundis & outros escritos do cárcere*. Tradução Júlia Tettamanzy e Maria Ângela Saldanha Vieira de Aguiar. Porto Alegre: L&PM, 2017c, p. 12.

intelectualidade do escritor pouco se destaca após o fatídico episódio carcerário, produz, ainda, *A balada do cárcere de Reading* assinada pelo seu codinome C. 3.3.

E, Oscar Wilde e Alfred Douglas? É sabido que voltam a se encontrar, no mesmo ano, mas seis meses depois, Alfred Douglas retira-se, para sempre, de sua vida. Aos olhos de Oscar Wilde parece que o desterro lhe toma a guiar a mão, apesar da dor e sofrimento, redige uma última contribuição ao seu tempo, ao delatar as péssimas condições a que os homens na prisão vivenciam, mas também crianças. Eis um fragmento da carta endereçada ao *The Daily Chronicle*:

Ao EDITOR DE DAILY CHRONICLE

27 de maio de 1897

Dieppe

Sir, ao ler as colunas de seu jornal, fiquei sabendo, com grande pesar, que o carcereiro Martin da prisão de Reading havia sido demitido pelos Comissários Prisionais por ter dado alguns biscoitos doces a uma criancinha faminta.[...] Obviamente, vi muitas crianças na prisão durante meus dois anos de confinamento. A prisão de Wandsworth, particularmente, mantém sempre um grande número de crianças e o menininho que vi em Reading na tarde de segunda-feira, dia 17, era o menorzinho de todas. Nem preciso dizer quão angustiado fiquei ao ver aquelas crianças em Reading, já que era profundo conhecedor do tratamento que nos era dispensado. É inacreditável a crueldade que as crianças sofrem dia e noite nas prisões inglesas.[...] É claro que crianças com menos de catorze anos de idade não deveriam ser mandadas para a prisão. É um absurdo e, como todos os absurdos, traz resultados absolutamente trágicos. Se, contudo, elas tiverem de ser aprisionadas, elas deveriam passar o dia trabalhando em oficinas ou estudando em salas de aula sob a vigilância de um carcereiro. À noite deveriam dormir em dormitórios, com um carcereiro tomando conta delas. Deveriam ter permissão para se exercitar diariamente por três horas. As celas sombrias, mal ventiladas e mal cheirosas do cárcere são horrorosas para as crianças – na verdade, são horrorosas para qualquer um. Estamos sempre respirando um ar infecto nas prisões. [...]³⁸³

A morte vem ao seu alcance três anos depois a sua soltura. O sepultamento de Oscar Wilde ocorre de forma ínfima em relação ao seu valor e legado literário, enterrado em uma cova simples em *Bagneux*. Somente algum tempo depois, seu corpo encontra repouso a altura de sua grandeza, em 1909, no *Père-Lachaise*. O escândalo associado a Oscar Wilde, por muito tempo, fez carecer no âmbito literário sua contribuição e genialidade imaginativa. Seu nome carrega o desafeto do seu tempo, no entanto, agora, jaz fama imortal.

³⁸³ WILDE *apud* ROLLEMBERG, 2001, p. 191-192-196-197.

O *Retrato de Dorian Gray* é uma obra de grande magnitude, conforme descreve, eloquentemente, seu autor. Confere à literatura uma descrição minuciosa da sociedade inglesa e valores que permeiam o século XIX, de maneira a intervir no pensamento dos seus atores sociais e seus princípios. O personagem Dorian Gray adquire vida, pois, transcende a obra, ao representar a individualidade de cada ser humano, seus medos, seus infortúnios, seus desejos e suas angústias, como também a crueldade que se encontram recobertas pela imagem refletida da aparência.

Figura 3: O retrato de Dorian Gray



Fonte: MORHAIN, Jorge C. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução Paloma Blanca Alves Barbieri. Ilustração Martín Túnica. Jandira, SP: Principis, 2020, p. 7. [Quadrinhos]

SEGUNDO INTERLÚDIO

UMA QUESTÃO DE BELEZA, IMAGINAÇÃO E AMOR

Como seria um encontro entre Oscar Wilde e Rubem Alves? Teriam eles pontos em comum? Apesar de setenta e nove anos que os distanciam, suas opiniões poderiam convergir, ou, pelo menos, ideias interessantes se aventurariam a dialogar.

Oscar Wilde em uma das ruas londrinas, certamente, convidaria Rubem Alves para um almoço, ou um café é claro, regado a longas frases de efeito que, majestosamente, sabia fazer. Diria: “Os deuses me concederam quase tudo: eu possuía o gênio, um nome, posição, agudeza intelectual, talento.”³⁸⁴ É verdade, seu tempo não soube identificar seus méritos...preferiram tirar-lhe a glória, que por certo só chegaria pós-morte, infelizmente.

Rubem Alves também sorveu desafeto, um teólogo que acreditava ser possível fazer uma teologia da vida, baseada no seu olhar amoroso ao ser humano e de suas reais necessidades. A concepção teológica de Rubem Alves é vivida, é busca constante de valor e sentido. Ele foi poeta e escreveu muitas histórias, sua aguçada percepção dos sentidos o fizeram um educador. A visão alvesiana vai mais além, o corpo ganha semântica, está no cerne de todo o pensamento teológico, não pode ser refutado a respeito do legado discursivo platônico, como afirma:

Não são realidades absolutas e universais, mas antes reações que variam em função do corpo e servem para distinguir o ambiente/extensão do corpo do ambiente/dissolução do corpo. E assim o universo se enche de melodias: cada coisa viva fazendo reverberar um universo, extensão do seu corpo, como variações sobre o tema que é ele mesmo, sua sobrevivência, sua beleza, seu prazer...³⁸⁵

Isso, com certeza, Oscar Wilde também aproxima-se ao definir para si: “A fé que os outros dedicam àquilo que não podem ver eu dedico àquilo que é possível

³⁸⁴ WILDE, 2017c, p. 79.

³⁸⁵ ALVES, 2005a, p. 34.

tocar e olhar. *Meus deuses vivem em templos feitos com as mãos e a minha doutrina é tornada perfeita e completa pelo âmbito das experiências vividas.*³⁸⁶

Em ambos os autores se vê a experiência como irmã da procura pela vida, suas relações com o meio em que vive, pois, os indivíduos constroem significados a partir de suas necessidades que são mediatizadas pelo corpo. Estariam Oscar Wilde e Rubem Alves em mundos distantes, porém, tão próximos intelectualmente? A arte comunga intensamente a trajetória de suas vidas. É através dela que Oscar Wilde constrói Dorian Gray e a corporifica, queria revelar a beleza da arte em si, sem censura do seu tempo, mas a condenação veio arrebatá-lo.

Ambos buscam por um mundo onde possam coexistir a beleza, o amor, a esperança, em que através da imaginação o desejo de uma nova realidade, mais amorosa, seja possível. Assim, responderia Oscar Wilde: “[...] quando desejamos realmente o amor, acabamos sempre por encontrá-lo à nossa espera.”³⁸⁷ E Rubem Alves o abordaria: “Mas o corpo fala dos seus desejos, aquilo que falta, o summum bonum, felicidade suprema, gozo, alegria sem fim.”³⁸⁸ Mal sabia Oscar Wilde que Rubem Alves estava prestes a nascer.

³⁸⁶ WILDE, 2017c, p. 83. [Grifo nosso]

³⁸⁷ WILDE, 2017c, p. 82.

³⁸⁸ ALVES, 2005a, p. 41.

4 O CORPUS TEOLÓGICO A LUZ DAS RELAÇÕES ENTRE CORPO, FINITUDE E VAIDADE

A preocupação do personagem Dorian Gray em se manter jovem e com a finitude da vida, entregue ao mundo da beleza e do prazer, permite uma incursão sobre reflexões escatológicas a partir da obra ficcional, tendo em vista uma perspectiva teológica do corpo.

Nas palavras de Paul Tillich, os indivíduos fazem parte da reflexão central escatológica, principalmente, acerca de suas escolhas de vida, ou como ele mesmo expressa “[...] o destino da pessoa é determinado por ela mesma de uma forma que só ocorre sob a dimensão do espírito.”³⁸⁹

Na corporeidade o ser humano revela suas relações com o mundo exterior, traz consigo as impressões que, simbolicamente, adquire através da cultura do tempo em que vive. A mobilidade humana encarrega-se de refletir em suas ações o que lhe é significativo expresso através do corpo. Desta forma, “[...] o homem faz do mundo a extensão de sua experiência; transforma-o em tramas familiares e coerentes, disponíveis à ação e permeáveis à compreensão.”³⁹⁰

O ser humano faz parte da história de mundo, ele o cria e recria, está aberto a novas configurações, pois, possui liberdade, não é uma programação comum presente nos seres vivos. “De fato, o animal é o seu corpo. Seu corpo se impõe como limite de todos os mundos possíveis. Mas veja, em contraste, o que ocorre conosco: temos o poder extraordinário *de fazer de conta, de brincar de ser diferente do que somos.*”³⁹¹ O ser humano está sempre em processo, ao longo da vida, de transformação de sua realidade, pois, é na inter-relação com as pessoas, **outros corpos**, que se dá a aprendizagem e a individuação.

³⁸⁹ TILLICH, 2005, p. 833.

³⁹⁰ LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Tradução de Sônia M.S. Fuhrmann. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007, p. 8.

³⁹¹ ALVES, 2005a, p. 35.

O corpo entra em discussão na modernidade, visto que a sociedade se torna individualista, motivo pelo qual a presença física é objeto de estudo e relevância. Vê-se a luta dos **corpos femininos**, temáticas de inclusão e exclusão das pessoas, **corpos em busca de espaço de pertencimento**.

As sociedades, ao longo da História, impingem ao corpo transformações e um simbolismo que lhe é próprio pelo seu tempo e culturalmente, por isso a necessidade de rever esse **corpo transformado**, no intuito de compreender sua importância para uma reflexão teológica, em que o corpo dotado da imaterialidade, o espírito, seja objeto de estudo para uma base epistemológica. Para tanto, faz-se necessário propor uma incursão sobre como as sociedades, ao longo da História, entendem e padronizam a corporeidade, através das percepções refletidas em seus modos de vida, como também, justificar a possibilidade de uma teologia do corpo, a partir da perspectiva de Rubem Alves.

4.1 Corporeidades: mentalidades e sensibilidades

Segundo David Le Breton:

Moldado pelo contexto social e cultural em que o ator se insere, o corpo é o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída: atividades perceptivas, mas também expressão dos sentimentos, cerimoniais dos ritos de interação, conjunto de gestos e mímicas, produção da aparência, jogos sutis da sedução, técnicas do corpo, exercícios físicos, relação com a dor, com o sofrimento, etc.³⁹²

As representações sobre o corpo adquirem uma variação conforme a história da humanidade. Assim, de acordo com esse entendimento, torna-se difícil uma concepção unívoca sobre corpo, pois, sua complexidade “[...] revela como a diversidade dos territórios do corpo é abundante no seio de cada cultura e de cada época.”³⁹³ Na verdade, a discussão relacionada à corporeidade não é recente, uma vez que isso se observa desde a Antiguidade Clássica apresentada na visão de filósofos de renome: Aristóteles e Platão, no qual este último intervém, de forma relevante, na cultura ocidental e, por isso, a justificativa a partir desse enfoque.

³⁹² LE BRETON, 2007, p. 7. [Grifo nosso]

³⁹³ VIGARELLO, Georges. A história e os modelos do corpo. *Pro-Posições*, v. 14, n. 2 (41), p. 22, Maio/Ago 2003.

A concepção aristotélica sobre o corpo e o espírito é relacional, a qual teoriza hilemorfismo, em que forma e conteúdo são interdependentes. “*Soma e psique* seriam dois aspectos distintos, mas inseparáveis, de uma mesma realidade”,³⁹⁴ assim afirma Silvio Gallo, como também, o autor aponta que, para Aristóteles, a alma não é uma essência apenas humana, mas presente em cada ser vivo. Tal essência é dotada de capacidades funcionais, nas quais a intelectualidade é exclusiva aos indivíduos. Portanto, para Aristóteles, o corpo possui uma relação intrínseca e dinâmica com a alma, uma vez que esta possibilita a ação dos corpos e, por sua vez, é através do corpo que o pensamento se manifesta.

Platão propõe a existência de dois universos distintos: um sensível, o corpo e um inteligível, o pensamento, destaca o autor Silvio Gallo. Ambos contêm uma correlação, porém, o mundo inteligível, as ideias, prevalece em detrimento do corpo. Platão também advoga que o indivíduo é um possuidor de almas, duas inferiores e uma superior. Esta última se sobrepuja em relação as outras, por ser aquela que detém a esfera das ideias e, portanto, situada na cabeça. As inferiores se relacionam a expressão dos desejos, dos sentimentos e dos afetos. Tal concepção, posteriormente, vem basilar a visão dicotômica, corpo e alma, a qual afasta “[...] o corpo da concepção mais completa de si mesmo.”³⁹⁵

A cultura grega exerce certo fascínio sobre o corpo, basta abrir livros de História para perceber imagens nuas, **corpos perfeitos**, ao adornar seus inúmeros templos. “O grego desconhecia o pudor físico, o corpo era uma prova da criatividade dos deuses, era para ser exibido, adestrado, treinado, perfumado e referenciado, pronto a arrancar olhares de admiração e inveja dos demais mortais.”³⁹⁶ Além disso, reconhece a importância de um **corpo saudável**, através de recomendações já sinalizadas por seus filósofos dos cuidados com o corpo. As autoras Maria Raquel Barbosa, Paula Mena Matos e Maria Emília Costa destacam:

³⁹⁴ GALLO, Silvio. Corpo ativo e a filosofia. In: MOREIRA, Wagner Wey (Org). *Século XXI: a era do corpo ativo*. Campinas: Papirus. [ebook] Disponível em: < https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=KniADwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT2&dq=o+corpo+ativo&ots=TEXUxTRYK4&sig=zXgBj55Mi_TzEDmQdijjONeGZ74#v=onepage&q=o%20corpo%20ativo&f=false >.

³⁹⁵ COSTA, Vani Maria de Melo. Corpo e História. *ECOS, UNIMATE*, edição nº 010, p. 247, Julho/2011.

³⁹⁶ BARBOSA, Maria Raquel, MATOS, Paula Mena, COSTA, Maria Emília. Um olhar sobre o corpo: O corpo ontem e hoje. *Psicologia & Sociedade*, Universidade do Porto, Porto, Portugal, 23 (1): p. 25, 2011.

[...] que esse cuidar de si provocou no mundo helenístico e romano um individualismo, no sentido em que as pessoas valorizavam as regras de condutas pessoais e voltavam-se para os próprios interesses, tornando-se menos dependentes uns dos outros e mais subordinadas a si mesmas. Instaura-se então o que Foucault chama de *cultura de si*.³⁹⁷

Entretanto, a concepção psicofísica dual, provinda da base filosófica platônica, acaba por se impor no Ocidente, na qual o corpo é apartado da alma e, por isso, considerado de menor valor. Vê-se uma realidade diferente, a partir do cristianismo, ao que se refere ao corpo. O **corpo nu**, objeto de perfeição “[...] passa da expressão da beleza para fonte de pecado, passa a ser ‘proibido’. O cristianismo e a teologia por muito tempo foram reticentes na interpretação, crítica e transformação das imagens veiculadas do corpo.”³⁹⁸ Assim: “O cristianismo dominou durante a Idade Média, influenciando, portanto, as noções e vivências de corpo da época. A união da Igreja e Monarquia trouxe maior rigidez dos valores morais e uma nova percepção de corpo.”³⁹⁹ Na antiga corte:

[...] é o laboratório onde nascem e a partir da qual se difundem as regras de civilidade que hoje adotamos em matéria de convenções de estilo, de educação dos sentimentos, de colocação do corpo, de linguagem e, sobretudo, no que diz respeito ao *externum corporis decorum*.⁴⁰⁰

Assim, o corpo ganha contornos de civilidade, porém, o abandono de sua expressão natural, que se desloca para o universo privado. Regras são postas à mesa para o convívio social no intuito de **condicionar os corpos**, “[...] passa a regular os movimentos mais íntimos e os mais ínfimos da corporeidade [...]”⁴⁰¹ Este compêndio de normas e boas maneiras se expande por toda Europa medieva.

A morte, nesse período, possui uma aceitação natural, visto que comunga com o cotidiano das pessoas, pois, compõe a legitimidade da vida. Para os medievos, o corpo, considerado um receptáculo da alma, “[...] era pouco importante; sua função era apenas servir de abrigo para intervenção sobrenatural mais preciosa, o espírito.”⁴⁰²

³⁹⁷ BARBOSA, MATOS, COSTA, 2011, p. 25.

³⁹⁸ BARBOSA, MATOS, COSTA, 2011, p. 26.

³⁹⁹ BARBOSA, MATOS, COSTA, 2011, p. 26.

⁴⁰⁰ LE BRETON, 2007, p. 21.

⁴⁰¹ LE BRETON, 2007, p. 21.

