

A FRAGMENTAÇÃO DO EU: THE PICTURE OF DORIAN GRAY DE OSCAR WILDE *

«L'expérience qui se forme au début du XIXe siècle loge la découverte de la finitude, non plus à l'intérieur de la pensée de l'infini, mais au coeur même de ces contenus qui sont donnés, par un savoir fini, comme les formes concrètes de l'existence finie. De là, le jeu interminable d'une référence redoublée...»

(MICHEL FOUCAULT, *Les Mots et les Choses*, II, chap. IX: L'Homme et ses Doubles, pág. 327, Gallimard, 1981.

i. Introdução

Aliar a questão do duplo em *Picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde, a uma determinada concepção de arte significa, em primeiro lugar, detectar alguns dos pressupostos que subjazem à estruturação do tema. A presente leitura da obra encontrará pois plena afirmação nos principais tópicos conducentes à duplicidade em Dorian e na consequente transição para as concepções estéticas por esse meio accionadas.

Em termos preambulares e muito gerais, o fantástico designa o local onde a superabundância de sentido criativo se afirma enquanto objecção da imaginação às formas impostas pela geometrização do universo científico — insurge-se, digamos, como contrapartida à insuficiência de um mundo agarrado ao determinismo do pressuposto positivo e prisioneiro do esquematismo linear.

A verificação da impossibilidade de investimento das exigências humanas nesse mundo da utilidade prática traduz-se a nível da criação literária, por exemplo, na procura de compensações no irreal, na sublimação do espaço interior da imaginação—da não-expressão no real advém a procura do ilimite como meio de descoberta da verdade invisível das aparências visíveis.

* Trabalho apresentado em Junho de 1985 no seminário de Literatura Inglesa, orientado pelo Prof. Doutor João Almeida Flor, do curso de mestrado em Estudos Anglo-Americanos da Faculdade de Letras de Lisboa.

MARIA JOÃO PIRES

Assim, é o fantástico que lança na obra a sua esfera de influência na penetração num mundo aparentemente comum mas, na sua essência, permeado de pressentimentos desconhecidos, capazes de suscitar um clima inédito. A nostálgica constatação do fluir do tempo e seus efeitos irreversíveis no homem contrapõe-se a observação da perenidade da obra de arte enquanto elemento catalizador da juventude e beleza de uma fase humanamente apenas transitória. Na esperança de dominar esta angústia, Dorian formula então um desejo através do qual converte essa realidade medíocre:

«I shall grow old, and horrible, and dreadful. But this picture will remain always young. (...) If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old!»^x

Mestre da transmutação, a personagem consegue operar esta multiplicação do impossível criando um mundo à parte submetido à sua lei. Também aí, como a outros níveis aliás, se inscreve uma dualidade: por um lado, Dorian é esse mestre porque a ele cabe a formulação fantástica do desejo; por outro há que ter em conta a influência e propósitos determinantes de Lord Henry.

Paralelamente a esta proposta singular de projecção de uma consciência em forma de mundo, torna-se perceptível a face escondida de Dorian dissimulada na quotidianidade — a sua presença é assim falsa porque máscara de uma ausência real do mundo circundante. O voto de não-conformismo formulado por Dorian leva também a sua consciência a afirmar-se objecção de consciência — a forma que reveste a sua figura afirma a vontade de diferença, exalta-se enquanto singularidade e desejo de chocar:

«You talk as if you had no heart, no pity in you. It is all Harry's influence.»² (...) I am what I am»³

Na transfiguração do dado real e suas consequências se destaca o sentido do fantástico: o insólito sobrepõe-se então ao carácter normal da existência, ao arbitrário dos valores aos quais o homem comum se submete. Se, por um lado, a penetração a este nível da irrealidade pode provocar fascínio, horror ou medo no leitor é também certo que, por outro lado, o desvio (verdadeira aberração) à influência do tempo se traduz na projecção de uma obra de arte — o quadro — plena de vida. A imagem retratada fica como se vista num espelho deformador, sujeita à flutuação — ela põe em dúvida a realidade, torna-a subitamente ambígua.

— -•—

¹ WILDE, Oscar — *The Picture of Dorian Gray*, Harmondsworth, Penguin Books, 1984, cap. 2, pág. 33. Todas as citações extraídas desta obra reportam-se a esta edição.

² *Idem*, cap. 9, pág. 122.

³ *Idem*, pág. 124.

