



TÂNIA TOFFOLI

***O RETRATO DE DORIAN GRAY:***  
**um romance em três tempos**

Circulação entre Inglaterra e Brasil

CAMPINAS

2013





UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

TÂNIA TOFFOLI

***O RETRATO DE DORIAN GRAY:***  
**um romance em três tempos**

Circulação entre Inglaterra e Brasil

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Orna Messer Levin

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Mestra em Teoria e História Literária na área de História e Historiografia Literária.

CAMPINAS

2013

FICHA CATALOGRIFICA ELABORADA POR  
CRISLLENE QUEIROZ CUSTODIO CRB8/8624 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE  
ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP

T571r

Toffoli, Tânia, 1984-

O retrato de Dorian Gray : um romance em três tempos circulação entre Inglaterra e Brasil / Tânia Toffoli. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador : Orna Messer Levin.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Wilde, Oscar, 1854-1900. O retrato de Dorian Gray. 2. João, do Rio, 1881-1921. 3. A Noite (Jornal). 4. Tradução e interpretação. 5. Jornal brasileiro - Circulação. I. Levin, Orna Messer, 1960-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em inglês:** The picture of Dorian Gray: a novel in three times - circulation between England and Brazil.

**Palavras-chave em inglês:**

Dorian Gray

João, do Rio

A Noite (Newspaper)

Translation and interpretation

Brazilian newspaper - Circulation

**Área de concentração:** História e historiografia literária.

**Titulação:** Mestra em Teoria e História Literária.

**Banca examinadora:**

Orna Messer Levin [Orientador]

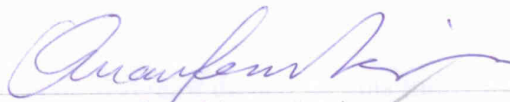
Pedro Paulo Ferreira Catharina

Fabio Akcelrud Durão

**Data da defesa:** 27-02-2013.

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária.

## BANCA EXAMINADORA



Orna Messer Levin  
Presidente/Orientador(a)  
IEL/UNICAMP



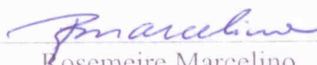
Prof(a). Dr(a). Fabio Akcelrud Durão




Prof(a). Dr(a). Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina



Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão  
Coordenador(a) da CPG/IEL



Rosemeire Marcelino  
Secretaria de Pós-graduação/IEL



Tânia Tolloli  
Ciência do(a) aluno(a)



# DEDICATÓRIA

Aos meus pais  
que não me ensinaram o preço de nada,  
mas o valor de tudo.





## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer aos meus pais. Minha mãe pelas prazerosas horas de leituras no sofá e por sempre me deixar comprar livros no supermercado. Meu pai pelas sempre interessantes discussões no jantar e por deixar “jogados por aí” livros tão fascinantes. Agradeço meu querido Marcelo pelo companheirismo e paciência com que me ouviu falar por horas sobre as pesquisas que levaram à escrita deste trabalho.

Agradecimentos especiais são imprescindíveis também a alguns amigos. *Les Enfants Terribles*, é claro, – André, Alline, Fabiano, Paulo, Rodrigo – meus eternos companheiros. Além de alguns amigos antigos de suma importância Felipe, Marquinho, Japa pelas conversas sempre inspiradoras que me incentivaram a continuar tentando. Todos os meus queridos, hoje importantes amigos, do Elite. Alguns merecem menção, ainda, pelas consultas, revisões, formatações e apoio, Jana, Ju e Vanessinha. Esta sempre disposta a ajudar nos momentos mais críticos, com calma e doçura. Menino Darcy por toda a paciência e dedicação em me ajudar com a formatação em seus preciosos finais de semana, muito obrigada.

Pela ordem de intimidade, mas não de importância, agradeço também à Orna por orientar uma desorientada com tanta paciência e delicadeza; a Márcia e a todos do grupo de pesquisa que contribuíram com sua leitura criteriosa e valiosíssima a qual nunca consegui realmente retribuir.

Ainda mais dedicada e essencial para a execução deste trabalho foram as conversas e indicações de Ana Porto que me trouxeram dicas sem as quais não conseguiria ter concluído meu texto.

Pelas leituras, opiniões e preciosa bibliografia Pedro Paulo e Mário, que participaram de maneira tão profissional e elegante de minha qualificação. Finalmente, também agradeço especialmente os professores Arnoni e Eric, além de outros vários importantes no desenvolvimento de minha incurável paixão pela Literatura que, como deve ser, trouxe-me imenso prazer por cada linha escrita neste trabalho e mais ainda ao vê-lo hoje concluído.



## EPÍGRAFE

*“Frequentemente tenho longas conversas comigo mesmo, e sou tão inteligente que algumas vezes não entendo uma palavra do que estou dizendo.”*

Oscar Wilde



## RESUMO

O objetivo deste trabalho é comparar o contexto de publicação do único romance de Oscar Wilde, “O Retrato de Dorian Gray”, na Inglaterra e no Brasil. A obra aparece pela primeira vez no Reino Unido e EUA em 1890 na *Lippincott’s*. É editada em livro em 1891. A tradução do texto para o português, feita por João do Rio, circula no Brasil em folhetim no jornal *A Noite*, em 1911. A publicação em livro é feita pela *Garnier*, em 1923, após a morte do tradutor. A partir dessas informações, se faz relevante considerar alguns tipos de leituras que são possibilitadas nos dois casos. Para compreendê-las, analisei dois aspectos ligados à estrutura do romance: o uso do narrador, pelo viés da narratologia de Genette, e a presença de descrições.

## ABSTRACT

The purpose of this study is to compare the context of publication of the only novel by Oscar Wilde, “The Picture of Dorian Gray”, in England and in Brazil. The work appears for the first time in UK and US in 1890 at *Lippincott’s*. It is edited as a book in 1891. The translation of the text in Portuguese, by João do Rio, circulates in Brazil as feuilleton at the newspaper *A Noite*, in 1911. The publication as book is made by *Garnier*, in 1923, after the death of the translator. From this information, it is relevant to consider some types of readings enabled by these two cases. To understand them, I’ve analyzed two aspects concerning the structure of the novel: the use of the narrator, by bias of narratology of Genette, and the presence of descriptions.



# Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
<b>1 O RETRATO DE DORIAN GRAY NA LIPPINCOTT'S MAGAZINE E SEUS LEITORES:</b>	
<b>circulação e recepção do romance na Inglaterra</b>	<b>11</b>
1.1 O MOVIMENTO ESTÉTICO . . . . .	16
1.2 A RECEPÇÃO NA INGLATERRA . . . . .	21
<b>2 JOGO DE VOZES E PERSPECTIVAS:</b>	
<b>o narrador em movimento.</b>	<b>31</b>
2.1 RETOMANDO A TRADIÇÃO . . . . .	34
2.2 O MODO DO NARRADOR . . . . .	44
2.2.1 COMENTÁRIOS DO NARRADOR: a perspectiva . . . . .	46
2.2.2 O NARRADOR ESPECTADOR: a distância . . . . .	51
2.3 O DISCURSO DOS PERSONAGENS: modo e voz . . . . .	55
2.3.1 O DRAMA NO ROMANCE: o discurso direto . . . . .	56
2.3.2 A VOZ NARRATIVA: narrador ou personagem? . . . . .	59
<b>3 O JOGO DE IMAGENS:</b>	
<b>o retrato e a descrição</b>	<b>67</b>
3.1 O QUADRO E O RETRATO . . . . .	69
3.2 LUZ E SOMBRA . . . . .	74
<b>4 JOGANDO EM OUTRAS LETRAS:</b>	
<b>a circulação do romance no Brasil</b>	<b>89</b>
4.1 O FOLHETIM NO JORNAL <i>A NOITE</i> . . . . .	94
4.2 OS RECORTES . . . . .	114
4.3 A TRADUÇÃO EM LIVRO E O TRADUTOR . . . . .	121
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>131</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>135</b>
<b>ANEXO</b>	<b>159</b>





# INTRODUÇÃO

O interesse por Oscar Wilde, tanto por parte da crítica quanto dos leitores comuns, tem sido enorme desde o século XIX. Um autor controverso e espirituoso, Wilde ainda chama a atenção dos especialistas e do público em geral, principalmente, pela ampla divulgação de seus epigramas proferidos por personagens. Frases como “*I can resist everything except temptation*”<sup>1</sup> e “*The only thing worse than being talked about is not being talked about*”<sup>2</sup>, ambas de Lord Henry em *O retrato de Dorian Gray*, são constantemente citadas e demonstram estilo paradoxal que tornou Oscar Wilde um escritor tão famoso. Os epigramas proferidos por típicos *dandies*, como Lord Goring da peça *An Ideal Husband*, Lord Darlington de *Lady Windermere’s Fan*, Lord Illingworth de *A Woman of No Importance*, Algernon Moncrieff de *The Importance of Being Earnest* e o próprio Lord Henry Wotton de *The Picture of Dorian Gray* tornaram-se referência estilística do dandismo. Tais personagens, veiculando frases do próprio Wilde têm sido considerados como seus alter-egos.

A popularidade de que goza o autor fez com que houvesse curiosidade acerca dos estudos críticos de suas ideias pelos críticos e não somente a leitura de suas obras. Nas primeiras décadas após sua morte foram produzidas diversas biografias e compilação de toda sua obra, por Stuart Mason, em 1914. São infundáveis os textos de crítica moderna, a ponto de terem sido produzidas duas bibliografias anotadas de sua crítica: uma por Mikhail (1978) e outra por Di Pietro (2000). Devido ao enorme volume, não cabe uma revisão de conteúdo dessa fortuna crítica, por não ser esse o objetivo deste trabalho.

Mas no que é pertinente a este estudo, cabem algumas considerações no que se refere às traduções brasileiras. 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,

---

<sup>1</sup>Eu posso resistir a tudo, menos à tentação.

<sup>2</sup>A única coisa pior do que falarem a nosso respeito é não falarem de nós.

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*.

Entre as obras do autor, escolhi o romance *O Retrato de Dorian Gray* como *corpus* deste trabalho em função do grande apreço pessoal pela obra que veio aumentando ao longo dos anos com as incontáveis leituras que foram se modificando e se tornando cada vez mais envolventes. Mas não é esse o único motivo pelo qual o romance merece atenção. A obra foi escolhida como o livro de 2010 para o quinto festival *One City, One Book* que ocorre em Dublin. Com isso, vários eventos culturais relacionados ao romance ocorreram na cidade durante o mês de abril de 2010. *Dorian Gray* também tem inspirado muitas adaptações cinematográficas<sup>3</sup>, literárias<sup>4</sup> e artísticas<sup>5</sup> sendo até hoje uma obra de grande interesse. Além disso, o romance de Wilde é a obra em que a associação entre o autor e seus person-

---

<sup>3</sup>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 királya* 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.

4

Entre as adaptações literárias: *The Detritus of Dorian Gray* de Kevin Max; *Dorian, an Imitation* de Will Self. *A Portrait of Dorian Gray* de Karl Lagerfeld; *Family Portrait* (também publicado como *Picture of Evil*) de Graham Masterton; *Smoke and Mirrors* de Neil Gaiman.

5

Há também peças e musicais baseados no romance: *The Picture of Dorian Gray* de John Osborne nos anos 1970. Matyas Varkonyi escreveu um musical para o romance na década de 1990. Ted Dykstra e Steven Mayoff escreveram o musical *Dorian* em 2002. Eddie Reyes e Thomas Sheehan produziram o musical "Dorian Gray" em 2002. Em 2006, foi produzido um musical tcheco baseado no romance. Em 2007, Greg Eldridge e Liam Suckling adaptaram o romance para peça em três atos. Matthew Bourne adaptou o romance para dança contemporânea em 2008. Em 2010, *Dorian Gray* foi adaptado por Daniel Mitura e dirigido por Henning Hegland.

agens ocorre de maneira mais evidente, tendo sido, inclusive, utilizada durante o julgamento como evidência do comportamento sexual de Wilde, considerado impróprio.

O interesse do romance para os críticos também é enorme. Entre os livros, artigos e teses sobre o romance de Wilde encontrei alguns temas comuns aos levantados geralmente nas introduções das edições do romance. Os principais estudos do romance tratam da recepção crítica da época, da questão moral, da duplicidade, da questão sexual, das alterações das edições, das possíveis origens literárias do romance e da comparação com outros autores e da relação com o esteticismo e decadentismo. Encontrei, também, outros tipos de estudos, como psicológicos, estudos de traduções da obra, aspectos formais.

Sabendo da abundância e diversificação desses estudos sobre *Dorian Gray* e de como tamanha gama de produções científicas interferem na iluminação de um único objeto de estudo, analisar o romance sob a perspectiva de sua circulação nacional é uma maneira talvez diferente de lidar com questões relativas à obra. Portanto, procurei observar como o único romance de um autor extremamente influente no final do século XIX e envolvido com discussões estéticas circulou no Brasil.

Para isso tornam-se premissas inalienáveis do presente trabalho a relevância de Wilde nas discussões acerca do movimento estético que desvincula alguns valores da classe média vitoriana da literatura e o impacto da obra de Wilde entre os críticos do século XIX na Inglaterra. Levei em consideração que *Dorian Gray* foi escrito para ser um ensaio sob a forma de romance, escrito com objetivo de discutir ideias estéticas, e que foi recebido pela crítica inglesa sob o viés da imoralidade associada à vida íntima do autor. Tentarei demonstrar neste trabalho como, no Brasil, o interesse pela biografia de Wilde continuou uma possibilidade de leitura entre o público familiarizado com os acontecimentos divulgados pelos jornais brasileiros acerca de sua prisão. Ao mesmo tempo, em consequência do veículo em que foi publicado, o romance pode ter recebido outras interpretações, as quais punham em destaque o crime e o suspense.

As estratégias utilizadas para a realização da pesquisa foram, primeiramente, o estudo dos dados da recepção crítica moderna e contemporânea a Wilde. Posteriormente foram levantadas informações sobre as circunstâncias de redação e publicação do romance, bem como sobre as ideias relativas ao seu conteúdo. Finalmente, foram utilizadas a tradução do romance por João do Rio, em livro, em comparação com as edições do jornal *A Noite*, no qual *O retrato de Dorian Gray* foi publicado em forma de folhetim.

Inicialmente, este trabalho foi pensado como um estudo das descrições em *O Retrato de Dorian Gray*. De acordo com a hipótese formulada no começo da pesquisa, o aspecto pictórico representaria uma questão importante na estrutura formal do romance, inclusive porque este versa sobre um quadro. Portanto, supus que haveria descrições abundantes do mesmo, justificando que fossem analisadas em sua relação com a técnica impressionista. As descrições de objetos de arte e livros são alvo de discussões, vinculando, em particular, *O retrato de Dorian Gray* ao livro de Huysmans, *À Rebours*. A princípio, esse seria o foco do trabalho. Antes que uma análise do aspecto descritivo da obra fosse feita, procurei conhecer os dados que envolveram a produção e as primeiras publicações do romance, em 1890 e 1891. Conheci em sua íntegra os textos frequentemente citados, que compõem a recepção crítica imediatamente posterior à publicação do romance. Em sua maioria, esses artigos o consideraram imoral. Percebi neles a presença de estranhamentos que iam além da mera acusação de imoralidade, pois discutiam aspectos artísticos do romance. Por esse motivo, foi necessário que eu tomasse contato com mais detalhes do contexto em que a obra foi produzida, tanto do ponto de vista histórico, quanto no que diz respeito às discussões estéticas do momento.

A partir do estudo desse momento desenvolvi o capítulo *O Retrato De Dorian Gray na Lippincott's Magazine: circulação e recepção do romance na Inglaterra*, no qual busquei mostrar que a recepção crítica da época, em especial, a mais negativa, via na figura de Wilde (e sua suposta relação com os pecados terríveis do protagonista) a imoralidade de que o romance foi duramente acusado. Essa associação entre autor e personagem pode ser explicada pelo fato de que o próprio

Wilde construía um tipo ficcional muito semelhante a sua própria imagem pública: os *dandies* que, como mencionado anteriormente, aparecem tanto em *O retrato de Dorian Gray*, com Lord Henry, quanto em várias de suas peças.

Soma-se a isso o fato conhecido como *Cleveland Street Scandal* que se refere à descoberta de uma espécie de bordel masculino, em julho de 1889, em uma residência na rua Cleveland. A atenção que a imprensa dedicou ao ocorrido pode ter sugestionado a identificação de um relacionamento amoroso entre homens no romance, em especial nas passagens em que Basil menciona seu afeto por Dorian. Quanto às ideias acerca da arte, sobre as quais o romance se atém, pouco foi discutido pelos críticos. Tencionei mostrar, inclusive, que esse tipo de abordagem que vê na obra um espelho do autor perdura até hoje. Desde a condenação de Wilde, em 1895, a dois anos de trabalhos forçados devido à sua relação com Lord Alfred Douglas, muito se comenta sobre esse aspecto da vida do autor. Isso ocorreu no próprio julgamento em que *O Retrato de Dorian Gray* foi usado como prova da acusação de “má conduta” de Wilde. Atualmente se faz algo semelhante ao se insistir em vincular o romance à vida pessoal de seu autor em diversos estudos críticos modernos, em particular os psicológicos que associam diferentes aspectos da obra a uma suposta manifestação do inconsciente de Wilde. Em lugar de um olhar biográfico desse tipo, busquei atentar aos aspectos intrínsecos à estrutura da obra e sua relação com o discurso da época.

Desde o início da pesquisa, esperava que pudesse relacionar a reação negativa que os críticos da época tiveram com o questionamento que a crítica moderna vem fazendo sobre a presença das descrições, por exemplo, no romance de Huysmans. Com as leituras e estudos mais detalhados da obra, em que foram sendo selecionados trechos que atentavam para a presença de descrições, constatei que estas remetiam à escolha do tipo de narrador, a qual se mostrou bastante peculiar. Assim, decidi que um estudo da voz narrativa também seria importante para se compreender o romance. Ao mesmo tempo, foi possível perceber que havia poucas passagens em que era descrito o retrato de Dorian, fazendo com que eu reavaliasse a hipótese inicial e redefinisse o caminho da pesquisa, dando mais atenção ao do

foco narrativo.

Percebi que ocorria uma enorme aproximação entre o narrador e o próprio autor por meio da estrutura formal do texto. Por sugestão do prof. Pedro Paulo Catharina, observei os estudos de Genette acerca da narratologia para refinar a análise. Isso fez com que fossem definidos dois aspectos a serem abordados: o modo (perspectiva e distância) e a voz narrativa, nos quais o capítulo “O Jogo de Vozes e Perspectivas: o narrador em movimento” se baseia. Nele discutirei como o narrador se aproxima e se distancia das cenas em diferentes momentos no romance, assim como assume a perspectiva de um dos personagens – Lord Henry. A voz da narrativa muitas vezes é transferida para as personagens, especialmente Dorian Gray, inclusive com a mudança de terceira para primeira pessoa. Esse aspecto cria uma associação na estrutura do texto entre personagem e narrador, sendo este último visto como o próprio autor. Defenderei que esse tipo de construção escolhida para compor o narrador do romance contribuiu para a recepção negativa dos críticos da época e também para que, ao longo do tempo, se estudasse o romance tendo em vista a biografia de Wilde.

A associação da figura do escritor com a obra, decorrente da própria estrutura do romance, definiu-se como questão importante, que relacionava a recepção negativa da crítica na Inglaterra a questões formais do texto. Entendi que havia nas descrições a mesma associação negativa com a biografia do autor a que levava o uso do narrador. A pouca descrição do quadro é um aspecto que contribui para que isso ocorra, pois é usada para indicar que as atitudes supostamente terríveis de Dorian ocorreram, sem de fato mencioná-las; assim como as narrações dessas ações são usadas para dar ao leitor a imagem do quadro, sem descrevê-lo. Esse jogo entre narração e descrição que ao mesmo tempo mostra e esconde permite ao leitor associar o que não é mencionado a um assunto sobre o qual Wilde não poderia tratar em sua obra, deixando-o nas entrelinhas, subentendido. Ao contrário da econômica descrição do quadro, os objetos de arte e os ambientes que rodeiam Dorian foram motivo de longas descrições. Esse contraste também indica a importância atribuída à vida dupla de Dorian, frequentador dos ambientes da alta

sociedade e dos subúrbios povoados por criminosos e marginais.

Dessas reflexões surgiu o capítulo *O Jogo de Imagens: o retrato e a descrição* no qual tratei da maneira como o uso das descrições privilegia alguns aspectos em detrimento de outros na economia do romance. As narrações, muitas vezes, complementam as descrições do quadro, dando ao leitor pistas sobre a formação da imagem degradada de Dorian, que é pouco descrita e, portanto, deve ser imaginada pelo leitor. Da mesma maneira, as poucas descrições do retrato dão indícios sobre elementos da história que permanecem apenas sugeridos, tanto pelo narrador, quanto pela fala de outros personagens. Essa possibilidade de se imaginar o quão terríveis são os atos de Dorian permite que o leitor associe à obra aquilo que de pior ele imaginar, pois se trata do indizível. Ao mesmo tempo, as descrições mais longas e detalhadas dão importância, por exemplo, ao livro amarelo dado a Dorian por Lord Henry. Esse objeto e a maneira como funciona no enredo permitem que se veja o próprio romance que se está lendo como um possível responsável pela corrupção do leitor, tal como o livro foi lido por Dorian. Assim o enfoque dado à descrição desse objeto, fornece ainda mais justificativas para que se considere a obra imoral, justificando, em certo sentido, a recepção crítica negativa que o romance teve à época. Além disso, nesse capítulo são analisados os trechos descritivos que enfatizam a duplicidade dos cenários, colocando Dorian tanto nos salões da alta sociedade quanto nos subúrbios de Londres, onde convive com as pessoas de nível social inferior, mais degradadas, e com criminosos. Esse fator, somado à identificação entre autor e personagem, contribui para que se coloque o escritor na posição de frequentador dos mesmos ambientes. Procurei explorar com as análises, juntamente com o estudo da construção do narrador, a maneira como própria estrutura do texto conduz o leitor a interpretar que a vida dupla de Dorian indica uma possível duplicidade semelhante na vida de Wilde.

Procurei verificar as traduções mais importantes do romance no Brasil. *O Retrato de Dorian Gray* foi traduzido para o português em diferentes épocas e em diferentes estilos. Dois autores brasileiros importantes traduziram *Dorian Gray*: a primeira tradução do romance para o português é de João do Rio e foi pub-

licada na forma de livro em 1923; há uma adaptação para o público juvenil de *Dorian Gray* feita por Clarice Lispector, de 1974. Atualmente as traduções para o português mais comercializadas em Portugal são as de Januário Leite, Margarida Vale de Gato, Maria de Lourdes Sousa Pinto e Artur Pereira. No Brasil é ainda frequentemente encontrada a tradução de João do Rio, reeditada pela Hedra, em 2009; uma das mais famosas e respeitadas traduções no Brasil é a de Oscar Mendes, publicada inicialmente em 1972 e reeditada até hoje. São populares as de edições de bolso, como de José Eduardo Ribeiro Moretzsohn, pela L&PM Pocket, Marina Guaspari, pela Ediouro, Ligia Junqueira, pela Record, e Enrico Corvisieri, pela Martin Claret. Há uma versão em quadrinhos de 1958, lançada pela EBAL, do RJ. A tradução da primeira versão escrita pelo autor, em 1890 foi feita por Marcella Furtado e recentemente publicada ela Landmark.

Entre essas traduções, as modernas preferem uma linguagem mais direta, sem muita preocupação com rebuscamento característico dos autores decadentistas. Porém, constatei que a mudança de terceira para primeira pessoa do singular – aspecto que seria analisado na discussão acerca do narrador – foi modificada por João do Rio na tradução. O escritor preferiu manter a impessoalidade do trecho, em vez de utilizar a primeira pessoa do singular como o faz Wilde no original. Não sendo possível demonstrar o que pretendia por meio da tradução de João do Rio, decidi utilizar a versão de Oscar Mendes, que mantém a primeira pessoa do singular e, em certa medida, o rebuscamento da linguagem original. A própria escolha de se estudar a circulação de *Dorian Gray* no Brasil se deu, inicialmente, devido ao fato de se haver encontrado essas alterações interessantes em sua primeira tradução para o português. Julguei importante analisar a maneira como o romance circulou no Brasil, tendo João do Rio como mediador. Em 1911, essa tradução de *Dorian Gray* saiu publicada, em folhetim, no jornal *A Noite*. Busquei analisar as características do jornal e da maneira como o romance foi nele incluído para compreender as circunstâncias em que sua tradução foi publicada pela primeira vez no Brasil. Com isso, cheguei a algumas hipóteses sobre as possibilidades de leitura abertas por esse meio de veiculação.



Tratarei desta questão no capítulo *Jogando com Outras Letras: circulação no Brasil*. Nele procurei mostrar que os recortes feitos para a publicação em folhetim, a confusão entre linguagem jornalística e literária e o contexto geral do jornal que explora a temática do crime possibilitaram leituras diferentes das originalmente pensadas para o romance. Uma das possíveis justificativas para essas leituras se dá pela duplicidade do personagem e do próprio romance, os quais se alternam entre discussões estéticas e o submundo do crime. O primeiro veículo em que ocorreu a circulação, o jornal *A Noite*, era dedicado fortemente a notícias e reportagens policiais, possibilitando uma interpretação bastante diversa daquela originalmente pensada por Wilde e pela revista de crítica literária em que de início circulou na Inglaterra. Como tentarei demonstrar no primeiro capítulo, muitos críticos ingleses deram ênfase às discussões sobre o esteticismo cultivado pela *Lippincott's Magazine* quando o romance foi publicado. No caso do Brasil, não há dados sobre a recepção do romance em forma de folhetim na imprensa diária. No entanto, as características da publicação permitiram que se analisassem novas possibilidades de leitura.

Analisei o enfoque dado pelo jornal ao texto com as escolhas de onde ocorreriam os recortes da publicação em folhetim. Como o romance não foi originalmente pensado para ser dividido dessa forma, os pontos do enredo em que o editor do jornal escolheu fazer as pausas sugerem a busca de efeitos de suspense. O foco dado pelo jornal à questão do suspense está bastante relacionado ao fato de se tratar de um jornal que explora o tema policial. Assim esses aspectos possibilitam a leitura de *Dorian Gray* como um romance do gênero policial, quase um romance de detetive, em que o leitor participa da descoberta do criminoso e/ou desvenda fatos obscuros ao longo do desenvolvimento da narrativa.

Esse enfoque é induzido muitas vezes pela presença dos *faits divers* lado a lado com o romance. Para o leitor que não lesse apenas o folhetim, mas o jornal como um todo, é bastante plausível a vinculação das notícias, que tratam da vida real, com a ficção, especialmente devido à linguagem literária das primeiras. Assim como para o leitor familiarizado com o processo que condenou Wilde à prisão,

divulgado no Brasil, é possível a leitura enviesada pela biografia do autor.

Indício disso é a demora de mais de dez anos para que fosse publicada a edição em livro da mesma tradução de João do Rio pela Garnier, em 1923. Inclusive, a maneira como foi feita a tradução mostra que o próprio tradutor, interessado nas ideias estéticas de Wilde e na temática criminal, procurou evitar a associação entre narrador e autor mencionada no capítulo *O Jogo de Vozes e Perspectivas: o narrador em movimento*.