⁴⁰² SCHMITT, 2008, p. 103-104.

No entanto, **corpo e espírito**, possuem uma lógica de complementariedade, visto que o primeiro contém o segundo. “O corpo medieval não era um mero revelador da alma: era o lugar simbólico em que se constituía a própria condição humana.”⁴⁰³ A morte do corpo, não detém uma expressão de perda, pois, as relações existentes marcam uma vassalagem, entre senhores e subordinados, como também a relação com o divino. Nesse sentido, a salvação da alma consagra-se o mais importante, esta consciência, de cunho coletivo, perdura até fins do século XI, porém, é preciso salientar a influência cristã que traz uma nova concepção da mortalidade. Conforme aponta Tainah Morais Lago:

Os cristãos dos primeiros séculos concebiam uma ligação entre o mundo material e a "eternidade", entre vivos e mortos. A concepção de "ressurreição da carne" demonstrava a ausência de uma separação entre corpo e alma, ideia que seria introjetada na mentalidade ocidental apenas alguns séculos depois.⁴⁰⁴

Os ritos de passagem não se ausentam da companhia familiar e dos amigos, o **corpo doente**, sem tratamentos médicos, permanece no aguardo de sua passagem para a outra vida: a morte, como também, momento no qual despoja-se de seus pertences e admite seus erros. Assim decreve Georges Duby:

Esse ritual de partida tinha início na sala: diante de todos os seus "privados", mas também de seus "amigos", o agonizante anunciava suas últimas vontades, as disposições da sucessão, procedia à entronização de seu herdeiro, em voz alta e por meio de gestos bem visíveis.[...] Contudo, o moribundo não devia ser deixado só; as pessoas se revezavam para velá-lo noite e dia; pouco a pouco, ele se despojava de tudo: cedera aquilo de que não era senão o depositário, o patrimônio; cedia agora todos seus bens pessoais, o dinheiro, os ornamentos, as roupas; saldava suas dívidas, implorava o perdão daqueles que lesara em vida; pensava em sua alma, confessava seus pecados; enfim, às vésperas do trespassar, as portas do outro mundo começavam a entreabrir-se para ele.⁴⁰⁵

Interessante salientar a questão simbólica atribuída ao **corpo medieval**, como por exemplo, um rito exercido pós-morte em monarcas franceses, o qual consiste em sepultar partes do corpo em diferentes santuários como messe garantida, “[...] tratava-se de uma prática interessante, a das relíquias reais, pelo que

⁴⁰³ RODRIGUES, José Carlos. *O Corpo na História*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1999, p. 56.

⁴⁰⁴ LAGO, Tainah Morais. *Mortes possíveis: análise de manifestações da morte no cinema documentário ocidental*. 2016. 141 f. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de Sergipe - Programa de Pós-Graduação em Antropologia. 2016, p. 31.

⁴⁰⁵ DUBY, Georges. O perigo: as mulheres e os mortos. In: ARIË, Philippe, DUBY, Georges. *História da vida privada 2: Da Europa feudal a Renascença*. Organização Georges Duby. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 93-94.

exprimiam simbolicamente: uma situação política de unidade de múltiplos, em que a unidade do reino se expressava pela fragmentação do rei.”⁴⁰⁶ Não menos importante: “A aparência era considerada positiva: já revelava por si mesma. Mais ainda, sua riqueza não se esgotava aí. Entre aparência e essência, existiam as infinitas mediações da imaginação.”⁴⁰⁷

O discurso antagônico entre bem e mal, verdade e falsidade denota-se ausente nesse período, pois, a vivência individual, bem como coletiva é reconhecida, principalmente, se dotada de insígnias de fé, como verdadeiras. Existe a crença na qual reside à visão teocêntrica de mundo para explicação de tudo o que acontece. “Conhecer os mistérios da vida era antes de tudo perscrutar os desígnios de Deus, supondo-se que animassem simultaneamente corpo e alma, espírito e matéria, natureza e sociedade...”⁴⁰⁸ Tais dualidades só ocorrem tempos depois, a partir do século XII, conforme se vê atualmente.

O sofrimento também possui, obviamente, uma conotação divergente ao entendimento posterior e atual, tal situação detém uma forma de expiação dos pecados, ainda em vida, e não pós-morte, portanto, corpo e alma, vida e morte possuem uma correlação intrínseca. Nesse sentido, é importante salientar “[...] que o sentido da dor ainda era cósmico e mítico, não individual e técnico.”⁴⁰⁹

Por outro lado, a alegria, expressa pelo riso, jaz de forma única e abrangente em festas próprias desse período. O exemplo disso tem-se o carnaval, o qual significa uma participação efetiva de toda a sociedade, ao permitir a inclusão de todos seus segmentos. Aliás, as festas carnavalescas comumente organizadas, marcam o povo juntamente com a classe mais elitizada, sem qualquer distinção de classes, todas as classes sociais coparticipam em harmonia. Diferentemente, as festas oficiais marcam a hierarquização e a pujança dos mais nobres. Segundo Mikhail Bakhtin:

O princípio cômico que preside aos ritos do carnaval, liberta-os totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico, do misticismo, da piedade, e eles são além disso completamente desprovidos de caráter mágico ou encantatório (não pedem nem exigem nada).[...] No entanto, o

⁴⁰⁶ RODRIGUES, 1999, p.55.

⁴⁰⁷ RODRIGUES, 1999, p. 50.

⁴⁰⁸ RODRIGUES, 1999, p. 55.

⁴⁰⁹ RODRIGUES, 1999, p. 57.

núcleo dessa cultura, isto é, o carnaval, não é de maneira alguma a forma puramente *artística* do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. **Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida.** Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação.⁴¹⁰

O mundo medieval compõe uma relação dual composta pela vida e morte, um processo de complementariedade, por isso entendê-la de forma peculiar, em que o riso se configura como forma de superação das adversidades da vida. Assim, viver e morrer não são realidades opostas. Desta forma

[...] os cadáveres, o lixo, as feridas etc. acabavam por configurar um mundo no qual, ao invés de separação de si, o homem encontrava-se consigo mesmo. Talvez se tivesse mais temor à vida que à própria morte – pois, segundo Bakhtin, “ao morrer o mundo dá à luz”. Os resíduos comportavam, portanto, a mensagem reconfortante e alegre de que tudo o que existia seria destruído para se renovar imediatamente. Os restos informavam que tudo estava impregnado da alegria da mudança e da renovação. Para o homem medieval, no entanto, isso não se dava sob forma de emoções abstratas, internas, secretas, remotas. **Materializava-se como algo que se apossava da integridade existencial do ser humano, de seus pensamentos, de seus sentimentos e, sobretudo, de seu corpo.**⁴¹¹

Portanto, o corpo assume uma visão totalitária de mundo, isto é, carrega em si a expressão da existência inseparável e indissolúvel entre matéria e espírito. Tal concepção agrega a ideia de **corpo coletivo**, pois, é na coletividade que enxergam a vida e a vivem, assim há, “[...] o *rebaixamento*, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato.”⁴¹² Importante frisar que essa concepção não significa algo negativo, mas uma visão de recomeço, de um voltar a terra, onde tudo nasce e renasce para uma vida nova.

Em termos literários, a paródia cômica insere-se nesse contexto como forma de expressão aliada a conteúdos religiosos, a qual encontra repercussão em toda Idade Média. Encontram-se ainda crônicas e outros escritos que fazem referência ao mundo medieval da carnavalização, apesar de concentrar maior expressão na dramaturgia cômica. Importante salientar que esse tipo de literatura fundida no cotidiano medieval não possui a mesma conotação da paródia moderna. Assim, destaca Mikhail Bakhtin:

⁴¹⁰ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987, p. 6.[Grifo nosso]

⁴¹¹ RODRIGUES, 1999, p. 66-67. [Grifo nosso]

⁴¹² BAKHTIN, 1987, p. 17.

A paródia moderna também degrada, mas com um caráter exclusivamente negativo, carente de ambivalência regeneradora. Por isso a paródia, como gênero, e as degradações em geral não podiam conservar, na época moderna, evidentemente, sua imensa significação original.⁴¹³

A concepção de regeneração passa a mudar de sentido a partir do Renascimento: “[...] o corpo e as coisas são subtraídos à unidade da terra geradora e separados do corpo universal, que cresce e se renova sem cessar, aos quais estavam unidos na cultura popular.”⁴¹⁴ Entretanto, essa visão não se dá completamente dissociada do princípio universal já descrito, ambos os sentidos demarcam e agregam a realidade renascentista uma visão materialista burguesa e o realismo cultural popular medieval.

Aos poucos e gradativamente, as festas carnavalescas de outrora perdem seu caráter público e passam a comportar no espaço privado e doméstico. Embora ocorra uma transformação de tal concepção do real, conforme o mundo medieval, ela ainda subsiste na literatura renascentista. “A visão do mundo carnavalesco, particular, com seu universalismo, suas ousadias, seu caráter utópico e sua orientação para o futuro, começa a transforma-se em simples humor festivo.”⁴¹⁵

Segundo afirma José Carlos Rodrigues: “No século XVIII, a dessacralização do corpo já seria relativamente rotineira.”⁴¹⁶ A ciência e seus estudos procuram entender o funcionamento do corpo humano, porém a compreensão se obstaculiza diante da visão que integra corpo e espírito no período medieval. Assim, apartar o corpo é premissa que se faz necessária para dissecá-lo e explicá-lo e, a partir desse entendimento, “[...] a magia da corporalidade humana se verá crescentemente reduzida à lógica do mecanismo.”⁴¹⁷ Nesse sentido, salienta-se a visão de René Descartes, o qual contribui de forma significativa no dualismo corpo e alma. Além disso, José Carlos Rodrigues descreve como o corpo torna-se irrelevante inserido nesse contexto, **corpos descartáveis**, a partir da concepção psicofísica instaurada. Assim, o autor destaca ao citar René Descartes: “Na visão cartesiana, o corpo não

⁴¹³ BAKHTIN, 1987, p. 19.

⁴¹⁴ BAKHTIN, 1987, p. 21.

⁴¹⁵ BAKHTIN, 1987, p. 30.

⁴¹⁶ RODRIGUES, 1999, p. 60.

⁴¹⁷ RODRIGUES, 1999, p. 59.

passava de um cadáver e o próprio Descartes em suas *Méditations* foi bem explícito nesta comparação: ‘corpo’ não é senão aquilo que sobra da vida de uma alma.”⁴¹⁸

Este pensamento do **corpo descartável** é associado a visão de lixo, aquilo que é destituído de valor, em que outrora funde-se na vida cotidiana medieval, como também, os dejetos, as excreções, que colaboram para o renascer da vida como um todo. Assim, o **corpo morto** institui uma relação com a concepção de lixo, de inutilidade. “Lixo e morte se associam simbolicamente em nossas sensibilidades hodiernas simplesmente – e aí está a razão crucial da angústia em torno destes dois problemas – porque, na cultura industrial, morrer é mais ou menos como ir para o lixo.”⁴¹⁹ Com certeza aqui reside a essência do princípio da não aceitação da morte ou mesmo da velhice, algo que é exonerado de valor. Por isso, o banimento desta realidade e pensar na morte com devida distância.

Ressalta-se, ainda, que:

[...] no século XVIII, também os ideais iluministas acabaram por acentuar a depreciação do corpo, dissociando-o da alma, retomando a dicotomia corpo-alma, arquetizada na antiguidade clássica. **O pensamento iluminista negou a vivência sensorial e corporal, atribuindo ao corpo um plano inferior.** Paralelamente, as necessidades de manipulação e domínio do corpo concorreram para a delimitação do Homem como ser moldável e passível de exploração. O corpo passa a servir a razão. [...] Estas modificações, aliadas a mudanças sociais, desembocaram no surgimento do sistema capitalista.⁴²⁰

Com o início do capitalismo, observa-se uma mudança de pensamento de **corpo coletivo** para uma visão individualista. Tal mentalidade é construída e disseminada a partir de uma nova realidade: a industrialização. A utilidade nasce como medida padrão, “[...] a concepção do corpo que se modela e se manipula de acordo com as necessidade funcionais”⁴²¹, **corpos produtivos**. Assim, a disciplina é uma forma de condicionamento, o qual obtém seu auge de expressão na Inglaterra vitoriana, período fortemente marcado pela padronização comportamental de homens e mulheres, **corpos adestrados**, impostos pelos princípios sociais.

O século XIX traz mudanças radicais para a vida em sociedade. Dentre elas, a saúde do corpo ao incorporar a a ideia de assepsia. Há a necessidade de cuidá-lo,

⁴¹⁸ RODRIGUES, 1999, p. 60.

⁴¹⁹ RODRIGUES, 1999, p. 89.

⁴²⁰ BARBOSA, MATOS, COSTA, 2011, p. 28.[Grifo nosso]

⁴²¹ SCHMITT, 2008, p. 26.

uma vez que o critério de utilidade se faz presente. Conforme aponta Juliana Schmitt: “Não se tratava somente de um cuidado exarcebado para com esse corpo, mas acima de tudo de seu comando, ou, ainda melhor, o seu profundo *autocontrole*.”⁴²² Assim:

[...] o século XIX já nasceu marcado pela noção do corpo como realidade única do homem. O indivíduo oitocentista viveu a crise da mecanização do corpo, sujeito à grande ciência - a medicina - que prometia a otimização dos processos corporais e a valorização do potencial instrumental e mercantil desse que era considerado o bem mais precioso do homem. **Reduzido a patrimônio material, o corpo se torna a causa imediata de crise quando acometido pela doença, precisa ser consertado, voltar a ser útil. Quando morto, se torna o estopim da angústia humana diante do fim.**⁴²³

Ainda, é relevante citar que a morte vitoriana requer uma atenção especial, pois, a morte nesse período adota uma conotação particularizada ao participar da vida social, ou seja, a existência de uma devoção ao **corpo morto**, já anteriormente mencionada.

A morte perde o sentido de vida, de renascimento, pensamento original dos indivíduos da sociedade medievá, na qual participa, coletivamente, familiares e pessoas amigas. A finitude da vida adquire um caráter singular, próprio da emersão da visão capitalista alicerçada no progresso individual. Portanto:

A propriedade privada de si constitui o mito de fundação do capitalismo. Cada um, dono de si. De sua iniciativa. Proprietário particular de sua vida. De seu corpo. Cada um pode alugar sua força de trabalho. Vendê-la no mercado. Ter interesses privados. Em contrapartida, cada ser humano torna-se responsável por si.[...] Dupla angústia: uma, relacionada ao destino da alma, ao que acontecerá consigo depois desse momento definitivo que é a hora da morte, depois do julgamento, depois da pesagem, depois de virada a última página do livro; outra, relativa ao que ocorrerá com o corpo, com esse suporte que materializava a individualidade de si e que entrará agora em decomposição. Essas angústias preparavam existencialmente, de modo lento, o momento em que se inventará, formalmente e de modo teórico, a separação entre o corpo e a alma.⁴²⁴

Os costumes fúnebres também demarcam a não aceitação da finitude da vida, isso é observado pela forma que os sepultamentos realizados, ao longo do tempo, perdem seu sentido coletivo para uma forma particular, individual, como também, distanciados do espaço eclesiástico. Nota-se que a partir do século XVIII,

⁴²² SCHMITT, 2008, p. 26.

⁴²³ LAGO, 2016, p. 40.[Grifo nosso]

⁴²⁴ RODRIGUES, 1999, p. 127.

tais transformações são incorporadas na sociedade através de uma mentalidade de cuidado com o corpo que auxiliem no adiamento da morte. Além do intuito de uma concepção de higiene, atrela-se a importância da aparência. Uma vez que o banho não se configura como prática, muito menos frequente, desenvolve-se a necessidade de impedir os odores corporais e, para isso, muitas práticas se inserem como conotação de limpeza, dentre elas o uso de roupas alvas(brancas) em contato com a pele, de perfumes, principalmente, nas partes que exalam maus odores. Juliana Schmitt ao citar Georges Vigarello ressalta: “É o oculto que se mostra. Ele revela o que o traje cobre. O branco, nesse caso, indica uma limpeza particular: a do interior.”⁴²⁵ É o que explica José Carlos Rodrigues:

Existe, pois, uma história de nossa higiene pessoal, muito mais recente do que de hábito se imagina. Somente aos poucos, muito aos poucos, é que se foi formando a idéia de que limpeza física constituísse também limpeza moral. O pensamento que associava sujeira pessoal e sujeira moral não nasceu socialmente antes do fim do século XVIII. A partir desse momento, contudo, os seres bem-apegoados, os homens limpos, banhados, penteados, os indivíduos atentos aos detalhes de seus corpos começaram, de modo cada vez mais intenso e sofisticado, a ser considerados também como pessoas confiáveis e aproximáveis, como gente com quem fosse possível fazer amizade, como seres a quem se pudessem abrir as portas, com quem fosse admissível partilhar refeições, casar, negociar...⁴²⁶

A compreensão de indivíduo, portanto, único, é o de preservação, uma vez que o corpo está fadado a deteriorar-se. Importante ressaltar que a morte para os vitorianos, particularmente, evidencia um apego à realidade material visto sua devoção aos mortos, um exemplo disso, fotografias *post-mortem* são de uso comum a adornar as casas e em peças de acessórios “[...] como uma forma de manter o corpo preservado da devastação da decomposição, devolver-lhe o espaço tanto físico quanto simbólico que lhe foi tomado pela morte, o lugar da presença.”⁴²⁷ Desta forma,

[...] as novas maneiras de dar sentido à existência, além de serem individualistas, são também materialistas o suficiente para não se satisfazerem apenas com a vida eterna do espírito. A própria separação entre espírito e matéria passou a significar um gesto primordial de invenção de algo degradável na integridade humana. Este é o ponto em que o inconformismo começa a sonhar com a vida eterna da matéria, com a vida eterna aqui mesmo na Terra [...].⁴²⁸

⁴²⁵ VIGARELLO *apud* SCHMITT, 2008, p. 21.