NOTAS E COMENTÁRIOS

Hoffmann pressente o maravilhoso naquilo que cada pessoa, objecto ou acontecimento possui de lado excêntrico para o qual não existe ponto de comparação na vida comum⁴. No entanto, da extravagância aparente da situação fundamental criada nesta obra se extrai, como se verá, a mensagem profunda de uma determinada concepção de arte.

II.

Tanto Lord Henry como Dorian Gray constataam a dualidade essencial humana, sentem a profunda desunião interior — este é o princípio da contradição no qual a personalidade de Dorian se vai estruturar. Impossibilitado de o ultrapassar e lançar a sua equação pessoal num estado de equilíbrio, ele vive o tormento da divisão.

É curioso notar que os aforismos patentes no prefácio da obra (aliás característicos das reuniões sociais próprias do ambiente de fim de século e demonstradas no romance) apontam de forma circular a verdade — esta, dada a natureza do epigrama, assume o carácter de «adquirida», reduzindo substancialmente a responsabilidade do autor (indício de uma escrita automática ou, digamos, de neutralização do narrador).

No meio da elite social *gossip* é um modo pelo qual a personagem do exterior participa subrepticamente na vida interior e secreta do outro — Lord Henry recorre a essa faculdade e ao espaço social sagrado que preenche para conspirar na invasão da privacidade do diversas personagens. Tal como o epigrama, onde sujeitos e verbos são muitas vezes permutáveis, esta personagem inclui-se no meio circundante meramente porque participa sem riscos, inquirindo de um lado, repetindo as histórias para outro.

Claro que, não é este apenas o motivo do envolvimento especial com Dorian Gray — Lord Henry parte de considerações acerca da presença de impulsos contrários enraizados no corpo e na alma

(«There was animalism in the soul, and the body had its moments of spirituality»)⁵

para se debruçar com um propósito científico na análise psicológica das paixões humanas — elege o método experimental e Dorian Gray o objecto ideal para a prática dos seus intentos.

A projecção de Lord Henry em Dorian traduz-se numa influência determinante porque se insurge como a terceira pessoa — ou seja, a que comanda secreta e firmemente, a que acciona o botão da clivagem na personalidade

⁴ Vide BÉGUIN, Albert — *L'Ame Romantique et le Rêve*, Paris, Libraire José Corti, 1984, págs. 299-311.

⁵ *Op. cit.*, cap. 4, pág. 67.

MARIA JOÃO PIRES

do seu objecto de estudo. Digamos, a uma primeira projecção (Lord Henry/Dorian G.) segue-se uma segunda (Dorian/quadro) — ordem que se dilui após o crucial momento de constatação da diferença no retrato.

Esta sucessão de personalidades divididas (a primeira consciente dos seus objectivos, a segunda assente na formulação fantástica de um desejo) parte da própria noção de influência como dádiva total:

«To influence a person is to give him one's soul (...) His virtues are not real, sins are borrowed.»⁶

A esta generosidade, traduzida numa definição no tempo verbal infinito, segue-se a apropriação concreta do termo e do outro, apelidada por Basil de venenosa:

«He would seek to dominate him (...) He would make *that wonderful spirit his own*»⁷

«Yes, Dorian, you will always be fond of me. I represent to you all the sins you have never had the courage to commit»⁸

Nestas formulações reside o intercâmbio operado entre as duas personagens — a distribuição exacta do quantitativo-mal, enfim, a manipulação revelada no motor da clivagem Dorian/quadro. É certo que este fenómeno não se dá numa unilateralidade estéril — o efeito desejado é imediatamente obtido:

«Words... had touched some secret chord that had never been touched before»⁹

«You have a curious influence over me»¹⁰

Assim, Dorian é um ser aberto a todas as possibilidades — campo de estudo e investigação científica, ele é accionado por um instrumento chave do método experimental psicológico pretendido por Lord Henry—um livro:

«It was a poisonous book»¹¹

«Dorian Gray had been poisoned by a book»¹²

No capítulo onze, verdadeiro interregno no decurso da acção — ponto de concentração do fluir do tempo e de concatenação das diversas faces constituintes do perfil da personagem — o leitor é informado da exacta proporção

⁶ *Ibidem*, cap. 2, pág. 24.

⁷ *Ibidem*, cap. 3, pág. 45.

⁸ *Ibidem*, cap. 6, pág. 91.

⁹ *Ibidem*, cap. 2, pág. 26.

¹⁰ *Ibidem*, cap. 4, pág. 60.