A estrutura do romance e a exploração da duplicidade nos diferentes tempos em que foi publicado, no final do século XIX, na Inglaterra e começo do XX no Brasil, permitem diferentes possibilidades de leituras. Em 1890 *Dorian Gray* aparece pela primeira vez na Inglaterra em uma revista de crítica literária, a *Lippincott's Magazine*, envolvida com as discussões estéticas do período. Apenas aproximadamente vinte anos depois, em 1911, a tradução é publicada em português em *A Noite*, um jornal preocupado com notícias e reportagens ligadas ao mundo do crime. Em 1923, pouco mais de dez anos depois da primeira publicação da tradução no Brasil, o texto é finalmente publicado em livro pela Garnier, depois da morte de João do Rio. O romance em seus três tempos de circulação entre Brasil e Inglaterra certamente teve direcionadas algumas possibilidades de leituras.

# 1 O RETRATO DE DORIAN GRAY NA LIPPINCOTT'S MAGAZINE E SEUS LEITORES: circulação e recepção do romance na Inglaterra

Único romance de Wilde, *O Retrato de Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*) foi encomendado por Joseph M. Stoddart, em nome da *Lippincott's Monthly Magazine*, revista de crítica literária americana, que publicava obras originais, artigos gerais e crítica literária. Em 1889, Stoddart tinha a intenção de fazer uma versão britânica da revista, com editor e colaboradores britânicos, por isso, solicitou a Wilde um romance que esclarecesse os ideais do Esteticismo defendidos por alguns escritores, especialmente na Inglaterra. Outros autores britânicos convidados na época são Arthur Conan Doyle e Rudyard Kipling: o primeiro publicou *The Sign of Four*, seu segundo romance, poucos meses antes de Wilde, e o último *The Light that Failed*, cujo enredo também envolve um pintor e seu quadro, em janeiro de 1891. A revista teve dois nomes anteriores: *Lippincott's Magazine of Literature, Science and Education* (1868-1870) e *Lippincott's Magazine of Popular Literature and Science* (1871-1885), o que é indício do caráter popular das obras e assuntos que viriam a ser costumeiramente publicados.

Visando atingir o tipo de público da classe média que se pretendia educado, não é estranho Wilde ter sido escolhido como personalidade marcante que era em seu tempo. Bastante popular naquele momento, o autor, inclusive, já havia ido aos Estados Unidos e Canadá, em 1882, proferir palestras relativas ao Movimento Estético. O convite para palestrante foi recebido devido à notoriedade adquirida naquele país por causa das caricaturas publicadas pelo jornal *Punch* (fig. 1) e do personagem Bunthorne de Gilbert & Sullivan na ópera cômica *Patience* (1881), interpretado por George Grossmith (fig. 2) e inspirado em sua figura. Também proferiu palestras sobre o mesmo assunto pela Inglaterra, em 1883 e 1884. Posteriormente passou a escrever regularmente para jornais famosos como o *Pall Mall Gazette*, desde 1885, *Dramatic Review*, um jornal semanal de literatura arte, música e drama, de 1885 a 1886, e, de 1887 a 1889, foi editor da revista *The*

*Woman's World*, recebendo 6 libras por semana. Ademais já havia publicado poemas em 1881 e seus contos infantis, *The Happy Prince and other stories*, em 1888, haviam sido aclamados pela crítica. À época da publicação de *Dorian Gray*, Wilde estava estabelecido como autor e personalidade proeminente.



Figura 1



Figura 2

Ao mesmo tempo em que Wilde tinha grande apelo popular, buscava sempre a posição de modelo de elegância e sofisticação a ser seguido. Isso pode ser notado, inclusive, pelo modo como era visto pela *The Woman's World* quando foi convidado para ser editor. Inicialmente chamada *The Lady's World*, a revista pretendia ser voltada para um público de mulheres aspirantes da classe média, concentrando-se em moda e questões da alta sociedade. Com o novo nome e Wilde como editor,

a ideia era que houvesse uma inclinação mais artística, embora continuasse publicando artigos sobre a alta sociedade e moda. Assim o autor se posicionavaquase como modelo de elegância e erudição diante de uma classe emergente de mulheres educadas que passavam por uma mudança de posição na sociedade. Os artigos que a revista passa a publicar incluem figuras de destaque da época, como Elisabeth of Wied (rainha da România), Princesa Christian (quinta filha da rainha Victória) e Marie Corelli, romancista de grande sucesso.

Segundo Lawler (1972), devido a indícios na correspondência de Wilde, foi durante esse período em que era editor de *The Woman's World* que teria começado a escrever seu único romance, em junho de 1889. Lawler defende que três manuscritos teriam sido produzidos antes da publicação, dos quais apenas os dois hoje conhecidos teriam sido preservados (atualmente encontram-se na instituição norte-americana *Morgan Library & Museum*). Alguns indícios que justificam essa tese seriam trechos em que há evidências de que o texto foi copiado de outro, como repetições de frases inteiras poucas linhas depois de terem sido escritas.

A primeira versão do romance apareceu na edição de Julho da *Lippincott's Monthly Magazine*, em 20 de junho de 1890, cujo preço era vinte e cinco centavos de dólar nos EUA (fig. 3) e um shilling (hoje equivalente a aproximadamente dezoito libras) no Reino Unido (fig. 4). Nos EUA, rapidamente esgotou, já na Inglaterra, onde foi publicado simultaneamente, foi muito mal recebido pela crítica, que o considerou imoral, obrigando o editor a retirar das bancas as revistas restantes.

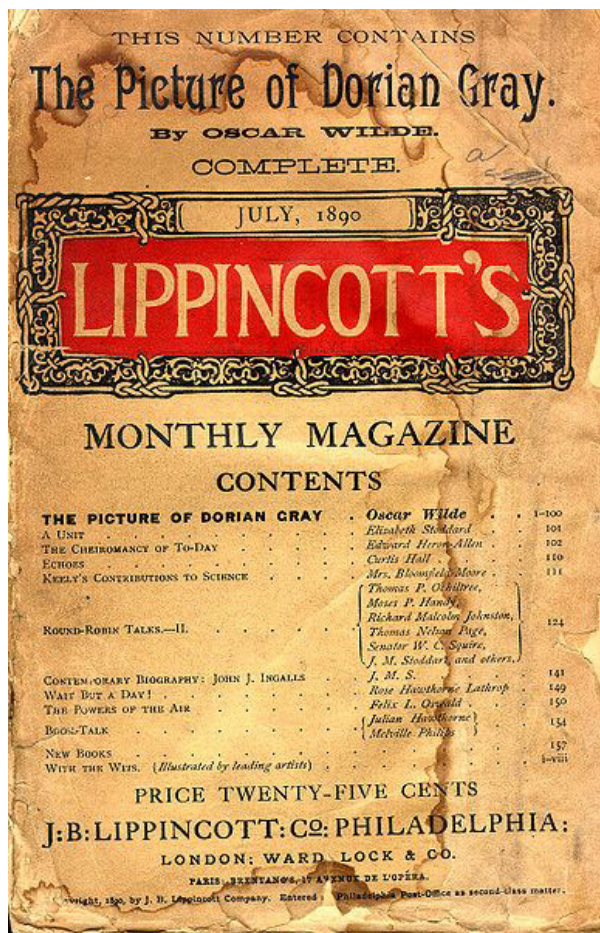


Figura 3

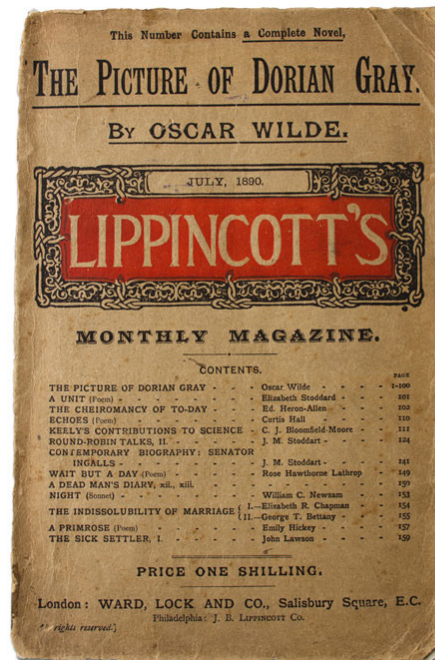


Figura 4

Como resposta à péssima recepção da crítica inglesa, Wilde escreveu diversas cartas que são muito úteis para a compreensão de suas posições estéticas. Também como consequência das críticas, procedeu várias alterações para a versão expandida que seria publicada em livro pela *Ward, Lock and Company*, em 1891. O autor diria posteriormente em seu julgamento que as modificações teriam sido feitas por iniciativa própria e por sugestões de Walter Pater. 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.

De acordo com Lawler (1978), houve entre as edições uma diminuição da importância de Basil na história e aumento da participação de Sybil, especialmente

por meio dos capítulos incluídos que desenvolvem cenas de sua família e, posteriormente, o aparecimento de James Vane. Outra modificação importante foi a inclusão do capítulo sobre a história da família de Dorian que, de certa forma, tenta explicar por uma espécie de tendência familiar o que ocorrerá com o personagem ao longo da trama. Costuma-se afirmar que muitas dessas alterações, especialmente nas falas de Basil, visavam amenizar passagens que permitissem muito evidentemente associação ao que Lord Alfred Douglas chamará, em um poema mencionado no julgamento de Wilde, de “the love that dare not speak its name”<sup>6</sup>. Provavelmente não foi exatamente esse o foco das preocupações de Wilde, mas sim restringir a discussão sobre esse tipo de amor, colocando-o de maneira puramente intelectual sob o ponto de vista da arte. Prova disso é a própria utilização do romance no julgamento, como indício de uma possível conduta do autor. Foram lidas pelo promotor algumas passagens das falas de Basil a respeito de Dorian, e foi mencionada a relação entre Lord Henry e Dorian, aspectos que permanecem na edição de 1891. O desagrado da crítica da época deve ser visto inserido em um contexto para que se compreendam as discussões sobre arte envolvidas, especialmente em sua relação com a moralidade.

Muito se fala da referência a essa espécie de “amor greco-romano” entre homens que é, sem dúvida, importante, já que, poucos meses antes da publicação de *Dorian Gray*, estava em destaque na imprensa a discussão de um incidente conhecido como *Cleveland Street Scandal*. Em 1889, foi divulgado pelo *North London Press* que a polícia descobriu um bordel masculino que funcionava na rua Cleveland. Meninos mensageiros conhecidos como *telegraph boys* foram recrutados para relações sexuais com aristocratas e outros homens influentes; estava ligado ao escândalo segundo na linha de herdeiros do trono, Príncipe Albert Victor, filho mais velho do príncipe de Gales. O acontecimento causou grande sensibilidade na imprensa moralista e qualquer menção ao que, de tão inominável, era referido como “gross indecency”<sup>7</sup> tornou-se inadmissível. Não obstante, apenas essa abordagem não dá conta de todos os aspectos das críticas e deixa de lado questões relevantes

---

<sup>6</sup>O amor que não ousa dizer seu nome.

<sup>7</sup>Indecência nojenta.

concernentes à arte de Wilde. Apesar da recepção negativa e moralizante da maioria das críticas, havia outros elementos que podem esclarecer a reação que o romance causou naquele momento<sup>8</sup>.

Segundo Gagnier (1986), 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. Assim os princípios estéticos defendidos por esse movimento rejeitariam a própria classe média. Embora não seja a única, essa parece ser uma explicação bastante plausível para a reação da crítica e se faz necessário observar de que maneiras essa exclusão ocorreu. Para fazê-lo, é imprescindível observar as discussões estéticas do período e os questionamentos ao romance feitos pelos diferentes críticos da época.

## 1.1 O MOVIMENTO ESTÉTICO

Como mencionado anteriormente, com a publicação do romance, a revista tinha como objetivo mostrar as propostas estéticas postas em prática no romance. Elas haviam aparecido anteriormente, em quatro ensaios de Wilde: *The truth of masks*, publicado em 1885 sob o título *Shakespeare and Stage Costume*; *The Decay of Lying*, de janeiro de 1889; *The Critic as Artist*, originalmente denominado *The True Function and Value of Criticism*, publicado em duas partes nas edições de julho e setembro de 1890, todos na revista *The Nineteenth Century*, e *Pen, Pencil and Poison – a study in Green*, de janeiro de 1889 na *Fortnightly Review*. Esses ensaios foram reunidos sob a forma de livro intitulado *Intentions*, em maio de 1891, um mês após a publicação de *Dorian Gray* pela *Ward, Lock and Company*.

Por meio dessas ideias, o autor se colocou como grande adepto do Movimento Estético inglês, promovendo a “arte pela arte” contra aqueles que acreditavam

---

<sup>8</sup>As mais conhecidas críticas foram reunidas por Mason (1908).



que a arte deveria servir à moral. *The Truth of Masks* concentra-se no drama, discutindo uma produção de *As You Like It* e o romance *Mademoiselle de Maupin*, os quais afetaram o modo de Wilde pensar sobre o que chama de Ilusão. *The Decay of Lying* discute a polêmica contra o realismo e sua posição sobre outros elementos do discurso que opõem imitação a criação, natureza a forma, vida a arte. Esse ensaio, escrito sob a forma de diálogo socrático, defende o Esteticismo e a “arte pela arte” que, de acordo com o texto, contém quatro doutrinas: a arte nunca expressa nada além dela mesma; toda arte ruim vem do retorno à Vida e Natureza e sua elevação a ideais a Vida imita a Arte mais do que o contrário; mentir, falando de coisas belas e não verdadeiras, é o real objetivo da Arte. *The Critic as Artist* sugere que o crítico é o ponto de partida para uma nova obra de arte. O ensaio acaba com a distinção entre arte e crítica – esta seria independente de seu objeto e não necessariamente subordinada a ele. Além disso, a vida contemplativa seria melhor que vida de ação e o princípio científico da hereditariedade mostraria que nunca se é menos livre e se tem mais ilusões do que quando se tenta agir com um objetivo consciente em mente. A crítica estaria acima da razão, seria necessariamente subjetiva. *Pen, Pencil and Poison* trata de um crítico de arte que também é um assassino; haveria congruência entre crime e cultura; a eficiência do pecado na criação da personalidade e sua relação entre a vida oculta e a pública.

É claro que algumas dessas proposições não eram novas, nem na Europa como um todo, nem na própria Grã-Bretanha. As fundações filosóficas do pensamento estético remontam ao século XVIII em que Kant tratou da autonomia da arte, que deveria existir por sua própria essência. Esses preceitos foram usados pelos românticos alemães e por meio deles, na Inglaterra, Coleridge e Carlyle, por exemplo, tiveram alguma influência na gênese desse direcionamento filosófico. A teoria estética como tal é defendida por Swinburne, através do ensaio “William Blake”, publicado em 1868, quando ocorre, de fato, a exposição apologética da teoria no Reino Unido. Além disso, neste país ela aparece também com o trabalho de John Keats, que identificava Verdade com Beleza e assim colocava a Estética em primeiro plano. Todavia foi na França que o esteticismo de fato tomou forma e

tornou-se largamente divulgado por Théophile Gautier, que o emprega para atacar o moralismo e o utilitarismo que via como inimigos da verdadeira arte, chegando a colocar em oposição a Beleza e a Utilidade.

As discussões acerca da pintura, que começam a ocorrer no final do século XIX na França também se relacionam com a questão, considerando-se a relevância dada à forma. Portanto, são de extrema importância para a compreensão do contexto em que foi produzido o romance de Wilde, afinal, a representação da realidade e os diversos planos sensoriais estavam em pauta naquele período em particular. Como se sabe, o Impressionismo trouxe 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. A mistura de cores e luzes ocorre no momento em que a imagem é vista, quando os fragmentos de cor são unificados pelo olho do espectador. Inova-se também aquilo que é pintado – a tradição de se pintar temáticas nobres e usando linhas definidas, cores perfeitamente misturadas, buscando retratar fielmente a realidade, transforma-se em pintura de impressões visuais e movimentos por meio de técnicas que experimentam com o uso da cor e da luz.

A emergente arte visual foi logo seguida por movimentos análogos em outros meios, como a literatura. Porém, o uso literário do termo é muito pouco preciso, estando bastante relacionado ao simbolismo, na França. O sentido literário de Impressionismo tomou da pintura francesa um termo vago aplicado a obras ou passagens que se concentram nas impressões de quem observa, não se tratando de uma escola ou movimento, mas antes, uma tendência subjetiva manifesta em técnicas descritivas. O uso desse aspecto descritivo no gênero romance aparece como inovação formal – os gêneros passaram a ser transpostos na exploração da forma; com Baudelaire, o poema em prosa ganhou destaque e, da mesma maneira, a poesia foi trazida para o romance e, para tanto, fez-se uso da imagem, da descrição.

Com a considerável efervescência no mundo da pintura do *Salon des Refusés*, quadros ousados chegaram ao público. Inglaterra e França mantinham constantes

trocas, pois pintores e escritores de ambos os lugares viajavam de um para outro e, com isso, tinham contato entre si. Inclusive, muito da inspiração que levou artistas como Monet, Renoir, Cézanne, entre outros, à exploração do uso da luz, veio de pintores ingleses, como Turner e Constable, assim como o movimento estético inglês possuía fortes relações com o simbolismo francês.

As próprias discussões no campo da arte como um todo estavam relacionadas à imagem, devido especialmente ao advento da fotografia. Literatura e artes visuais já influenciavam uma à outra, mas nesse período essa associação se torna mais evidente, por exemplo, nos escritos de Baudelaire sobre Delacroix ou nas menções a Moreau, por Huysmans. A própria amizade e convivência entre pintores e escritores, como Zola e Cézanne, mostram a proximidade entre essas artes. No que diz respeito a Wilde, são famosas as trocas ferinas com Whistler, sobre quem escreveu a famosa passagem “For that he is indeed one of the very greatest masters of painting is my opinion. And I may add that in this opinion Mr. Whistler himself entirely concurs.”<sup>9</sup> em sua crítica ao romance do pintor, *Ten O’Clock*, publicada no *Pall Mall Gazette*, em 1885.

Na Inglaterra, no percurso intermédio entre a segunda geração romântica e a primeira geração de adeptos convictos da autonomia da arte, há que mencionar um grupo de artistas contemporâneos de Swinburne, que se autodesignam “Pre-Raphaelite Brotherhood”, dedicando-se tanto à pintura como à literatura. O grupo, constituído em 1848, pretende, sobretudo, realçar a importância da arte, encaminhando-a segundo tendências que essencialmente se opõem a fórmulas ou regras de caráter acadêmico. A garantia de inexistência de uma solução de continuidade do espírito romântico na arte inglesa é, em meados do século XIX, em grande parte da responsabilidade deste grupo, no qual se destacam as figuras de Rossetti e Burne-Jones. Quando, na década de 1860, Swinburne publica os seus poemas, é graças à implantação do espírito pré-rafaelita em algumas camadas (ainda que minoritárias) da população, que a rejeição total desses não ocorre.

Wilde teve acesso à estética de Kant com Mahaffy ainda no Trinity College,

---

<sup>9</sup>“Por isso que ele é de fato um dos maiores mestres da pintura é minha opinião. E me permito acrescentar que com essa opinião o próprio Sr. Whistler inteiramente concorda.”

em Dublin. Diversos autores ligados ao esteticismo constam na lista de obras da biblioteca do escritor; *Mademoiselle de Maupin* está entre os livros mais lidos por ele, juntamente com obras de Rossetti e Swinburne, as quais conhecia praticamente de cor. Symonds era muito apreciado.

Apesar de as ideias decadentistas já terem chegado à Inglaterra através de Swinburne, a atração que os pensamentos contidos na obra de Huysmans exerceram em Oscar Wilde é evidente, como podemos perceber no comentário de Laver sobre a impressão causada quando da publicação de *À Rebours*:

A influência de Baudelaire chegara já à Inglaterra, havia muito, por intermédio de Swinburne, mas a entronização de Baudelaire como santo padroeiro de um novo culto foi, mesmo na França, consumada apenas nos primeiros anos da década de 1880. Justamente na época em que Wilde ia mais frequentemente a Paris, veio a público o livro que foi saudado como o “Breviário da Decadência”. *À Rebours*, de Huysmans, foi publicado em 1884, e deve ter tido para Wilde uma atração imediata. O singular caráter do protagonista, Des Esseintes, que tinha por fundamento real o original vivo do Conde Robert de Montesquiou, deve ter parecido, ao jovem inglês, encarnação de suas próprias ideias. O estilo vívido e sumamente maneiroso de Huysmans, com os seus arcaísmos, a sua aglomeração de epítetos, a um tempo rico e recherché, a sua grande cópia de imagens visuais, vinham apresentar uma espécie de santo do estetismo, que abrisse mão de todas as diversões e distrações normais da vida social, a fim de arder, tal como Pater, com a chama viva, e fugaz da sensibilidade estética. Mas, por ser francês, levava as suas pesquisas mais além do que teria coragem de fazer qualquer inglês do período. (LAVÉR, 2003)

Quando é publicado *Dorian Gray*, a atração a que se refere Laver, torna-se evidente; a obra de Wilde e *À Rebours* se adequam tão perfeitamente aos preceitos decadentistas que Holbrook (1913) considera que “Jean des Esseintes and Dorian Gray are the authentic decadent types”<sup>10</sup>.

No entanto, de certo, Pater, principalmente seu *The Renaissance*, é considerado o que mais impressionou Wilde. A obra de Pater, publicada em 1873, assim como a dos outros estetas britânicos, também causou grande escândalo e foi duramente criticada.

Assim, ao colocar em prática na ficção as ideias propostas nos ensaios de *Intentions*, que retomam e, muitas vezes, reinterpretem essa corrente de pensamento já duramente criticada, e criar *O Retrato de Dorian Gray*, Wilde colocou-se entre aqueles considerados imorais de acordo com os valores da classe média vitoriana. Analisando as críticas da época, é possível perceber a expectativa dos críticos para o gênero – de acordo com Gagnier (1986), a inclusão dos valores da classe média

---

<sup>10</sup>Jean des Esseintes e Dorian Gray são os tipos decadents autênticos.

– e como esta foi frustrada de diversas maneiras pelas novidades propostas. Não só o conteúdo, mas também a forma desagradou os críticos que mencionam como problemas os longos diálogos e descrições, o estilo rebuscado, as referências à tradição, que dizem não ser condizentes com o enredo. Esses usos particulares das ideias estéticas francesas já trazidas para a Inglaterra, inicialmente por Swinburne, continuavam fora da tradição moralista da classe média inglesa consumidora de romances, tanto no que diz respeito ao enredo e ao discurso dos personagens, quanto aos aspectos formais utilizados no gênero romanesco.

## 1.2 A RECEPÇÃO NA INGLATERRA

Foram publicadas diversas críticas nos meses subsequentes à publicação do romance pela *Lippincott's Magazine*: o *St. James Gazette*, em 24 de junho (*A Study in Puppydom*); o *Daily Chronicle*, em 30 de junho; o *Scots Observer*, em 5 de julho; o *The Speaker*, em 5 de julho (*Profuse and Perfervid*); o *Light*, em 12 de julho (*A Spiritualistic Review*); o *Punch*, como mencionado anteriormente, um jornal que frequentemente publicava caricaturas de Wilde, se manifesta sobre o romance em 19 de julho. A própria *Lippincott's Magazine* publica duas críticas, uma em setembro, por Julian Hawthorne, filho de Nathaniel Hawthorne, intitulada *The Romance of the Impossible* e outra por Anne H. Wharton que leva o nome de *A Revulsion from Realism*. Nos meses posteriores à publicação em livro de 1891 há duas outras críticas importantes, a do *The Athenaeum*, de 27 de junho e a do *The Book-Man*, de outubro, escrita por Walter Pater.

As três primeiras críticas publicadas são as mais agressivas e desaprovam, principalmente, que o assunto tratado seja a corrupção da alma e não um exemplo de moralidade, além de acusarem a obra de não ser “verdadeira”. A crítica do *Daily Chronicle* utiliza dois termos que resumem o incômodo: “vamp up”<sup>11</sup> e “sham”<sup>12</sup>. Esses críticos consideram que o enredo seria não só inverossímil, mas inútil para a função social que se acreditava que a arte deveria exercer.

A partir dessas afirmações, é possível tomar contato um dos mais discutidos

---

<sup>11</sup>inventar algo artificial ou não verdadeiro.

<sup>12</sup>algo falso ou vazio que simula ser genuíno, uma imitação espúria, a qualidade do engano, intenção vazia.

aspectos da inovação estética proposta por Wilde, a saber, a reorganização da relação entre a ética e a estética. Para ele, o objetivo da arte não é ser moralizante ou desmoralizante, ao contrário do que querem os críticos; a arte é livre para criar o que quiser, podendo a própria subversão ser retratada e estudada psicologicamente e artisticamente como o faz, colocando em seu romance um livro que influencia seu personagem negativamente. Se a obra é perigosa a alguém, isso não importaria à arte, nas palavras de Wilde, “it is poisonous if you like, but you cannot deny that it is also perfect, and perfection is what we artists aim at.”<sup>13</sup> Por outro lado, é curioso notar que não há impunidade, pois Dorian, atormentado pelo quadro, sofre as consequências de suas escolhas, mesmo que sejam meramente ter que lidar constantemente com a visão de sua própria imagem corrompida. Por conseguinte, contrariamente ao que muitos críticos disseram, há claramente uma moral na história, mas que, para Wilde, é apenas parte da obra e não a finalidade dela; funcionaria como elemento artístico como qualquer outro – a corrupção, por exemplo. O autor defende que ambas, moralidade e imoralidade, sejam retratadas artisticamente em seus devidos momentos e lugares para criar um efeito estético e não moral, pois o objetivo da arte seria a busca da Beleza. Porém, ainda segundo Gagnier, o final do romance seria um indício de que Wilde se rendeu às expectativas do público de que o malfeitor (Dorian) tivesse sua punição. Aliás o próprio escritor, em correspondência com Conan Doyle, se refere à suposta moralidade existente em sua obra como um defeito.

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. Nessa crítica, diversamente das anteriores, o que incomoda não é a moral, pois a percebe no romance. Curiosamente, é justamente o capítulo mais descritivo que incomoda. Apesar de gostar do último capítulo (que na edição de 1891 divide-se, formando os capítulos XIX e XX), no qual há acontecimentos e um final, de

---

<sup>13</sup> “[a obra] é venenosa se você quiser, mas você não pode negar que é também perfeita, e perfeição é o que nós artistas objetivamos”. Comentário de Wilde em resposta ao editor do *Daily Chronicle*, publicada em 2 de julho de 1890.

certa forma, punitivo para o personagem criminoso, acha o capítulo IX (que depois se torna o capítulo XI) tão ruim quanto o último é bom. Considera que há falta de precisão nas 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 à narração de acontecimentos.