⁴²⁶ RODRIGUES, 1999, p. 169.

⁴²⁷ LAGO, 2016, p. 44.

⁴²⁸ RODRIGUES, 1999, p. 132. [Grifo nosso]

Nesse sentido, David Le Breton faz um recorte bastante interessante sobre a percepção do corpo nas sociedades individualistas. O autor faz alusão às sociedades individualistas em contraposição àquelas consideradas holísticas e, que de fato, no que tange ao entendimento corpo, são totalmente distintas. Na visão do autor, as individualistas se apresentam com um rompimento entre o eu e o corpo, o corpo define espaços, como também, “[...] é fator de individuação.”⁴²⁹

Entretanto, há sociedades que o corpo funde-se a noção singular do ser humano, uma relação com o universo, portanto, inseparável de si, do seu corpo, portanto, de caráter orgânico. Assim, o autor circunscreve a diferença entre a realidade social moderna, a qual impõe à morte um fim, enquanto na concepção referenciada melasiana, uma dinâmica de relação com a vida comunitária, na qual inexistente um corpo em si, mas permeado pela totalidade que o circunda e, portanto, a morte assume uma forma complementar com a vida, “[...] ela marca o acesso a outra forma de existência, na qual o defunto pode tomar o lugar de um animal, de uma árvore ou de um espírito.”⁴³⁰ Para José Carlos Rodrigues essa concepção:

[...], trata-se basicamente de ‘ser’ um corpo. Não existe para ela qualquer solução de continuidade entre o ente humano e o corpo. Não há qualquer pergunta a si mesmo sobre sua existência. Há identidade de substância entre a carne do homem e a carne do mundo. Vidas independentes das corporalidades pulsantes em que elas se realizam simplesmente são inexistentes, incogitáveis para esta perspectiva corporal e sua sensibilidade. **O corpo, neste caso, remete sempre a si e aos outros corpos ao mesmo tempo, sendo essencialmente no plural.**⁴³¹

Para David Le Breton, a cultura ocidental detém uma visão do corpo baseada na medicina, em que o ser humano é percebido individualmente, no qual o corpo representa “[...] o lugar de seu limite e de sua liberdade.”⁴³² Ao afirmar que a representação do corpo se elege culturalmente, também aponta as dificuldades que, conseqüentemente, se impõem, as quais são provenientes da ruptura “[...] entre a experiência social do ator e sua capacidade de integração simbólica.”⁴³³ Assim, as pessoas direcionam suas vidas através de escolhas individualizadas, relegadas a própria sorte e destituídas de sentido maior. Este empreendimento individual traz à

⁴²⁹ LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade*. Tradução Fábio dos Santos Creder Lopes. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, p. 32.

⁴³⁰ LE BRETON, 2011, p. 24.

⁴³¹ RODRIGUES, 1999, p. 191. [Grifo nosso]

⁴³² LE BRETON, 2011, p. 18.

⁴³³ LE BRETON, 2011, p. 19.

tona situações aflitivas no confronto com as adversidades, dentre elas, salienta-se aqui, a finitude da vida.

Desta forma, a acepção corpo também adquire diferentes roupagens, no intuito de “[...] atribuir aos seus corpos uma espécie de suplemento de alma.”⁴³⁴ Na modernidade, a sociedade individualista perde sua conexão de coletividade, o corpo agora jaz desprendido do outro e da outra, da convergência com o universo.

Este modo de ser representa no mínimo uma parte muito atuante da sensibilidade de cada um de nós: a sensibilidade de alguém separado de si, pela vivisseção que é obrigado a se auto-aplicar, distinguindo em si mesmo espírito e matéria, corpo e alma, eu e meu corpo; a sensibilidade de um ser humano distanciado dos outros corpos, em virtude da progressiva preponderância de uma organização social de inspiração individualista sobre outra mais holista ou comunitária, mais freqüente na experiência da humanidade; sobretudo, enfim, a sensibilidade de um corpo, individual, limpo, subjetivado, objetivado e objetificante–corpo de alguém cirurgicamente afastado do cosmos, de alguém em cuja carne não se pode sentir a carne do mundo. **É importante termos em mente que o processo de individualização, a que devemos o primordial do que somos, existe no âmbito de uma fortíssima tendência histórica à fragmentação de tudo.** Desta tendência, o processo de formação da individualidade não constitui senão um capítulo. Depois, o próprio indivíduo será fragmentado.⁴³⁵

A exposição de como o pensamento humano se transforma através da História na compreensão dicotômica espírito e corpo, principalmente, a partir da construção de indivíduo, permite observar como essa separação é indelével até os dias atuais.

Entretanto, a *lógica da fragmentação* e, isso se insere a todas as esferas da vida, tem sido questionada. Durante muito tempo, esse fracionamento de ideias obteve respaldo, porém, pesquisas realizadas, desde o século passado, têm evidenciado divergência a esse discurso. Interessante destacar o uso de prefixos latinos adicionados a uma gama de palavras, um vocabulário *inter*, *multi*, *trans* inserem-se na ordem do dia. Por um momento o pensamento defendido por Edgar Morin nunca ficou tão claro! A defesa, em tese, de uma religação, os conhecimentos não podem permanecer fragmentados dispostos em departamentos únicos. É preciso convergir ou como ele mesmo salienta: “[...] de perceber as ligações,

⁴³⁴ LE BRETON, 2011, p. 21.

⁴³⁵ RODRIGUES, 1999, p. 190. [Grifo nosso]

interações e implicações mútuas, os fenômenos multidimensionais, as realidades que são, simultaneamente, solidárias e conflituosas [...].”⁴³⁶

A convergência, termo cunhado por Henry Jenkins, instala-se na vida cotidiana através de “[...] transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais.”⁴³⁷ Neste sentido, todos os campos do saber são chamados à convergência e, como ele salienta, é processo que perpassa dentro da mente humana, portanto, em nosso **corpo físico**. Dito isso, faz lembrar Rubem Alves e suas reflexões acerca da vida, suas relações com o meio em que vive, pois, a partir delas os indivíduos constroem significados a partir de suas necessidades que são mediatizadas pelo corpo. E não é a **convergência entre o corpo e a alma** proposto pelo autor? “Existirá algum lugar onde nos encontramos fora de nós mesmos, estando assim livres do radical corpocentrismo a que nossa carne nos obriga?”⁴³⁸

Desta forma, a perspectiva de Rubem Alves torna-se necessária e fundamental como aporte para esta pesquisa, no intuito de viabilizar a reflexão teológica a apartir da imanência e transcendência alvesiana.

4.2 Imanência e transcendência na perspectiva de Rubem Alves

MINHA VIDA...

... se divide em três fases. Na primeira, meu mundo era do tamanho do universo e era habitado por deuses, verdades e absolutos. Na segunda fase meu mundo encolheu, ficou mais modesto e passou a ser habitado por heróis revolucionários que portavam armas e cantavam canções de transformar o mundo. Na terceira fase, mortos os deuses, mortos os heróis, mortas as verdades e os absolutos, meu mundo se encolheu ainda mais e chegou não à sua verdade final mas à sua beleza final: ficou belo e efêmero como uma jabuticabeira florida.⁴³⁹

A visão antropológica clássica traz o corpo e a alma como coisas distintas. O corpo está para “[...] materialidade, está sujeito ao ilimitado, ao informe, ao caótico, ao não-racional, ao caos etc.”⁴⁴⁰ Diferentemente, a alma encontra-se recôndita, ela é a expressão do transcendente que dá vida a forma terrena. Rubem Alves distancia-

⁴³⁶ MORIN, 2013, p. 76-77.

⁴³⁷ JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. Tradução Suzana L. Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009, p. 29.

⁴³⁸ ALVES, 2005a, p. 27.

⁴³⁹ ALVES, Rubem. *Do universo à jabuticaba*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2015b, p. 11.

⁴⁴⁰ NUNES, Antônio Vidal. *Corpo, linguagem e educação dos sentidos no pensamento de Rubem Alves*. São Paulo: Paulus, 2008, p. 52.

se desta visão, o corpo está no cerne de todo o pensamento teológico. Conforme salienta Iuri Andréas Reblin em relação a Rubem Alves: “A apreensão da realidade e da experiência com o sagrado é realizada a partir do corpo humano, pelo corpo humano e com o corpo humano.”⁴⁴¹ O corpo é a medida pela qual a necessidade se impõe para transformação do mundo em seu entorno.

Estranhamente, aos olhos acostumados a uma visão dual, o corpo ressurgue dotado de sentido e de valor. Como a perspectiva alvesiana se introjeta em um mundo que ainda é marcado pela dualidade (corpo, alma; belo, feio; verdade, falsidade)? Para responder a isso, importa percorrer suas obras e vida, pois, é a partir das vivências e da forma que lhe atribui sentido, que se constituem as ideias e, conseqüentemente, as concepções de mundo.

Ainda que importante, ressalta-se que não há uma pretensão de abordar a biografia do autor, mas sim aspectos que colaboram para a construção do pensamento alvesiano, tendo em vista analisar em que medida o romance ficcional pode contribuir para uma hermenêutica antropológica e teológica, no intuito de subsidiar uma reflexão acerca de uma teologia do corpo a partir da obra *O Retrato de Dorian Gray*.

Para Rubem Alves, o acesso à teologia dá-se ainda jovem, presbiteriano, enxerga a vida com responsabilidade social, isso é fortemente marcado pela influência de seu mestre, Richard Shaull, este

[...] lançara em Rubem Alves as sementes que viriam fazer nascer uma teologia totalmente voltada ao espírito lúdico, erótico e poético da cultura latino-americana. [...] Tratar-se-ia de uma teologia que partisse do ser humano em suas condições materiais concretas, seu universo de sentido e sua busca por uma ordem amorosa, i.e., uma estrutura simbólica na qual vigorasse a beleza, a alegria e o prazer.⁴⁴²

A filosofia também faz parte de seus estudos, bem como a psicanálise, o que lhe confere inúmeras atuações profissionais, dentre elas, professor de filosofia, como também partícipe

[...] da comissão Fé e Ordem do Conselho Mundial de Igrejas; foi diretor de estudos do movimento *Iglesia y Sociedad en América Latina* (Isal); foi

⁴⁴¹ REBLIN, Iuri Andréas. *Outros cheiros, outros sabores: o pensamento teológico de Rubem Alves*. São Leopoldo: Oikos, 2009, p. 99.

⁴⁴² REBLIN, 2009, p. 31.

professor de fundamentos filosóficos das Ciências Sociais; tornou-se diretor-fundador do Instituto de Estudos sobre a Religião (Iser).⁴⁴³

Rubem Alves traz uma dimensão nova ao corpo ao distanciá-lo da antiga visão dicotômica incorporada à sociedade ocidental. A visão alvesiana se revela e orbita através do corpo, instrumento pelo qual veicula suas concepções teológicas, filosóficas e pedagógicas. Assim, ao empreender o discurso teológico alvesiano há de se remeter a suas histórias e analogias na busca compreensível do que é, para ele, teologia.

Relembra Iuri Andréas Reblin, que a palavra em si, é fonte de diferentes percepções, sejam elas envoltas de uma áurea mágica, repercussão do sagrado, outras vezes, detentora de embates de ordem política e econômica. Entretanto, o que se quer afirmar é a sua relevância, visto que, segundo o autor: “Falar em teologia é dizer acerca das coisas divinas, das coisas sagradas, das coisas melhores, dos relacionamentos entre as pessoas e o mundo que as cercam, da natureza, da fé, das motivações humanas.”⁴⁴⁴

E para Rubem Alves? Ele responde: “Usando pedaços de mim como palavras, eu falei sobre Deus. Porque não há outra forma de falar sobre Deus a não ser falando sobre nós mesmos.”⁴⁴⁵ E, se teologia é um discurso sobre Deus, também se revela como discurso sobre a humanidade, pois, a teologia a acompanha no decurso de sua evolução. Para Rubem Alves, a teologia é sentida, por isso utiliza o corpo para explicá-la. Assim, ele descreve:

Teologia é um jeito de falar sobre o corpo.
O corpo dos sacrificados.
São os corpos que pronunciam o nome do sagrado:
Deus...
A teologia é um poema do corpo,
o corpo orando,
o corpo dizendo as suas esperanças,
falando sobre o seu medo de morrer,
sua ânsia de imortalidade,
apontando para utopias,[...] ⁴⁴⁶

⁴⁴³ REBLIN, 2009, p. 39.

⁴⁴⁴ REBLIN, 2009, p. 51.

⁴⁴⁵ ALVES, Rubem. *O Deus que conheço*. Campinas, SP: Verus, 2015a, p. 11.

⁴⁴⁶ ALVES, 2005a, p. 12.

Em teologia, Rubem Alves deixa claro seu repúdio ao discurso tradicional teológico que se faz detentor das verdades absolutas, estabelece uma crítica aos teólogos por atuar em nome de um Deus com supremacia do divino. Para ele, “[...] fazer teologia e para se jogar o jogo das contas de vidro (era assim que se chamava o exercício espiritual de Castália) é necessário ter um pouco do espírito das crianças...”⁴⁴⁷ Jogos e brinquedos compõem o mundo infantil, com certeza, mas também servem a dinâmica instituída por Rubem Alves para evidenciar seu pensamento, em busca da alegria e de um mundo mais amoroso. Nesse sentido, ele refere-se à magia das palavras, “[...] podemos submetê-las à mágica transubstanciação da linguagem, que nos permite remover uma montanha inteira apenas pronunciando uma palavra. As coisas se transubstanciam em contas de vidro, tornando-se assim peças do nosso jogo.”⁴⁴⁸

Faz-se necessário esclarecer que a metodologia alvesiana adota uma simbologia articulada com a vida, com as experiências e com as memórias do autor. Como ele mesmo descreve: “É assim que entendo teologia. Falar sobre a vida, suas coisas mais simples e mais graves, com amor, usando símbolos/ memórias que uma tradição enfiou na minha carne.”⁴⁴⁹ Assim, as palavras adquirem corpo, ele as busca no interior de si, pois, encontram-se ali, lugar onde a magia acontece e produz reverberações.

Deus fez-nos corpos,
Deus fez-se corpo. Encarnou-se.
Corpo: imagem de Deus.
Corpo: nosso destino, destino de Deus.
Isso é bom.
Eterna divina solidariedade com a carne humana.
Nada mais digno.
O corpo não está destinado a elevar-se a espírito.
É o espírito que escolhe fazer-se visível, no corpo.

Corpo: realização do Espírito: suas mãos, seus olhos, suas palavras, seus gestos de amor...[...]”⁴⁵⁰

⁴⁴⁷ ALVES, 2005a, p. 22.

⁴⁴⁸ ALVES, 2005a, p. 23-24.

⁴⁴⁹ ALVES, 2005a, p. 11.

⁴⁵⁰ ALVES, Rubem. *Creio na ressurreição do corpo: meditações*. São Paulo: Sagarana, 1984, p. 47.

Comparações análogas também se fazem presentes, no intuito de trazer ao leitor e a leitora sua perspectiva linguística, a qual se afasta do academicismo, ao propor uma linguagem própria imbuída de reflexões dele mesmo.

Antes de mais nada é preciso sobreviver. E quem fala de sobrevivência fala do *corpo*. Preservar o corpo, mantê-lo vivo, impedir que a mágica bolha de sabão arrebente, irremediavelmente...Quem fala do corpo fala também de natureza, nosso corpo inorgânico. É dela que *arrancamos a vida*.⁴⁵¹

Ao referenciar a vida traz à tona a velha ordem estabelecida pela humanidade do ter e não do ser. Coisa nascida do desenvolvimento industrial em que a utilidade é moeda padrão. As pessoas e as coisas são quantificáveis, elucida o autor ao citar Saint- Exupéry:

“Os adultos adoram números. Quando a gente lhes fala de um novo amigo, eles jamais se informam do essencial. Não perguntam nunca: ‘Qual é o som da sua voz? Quais os brinquedos que prefere? Será que ele coleciona borboletas?’ Mas perguntam: ‘Qual é a sua idade? Quantos irmãos tem ele? Quanto pesa? Quanto ganha seu pai? Somente então é que eles julgam conhecê-lo.[...]’⁴⁵²

Assim, para Rubem Alves, a esfera quantitativa ganha forma em detrimento da qualitativa, esta, está ausente de mensuração, logo aparta-se do pensamento científico, que impinge constatação e testagem. Desta forma, aponta para o distanciamento das percepções intuídas pelos sentidos, os quais se articulam através de experiências pessoais de mundo. E, por experiência, cita-se Jorge Larrosa Bondía: “A **experiência é o que nos passa**, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca.”⁴⁵³ Assim, é algo que transmuta intimamente nos indivíduos e os coloca de uma outra forma de ver e de sentir.