¹¹ *Ibidem*, cap. 10, pág. 140.

¹² *Ibidem*, cap. 11, pág. 163.

NOTAS E COMENTÁRIOS

em que esse livro determina a vivência de Dorian: para além da ligação voluntária, ele encontra no livro a preparação das etapas que percorre:

«For years, Dorian Gray could not free himself from the influence of this book. Or perhaps it would be more accurate to say *that he never sought to free himself from it.* (...)»

The hero, the wonderful young parisian, in whom the *romantic and scientific* temperaments were so strangely blended, became to him **a kind of prefiguring type of himself., the whole book seemed to him to contain the story of his own life written before he had lived it.**»¹³

Esta é a declaração exacta do efeito das intenções de projecção Lord Henry/Dorian tendo o livro como intermediário nesse processo. Consciência dilacerada possuidora de um segredo (a sua alma presente e materializada num quadro com vida) e de uma aparência que a todo o custo procura manter, Dorian é sobretudo, tal como se acabou de demonstrar, uma consciência possuída — ponto de convergência de ritmos opostos e complementares, ele procura a identidade pessoal por um lado (no movimento qu decorre entre a constatação da alteração no quadro e a destruição final) mas deseja distância e diferença de si próprio por outro:

«But I seem to have lost the passion, and forgotten the desire. I am too much concentrated on myself. *My own personality* has become a burden to me. I want to escape, to go away, to forget.»¹⁴

Esta excessiva consciência de si tem as suas raízes no estímulo imediato dado por Lord Henry no começo:

«But he felt afraid of him, and ashamed of being afraid. Why had it been left for a stranger *to reveal him to himself?*»¹⁵

«The pulse and passion of youth were in him, but he was **becoming self-conscious.**»¹⁶

Na oposição *him/himself* reside a clivagem da personalidade de Dorian, encarada por Lord Henry como via da clarificação da interioridade humana, a justificação da experiência contraditória. É, no fundo, o tatear de uma forma de inteligibilidade, de uma exigência vital face à angústia da dualidade.

A dissidência revela-se em Dorian, como se verá, na falsa aproximação dos outros e no verdadeiro afastamento de si mesmo. À renúncia natural à disciplina unitária — esta caracterizada pelo princípio da identidade, coerência então-contradição — sucede-se a entrega ao desmoronamento da personalidade,

¹³ *Ibidem*, pág. 142.

¹⁴ *Ibidem*, cap. 18, pág. 226.

¹⁵ *Ibidem*, cap. 2, pág. 28.

¹⁶ *Ibidem*, cap. 4, pág. 67.

MARIA JOÃO PIRES

No momento em que Lord Henry conhece Dorian, descreve-o na pureza da juventude que aí lhe é devida:

«Ali the candour of youth was there, as well as ali youth's **passionate purity. One felt that he had kept himself unspotted from the world.**»¹⁷

A única identificação com o quadro contrasta vivamente com a constatação da diferença — a beleza e conservação da juventude que no final Dorian odeia são ainda, nessa primeira altura, dados adquiridos e legítimos — o eu regozija-se e sobrevaloriza-se por se descobrir belo:

«A look of joy carne into his eyes, as if he *had recognized himself for the first time*. He stood there motionless and in wonder (...) The sense of his own beauty carne on him like a revelation. He had never felt it before.»¹⁸

Algum tempo após a curiosa e sintomática verificação de dois Dorian — como se o do retrato dispusesse já da vida que pouco mais tarde vai demonstrar —

(«Before which Dorian? The one who is pouring out tea for us, or the one in the picture?») ¹⁹

— dá-se a captação, traduzida de aí em diante em assimilação, do acto de crueldade, da atitude errada e desumana de Dorian. A indiferença em relação ao mal praticado demonstra a simultânea inserção e destacamento dos acontecimentos, a possibilidade dupla de agir como actor e de sobressair como mero espectador:

«And yet I must admit that this thing that has happened does not affect me as it should. It seems to me to be simply like a wonderful ending to a wonderful play. It has ali the terrible beauty of a Greek **tragedy, a tragedy in which I took a great part, but by which I have not been wounded.**»²⁰

Este comportamento em relação a um dado real enquadra-se convenientemente no tipo de personagem que Dorian é: o ser dividido pelo confronto das tendências mais opostas, o campo de debate entre poderes profundos e contrários.