Essa crítica mostra outro aspecto a ser considerado na exclusão dos valores da classe média – o estilo utilizado na obra, com longas passagens descritivas e os diálogos pregadores do hedonismo de Lord Henry, é visto como desvio do foco do enredo; para ser um bom “contador de histórias”, esses elementos deveriam ser suprimidos. Claramente o crítico não considera que Wilde teria usado esses recursos visando utilizar o gênero do romance para uma proposição estética que desvincula a obra de arte de funções sociais predeterminadas. De qualquer forma, o que incomoda é o questionamento dos valores não só morais como também estéticos da classe média vitoriana, pois não são confirmados os pressupostos dos quais o crítico parte.

Como é de se esperar, as duas críticas publicadas pela *Lippincott's* são positivas e pretendem desviar o foco das referências ao que seria considerado imoral, chamando atenção para outros aspectos da obra. Para contrapor as críticas negativas dos jornais londrinos, a escolha de Julian Hawthorne como um dos críticos parece bastante significativa, já que se trata do filho de um dos maiores puritanos da literatura americana da época. Hawthorne coloca a questão do fantástico como justificativa não só para explicar a diferença entre a obra e o realismo da época, mas também para esconder a porção de realismo (vida dupla) na obra que não era conveniente, o que se percebe por meio do número de vezes que menciona referir-se a algo inexistente. Igualmente, destaca a moral e tratado fato de a obra ser um exemplo das teorias estéticas de Wilde, já que este foi o motivo pelo qual o romance foi encomendado pela revista. Coloca as conversas interessantes e a beleza

decorativa das descrições como um aspecto positivo da obra. A outra crítica, de Anne H. Wharton, toma a obra vista também pela perspectiva da inovação ao realismo, retornando ao impossível na ficção como grande novidade nos moldes de Stevenson. O personagem Lord Henry é considerado o aspecto mais interessante do romance, mas as descrições não agradam.

Considerada por muitos a melhor crítica ao livro, o texto de Pater, *A novel by Mr. Oscar Wilde* também se refere ao rompimento com o realismo, que é associado ao lugar comum dos hábitos e gostos da classe média; a questão ética é considerada apenas como um dos vários aspectos levantados pelo crítico e vista, de certa forma, esteticamente, já que o motivo pelo qual se deveria ter boa conduta seria não se tornar vulgar e feio. O que Pater destaca como mais evidente e interessante é o contraste entre o convencional (o detalhe acessório que traria o efeito da “melhor forma de realismo”) e o sobrenatural. Já com relação às ideias epicuristas, considera que são abordadas de maneira distorcida no romance, pois deveriam levar ao desenvolvimento do homem e o que ocorre é degradação. Especialmente devido a esta observação, de acordo com Riquelme (2000), certamente Pater teriam reconhecido suas ideias nas falas de Lord Henry, tornando-o objeto de sátira e, por isso, teria percebido o questionamento de Wilde aos seus preceitos. Portanto, para Riquelme, o texto de Pater teria sido mal interpretado e sua ironia ignorada, pois a crítica seria “defensiva, preconceituosa e condescendente”. Segundo Riquelme, Pater veria Wilde com preconceito por sua origem irlandesa e consideraria que o livro não era original, mas sim imitação dos franceses e americanos.

A questão da imitação se faz importante, pois além dessas conhecidas críticas à moralidade do romance, Wilde foi constantemente repreendido por causa da interdiscursividade, tanto em *Dorian Gray* como em suas obras de maneira geral. Críticos da época apontaram semelhanças entre o romance de Wilde e outras obras<sup>14</sup>, questionando sua originalidade e até o acusando de plágio.<sup>15</sup> Apesar de Pater se referir a Mathew Arnold, Edgar Poe e “good French work of the same

---

<sup>14</sup>Julian Hawthorn menciona *Peau de Chagrin* de Balzac, *Frankenstein* de Mary Shelley, *Dr. Jekyll and Mr Hyde* de Stevenson, obras de Ouida, *Vivian Gray* de Disraeli e *Pelham* de Bulwer.

<sup>15</sup>Para empréstimos habituais de outras obras e a acusação lançada contra eles ver RABY, Peter. *Oscar Wilde* (British and Irish Authors). Cambridge (England), New York: Cambridge University Press, 1988.



kind”<sup>16</sup> não somente como fontes, mas como imitação - o romance teria sido feito “in more or less conscious imitation of it.”<sup>17</sup> -, também menciona *Intentions* como importante para se perceber o sucesso de sua obra de ficção, pois permite uma comparação entre a prática como artista criativo e seus preceitos críticos.<sup>18</sup> Este foi outro fator que rendeu diversas críticas à originalidade de Wilde, pois possuía o hábito de reutilizar suas próprias obras. Diversos trechos, especialmente dos diálogos sobre arte contidos no romance, foram retirados dos textos que compõem *Intentions*. Ademais, Wilde copiou no capítulo 11 de *O Retrato de Dorian Gray* uma página inteira de uma resenha sobre o livro de Earnest Lefebure, *Embroidery and Lace: Their Manufacture and History from the Remotest Antiquity and the Present Day*, que escreveu em novembro 1888, quando era editor de *Women’s World*. (LAWLER e KNOTT, 1976) Inclusive, em sua correspondência pessoal, também se encontra um trecho de uma carta escrita a Lily Langtry, em novembro de 1883, que diz:

I am going to be married to a beautiful girl called Constance Lloyd, a grave, slight, violet-eyed little Artemis, with great coils of heavy brown hair which make her flower-like head droop like a blossom, and wonderful ivory hands which draw music from the piano so sweet that the birds stop singing to listen to her (HART-DAVIS, 1962, p. 154)

De acordo com Dawson (1990), o trecho é praticamente idêntico ao utilizado no romance para descrever Sybil Vane.

Segundo Lawler e Knott (1976), Wilde não só reutiliza trechos inteiros de descrições e diálogos como também a caracterização dramática das narrativas. No romance, além dos diversos paralelos entre descrições e diálogos de outras obras, os autores consideram as fontes mais importantes *The Portrait of Mr. W. H.* e *The Fisherman and His Soul*.

O próprio autor comenta sua utilização de obras da tradição como referências

---

<sup>16</sup> “boa obra francesa do mesmo tipo”.

<sup>17</sup> “em mais ou menos uma imitação disso”.

<sup>18</sup> Suas obras de crítica literária são pouco utilizadas em estudos sobre o romance, encontrei apenas o ensaio SCHIFF, Hilda. “Nature and Art in Oscar Wilde’s ‘The Decay of Lying,’” in: *Essays and Studies by Members of the English Association* (New York, 1965), 18:83-102. E sobre paralelos entre *Intentions* e *Dorian Gray* encontrei RODITI, Edouard. *Oscar Wilde* (Norfolk, Conn., 1947), pp. 82-83 and 93.

em uma de suas cartas em resposta à crítica feita pelo *St. Jame's Gazette*; nela Wilde diz ter feito “a casual reference”<sup>19</sup> a *Vidas dos Césares* de Suetonius e ao *Satiricon* de Petronius Arbiter. Em outra resposta, desta vez ao *Daily Chronicle*, que o havia acusado de ser pedante, também menciona a alusão a *Émaux et Camées* de Théophile Gautier e menciona que qualquer leitor minimamente educado teria conhecimento dessas obras. (HART-DAVIS, 1962) Esse comentário é relevante por seu tom de crítica, pois mostra que, para Wilde, a erudição deveria ser algo natural e as obras a que faz referência deveriam ser do conhecimento de pessoas educadas, do que se pode inferir que, segundo ele, jornalistas, representantes dos valores da classe média, não são.

Essa interdiscursividade com a tradição artística, tantas vezes apontada também por diversos críticos modernos<sup>20</sup>, é relevante para esclarecer a posição de Wilde com relação à literatura e ao público e como ela se faz presente em *Dorian Gray*. Wilde diz, ainda em sua resposta ao *Daily Chronicle*, que o movimento estético é uma reação às essências grosseiras de uma era mais respeitável, mas menos culta. (HART-DAVIS, 1962) Novamente, critica severamente a sociedade que se preocupa com a moral. Esta se preocuparia pouco com outros valores, como a erudição, que são para ele mais caros para que haja civilidade.

Como consequência, também insere no texto um de seus valores: a necessidade de sofisticação cultural, o que novamente contraria os valores da classe média utilitarista, uma vez que o conhecimento ou apreciação por si só da arte e, como parte dela, da literatura, são consideradas inúteis e, portanto, dispensáveis. Essa característica, que será desenvolvida por T.S. Eliot, anos depois, em seu célebre ensaio *Tradition and the Individual Talent*, parece hoje muito natural, mas os críticos da época não podiam ainda perceber que as referências usadas por Wilde a

---

<sup>19</sup> “uma referência casual”

<sup>20</sup> Há incontáveis estudos sobre as fontes de *Dorian Gray*. Alguns deles são R. D. Brown (1956), Beckson (1970), Nassaar (1974), Portnoy (1974), Lawler and Knott (1976), Shewan (1977), J. P. Brown (1997), Ellmann (1988) e, Murray (). Referem-se às mais variadas fontes, como *The Renaissance* de Pater, *Venus and Adonis*, *Hamlet*, *Caliban*, de Shakespeare, *Zola*, *Gautier*, *Às Avestas*, de Huysmans, *The Lady of Shalott*, de Tennyson, *De Vita Caesarum* de Suetonius, *Age of Despots*, de John Addington Symonds, *Decline and Fall of the Roman Empire*, de Gibbons, *O Médico e o Monstro* de Stenvenson, *The Oval Portrait* de Poe, *Melmoth the wanderer* de Charles Robert Maturin, *Vivian Gray* de Disraeli, *Le Peau de Chagrin* de Balzac, *Monsieur Venus* e *Le Mariage de Chiffon* de Rachilde, entre outros.

si mesmo e a outros artistas tinham um objetivo em seu projeto estético por ser esse critério muito diferente das premissas às quais estavam habituados e utilizavam para o julgamento da qualidade de uma obra.

Assim, aparecem tratadas nessas críticas da época três principais aspectos inter-relacionados que, como mencionado anteriormente, serão posteriormente muito retomados também pela fortuna crítica moderna de *Dorian Gray*: a contextualização da obra em uma discussão estética (esta a intenção da revista e de Wilde com a publicação), a relação da arte com a imoralidade e a associação desta à vida pessoal do autor. A filiação de Wilde ao esteticismo cria a discussão em torno da relação entre ética e estética, já que o referido movimento era mal visto na época, justamente por deixar em segundo plano as preocupações éticas atribuídas à literatura no período. Ao mesmo tempo, a suposta imoralidade do romance não era criticada somente por estar contida no enredo, mas principalmente porque se acreditava estar relacionada à vida íntima de Wilde, o que se agravaria, mais tarde, como julgamento e sua prisão, em 1895.

Devido à grande notoriedade de sua figura pública, desde a época da publicação do romance até os dias atuais, houve diversos estudos preocupados com a intimidade de Wilde. Isso pode ser percebido por meio das diversas biografias publicadas desde sua prisão, as primeiras, principalmente por amigos: *Oscar Wilde: The Story of an Unhappy Friendship* (1902), escrita por seu amigo Robert Sherard, *Oscar Wilde and Myself* (1914), pelo próprio Lord Alfred Douglas, que mais tarde escreveu também *Oscar Wilde: A Summing Up* (1939), Frank Harris, amigo e editor de Wilde, publicou *Oscar Wilde: His Life and Confessions* (1916). Outros amigos publicaram reminiscências e correspondências, entre eles, Charles Ricketts e, especialmente seu amigo e executor literário, Robert Ross, principal responsável pela recuperação da imagem de Wilde. Posteriormente, foram publicadas também *Oscar Wilde: His Life and Wit* (1946) por Hesketh Pearson e *Son of Oscar Wilde* (1954) por seu filho Vyvyan Holland. É considerada a melhor biografia de Wilde, devido ao extenso trabalho de pesquisa, *Oscar Wilde* (1987) de Richard Ellmann, na qual foi baseado o filme Wilde de 1997, dirigido por Brian

Gilbert. As biografias mais atuais são a de Neil McKenna, *The Secret Life of Oscar Wilde* (2003) e *Oscar's Books* (2008), de Thomas Wright.

A constante associação entre Wilde e seus personagens vem geralmente do interesse por sua vida particular, muitas vezes maior do que pela própria obra. No caso de *Dorian Gray*, o fato de ter sido utilizado como evidência durante o julgamento e diversos trechos terem sido lidos pelo advogado de acusação tornou o romance ainda mais atraente para aqueles interessados na biografia do autor. A popularidade de que gozava o escritor contribuía para esse tipo de associação, já que era uma personalidade notória por suas provocações, muito frequentemente reproduzidas nas falas de seus personagens tanto no teatro quanto no romance. Segundo Lawler e Knott (1976), muitos se preocupam em estabelecer relações autobiográficas com a obra, devido à afirmação de Wilde acerca dos personagens em uma de suas cartas: “Basil is what I’d like to be, Lord Henry is what the world thinks me and Dorian is what I was in other times perhaps”.<sup>21</sup>

Atualmente *O Retrato de Dorian Gray* ainda é constantemente visto como representativo da intimidade de Wilde e inúmeros estudos são publicados até hoje, especialmente psicanalíticos voltados para a questão da sexualidade de Wilde<sup>22</sup>. O que geralmente se argumenta é que essas questões apareceriam no romance de maneira velada e, muitas vezes, não intencional, dando acesso a aspectos do inconsciente de Wilde, o que parece um tipo de estudo inapropriado por ser excessivamente especulativo, já que não se pode ter certeza do que teria sido incluído no romance meramente para caracterizar determinado tipo de personagem ou o que seria de fato uma manifestação do inconsciente de Wilde.

Por causa do grande interesse em torno de sua imagem e os aspectos mais obscuros de sua vida, tanto em sua época quanto nos dias atuais, questões importantes de sua teoria estética são deixadas de lado. Está contida no romance uma discussão sobre a própria arte. Wilde propõe um novo sistema de signos

---

<sup>21</sup> “Basil é o que eu gostaria de ser, Lord Henry é o que o mundo pensa de mim e Dorian é o que eu era em outros tempos talvez.”

<sup>22</sup> A maioria dos estudos feitos no começo do século XX era desse tipo e, atualmente, esse foco ainda é utilizado, muitas vezes relacionando a *psique* do autor aos personagens, geralmente se baseando em Freud ou Lacan. Gomel (2004) considera a obra e seu autor indissociáveis e analisa a relação entre narrador e autor.

que contraria o da classe média utilitarista e moralizante; agora baseado na perspectiva do artista e da arte independente da corroboração de uma classe social. *O Retrato de Dorian Gray* é escrito quase como um manifesto do esteticismo e contém as principais ideias de *Intentions* aplicadas a um romance não só no que diz respeito ao tema, mas também na relação estabelecida com a forma, por meio da interdiscursividade e os longos capítulos descritivos. Tanto a estrutura do texto quanto seu conteúdo são voltados para esse posicionamento acerca da arte, que tem como consequência, na época, a associação com a imoralidade. Por esse motivo, analisar a obra com vistas nesses aspectos permite que seja compreendida não somente em suas discussões acerca da ética e/ou estética, mas principalmente por meio da análise de sua estrutura como um todo, compreendendo como funcionam as escolhas formais. Mais do que isso, nos próximos dois capítulos deste trabalho, pretendo mostrar como essas escolhas da própria estrutura do texto, a saber, o tipo de narrador e os usos da descrição, possibilitam essa associação entre o autor e suas personagens, tão comum na fortuna crítica da obra.



## 2 JOGO DE VOZES E PERSPECTIVAS: o narrador em movimento.

As escolhas de Wilde, sejam conscientes ou inconscientes, no que concerne à construção do narrador são de extrema importância para compreender o efeito estético alcançado e, como consequência, as possibilidades de recepção da obra pelo leitor. Iniciarei mostrando como ocorre o uso do narrador no romance e como se relaciona com uma tendência que ocorreu, a partir do século XVIII, de produzir enredos e personagens mais populares, preocupados com a individualidade e o retrato da cotidianidade. Wilde retoma, muitas vezes, tipos de narradores utilizados pela tradição do romance inglês, assim como dialoga com uma tendência de autores de seu tempo de utilizarem diversas perspectivas. Esse aspecto, como mostrarei adiante, leva ao questionamento da existência de uma verdade única, inquestionável.

O narrador em *Dorian Gray* foi estudado por Molino (1991), que o considera bastante significativo. Segundo ele, a voz narrativa, usada como ferramenta criativa no romance, é explorada de diversas maneiras, não permanecendo estável por toda a obra:

A voz narrativa dos últimos capítulos é significativamente diferente da voz narrativa fofqueira e racionalizante do capítulo onze. Ambas são diferentes daquela que ecoou o estilo aforístico e irônico de Lord Henry nos capítulos iniciais. Todas essas vozes são diferentes ainda da voz que prenunciava os conflitos dominantes do romance na exposição dos capítulos um e dois. (MOLINO, 1991)<sup>23</sup>

Haveria em *Dorian Gray* quatro diferentes narradores: o dos últimos capítulos, o do capítulo XXI, o de estilo irônico dos capítulos iniciais e o que prefigura os conflitos dos capítulos I e II. É importante ressaltar, todavia, que essas vozes apontadas não aparecem somente nesses exemplos, mas são neles predominantes. O narrador onisciente ou onisciente limitado funcionaria geralmente como um mediador entre personagens, ação e cena, e o leitor, mas, em outros momentos, possui também o poder de entrar na mente e coração do personagem e saber sua motivação, intenção, pensamentos e real sentido de suas palavras e atitudes.

---

<sup>23</sup>The narrative voice of the last chapters is significantly different from the gossiping and rationalizing narrative voice of chapter eleven. Both of these voices are different from the one that echoed Lord Henry's aphoristic and ironic style in the early chapters. All of these voices are different still from the voice that foreshadowed the dominant conflicts of the novel in the exposition of chapters one and two.

Molino conclui que o narrador interpreta os personagens e a história, assim como o faz o leitor:

O narrador não é uma voz impositiva; o narrador, como o leitor, interpreta os personagens e ações da história. Consequentemente, qualquer leitura do romance de Wilde deve vincular as perspectivas de vários personagens assim como as variações de influências sobre e flutuantes perspectivas ao longo do romance da consciência implícita do narrador. (MOLINO, 1991)<sup>24</sup>

Wilde constrói na estrutura do romance a possibilidade de o leitor desconfiar de seu narrador, de maneira que as influências que este sofre devem ser consideradas para a construção do sentido do texto. As perspectivas de vários personagens são confundidas com a do narrador e devem ser observadas com a mesma desconfiança. Isso significa, portanto, que o romance requer maior participação do leitor na escolha de seguir ou não alguma perspectiva duvidosa tomada na narrativa e na construção de uma visão alternativa àquela fornecida de acordo com suas próprias conclusões sobre aquilo em que se pode ou não confiar.

Seguindo o que faziam alguns autores do período, Wilde passa a explorar outras formas de narrar. Muitas delas não são exatamente novas, pois remontam a diversos romances desde o século XVIII. Aquele narrador supostamente objetivo defendido pelos autores realistas e naturalistas, o qual documentava toda a cena na posição de observador também aparece no romance, embora haja em outros momentos um narrador intruso ou que explora psicologicamente os personagens. Portanto o que há de singular no romance de Wilde é justamente o uso de vários tipos de narrador, conforme interessa ao desenvolvimento do enredo. Ao mesmo tempo em que retoma maneiras já usuais de narrar e transforma seu uso, também inclui novos aspectos que serão explorados mais adiante neste capítulo.

É importante atentar também para alguns usos do narrador na tradição do romance. De acordo com a clássica classificação de Friedman (1955), dois deles seriam a onisciência interpretativa, que faz comentários, e a onisciência seletiva múltipla, que considera diversas perspectivas. Há também o narrador não

---

<sup>24</sup>The narrator is not an authoritative voice; the narrator, like the reader, interprets the characters and action of the story. Consequently, any reading of Wilde's novel must entail the perspectives of the various characters as well as the varying influences upon and fluctuating perspectives throughout the novel of the implied consciousness of the narrator.



confiável, nomeado por Booth (1961), e o uso de um narrador disfarçado pelas vozes dos personagens pelo uso do discurso indireto livre, uma das maneiras que caracterizaria o que, segundo Beach (1918), seria uma espécie de mostra do que ocorre em lugar da narração propriamente dita em que o narrador aparece claramente.

Antes de observar o narrador tanto de *Dorian Gray* quanto de aspectos dos romances da tradição inglesa que remonta, é necessário que se façam algumas observações para precisar a utilização de termos como voz, perspectiva e distância. De acordo com Genette (1972), haveria nos estudos sobre o narrador uma confusão entre voz e modo, geralmente considerados como a mesma coisa. Quem é o narrador seria um aspecto diferente da perspectiva sob a qual ele se orienta (normalmente um ou mais personagens), assim como se esse narrador analisa o interior ou exterior das personagens. A voz se refere a quem está narrando ou mesmo falando, por exemplo, por meio do discurso direto. Já o modo tem relação principalmente com a perspectiva adotada por aquele narrador e a que distância dos acontecimentos e dos personagens ele se posiciona para narrá-los.

Dito isso, temos duas modalidades importantes relacionadas ao modo – distância e perspectiva – tendo em vista que quando se olha, por exemplo, um quadro se está em uma determinada posição que prevê distância e ângulo determinados para se ter acesso à imagem. O mesmo ocorreria com a narrativa que pode ser vista de maneira próxima ou distanciada dos eventos, pensamentos e falas dos personagens, e ter um ponto de vista restrito pela perspectiva de que personagem se adota para fazê-lo.

Tendo em vista essa retomada da tradição e do que havia de contemporâneo no que tange ao narrador em *Dorian Gray*, a relação do próprio gênero com a representação da realidade cotidiana e o compromisso que supostamente teria com a narração da verdade são questões importantes que, de certa forma, explicam a associação das posições dos personagens e do narrador às de Wilde. O uso de diferentes perspectivas para a narração de acontecimentos foi se desenvolvendo ao longo do tempo até culminar na mudança, não só do foco narrativo, mas também

da própria voz, que passa a ser dada às personagens por meio do discurso indireto livre. Procurarei demonstrar como esses aspectos funcionaram em alguns romances ingleses ao longo do tempo para, posteriormente, explicar como Wilde os utilizou em seu romance.

## 2.1 RETOMANDO A TRADIÇÃO

Em um dos primeiros estudos sobre a constituição do romance *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson e Fielding* (1957), Ian Watt diferencia as obras do início do século XVIII e a ficção anterior pelo uso do realismo. Este termo não é utilizado em sua acepção atual, vinculado ao estilo de época, mas relacionado à experiência humana. Os primeiros romances, ao contrário das obras antecessoras, que buscavam a fidelidade aos enredos tradicionais extraídos da mitologia ou história, dão ênfase às questões humanas e ao cotidiano, apoiados por uma linguagem mais referencial e pela particularização das personagens e do espaço. Isso significa que cada vez mais o romance se associa ao indivíduo e a suas experiências particulares. Watt busca no contexto sócio-cultural da época a explicação do porquê de a representação da realidade assumir essas formas – as transformações crescentes da sociedade inglesa com o desenvolvimento do capitalismo, o poder das classes comerciais e industriais e o crescimento do público leitor.

Independentemente das críticas e problemas que esse estudo apresenta em alguns aspectos de menor consenso<sup>25</sup> (não pretendendo entrar na espinhosa discussão sobre as origens do romance), a problematização da questão política e social relacionada ao processo de individualização do romance ilumina a evolução do uso do narrador, que interessa discutir aqui. A partir das análises dos romances ingleses do século XVIII (que suscitaram questionamentos acerca da forma adquirida pelo gênero), as complexas relações entre arte e realidade têm sido vistas pelos estudiosos como expressas pelas técnicas narrativas mais características do gênero do romance. A maneira de representar a realidade passa por diversas alterações

---

<sup>25</sup>Para uma síntese essa discussão ver VASCONCELOS, Sandra Guardini. *A Formação do Romance Inglês*. São Paulo: HUCITEC, 2007.

ao longo do tempo mudando de uma representação do ideal de natureza até uma suposta reprodução fiel desta. De acordo com a visão do que seria a realidade, foram se desenvolvendo convenções e técnicas narrativas que se adaptassem a ela ou a transformassem. Portanto o que Watt chama de realismo formal permeará a narrativa e o fará também por meio do foco narrativo. Os primeiros romances, desde muito cedo, revelam a diversidade na atuação do narrador.

Com o interesse pelas questões individuais em destaque, a partir do século XVIII o narrador será usado de maneira a direcionar o leitor para os conflitos e reações às experiências dos personagens. Em vista disso, foram explorados, de início, a primeira pessoa e o formato epistolar, pois permitiam maior acesso ao interior do personagem, embora mantivessem a intenção de verdade, de realidade dos romances – alguém que contasse sua própria experiência, seja como relato pessoal ou como carta direcionada a outro, estaria narrando uma história supostamente verdadeira.

Tomando como referência um dos romances que Watt considerou, a saber, *Robinson Crusoe* (1719), de Defoe, *Gulliver's Travels* (1726), de Swift e *Pamela*, de Richardson, observemos como a figura do narrador foi sendo explorada. Defoe constrói um narrador em primeira pessoa, utilizando-se da forma epistolar e, por isso, o leitor pode conhecer também pensamentos e sentimentos do personagem e explorar suas experiências individuais. Como mencionado, uma das características desse e de outros romances do período é o fato de se pretenderem histórias verdadeiras, dando a entender que haviam sido escritas pelo próprio personagem e não pelo autor, cujo nome nem sequer aparece na primeira edição (fig. 5).

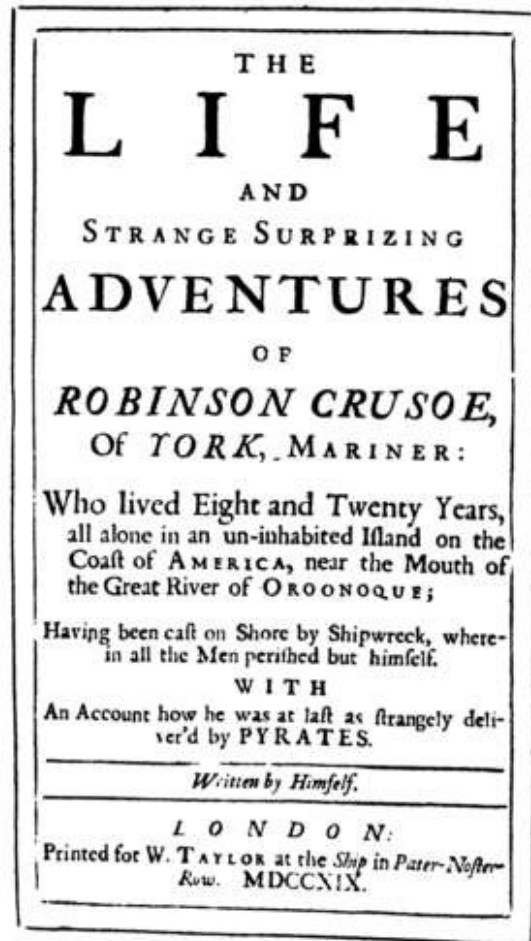


Figura 5

O mesmo ocorre com *Gulliver's Travels* em que Swift não aparece como autor na folha de rosto da primeira edição (fig. 6). Aliás, o narrador, em primeira pessoa, refere-se a si mesmo como “o autor”. Essa é uma confusão comum naquele momento, mas que se manterá nebulosa por muito tempo, levando os leitores a não distinguirem autor e narrador, mesmo que, posteriormente, de maneira mais sutil.