O encontro de Lorde Henry e Dorian ocorre no estúdio, o discurso de Lorde Henry provoca sensações diferentes no rapaz, mas ao ver o retrato fixado ao cavalete uma experiência nova dá-se no belo jovem:

Ao vê-lo, recuou, e suas faces coraram de prazer por um instante. Una expressão de alegria surgiu em seus olhos, como se ele houvesse se

⁴⁵¹ ALVES, Rubem. *A gestação do futuro*. Tradução de João Francisco Duarte Júnior. Campinas, SP: Papyrus, 1987, p. 30.

⁴⁵² SAINT- EXUPÉRY *apud* ALVES, 1987, p. 32.

⁴⁵³ BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. *Revista Brasileira de Educação*. Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Linguística, nº 19, p. 21, Jan/Fev/Mar/Abr, 2002.

reconhecido pela primeira vez. Ficou parado ali, imóvel, assombrado, vagamente consciente de que Hallward estava falando com ele, mas sem captar o significado de suas palavras. **O sentido de sua própria beleza o atingiu como uma revelação.**⁴⁵⁴

Essa revelação provava um enamoramento de si e, ao citar Jorge Larrosa, pode-se apontar a paixão como parte do processo experiencial. Para o autor, a paixão pode suscitar dor, sofrimento:

O sujeito passional não é agente, mas paciente, mas há na paixão um assumir os padecimentos, **como um viver, ou experimentar, ou suportar, ou aceitar**, ou assumir o padecer que não tem nada que ver com a mera passividade, como se o sujeito passional fizesse algo ao assumir sua paixão.⁴⁵⁵

Dorian Gray ao fitar seu retrato experencia a dor, pois, entende as palavras de Lorde Henry sobre a perda da juventude que o tempo se encarrega de sorver: “Quando pensou nisso, uma pontada aguda de dor atravessou-o como um punhal, e fez com que cada fibra de sua delicada natureza estremecesse. Seus olhos se aprofundaram em ametista, e deles surgiu um véu de lágrimas.”⁴⁵⁶

Ao se reportar a Rubem Alves percebe-se que as situações experienciais possui uma linguagem própria, emocional, “[...] uma distância infinita entre aquilo que foi sentido e aquilo que foi dito...”⁴⁵⁷ Portanto, incompreensível à ordem científica e, conseqüentemente, as interpretações individuais capituladas a uma esfera à parte. Para o autor, a linguagem se constitui um dos seus fundamentos, pois, ela se apresenta com uma roupagem de sentido. O significado das palavras define, muitas vezes, a forma como se dá a experiência humana e, por isso, passível de condicionamentos. Afirma a diferenciação entre animais e pessoas, pois, os primeiros seguem um sistema fechado, não há possibilidades novas, já os seres humanos não seguem uma programação, se reinventam. “É ele que faz seu corpo.”⁴⁵⁸ Nesse sentido, ao criar o próprio mundo, a humanidade rejeita essa programação a qual caracteriza a vida animal. Conforme o pensamento alvesiano, assim a cultura emerge: “A cultura, nome que se dá a esses mundos que os homens

⁴⁵⁴ WILDE, 2017, p. 47. [Grifo nosso]

⁴⁵⁵ BONDÍA, 2002, p. 26. [Grifo nosso]

⁴⁵⁶ WILDE, 2017, p. 49.

⁴⁵⁷ ALVES, 1987, p. 34.

⁴⁵⁸ ALVES, Rubem. *O que é Religião?* São Paulo: Edições Loyola, 2013, p. 19.

imaginam e constroem, só se inicia no momento em que o corpo deixa de dar ordens.”⁴⁵⁹

Antônio Vidal Nunes ao referenciar o autor aponta que: “Mas o corpo, além de ser dito, ele diz.”⁴⁶⁰ Esta afirmação tem sua resposta na psicanálise que, segundo Rubem Alves, “[...] o homem faz cultura a fim de criar os objetos do seu desejo. O projeto inconsciente do ego, não importa seu tempo nem lugar, é *encontrar um mundo que possa ser amado*.”⁴⁶¹ Desta forma, os indivíduos buscam encontrar novas oportunidades, um mundo viável de acordo com seus desejos, para tal empreendimento há de suscitar um novo fundamento: a imaginação.

Rubem Alves afirma que magia e imaginação são interligadas. Ao negar a realidade tal como ela se apresenta, o ser humano vai ao encontro da imaginação para criar e transformar seu entorno. Freud possui uma opinião adversa em relação à magia, ao considerar uma rejeição da realidade ela se torna uma neurose, porém, o pensamento alvesiano não coaduna com tal afirmação, para ele: “A magia é uma expressão dos sentimentos, intenções e esperanças, que constituem os fundamentos de tudo o que o homem faz.”⁴⁶²

Dorian nega seu envelhecimento e põe-se aos prantos: “Se fosse eu que permanecesse sempre jovem e o retrato envelhecesse! Por isso... por isso... eu daria tudo! Sim, não há nada em todo o mundo que eu não daria por isso!”⁴⁶³ Importante lembrar que o período retratado na obra, século XIX, revela uma sociedade que valora a aparência, a beleza exterior. E, as palavras de Lorde Henry trazem a constatação:

Sim, Mr. Gray, os deuses foram generosos com o senhor. Mas o que os deuses dão, eles logo tiram. O senhor tem apenas poucos anos para viver de verdade. Quando sua juventude se for, sua beleza irá com ela, e então descobrirá de repente que não lhe resta qualquer triunfo, ou terá que se contentar com os triunfos insignificantes que a memória do passado tornará mais amargos que as derrotas. Cada mês que transcorre o deixa mais próximo de algo terrível. O tempo tem ciúmes do senhor, e luta contra seus

⁴⁵⁹ ALVES, 2013, p. 20.

⁴⁶⁰ NUNES, 2008, p. 84.

⁴⁶¹ ALVES, 2013, p. 22.

⁴⁶² ALVES, 1987, p. 91.

⁴⁶³ WILDE, 2017, p. 49.

lírios e suas rosas. **O senhor se tornará pálido, com o rosto encovado, e os olhos embotados. O senhor sofrerá terrivelmente.**⁴⁶⁴

Nesse sentido, Rubem Alves explica: “Em toda utopia, trabalho artístico, fantasia religiosa e ritual mágico, a sociedade fala de seus sentimentos ocultos.”⁴⁶⁵ Assim, a magia implantada pelo pacto da troca, Dorian com o retrato, evidencia a negação da realidade quanto ao envelhecimento, o ser humano é um ser finito, portanto, segue a evolução dos seres vivos: nascer, desenvolver e morrer. Nesse sentido: “O homem pratica a magia porque dentro de si possui uma intenção mágica: a de que as coisas como são têm de ser dissolvidas, de que um mundo novo, expressivo do amor, deve ocupar o seu lugar.”⁴⁶⁶

“O que são a magia, o brinquedo e os sonhos utópicos?”⁴⁶⁷ - indaga Rubem Alves. Nada mais que os desejos escondidos no interior das pessoas, a alma fala o que o corpo sente. É metamorfosear a realidade, o impossível. No jogo imaginativo a busca por sentido se faz presente. O ser humano distingue-se, assim, da vida animal por escolher seus caminhos, por construir a possibilidade de um mundo novo, o qual “[...] é a exteriorização de seus valores e aspirações, a encarnação de sua intenção, a objetivação do espírito.”⁴⁶⁸

O pensamento alvesiano debate com vários autores e representantes do mundo filosófico e poético, em uma busca de “ressignificação das concepções antropológicas derivadas da racionalidade filosófica e científica modernas”⁴⁶⁹. Nesse sentido, salienta-se em suas obras a presença da filosofia de Nietzsche e de Kierkegaard, a psicanálise de Freud, a poesia de Fernando Pessoa, principalmente, o heterônimo Alberto Caeiro, dentre outros e, de uma boa música! Sim, a música também está presente na vida do autor. Quando pequeno, a atração por ela o fez querer ser pianista, mas desiste ao se achar ausente de talento, segundo ele:

⁴⁶⁴ WILDE, 2017, p. 45. [Grifo nosso]

⁴⁶⁵ ALVES, 1987, p. 87.

⁴⁶⁶ ALVES, 1987, p. 91.

⁴⁶⁷ ALVES, 1987, p. 126.

⁴⁶⁸ ALVES, 1987, p. 128.

⁴⁶⁹ PINHEIRO, Wellington Duarte. O pensamento pedagógico-espiritualista de Rubem Alves e sua contribuição à formação humana do educador na contemporaneidade. 2015. 195 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Pernambuco, CE, 2015. p. 18.

Ouvir música é encontrar-me com a beleza que existe dentro de mim. Se Narciso, em vez de se deixar fascinar pela beleza visual se tivesse deixado fascinar pela beleza musical, acho que não teria tido o fim trágico que teve.

O que tenho pensado? Penso tanta coisa que não é possível dizer o que tenho pensado. Penso que o tempo está passando. Penso que o mundo está cheio de beleza.⁴⁷⁰

Rubem Alves constitui família, casa-se com Lídia e tem três filhos: Marcos, Sérgio e Raquel. A filha caçula, ao nascer, constata-se uma anomalia congênita bucal, o que gera muitos sofrimentos a família, especialmente na visão do autor que, para ajudá-la, torna-se um criador de estórias diárias no intuito de trazer-lhe conforto. Assim, surge um novo Rubem Alves, um contador de estórias. Nesse sentido, o autor distingue histórias de estórias, a primeira encontra-se atrelada a um tempo, situação já ocorrida. Já as estórias, povoam a mente, é magia. Segundo ele:

[...] quando a estória se inicia um outro mundo vem a ser: o relato é curto, contado para quem está a caminho; a linguagem é direta e poética, fazendo dançar um sem-número de sentidos possíveis; e, de forma semelhante ao chiste, ele termina numa armadilha, que desarma sobre o interlocutor, no inesperado da conclusão. E ele repentinamente descobre que a estória não fala sobre um objeto, mas é uma rede que o agarra, obrigando-o a uma palavra que seja uma confissão ou uma decisão. A estória não fala *sobre* algo. Não pertence ao mundo do isso. Ela fala *com* alguém, estabelece uma rede de relações entre as pessoas que aceitam conspirar, co-inspirar em torno do fascínio do é dito...⁴⁷¹

A narratividade vai ao encontro das ideias alvesianas, aliás, por meio dela o autor manifesta sua concepção teológica: “Pensei então que o teólogo deveria, talvez, abandonar a solenidade do seu título, e reaprender-se como contador de estórias, tal como o morto silencioso sobre quem ele fala. O teólogo vive no mundo encantando das estórias.”⁴⁷² Despede-se da teologia? Não, apenas encontra um novo caminhar através dela, na escrita de estórias ao encontro dos desejos e aspirações humanas, que proporcionam novas perspectivas. Conforme o teólogo mineiro: “A teologia não se encontra no *que* se diz, mas no *como* se diz.”⁴⁷³ Desta forma, o autor vai tecer inúmeras estórias, narrativas, que elucidam sua forma de ver o mundo e permitir transformá-lo. A manifestação criativa, magia, a qual o autor se utiliza, propõe um novo futuro mais humano e portador de esperança. Conforme salienta Wellington Duarte Pinheiro:

⁴⁷⁰ ALVES, 2015b, p. 18.

⁴⁷¹ ALVES, 2005a, p. 107.

⁴⁷² ALVES, 2005a, p. 99.

⁴⁷³ ALVES, 2005a, p. 116.

A esperança indica o princípio pelo qual os seres humanos transcendem o real, o que não significa apreendê-la como um componente meramente psicológico. Ao contrário, para Alves, a esperança é tensão ontológica para o futuro; tensão que emerge por conta da inadequação do ser humano perante suas condições históricas e sociais. O conteúdo da esperança é encontrado, portanto, na transcendência, espaço onde os mistérios do mundo não são explicados, mas sua efetividade se manifesta na práxis transformadora inscrita nas contradições sociais e históricas da humanidade.⁴⁷⁴

Desta forma, pode-se empreender como o pensamento alvesiano afasta-se da visão teológica de uma porta estreita ao imergir na vida cotidiana, propõe alçar voos possíveis pelas asas da imaginação, o qual percebe o ser humano com suas mazelas e aspirações, centro de sua percepção antropológica teológica.

A sociedade, século XIX, retratada em *O Retrato de Dorian Gray* traz evidências nas quais as certezas, as verdades absolutas ditas pela religião, são inquiridas. O futuro é um lugar temeroso, assustador pelos cidadãos e cidadãs vitorianos. Assim, a busca pela beleza, empreendida por artistas pertencentes ao movimento Esteticista, serve de forma a abrandar os sentidos frente ao temor às mudanças proporcionadas pelo determinismo científico e pelo avanço tecnológico. Oscar Wilde, como legítimo representante desse período, corporifica em Dorian Gray essa beleza. Corpo... Novamente as palavras de Rubem Alves ressoam... “ [...] a imaginação se faz carne – torna possível o impossível. No jogo o homem afirma um segredo, segredo este que as regras do princípio da realidade declaram ser pura falta de sentido.”⁴⁷⁵ O pacto entre Dorian e o retrato uma fantasia, utopia? Para responder a indagação é necessário se reportar a lógica do jogo, toda brincadeira implica prazer, como também profetiza, socialmente, uma nova organização. Assim, a imaginação “[...] é um espelho. O impossível que ela reflete é o impossível atualmente vivido.”⁴⁷⁶

O romance traz na perspectiva de Lorde Henry um ideal de beleza próximo ao pensamento alvesiano: a beleza visível, por isso de forma oposta a visão platônica, na qual é centrada nas ideias. O mundo da beleza incorpora-se na materialidade, portanto, no corpo.

⁴⁷⁴ PINHEIRO, 2015, p. 123.

⁴⁷⁵ ALVES, 1987, p. 102.

⁴⁷⁶ ALVES, 1987, p. 113.

As pessoas às vezes dizem que a Beleza é apenas superficial. Pode ser que seja. Mas ao menos não é tão superficial quanto o Pensamento. Para mim, a Beleza é a maravilha das maravilhas. Só as pessoas superficiais não julgam pelas aparências. O verdadeiro mistério do universo é o visível, não o invisível.⁴⁷⁷

No intuito de introjetar no jovem Dorian a relevância do prazer, de estimulá-lo para um mundo de novas sensações, Lorde Henry segue seu discurso: “Um novo hedonismo, é isso que o nosso século deseja. O senhor poderia ser o seu símbolo visível. Com sua personalidade, não há nada que não possa fazer.”⁴⁷⁸

O corpo, morada da imaginação, quer ser feliz, quer situações prazerosas. Essa procura, muitas vezes, dá-se através de vivências difíceis e dolorosas, nas quais todo ser humano experencia. Para Rubem Alves, o prazer é vital, é sensação de alegria, o corpo quer felicidade. Nesse sentido, o autor traz como exemplo a criança em relação ao brinquedo, pois, brincar é uma ação prazerosa. Não possui nenhuma outra conotação além da lúdica. Ao ingressar na fase adulta, essa capacidade de brincar, a ludicidade da vida é perdida frente às vicissitudes que impactam a existência humana, como também por imposição social. Segundo Rubem Alves, “[...] é no brinquedo que estamos metidos: **o corpo faz os seus desejos**, ainda que para isso a realidade tenha de ser abolida, por meio de um artifício de *faz-de-contas*.”⁴⁷⁹

Lorde Henry, em sua trajetória de influenciar Dorian, insiste:

A única maneira de livrar-se de uma tentação é ceder a ela. Resista, e sua alma ficará doente de anseio pelas coisas que ela proibiu a si mesma, pelo desejo por aquilo que suas leis monstruosas tornaram monstruoso e ilegal. Já foi dito que os grandes eventos do mundo acontecem no cérebro.⁴⁸⁰

Nessa passagem, Lorde Henry deixa perceptível sua posição: a alma deve ouvir o que o corpo expressa: seus desejos e seus sentidos. Na fala do personagem corpo e alma não são polos antagônicos, mas, antes, conectados. Assim, o corpo adquire uma dimensão relevante que, para a teologia alvesiana, compõe-se em um discurso sobre essa corporeidade e suas relações com o entorno, como o próprio Rubem Alves enfatiza “[...] é conversa do corpo sobre o corpo...”⁴⁸¹ “Teologia: poesia

⁴⁷⁷ WILDE, 2017, p. 43.

⁴⁷⁸ WILDE, 2017, p. 45.