A fantástica metamorfose operada no retrato não revela apenas a abismal clivagem no eu; entre esses dois Dorian atrás rferidos as regras do jogo modi-

¹⁷ *Ibidem*, cap. 2, pág. 23.

¹⁸ *Ibidem*, pág. 32.

¹⁹ *Ibidem*, pág. 37.

²⁰ *Ibidem*, cap. 8, pág. 114.

NOTAS E COMENTÁRIOS

ficam-se, invertem-se mesmo: Dorian cristaliza a beleza exterior, no retrato vai radicar o peso do erro, do pecado e do fluir do tempo:

«He had uttered a mad wish that he himself might remain young, and the portrait grow old; that his own beauty might be untarnished and the face on the canvas bear the burden of his passions and sins;»²¹

Nostálgico na sua prisão individual, sofredor do limite, Dorian tinha ansiado escapar ao tempo. No entanto, a tentativa de dissolução dos princípios de harmonia e existência básicos desemboca numa nova angústia: o eu duvida da sua própria coerência interior, passa apenas a conhecer-se numa série de instantes sem unidade profunda —

(«Life had become too hideous a burden for him to bear»)²²

— constata a dissociação da personalidade, fragmenta-se projectando-se no «outro». Não existe nenhum centro em torno do qual possa organizar a sua unidade interior.

Porque imersa nos contextos que a englobam — na realidade natural e no próprio devir histórico-social bem saliente na obra — a consciência de Dorian envolve-se no difícil debate entre as motivações que a atravessam. Para além de constituir uma aderência que Dorian por esse motivo retém, a aparente inserção social cava-se exactamente no sentido oposto ao seu isolamento — Dorian fecha-se no silêncio do seu mundo secreto e impenetrável, não pelo facto de nada ter a comunicar mas sim porque o seu dizer excede a medida da palavra:

«Was the world going to be shown his *secret*? Were people to gape at the *mystery of his life*? That was impossible.»²³

Portador do uniforme da vida quotidiana, ele é o ser que transfigura a significação comum e habita um mundo do outro lado do espelho. O contraste entre a sua aparência exterior e o seu secreto interior é notado por Basil,

(«Something has changed you completely. You look exactly the same wonderful boy who, day after day, used to come down to my studio to sit for his picture. But you were simple, natural and affectionate then... Now I don't know what has come over you»)²⁴

mas não pelo seu círculo de amigos para os quais ele conseguia irradiar todo o seu encanto:

«There was something about Dorian that charmed everybody. It was a pleasure even to see him.»²⁵

²¹ *Ibidem*, cap. 7, pág. 103.

²² *Ibidem*, cap. 18, pág. 228.

²³ *Ibidem*, cap. 9, pág. 126.

²⁴ *Ibidem*, cap. 9, pág. 122.

²⁵ *Ibidem*, cap. 10, pág. 134.

MARIA JOÃO PIRES

Ciente portanto da desproporção entre o espaço espiritual da sua subjectividade e o espaço físico e social da realidade objectiva, ele procura na sua beleza exterior a salvação dos intuits assassinos de James Vane.

O fenómeno da transformação — verdadeira metamorfose — subjaz a toda a vivência da personagem, que encontra no contraste obtido um certo regozijo e amplo local para o desenvolvimento da sua corrupção:

«The vey sharpness of the *contrast* used to quicken his sense of pleasure. He grew more and more enamoured of his own beauty, more and more interested in the corruption of his soul.»^{26f}

Assim, a um espaço interior desfigurado (que vem a resultar num mal-estar existencial, claro) se opõe um exterior no qual ele projecta a aparência da normalidade e a estranha catalização da juventude. Os contrastes acumulam-se e sobrepõem-se até a nível ambiencial — curiosamente o quadro, destinado a guardar o peso do erro e do fluir do tempo, é inserido num ambiente que, pleno de recordações de infância, sobrevive e se destaca na intemporalidade. Esta desproporção paralela converge, sim, para a que permite detectar em toda a sua evidência a fragmentação da personalidade:

«His own soul was *looking out* at him from the canvas and calling him to judgment»²⁷

O sentido da incapacidade humana face ao fluir do tempo, assente no sofrimento da ruptura com a beleza e juventude, traduz-se pois na passagem do um ao duo — verdadeiro desafio ao equilíbrio ontológico de si a si e proposta de um novo, de si ao «outro». Esta dissociação reflecte a vivência de um processo interior transposto para o domínio do irreal e do fantástico: o fenómeno ocorrido no retrato materializa a falsa e hipócrita presença na sociedade:

«Is *insincerity* such a terrible thing? I think not. It is merely a method by which we can multiply our personalities»²⁸

«He used to wonder at the shallow psychology of those who conceive the Ego in man as a thing simple permanent, reliable, and of *one essence*. To him, man was a being with *myriad lives* and myriad sensations...»²⁹

Provisoriamente Dorian poder-se-ia deixar arrastar numa vivência normal — «mere existence»³⁰ — no entanto, a evocação dos postulados essenciais humanos do bem o do mal é mais poderosa: na projecção do inimigo para o

²⁶ *Ibidem*, cap. 11, pág. 143.