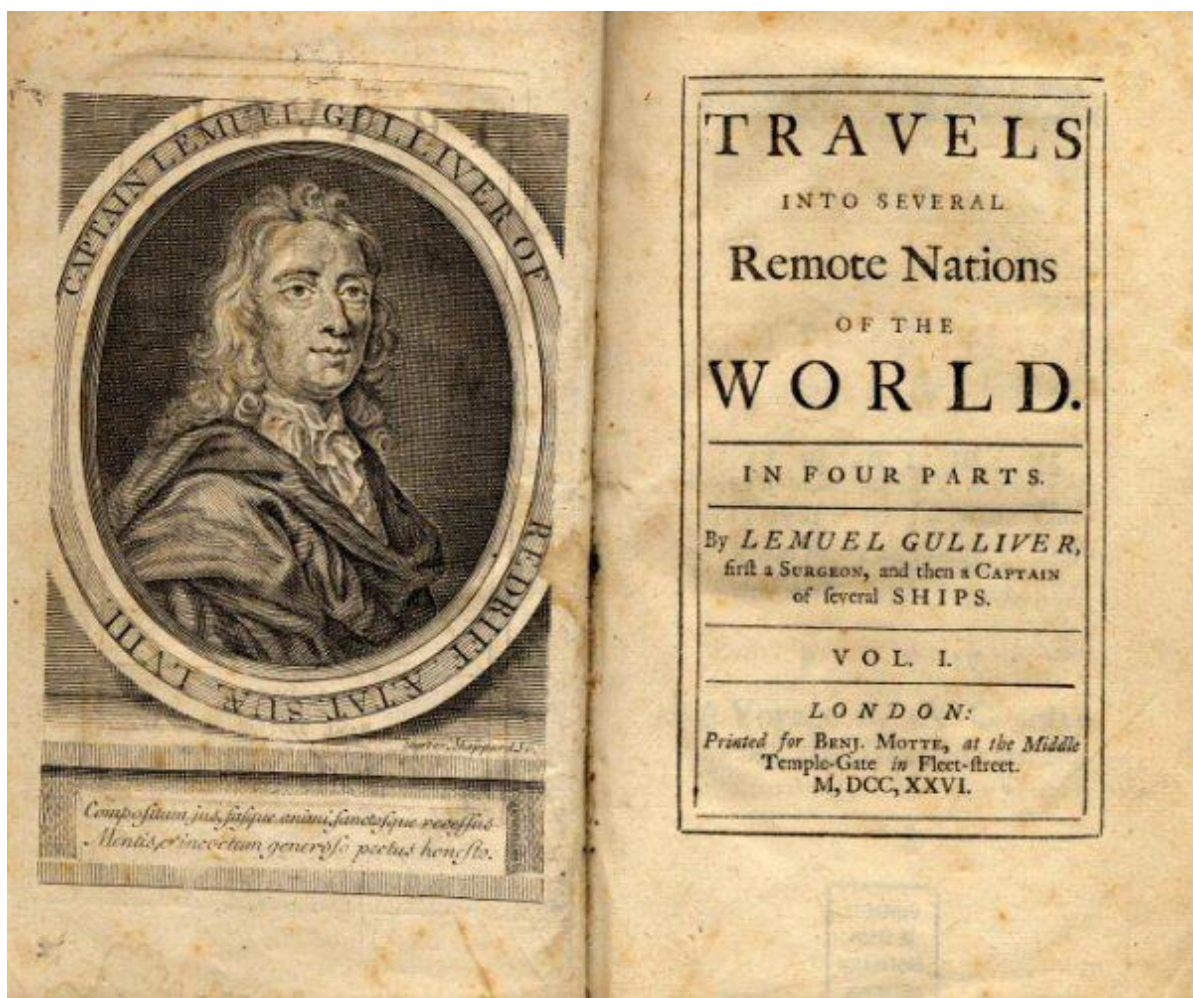


Figura 6

Os leitores de Richardson lhe escreveram na época de publicação de *Pamela* (1740) (fig. 7) para saber se era uma sequência de cartas reais. Esse romance, assim como *Clarissa* (1748) (fig. 8), por ter o formato epistolar, permite ao leitor conhecer intimamente o interior da personagem. No caso do primeiro, somente o da protagonista, já no segundo, também o de seus pais, que respondem as cartas.

P A M E L A:  
OR,  
V I R T U E Rewarded.

In a SERIES of  
F A M I L I A R L E T T E R S  
FROM A  
Beautiful Young D A M S E L,  
To her P A R E N T S.

Now first Published  
In order to cultivate the Principles of V I R T U E  
and R E L I G I O N in the Minds of the Y O U T H  
of B O T H S E X E S.

---

A Narrative which has its Foundation in T R U T H and  
N A T U R E; and at the same time that it agreeably entertains,  
by a Variety of curious and affecting I N C I D E N T S, is entirely divested  
of all those Images, which, in too many Pieces calculated for  
Amusement only, tend to inflame the Mind they should restrain.

---

In T W O V O L U M E S.

---

The S E C O N D E D I T I O N.  
To which are prefixed, E X T R A C T S from several curious  
L E T T E R S written to the Editor on the Subject.

---

V O L. I.

---

L O N D O N:  
Printed for C. R I V I N G T O N, in St. Paul's Church-  
Yard; and J. O S B O R N, in Pater-noster-Row.

M D C C X L I.

Figura 7

C L A R I S S A.  
OR, THE  
H I S T O R Y  
OF A  
Y O U N G L A D Y:

Comprehending  
*The most Important Concerns of Private LIFE.*  
And particularly shewing,  
The D I S T R E S S E S that may attend the Misconduct  
Both of P A R E N T S and C H I L D R E N,  
In Relation to M A R R I A G E.

---

Published by the EDITOR of P A M E L A.

---

V O L. I.



---

L O N D O N:

Printed for S. Richardson:  
And Sold by A. MILLAR, over-against Catherine-street in the Strand;  
J. and J. R I V I N G T O N, in St. Paul's Church-yard;  
JOHN O S B O R N, in Pater-noster Row;  
And by J. LEAKE, at Barb.

M. D C C. X L V I I I.

Figura 8

O uso do romance epistolar permitia aos autores explorar as questões individuais de mais de um personagem em um mesmo romance, sem deixar de lado a intenção de verdade, a verossimilhança. Um interessante exemplo disso é o romance picaresco *The Expedition of Humphry Clinker* (1771), de Tobias Smollett, composto de cartas escritas por seis personagens e cujo humor vem das diferenças nas descrições dos mesmos eventos por cada personagem. Por meio das alterações nas versões é possível ter acesso ao caráter de cada um. É importante salientar que esse formato pressupõe a existência de uma Verdade e que as perspectivas sejam vistas como distorções dela, motivadas pela imoralidade. Essa visão só mudará em meados do século XIX, especialmente com as discussões em torno das ideias de Nietzsche relativas ao conceito de verdade, associando-o ao ponto de vista. A verdade encarada como relativa permitirá que os romances explorem mais a questão, retomarei esse pensamento posteriormente.

Refletindo sobre outros autores do século XVIII, um tipo de narrador bastante popular é o que comenta e faz digressões fora da narração do enredo. Em *The Life And Opinions of Tristram Shandy, Gentleman (1759)*, Sterne utiliza a primeira pessoa, mas sem se preocupar com o formato epistolar para dar veracidade ao relato. O personagem que deveria contar sua própria história fornece muitas explicações. No entanto, não o faz com simplicidade; como consequência, no vol II o relato não chega sequer a seu nascimento. Entre os eventos do relato, o narrador discute práticas sexuais, insultos, a influência do nome para a pessoa, narizes etc. de maneira similar ao que ocorre em *Tom Jones*. O narrador é também comentarista. Muitos estudiosos do modernismo inglês consideram esse romance como um precursor do uso da escrita autorreflexiva e do fluxo da consciência.

No que se referem aos considerados primeiros romances, não se pode deixar de mencionar *Tom Jones (1749)*. Ao contrário dos autores tratados até aqui, Fielding usa um narrador onisciente em terceira pessoa (ou seja, teoricamente não é um personagem da história), que, todavia, diversas vezes usa a primeira pessoa – o narrador conversa com o leitor e faz referência à obra e a si mesmo, identificando-se como autor. No entanto, o nome de Fielding já é incluído na folha de rosto da primeira edição como a pessoa que escreve e não mais como personagem (fig. 9). O narrador de *Tom Jones* é intruso, comentando e interceptando a história com a discussão de diversos assuntos; é geralmente nesses momentos que faz uso da primeira pessoa, a fim de expressar suas opiniões. Os dezoito livros que compõem a obra são precedidos por um capítulo discursivo sobre tópicos não relacionados à história: maus escritores e críticos, oposição ao Metodismo e são apologéticos ao autor e ao romance. Assim, o narrador aparece quase como personagem fora do enredo, embora identificado como sendo o próprio autor.

THE  
HISTORY  
OF  
TOM JONES,  
A  
FOUNDLING.

---

IN FOUR VOLUMES.

---

By HENRY FIELDING, Esq;

---

—*Mores hominum multorum vidit*—

---

L O N D O N :

Printed for A. MILLAR, over-against  
*Catharine-street in the Strand.*

MDCCLXIX.

Figura 9

Portanto esse tipo de narrador também leva o leitor a entendê-lo de maneira associada ao autor. Ao narrar a história utilizando-se do texto para dar suas opiniões sobre diversos aspectos, o posicionamento do escritor é identificado, especialmente, quando esse narrador defende ideias sabidamente advogadas pelo autor sobre determinados assuntos.

Algo comum a todos os narradores mencionado até aqui é o fato de que eram considerados confiáveis – o narrador informava o leitor, que se sentia seguro e não



precisava participar do texto, posto que a onisciência do narrador (seja por narrar sobre si mesmo ou em terceira pessoa) deixava-o crer na certeza e na verdade daquilo que lhe era apresentado. Dessa forma, havia uma certeza em relação ao enredo que não deixava margem para dúvidas. Com o tempo surgirá o que Booth (1961) nomeará de narrador não confiável, ou seja, um narrador parcial. Em sua narração, dá ao leitor pistas de que se trata apenas de uma perspectiva sobre os acontecimentos, os quais podem estar sendo distorcidos por algum motivo.

Um representante desse tipo de narrador é o romance *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe. Escrito em terceira pessoa, apesar de onisciente, o relato não é confiável. O narrador dá informações limitadas para revelar depois a verdade sobre o que parecia inicialmente misterioso e sobre-humano. Ademais, o narrador conhece pensamentos e sentimentos dos personagens e as emoções de Emily, a protagonista, que transmitem a sensação de sobrenatural. Em suma, o uso do narrador não confiável é escolhido para criar o mistério intrínseco ao romance gótico. O mesmo ocorre com outros subgêneros nos quais é necessário criar suspense, como alguns romances policiais.

Já no século XIX começa a surgir, também nos romances góticos, um tipo de narrador que explora as diferentes perspectivas dos personagens com relação aos acontecimentos. Como mencionado anteriormente, esse recurso foi utilizado já no século XVIII por meio do uso da forma epistolar por Tobias Smollett em *The Expedition of Humphry Clinker* (1771). É assim que começará a se desenvolver no século posterior.

Mary Shelley, em seu famosíssimo *Frankeinstein* (1818), utiliza-se de cartas e diários do personagem Walton para narrar parte dos acontecimentos. Igualmente recorre às perspectivas de Victor Frankenstein e do monstro. Este último contou ao primeiro suas histórias e elas são reproduzidas em primeira pessoa sob a voz de Victor. Outrossim, as perspectivas de Elizabeth Lavenza e Alphonse Frankenstein narram partes do enredo por meio de suas cartas a Victor. Da mesma forma, o contemporâneo de Wilde, Stevenson, em *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), apesar do uso de terceira pessoa, utiliza-se do ponto de vista de Utterson além

das cartas confessionais de Lanyon e Jekyll que narram em primeira pessoa pelas suas próprias vozes.

De maneira idêntica, a exploração de perspectivas diversas ocorrerá sem o recurso epistolar por outro coevo de Wilde, George Eliot, pseudônimo de Mary Anne Evans. O romance *Middlemarch: a study in provincial life (1871-2)*, extremamente popular desde o período de sua publicação, ficou conhecido por utilizar vastamente esse recurso ao longo da história. Diversos enredos interligados relativos a uma série de questões da época, envolvendo uma miríade de personagens, são narrados por meio de suas opiniões. O narrador em terceira pessoa é generoso e trata com espírito crítico essa variedade de temas. Com compreensão e simpatia dá ao leitor acesso à consciência dos indivíduos, conforme eles enfrentam as mudanças em suas vidas. Os pontos de vista predominantes são dois – os de Dorothea e Lydgate – mas frequentemente são focalizados outros personagens que contêm todos, nas palavras do próprio narrador, “an equivalent centre of self, whence the lights and shadows must always fall with a certain difference”<sup>26</sup>(capítulo 21, p. 211). Assim, o leitor é levado a ajustar seu julgamento, até porque o narrador os leva a lembrarem-se de que todos somos igualmente humanos.

Um exemplo da maneira como a obra chama a atenção para a questão da parcialidade de seus personagens está em uma famosa metáfora, na abertura do capítulo 27, que descreve uma superfície de aço polido riscado. De acordo com a posição da iluminação de uma vela, os riscos parecem diferentes. Nesse capítulo, o narrador leva o leitor à interpretação que a personagem Rosamond Vincy tem da galanteria de Lydgate, ou seja, a perspectiva da primeira seria a vela, enquanto os arranhões seriam os eventos externos relacionados ao segundo, vistos sob o ponto e vista dela.

Ao se duvidar da confiabilidade de ambos, narrador e personagens, questiona-se também a parcialidade com que é vista a realidade. Essas dúvidas inseridas na estrutura dos romances, ao longo do tempo, levam à constatação de que há uma tendência ao abandono da percepção estética alicerçada em normas relacionadas a uma metafísica solidificada em conceitos morais, que preconizam a existência

---

<sup>26</sup> “Um autocentrismo, de onde as luzes e sombras devem sempre cair com certa diferença.”

de uma Verdade única moralmente perseguida. A partir do momento em que o narrador se constrói com base na relatividade dos fenômenos, ele se altera substancialmente, demonstrando uma postura filosófica cujo foco está em narrar e captar as experiências humanas na linguagem do romance, fundamentalmente preocupada com o individual.

Além das mudanças de ponto de vista, o gênero passa a utilizar frequentemente, a partir do século XIX, outro recurso narrativo importante. Trata-se do discurso indireto livre, que confere voz própria aos personagens. Jane Austen é tida como uma das primeiras autoras a usar esse estilo de forma consistente; *Pride and Prejudice* (1813), geralmente considerado como epítome do romance, emprega de modo ostensivo essa técnica. No romance, Austen convida o leitor a seguir os eventos sob a perspectiva de Elizabeth, utilizando tom e vocabulário particulares da personagem, assim como dividindo seus preconceitos e incompreensões.

Essa tendência, que cresceu muito no início do século XX, já podia ser notada em alguns autores do século XIX, que começaram a explorar o íntimo de seus personagens. Outros romances de sucesso da época que passaram a utilizar esse mesmo recurso foram Elizabeth Gaskell em *North and South* (1855) e à época de Wilde, especialmente Henry James. Este, segundo Beach (1918), teria trazido uma das maiores modificações na técnica do romance por substituir o contar (*telling*) pelo mostrar (*showing*) na arte narrativa. As ideias de Henry James acerca do narrador, contidas nos prefácios de seus romances, mostram a defesa de uma presença discreta de um narrador que conta e mostra de maneira equilibrada, ou seja, dá a impressão de que a história se conta sozinha, de preferência alojando-se na mente de uma personagem que faça o papel de refletor de suas ideias. A história seria contada por si mesma, por meio dos personagens, com uma suposta crescente omissão do narrador.

Essa variedade de usos do narrador pelos romances tradicionais ingleses é importante para compreender como Wilde, em *Dorian Gray*, se insere na tradição e tendências da época, assim como desvia dela, causando reações em seus leitores acostumados com determinados aspectos, mas não com outros. Incluindo co-

mentários facilmente associados a suas próprias ideias estéticas e/ou provocadoras e explorando a perspectiva do narrador, muitas vezes, quase como um personagem que não participa do enredo, Wilde faz uso e sofre as consequências da associação entre autor e narrador. Participando do início de uma tendência de alguns de seus contemporâneos, usa a variedade de perspectivas dos personagens, muitas vezes, acompanhada da alteração da voz narrativa por meio do discurso indireto livre.

A seguir buscarei demonstrar mais especificamente como é retomado cada tipo de narrador desde os mais ortodoxos até o do discurso indireto livre. A partir disso, tratarei das consequências interpretativas de cada um dos usos para relacioná-las com aspectos concernentes à recepção que o romance teve em sua época.

## 2.2 O MODO DO NARRADOR

Como mencionado anteriormente, é necessário diferenciar o que Genette (1972) chama de modo e voz. O modo seria a regulação da informação narrativa, ou seja, por meio da capacidade de se narrar sob um ponto de vista pode-se escolher quais informações dar e como detalhar ou não, ter conhecimento de que parte da história, narrá-la a que distância, entre outros. A voz diria respeito a quem é o narrador. Os aspectos mais relevantes do modo seriam a perspectiva e a distância, esta última podendo se referir aos eventos ou à fala dos personagens.

No romance, Wilde utiliza a distância e a perspectiva de maneiras variadas: o narrador onisciente intruso adota a perspectiva de Lord Henry e se mantém sob certa distância, embora conheça o interior dos personagens; a onisciência seletiva múltipla troca a perspectiva para a de outros personagens, tornando-se mais próximo deles; o narrador não confiável dá ao leitor acesso a partes da história e não a outras, limitando a perspectiva; o uso ostensivo do discurso direto aproxima os personagens do leitor sem haver exatamente um narrador; o discurso indireto livre confunde o narrador e a personagem principal de tal maneira, que não sabemos se o primeiro deu ao segundo a voz narrativa.

Portanto, inicialmente, as questões observadas sobre o narrador em *Dorian Gray* se referem principalmente ao modo e não à voz narrativa, já que ao longo do

romance quem é o narrador não muda consideravelmente – se trata quase sempre daquele que não participa do enredo. Os únicos momentos em que se torna possível questionar esse fato ocorrem quando há uso de discurso indireto livre, pois nesses casos não se sabe ao certo até que ponto o narrador reproduz a fala do personagem ou lhe dá a voz. Voltarei à questão mais adiante.

A escolha de um tipo de narrador inconstante traz consequências para o efeito que a obra causa no leitor. Para compreender a relação dessas escolhas com o autor, é necessário esclarecer o conceito de autor implícito, para que não se confunda o autor presente no texto com o autor real. Trata-se de uma categoria introduzida por Booth (1980), entre o autor e o narrador; seria aquele que organiza o texto, responsável pela presença ou ausência de determinada parte da história. Os comandos para o movimento do próprio narrador, das personagens, do enredo, do tempo, do espaço, do estilo são escolhas do autor que aparece implicitamente no texto por meio destas.

Segundo Booth (1980), o autor implícito pode dar ao narrador, em maior ou menor grau, a onisciência sobre ele próprio e sobre os personagens, fazê-lo um mero observador ou com influência direta sobre o texto, influir no seu posicionamento em relação ao texto e aos personagens etc. Sendo o narrador um porta-voz no que diz respeito aos outros elementos da narrativa, cabe a ele dar ao leitor as informações necessárias para que seja conduzido da maneira que interessa ao autor implícito.

O narrador aparece marcadamente em alguns momentos em *Dorian Gray*, se distanciando dos acontecimentos e é quase imperceptível em outros, se aproximando muito dos personagens. Trata-se de uma escolha do autor implícito que faz com que se destaquem os momentos em que a presença do narrador se intensifica. Isso ocorre por meio dos comentários do narrador que o caracterizam quase como uma personagem fora do enredo e, portanto, lhe é atribuída uma perspectiva particular. Como consequência da exploração desse elemento, a confiabilidade do narrador é questionada, já que este é posto numa posição de observador dos acontecimentos a certa distância e, portanto, não é capaz de conhecer exatamente alguns acontecimentos do enredo. O modo narrativo aparece também no discurso

das personagens, colocado diretamente para o leitor como em uma peça de teatro, nos incontáveis diálogos presentes no romance.

### 2.2.1 COMENTÁRIOS DO NARRADOR: a perspectiva

A narrativa é repleta de comentários que mostram um narrador parcial tanto com relação ao mundo quanto aos personagens. Como consequência constrói-se uma perspectiva particular sob a qual será narrada a história e, portanto, por meio da qual o leitor virá a conhecê-la. Essa perspectiva escolhida caracteriza o narrador de tal maneira que aparecem nele muitas das características de Lord Henry, pelos comentários irônicos, epigramas e visões de mundo peculiares. Esse aspecto foi notado por Molino (1991):

De fato, parece que Dorian não é a única consciência “tentada” por Lord Henry: o narrador é largamente influenciado pelas posições paradoxais de Lord Henry. Infelizmente, o narrador não é tão consistente com essa pose retórica quanto é Lord Henry. Quando incapaz de reconciliar os lados conflitantes da questão moral, o narrador se retira da narrativa propriamente dita, se intrometendo somente para transmitir fatos e detalhes necessários. Pode-se chamar isso de “objetividade”, mas é uma objetividade suspeita considerando o fato de que o narrador parece tomar essa posição somente quando incapaz de resolver problemas da história. (MOLINO, 1991)<sup>27</sup>

Em decorrência dessa perspectiva, o narrador não seria confiável, por ser tão influenciável quanto o protagonista, já que, bem como este, ecoa epigramas. É importante ressaltar que esse fato coloca o leitor na posição de Dorian. Assim como ele, está em contato com aquelas ideias e, possivelmente, sofre, em si mesmo, a influência exercida por Lord Henry.

Assim, a posição do narrador é marcada por seus comentários que direcionam a perspectiva da narrativa para Lord Henry. Dessa forma, tem-se um ponto de vista parcial e diretamente relacionado àquele personagem. Devido a essa forte afiliação do ponto de vista, o leitor é levado a concordar ou não com ele e, muitas vezes, dar-lhe crédito ou não, dependendo da maneira como encara o personagem.

---

<sup>27</sup>In fact, it seems that Dorian is not the only consciousness ‘tempted’ by Lord Henry: the narrator is influenced greatly by Lord Henry’s paradoxical stances. Unfortunately, the narrator is not as consistent with that rhetorical pose as Lord Henry is. When unable to reconcile the conflicting sides of the moral issue, the narrator retreats from the narrative itself, intruding only to convey necessary facts and details. One may call this ‘objectivity,’ but it is a suspect objectivity considering the fact that the narrator seems to take such a stance only when unable to resolve the problems of the story.

Portanto, o narrador, especialmente quando aparece distante dos personagens, possui uma perspectiva particular, permeada pelos comentários que faz a respeito de acontecimentos ou personagens. Com isso, percebemos que o ponto de vista do narrador se mostra bastante similar ao de Lord Henry, ou seja, a de um espectador dos acontecimentos. Isso faz com que não seja confiável até porque tem, muitas vezes, uma visão limitada daquilo que ocorre. Ao mesmo tempo, expõe várias ideias defendidas por Wilde nos seus textos de crítica, fazendo com que o leitor, por meio de seus juízos acerca do autor, identifique em Lord Henry a própria perspectiva de Wilde.

Esse ponto de vista preestabelecido é caracterizado ao longo do texto, entre outros aspectos, pelos comentários feitos pelo narrador que se assemelham muito ao tipo de narração utilizada já no século XVIII, por exemplo, por Fielding em *Tom Jones*. O narrador não apenas apresenta a história e os personagens, mas também emite juízos a respeito deles; suas opiniões são marcadas, fazendo com que o leitor tenha acesso aos acontecimentos e personagens de forma enviesada.

Diferentemente, esses comentários muitas vezes dizem respeito a questões extrínsecas ao texto, expondo ao leitor uma interpretação não do ato ou do pensamento do personagem, mas sim de um aspecto do mundo em geral, à maneira dos romances do século XVIII. Embora o uso de primeira pessoa seja quase inexistente nesses momentos, ao contrário do que ocorre em *Tom Jones* ou em *Tristram Shandy*. Assim, o narrador de *Dorian Gray* profere seus pontos de vista sobre determinadas questões por meio de comentários genéricos em meio à narrativa:

It was with an almost cruel joy - and perhaps in nearly every joy, as certainly in every pleasure, cruelty has its place - that he used to read the latter part of the book, with its really tragic, if somewhat overemphasized, account of the sorrow and despair of one who had himself lost what in others, and the world, he had most dearly valued. (*The Picture of Dorian Gray*, Norton Critical Edition, 2006, p. 105)<sup>28</sup>

Aqui, o teor da opinião concerne à alegria e ao prazer e não especificamente a Dorian, que é usado apenas como um exemplo da teoria apresentada de que haveria

---

<sup>28</sup>Era com uma alegria quase cruel – talvez em quase toda alegria, e certamente em todo prazer, haja um fundo de crueldade – que costumava ler a última parte do livro, que terminava em uma análise trágica e um pouco enfática do sofrimento e do desespero de quem perdera o que mais apreciava em si mesmo e no mundo. (*O Retrato de Dorian Gray*, trad. Oscar Mendes, Ed. Abril, 1972, p. 155)

crueza em quase toda alegria e prazer. É notório o narrador caracterizado de maneira peculiar. O mesmo ocorre no que diz respeito ao comportamento feminino num comentário acerca da mãe de Sibyl enquanto conversa com o filho:

She used to wonder if he suspected anything. The silence, for he made no other observation, became intolerable to her. She began to complain. Women defend themselves by attacking, just as they attack by sudden and strange surrenders. (p. 56)<sup>29</sup>

Nesse trecho, o narrador está próximo, no interior dos pensamentos da mãe, e subitamente muda para um comentário que faz com que o narrador fique em destaque, logo, distante. Notadamente trata-se da opinião do narrador e não de qualquer outro personagem, dando ao leitor acesso à sua visão acerca das mulheres e também da atitude da personagem que fica marcada por uma determinada perspectiva. Esse recurso reforça ainda mais o fato de o ponto de vista do narrador ser o mesmo de Lord Henry, já que esses comentários se parecem muito com seus epigramas proferidos ao longo da obra. Mas também levam o leitor a identificar nesse personagem as ideias defendidas por Wilde, que já era bastante conhecido pelo público da época justamente por esse mesmo tom provocador que coloca na boca de Lord Henry. Há outros momentos em que, como Fielding, Wilde inclui os comentários também com uso da primeira pessoa, mas do plural:

He covered page after page with wild words of sorrow, and wilder words of pain. There is a luxury in self-reproach. When we blame ourselves we feel that no one else has a right to blame us. It is the confession, not the priest, that gives us absolution. When Dorian had finished the letter, he felt that he had been forgiven. (p. 81)<sup>30</sup>

Aqui, o comentário, apesar do uso da primeira pessoa, só pode ser do narrador, dado o teor daquilo que é dito. Dorian não pensaria isso naquele momento, pois se enganava exatamente por não ser cínico a respeito de sua atitude, acreditava que se redimia de fato. É notório, também, que inicialmente o narrador descrevia

---

<sup>29</sup>Costumava perguntar a si mesma se não estaria ele suspeitando de alguma coisa. Como ele nada dissesse, o silêncio tornou-se insuportável. Começou a lamentar-se. As mulheres defendem a si mesmas atacando, assim como atacam por meio de repentinas e estranhas submissões. (p. 83)

<sup>30</sup>Encheu folhas e folhas de ardentes palavras de pesar e de mais ardentes palavras de dor. Há certa volúpia em censurarmo-nos a nós mesmos. Quando nos censuramos, sentimos que nenhum outro tem o direito de fazê-lo. É a confissão, e não o sacerdote, que nos dá a absolvição. Quando Dorian terminou a carta, sentiu-se perdoado. (p. 120)



o ato de Dorian de maneira mais próxima e depois se distancia ao interromper essa descrição com o comentário, que fica bastante marcado. A perspectiva do narrador na cena fica clara tanto com relação à atitude de Dorian de se perdoar por causa da confissão, como desta atitude no mundo em geral, indicada pela primeira pessoa do plural. Assim, também, aproxima o personagem do leitor que pode tanto se identificar como alguém que já agiu dessa forma e ser benevolente ou sentir-se acusado de ter agido assim e condenar tanto a perspectiva do narrador quanto o personagem. Por isso, considerando-se o efeito de identificação entre o narrador e Wilde causado pelo uso da perspectiva de Lord Henry, pode-se mais facilmente compreender a reação negativa de alguns críticos da época que viram tanto no narrador quanto no personagem de quem toma o ponto de vista, o autor, e se sentem provocados por ele.