⁴⁷⁹ ALVES, 2005a, p. 127. [Grifo nosso]

⁴⁸⁰ WILDE, 2017, p. 39.

⁴⁸¹ ALVES, 2005a, p. 70.

do corpo, sobre esperança e nostalgias, pronunciadas como uma prece...”⁴⁸² Portanto, para Rubem Alves, é através da corporeidade que os indivíduos ressignificam a existência, justamente, nessa ação de procura por sentido reside a transcendência, a qual coabita na esperança. Nas palavras do autor:

[...] a teologia é uma função natural como sonhar, ouvir música, beber um bom vinho, chorar, sofrer, protestar, esperar... Talvez a teologia nada mais seja que um jeito de falar sobre tais coisas dando-lhes um nome e apenas distinguindo-se da poesia porque a teologia é sempre feita com uma prece...⁴⁸³

Ainda para autor, a beleza também se configura um componente teológico, pois, a transcendência está no belo, apesar de não visualizar Deus, ele está em todas as coisas.

Quer ver Deus? Veja a beleza do sol que se põe, sem pensar em Deus.
 Quer ouvir Deus? Entregue-se à beleza da música, sem pensar em Deus.
 Quer sentir o cheiro de Deus? Respire fundo o cheiro do jasmim, sem pensar em Deus.
 Quer saber como é o coração de Deus? Empurre uma criança num balanço, porque Deus tem um coração de criança, sem pensar em Deus.⁴⁸⁴

O pensamento alvesiano, em termos pedagógicos, advoga por uma *Educação dos sentidos*, na qual a corporeidade está presente na prática do aprender. Para ele, a ação primordial educativa encontra-se no ensinar a *ver*. “O ato de ver não é coisa natural. Precisa ser aprendido.”⁴⁸⁵ Mas, para isso acontecer, aponta a necessidade de revisitar o processo educativo, o qual ausenta-se de aprendizagem significativa, pois, ainda se encontra atrelado a uma concepção cartesiana, em que as crianças e jovens “aprendem” com base na utilidade mercadológica. Assim, para ele:

[...] a capacidade de brincar também deve ser aprendida. E ela tem a ver com capacidade de o corpo ser erotizado pelas coisas à sua volta, de sentir prazer nelas. **Nossos sentidos - visão, audição, olfato, tato, gosto – são todos órgãos de fazer amor com o mundo, de ter prazer nele.**⁴⁸⁶

Nesse sentido, o papel do educador e da educadora deve servir ao despertar da curiosidade discente, o que Rubem Alves define por: “Toda

⁴⁸² ALVES, 2005a, p. 41.

⁴⁸³ ALVES, 2005, p. 21.

⁴⁸⁴ ALVES, Rubem. *Perguntaram-me se acredito em Deus*. São Paulo: Planeta, 2013, p. 56-57.

⁴⁸⁵ ALVES, Rubem. *Educação dos sentidos e mais...* Campinas, SP: Verus, 2005b. p. 23.

⁴⁸⁶ ALVES, 2005b, p. 20. [Grifo nosso]

aprendizagem começa com um pedido. Se não houver o pedido, a aprendizagem não acontecerá.”⁴⁸⁷ Indispensável, portanto, a dinâmica do afeto, pois, nela é possível o desenvolvimento da dimensão da subjetividade humana. Como nos contos de fadas, em que as protagonistas acordam através de um beijo amoroso, as despertam para o novo. E não é através do corpo que isso ocorre? Quem são os educadores e as educadoras? Para defini-los e defini-las o autor empresta ao seu texto uma analogia:

Eu diria que os *educadores* são como as velhas árvores. Possuem uma fase, um nome, uma “estória” a ser contada. **Habitam um mundo em que o que vale é a relação que os liga aos alunos**, sendo que cada aluno é uma “entidade” *sui generis*, portador de um nome, também de uma “estória”, sofrendo tristezas e alimentando esperanças. E a educação é algo pra acontecer neste espaço invisível e denso, que se estabelece a dois.⁴⁸⁸

Desta forma, o autor acena para importância de perceber os educandos e as educandas em sua totalidade, mas também em suas características individuais e, portanto, a necessidade de ver em sua corporeidade uma expressão do eu e do outro. Estabelece uma crítica contundente aos padrões de ensino que se limitam a transmissão de conteúdos, é preciso ir além, não que se opõe aos estudos científicos, mas sim ao determinismo que eles impingem em detrimento da subjetividade. Para Rubem Alves, a aprendizagem está atrelada ao afeto, interessante destacar que, afeto aqui significa o *olhar onde mora a curiosidade*. Sem a curiosidade a aprendizagem não possui alegria, o ato educativo de acordo com o pensamento alvesiano visa ao encontro dessa alegria. Para esse encontro, o autor se utiliza da linguagem imagética e, desta forma, expõe sua concepção educativa: *a caixa de ferramentas e a caixa de brinquedos*.

A primeira, as ferramentas, agrupam-se os saberes, servem à ciência e sua utilidade, pois, propiciam aos educandos e as educandas o desenvolvimento de competências para sobreviver. Já a segunda, os brinquedos, atendem aos sentidos, buscam despertar a capacidade subjetiva, por isso inúteis, servem ao coração. A crítica alvesiana ao ato de aprender institui-se quanto às práticas educativas, as quais impõem o uso de ferramentas e esquecem os brinquedos, o valor do desenvolvimento da subjetividade. O autor faz alusão ao uso do escorredor de massa, o que fica é o aprendido, então a pergunta que não quer calar, as crianças

⁴⁸⁷ ALVES, Rubem. *Por uma educação romântica*. Campinas, SP: Papirus, 2012, p. 42.

⁴⁸⁸ ALVES, Rubem. *Para quem gosta de ensinar*. Campinas, SP: Papirus, 2016, p. 16. {Grifo nosso}

aprendem? Desta forma, a exemplo da linguagem utilizada pelo autor, entre um miojo e um bom espagete com queijo, regado ao sugo tem muita diferença. Conforme destaca Wellington Duarte Pinheiro: “A ênfase nos sentidos e nos afetos visa justamente denunciar a fragmentação na ordem dos saberes, almejando promover uma ressignificação nos sentidos do ato de educar.”⁴⁸⁹

Educar os sentidos... Essa frase reporta a obra *O Retrato de Dorian Gray*, quando Dorian vai até o jardim do estúdio, perturbado com as palavras de Lorde Henry, em busca da fragância das flores. Então, Lorde Henry sentencia: “Nada pode curar a alma a não ser os sentidos, assim como nada pode curar os sentidos a não ser a alma.”⁴⁹⁰ Indubitavelmente, associa-se corpo e alma presente nessa fala, o que defende o pensamento alvesiano que através dos sentidos (corpo) os indivíduos buscam o encontro da alegria e da felicidade.

Entretanto, o corpo envelhece e fenece, mas Dorian repudia tal constatação, perder a beleza da juventude o faz sofrer, principalmente, depois da arguição do amigo (amigo?) Lorde Henry. Dorian exclama: “Eu tenho ciúmes de qualquer coisa cuja beleza nunca morre. Tenho ciúmes do retrato que você pintou de mim. Por que ele deveria conservar o que eu devo perder? [...] Ó, se ao menos fosse o contrário!”⁴⁹¹

O medo do envelhecimento e, por consequência da morte, expressa uma preocupação em Dorian, mas a história evidencia, ao longo do processo civilizatório, que a finitude da vida nem sempre se constitui em algo temerário, pelo menos, de certo modo, comparado aos dias atuais. Nesse sentido, faz-se importante revisitar como o comportamento humano se distingue, perante a morte, através dos tempos.

4.3 Finitude: uma questão de beleza

A imortalidade tem exercido certo fascínio no decorrer da história, pelo menos é o que se percebe ao se reportar a procura do ser humano por poções encantadas e rejuvenecedoras, dentre outras buscas que povoam a mente. Subir o monte Olimpo tornar-se imortal é algo que, sem dificuldade, se percebe em muitas

⁴⁸⁹ PINHEIRO, 2015, p. 93.

⁴⁹⁰ WILDE, 2017, p. 41.

⁴⁹¹ WILDE, 2017, p. 49.

histórias, como “Jasão e o Velo de Ouro”, este com poderes mágicos de ressuscitar após a morte, mas também em adaptações cinematográficas, tais como: “A morte lhe cai bem”, as mortas-vivas que através de uma poção tornam-se imortais e rejuvenecidas, ou ainda, “Highlander – O guerreiro imortal”, na verdade tais exemplos, existem outros, demonstram essa procura por eternizar a vida, sem contar os super-heróis e super-heroínas, eles e elas nunca envelhecem, mas isso é apenas uma observação que, por hora, não se pretende aprofundamentos.

Por que se teme o tempo? A concepção de tempo admite certa complexidade, apesar dos indivíduos associá-lo a uma linearidade da vida. Isabella Pereira Marucci, ao citar Benedito Nunes, aponta que os indivíduos tendem a relacionar tempo a uma dimensão cronológica.

Lidar com o tempo significa que já contamos com a sua presença antecipada na distribuição das tarefas cotidianas. E contar com essa presença antecipada, objeto de constante preocupação, também significa, perdoe-nos o inevitável trocadilho, que *sempre o estamos contando ou medindo*.⁴⁹²

A ideia contida nessa asserção pressupõe que o ser humano percebe a linearidade do tempo, o qual está inserido. Afinal, o decurso dos seres vivos também é chegada a hora do fim, porém, os indivíduos são os únicos que “[...] podem prever seu próprio fim, estando cientes de que pode ocorrer a qualquer momento e tomando precauções especiais — como indivíduos e como grupos — para proteger-se contra a ameaça da aniquilação.”⁴⁹³ Assim, o fim da existência representa uma dificuldade de aceitá-la, com certeza Dorian Gray não é o primeiro, nem o único a sentir isso. Ao se reportar à atualidade, observa-se que a dificuldade de lidar com a fase final do outro é pela simples verdade de que “[...] a morte do outro é uma lembrança de nossa própria morte.”⁴⁹⁴ O fato é que a finitude da existência se torna um tema relevante e, ao longo dos tempos, engendra diferentes características no comportamento humano.

⁴⁹² NUNES *apud* MARUCCI, Isabella Pereira. O tempo através do retrato de Dorian Gray de Oscar Wilde: espelhos sociais. *BABEL: Revista Eletrônica de Línguas e Literaturas Estrangeiras*. Universidade do estado da Bahia, n. 14, p. 2, ago/dez de 2018.

⁴⁹³ ELIAS, Norbert. *A Solidão dos Moribundos, seguido de, Envelhecer e morrer*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 10.

⁴⁹⁴ ELIAS, 2001, p. 16-17.

Conforme a visão de Philippe Ariès, as percepções sobre a finitude da vida se realizam através de transformações lentas, as quais ele conceitua a morte com particularidades, que por sua vez espelham a forma como os indivíduos a percebem. Primeiramente, o autor propõe um recorte a partir da Idade Média, na qual a morte não significa surpresa, mas uma constatação. Viver e morrer fazem parte do plano existencial, os indivíduos ficam a espera desse momento final, nesse sentido, “[...] o aviso era dado por signos naturais ou, ainda com maior frequência, por uma convicção íntima, mais do que por uma premonição sobrenatural ou mágica.”⁴⁹⁵

A morte se apresenta como continuidade da vida, é uma passagem esperada e pública, a família, os vizinhos acompanham essa transição de forma natural e sem maiores demonstrações emocionais. Segundo o autor, por muito tempo e, isso quer dizer, séculos após séculos, os rituais fúnebres obedecem a esse procedimento, como também, os sepultamentos organizados longe da cidade. “Apesar de sua familiaridade com a morte, os antigos temiam a proximidade dos mortos e os mantinham a distância.”⁴⁹⁶ A prática sofre alterações com o advento do cristianismo, mas também, porque querem ser enterrados próximos a mártires, uma forma de abrandar o julgamento final na tentativa de salvação eterna.

Nobert Elias chama atenção para visão de Philippe Ariès, o fato de a sociedade medievá aceitar a morte como fato natural, uma *morte domada*, não significa que a vida e os acontecimentos dos quais as pessoas participam sejam tranquilos. É o que adverte o autor:

[...] o nível social do medo da morte não foi constante nos muitos séculos da Idade Média, tendo se intensificado notavelmente durante o século XIV. As cidades cresceram. A peste se tornou mais renitente e varria a Europa em grandes ondas. As pessoas temiam a morte ao seu redor. Pregadores e frades mendicantes reforçavam tal medo.

Há de se fazer um parêntese, breve, mas necessário. Atualmente, as pessoas no mundo moderno vivem uma pandemia, algo inimaginável, o sentimento de medo e de impotência nunca tão vividos. Assim, o sentimento de medo frente às intempéries da vida torna-se, mais do que nunca, compreensível e mensurável. Nesse sentido, a vida medieval atravessa por muitas passagens iguais a essa, mas

⁴⁹⁵ ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Tradução Priscila Viana de Siqueira. - [Ed. especial]. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 33.

⁴⁹⁶ ARIÈS, 2012, p. 41.

também assolada por guerras e amendrontada pelo julgamento final: o medo do inferno.

Aos poucos, os corpos antes distantes do universo dos vivos passam a pertencer à vida da cidade, são sepultados no ambiente clerical, aliás, o corpo destina-se aos cuidados da igreja. Há de se ressaltar que tal referência destina-se aos mais abastados, as camadas mais pobres, sem recursos, sepultados em grandes valas.

Transformações se impõem no decurso da sociedade medieva, a partir do século XII novas compreensões sobre a finitude da vida são percebidas, dentre elas salienta-se a percepção humana de si mesmo. Segundo Philippe Ariès, o cristianismo exerce forte influência, o “[...] homem é julgado segundo o ‘balanço de sua vida’, as boas e más ações são escrupulosamente separadas nos dois pratos da balança.”⁴⁹⁷ Assim, o juízo final representa uma preocupação marcante na vida e, conseqüentemente, na morte dos indivíduos. Obviamente, para os justos o reino da salvação, para os ímpios a condenação da alma. Importante ressaltar que, logo essa concepção estendida de forma coletiva, desloca-se de maneira particular e individual: o leito do moribundo. “Acredita-se, a partir de então, que cada homem revê sua vida inteira no momento em que morre, de uma só vez. Acredita-se também que sua atitude nesse momento dará à sua biografia seu sentido definitivo, sua conclusão.”⁴⁹⁸ Relevante também salientar que, essa morte no leito consiste em um hábito muito comum até o século XIX, porém, já aliada a uma mudança: a exteriorização emocional nas esferas mais cultas.

Philippe Ariès aponta que, entre os séculos XII e XV, os indivíduos possuem uma percepção melhor de si mesmo, das suas vidas, de seus pertences e têm amor por eles, desta forma, a morte representa perder tudo que ama e lamenta-se por isso. Esse sentimento traduz-se em fracasso diante da finitude da vida e a plena consciência desse momento. Desta forma, surge à simbologia da morte, arte macabra, retratada através de corpos decompostos em expressões artísticas.

É digno de nota o fato de que na arte, do século XIV ao século XVI, a representação da morte com os traços de uma múmia, de cadáver semidecomposto, é menos difundida do que se pensa. Pode ser encontrada

⁴⁹⁷ ARIÈS, 2012, p. 52.

⁴⁹⁸ ARIÈS, 2012, p. 56.

principalmente na ilustração do ofício dos mortos dos manuscritos do século XV, na decoração parietal das igrejas e dos cemitérios (a dança dos mortos).⁴⁹⁹

Portanto, a percepção do ser humano perante a morte, ao longo da Idade Média, imbuída em um ajuste de seus atos é por fim superada pela visão da morte do corpo, agora um corpo em putrefação, o qual gera repugnância. O ser humano entende a efemeridade do corpo, a morte é uma constatação que produz a certeza do fim. “O corpo sem alma já nada é; privado da alma, o corpo torna-se poeira, restituída à natureza. É a partir do século XVII que se difunde a crença na dualidade da alma e do corpo e na sua separação com a morte.”⁵⁰⁰ Assim, a ideia da finitude da vida traz outras compreensões e os indivíduos passam a entendê-la como processo e, conforme destaca Emanuel Guerreiro,

[...] se converterá num dos traços do Romantismo, tornando-a o lugar da dor lancinante pela perda do outro e da afirmação dos grandes afetos e dos grandes amores. O Romantismo caracteriza-se por uma sensibilidade de paixões sem limites nem razão, pelo que a atitude dos presentes junto do moribundo modifica-se: eles já não são os figurantes de outrora, passivos, refugiados na oração. A emoção agita-os, eles choram, rezam, gesticulam, manifestações de uma separação não suportada e de uma crise dramática que denuncia a sua própria fragilidade: *a morte do outro*.⁵⁰¹

O século seguinte, XIX, traz mudanças perceptíveis a esfera das emoções, as pessoas compreendem a morte como fato da vida, porém, os vivos choram seus mortos, não há, apenas, o sentimento doloroso da perda, mas a expressão dela. “A simples ideia da morte comove.”⁵⁰² Outro fato peculiar ocorrido em finais do século XVIII e frequente no século XIX, é o sepultamento individual, uma forma de reverência à lembrança do ente querido. Faz-se interessante recordar que essa devoção aos mortos, no período vitoriano, excede de maneira incomum na história humana e os mortos passam a habitar o mundo dos vivos, com frequente visitaçãõ aos seus túmulos.