²⁷ *Ibidem*, cap. 10, pág. 134.

²⁸ *Ibidem*, cap. 11, pág. 158.

²⁹ *Ibidem*, pág. 159.

³⁰ *Ibidem*, pág. 156.

NOTAS E COMENTÁRIOS

outro (uma obra de arte vivificada) reside a possibilidade de irradiar subrepticiamente esse mal para a própria sociedade:

«They say that you corrupt everyone with whom you become intimate»³¹

Tal ocorre porque na primeira expulsão (Dorian/retrato) algo permanece como elo de ligação: apesar de tudo é possível detectar ainda na figura pintada traços de semelhança com Dorian:

«It was true that the portrait still preserved under all the foulness and ugliness of the face, its marked likeness to himself»³²

Se este facto constitui argumento favorável à preservação do fantástico segredo, demonstra também que, no fundo, se trata da transposição de um processo vivencial interior:

«...the picture that was such a part of his life»³³

A prática aberta do mal — assassinio de Basil — traz consigo o desmoronar das aparências: o crime dá-se em presença do quadro que, curiosamente Dorian se esquece pela primeira vez de tapar. Nesse frente a frente a cortina cai revelando a harmonia perfeita entre os dois Dorian — a união sem dissimulações que no final ocorre comprovando a impossibilidade de separar as duas faces de um todo.

Para lá desse espaço ambiental restrito, no qual a dualidade bem exterior/mal interior momentaneamente se desfaz, a máscara da aparência pura mantém-se

(«for a moment felt keenly the terrible pleasure of a *double life*»³⁴

até ao momento em que o arrependimento e a culpa se sobrepõem criando a ilusão da mudança:

«I am going to alter. I think I have altered»³⁵

No entanto Dorian sabe-se corrupto, deseja o castigo como único meio de redenção de todo o mal praticado:

«There was *purification* in punishment»³⁶

Assim, o eu não é de modo algum um ponto fixo de ancoragem mas sim uma zona de fosforescência, atravessada por polaridades em conflito e

³¹ *Ibidem*, cap. 12, pág. 169.

³² *Ibidem*, cap. 10, pág. 137.

³³ *Ibidem*, cap. 11, pág. 156.

³⁴ *Ibidem*, cap. 15, pág. 194.

³⁵ *Ibidem*, cap. 19, pág. 232.

³⁶ *Ibidem*, cap. 20, pág. 244.

MARIA JOÃO PIRES

na qual as discordâncias não dão lugar a um acordo perfeito. A união e conciliação — ponto de convergência de todas as diferenças — afiguram-se bem longe para lá dos horizontes finitos do espaço e do tempo.

Dorian não suporta o peso da sua própria existência, a simples identificação pública lhe desagrada:

«He was tired of hearing his own name now»³⁷

O desejo de retirar a máscara da hipocrisia revela também a ânsia de reencontro com o real — é necessário atravessar o espelho, inverter prioridades:

«Then he loathed his own beauty, and flinging the *mirror* on the floor, *crushed it into silver splinters* beneath his heel»³⁸

No entanto, na destruição do espelho reside também o desencanto face aos postulados (beleza e juventude) que sempre regeram a sua vivência. Com a aniquilação do retrato a metamorfose desfaz-se e com ela o encanto da eterna juventude de Dorian: tal, é a impossibilidade de querer apagar o equilíbrio interior com base numa utopia existencial: fazer sobreviver apenas a essência pura do bem.

Na restituição final da forma primitiva ao quadro se confirma a incapacidade humana de deter os efeitos do fluir do tempo, de realizar a permuta com a obra de arte extraíndo-lhe a perenidade que lhe é legítima.

III.