O leitor tem mais uma vez um indício de que não são meramente caracterizações das personagens, mas também expressam opiniões do autor assim como faziam autores do século XVIII ao incluir nos comentários suas opiniões políticas, por exemplo. O narrador de *Dorian Gray* também se coloca como parte da sociedade, o que o caracteriza, quase como de fosse um personagem fora do enredo, assim como o narrador de *Tom Jones*:

His father had been our ambassador at Madrid when Isabella was young, and Prim unthought of, but had retired from the Diplomatic Service in a capricious moment of annoyance on not being offered the Embassy at Paris, a post to which he considered that he was fully entitled by reason of his birth, his indolence, the good English of his dispatches, and his inordinate passion for pleasure. (p. 29-30)<sup>31</sup>

Conforme conta a história de Lord Fermor, o narrador identifica a si mesmo como britânicos pelo uso do possessivo na primeira pessoa do plural ao se referir ao embaixador britânico em Madrid. Também caracteriza o personagem como alguém caprichoso que tem uma determinada visão a respeito da França que pode ser considerada irônica ou não, tendo em vista o tipo de perspectiva do narrador. Considerando que o narrador é britânico, seria de se esperar que satirizasse características francesas, mas conhecendo a caracterização da perspectiva do narrador

---

<sup>31</sup>Seu pai havia sido nosso embaixador em Madri, quando Isabel era jovem, e Prim, um desconhecido; mas havia deixado a carreira diplomática num momento de caprichoso desgosto, por não lhe haverem oferecido a Embaixada em Paris, cargo para o qual se considerava muito indicado, dada a sua origem, a sua indolência, o bom inglês dos seus despachos e a sua paixão desmedida pelo prazer. (p. 45)

como um hedonista nos moldes de Lord Henry e da maneira como era vista a figura pública do próprio Wilde, o leitor é levado a considerar aquelas características como interessantes do ponto de vista da voz narrativa, fazendo com que o trecho seja mais um dos paradoxos característicos de Lord Henry.

As perspectivas do narrador, assim como as de Lord Henry, são especialmente interessadas também em aspectos relacionados à filosofia da arte e ao hedonismo, que seria para ele uma aplicação da beleza artística à vida. Consequentemente, muitas opiniões relativas à arte são emitidas: “Hallward painted away with that marvellous bold touch of his, that had the true refinement and perfect delicacy that in art, at any rate comes only from strength.” (p. 21)<sup>32</sup>. Em muitos trechos é possível identificar as ideias contidas em *Intentions*, empregadas de maneira ensaística no meio do romance nas falas dos personagens ou do narrador. Eis um exemplo importante dessas observações:

Yet these whispered scandals only increased in the eyes of many, his strange and dangerous charm. His great wealth was a certain element of security. Society, civilized society at least, is never very ready to believe anything to the detriment of those who are both rich and fascinating. It feels instinctively that manners are of more importance than morals, and, in its opinion, the highest respectability is of much less value than the possession of a good chef. (p. 119)<sup>33</sup>

Com grande dose de ironia, são frases usadas para causar um efeito de humor ácido tão característico de Wilde em suas conversas e na maneira como era visto como figura pública. O epigrama contido no trecho sublinhado é repetido em *The Critic as Artist* e aparece novamente em *Lady Windermere's Fan*. A presença desse comentário, especialmente no ensaio de crítica, dá ao leitor indícios de que é mesmo uma das visões do autor contidas tanto no romance como na peça.

O principal problema da construção desse narrador com perspectiva marcada e alinhada com o personagem de Lord Henry é que leva, inevitavelmente, os leitores a associá-los às opiniões do próprio autor. Esse não era o objetivo manifesto

---

<sup>32</sup>Hallward continuava pintando com aquela maravilhosa segurança de pulso que o caracterizava; possuía esse autêntico refinamento, essa delicadeza perfeita que, em arte, seja como for, só provém do verdadeiro vigor. (p. 32)

<sup>33</sup>No entanto, todos aqueles escândalos cochichados só faziam aumentar aos olhos de muitos seu estranho e perigoso encanto. Sua grande fortuna era, sem dúvida, um elemento que lhe conferia segurança. A sociedade, a sociedade civilizada pelo menos, nunca se acha disposta a acreditar em alguma coisa desabonadora em relação àqueles que são simultaneamente ricos e sedutores. Considera instintivamente as maneiras mais importantes do que a moral e, em sua opinião, a mais alta respeitabilidade vale muito menos do que o fato de se possuir um bom cozinheiro. (p. 172)

de Wilde, cujo intuito era “conceal the artist”<sup>34</sup>, como afirma no prefácio. É claro que, com o romance, Wilde pretendia expor suas ideias estéticas, afinal, era exatamente esse o propósito pelo qual foi encomendado pelo editor da *Lippicott’s Magazine*, mas a maneira como o fez causou, sob certo aspecto, o efeito oposto ao desejado. Deve-se considerar que as opiniões estéticas de Wilde são apenas uma parte do romance que serve para que a arte seja revelada por ser usada como tema, mas é importante notar que esses discursos se mesclam com outras questões fictícias para que o artista seja ocultado. Por isso a obra não pode ser usada como meio para se chegar a aspectos biográficos de Wilde. Isso tem sido feito, não só pelos críticos da época, mas por muitos dos estudos atuais de *Dorian Gray* com tendência biográfica. Estes atribuíram à totalidade tanto das opiniões quanto dos acontecimentos do enredo como reveladoras do autor.

## 2.2.2 O NARRADOR ESPECTADOR: a distância

No romance, o narrador antecipa questões ou sabe de aspectos externos ao texto, como nos capítulos iniciais, mas ao mesmo tempo, em alguns trechos se mostra não-onisciente na medida em que parece não ter certeza daquilo que afirma acerca da personagem. Exemplo disso é a utilização da narrativa pelo que terceiros dizem a respeito de Dorian para dizer ao leitor o que talvez tenha ocorrido. Esse contraste torna o narrador menos confiável. Mostra conhecer o passado de alguns personagens, mas escolhe, muitas vezes, apenas sugeri-lo, causando suspense sobre o que será descoberto conforme a narrativa avança. A sugestão de mistério ocorre, por exemplo, por meio de um breve comentário quando aparece Basil Hallward logo no primeiro capítulo:

In the centre of the room, clamped to an upright easel, stood the full-length portrait of a young man of extraordinary personal beauty, and in front of it, some little distance away, was sitting the artist himself, Basil Hallward, whose sudden disappearance some years ago caused, at the time, such public excitement, and gave rise to so many strange conjectures. (p. 06)<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> “ocultar o artista”

<sup>35</sup> No centro do quarto, preso a um cavalete ereto, estava o retrato, em tamanho natural, de um jovem de extraordinária beleza, e, em frente, um pouco mais longe, achava-se sentado o próprio pintor, Basílio Hallward, cujo repentino desaparecimento, alguns anos atrás, havia causado, por aqueles dias, tão grande emoção pública, e dado origem a tão numerosas e estranhas conjecturas. (p. 11)

Aqui, o narrador, após colocar pintor e pintura em cena, faz um comentário que parece inicialmente irrelevante. Somente quando for narrado o assassinato de Basil é que esse comentário se justifica no enredo, pois as personagens não estranharão a princípio o sumiço do pintor. Logo se pode notar a onisciência do narrador sobre o que ocorrerá com Basil na pista que é dada ao leitor para estimular sua curiosidade. Ademais, é possível cogitar o que teria feito no tempo em que esteve ausente. Dependendo de como é encarada essa sociedade e suas “conjeturas” sobre os demais, pode-se ser mais ou menos benevolente sobre o que possa ter ocorrido.

De maneira contrastante, o narrador, em outros momentos, conhece apenas as fofocas sobre Dorian, mas não sabe se são verdadeiras, logo, seu ponto de vista seria moldado por outros que aparecem no texto apenas indiretamente. Observando o trecho: “It was rumored of him once that he was about to join the Roman Catholic communion; and certainly the Roman ritual had always a great attraction for him.” (p. 110)<sup>36</sup>, nota-se que o narrador não afirma categoricamente que Dorian tinha a intenção de se converter ao catolicismo, mas sim aponta aquilo que outros disseram a respeito dele; assim, conhece do personagem o mesmo que aqueles que o veem de fora e não mais como quem conhece seus íntimos pensamentos. O mesmo ocorre com considerável frequência ao longo do capítulo:

For, while he fascinated many, there were not a few who distrusted him. He was very nearly blackballed at the West End club of which his birth and social position fully entitled him to become a member, and it was said that on one occasion, when he was brought by a friend into the smoking-room of the Churchill, the Duke of Berwick and another gentleman got up in a marked manner and went out. Curious stories became current about him after he had passed his twenty-fifth year. It was rumored that he had been seen brawling with foreign sailors in a low den in the distant parts of Whitechapel, and that he consorted with thieves and coiners and knew the mysteries of their trade. His extraordinary absences became notorious, and, when he used to reappear again in society, men would whisper to each other in corners, or pass him with a sneer, or look at him with cold searching eyes, as though they were determined to discover his secret. (p. 118)<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup>Certa vez correram rumores de que Dorian Gray tinha a intenção de abraçar a religião católica; era certo que o ritual romano havia sempre exercido grande atração sobre ele. (p. 161)

<sup>37</sup>A verdade é que, embora ele ainda fascinasse a muitos, não eram poucos os que dele desconfiavam. Foi quase recusado por um clube do West End, ao qual, no entanto, seu nome e sua posição social lhe permitiram que pertencesse. Dizia-se também que, em certa ocasião, ao ser levado por um amigo ao salão de fumar do Churchill, o Duque de Berwick e outro cavalheiro se tinham levantado e retirado ostensivamente. A respeito dele muitas histórias estranhas se contaram, assim que completou vinte e cinco anos. Correram rumores de que havia sido visto quando brigava com uns marinheiros estrangeiros em uma taberna suspeita dos arredores de Whitechapel. Dizia-se também que se encontrava com ladrões e com moedeiros falsos e que conhecia todos os segredos desse ofício. Suas ausências extraordinárias tornaram-se notórias, e, quando reaparecia na sociedade, os homens cochichavam entre si ou passavam diante dele com ar de desprezo, ou ainda o encaravam com olhos frios e perscrutadores, como se estivessem dispostos a descobrir seu segredo. (p. 171-2)

A caracterização da personagem ocorre sob a visão daqueles que conviviam com ele em sociedade e não por afirmação categórica do narrador. É possível desconfiar do que está sendo narrado dependendo da opinião que tem da sociedade que fala a respeito de Dorian, já que esta já foi antes ironizada pelo narrador em seus comentários. Esses aspectos fazem com que tenhamos algumas informações acerca do que Dorian teria feito, mas deixam ainda algumas dúvidas sobre sua veracidade, cabendo ao leitor decidir no que acredita ou não.

O narrador também sonega informações para criar o efeito de suspense, por exemplo, quando Dorian escreve duas cartas, cujo teor não é revelado:

After he had drunk his cup of black coffee, he wiped his lips slowly with a napkin, motioned to his servant to wait, and going over to the table sat down and wrote two letters. One he put in his pocket, the other he handed to the valet. (p. 136)<sup>38</sup>

O narrador não dá informações sobre todos os elementos da cena. É notavelmente importante o que está escrito em ambas as cartas e, por isso, tem-se a impressão de que seu conteúdo será posteriormente revelado para completar a trama. Porém, não é o que ocorre, sendo deixada uma lacuna a ser preenchida pela imaginação do leitor. A cena é apenas apresentada, de maneira que o narrador parece vê-la da mesma posição que um espectador, ou seja, como a do próprio leitor. Assim também ocorre, posteriormente, na presença de Alan Campbell:

The same look of pity came into Dorian Gray's eyes. Then he stretched out his hand, took a piece of paper, and wrote something on it. He read it over twice, folded it carefully, and pushed it across the table. Having done this, he got up, and went over the window. (p. 142)<sup>39</sup>

Aqui o narrador mostra a cena como um espectador, apenas narrando aquilo que vê, sem revelar aquilo que está escrito no papel. Isso faz com que o leitor não tenha conhecimento desse detalhe e com que cogite se o próprio narrador o sabe, já que este se limita a dizer o que se passa apenas de maneira distante. Alguns aspectos são detalhados, como a expressão de Dorian e o fato de escrever num

---

<sup>38</sup>Depois de tomar sua xícara de café forte, limpou lentamente os lábios com um guardanapo, fez sinal ao criado para esperar e, dirigindo-se até a mesa, sentou-se e escreveu duas cartas. Colocou uma delas no bolso e entregou a outra ao criado. (p. 196)

<sup>39</sup>A mesma expressão de compaixão brilhou nos olhos de Dorian Gray. Estendeu a mão, apanhou uma folha de papel e nela escreveu alguma coisa. Releu-a duas vezes e dobrou-a cuidadosamente. Fê-la deslizar sobre a mesa. Feito isso, levantou-se e dirigiu-se à janela. (p. 204)

papel, mas outros são apenas sugeridos, como o próprio papel e o que está contido nele que só pode ser inferido pela expressão nos olhos personagem e sua atitude, mas essa inferência possibilita diversas interpretações.

Depois, ao final da cena, o narrador se aproxima novamente do personagem, pois sabe como Alan Campbell se sente:

Campbell looked at him in surprise, and then took up the paper, and opened it. As he read it, his face became ghastly pale, and he fell back in his chair. A horrible sense of sickness came over him. He felt as if his heart was beating itself to death in some empty hollow. (p. 142)<sup>40</sup>

Neste momento, o narrador já tem conhecimento do que se passa psicologicamente com o personagem, mas ainda não revela o que de tão terrível Dorian sabe sobre ele. Muitas vezes o narrador mostra-se onisciente com relação ao íntimo dos personagens, mesmo quando se distancia no que diz respeito a outros aspectos. Dessa forma, o narrador transita constantemente entre onisciente e espectador.

De acordo com Molino (1991), é por volta do capítulo XXI, especialmente, que ocorre a mudança no narrador:

No capítulo onze, o narrador é reduzido a fofocas sobre Dorian. Não há sequer semelhança com um narrador onisciente cuja perspectiva encapsula as perspectivas de todas as outras personagens; em vez disso, encontra-se um narrador que passa pelas histórias que têm sido espalhadas por Londres a respeito do comportamento de Dorian. (MOLINO, 1991)<sup>41</sup>

Assim, o narrador, além de ser caracterizado em alguns momentos para ter um ponto de vista parcial e bem demarcado, é colocado diversas vezes numa posição exterior à cena e, conseqüentemente, também distante do interior dos personagens. Dessa forma, mostra-se reticente com relação ao enredo por ser colocado como câmera que mostra a cena e que, por isso, se distancia dela, o que diminui a onisciência desse narrador.

A escolha desse tipo de narrador em momentos específicos da narrativa causa um determinado efeito estético na obra que solicita um leitor mais participativo

---

<sup>40</sup>Campbell olhou-o surpreso. Depois, tomou a folha de papel e abriu-a. À medida que lia, seu rosto ia-se tornando espantosamente pálido, e por fim deixou-se cair numa cadeira. Uma horrível sensação de mal estar o invadiu. Era como se seu coração pulasse até morrer no vácuo completo. (p. 204)

<sup>41</sup>In chapter eleven, the narrator is reduced to gossip about Dorian. There is not even a semblance of an omniscient narrator whose perspective encapsulates the perspectives of all other characters; instead, one finds a narrator who passes on the stories that have been spread around London regarding Dorian's behavior.

e desconfiado da credibilidade inabalável. De maneira análoga ao que começa a ocorrer no início do século XIX, Wilde constrói um narrador não confiável. Retoma romances góticos, como os de Ann Radcliffe que relativizam a autoridade do narrador como, posteriormente, já no século XX, o fará o famoso o romance *The Murder of Roger Ackroyd*, de Agatha Christie, em que o assassino é o próprio narrador.

Desse modo algumas vezes são sugeridos aspectos que serão revelados posteriormente e, ao mesmo tempo, em outras não são contados os detalhes de ocorridos que se supõe seriam revelados. O uso da narração por meio daquilo que teria ouvido de terceiros também se revela um recurso a que o autor recorre ostensivamente. Ao escolher fornecer uma perspectiva limitada daquilo que ocorre no romance, o escritor cria o efeito de suspense. Também o fato de o narrador não conhecer trechos do enredo faz com que seja possível desconfiar de outras questões a respeito do que Dorian teria ou não feito. Essa seleção do que o leitor terá conhecimento direciona a narrativa rumo a uma desconfiança do narrador e também a uma incerteza acerca dos juízos que se tem dos personagens, similar ao que George Eliot realizou em *Middlemarch*, direcionando a luz da vela, de modo a que se vissem os riscos no metal diferentemente.

### 2.3 O DISCURSO DOS PERSONAGENS: modo e voz

Até aqui procurei demonstrar como a perspectiva do narrador é marcada e passível de desconfiança. Para tanto, procurei exemplificar como o narrador adota as características de Lord Henry e como se distancia e se aproxima dos eventos, colocando-se como espectador que permite suspeitas e abertura de lacunas. No que diz respeito à fala dos personagens (tanto proferida quanto interior), em *Dorian Gray*, encontramos massivamente o que Genette (1972) chama de discurso relatado (*rapporté*), o discurso direto.<sup>42</sup> É usado como ferramenta para a narração de eventos,

---

<sup>42</sup>Também nomeia o discurso indireto de discurso transposto (*transposé*), o monólogo interior de discurso imediato e um novo termo que chama de discurso narrativizado (*narrativisé*). Genette estabelece uma hierarquia de acordo com o grau de imitação do mais mimético para o menos mimético, respectivamente: monólogo interior, discurso direto, discurso indireto, discurso indireto livre e discurso narrativizado. Além disso, ressalta que no discurso indireto livre não distingue claramente fala de pensamento e narrador de personagem.

tal como ocorre no teatro, fazendo com que a voz e perspectiva das personagens ponha o leitor em contato com determinados fatos do enredo. Além dele, também o discurso indireto livre é utilizado, de maneira que não é possível determinar precisamente se a voz da narrativa é de fato do personagem em seus pensamentos ou se aquele narrador comentador reapareceu com suas observações. A ocorrência constante de discurso indireto livre aproxima o narrador do personagem. O relato se faz diretamente através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas.

### 2.3.1 O DRAMA NO ROMANCE: o discurso direto

O narrador em *Dorian Gray* muitas vezes é bastante distante, em consequência dos muitos e longos diálogos, que fazem com que o desenrolar do texto ocorra quase como se fosse uma peça de teatro. Os capítulos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 12, 15, 16, 17, 18 e 19 são compostos majoritariamente por discurso direto. Certamente isso se deve à familiaridade de Wilde com o drama, já que escreveu numerosas peças e poucas obras em prosa. Com o uso ostensivo do discurso direto, ao narrador resta apenas dizer qual era expressão, o que fazia ou o tom do personagem naquela fala, se assemelhando muito a rubricas. Logo, há pouca interferência do narrador nesses momentos, tornando o texto seja bastante mimético, o que confere ao romance forte semelhança com o teatro. Este é inclusive trazido para o enredo para caracterizar Sybil Vane como mulher perfeita aos olhos de Dorian, justamente por ser parte da arte (personagem representada) e não da realidade.

Diversos aspectos do enredo são narrados nos próprios diálogos dos personagens, sem que o narrador apareça. Por exemplo, é o próprio Lord Henry em breve comentário, quem informa o leitor sobre o seu divórcio e o suicídio de Alan Campbell enquanto fala com Dorian a respeito do desaparecimento de Basil :

My dear boy, they have only been talking about it for six weeks, and the British public are really not equal to the mental strain of having more than one topic every three months. They have been very fortunate lately, however. They have had my own divorce-case, and Alan Campbell's suicide. Now they have got the mysterious disappearance of an artist. (p. 174)<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup>Meu caro amigo, há apenas seis semanas que se começou a falar no assunto e você bem sabe que o público inglês é sem rival na sua incapacidade de desviar a atenção de um fato, no mínimo durante três meses. E, todavia, tem



Nunca anteriormente o narrador sequer mencionou o que havia ocorrido entre Lord Henry e sua esposa, que já aparecera anteriormente num encontro com Dorian. O leitor fica sabendo pelo comentário de Lord Henry que ele se divorciou nos últimos meses, mas nada a respeito é narrado, nem ocorre nenhuma interferência do narrador para explicar ou comentar a informação dada pelo personagem. Igualmente, o leitor só é nesse momento informado, pelo personagem e não pelo narrador, a respeito do destino de Alan Campbell após o encontro com Dorian, narrado poucos capítulos antes. Ambos os fatos não são sequer o assunto da conversa entre os amigos, que falam, na verdade, sobre o desaparecimento de Basil. É relevante destacar que apenas o leitor e Dorian conhecem o motivo do suicídio de Alan, tornando-se, assim, seu cúmplice.

Ainda com relação ao divórcio de Lord Henry, o leitor fica sabendo de mais algumas informações pela fala do personagem:

You must play Chopin to me. The man with whom my wife ran away played Chopin exquisitely. Poor Victoria! I was very fond of her. The house is rather lonely without her. (p. 175)<sup>44</sup>

Lord Henry, quase como um narrador incidental conta indiretamente ao leitor que se divorciou porque sua esposa se chamava Victoria, o que até então não havia sido mencionado, fugiu com outro homem o qual possuía a característica de tocar Chopin muito bem. O próprio dizer do personagem mostra sua tristeza com relação ao ocorrido, sem que o narrador precise aproximar-se da visão do personagem e/ou ter onisciência com relação a seus pensamentos e sentimentos.

No capítulo 3, Lord Fermor, tio de Lord Henry, conta a história da família de Dorian:

She was an extraordinarily beautiful girl, Margaret Devereux, and made all the men frantic by running away with a peniless Young fellow, a mere nobody, sir, a subaltern in a foot regiment, or something of that kind. Certainly. I remember the whole thing as if it happened yesterday. The poor chap was killed in a duel at Spa a few months after the marriage. There was an ugly story about it. They said Kelso got some rascally adventurer, some Belgian brute, to insult his son-in-law in public, paid him, sir, to do it, paid him, and that the fellow spitted his man as if he had been a pigeon. The thing was hushed up, but, egad, Kelso ate his chop alone at the club for some time afterwards. He brought his

---

tido muita sorte ultimamente. Tiveram meu próprio divórcio por comentar e também o suicídio de Alan Campbell. Agora, trata-se do desaparecimento misterioso de um artista. (p. 255)

<sup>44</sup>Você tocará para mim qualquer coisa de Chopin. O homem com quem fugiu minha mulher interpretava Chopin maravilhosamente. Pobre Vitória! Eu a estimava muito. A casa está vazia sem ela. (p. 256)

daughter back with him, I was told, and she never spoke to him again. Oh, yes; it was a bad business. The girl died too, died within a year. So she left a son, did she? I had forgotten that. What sort of boy is he? If he is like his mother he must be a good-looking chap. (p. 32)<sup>45</sup>

A função característica do narrador de contar a história do passado das personagens é aqui tomada por um personagem incluído no enredo, quase especialmente para fazê-lo, já que Lord Fermor apenas aparece nesse momento e depois nunca mais é mencionado. Logo, a escolha de incluir esse personagem mostra que o papel do narrador foi deliberadamente suprimido por meio do uso de outra estratégia de narração. O autor implícito escolhe que o leitor tenha contato com o passado da família de Dorian pela mesma voz que Lord Henry o tem. Como consequência, a voz e a perspectiva de Lord Fermor são adotadas para a narração em lugar do narrador, o que também modifica a relação de (des)confiança do leitor com o texto.

Além da narração, entre os assuntos dos diálogos são frequentes as discussões sobre arte ou hedonismo, mostrando ao leitor as opiniões das personagens sobre essas questões. Muitas dessas falas vêm de encontro àquilo que Wilde menciona em seus ensaios com relação à arte. O fato de, mesmo sendo contrárias a opiniões do autor, terem sido dito por uma de suas personagens relativiza sua credibilidade no texto :

(...) every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter. The sitter is merely the accident, the occasion. It is not he who is revealed by the painter; it is rather the painter who, on the coloured canvas, reveals himself. The reason I will not exhibit this picture is that I am afraid that I have shown in it the secret of my own soul. (p. 09)<sup>46</sup>

O trecho se refere a uma fala de Basil. A opinião sobre a arte apontada nessa fala contraria aquilo que Wilde faz questão de incluir no próprio prefácio do romance.

---

<sup>45</sup>Era uma moça extraordinariamente bonita, Margaret Devereux; e deixou loucos todos os homens, fugindo com um rapazola sem um vintém; um João-ninguém, meu senhor, subalterno num regimento de infantaria, ou algo parecido. Isso mesmo. Lembro-me do fato, como se tivesse ocorrido ontem. O pobre diabo foi morto num duelo em Spa, poucos meses depois do casamento. Correu uma história muito feia sobre o caso. Disseram que Kelso pagou a algum biltre aventureiro, a algum belga bruto, para insultar o seu genro publicamente; pagou-lhe, sim, senhor, pagou-lhe para isso; e o indivíduo espetou o homem como se fosse um borracho. Jogou-se terra sobre o assunto, mas, palavra de honra, Kelso ficou comendo sozinho no clube por algum tempo. Levou novamente consigo sua filha e, segundo me disseram, ela nunca mais lhe dirigiu a palavra. Com efeito, foi um acontecimento muito triste. A moça morreu também, ao cabo de um ano. Deixou, então, um filho? Tinha-me esquecido disto. Que espécie de rapaz é? Se se parece com a mãe, deve ser um moço encantador. (p. 47)

<sup>46</sup>(...) todo retrato pintado com sentimento é um retrato do artista, não do modelo. O modelo é simplesmente o acidente, a ocasião. Não é ele que o pintor revela; quem se revela sobre a tela colorida é o próprio pintor. A razão pela qual não exibirei esse retrato está no temor de mostrar nele o segredo da minha própria alma. (p. 15)

Para Basil, a arte seria a maneira de revelar o artista, o que é severamente criticado por Wilde que acredita que o autor não deve aparecer, mas sim a arte deve revelar a si mesma. Esse contraste faz com que o leitor veja em Basil o artista do qual o autor discorda e, logo, coloca em posição de questionamento. O próprio fato de sua participação ter sido intencionalmente diminuída por Wilde com relação à edição de 1890 mostra a menor importância de sua visão para a mensagem artística da obra. Segundo Molino (1991), Basil é construído de maneira que se contradiz várias vezes e o leitor, assim, não confia em sua perspectiva, enquanto as visões de Lord Henry são consistentes. Isso significa que nitidamente o autor implícito possui um projeto estético que domina seu ponto de vista.