O túmulo tornava-se o signo da presença do indivíduo que, contudo, estava morto. Esse tipo de mentalidade em nada pressupunha a idéia da imortalidade dogmática do cristianismo, não se referia em absoluto a almas. Era, sobretudo, uma incapacidade dos sobreviventes em aceitarem a perda concreta do defunto: apegavam-se aos restos mortais. [...] Visitava-se o morto como se visita um parente ou um amigo, conduta que conferia uma

⁴⁹⁹ ARIÈS, 2012, p. 57.

⁵⁰⁰ GUERREIRO, Emanuel. A Ideia de morte: do medo à libertação. *Diacrítica*, Braga, v. 28, n. 2, p. 188, 2014.

⁵⁰¹ GUERREIRO, 2014, p. 188.

⁵⁰² ARIÈS, 2012, p. 69.

espécie de presença ao defunto, uma sobrevida e, em larga medida, **sua imortalidade.**⁵⁰³

Inegável, portanto, como a visão da morte pelos vitorianos e pelas vitorianas sucumbe a vida, ideia substituída pelo temor e pela angústia, a qual a finitude do corpo adquire um fim aterrorizante. As palavras de Lorde Henry a Dorian confirmam:

- Sim, Mr. Gray, os deuses foram generosos com o senhor. Mas o que os deuses dão, eles logo tiram. O senhor tem apenas poucos anos para viver de verdade. Quando sua juventude se for, sua beleza irá com ela, e então descobrirá de repente que não lhe resta qualquer triunfo, ou terá que se contentar com os triunfos insignificantes que a memória do passado tornará mais amargos que as derrotas. **Cada mês que transcorre o deixa mais próximo de algo terrível.** O tempo tem ciúmes do senhor, e luta contra seus lírios e suas rosas. O senhor se tornará pálido, com o rosto encovado, e os olhos embotados. O senhor sofrerá terrivelmente.⁵⁰⁴

O pensamento exposto por Lorde Henry evidencia um sentimento de aversão à morte, o que caracteriza a concepção em que os indivíduos preferem ocultá-la e interditá-la. A morte não jaz no seio familiar, mas longe, no intuito de afastá-la dos “olhares” que, na verdade, lembram o próprio fim da existência. Assim,

[...] evitar não mais ao moribundo, mas à sociedade, mesmo aos que o cercam, a perturbação e a emoção excessivamente fortes, insuportáveis, causadas pela fealdade da agonia e pela simples presença da morte em plena vida feliz, pois, a partir de então, admite-se que a vida é sempre feliz, ou deve sempre aparentá-lo.⁵⁰⁵

Interessante observar que, no mundo atual, as pessoas buscam aparentar o que não é igualmente a concepção vitoriana do século XIX. A aparência do mundo belo e perfeito é, facilmente, percebida nas mídias sociais em uma explosão de *selfs* diárias, não é mesmo? Estar feliz constitui-se uma obrigatoriedade, aparentá-la uma razão. O que está implícito nessa procura? A eternização do momento? Mas para isso, basta guardar os registros em uma gaveta qualquer ou fixá-los em um álbum fotográfico. A necessidade de divulgar essas memórias em redes sociais constitui-se em uma questão de vaidade, narcisismo? Entre as analogias utilizadas pelo pensamento alvesiano encontra-se o mito de Narciso, também evidenciado no encontro de Dorian e o retrato. Há o sentimento de fluidez, como se a vida está a escapar pelos dedos, portanto, reflete a imagem de uma sociedade a procura de algo sólido, pois, o que hoje é, amanhã se perde em novas transformações,

⁵⁰³ SCHMITT, 2008, p. 120. [Grifo nosso]

⁵⁰⁴ WILDE, 2017, p. 45. [Grifo nosso]

⁵⁰⁵ ARIÈS, 2012, p. 85.

transmutações, incertezas...Bauman explica isso e, Rubem Alves conclui ao citar Alan Watts: “[...] as pessoas e as coisas ficam parecidas com reflexos e rugas efêmeras na superfície da água.”⁵⁰⁶

Mas o que é beleza? Para Rubem Alves, a beleza é uma dimensão que todo ser humano busca. Entretanto, não se supõe na concretude das palavras, mas nos sentidos que pode suscitar. Sua procedência, justamente, surge no encontro do viver e morrer, o belo para ele, exterioriza-se na contemplação dos sons da vida e produzem reverberações ao corpo. A existência conclama a busca eternizada da beleza. Inspira-se Rubem Alves através das palavras de Nikolai Aleksandrovitch Berdyaev, no qual conceitua:

A beleza é uma característica de uma condição superior de ser, de um nível mais alto de existência, antes que uma fase separada existência. Podemos dizer que **a beleza é não apenas uma categoria estética como também uma categoria metafísica**. Se o homem recebe algo em si de maneira integral, isto é beleza. Dizemos “um espírito belo, uma vida bela, uma ação bela etc.” Não se trata apenas de um julgamento estético, mas de uma valorização integral. Na vida tudo o que é harmonioso é beleza... A beleza é o propósito final da vida humana e da vida do mundo.⁵⁰⁷

Assim, para o pensador alvesiano, a vida se compõe de momentos eternizados, a beleza se encontra no horizonte de sentido que cada ser humano evoca diante da morte. As pessoas procuram essa resposta perante a vida e, como alega o pensador, “[...] não é raro vermos pessoas mergulhadas nos abismos da loucura, ou optarem voluntariamente pelo abismo do suicídio por terem obtido uma resposta negativa.”⁵⁰⁸ Isso porque a tendência humana é por uma busca particularizada, vista pelo ângulo da sua própria ótica de significar sua existência, sem se deter na interdependência que há uns com os outros e outras. Em uma sociedade individualizada, essa visão torna-se invisível e de difícil percepção, pois, costuma-se viver no empenho de significado para si e, na sua ausência, a leitura que se tem da vida acaba por impingir aos indivíduos, muitas vezes, um sentimento

⁵⁰⁶ WATTS *apud* ALVES, Rubem. *Sobre o tempo e a eternidade*. Campinas, SP: Papirus; Campinas, SP: Speculum, 1995, p. 163.

⁵⁰⁷ BERDYAEV *apud* ALVES, Rubem. *O poeta, o Guerreiro, o Profeta*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991, p. 125. [Grifo nosso]

⁵⁰⁸ ALVES, Rubem. *Transparências da eternidade*. Campinas. SP: Verus, 2002, p. 138.

de desencanto, portanto, o indivíduo “[...] geralmente encontra a seus olhos sua expressão suprema na constatação de que cada ser humano deve morrer.”⁵⁰⁹

Diante da morte, outros sentimentos se sobressaem; a angústia introjetada por uma culpa, como também “[...] um medo de perda e destruição daquilo que os próprios moribundos consideram significativo.”⁵¹⁰

Segundo Rubem Alves:

“No princípio era o Corpo...” Tudo o que o homem criou – seus instrumentos, sua sociedade, valores, aspirações, esperanças, memórias, mitos, linguagem, religião, ideologias, ciência e qualquer outra coisa que possamos catalogar como proveniente do homem – foi engendrado em meio à sua luta para sobreviver. [...] O corpo é a origem do imperativo categórico da ação com o fito da sobrevivência. **Ou, mais precisamente: da ação que tenha por fim uma vida plena de satisfações.**⁵¹¹

Certamente, a história já assevera, durante sua trajetória, a relação entre corpo e alma e devidas implicações duais. Apesar da rejeição introjetada ao corpo, ele quer se expressar e, por isso, para o autor o regresso a ele é imprescindível, como ele mesmo afirma: “Não há outra maneira de se abranger **o significado da vida** e de se descobrir em que consiste ser e agir como um ser humano.”⁵¹² Assim, Dorian vai ao encontro de sentido, para ele, o tempo expressa a negação da beleza, a beleza contida na vida e no prazer, pois, o corpo sofre as mudanças impostas pelo decurso do tempo. O prazer está na alegria que proporciona ao corpo. Rubem Alves sempre retorna ao universo infantil para elucidar esse pensamento. A criança não vê um propósito maior além do brincar em si. Brincar é nutrir a alma de prazer, de alegria, é vida que quer viver.

Certo dia, em uma reportagem lida nas mídias sociais serve para elucidar a questão a qual circunscreve razões de vida. Um casal de cisnes, após a fêmea ter posto alguns ovos, sai por um breve tempo, no retorno encontra seus ovos quebrados, no qual apenas um sobrevive. A dor do ninho profanado causa a morte da fêmea, chocar os ovos é a razão natural, agora interrompida: “Quando morrem as

⁵⁰⁹ ELIAS, 2001, p. 62.

⁵¹⁰ ELIAS, 2001, p. 41.

⁵¹¹ ALVES, 1987, p. 155-156. [Grifo nosso]

⁵¹² ALVES, 1987, p. 158. [Grifo nosso]

razões para viver, entram em cena as razões para morrer.”⁵¹³ *A caixa de brinquedos*, na qual o pensamento alvesiano faz referência, é palco de distinção, ela proporciona ao corpo a alegria de viver, serve a vida e aos sentidos, é nela que se encontram as razões pelas quais importa viver, portanto, a morte nada mais é que a perda do olhar em que a beleza fez morada. Para Rubem Alves:

A vida não é uma coisa biológica. A vida é uma entidade estética. **Morta a possibilidade de sentir alegria diante do belo, morreu também a vida**, tal como Deus no-la deu — ainda que a parafernália dos médicos continue a emitir seus bips e a produzir zigzags no vídeo.

A vida é como aquela peça. É preciso terminar.⁵¹⁴

A natureza contém a sapiência da vida: tudo que nasce também fenece. Os poetas e as poetizas, os escritores e as escritoras, os artistas e as artistas revelam essa finitude, eles e elas sabem disso, assim, tudo tem um início e um fim. Verdade que o envelhecimento, por conseguinte, a finitude da existência provoca em Dorian ojeriza:

E de mim, por quanto tempo irá gostar? Até que surja a primeira ruga, suponho. Agora sei que quando se perde a boa aparência, seja ela qual for, perde-se tudo. Seu quadro me ensinou isso. Lorde Henry está absolutamente certo. A juventude é a única coisa que vale a pena ter. Quando descobrir que estou envelhecendo, vou me matar.⁵¹⁵

A ideia de morte e seu recalçamento não é um fato novo, desde o século XIX se observa tal visão, ainda frequente na sociedade atual. O tema da morte e, por ventura dos moribundos, são excluídos da vida cotidiana, normalmente, as pessoas possuem dificuldade em tratá-lo e manifestar-se perante tal situação, faltam-lhes palavras e o que se observa são expressões clichês utilizadas, as quais evidenciam desconforto e inadaptabilidade. Assim, o tema é tratado de forma velada, principalmente, para as crianças, percebe-se o emprego de eufemismos no sentido de afastá-las desse momento e poupá-las. **“A dificuldade está em como se fala às crianças sobre a morte, e não no que lhes é dito.** Os adultos que evitam falar a seus filhos sobre a morte sentem, talvez não sem razão, que podem transmitir

⁵¹³ ALVES, Rubem. *Teologia do cotidiano: Meditações sobre o momento e a eternidade*. São Paulo: Olho d'água, 1994, p. 47.

⁵¹⁴ ALVES, Rubem. *Sobre o tempo e a eternidade*. Campinas, SP: Papirus; Campinas, SP: Speculum, 1995, p. 155. [Grifo nosso]

⁵¹⁵ WILDE, 2017, p. 49.

a eles suas próprias angústias.”⁵¹⁶ A que se fazer um breve parêntese, em tempos anteriores, as crianças são partícipes tanto da vida quanto da morte.

A incapacidade do ser humano frente à morte traz outras peculiaridades que advém do século XX, a morte que até o século XIX ocorre no leito, sob os olhares da família, agora, transporta-se de forma solitária e impessoal para os hospitais. Philippe Ariès destaca:

A partir do fim do século XVIII, tínhamos a impressão de que um deslize sentimental fazia passar a iniciativa do moribundo à sua família - uma família na qual tinha então toda a confiança. Hoje, a iniciativa passou da família, tão alienada quanto o moribundo, ao médico e à equipe hospitalar. São eles os donos da morte, de seu momento e também de suas circunstâncias; constatou-se que se esforçavam para obter de seu doente um *acceptable style of living while dying, um acceptable style of facing death.*⁵¹⁷

O século XIX, especialmente, o vitoriano, o luto se sobressai não como particularidade, mas como padrão comportamental, se nesse período a demonstração dos afetos é exteriorizada, hoje, o luto é resignado à solidão, o choro não encontra lugar social, está relegado à manifestação privada, de preferência, sem que ninguém veja. O que outrora constitui uma dimensão comum a vida, atualmente, falar sobre o tema da morte e de suas implicações consiste em um tabu, como também, conforme aponta Nobeit Elias, percebe-se um esvaziamento de sentido em relação a suas cerimônias.

Rituais religiosos de morte podem provocar nos crentes sentimentos de que as pessoas estão pessoalmente preocupadas com eles, o que é sem dúvida a função real desses rituais. Fora deles, **morrer é no presente uma situação amorfa, uma área vazia no mapa social.**⁵¹⁸

Nos séculos anteriores o doente preside sua morte como algo esperado, expropria-se de seus pertences e a alma entrega ao divino. “Dizia-lhes adeus, pedia-lhes perdão e dava--lhes sua bênção”⁵¹⁹ Hoje, a doença é ocultada, melhor não dizê-la, assim, os moribundos são afastados do conhecimento que o aflige, se antes o quarto do doente assistia-se a seu passamento, agora, o trânsito desta vida para outra ocorre nos leitos hospitalares. Descreve Philippe Ariès:

⁵¹⁶ ELIAS, 2001, p. 26. [Grifo nosso]

⁵¹⁷ ARIÈS, 2012, p. 86-87.

⁵¹⁸ ELIAS, 2001, p. 36. [Grifo nosso]

⁵¹⁹ ARIÈS, 2012, p. 219.

Antigamente, a morte era uma tragédia- muitas vezes cômica - na qual se representava o papel "daquele que vai morrer". Hoje, a morte é uma comédia-muitas vezes dramática - onde se representa o papel "daquele que não sabe que vai morrer".⁵²⁰

É bem verdade que, com a modernidade, os avanços da medicina prorrogam o fim irremediável, como também se procura conforto em recursos de forma a prolongar a juventude e, assim, esquecer a transitoriedade humana, a qual todos e todas se encontram subjugados.

E qual é o entendimento de Rubem Alves? Para ele, a doença que aflige o corpo é um poder sábio, pois, permite que os sentidos aflorem e assim, promove a felicidade que só os *olhos doentes* veem. Onde se coloca a verdadeira felicidade? São os olhos imbuídos da beleza que podem ser felizes, depende de *como* é visto.

O autor alude à visão dos ipês, sua predileção por eles é porque portam a beleza, mas quando suas flores e folhas caem há quem as veja como trabalho a limpar o chão. E quantos possuem essa visão...Mas se a beleza é o sentido último da vida como despertá-la? Como desvendar os olhos da cegueira? A saudade da infância é uma experiência sempre lembrada pelo autor, nela seus olhos vislumbram sensações amorosas com o mundo. E, é essa atitude de amor que lhe acalenta a alma e convida a experimentá-la: “[...] vá visitar os ipês. E diga-lhes que eles tomam o seu mundo mais belo.”⁵²¹ “Pois é esta a função da beleza: tomar leves as coisas que são pesadas.”⁵²²

Para o autor, a beleza enche os olhos da vida, quando a capacidade de a perceber se esvai, também a vida perde sentido e morre. Deve ser por isso que muitos morrem em vida, os olhos não são crepusculares como define Rubem Alves, não percebem as cores do final do dia.

Quanto à ideia de morte, ele assevera: “A vida é aquilo que fazemos com a nossa Morte. Ou a olhamos de frente e ela se toma amiga, ou fazemos de conta que ela não bate à porta, e ela entra noturna, pela porta da cozinha, para nos ir comendo em silêncio.”⁵²³

⁵²⁰ ARIÈS, 2012, p. 222.

⁵²¹ ALVES, Rubem. *Tempus Fugit*. São Paulo: Paulinas, 1990, p. 15.

⁵²² ALVES, 1990, p. 28.

⁵²³ ALVES, 1990, p. 81.