Quando o homem se coloca questões existenciais deixa frequentemente transparecer a necessidade de restaurar uma integridade irreparavelmente perdida no tempo. No entanto, nesta obra, não se trata propriamente de buscar a história universal, cósmica, ou qualquer outra chave das origens — ressalta, sim, a interiorização dessa procura histórica desenvolvendo em simultâneo uma existência exterior através da qual se pretende atingir um acordo. Em lugar da típica subdivisão romântica — o eu lançado no mundo à procura do «outro» — encontra-se a divisão radical do próprio ser, a criação de um hermafroditismo existencial, a distinção entre o homem e as suas máscaras:

At least he would be alone when he looked upon *the mask of his shame.*»³⁹

O efeito do espelho —

«the most magical of mirrors»⁴⁰
«An unjust mirror»⁴¹

³⁷ *Ibidem*, pág. 243.

³⁸ *Ibidem*, pág. 244.

³⁹ *Ibidem*, cap. 8, pág. 108.

⁴⁰ *Ibidem*, pág. 120.

⁴¹ *Ibidem*, cap. 20, pág. 246.

NOTAS E COMENTÁRIOS

— concretamente referido para designar o quadro, é a representação visual que engloba vários traços fenomenológicos da última década do séc. XIX: o *Doppelgänger* e o eu dividido, o «voyeurismo» implícito no processo de consciencialização⁴². Estes aspectos, apontados na primeira parte deste ensaio, sugerem assim um compromisso ou conflito permanente de Narciso com um anti-eu:

«This *mirror of his soul* that he was looking at»⁴³

A conversão em instrumento estético — o retrato — constitui forma de preencher o abismo existente entre a história da arte e a da própria vida, em parte originário na oposição perenidade/envelhecimento e extinção. Assim Lord Henry sugere precisamente a Dorian que a vida deve começar por imitar corporizando a estrutura da obra de arte e não o inverso:

«Life has been your art. You have *set yourself* to music. *Your days are your sonnets.*»⁴⁴

O argumento de Wilde em *De Profundis* acerca da não-distinção feita por Cristo entre a vida pessoal e a colectiva —

(«By this means he gave to man an extended, a Titan personality. Since his coming the history of each separate individual is, or can be made, the history of the world.»⁴⁵

— parece apontar para o facto de que a história individual deve ser intensificada até ao ponto de se tornar microcós mica da do mundo. Esta ânsia assimiladora de condução da vida de forma perfeita (a projecção da consciência em forma de mundo —⁴⁶) traduz-se também num misto de hedonismo com uma tentativa de superar o desajuste entre o homem e as suas máscaras através de uma «confinação» estética:

«The difference between objective and subjective work is one of external form merely. It is accidental, not essential. All artistic creation is absolutely subjective. (...)

Yes, the objective form is the most subjective in matter.» *Man is least himself when he talks in his own person. Give him a mask, and he will tell you the truth.*»⁴⁷

⁴² Vide PIERROT, Jean — *The Decadent Imagination, 1880-1900*, translated by Derek Coltman, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1981.

⁴³ *Op. cit.*, cap. 20.

⁴⁴ *Ibidem*, cap. 19, pág. 240.

⁴⁵ WILDE, Oscar—«De Profundis», *Complete Works of Oscar Wilde*, London & Glasgow, Collins, 1971, pág. 926. Todas as citações extraídas de outros textos de Oscar Wilde reportam-se a esta edição.

⁴⁶ Vide BLANCHOT, Maurice — *VEspace Littéraire*, Paris, Éditions Gallimard Collection Idées, 1978.

⁴⁷ *Op. cit.*, «The Critic as Artist», pág. 1045.

Nesta troca entre o subjectivo e o objectivo, a arte passa de um universo estático para o domínio do desenvolvimento pessoal — é-lhe assim aberta a possibilidade de realizar permuta com a história individual:

«For the artistic life is simple self-development. Humility in the artist is his frank acceptance of ali experiences, just as Love in the artist is simply that sense of Beauty that reveals to the world its body and its soul.»⁴⁸

A partir do momento em que Dorian passa a viver no reino estático e imutável da arte, o retrato adquire cada vez mais vida: uma espécie de inversão dá-se, pois — a objectividade torna-se atributo do domínio pessoal e o mundo natural e objectivo fica imbuído de subjectividade:

«It was from within apparently that the foulness and horror had come. Through some strange quickening of *inner life* the leprosies of sin were slowly eating the thing away.»⁴⁹

«There is something fatal about a portrait. It has a life of its own»⁵⁰.