O uso dos diálogos para narrar dão aos personagens a posição que seria comumente do narrador. As ideias e fatos trazidos pelo discurso direto causam também menor confiabilidade naquilo que está sendo narrado, já que depende do ponto de vista de um personagem que tem preferências, simpatias e gostos e, portanto, muito menos objetividade. Os pressupostos artísticos defendidos por cada personagem mostram Basil como representativo daquilo de que Wilde discorda e Lord Henry como daquilo de que concorda. Sendo o pintor o personagem mais preocupado com questões morais, que defende que Dorian busque a bondade, ao contrariá-lo, o autor se coloca na posição contrária também à moral. Analogamente, há um alinhamento também em nível ideológico quanto à arte no que se refere a Lord Henry. Logo, os princípios do movimento estético, defendidos pelo personagem, são associados à falta de moral dentro do próprio romance.

### **2.3.2 A VOZ NARRATIVA: narrador ou personagem?**

Em diversos momentos, com o uso do discurso indireto livre, não está claro o limite entre narrador e personagem e quem tem a voz da narrativa. No segundo parágrafo do primeiro capítulo, já se pode perceber esse efeito logo que Lord Henry é introduzido na cena:

From the corner of the divan of Persian saddle-bags on which he was lying, smoking, as was his custom, innumerable cigarettes, Lord Henry Wotton could just catch the gleam of the honey-sweet and honey-coloured blossoms of a laburnum, whose tremulous branches seemed hardly able to bear the

burden of a beauty so flamelike as theirs; and now and then the fantastic shadows of birds in flight flitted across the long tussore-silk curtains that were stretched in front of the huge window, producing a kind of momentary Japanese effect, and making him think of those pallid, jade-faced painters of Tokyo who, through the medium of an art that is necessarily immobile, seek to convey the sense of swiftness and motion. The sullen murmur of the bees shouldering their way through the long unmown grass, or circling with monotonous insistence round the dusty gilt horns of the straggling woodbine, seemed to make the stillness more oppressive. The dim roar of London was like the bourdon note of a distant organ. (p. 05)<sup>47</sup>

No início do parágrafo, o narrador aparece claramente, mostrando a perspectiva de Lord Henry na cena. Após a expressão “making him think”, de acordo com Molino (1991), não é possível saber se o comentário acerca das pinturas japonesas parte do narrador ou do personagem que pensa. Segundo Molino, no primeiro parágrafo, a perspectiva é inteiramente do narrador até que entra o personagem, no segundo parágrafo, e não é possível identificar mais se meramente descreve a direção do olhar de Lord Henry, se entrou na mente do personagem ou se a focalização mudou para ele.

Trechos dúbios como esse aparecem em diversos momentos no romance, causando o efeito de confusão com as passagens em que o narrador é claramente marcado como tal. Ao mesmo tempo em que há comentários como aqueles vistos quando analisada a perspectiva do narrador, os quais são claramente identificáveis como partindo do narrador, há, também, aqueles em que, diferentemente, não está claro de quem é a voz narrativa:

*She crouched on the floor like a wounded thing, and Dorian Gray, with his beautiful eyes, looked down at her, and his chiselled lips curled in exquisite disdain. There is always something ridiculous about the emotions of people whom one has ceased to love. Sibyl Vane seemed to him to be absurdly melodramatic. Her tears and sobs annoyed him.* (p. 75)<sup>48</sup>

O trecho grifado pode ser mais um comentário do narrador, como os apresentados anteriormente, mas também pode ser uma aproximação do pensamento de

---

<sup>47</sup>Recostado a um canto do divã, guarnecido de tapeçarias persas, Lord Henry Wotton, enquanto fumava inumeráveis charutos, conforme o seu costume, contemplava a cintilação das suaves flores cor de mel de um laburno, cujos ramos trêmulos pareciam não poder suportar o peso de tão magnífico esplendor; e, de vez em quando, as fantásticas sombras de pássaros fugazes esvoaçavam através das longas cortinas de tussor, que corriam diante da ampla janela, produzindo um efeito japonês, e fazendo-o pensar nesses pintores de Tóquio, com caras de jade pálido, que, por meio de uma arte necessariamente imóvel, buscam dar a sensação da velocidade e do movimento. O insistente zumbido das abelhas, buscando seu caminho por entre as altas ervas intonsas, ou revoloteando com monótona insistência ao redor das empoeiradas urnas douradas de uma derramada madressilva, tornava a calma ainda mais opressiva. O confuso ruído de Londres parecia os acordes graves de um órgão longínquo. (p. 11)

<sup>48</sup>Largou-se no chão como uma coisa ferida, e Dorian Gray fitou-a com seus belos olhos, contraindo os lábios num indizível desdém. Há sempre qualquer coisa de ridículo nas emoções das pessoas que deixamos de amar. Sibyl Vane parecia-lhe absurdamente melodramática. Suas lágrimas e soluços aborreciam-no. (p. 111)

Dorian, já que antes e depois o foco da narrativa está na reação do personagem às lágrimas de Sibyl. Da mesma maneira, é possível que o narrador compartilhe da opinião do personagem e por isso a apresente também como sua. De qualquer forma, o efeito é uma maior proximidade entre narrador e personagem que ocorre justamente num momento de crueldade.

O narrador dá voz também a outros personagens e não somente a Dorian e Lord Henry. O recurso é utilizado também com Sibyl em conversa com James:

(...) Sibyl, however was quite unconscious of the effect she was producing. Her love was trembling in laughter on her lips. She was thinking of Prince Charming, and, that she might think of him all the more, she did not talk of him, but prattled on about the ship in which Jim was going to sail, about the gold he was certain to find, about the wonderful heiress whose life he was to save from the wicked, redshirted bushrangers. For he was not to remain a sailor, or a supercargo, or whatever he was going to be. Oh, no! a sailor's existence was dreadful. Fancy being cooped up in a horrid ship, with the hoarse, hump-backed waves trying to get in, and a black wind blowing the masts down, and tearing the sails into long screaming ribands! (p. 57/58)<sup>49</sup>

Novamente, o narrador aparece inicialmente conhecendo os pensamentos dos personagens, narrando a cena e aquilo que Sibyl diz, como em “For he was not to remain a sailor...”, mas ainda tendo a voz da narrativa como se pode perceber pelo uso da terceira pessoa para se referir a James. Já no período seguinte, a própria voz da narrativa parece ter sido dada à personagem que fala com o irmão, embora não se possa ter absoluta certeza, pois pode se tratar do narrador intruso dando sua própria opinião sobre a vida de um marinheiro.

Da mesma forma se aproxima de Basil para mostrar ao leitor seus pensamentos com relação a Dorian depois de ser influenciado por Lord Henry:

The painter stared in amazement. It was so unlike Dorian to speak like that. What happened? He seemed quite angry. His face was flushed and his cheeks burning. (p. 26)<sup>50</sup>

No trecho, percebe-se na primeira frase que o narrador ainda fala a respeito do pintor, mas da segunda em diante, o leitor tem contato com o próprio personagem.

<sup>49</sup>(...) Sibyl, entretanto, mostrava-se completamente indiferente à impressão que causava. Seu amor bailava no sorriso trêmulo dos seus lábios. Pensava no Príncipe Encantador e, para poder sonhar com ele, sem cessar, nada dizia, ou melhor, deixava as palavras saírem em tropel, referindo-se ao navio em que Jim embarcaria, ao ouro que certamente iria descobrir com a sua formosa herdeira, cuja vida salvaria dos malvados bandoleiros de camisas vermelhas. Porque não seria sempre marujo ou comissário, nem nada do que ia ser. Oh, não! A vida de um marinheiro era terrível. Enclausurado num espantoso navio, entre ondas roucas e montanhosas que tentam invadir tudo, e um vento negro que derriba os mastros e destroça as velas em longas e sibilantes tiras! (p. 85)

<sup>50</sup>O pintor olhou-o perplexo. Era tão raro ouvir Dorian falar assim. Que teria acontecido? Parecia muito zangado. Seu rosto estava ruborizado e suas faces afogueadas. (p. 39)

É possível saber que a voz não é mais do narrador, pois este não perguntaria o que aconteceu, já que sabe exatamente porque Dorian está diferente, ao contrário de Basil que, este sim, se questiona a respeito da mudança no comportamento do amigo.

A influência de Lord Henry pode ser percebida nos pensamentos de Dorian e pode ser confundida também com comentários do narrador:

(...) She had marred him for a moment, if he had wounded her for an age. Besides, women were better suited to bear sorrow than men. They lived on their emotions. They only thought of their emotions. When they took lovers, it was merely to have some one with whom they could have scenes. Lord Henry had told him that, and Lord Henry knew what women were. Why should he trouble about Sibyl Vane? She was nothing to him now.(p. 77-78)<sup>51</sup>

No trecho não é possível saber se aquela opinião acerca das mulheres é meramente um dos epigramas de Lord Henry ecoados por Dorian, se são de fato a opinião do personagem principal ou apenas algo de que tenta se convencer para livrar-se da culpa que sente. Também não é possível identificar se o narrador apenas focaliza o que a personagem pensa ou se concorda com esse ponto de vista. Assim, essa relação de confusão entre o narrador e Dorian Gray parece ser ocasionada principalmente pelos pontos de vista de Lord Henry.

Ao longo do romance, nos comentários que podem ser do narrador ou do pensamento de Dorian com relação à humanidade em geral o uso da terceira pessoa é constantemente alterado para primeira pessoa do plural:

(...) There was a rather heavy bill, for a chased silver Louis-Quinze toilet-set, that he had not yet had the courage to send on to his guardians, who were extremely old-fashioned people and did not realize that we live in an age when unnecessary things are our only necessities; and there were several very courteously worded communications from Jermyn Street money-lenders offering to advance any sum of money at a moment's notice and at the most reasonable rates of interest. (p. 79)<sup>52</sup>

No fragmento não está claro se Dorian pensa que “we live in na age when unnecessary things are our only necessities” ou se este é um comentário do narrador,

---

<sup>51</sup>(...) Se ele a magoara por um certo período, ela o havia destruído num instante. Além disso, as mulheres estão mais bem constituídas que os homens para suportar a dor. Vivem de suas emoções. Não pensam senão nelas. Quando escolhem amantes, é simplesmente para terem com quem armar escândalos. Lorde Henry dissera-lhe isso, e Lorde Henry conhecia as mulheres. Por que havia ele de preocupar-se com Sibyl Vane? Já nada mais significava para ele. (p. 114)

<sup>52</sup>Deu com uma elevada fatura referente a um jogo de toucador Luís XIV, em prata cinzelada, que ainda não tivera coragem de enviar a seus tutores, pessoas antiquadas e que não compreendiam que vivíamos numa época em que coisas supérfluas são as únicas necessárias; havia também muitos convites, todos melífluos, dos usuários da Rua Jermyn, que se ofereciam a emprestar-lhe qualquer quantidade, com presteza, e a juros muito razoáveis. (p. 117-8)

ou mesmo se ambos concordam a esse respeito. De qualquer forma, epigramas como esse se parecem muito com as falas de Lord Henry que são ecoadas tanto pelo narrador quanto por Dorian. Assim, a identificação entre o narrador e Dorian é bastante evidente, já que ambos parecem influenciados por Lord Henry.

Percebe-se que nesses momentos não só as perspectivas dos personagens se misturam constantemente com o narrador, mas também a própria voz da narrativa é dada a alguns personagens por meio do discurso indireto livre. Além disso, o limite entre o que é narrador e o que são as personagens torna-se bastante difícil de ser demarcado. Muitas vezes, não é sequer possível definir se trata-se de um ou de outro, permitindo que o leitor não só conheça as opiniões daquele personagem, mas também seu íntimo, suas sensações mais profundas pela sua própria voz e não pelo que o narrador lhe conta a respeito delas.

Esse recurso, usado ostensivamente por George Elliot em *Middlemarch*, começa a tornar-se cada vez mais comum na época de Wilde. Consequentemente, a forma do romance contribui para uma maneira diferente de lidar não só com a arte, mas também com a realidade circundante que está sujeita a interpretações e ângulos de visão tão diversos quanto os apresentados na obra. As diversas vozes e perspectivas, como mencionado anteriormente, já apareciam no século XVIII nos romances epistolares que utilizavam cartas de pessoas diferentes para causar esse efeito. No romance gótico, tanto a perspectiva quanto a voz da narrativa mudavam com o narrador em primeira pessoa. Mas com o uso cada vez mais frequente do discurso indireto livre, a maneira de não só incluir perspectivas de diversos personagens, mas também dar-lhes a voz da narrativa se tornou diferente. A posição do narrador muitas vezes não pode ser distinguida da dos personagens numa passagem mesmo com a narrativa ocorrendo em terceira pessoa. Somado à confusão que se costuma fazer entre narrador e autor, esse recurso leva a uma associação entre autor e personagem.

O ponto de maior convergência entre narrador e personagem dá a impressão de que Dorian toma a voz da narrativa. Há, neste momento, uso da primeira pessoa do singular e não mais plural. Essa hipótese é confirmada logo em seguida quando

o narrador faz um comentário que indica que era a opinião de Dorian

(...) And, after all, it is a very poor consolation to be told that the man who has given one a bad dinner, or poor wine, is irreproachable in his private life. Even the cardinal virtues cannot atone for half-cold *entrées*, as Lord Henry remarked once, in a discussion on the subject; and there is possibly a good deal to be said for his view. For the canons of good society are, or should be, the same as the canons of art. Form is absolutely essential to it. It should have the dignity of a ceremony, as well as its unreality, and should combine the insincere character of a romantic play with the wit and beauty that make such plays delightful to us. Is insincerity such a terrible thing? I think not. It is merely a method by which we can multiply our personalities.

Such, at any rate, was Dorian Gray's opinion. (p. 119)<sup>53</sup>

A passagem em questão dá continuidade ao epigrama, que como mencionado anteriormente, foi reproduzido por Wilde em outras duas obras (*Lady Windermere's Fan* e *Intentions*) que se refere aos modos serem mais importantes que a moral. O narrador ou o personagem desenvolve a ideia pensando em jantares ruins, retomando mais um dos paradoxos de Lord Henry. Posteriormente, ocorre novamente o uso de primeira pessoa do plural para se referir à humanidade como um todo e, finalmente, o questionamento acerca da insinceridade é respondido em primeira pessoa do singular. Nesse momento se tem maior proximidade com o pensamento e a opinião da personagem, pois de acordo com o que o próprio narrador informa em seguida, aquela era a opinião de Dorian e não sua. Neste trecho o personagem é de fato o autor das divagações e, portanto, não se trata de comentários que o narrador vinha fazendo ao longo de outros capítulos, mas sim de uma espécie de monólogo da personagem principal, já que de fato é ele que tem a voz da narrativa.

Apesar da afirmação final, essa passagem foi considerada por Molino como pensamento também do narrador e não só do personagem:

A última fala da passage indica que as ideias são supostamente de Dorian, mas a primeira pessoa do narador "Eu" na resposta à pergunta retórica implica que não são também os pensamentos do narrador.

---

<sup>53</sup>E, afinal de contas, é um fraco consolo ouvir dizer que a vida privada de um homem que oferece jantares de segunda ordem e vinhos inferiores é sem manchas. Nem mesmo as virtudes teológicas podem compensar *entrées* quase frias, como uma vez observara Lorde Henry, em uma discussão sobre o assunto; e muito haveria para dizer sobre esta afirmação, uma vez que as regras da boa sociedade são ou deveriam ser iguais às da arte. Nestas, a forma é absolutamente essencial. Deveriam possuir, por assim dizer, a dignidade de uma cerimônia, assim como sua irrealidade, e combinar o caráter pouco sincero de uma obra romântica com o engenho e a beleza que tornam deliciosas as obras desse tipo. Será tão terrível assim a insinceridade? Não creio. É simplesmente um método pelo qual podemos multiplicar nossas personalidades.

Era essa, pelo menos, a opinião de Dorian Gray. (p. 172-3)



Se o narrador não tivesse tido o cuidado de incluir a oração que afirma ser a opinião de Dorian seria possível defender, como faz Molino, que se trata realmente de uma opinião compartilhada, como ocorre nas diversas vezes em que, como demonstrado, não está claro se a voz é do narrador ou do personagem. Mas neste caso, o próprio narrador esclarece a dúvida, eximindo-se da responsabilidade sobre aquela ideia. É claro que, como tantas outras, essas ideias se parecem muito com as de Lord Henry que são compartilhadas tanto pelo personagem quanto pelo narrador, assim como por aquilo que o leitor poderia saber sobre os posicionamentos de Wilde. Por isso, torna-se difícil concluir que se trata somente de uma opinião de Dorian. Mesmo compartilhando daquela ideia, o narrador faz questão de atribuí-la à personagem, o que é um indício do propósito de mostrar a voz da personagem claramente no texto.

O narrador usa discurso indireto para falar dos pensamentos da personagem, o que faz com que pareça se confundir com eles. Não é certo se há interferência da perspectiva do narrador ou se de fato o que aparece é o pensamento do personagem, especialmente quando usa primeira pessoa do plural para se referir a questões gerais da humanidade. Isso porque o narrador que faz comentários pode ter retornado ao texto e, à maneira de Fielding em *Tom Jones*, pode estar expondo suas opiniões sobre diversos aspectos. Muitas vezes é impossível saber se é Dorian, a opinião do narrador ou o narrador falando da opinião de Dorian; o maior indício de que se trata desta última é o parágrafo em que é utilizada a primeira pessoa do singular que é logo em seguida esclarecida pelo narrador como se tratando da opinião do personagem.

Embora narrador e autor implícito não sejam o mesmo, essa distinção ainda não era clara, já que ainda era discutida no século XX por Kayser (1955), por exemplo. Portanto, a impressão que se teve, na época e mesmo atualmente, é de se acessar as ideias do autor e não meramente do narrador ou das personagens. A própria construção da narrativa permite essa aproximação, devido ao uso constante que

---

<sup>54</sup>The last line of the passage indicates that the ideas are supposed to be Dorian's, but the narrator's first person 'I' in the answer to the rhetorical question implies that they are the narrator's thoughts as well.

Wilde faz de suas próprias e conhecidas frases dentro do texto. Considerando-se que o narrador é Oscar Wilde ou que Lord Henry é Oscar Wilde não haveria muitos problemas para a crítica. O que se justifica pela maneira como Wilde se colocava como figura pública. Mas a partir do momento em que se associa Dorian Gray, com seus terríveis pecados inominados e seu lado obscuro escondido pelo quadro, à imagem de Wilde, tem-se que o autor, assim como o personagem, esconde coisas terríveis e imorais. Daí uma explicação para a reação extremamente negativa de grande parte do público da época à obra.

### 3 O JOGO DE IMAGENS:

#### o retrato e a descrição

Como procurei demonstrar anteriormente, penso que a confusão entre narrador e personagem elaborada na construção da narrativa tenha levado à recepção negativa do romance pelos críticos da época. Isso ocorre não simplesmente porque o leitor tem acesso ao que seria supostamente a intimidade do autor, mas principalmente porque este se mostra terrível e criminoso. Dorian é um elegante membro da alta sociedade que fascina a todos, mas em sua vida privada é um homem cruel e moralmente degradado.

Esse *motif* da duplicidade é chamado *doppelgänger*, termo largamente utilizado pelos românticos alemães; significa literalmente **doppel** (*duplo, réplica* ou *duplicata*) e **gänger** (*andante, ambulante* ou *aquele que vaga*) ”aquele que caminha ao lado”, ”companheiro de estrada”. Segundo as lendas germânicas de onde provém, é um monstro ou ser fantástico que tem o dom de representar uma cópia idêntica de uma pessoa que passa a acompanhar. Está relacionado com o que se chama de sócia ou duplo de uma personagem, uma espécie de alma gêmea ou mesmo um fantasma que persegue um indivíduo, confundindo-se com a sua própria personalidade.. (BRUNEL, 2000, p. 261)

O primeiro a estabelecer a relação do romance com *Dolppengänger* foi Pater em sua crítica à edição de 1891, dizendo que o interesse da obra envolvia um velho tema baseado em uma “inherent experience or fancy of the human brain of a double life: of Doppelgänger – not of two *persons*, in this case, but of the man and his portrait (...)”.<sup>55</sup> O tema apontado por Pater, de acordo com Riquelme (2000), não se dá apenas entre o retrato e o livro. Há uma relação entre Dorian e o livro que lhe foi dado por Lord Henry, e entre o leitor e o livro que lê também este um “Retrato”. Ademais ocorre o duplo entre Wilde e seus personagens, Sybil e Dorian, ou na disputa entre Basil e Lord Henry, ou entre Basil e Dorian, Lord

---

<sup>55</sup> “experiência inerente ou fantasia do cérebro humano de uma vida dupla de Doppelgänger – não de duas *peessoas*, nesse caso, mas de um homem e seu retrato”.(PATER, Walter. *A Novel by Mr. Oscar Wilde*. In: Mason, Stuart. *Oscar Wilde: art & morality: a record of the discussion which followed the publication of "Dorian Gray"*.New York: Haskell House, 1907.). Tradução livre.

Henry e Dorian. As diversas questões levantadas pela obra envolvem algum tipo de duplicidade.

Esse aspecto não aparece somente na temática do romance, envolve também a estrutura da narrativa por meio do uso de descrições. De acordo com Louvel (2002), as descrições definem o ritmo do romance em um nível temporal e espacial, pois ao ocorrerem, param o desenvolvimento do enredo, devolvendo-lhe o movimento quando cessam. Em *Dorian Gray*, especificamente, as descrições funcionam na estrutura narrativa de maneira particular, quando estabelecem um contraste entre o que se descreve e o que se deixa para o leitor construir na economia do romance. Ao mesmo tempo em que o autor implícito escolhe explorar os mais diversos sentidos, em algumas descrições bastante minuciosas, em outros, prefere deixar lacunas para que o leitor as preencha com suas próprias imagens mentais.

Uma das maneiras pelas quais essa dinâmica pode ser percebida está relacionada com o retrato de Dorian; diferentemente dos romances psicológicos e também dos retratos literários Wilde tenta transformar em imagem o interior do personagem. Como tal retrato interno não tem referência em uma imagem concreta, fica a critério do leitor transpor um meio para outro, criando em sua imaginação o que seria essa figura não descrita, embora explorada psicologicamente em detalhes na trama. A duplicidade entre Dorian e sua pintura estrutura a narrativa em torno das poucas descrições relacionadas à transformação do quadro, que dão ao leitor as pistas necessárias para inferir o que ocorreu nas passagens não narradas ao longo do romance.

Em contraposição, outras descrições são bastante minuciosas, parando o desenvolvimento da narrativa ao se alongarem por várias páginas. Essas dizem respeito a objetos e ambientes, e estabelecem um tipo de duplicidade em Dorian pelos meios que frequenta, ora estéticos e sofisticados, ora degradados e soturnos.

A seguir, tratarei da relação descritiva estabelecida entre Dorian e seu retrato e, posteriormente, da duplicidade de sua vida e personalidade transpostas na maneira como são feitas as descrições do entorno do personagem.

### 3.1 O QUADRO E O RETRATO

Em 1945, para a sétima das dezesseis versões para cinema e TV de *Dorian Gray*, o quadro de Dorian foi pintado por Ivan Le Lorraine Albright ao longo da gravação e se encontra hoje no Instituto de Arte de Chicago. Ao contrário do destaque dado pelo filme à imagem do retrato degradado, cuja produção coloriu apenas cenas do quadro em Technicolor, o elemento pictórico mais forte de *Dorian Gray* não aparece detalhadamente descrito no romance.

Segundo Louvel (2002), das doze vezes em que o retrato aparece no romance, sua descrição, que o faz legitimamente objeto de uma *ekphrasi*, é rara; poucos detalhes são apresentados e os poucos o são de maneira estereotipada. Entretanto, é a série de descrições do quadro que formam a estrutura do romance, de acordo com Louvel, ditando ritmo, tempo e espaço.

A noção de espaço no romance sofreria uma inversão quando a arte imóvel, no caso o quadro de Dorian, toma o lugar do personagem, o qual se torna imutável. O espaço do quadro seria transportado para o enredo e o espaço do personagem para o quadro. A inversão levaria também ao movimento de uma arte imóvel devido à passagem do tempo. Esta ocorreria tanto ao longo do romance, por meio do envelhecimento do quadro e desenvolvimento temporal da narrativa, quanto na galeria de quadros da família visitada por Dorian. Ali, enquanto ele caminha, toma contato com a desenrolar do tempo anterior a sua existência, revendo as gerações de seus antepassados. Analogamente, Louvel entende que o caminhar do texto, intercalando descrição e narração, de acordo com as transformações do quadro, confere ao romance um ritmo específico, que se molda em torno das mudanças no quadro. Igualmente o ritmo dos passos de Dorian pelo corredor da galeria é estabelecido pelas descrições dos retratos.

Seguindo as observações de Louvel, procurei chegar à relação estrutural entre narração e descrição. No que diz respeito ao quadro, esses dois elementos se alternam. O que pude detectar é que mais do que o estabelecimento do ritmo apontado por Louvel, é possível afirmar que as imagens das descrições podem ser construídas pelo leitor por meio da narrativa. Esta, por sua vez, pode ser inferida

tendo em vista as alterações do quadro, mesmo que vagamente descritas. É aí, especialmente, que os limites entre descrição e narração se confundem e, por isso, há uma interdependência entre os dois tipos de sequências, ainda mais acentuada do ocorreria normalmente em outros romances.

Quando há o desenvolvimento da narrativa e as atitudes de Dorian são de fato narradas, elas levam o leitor a, no momento da visualização quase não descrita do quadro, imaginar a alteração que aquelas atitudes teriam causado no rosto pintado do personagem. Há três principais atitudes narradas com mais vagar, que exemplificam claramente a situação: a relação com Sybil, o assassinato de Basil e a suposta renúncia de Dorian ao amor de Hetty Merton.