Mas afinal, o que leva Dorian, um nascista convicto, perpetrar a própria morte? A mudança de atitude de Dorian revela-se ao encontrar uma nova possibilidade para o amor, ao evitar a destruição da moça, Hetty Merton, que o desperta para sentimentos mais nobres, os quais se ocultam em seu ser. É a capacidade de ver o amor e a bondade que o faz pensar na perspectiva de mudança de si mesmo. E não é os olhos amorosos, frente à vida, a força que impulsiona a verdadeiras mudanças? A beleza contida nas palavras alvesianas é fruto do olhar amoroso, que o ser humano possui em relação ao mundo que o cerca e o faz sentir-se pleno, logo o autor sentencia: "Fora da Beleza não há salvação..."⁵²⁴

Para Dorian, por muito tempo, ver o retrato transforma-se em objeto de satisfação e prazer, agora o assusta e o repudia. Subitamente, um desejo o invade: ver o retrato, na esperança de uma modificação repentina, pelo menos algum detalhe, já que seus sentimentos em relação à Hetty, pela primeira vez, possuem algo de bom. No entanto, ao vê-lo percebe a inutilidade do seu feito. Assim, esfaquear o retrato tenebroso, o qual retém seus erros, é buscar a remissão das faltas cometidas e a libertação da feiura da alma.

⁵²⁴ ALVES, 2002, p. 132.

Figura 4: Morte e redenção



Fonte: MORHAIN, 2020, p.71.

5 CONCLUSÃO

Ao abarcar a relação entre Teologia e Literatura prospecta-se compreender como essa aproximação possui um solo rico de aspectos que contribuem para o entendimento do ser humano e de suas vicissitudes. Em tempos de transformações rápidas, nas quais se configuram em fluidez, uma perspectiva convergente e interdisciplinar torna-se não só necessária, mas também de urgente labor. De fato, a Teologia traz em seu bojo a análise hermenêutica, na qual ocorre a revelação do divino. É nesse campo da linguagem que a Literatura se torna fonte de possíveis reflexões teológicas, pois, a Literatura revela a condição humana e viabiliza a Teologia novos lugares de interpretação da realidade e de vivências. Assim, se o discurso teológico possui como objeto a centralidade do ser, o campo literário tem muito a contribuir, visto que em suas narrativas trazem à luz as interrogações humanas.

Na defesa dessa interlocução inserem-se vários elementos que evidenciam aproximações possíveis, tanto a Teologia quanto a Literatura expressam a condição humana através da palavra, esta, ponto de partida da revelação do divino, como também manifestação da arte literária. O campo teológico e o literário permitem, na narratividade do discurso, prospectar histórias de vidas, cada um com suas particularidades, o que configura em uma dimensão relacional.

Ao longo da trajetória da pesquisa, observa-se o quanto a Teologia e a Literatura podem conversar e estabelecer vínculos que oportunizam o conhecimento do comportamento humano. A relação entre ambas as áreas serve como forma de propiciar um diálogo profícuo entre indivíduos, meio social e representações de sentido. Percebe-se que o ser humano revela suas inquietações de acordo com a cultura e padrões incorporados durante a vida, tais dificuldades geram comportamentos, muitas vezes, estereotipados por medos, angústias e desejos. Desta forma, a expressão literária revela-se um campo fértil para o entendimento de vivências e como essas inquietações manifestam o humano em suas personagens, como é o caso de Dorian Gray.

O alcance da obra, *O Retrato de Dorian Gray*, reside em apresentar o ser humano com características e possibilidades ausentes de maniqueísmos, ou seja, o indivíduo é portador de escolhas pessoais, portanto, tais escolhas abarcam atitudes boas ou ruins. Nesse sentido, o romance ganha projeção por detectar a interioridade humana com profundidade, algo incompreensível para época de sua publicação, uma vez que os modelos literários, até então, seguiam padrões normatizados e com funções morais. Dorian Gray representa e corporifica as inquietações não só de seu tempo, mas também se revela atual ao trazer o medo da finitude da existência e o narcisismo, características presentes na sociedade moderna. Essa constatação não é difícil de encontrar, basta perceber o quanto as pessoas recorrem ao universo de cosméticos, cirurgias corretivas, alimentação saudável, medicina alternativa, e para quê? Juventude e beleza. O narcisismo de Dorian é revelado não em um retrato físico, mas ao perceber as redes sociais os indivíduos projetam o seu eu em fotos e em *selfs* a todo momento. O que isso quer dizer? Necessitam afirmação, insegurança, precisam do olhar para estar bem? Apesar do ser humano ter conhecimento do fim, ainda é um assunto velado, as pessoas preferem ocultá-lo ou colocá-lo em *stand by*, por isso, o medo do tempo referido por Dorian continua a assombrar a mente de muitas pessoas. Interessante salientar que, a discussão sobre esse tema é velada, mas observa-se um comportamento contraditório ao perceber a procura por filmes e sessões de cinema que, muitas vezes, remetem ao drama, ao suspense e, conseqüentemente, morte.

A sociedade hodierna muito se assemelha as características daquele tempo em que a obra é escrita, as transformações rápidas vividas no século XIX vitoriano promovem angústias e incertezas no íntimo das pessoas, o que também é possível perceber através das mudanças tecnológicas e científicas que acabam por impingir, atualmente, aos indivíduos frequentes adaptações. Tal empreendimento não se configura tarefa fácil, uma vez que o hoje pode não ser a certeza do amanhã. Além disso, não há respostas que possam promover certezas. A única certeza que se tem é a finitude da existência, a qual todos e todas encontram-se subjugados, portanto, por trás dessa constatação reside o anseio por imortalidade, logo, Dorian Gray revela medos e desejos encontrados até os dias atuais, provavelmente, seja essa característica que explica a sua transfuncionalidade, ao permitir viajar pelo tempo e inserir-se em novas produções culturais.

Verdade que se assiste, diariamente, a morte presente no cotidiano da vida, agora mais do que nunca diante a pandemia, são inúmeras vidas ceifadas sem distinguir sexo ou idade, todas as pessoas a espera de um fármaco eficiente ou de uma vacina que afaste esse sentimento de medo. O medo da morte atravessa a história, ao provocar nos indivíduos uma inquietação e uma busca permanente de sentido da vida.

E a Teologia? O que agregar a isso tudo, uma vez que também elege a humanidade em seu discurso? O fazer teológico assenta-se no discurso de um contexto em que o sofrimento se faz presente, um sofrer do corpo, em que a alegria da vida se ausenta. Como assevera Rubem Alves:

A teologia fala sobre o sentido da vida. Afirmação que pode ser invertida: sempre que os homens estiverem falando sobre o sentido da vida, ainda que para isso não usem aquelas contas de vidro que trazem as cores tradicionais do sagrado, estarão construindo teologias: mundos de amor em que faz sentido viver e morrer.⁵²⁵

Nesse sentido, a perspectiva teológica alvesiana, a qual a vida se compõe de momentos eternizados, a beleza se encontra no horizonte de sentido que cada ser humano evoca diante da morte. A beleza para Rubem Alves é o encontro com a plenitude. Estar pleno é estar em harmonia com a vida em seu entorno. Essa procura necessita de um *olhar doente*, como afirma o autor, em que os sentidos fluem em percepções de mundo. Vê-lo colorido ou em preto e branco, também faz parte de escolhas de vida, por certo, muitas vezes, essa beleza não é encontrada, o que acarreta inúmeros sofrimentos e angústias. Em uma sociedade individualizada, tal perspectiva de beleza encontra-se ajustada no ter, recorre-se a um consumismo avassalador, o que deixa as cores da alegria nos bastidores da vida. “A beleza que vemos no mundo é a beleza que mora em nossos corpos. O mundo só é belo porque somos belos. A beleza que vemos fora é um reflexo da beleza que existe dentro.”⁵²⁶ Por isso, para Dorian Gray, matar o retrato é resgatar a beleza de sua alma e eliminar a feiura refletida por suas ações.

O corpo e a alma são interdependentes, o corpo quer felicidade e, para isso, busca a alegria que os sentidos proveem. Atualmente, as pessoas buscam o prazer na efemeridade das coisas e, esquecem da beleza contida na simplicidade nos

⁵²⁵ ALVES, 2005a, p. 144-145. [Grifo nosso]

⁵²⁶ ALVES, Rubem. *O poeta, o Guerreiro, o Profeta*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991, p. 124.

pequenos gestos e o sabor que elas proporcionam a alma. Assim, a proposta alvesiana, *Educar os Sentidos*, é voltar-se para a alegria que os olhares humanos deixam de perceber no cotidiano da vida.

Durante a infância, ouve-se histórias de contos de fadas que terminam em *felizes para sempre...* tal felicidade parece nunca chegar, se as pessoas são os personagens protagonistas da sua história, há que buscar seu final feliz, redirecionar seu olhar ou desvendar os olhos, para que o mundo oferta a cada dia. É verdade que se impôs uma educação racionalizada distante da sensibilidade, desenvolvimento do cérebro esquerdo em detrimento do direito, de certo modo, isso pode refletir a incapacidade humana de perceber a vida e a beleza defendida por Rubem Alves, como também a dificuldade de confrontar-se com a finitude existencial. Desta forma, há necessidade de se promover o desenvolvimento da criatividade, da afetividade, da intuição e do olhar, facetas da subjetividade, até, então, negligenciadas.

Constata-se que o estudo hermenêutico da obra *O Retrato de Dorian Gray* viabiliza a análise e reflexão teológica acerca de uma teologia do corpo. A imortalidade e a busca do prazer e da beleza, presente na obra ficcional, permite uma incursão teológica a partir da perspectiva alvesiana. O arcabouço propiciado pelo delineamento do método cartográfico-crítico, produz uma investigação detalhada da obra literária, ao trazer uma visão macro e micro do texto em análise. Assim, o método perpassa o romance *O Retrato de Dorian Gray* e o apresenta através da sua fascinante história.

Tal ferramenta metodológica engendra uma investigação, através de etapas, acerca de diferentes produtos culturais. Apesar que a princípio o foco reside em HQ, sua multifuncionalidade abrange vários aspectos inerentes a quaisquer produções, sejam elas de cunho literário, sociológico, histórico, no caso teológico, dentre outros, que a obra cultural e/ou artística detém em si.

A relevância da pesquisa encontra-se no diálogo possível entre Teologia e Literatura, as quais em suas particularidades, remetem a uma compreensão humana e de suas apreensões diante da vida. Nesse sentido, a Teologia tem muito a colher desse plantio que a arte proporciona, principalmente, nesse caso, da arte literária.

São projeções humanas capazes de inquirir razões e questionamentos da vida, os quais a Teologia pode apropriar-se para reflexão, uma vez que é da análise hermenêutica que o fazer teológico encontra acesso à interioridade humana, como também, à revelação divina, essa última, condição primordial da Teologia.

Por fim, como alega Rubem Alves, a música necessita terminar, apesar da beleza que ela suscita. Beleza e sofrimento andam interligados, são partes da mesma sinfonia da vida. Ao final da história, Dorian morre, como afirma as palavras alvesianas: “Há um elemento trágico na beleza.”⁵²⁷ Essa busca pelo belo eterniza-se durante toda a vida humana, há os que a encontram:

Os poetas sabem que tudo começa com a Palavra. Antes da Poesia, o que havia era um abismo escuro e só se ouvia o ruído das águas do mar sem fim agitado por um vento furioso. Tudo era sem forma e vazio. Não havia beleza, não havia música e nem estórias...⁵²⁸

⁵²⁷ ALVES, 1991, p. 129.

⁵²⁸ ALVES, 2013, p. 23.

REFERÊNCIAS

ALVES, Rubem. *Para quem gosta de ensinar*. Campinas, SP: Papirus, 2016.

ALVES, Rubem. *O Deus que conheço*. Campinas, SP: Verus, 2015a.

ALVES, Rubem. *Do universo à jabuticaba*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2015b.

ALVES, Rubem. *O que é Religião?* São Paulo: Edições Loyola, 2013.

ALVES, Rubem. *Perguntaram-me se acredito em Deus*. São Paulo: Planeta, 2013.

ALVES, Rubem. *Por uma educação romântica*. Campinas, SP: Papirus, 2012.

ALVES, Rubem. *Variações sobre a vida e a morte* ou O feitiço erótico-herético da teologia. São Paulo: Loyola, 2005a.

ALVES, Rubem. *Educação dos sentidos e mais...*Campinas, SP: Verus, 2005b.

ALVES, Rubem. *Transparências da eternidade*. Campinas. SP: Verus, 2002.

ALVES, Rubem. *Sobre o tempo e a eternidade*. Campinas, SP: Papirus; Campinas, SP: Speculum, 1995.

ALVES, Rubem. *Teologia do cotidiano: Meditações sobre o momento e a eternidade*. São Paulo: Olho d'água, 1994.

ALVES, Rubem. *O poeta, o Guerreiro, o Profeta*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

ALVES, Rubem. *Tempus Fugit*. São Paulo: Paulinas, 1990.

ALVES, Rubem. *A gestação do futuro*. Tradução de João Francisco Duarte Júnior. Campinas, SP: Papirus, 1987.

ALVES, Rubem. *Creio na ressurreição do corpo: meditações*. São Paulo: Sagarana, 1984.

ARAÚJO, Sandra Fátima da Silva. O duplo na obra o Retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde. 2016. 100 f. Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, Goiânia, 2016. Disponível em: <
<http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/bitstream/tede/3671/2/SANDRA%20F%C3%81TI%20ARA%20DA%20SILVA%20ARA%20C3%9AJAJO.pdf>> Acesso em: 21/06/19.

ARIËS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Tradução Priscila Viana de Siqueira. - [Ed. especial]. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Tradução Teresa Cruz. Lisboa: Nova Vega, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra, Organização da edição russa de Sergio Botcharov e Vladimir Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BARBOSA, Maria Raquel, MATOS, Paula Mena, COSTA, Maria Emília. Um olhar sobre o corpo: O corpo ontem e hoje. *Psicologia & Sociedade*, Universidade do Porto, Porto, Portugal, 23 (1): p. 24-34, 2011. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/psoc/v23n1/a04v23n1.pdf>> Acesso em: 02/05/20.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. *Análise Estrutural da Narrativa*. Tradução de Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971, p. 19-60.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. Diálogos com Paul Ricoeur. In: BAUMGARTEN, Carlos Alexandre, BARROS, Bruno Mazolini de (Orgs) *Diálogos com Paul Ricoeur: ensaios de hermenêutica literária*. Porto Alegre: Libretos, 2017, p.9-15.

BERDYAEV *apud* ALVES, Rubem. *O poeta, o Guerreiro, o Profeta*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

BINGEMER, Maria Clara. *Teologia e Literatura: afinidades e segredos compartilhados*. Petrópolis, RJ: Vozes, Editora PUC, 2015.

BOAS, Alex Villas. *Teologia em diálogo com a literatura: origem e tarefa poética da teologia*. São Paulo: Paulus, 2016.

BOFF, Clodovis. *Teoria do método teológico: (versão didática)*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. *Revista Brasileira de Educação*. Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Lingüística, nº 19, p. 20-28, Jan/Fev/Mar/Abr, 2002. Disponível em:<<https://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>> Acesso em: 04/05/20.

BOUSBAA, Ana Cristina. Jean Seul de Méluret: a expressão do decadentismo finissecular. 2014. 174 f. Dissertação. Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2014. Disponível em:<

http://www.lusosofia.net/textos/20140702ana_cristina_bousbaa_jean_seul_de_m__l_uret.pdf> Acesso em: 27/02/20.

BRASIL, Ministério da Educação. Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Documento de Área: Teologia. Documento on-line. Disponível em:< https://capes.gov.br/images/documentos/Documentos_de_area_2017/44_TEOL_doc_area_2016.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2019.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula) : histórias de deuses e heróis*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S/A, 2002,

CAMPOS, Mônica Baptista. Possibilidade de encontros teológicos-poéticos a partir da mística na obra de Adélia Prado. In: ROCHA, Alessandro, YUNES, Eliana, CARVALHO, Gilda (Orgs). *Teologias e Literaturas: considerações metodológicas*. São Paulo: Fonte editorial, 2011, p. 61-77.

CANTARELA, Antonio Geraldo. A pesquisa em teopoética no Brasil: pesquisadores e produção bibliográfica. The research on Theopoetics in Brazil: researches and publications. *Horizonte*, Belo Horizonte, v. 12, n. 36, p. 1228-1251, out./dez. 2014. Disponível em:< file:///C:/Users/Luiz/Downloads/A_pesquisa_em_teopoetica_no_Brasil_pesquisadores_e.pdf> Acesso em: 21/06/19.

COLETÂNEA de recepções de periódicos e cartas com referência a obra O Retrato de Dorian Gray editada por The Project Gutenberg e Book, Oscar Wilde: *Art and Morality*, Edited by Stuart Mason. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/33689/33689-h/33689-h.htm>.> Acesso em: 18/03/20.

CYRINO, Fabio Pedro. Prefácio à edição brasileira In: WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Primeira versão de 1890. Edição comentada bilíngue Português/Inglês. Tradução Doris Goettems. SP: Landmark, 2017a, p. 5-8.

CORVINI, Helena de Lima. Quem tem medo de Oscar Wilde? Vida como obra-de-arte. 2012. 89f. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo-PUC-SP, São Paulo, 2012. Disponível em:<<https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/3400/1/Helena%20de%20Lima%20Corvini.pdf>> Acesso em: 20/06/19.