Se a existência de Dorian tem uma qualidade reversível, cada relação sujeito/objecto é candidata potencial a troca — o processo de estetizar o humano e vivificar a obra de arte implica a inclusão dos actos também. Quando Dorian confronta e insere o retrato no quarto preenchido por recordações de infância, a obra de arte torna-se também parte desse passado — Dorian interioriza a objectividade do mundo exterior, advém, ele próprio, um exterior sem interior.

Para além dos desajustes já captados a nível da personagem, uma certa fragilidade se poderá detectar nas estruturas desta concepção de arte através da qual Dorian espera fugir às vicissitudes de um mundo sem centro. Tal encontrar-se-á, por exemplo, no paradoxo inerente ao seu modo de estar no mundo: mantendo-se secretamente imerso na sua interioridade, ele deseja experimentar as sensações do exterior:

«...and in his search for sensations that would be at once new and delightful, and possess that element of strangeness that is so essential to romance, he would often adopt certain modes of thought that he knew to be really alien to his nature»⁵¹

Trata-se pois de um «dandy» convencido de que, na sucessiva colocação das máscaras encontra o meio de se desmascarar — inverte e cria desproporções entre os valores fundamentais da sua sociedade. A degeneração em forma de arte constitui uma única moeda cujas duas faces se afirmam ser a negação

⁴⁸ *Ibidem*, «De Profundis», pág. 922.

⁴⁹ *Op. cit.*, cap. 13, pág. 175.

⁵⁰ *Ibidem*, cap. 9, pág. 131.

⁵¹ *Ibidem*, cap. 11, pág. 147.

NOTAS E COMENTÁRIOS

e a multiplicação do eu. Assim, se por esse processo a estrutura artística assume a conduta da vida, os seus princípios tornam-se éticos: a obra de arte destaca-se do mundo dos homens mas leva consigo o rasto da deterioração interior, da criminalidade — a surpreendente imperfeição do retrato traduz-se pois em fraqueza moral.

Tennyson em *The Lady of Shalott* prefigura, em parte, esta estética da auto-reflexão e consciencialização próprias do fim do século — só numa ilha, a *lady* trabalha uma tapeçaria através de um espelho, portanto duplamente retirada do mundo mutável do continente. O desejo de transcender o espelho e escapar à solidão imaginativa da consciência insular reflecte o cansaço da manifestação estética das sombras e a vontade de autenticar simultaneamente a sua estadia no mundo — enfim, modificar o percurso linear nos domínios da imaginação:

«And moving thro' a mirror clear
That hangs before her all the year,
Shadows of the world appear.
(...)
But in her web she still delights
To weave the mirror's magic sights,
(...)
«I am half sick of shadow», said
The Lady of Shalott». ⁵²

Contudo, incapaz de alcançar a comunhão com o exterior, ela atinge o ponto da bifurcação: permanecer no mundo das sombras, isolada dos ritmos terrenos ou tentar a sincronização do desenvolvimento pessoal com o natural ou histórico.

A opção coloca-se entre a permanência no reino encantado e irreal da ilha ou a deslocação rumo ao envolvimento social, portanto ao risco da destruição narcisística. Transitar não teria significado o face a face com outra sequência de espelhos?

Longe do momento de fruição, o diálogo entre a arte e a vida gera-se num labirinto onde os espaços pertencentes a ambos se defrontam, quiçá se cruzam e permutam, mas não se identificam:

«Ordinary people waited till life disclosed to them its secrets, but to the few, to the elect, the mysteries of life were revealed before the veil was drawn away. Sometimes this was the effect of art, and chiefly of the art of literature,...; was indeed, in its way, a real work of art, Life having its elaborate masterpieces, just as poetry has, or sculpture, or painting.» ^{53a}

⁵² TENNYSON — «The Lady of Shalott», *Selected Poems of Tennyson*, London, Heinemann, 1981., Part II, 46-8, 64-5, 71-2. ⁵³ *Op. cit.*, cap. 4, pág. 67.

MARIA JOÃO PIRES

Transparece na obra, contudo, a compreensão de uma era na qual a arte e a vida tivessem sido virtualmente indistintas — então, o indivíduo confundir-se-ia com o produto da imaginação artística, «viveria» a sua própria arte:

«And it had ali been what art should be unconscious ideal, and remote. One day, a fatal day I sometimes think, I determined to paint a wonderful portrait of you as you actually are, not in the costume of dead ages, but in your own time. Whether it was the Realism of the method, or the mere wonder of your own personality...