O primeiro ato de maldade de Dorian ocorre em relação a Sybil, situação narrada com detalhe. Nesse momento, a transformação do quadro é descrita:

(...) the face appeared to him to be a little changed. The expression looked different. One would have said that there was a touch of cruelty in the mouth.”(p.76-7)<sup>56</sup>

Uma leve mudança nos traços da boca do personagem assinala a única descrição associada a seu ato. Não há mais nenhum detalhe sobre outro aspecto do quadro que não esteja relacionado à transformação. Logo, o leitor deve transformar em imagem o ato de crueldade com Sibyl Vane narrado pouco antes, imaginando como aquilo poderia ser percebido na boca de uma pessoa.

Dorian chega ao ápice da maldade, inclusive de maneira criminoso, quando mata Basil. Toda a cena é narrada ao longo de dois capítulos, o que significa que tem importância, na economia do romance, enquanto atitude, a fim de que o leitor saiba exatamente o que e como aconteceu. Já a descrição do quadro ligada a esse episódio aparece apenas:

What was that loathsome red dew that gleamed, wet and glistening, on one of the hands, as though the canvas had sweated blood? How horrible it was! (p.145)<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup>(...) o rosto lhe pareceu ligeiramente alterado. A expressão era diferente. Dir-se-ia que havia um laivo de crueldade na boca. (p. 113)

<sup>57</sup>Que mancha era aquela, tão vermelha e desagradável à vista, que reluzia, úmida e brilhante, em uma das mãos do retrato? Era como se a tela brotasse sangue. Que coisa horrível! (p. 207)

A descrição se refere tão somente ao surgimento do que seria a representação do sangue nas mãos da imagem de Dorian no quadro e nada além disso, sequer uma mudança em sua expressão, como anteriormente.

No final do romance, ocorre seu suposto ato de altruísmo em relação a Hetty Merton, também narrado. Depois de diversas mulheres a quem Dorian teria desonrado e destruído impiedosamente, esse caso específico é mais detalhado. Das outras nem ao menos se sabe o nome, pois aparecem meramente por menção superficial de terceiros. Nesse caso, a descrição das transformações são sensivelmente mais extensas:

He could see no change, save that in the eyes there was a look of cunning and in the mouth the curved wrinkle of the hypocrite. The thing was still loathsome—more loathsome, if possible, than before—and the scarlet dew that spotted the hand seemed brighter, and more like blood newly spilled.(p.182)<sup>58</sup>

É importante ressaltar que a descrição começa com o próprio fato de não haver mudança, com exceção de um pequeno detalhe nos olhos e mais uma vez na boca. A descrição segue se referindo mais ao sangue nas mãos descrito anteriormente e à acentuação dessa marca do que de fato às mudanças na expressão. Depois, ainda continua algum detalhamento:

(...) And why was the red stain larger than it had been? It seemed to have crept like a horrible disease over the wrinkled fingers. There was blood on the painted feet, as though the thing had dripped—blood even on the hand that had not held the knife.(p.182)<sup>59</sup>

Percebe-se que novamente a descrição com mais detalhes se refere ao sangue e não ao rosto de Dorian. O fato de mais sangue ter aparecido, inclusive na outra mão que não segurara a faca para matar Basil e mais brilhante como se fosse recente, sugere ao leitor a ocorrência de mais maldades que não foram narradas, talvez com relação à própria Hetty Merton ou algo mais que Dorian pode ter feito para ser responsável pela morte de alguém. Dessa forma, a descrição funciona

---

<sup>58</sup>Não havia nenhuma modificação, a não ser talvez nos olhos, que tinham uma expressão de astúcia, e na boca, que se apresentava repuxada por uma ruga de hipocrisia. O conjunto era ainda repugnante, se possível, mais repugnante do que antes, e o vermelho escarlata que manchava a mão parecia mais brilhante, como se o sangue tivesse sido derramado recentemente. (p. 268)

<sup>59</sup>(...) E por que a mancha vermelha estava maior? Parecia ter-se estendido, como uma moléstia medonha, sobre os dedos enrugados. Havia sangue nos pés pintados, como se aquilo tivesse pingado... sangue até mesmo na mão que não tinha empunhado a faca assassina. (p. 268)

como pista para a narração, assim como as narrações dão ao leitor mais condições de imaginar as transformações pouco descritas do quadro.

Quando a ação de Dorian não é narrada, o leitor pode construir a parte faltante meio da imagem de degradação mencionada, mesmo que não descrita detalhadamente. Por meio dela se pode assumir que a ação da personagem foi, de fato, terrível; caso contrário, o quadro não estaria tão terrivelmente corrompido. Por vezes, não há uma descrição específica do efeito causado ao retrato. Ainda assim existe uma descrição geral da imagem corrompida, e por ela pode-se inferir que as atitudes fossem de fato nefastas, ainda que apenas supostas por todos. Portanto, é a pintura que confirma aqueles rumores, o não dito pelo narrador. Assim as descrições, em alternância com as narrações, levam à participação do leitor para constituir a narrativa.

\*\*\*

Um aspecto importante no que diz respeito às descrições concerne o fato de ocorrerem muitas vezes por meio de imagens que dão ao leitor acesso à dimensão psicológica de Dorian:

The suspense became unbearable. Time seemed to him to be crawling with feet of lead, while he by monstrous winds was being swept towards the jagged edge of some Black cleft of precipice. He knew what was waiting for him there; saw it indeed, and, shuddering, crushed with dank hands his burning lids as though he would have robbed the very brain of sight, and driven the eyeballs back into their cave. It was useless. The brain had its own food on which it battered, and the imagination, made grotesque by terror, twisted and distorted as a living thing by pain, danced like some foul puppet on a stand, and grinned through moving masks. Then, suddenly, Time stopped for him. Yes: that blind, slow-breathing thing crawled no more, and horrible thoughts, Time being dead, raced nimbly on in front, and dragged a hideous future from its grave, and showed it to him. He stared at it. Its very horror made him stone.(p. 140)<sup>60</sup>

O uso de recursos imagéticos é bastante forte no trecho. A presença da subjetividade da personagem cria a identificação das sensações descritas por meio dessas

---

<sup>60</sup>A expectativa tornou-se intolerável. Tinha a impressão de que o tempo deslizava com pés de chumbo e ao mesmo tempo sentia-se transportado por uma monstruosa rajada para a beira denteada de alguma negra fenda de precipício. Bem sabia o que ali o esperava; era como se o visse; e, tremendo, comprimiu com as mãos alagadas de suor as pálpebras ardentes, como se quisesse destruir a visão e impelir para dentro das órbitas os próprios olhos. Era inútil. Seu cérebro se nutria de si mesmo e a imaginação, grotescamente convulsionada pelo terror contorcia-se em imagens dolorosas e monstruosas, saltando como um fantoche repugnante e careteando através de máscaras moventes. Então, subitamente, o Tempo se deteve para ele. Sim: aquela coisa cega de pausado alento cessou de rastejar e, durante aquela morte do Tempo, pensamentos mórbidos correram rapidamente diante dele, desenterrando de seu túmulo um futuro apavorante. Contemplou-o. Seu próprio horror deixou-o petrificado. (p. 200-1)



imagens, que servem para caracterizá-lo. Assim, a pintura da personagem se dá também por seu retrato interior.

O retrato na literatura remete à pintura e, portanto, à imagem; trata-se da representação de pessoas por meio da descrição física e moral. Conseqüentemente, a exploração psicológica pode ser considerada um tipo de descrição. De um modo geral, o retrato literário pode moldar-se sob a forma da prosopografia, da etopeia; pode aparecer num diálogo, num monólogo, numa narração de ações ou na descrição de um local ou época. Ele possibilita que o leitor construa mentalmente a figura de uma personagem. Numa obra romanesca, o retrato, assim como a descrição, pertence, fundamentalmente, à economia geral, ao espaço em que é inscrita e ligado ao enredo. Sua elaboração implica, sobretudo, dimensões estéticas, mas também filosóficas, morais e ideológicas. Pode aparecer de forma argumentativa, narrativa ou informar sobre o personagem, além de poder estar contida em um bloco descritivo que faz parte da estrutura narrativa de um romance.

No caso de *Dorian Gray*, cuja transformação de imagem em acontecimentos, e vice versa, constitui a dinâmica da obra, a imagem ou os fatos, frequentemente, se dão pelo desenvolvimento psicológico explorado no romance, já dando indícios do caminho que o gênero tomaria no século seguinte. As alterações do quadro se dão logo após os acontecimentos importantes, narrados ou não, fazendo com que toda ação seja secundária com relação ao desenvolvimento da personalidade de Dorian. Os eventos servem apenas para que se possa visualizar mais uma mudança no quadro e no estado de espírito do personagem: Sybil só morre para que apareça a primeira marca de maldade no retrato e se possa acompanhar as reações de Dorian ao ocorrido; James só tenta matar o protagonista para que ele se sinta perseguido e apavorado pelas atrocidades que cometeu, tanto que James nunca chega a matá-lo e, quando é morto, durante a caça, a questão toda se encerra sem conseqüências factuais, embora com grandes desdobramentos para o estado de espírito de Dorian. A própria morte de Basil nunca é descoberta ou gera qualquer efeito nos ocorrências futuras do enredo.

Assim, a vaguides das descrições do quadro e das narrações das ações, estas

apenas sugeridas, decorrem do fato de que o objetivo de todo o romance é descrever a modificação do caráter de Dorian. Suas reações às maldades só são supostamente “nobres” quando ele depara com a transformação do retrato, pois sente, pensa, reage apenas quando percebe que seus atos causaram alguma mudança no quadro. Dessa forma, a caracterização de Dorian e a construção de sua imagem estão relacionadas ao efeito que causa a pintura.

Esse aspecto torna relevante o fato de Wilde ter escolhido a palavra *picture* para dar título ao romance, em lugar de *portrait*. No que diz respeito ao caráter pictórico dessa escolha, a palavra *picture* trata de um retrato, mas também qualquer quadro pintado ou fotografado, seja ele retrato ou não. Igualmente pode se referir a uma figura ou imagem de qualquer tipo que não necessariamente um quadro ou uma imagem imaginada. Já *portrait* pode significar o retrato como objeto, seja pintado ou fotografado, e também um retrato literário, que, como mencionado anteriormente, não é necessariamente imagético, pode ser psicológico, moral etc. *Picture* sempre remete a uma relação pictórica, ao contrário de *portrait*, que pode ou não ser uma imagem de fato.

Em vista disso, essa escolha lexical é mais um indício de que o romance está interessado em associar o retrato, do tipo psicológico, moral etc a algo mais imagético, transpondo para o físico, para o visível, aquilo que é abstrato e invisível. Assim sendo, o desenvolvimento psicológico e moral de Dorian é contemplado por sua relação com o quadro. Ele ocorre refletido na imagem do quadro e não somente nos pensamentos e sentimentos expostos ao leitor, especialmente nos capítulos do meio do romance.

### **3.2 LUZ E SOMBRA**

O que se “mostra” e o que se “esconde” do leitor se revela na relação das descrições do quadro com as narrações. Interessa por parte do narrado em destacar alguns aspectos, em detrimento de outros. Ao contrário das vagas e escassas descrições da imagem de Dorian no quadro, há os ambientes e objetos longamente descritos. Cria-se assim um efeito de luz e sombra, em que se escolhe esconder o próprio

quadro e mostrar outros artefatos ao descrevê-los por vários capítulos. Esse efeito contribui para o estabelecimento da duplicidade do caráter de Dorian.

O capítulo 11 é o principal exemplo da importância dessas descrições de objetos estéticos. Quase todo ele é descritivo; aparecem as explorações e descobertas da personagem sobre os mais diversos artigos, imbuídos de grande beleza, que decide colecionar. Ao longo de diversas páginas são mencionadas curiosidades estéticas, de maneira enciclopédica, similar ao que faz Huysmans em *À Rebours*:

On one occasion he took up the study of jewels, and appeared at a costume ball as Anne de Joyeuse, Admiral of France, in a dress covered with five hundred and sixty pearls. This taste enthralled him for years, and, indeed, may be said never to have left him. He would often spend a whole day settling and resettling in their cases the various stones that he had collected, such as the olive-green chrysoberyl that turns red by lamplight, the cymophane with its wirelike line of silver, the pistachio-coloured peridot, rose-pink and wine-yellow topazes, carbuncles of fiery scarlet with tremulous four-rayed stars, flame-red cinnamon-stones, orange and violet spinels, and amethysts with their alternate layers of ruby and sapphire. He loved the red gold of the sunstone, and the moonstone's pearly whiteness, and the broken rainbow of the milkyopal. He procured from Amsterdam three emeralds of extraordinary size and richness of colour, and had a turquoise de la vieille roche that was the envy of all the connoisseurs. (p. 112, 113)<sup>61</sup>

O interesse estético análogo ao de Huysmans pode ser percebido. Tal como se observa aqui, há em *À Rebours* um estudo sobre joias, ainda mais elaborado; as pedras mencionadas são utilizadas no casco de uma tartaruga para que sua beleza possua o movimento do animal. Em ambos, o interesse pelo uso dos objetos reside na criação de novas sensações e de efeitos estéticos na vida das personagens.

Outro exemplo se refere às histórias do que passa a ser apreciado:

He discovered wonderful stories, also, about jewels. In Alphonso's "Clericalis Disciplina" a serpent was mentioned, with eyes of real jacinth, and in the romantic history of Alexander, the Conqueror of Emathia, was said to have found in the vale of Jordan snakes "with collars of real emeralds growing on their backs". There was a gem in the brain of the dragon, Philostratus told us, and "by the exhibition of golden letters and a scarlet robe" the monster could be thrown into a magical sleep, and slain. (p.113)<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup>Em outro período, dedicou-se ao estudo das joias, e apareceu em um baile fantasiado de Anne de Joyeuse, almirante da França, com um traje recamado de quinhentas e sessenta pérolas. Esta inclinação dominou-o durante vários anos e pose-se afirmar que realmente nunca o abandonou. Era frequente que passasse dias inteiros a arrumar e a desarrumar em seus estojos as várias pedras que tinha reunido, tais como o crisoberilo verde-oliva que parece vermelho à luz da lâmpada, o cimofânio de faixas prateadas, o peridoto cor de pistácia, os topázios cor-de-rosa e de vinho amarelo, os carbúnculos de um escarlate ardente com estrelas trêmulas de quatro raios, as pedras de cinamomo, cor de chama, as espinelas alaranjadas e violeta e as ametistas com reflexos de rubi e safira. Apreciava o ouro vermelho da pedra-do-sol e a alvura de tons pérola da pedra-da-lua, e ainda o arco-íris incompleto da opala leitosa. Mandou buscar em Amsterdam três esmeraldas de grande tamanho e de cor extraordinária, e obteve uma turquesa *de la vieille roche* que se tornou motivo de inveja para todos os entendidos. (p. 164-5)

<sup>62</sup>Descobriu também maravilhosas histórias referentes às joias. Na Clericalis Disciplina, de Alfonso, faz-se menção

O uso de citações dos livros mencionados no meio do texto dá ao leitor acesso àquilo que Dorian lê. De certa forma, trata-se de uma descrição peculiar da obra, já que mostra o objeto, sem referir-se a este por meio de um narrador distanciados. Este parece “ensaísta” e, descreve as exatas palavras que constam no papel que está nas mãos do personagem em vez de narrar os possíveis acontecimentos. O próprio assunto dos parágrafos pouco tem a ver com o enredo, aparecem para dar ao leitor a oportunidade de apreciar o mesmo que Dorian, o que também leva a uma proximidade do leitor. Esse estilo continua por mais três longos parágrafos e depois volta ao anterior brevemente. Nesse momento não é possível identificar se a admiração é do personagem ou do narrador: “How exquisite life had once been! How gorgeous in its pomp and decoration! Even to read of the luxury of the dead was wonderful.” (p. 114).<sup>6</sup>Pelo fato de o primeiro estar lendo sobre essas questões, pode-se pensar numa tentativa de se “entrar na leitura” e mostrar ao leitor aquilo que Dorian lia. Essa técnica se parece muito com um uso rudimentar do recurso, posteriormente levado ao extremo pelos modernistas, que muda o foco do texto para aquilo que o personagem lê, em vez de dizer explicitamente, por meio do narrador, que ele está lendo.

Outro objeto de grande importância na economia do romance, descrito demoradamente ao longo de quase um capítulo, é o livro amarelo que Lord Henry dá a Dorian. No final do capítulo 10, a descrição do livro ocorre por meio daquilo de que trata tanto seu conteúdo quanto sua forma, evidenciando por meio da metalinguagem, a arte como tema de si mesma:

It was a novel without a plot, and with only one character, being, indeed, simply a psychological study of a certain Young Parisian, who spent his life trying to realise in the nineteenth century all the passions and modes of thought that belonged to every century except his own, and to sum up, as it were, in himself the various moods through which the world-spirit had ever passed, loving for their mere artificiality those renunciations that men have wisely called virtue, as much as those natural rebellions that wise men still call sin. The style in which it was written was that curious jeweled style, vivid and obscure at once, full of argot and of archaism, of technical expressions and of elaborate paraphrases, that characterizes the work of some of the finest artists of the French school of Symbolistes. There were in it metaphors as monstrous as orchids, and as subtle in colour. The life of the senses was described

---

a uma serpente que tinha os olhos de puro jacinto, e na história romanceada de Alexandre conta-se que o conquistador de Emácia encontrou no vale do Jordão serpentes “com colares de esmeraldas autênticas crescendo-lhes no dorso”. Filostrato nos conta que havia uma gema no cérebro do dragão, e que “pela exibição de letras de ouro e de um traje encarnado”, o monstro poderia ser magicamente adormecido e morto. (p. 165)

<sup>6</sup>Que estranha existência a de outrora! Quanta magnificência na pompa e no adorno! A simples leitura e descrição daquele luxo desaparecido ainda eram maravilhosas. (p. 167)

in the terms of mystical philosophy. One hardly knew at times whether one was reading the spiritual ecstasies of some mediaeval saint or the morbid confessions of a modern sinner. It was a poisonous book. The heavy odour of incense seemed to cling about its pages and to trouble the brain. The mere cadence of the sentences, the subtle monotony of their music, so full as it was of complex refrains and movements elaborately repeated, produced in the mind of the lad, as he passed from chapter to chapter, a form of reverie, a malady of dreaming, that made him unconscious of the falling day and creeping shadows. (p. 104)<sup>64</sup>

Utilizando-se de vários sentidos para descrever a sensação causada pelo livro, como “odour of incense” e “monotony of their music”, neste trecho, o narrador descreve o estilo e não somente o enredo (ou falta dele). Pode-se perceber, uma opinião que classifica essa literatura como Simbolista. Assim, há aqui uma descrição, ao mesmo tempo, que uma forma de crítica de arte.

Considera-se que o livro em questão seja o próprio *À Rebours*, de Huysmans. Quando publicado, teve grande impacto no contexto simbolista-decadentista, tanto na França quanto na Inglaterra, tendo sido considerado obra central do movimento:

A quintessência dessa sensibilidade cansada e decadente é encontrada na personagem de Duc Jean de Floressas des Esseintes, o aristocrata febril, neurótico e conhecedor que é central, ou mesmo apenas significativo, personagem de *À Rebours* de JK Huysmans. Publicado em 1884, o romance “foi como um meteorito no literária feira”, como o próprio autor recordou, “raiva provocante e estupefação”. Bizarro e perverso, tanto em suas atitudes e em sua elaboração obsessiva do detalhe obscuro, ele foi saudado como “Breviário da decadência”, e entusiasticamente tomado como um texto essencial e candidato a berço por estetas de ambos os lados do Canal Inglês. Muitos usariam suas longas, meticulosamente pesquisadas, mas em última instância esmagadoras, listas de coisas raras e curiosas e ideias “recherché” como uma cartilha para os seus próprios gostos em desenvolvimento na arte, na vida e na criação de espaços. (CALLOWAY, 1997)<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup>Era uma novela sem enredo, com uma só personagem, na realidade, um simples estudo psicológico de um jovem parisiense, que passava a vida tentando concretizar, no século XIX, todas as paixões e maneiras de pensar de todos os outros séculos, com exceção do seu, e resumir em si mesmo os estados de ânimo que experimentara, amando, pela sua própria irrealidade, aquelas renúncias que os homens chamam tola mente de virtude, bem como aquelas rebeliões naturais que os homens sábios ainda chamam de pecado. O estilo era curiosamente rebuscado, vivo e obscuro, ao mesmo tempo cheio de *argot* e de arcaísmos, de expressões técnicas e de paráfrases trabalhadas, que caracterizam a obra de alguns dos mais ilustres artistas da escola francesa dos simbolistas. Havia metáforas tão monstruosas e de cores tão sutis, que lembravam orquídeas. A vida dos sentidos ali estava descrita em termos de filosofia mística. Em alguns momentos, era difícil perceber se o que estava lendo eram os êxtases espirituais de algum santo medieval ou as confissões mórbidas de um pecador moderno. Era um livro cheio de veneno. Um odor pesado de incenso parecia aderir-se às suas páginas e transtornar o cérebro. A simples cadência das frases, a monotonia sutil de sua música tão cheia de complexos estribilhos e de movimentos sabiamente repetidos produziram no espírito do jovem, enquanto avançava de capítulo em capítulo, uma espécie de devaneio, de sonho doentio, que não o deixava perceber que entardecia e que as sombras invadiam furtivamente o aposento. (p. 153)

<sup>65</sup>The very quintessence of this jaded and decadent sensibility is to be found in the fictional character of Duc Jean de Floressas des Esseintes, the febrile and neurotic aristocrat and connoisseur who is the central, or indeed only significant, character in J.K. Huysmans's *A Rebours*. Published in 1884 the novel ‘felt like a meteorite into the literary fairground’, as its author recalled, ‘provoking anger and stupefaction’. Bizarre and perverse both in its attitudes and in its obsessive elaboration of obscure detail, it was hailed as ‘Breviary of the Decadence’, and enthusiastically taken up as an essential text and would-be crib by Aesthetes on both sides of the English Channel. Many would use its long, meticulously researched, but ultimately overwhelming, lists of rare and curious things and *recherché* ideas as a primer for their own developing tastes in art, in life and in creation of rooms.

A obra torna-se tão importante como “breviário da decadência” que Mario Praz chega a dizer que “todas as obras em prosa da Decadência, de Lorrain, De Gourmont, Wilde e D’Annunzio, acham-se contidas em embrião em *À Rebours*”. Há, de fato, fortes indícios de que o livro amarelo se refira a *À Rebours*. Muitos autores assim consideram, sem questionamentos:

Wilde sofreu uma terceira influência. *A Rebours* de Huysmans respondeu a seus gostos mais íntimos. Caprichos estéticos, o desprezo por convenções, a fúria extravagante que experimenta Des Esseintes seduzem Wilde. Por sua própria admissão, o livro que incentiva Dorian à cultura de seus caprichos é nada menos do que *A Rebours*. Wilde uniu e parafraseou esses modelos magistralmente. (CHOISY,1927)<sup>66</sup>

Apesar disso, embora Wilde tenha identificado *À Rebours* como sendo o livro amarelo durante seu julgamento, em 1895, afirmou anteriormente, em uma de suas cartas, que o livro não existia. Declarou que este seria mais um de muitos livros que ele não havia escrito. Na introdução de uma das edições do romance *O retrato de Dorian Gray*, Drew refere-se a como o autor explica a contradição entre suas declarações:

Para Wilde, então, o livro amarelo funciona como um agente duplo, capaz de trabalhar ambos o bem e o mal. Como ele confidenciou numa carta em 1894, ‘o livro que envenenou, ou fez perfeito, Dorian Gray não existe; é meramente uma fantasia minha’. Durante o julgamento em 1895, Wilde declarou que o livro era *À Rebours* de Huysmans, o qual tem sido frequentemente citado como o ‘original’. Wilde concilia bem a contradição em uma carta anterior onde ele declara que ‘o livro... é um de muitos... que eu nunca escrevi, mas é parcialmente sugerido por *À Rebours* de Huysmans... é uma variação fantástica do estudo sobre-realista de Huysmans’. Ele pode ter esquecido que no manuscrito ele tinha na verdade dado um título ao livro, ‘*Le Secret de Raoul par [por] Catulle Sarrazin*’, palavras canceladas da versão editada por Stoddart. Ainda assim quaisquer sejam as fontes do livro amarelo, sua real importância está em sua função de envenenar e fazer perfeito, uma função que Wilde gostava de reiterar para o romance que contém ambos, e é representado por isso. (DREW, 2001)<sup>67</sup>

De qualquer forma, sejam quais forem as fontes do livro amarelo, sua importância está em como é explorada a descrição de um livro preocupado com

---

<sup>66</sup>Wilde a subi une troisième influence. Le *A Rebours* de Huysmans répondait à ses goûts les plus intimes. Les caprices esthétiques, le mépris des conventions, la fureur des expériences extravagantes chez des Esseintes séduisirent Wilde. De son propre aveu, le livre qui encourage Dorian dans la culture de ses caprices n’est autre que *A Rebours*. Wilde a fondu et paraphrasé ces modèles de façon magistrale.

<sup>67</sup>For Wilde, then, the yellow book functions as a double agent, capable of working both good and evil. As he confided in a letter of 1894, ‘the book that poisoned, or made perfect, Dorian Gray does not exist; it is a fancy of mine merely’. During the libel trial in 1895, Wilde stated under cross-examination that the book was Huysmans’s *À Rebours*, which has accordingly been frequently cited as the ‘original’. Wilde reconciles the contradiction well in an earlier letter where he states that ‘the book... is one of the many... I have never written, but it is partly suggested by Huysmans’s *À Rebours*... it is a fantastic variation on Huysmans’s over-realistic study’. He may have forgotten that in the typescript he had actually given the book a title, ‘*Le Secret de Raoul par [by] Catulle Sarrazin*’, words cancelled from the typescript by Stoddart. Yet whatever the yellow book’s sources, its real importance lies in its claims both to poison and to make perfect, a claim which Wilde liked to reiterate for the novel which both contains it, and is represented by it.

questões estéticas na obra de Wilde. Em Paris, os livros encapados em amarelo pertenciam à coleção “Bibliothèque Charpentier”, lançada em 1838, que editava romances de autores como Flaubert, Goncourt, Zola, Maupassant, Mirbeau, Daudet e o próprio Huysmans, autores naturalistas questionados por questões morais. Além disso, Wilde em *An Ideal Husband* declara, pela boca de seu personagem, que não gosta de “blue books” (referência à cor de papéis burocráticos), preferindo os “yellow books”. A cor amarela torna-se referência para o estilo decadente:

(...) O movimento da última década do século XIX, no entanto, que tem mais atraído a atenção de escritores, o movimento chamado “Decadente, ou pelos nomes de Oscar Wilde ou Aubrey Beardsley, o movimento que Max Nordau denunciou na Europa de maneira geral, e recentemente resumido The Times sob o epíteto de “Os amarelos anos noventa”, ainda agora domina a visão quando olhamos para trás. (HOLBROOK, 1913)<sup>68</sup>

Aubrey Beardsley, autor das ilustrações de *Salomé*, era diretor de uma revista decadentista nomeada de “The Yellow Book”; embora não seja claro se a origem do título da revista veio de *Dorian Gray* ou apenas da capa dos livros franceses, esse fato nos mostra a relação entre o decadentismo e a cor amarela, escolhida por Wilde para indicar a capa do livro que transformaria definitivamente seu personagem.