COSTA, Vani Maria de Melo. Corpo e História. *ECOS*, UNEMAT, edição nº 010, p. 245-258, Julho/2011. Disponível em: <<https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/777/822> >Acesso em: 02/0520.

CRUZ, Teresa. Posfácio. In: BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Tradução Teresa Cruz. Lisboa: Nova Vega, 2009, p. 63-97.

DE BUJANDA apud BOAS, Alex Villas. *Teologia em diálogo com a Literatura: origem e tarefa poética da teologia*. São Paulo: Paulus, 2016.

DUBY, Georges. O perigo: as mulheres e os mortos. In: ARIË, Philippe, DUBY, Georges. *História da vida privada 2: Da Europa feudal a Renascença*. Organização Georges Duby. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DUQUE, João Manuel. Teologia e arte: fundamentos epistemológicos. In: MARIANI, Ceci Baptista, VILHENA, Maria Angela (Orgs). *Teologia e arte: expressões de transcendência, caminhos de renovação*. São Paulo: Paulinas, 2011, p. 15-27.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: formação do Estado e civilização*, v. II. Tradução Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar. [ebook]. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4410627/mod_resource/content/0/Norbert%20Elias-O%20Processo%20Civilizador%20-%20Vol.%2002%20-%20formac%CC%A7a%CC%83o%20do%20Estado%20e%20Civilizac%CC%A7a%CC%83o-Zahar%20%282011%29.pdf> Acesso em: 13/03/20.

ELIAS, Norbert. *A Solidão dos Moribundos, seguido de, Envelhecer e morrer*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Organização Oliver Stallybrass, tradução Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2005. [ebook]. Disponível em: <<https://docero.com.br/doc/nsns0n1>> Acesso em: 05/04/20.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução Raquel Ramalheite. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

FRANKEL, Nicholas. Introdução Geral. In: WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. Tradução Jorio Dauster. Ed. Anotada e não censurada. São Paulo: Globo, 2013, p.9-43.

FRASSON, Raiane. Retratos do retrato: tradução intesemiótica e adaptações cinematográficas do retrato de Dorian Gray. 2015. 158 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/169402/339539.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso em: 21/06/19.

FRATRIC, Glaucio Corrêa da Cruz Bacic. Epigramas e vozes: as autoconsciências em O retrato de Dorian Gray. 2016. 138 f. Tese (Doutorado em Letras) Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2016. Disponível em: <<file:///E:/Glaucio%20Corr%C3%AAa%20da%20Cruz%20Bacic%20Fratric%20tese%20epigramas.pdf>> Acesso em: 02/03/20. Não paginado.

FURTADO, Jaeffison Fonseca. Retratos de um retrato- concepções da arte e da beleza no romance vitoriano *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. 2018. 52f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras-Inglês). Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Humanidades, Guarabira, 2018. Disponível em: <<http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/123456789/19449/1/PDF%20-%20Jaeffison%20Fonseca%20Furtado.pdf>> Acesso em: 03/01/20.

GALLO, Sílvio. Corpo ativo e a filosofia. In: MOREIRA, Wagner Wey (Org). *Século XXI: a era do corpo ativo*. Campinas: Papirus. [ebook] Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=KniADwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT2&dq=o+corpo+ativo&ots=TEXUxTRYK4&sig=zXgBj55Mi_TzEDmQdijjONeGZ74#v=onepage&q=o%20corpo%20ativo&f=false> Acesso em: 29/05/20.

GUERREIRO, Emanuel. A Ideia de morte: do medo à libertação. *Diacrítica*, Braga, v. 28, n. 2, p. 169-197, 2014. Disponível em <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0807-89672014000200012&lng=pt&nrm=iso>. Acessos em: 21 jun. 2020.

HARRIS, Frank. *Oscar Wilde: sua vida e confissões*. Tradução Godofredo Rangel. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.

HOLLAND, Vyvyan. Introdução ao De Profundis. WILDE, Oscar. *De profundis & outros escritos do cárcere*. Tradução Júlia Tettamanzy e Maria Ângela Saldanha Vieira de Aguiar. Porto Alegre: L&PM, 2017c.

HUNTER-BLAIR apud SCHIFFER, Daniel Salvatore. *Oscar Wilde*. Tradução de Joana Canêdo. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. Tradução Suzana L. Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

KILLEEN, Jarlath. *The faiths of Oscar Wilde: catholicism, folklore and Ireland*. Great Britain: Palgrave Macmillan, 2005.

LAGO, Tainah Morais. Mortes possíveis: análise de manifestações da morte no cinema documentário ocidental. 2016. 141 f. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de Sergipe - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, 2016. Disponível em: <<https://ri.ufs.br/handle/riufs/3196>> Acesso em: 15/04/20.

LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade*. Tradução Fábio dos Santos Creder Lopes. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Tradução de Sônia M.S. Fuhrmann. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007

LUSSI, Carmem. A linguagem no fazer teológico. Elementos do legado de Rahner sobre literatura e poesia. *Teoliterária*, São Paulo, v.1, n.2, p. 68-86, 2º semestre, 2011. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/teoliteraria/article/view/22952/16620>> Acesso em: 26/11/18.

MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo. *Deus no espelho das palavras: teologia e literatura em diálogo*. São Paulo: Paulinas, 2009.

MANZATTO, Antonio. *Teologia e Literatura: Reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado*. São Paulo: Loyola, 1994.

MANZATTO, Antonio. Pequeno panorama da teologia e literatura. In: MARIANI, Ceci Baptista, VILHENA, Maria Angela (Orgs). *Teologia e arte: expressões de transcendência, caminhos de renovação*. São Paulo: Paulinas, 2011, p. 87-98.

MANZATTO, Antonio. Teologia e literatura: Bases para um diálogo. *INTERAÇÕES– Cultura e Comunidade*, Belo Horizonte, v.11, n.19, p. 8-18, Jan/Jun 2016. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/306006736_Teologia_e_literatura_bases_para_um_dialogo/download> Acesso em: 26/11/18.

MARIANI, Ceci Baptista, OTTEN, Alexander Heinrich. A arte como expressão da experiência espiritual: experiência de revelação e caminho de transformação. In: MARIANI, Ceci Baptista, VILHENA, Maria Angela (Orgs). *Teologia e arte: expressões de transcendência, caminhos de renovação*. São Paulo: Paulinas, 2011, p. 28-38.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa1*. São Paulo, 2006.

MONTEIRO, Maria Conceição. Figuras errantes na época vitoriana: a preceptora, a prostituta e a louca. *Fragmentos*, Florianópolis, v.8, nº1, p. 61-71, Jul/Dez 1998. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/6038/5608>> Acesso em: 20/02/20.

MORAIS, Flávia Domitila Costa. A evolução da modernidade na filosofia e na literatura: A literatura vitoriana como tradução moralizante no ensino de uma época. 1999. 145 f. Dissertação de Mestrado- Universidade Estadual de Campinas – Faculdade de Educação. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/253443/1/Morais_FlaviaDomitilaCosta_M.pdf> Acesso em: 19/01/20.

MORETTO, Fulvia M. L. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade e São Paulo, 1989.

MORHAIN, Jorge C. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução Paloma Blanca Alves Barbieri. Ilustração Martín Túnica. Jandira, SP: Principis, 2020, p. 7. [Quadrinhos]

MORIN, Edgar. *Educação e complexidade: os sete saberes e outros ensaios*. Maria da Conceição de Almeida, Edgar de Assis Carvalho (Orgs). Tradução Edgar de Assis Carvalho. São Paulo: Cortez, 2013.

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Tradução Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, 1928.

NUNES, Antônio Vidal. *Corpo, linguagem e educação dos sentidos no pensamento de Rubem Alves*. São Paulo: Paulus, 2008.

NUNES apud MARUCCI, Isabella Pereira. O tempo através do retrato de Dorian Gray de Oscar Wilde: espelhos sociais. *BABEL: Revista Eletrônica de Línguas e Literaturas Estrangeiras*. Universidade do estado da Bahia, n. 14, p. 1-13, ago/dez de 2018. Disponível em: <

<https://www.revistas.uneb.br/index.php/babel/article/view/5403>> Acesso em: 20/06/20.

PINHEIRO, Wellington Duarte. O pensamento pedagógico-espiritualista de Rubem Alves e sua contribuição à formação humana do educador na contemporaneidade. 2015. 195 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Pernambuco, CE, 2015. Disponível em:<
<https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/14952/1/tese%20rubem%20alves%202015%20final%20ppge-%20bc%20ufpe.pdf>> Acesso em: 08/05/20.

PIRES, Eliane Cristine Raab. *Oscar Wilde: a tragicidade da vida de um escritor*. Portugal: Bragança: Instituto Politécnico de Bragança, 2005.

REBLIN, Iuri Andréas. *Histórias em quadrinhos: perspectivas religiosas e possibilidades hermenêuticas*. São Leopoldo, RS: EST/São Leopoldo, 2019.

REBLIN, Iuri Andréas. Quadrinhos e cinema: Convergências e variações em 10 teses sobre Arte Sequencial. In: REBLIN, Iuri Andréas, SILVA, Rubem Marcelino Bento da, ALMEIDA, Paulo Felipe Teixeira. *Vamos falar de cultura pop? Retratos teóricos a partir do Sul*. ASPAS: Leopoldina: MG, 2017.

REBLIN, Iuri Andréas. *O alienígena e o menino*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

REBLIN, Iuri Andréas. Teologia, arte e cultura: os caminhos da teologia do cotidiano. In: JACOBSEN, Eneida, VON SINNER, Rudolf, ZWETSCH, Roberto E. (Orgs). *Teologia pública: desafios sociais e culturais*. São Leopoldo: Sinodal/EST, 2012, p. 181-200.

REBLIN, Iuri Andréas. *Outros cheiros, outros sabores: o pensamento teológico de Rubem Alves*. São Leopoldo: Oikos, 2009.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Tradução Mário Pontes, Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

RICHARD apud SCHIFFER, Daniel Salvatore. *Oscar Wilde*. Tradução de Joana Canêdo. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

RYAN, Marie-Laure. Narrativa Transmídia e Transficcionalidade. Está tudo misturado. *Celeuma*, v.2, nº3, p. 96-128, Dezembro, 2013. Disponível em:<
[file:///C:/Users/Luiz/Downloads/87713-Texto%20do%20artigo-123852-1-10-20141110%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Luiz/Downloads/87713-Texto%20do%20artigo-123852-1-10-20141110%20(1).pdf)> Acesso em: 21/06/19.

ROCHA, Alessandro. Por que teologias e literaturas? A trajetória do singular ao plural desde a retórica à epistemologia. In: ROCHA, Alessandro, YUNES, Eliana, CARVALHO, Gilda (Orgs). *Teologias e Literaturas: considerações metodológicas*. São Paulo: Fonte editorial, 2011, p. 25-47.

RODRIGUES, José Carlos. *O Corpo na História*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1999.

RODRIGUES, Kelen Cristina. Cenografia, Ethos e autoria: uma abordagem discursiva do Romance *The Picture of Dorian Gray*. 2009. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, 2009. Disponível em:< <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/15353/1/aKelen%20Rodrigues.pdf>> Acesso em: 21/06/19.

ROLLEMBERG, Marcelo. *Sempre seu, Oscar*. uma biografia epistolar. São Paulo: Iluminuras, 2001.

ROSA, Carlos Augusto de Proença. *História da ciência: o pensamento científico e a ciência no século XIX*. Brasília: FUNAG, 2012.

ROSS *apud* HARRIS, Frank. *Oscar Wilde: sua vida e confissões*. Tradução Godofredo Rangel. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.

ROSSI, Aparecido Donizete. Manifestações e configurações do gótico nas literaturas Inglesa e Norte-Americana: um panorama. *ÍCONE- Revista de Letras*, São Luís de Montes Belos, v.2, p. 55-76, Jul. 2008. Disponível em:< file:///F:/Manifestacoes_e_configuracoes_do_Gotico_nas_litera.pdf> Acesso em: 29/02/20.

RUFFINI, Mirian. A tradução da obra de Oscar Wilde para o português brasileiro: paratexto e O retrato de Dorian Gray. 2015. 238 fls. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2015. Disponível em:< [file:///C:/Users/Luiz/Downloads/334956%20\(5\).pdf](file:///C:/Users/Luiz/Downloads/334956%20(5).pdf)> Acesso em: 21/06/19.

SAINT-EXUPÉRY *apud* ALVES, Rubem. *A gestação do futuro*. Tradução de João Francisco Duarte Júnior. Campinas, SP: Papirus, 1987.

SCHIFFER, Daniel Salvatore. *Oscar Wilde*. Tradução de Joana Canêdo. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

SCHMITT, Juliana Luiza de Melo. Mortes vitorianas: corpos e luto no século XIX. 2008. 142 fls. Dissertação (Mestrado em Moda, Cultura e Arte) – Centro Universitário Senac, Campus Santo Amaro, São Paulo. 2008. Disponível em:< <https://www.yumpu.com/pt/document/read/12743948/mortes-vitorianas-corpos-e-luto-no-seculo-xix-senac>> Acesso em: 20/01/20.

SCHMITT, Juliana Luiza de Melo. A dor manifesta: vestuário de luto no século XIX. *Estação*, Paraná, p. 76-80, 2009. Disponível em:< <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/312/309>> Acesso em: 20/01/20.

TAVARES, Enéias Farias. Esteticismo e decadentismo nos dândis de Wilde e Huysmans: retratos de Des Esseintes e Dorian Gray. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, Maringá, vol. 38, n.1, p. 79-91, Universidade Estadual de Maringá, Jan-Mar/2016. Disponível em:< <https://www.redalyc.org/pdf/3074/307444317010.pdf>> Acesso em: 07/03/20.

TENÓRIO, Patricia Gonçalves. O retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde: um romance indicial, agostiniano e prefigural. 2015. 213 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2015. Disponível em:<
https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/16430/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o_PatriciaTen%C3%B3rio_BC.pdf> Acesso em:21/06/19.

TILLICH, Paul. *Teologia Sistemática*. Tradução Getúlio Bertelli e Geraldo Korndörfer. São Leopoldo: Sinodal, 2005.

TILLICH, Paul. *Teologia da Cultura*. Tradução Jaci Maraschin. São Paulo: Fonte editorial, 2009.

TOFFOLI, Tânia. O retrato de Dorian Gray: um romance em três tempos circulação entre Inglaterra e Brasil. 2013. 163 f. Dissertação (Mestrado) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2013. Disponível em:<
http://www.circulacaodosimpresos.iel.unicamp.br/arquivos/tese_tania.pdf> Acesso em: 20/06/19.

VASCONCELOS, José Brendo Cruz, MELO, Francisco Dênis. A crítica social no romance: o médico e o monstro na Era vitoriana. *Revista Homem, Espaço e Tempo*. v. 13, nº 1 p. 161-176, 2019. Disponível em:<<file:///E:/314-Texto%20do%20artigo-591-1-10-20190829.pdf> > Acesso em: 17/02/20.

VIEIRA, Marcus Rodrigues Jacobina. Oscar Wilde e Dorian Gray: sobre a experiência da perda, da dor e do luto. 2014. 154 f. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica. Área de concentração: Psicanálise) Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2014. Disponível em:<<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/15380/1/Marcus%20Rodrigues%20Jacobina%20Vieira.pdf>> Acesso em: 20/06/19.

VIGARELLO, Georges. A história e os modelos do corpo. *Pro-Posições*, v. 14, n. 2 (41), p. 21-29, Maio/Ago, 2003. Disponível em: <<https://www.fe.unicamp.br/pf-fe/publicacao/2190/41-dossie-vigarellog.pdf> >Acesso em: 29/04/20.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WATTS apud ALVES, Rubem. *Sobre o tempo e a eternidade*. Campinas, SP: Papyrus; Campinas, SP: Speculum, 1995.

WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. Tradução de José Eduardo Ribeiro Moretzsohn. Porto Alegre: L&pM, 2018.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Primeira versão de 1890. Edição comentada bilíngue Português/Inglês. Tradução Doris Goettems. Prefácio à edição inglesa de 1891. SP: Landmark, 2017a.

WILDE, Oscar. *A alma do homem sob o socialismo*. Tradução Heitor Ferreira da Costa. Porto Alegre: L&PM, 2017b.

WILDE, Oscar. *De profundis e outros escritos do cárcere*. Tradução Júlia Tettamanzy e Maria Ângela Saldanha Vieira de Aguiar. Porto Alegre: L&PM, 2017c.

WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. Nicholas Frankel (Org). Tradução Jorio Dauster. Ed. Anotada e não censurada. São Paulo: Globo, 2013.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell*. Tradução Vera Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

YUNES, Eliana. Desconfianças acadêmicas e suspeitas de fé: a busca de diálogo. In: ROCHA, Alessandro, YUNES, Eliana, CARVALHO, Gilda (Orgs). *Teologias e Literaturas: considerações metodológicas*. São Paulo: Fonte Editorial, 2011, p. 7-15.

ZÉRAFFA, 1971 apud MANZATTO, Antonio. *Teologia e Literatura: reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado*. São Paulo: Loyola, 1994.