Art is always more abstract than we fancy.»⁵⁴

Poder-se-á talvez afirmar que, o reconhecimento da natureza falhada da demanda romântica de autenticidade acciona a concretização das concepções arte/vida próprias da sensibilidade do fim de século⁵⁵. No entanto, se a missão estética está, no caso de *Lady of Shalott*, votada ao fracasso pela sua natureza isolada, a tentativa de Dorian Gray de coabitar com a beleza ideal resulta numa auto-projecção fantástica onde a corrupção se sobrepõe e a integração pessoal fica rejeitada. Em ambos os casos o eu é vítima dos seus próprios espelhos — incapaz de encontrar o exterior (*Lady of Shalott*) ou de com ele *realmente* se defrontar (*Dorian Gray*), o sujeito limita-se a viver o eco, o reflexo da sua contrapartida visual.

IV. Conclusão

Da recepção de imagens reflectidas do mundo real ao comprometimento com as mais diversas formas de interferência (estas, de carácter social, sobretudo) se esboça um percurso conducente ao momento em que o sujeito — Dorian Gray — se move metaforicamente do centro para a periferia da ilha e vice-versa — combina e inverte vida e arte nas tensões de uma existência dividida.

De cada processo, ou mundo se quisermos, pretende o melhor: preservar a flor eterna da juventude, ajustá-la ao envolvimento social circular e inútil próprio do «dandy»:

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

yet *in his inmost heart* he desired to be something more than a mere «arbiter elegantiarum»...⁵⁶

Também neste âmbito Dorian atinge o ponto da dualidade — minimizar a vida por um lado (nos moldes reais e não naqueles que ele lhe confere através da permuta com a arte), imbuí-la de momentos experienciais, por outro.

⁵⁴ *Ibidem*, cap. 9 pág. 129.

⁵⁵ Vide PRAZ, Mário — *The Romantic Agony*, London, O.U.P., 1983.

⁵⁶ *Ibidem*, cap. 11, págs. 144-5.

NOTAS E COMENTÁRIOS

Enfim, no mar da fluidez Dorian procura alguma permanência, um centro de estabilidade no qual possa equilibrar, talvez mesmo reconciliar, as suas contrariedades existenciais. A alma — palavra com a qual ele define o retrato — não é mais do que a sua própria consciência projectada:

«I shall show you my soul. You shall see the thing that you fancy only God can see».⁵⁷

Dorian cresce, atinge a maturidade (notada por Basil e por ele próprio aquando da sua ânsia de redenção) paradoxalmente através de um acto de fragmentação: após sair para o mundo exterior ele volta para se confinar cada vez mais à interioridade da sua mente.

Se não a contrapartida absoluta à situação da *Lady of Shalott*, a deste esteta assemelha-se aos tormentos de uma vítima a sacrificar — ou seja, à consumação estética da auto-consciencialização romântica.

Assim, onde tudo é reflectido e passível de expansão infinita, o sofrimento de Dorian (bem saliente sobretudo nos três últimos capítulos) surge como possibilidade ou provocação da queda das máscaras. Tal como afirma **Wilde em *De Profundis***:

«*But behind Sorrow there is always Sorrow. Pain, unlike Pleasure, wears no mask. Truth in Art is not any correspondance between the essential idea and the accidental existence; it is not the resemblance of shape to shadow, or of the form mirrored in the crystal to the form itself. (...) Truth in Art is the unity of a thing with itself: the outward rendered expressive of the inward: the soul made incarnate: the body instinct with spirit. For this reason there is no truth comparable to Sorrow.*»⁵⁸

Cercando a sua individualidade ele morre numa atmosfera criada pelos reflexos desse processo de auto-consciencialização. Através de um refinamento estético — um perpétuo fazer e desfazer do eu pelo qual a existência e a arte se tornam permutáveis — revolve e inverte o desenvolvimento e progressão naturais.

Epigramas e *gossip* são também peças constituintes de uma mundo assente em situações desligadas, em fragmentos projectados pelo próprio eu na esperança de substituir a sua presença real — então a máscara e o espelho tornam-se instrumentos indispensáveis. Em lugar da *Lady of Shalott*, lidando com o mundo a uma distância quebrada, surge o antípoda — uma arte sobre o eu escrevendo sobre a tentativa de criar outra concepção de arte.

Maria João Pires

⁵⁷ *Ibidem*, cap. 12, pág. 170.

⁵⁸ *Op. dt.*, pág. 920.