Assim, o livro amarelo exercerá enorme influência sobre a personalidade de Dorian. Apesar de ser uma referência à arte, parece tomar parte importante na corrupção de Dorian Gray. Os ideais decadentistas contidos no volume seriam centrais na transformação negativa do personagem.

A importância desse livro dentro do romance evidencia o efeito de corrupção que teria sobre a personagem. Sendo *Dorian Gray* também uma obra que contém a mesma característica, o leitor sofreria do mesmo mal que o protagonista corrompido. O que novamente leva a mais um motivo para a recepção negativa pelos críticos da época.

Dessa forma, a ideia de corrupção por meio de um livro pode ser estendida para o próprio romance que está sendo lido, pois Wilde mostra também uma obra

---

<sup>68</sup>the movement of the Eighteen Nineties, however, which has most engaged the attention of Avriters, the movement called “Decadent,” or by the names of Oscar Wilde or Aubrey Beardsley, the movement Max Nordau denounced in Europe generally, and recently summed up by The Times under the epithet “The Yellow Nineties,” does even now dominate the vision as we look backwards.

perigosa ao leitor, que sofreria o mesmo envenenamento que teve o personagem...

\*\*\*

Além da presença do quadro e dos objetos descritos, a associação pictórica que se refere à duplicidade do personagem é explorada por meio da descrição dos ambientes diurnos e noturnos frequentados por Dorian.

Essas descrições em *Dorian Gray* fazem com que a estrutura do romance tenha uma dinâmica em que o contraste entre luz e sombra, dia e noite, recebe destaque. Isso ocorre no que se refere aos ambientes, pois com eles, o próprio personagem aparece ora belo e artístico, ora sombrio e horrível. Dessa forma, o romance explora o Belo por meio de suas duas faces contrastantes. Esse efeito é utilizado para modelar Dorian em seus diferentes ambientes de atuação: a alta sociedade londrina e os subúrbios. Assim como a problematização da luz leva os pintores a considerarem suas implicações psicológicas, o mesmo ocorre em *Dorian Gray*, que tem seu interior caracterizado de acordo com o momento em que o ambiente e/ou o personagem são analisados.

A questão do contraste já havia sido mencionada por Pater como o aspecto mais fascinante da obra. De acordo com Riquelme (2000), Wilde utilizaria esse efeito claro-escuro em passagens de grande beleza estética, que descrevem belos objetos de arte, enquanto, em outros momentos, há trechos de estilo gótico, escuras, com luzes de velas que lembram quadros de LaTour. Há o uso concomitante do realismo e antirrealismo: ao mesmo tempo em que são incluídas cenas de jantares da alta sociedade inglesa, de maneira um tanto sarcástica, como fariam os realistas. Estão contidas no romance também as transformações do quadro que, além de sombrias, são fantásticas. Ainda segundo Riquelme, há a posição de Lord Henry e Basil para produzir as influências em Dorian e o aspecto duplo do personagem. Este seria duplo também no que diz respeito a distinções, que ficam em aberto, a respeito do personagem, como inocente e culpado, vítima e carrasco etc.

O efeito de luz e sombra ocorre quando se mostra e se esconde alguns aspectos em uma descrição. O capítulo 1, por exemplo, começa com um trecho descritivo da cena, a partir da qual a narração terá início. O narrador em terceira pessoa



apresenta o estúdio de Basil Hallward, mostrando diversos detalhes, que são escolhidos cuidadosamente e demonstram o interesse nas sensações e no efeito estético e decorativo. Por outro lado, são deixadas diversas lacunas que dão ao leitor a função de preenchê-las com sua imaginação:

The studio was filled with the rich odour of roses, and when the light Summer Wind stirred amidst the trees of the garden there came through the open door the heavy scent of the lilac, or the more delicate perfume of Pink-flowering thorn. (p. 5)<sup>69</sup>

O parágrafo introduz o estúdio. Em lugar de descrevê-lo fisicamente, refere-se ao perfume que vem de fora, ou seja, a perspectiva é do lado de dentro, mas, de certa forma, a descrição também é do jardim, pois, apesar de somente mencionar a essência das flores que invade o estúdio, o parágrafo faz com que o leitor imagine o jardim de onde vem o cheiro. Além disso, prioriza a sensação causada em lugar de representá-lo, tendo em vista aspectos palpáveis. Dessa forma, o estúdio é caracterizado por meio do perfume que impregna o local, fazendo com que o leitor imagine o que seria estar nele pelo uso de outros sentidos que não apenas a visão.

No parágrafo seguinte, ainda descritivo, o narrador insere o primeiro personagem:

From the corner of the diva of Persian saddle-bags on which he was lying, smoking, as was his custom innumerable cigarettes, Lord Henry Wotton could just catch the gleam of the honey-sweet and honey-coloured blossoms of the laburnum, whose tremulous branches seemed hardly able to bear the burden of a beauty so flame-like as theirs; and now and then the fantastic shadows of birds in flight flitted across the long tussore-silk curtains that were stretched in front of the huge window, producing a kind of momentary Japanese effect, and making him think of those pallid jade-faced painters of Tokio who, through the medium of an art that is necessarily immobile, seek to convey the sense of swiftness and motion. The sullen murmur of the bees shouldering their way through the long unmown grass, or circling with monotonous insistence round the dusty gilt horns of the straggling woodbine, seemed to make the stillness more oppressive. The dim roar of London was like the bourdon note of a distant organ. (p. 5)<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup>O forte perfume das rosas inundava o estúdio, e, quando uma ligeira brisa estival corria entre as árvores do jardim, trazia, pela porta aberta, o pesado aroma dos lilases e o perfume mais delicado das roseiras bravas em flor. (p. 11)

<sup>70</sup>Recostado a um canto do divã, guarnecido de tapeçarias persas, Lorde Henry Wotton, enquanto fumava inumeráveis charutos, conforme o seu costume, contemplava a cintilação das suaves flores cor de mel de um laburno, cujos ramos trêmulos pareciam não poder suportar o peso de tão magnífico esplendor; e, de vez em quando, as fantásticas sombras de pássaros fugazes esvoaçavam através das longas cortinas de tussor, que corriam diante da ampla janela, produzindo um efeito japonês, e fazendo-o pensar nesses pintores de Tóquio, com caras de jade pálido, que, por meio de uma arte necessariamente imóvel, buscam dar a sensação da velocidade e do movimento. O insistente zumbido das abelhas, buscando seu caminho por entre as altas ervas intonsas, ou revolteando com monótona insistência ao redor das empoeiradas urnas douradas de uma derramada madressilva, tornava a calma ainda mais opressiva. O confuso ruído de Londres parecia os acordes graves de um órgão longínquo. (p. 11)

Neste momento há a primeira descrição de objetos decorativos que ocorrerá várias vezes ao longo do romance. O divã, assim como um isqueiro de ouro, louças, cortinas, entre outros, apesar de terem a função de caracterizarem o hedonismo dos personagens, também causam um efeito estético. Esses detalhes se parecem muito com minúcias do ambiente utilizadas pelos escritores realistas e naturalistas e a própria seleção dos objetos descritos mostra que apenas aqueles imbuídos de grande beleza participam da descrição.

No trecho, é incluído um comentário sobre o hábito de fumar de Lord Henry, única menção que caracteriza o personagem até aqui, fazendo com que o leitor tenha um primeiro indício do retrato de quem seria Lord Henry a partir dessa informação.

Em seguida, novamente o perfume vem do jardim; desta vez, sua beleza é descrita de maneira a se transformar num fardo que mal se consegue carregar. A própria escolha do laburno, flor bela e venenosa, antecede o peso e perigo que acompanham a beleza e serão tratados ao longo do romance. Na sequência, há o movimento das sombras através da janela. O foco da descrição é o movimento que gera a sombra e não a sombra em si.

Este aspecto é significativo, quando se pensa nas inovações daquela pintura interessada nos aspectos ligados à fotografia, como *Retratos, na Bolsa de Valores* (fig. 10), de Degas. À direita, um homem de negócios, meramente esboçado, passa pela cena: sua figura, que é sugerida, logo “sai” do campo de visão, deixando apenas seu rastro (como as figuras que, ao se moverem rápido demais, deixavam, nas antigas fotografias vultos ou borrões). (FABRIS, 2008)



Figura 10: *Retratos, na Bolsa de Valores* (1878-9) – Edgar Degas – Musée d’Orsay, Paris

Colocando no quadro parte das pessoas que compõem a cena, o pintor exige que o espectador os complete em sua imaginação. O enredo narrado com partes faltantes causa o mesmo efeito. O movimento do homem é representado e não a pessoa, pois esta não aparece como tal e deve ser construída pelo espectador.

É interessante notar também que os pássaros só são descritos por sua projeção na cortina. O narrador diz que o movimento das sombras na cortina causa um efeito japonês. O Japonismo ou Orientalismo teve grande presença na pintura do período e tinha foco decorativo, especialmente em quadros de Whistler, como *A Princesa do País da Porcelana* (fig. 11), que possui estética semelhante à das ilustrações de Beardsley (fig. 12) para *Salomé*, de Wilde. As estampas orientais e o uso de motivos japoneses remetiam a um caráter sensual, extremamente ligado à sensação do estúdio, que o narrador pretende dar ao leitor.



Figura 11: James McNeill Whistler – *A Princesa do Pas da Porcelana* (1864)



Figura 12: Aubrey Beardsley *Salom* (1894)

Ademais, essa imagem causa um efeito estético a quem a aprecia e ao próprio personagem, que é levado a pensar em pintores de Tóquio. A partir daí, a descrição da imagem ocorre no pensamento de Lord Henry, indicada por “making him think”, o que mostra por um instante a perspectiva do personagem e não do narrador. Já no comentário que segue o surgimento da imagem do pensamento nas “pallid jade-faced painters of Tokio”, se torna mais difícil de identificar se é feito pelo narrador ou por Lord Henry, por meio de discurso indireto. Mais um indício da proximidade entre narrador e o personagem hedonista, analisados no capítulo anterior.

O teor do comentário trata de pintura e movimento. Apesar disso, o momento é

descrito em sua imobilidade de quadro, que tenta buscar a mobilidade contrária à sua essência. Ao mesmo tempo em que a situação remete à monotonia repetitiva, trata das sombras dos pássaros e do som do caminho das abelhas, que retratam a natureza em sua beleza pictórica e móvel. A “imagem” sonora da nota sendo tocada pelo órgão distante não muda, dando a sensação de mesmisse.

As descrições exploram os diversos sentidos, estimulando a percepção. A arte permitiria mais variadas maneiras de conhecer a Beleza nos seus mais diversos aspectos. Assim, os sentidos podem ser transpostos por meio da arte. Com eles se poderia conceber uma realidade que depende de outras sensações e não unicamente daquilo que se vê. Um exemplo disso está no capítulo XI, quando Dorian se interessa, entre outras coisas, por perfumes:

And so he would now study perfumes, and the secrets of their manufacture, distilling heavily-scented oils, and burning odorous gums from the East. He saw that there was no mood of the mind that had not its counterpart in the sensuous life, and set himself to discover their true relations, wondering what there was in frankincense that made one mystical, and in ambergris that stirred one's passions, and in violets that woke the memory of dead romances, and in musk that troubled the brain, and in champak that stained the imagination; and seeking often to elaborate a real psychology of perfumes, and to estimate the several influences of sweet-smelling roots, and scented pollen-laden flowers, of aromatic balms, and of dark and fragrant woods, of spikenard that sickens, of hovenia that makes men mad, and of aloe that are said to be able to expel melancholy from the soul. (p.111)<sup>71</sup>

Neste trecho, fica clara a relação estabelecida entre o que o narrador chama de “sensuous life” e as sensações interiores chamadas de “mood of the mind”. Os perfumes seriam responsáveis por despertar diferentes estados naquele que os sente e o personagem busca entender “a real psychology of perfumes”.

A relação que Wilde estabelece entre o uso dos diversos sentidos e as mudanças no estado de espírito é outro aspecto que vai além do meramente visível: as imagens que coloca para o leitor provocam sensações capazes de o aproximarem do personagem. Mais do que isso, o estado de espírito influenciaria os sentidos, o que é enfatizado pelas palavras de Lord Henry a Dorian, logo no capítulo 2: “Nothing

---

<sup>71</sup>Começou então a estudar os perfumes e os segredos de sua fabricação. Destilava óleos fortemente perfumados e queimava gomas olorosas trazidas do Oriente. Compreendeu que não havia nenhum estado de espírito que não tivesse seu correspondente na vida sensorial e dedicou-se a descobrir as verdadeiras relações entre ambos, querendo descobrir por que o incenso era adequado aos místicos e o âmbar cinzento despertava as paixões. Desejou saber por que a violeta ressuscita os amores fenecidos, por que razão o almíscar perturba a mente e a champaca dá colorido à imaginação. Tentou mesmo elaborar uma verdadeira psicologia dos perfumes, apreciando as influências diversas das raízes aromáticas e das flores carregadas de pólen perfumado, ou dos bálsamos aromáticos, das madeiras escuras e perfumadas, do nardo-da-índia, que faz adoecer, da hovenia, que enlouquece os homens, e dos aloés, que dizem afastar da alma a melancolia. (p. 162)

can cure the soul but the senses, just as nothing can cure the senses but the soul.”<sup>7</sup>  
(p. 21)

Essas sensações são igualmente exploradas pelos aspectos relacionados à beleza e à arte, ao mundo da alta sociedade, e pela descrição do Belo existente na escuridão, no crime, na degradação dos subúrbios de Londres. A primeira passagem em que se percebe uma descrição noturna ocorre quando o personagem está perturbado, o que é significativo, porque acontece após ele ter maltratado Sybil e saído pelas ruas, no capítulo 7:

Where he went to he hardly knew. He remembered wandering through dimly-lit streets, past gaunt black-shadowed archways and evil-looking houses. Women with hoarse voices and harsh laughter had called after him. Drunkards had reeled by cursing, and chattering themselves like monstrous apes. He had seen grotesque children huddled upon door-steps, and heard shrieks and oaths from gloomy courts. (p. 75)<sup>73</sup>

O ambiente agora tem pouca luz e arcadas escuras e assustadoras; não é mais perfumado e luminoso como outrora. É interessante notar a relação que as cenas descritivas criam com o estado de espírito de Dorian ao longo do romance. Quando é inocente e belo, as descrições são estéticas e belas, mas a partir do momento em que suas atitudes terríveis começam a ocorrer, como a cena imediatamente anterior à descrição acima, também as descrições do entorno são grotescas e soturnas. Essa construção estilística permite ao leitor compartilhar das sensações de Dorian e conhecer seu estado de espírito. Assim, Wilde vai além de meras descrições de imagens, chega aos aspectos psíquicos mais profundos de seu personagem principal, que serão explorados por meio do retrato psicológico, construído ao longo do romance pelas experiências, sentimentos e pensamentos de Dorian. 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.

No capítulo 16, por exemplo, Dorian está a caminho de um antro de ópio, depois

---

<sup>7</sup>Nada pode curar melhor a alma do que os sentidos, e nada pode curar melhor os sentidos do que a alma. (p. 33)

<sup>73</sup>Mal soube por onde andou. Lembrou-se confusamente de ter vagado por mal iluminadas ruas e ter passado por baixo de arcadas sombrias e diante de casas de aspecto hostil. Mulheres de vozes roucas e risos estridentes chamavam-no. Encontrou-se com bêbedos vacilantes, blasfemando e gesticulando sozinhos como símios monstruosos. Viu crianças grotescas amontoadas nas soleiras das portas, e ouviu gritos e blasfêmias em quintais lúgubres. (p. 111)

de Alan Campbell ter destruído as evidências de seu crime. Nesse momento, as descrições tornam-se sombrias:

After some time they left the clay road, and rattled again over rough-paven streets. Most of the windows were dark, but now and the fantastic shadows were silhouetted against some lamp-lit blind. He watched them curiously. They moved like monstrous marionettes, and made gestures like live things. He hated them. A dull rage was in his heart. (p. 154)<sup>74</sup>

Neste trecho, assim como nas descrições diurnas, iluminadas, aparecem sombras em lugar dos objetos, explorando o movimento. Aqui, em vez de sombras dos pássaros na cortina, num ambiente diurno e bucólico, percebe-se sombras retratadas com estilo gótico, dando enfoque ao monstruoso e ao sobrenatural, explorando ambientes degradados, frequentados por prostitutas, usuários de ópio e criminosos.

Assim, as escolhas do que é descrito impactam na recepção do romance. O imoral e o degradante são vinculados ao autor e não só ao personagem. O interesse pelo mundo sombrio, relacionado ao crime e à imoralidade associados à imagem de Wilde, faz com que o horrível, aquilo de mais terrível que se deixa para a imaginação do leitor seja pensado com relação à biografia do escritor.

Com isso, os leitores encaram as diversas possibilidades de pecados que poderiam ser associados a Wilde. Este não seria punido, ao contrário, teria a audácia de expor para seus leitores seu lado obscuro, longe das falas paradoxais proferidas em sociedade, dos ambientes estéticos e revelando sua indecência por meio dos atos não mencionados de Dorian, incentivando que o leitor se corrompa ao ler o romance, assim como ocorre com Dorian quando lê o livro venenoso dado por Lord Henry. Isso porque o leitor é um equivalente de Dorian na medida em que, assim como ele, também lê um livro venenoso.

Por isso, a recepção crítica ocorrida na Inglaterra na época em que *Dorian Gray* foi publicado pode ser explicada pelas associações que o romance permite e até destaca em sua estrutura. Entre elas estão o uso do narrador (confundido com o

---

<sup>74</sup>Em pouco tempo, deixaram o caminho cheio de lama e passaram, rumorosos, por ruas mal calçadas. As janelas, em sua maioria, já estavam sem luz, mas, aqui e ali, sombras fantásticas se deixavam entrever através das persianas iluminadas. Dorian olhava-as com curiosidade. Agitavam-se como fantoches monstruosos e gesticulavam como se estivessem vivas. Sentiu um ódio profundo por elas. Uma raiva surda invadia seu coração. (p. 222)

autor, associado à personagem degradada), o enfoque das descrições nos aspectos relacionados ao poder de corrupção de um romance e a exploração da vida dupla e associada ao crime e à imoralidade de um esteta.



## 4 JOGANDO EM OUTRAS LETRAS: a circulação do romance no Brasil

Como tentei demonstrar até aqui, em O retrato de *Dorian Gray* os meios sofisticados e discussões estéticas, em contraste com os ambientes pouco respeitáveis de degradação e sua associação com o autor, gerou reações de repúdio por parte de alguns críticos ingleses. Como mencionado no início deste trabalho, Wilde havia sido processado por “gross indecency” e condenado a dois anos de trabalhos forçados, em 1895. Esse fato foi amplamente coberto pela imprensa ao redor do mundo e também no Brasil, onde incontáveis referências aparecem nos jornais da última década do século XIX.

Uma divulgação importante no Brasil é a famosa tradução de Elísio de Carvalho, em 1899, de *The Ballad of Reading Gaol*, traduzida como *A Balada do Enforcado* e publicada pela Editora Brasil Moderno. Elísio foi o primeiro a traduzir uma obra de Wilde no Brasil. O poema trata do período em que o escritor esteve preso e seu nome já era conhecido no Brasil justamente por meio do processo que o levou à condenação e encarceramento, por isso havia tanto interesse nessa obra. (FARIA, 1988)

No período entre a morte de Wilde, em 1900, e a primeira publicação de *O Retrato de Dorian Gray* no Brasil, em 1911, muitos jornais citam seu nome remetendo ao escândalo produzido por sua prisão e, principalmente, às peças que continuavam a ser encenadas em diversos países, como Itália, França e Portugal. Até 1911, o *Correio da Manhã* nomeia o autor inúmeras vezes. Em 17 de junho de 1906, numa coluna sobre arte o periódico afirma que não é exemplo de qualidades morais, mas artista digno de admiração; em 29 de abril de 1907, a coluna *Semana Literária* trata do livro *A Alma do Homem* (como é chamada a obra *A Alma do Homem sob o Socialismo*), divulgando que foi editado na Veneza do norte, cidade de Bruges; em 14 de janeiro de 1908, *O Retrato de W. Z.* aparece em uma crônica sendo segurado por um americano; em 28 de junho de 1908, uma matéria critica João do Rio por considerá-lo imitador de Oscar Wilde; em 28 de outubro de 1908 é publicada uma crítica severa, assinada por Osório Duque Estrada, à tradução

de *Salomé* por João do Rio, chamado de plagiador; em 21 de dezembro de 1908 há uma reportagem que defende que Wilde não teria morrido em 1900 e se encontraria refugiado, habitando numa aldeia italiana; em 28 de março de 1909, Wilde é referido como cometedor de “nefando crime”; em 20 de maio de 1909 é divulgada a representação de *Salomé* na Itália; em 10 de junho de 1909, é anunciada a representação de *Salomé* no Brasil a qual é mencionada novamente em 14 e 18 de junho de 1909; em 22 de junho de 1909 é noticiada a representação de *O Leque de Lady Windermere* na França; em 18 de julho de 1909 é comunicada a mudança do corpo de Wilde para o novo túmulo no Père-Lachaise; em 2 de janeiro de 1910, há uma matéria sobre a abertura do teatro D. Maria, em Portugal, com a peça *O Marido Ideal*; em 26 de julho de 1910, é anunciada a ópera de *Salomé* feita por Strauss; em 6 de abril de 1911, aparece menção à boa atuação de uma atriz em *Salomé* e em 15 de abril de 1911, refere-se a *Salomé* representada num teatro em Roma.

Igualmente a *Gazeta de Notícias* em 06 de abril de 1900 se refere a traduções livres dos poemas de Wilde por Elisio de Carvalho; em 1 dezembro de 1900 há nota do falecimento de Wilde no dia anterior; em 2 de dezembro de 1900, na seção *Notas Cosmopolitas*, aparece um artigo sobre Wilde que menciona seu processo e prisão e informa erroneamente que Wilde morreu na prisão; em 13 de outubro de 1903, 16 de janeiro de 1906 há menção a *Salomé*; em 16 de maio de 1906, Wilde é nomeado num artigo sobre moda masculina; em 14 de maio de 1907 é anunciada a publicação da biografia de Sherard; em 3 de junho de 1907, o autor é mencionado numa crônica; em 25 de agosto de 1908, há referência à ópera *Salomé* de Strauss; em 15 de setembro de 1908, 19 de maio de 1909 e 12 de junho de 1909 ocorrem menções de *Salomé*; em 27 de junho de 1909, um artigo sobre livro *Memórias de Lady Churchill* se refere às lembranças dela de Wilde; em 22 de julho 1909 há uma nota sobre transferência dos restos de Wilde para novo túmulo; em 28 de dezembro de 1909 é divulgada a representação de *Um Marido Ideal* no teatro D. Maria com tradução de João Freitas Branco, em Portugal; em 23 de maio de 1910 há uma chamada para a representação de *Um Marido Ideal* no Teatro Municipal; em 24 de

maio de 1910 aparece uma crítica sobre a representação da peça; em 25 de junho de 1910 há menção a Wilde em artigo sobre Teatro Municipal e em 12 de julho de 1910 há nova chamada à peça no Teatro Municipal. O periódico, inclusive, chega a publicar frases do autor – em 1 de outubro 1909, na seção *Epígrafes e Pensamentos* é publicada a frase de Wilde: “o público é tão terrível que nunca conhece um homem senão pela ação que ele praticou”, bastante significativa tendo em vista a alusão biográfica ao autor. O jornal dedica também a primeira página, em 1 de janeiro de 1911, ao texto *O Breviário do Artificialismo*, assinado por “Joe”. Trata-se de um artigo escrito por João do Rio e publicado anteriormente no número de abril de 1905, na revista *A Renascença*.

Apesar de ter sido Elísio de Carvalho o primeiro a traduzir uma obra do escritor no Brasil, João do Rio foi seu grande divulgador entre nós. O cronista e jornalista, ao descobrir Oscar Wilde, deslumbrado, encomenda, em seguida, suas obras ao livreiro Crashley. Nessa ocasião, as obras de Wilde eram condenadas, sendo, portanto raras e de alto valor. Com o tempo João do Rio passa a ter interesse em fazer conhecer o escritor irlandês e contribuir para a recuperação de sua imagem que, em 1911, continuava bastante negativa, a despeito da popularidade de suas peças.

Acerca da importância de João do Rio como mediador da obra de Wilde no Brasil, alguns estudos merecem destaque. Gentil de Faria, em sua tese de doutorado defendida na USP, em 1980, faz um completo levantamento acerca de como as ideias do autor irlandês ressoaram em outras literaturas nacionais e, especialmente na *Belle Époque* do Rio de Janeiro, no final do século XIX e início do XX. Nesse estudo João do Rio, é considerado um dos mais importantes agentes intermediários na recepção literária de Wilde no Brasil. Gentil de Faria analisa suas traduções, feitas, segundo sugere, a partir do francês. É também descrita a similaridade da estética wildeana na obra literária do autor brasileiro.

Raul Antelo, em seu livro *João do Rio: o dândi e a especulação*, publicado em 1989, analisa a experiência de João do Rio no estrangeiro em relação a seus procedimentos de escrita. Para ele, o cronista teria absorvido de Enrique Gómez

Carrillo os temas do dândi e situações wildeanas. Ainda em 1989 foi defendida a dissertação de mestrado de Orna Messer Levin, *Notícias do Dândi*. Este trabalho foi publicado pela Editora da Unicamp, sob o título *As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*, em 1996. Trata-se de um estudo comparativo que considera a influência de Oscar Wilde sobre o escritor brasileiro pelo viés decadentista e a figura do dândi.

Quer esse interesse de João do Rio ocorresse meramente pela afinidade com a estética, quer fosse por se identificar com aspectos pessoais, como o suposto homossexualismo do escritor brasileiro, não se pode ter certeza. O que se pode afirmar é que de fato demonstrava, tanto por meio de seus textos como por sua atitude de *dandy*, compartilhar dos pressupostos de Wilde. O prefácio de seu último livro *Celebridades, desejo*, publicado em 1932, é inspirado em *Dorian Gray*. O interesse em divulgar essas ideias no Brasil também pode ser percebido por ter sido um dos primeiros escritores brasileiros a publicar artigos sobre Wilde, a exemplo do *Breviário do Artificialismo*. A primeira tradução saiu em abril de 1905, na revista *Renascença* com título de *Phrases and Philosophies for the use of Young* e na revista *Kosmos: revista artística, científica e literária*, onde foi estampada *Salomé*, editada três vezes, até 1921 (FARIA, 1988). Em 1911, João do Rio publica sua tradução de *Intentions*, pela Garnier.

Há poucas referências ao romance *O retrato de Dorian Gray* na imprensa brasileira entre a morte de Wilde, em 1900, e a sua publicação na forma de folhetim, em 1911. No *Correio da Manhã* aparece apenas brevemente em 5 de agosto de 1906 numa matéria sobre funeral de Jean Lorain, assinado por Justino de Montalvão. O texto menciona o processo judicial contra Wilde e se refere ao autor do que chama de “admirável e paradoxal *O Retrato de Dorian Gray*”. A *Gazeta de Notícias* em 1 de janeiro de 1906 cita o romance na seção *Dentro da Noite* e comunica, em 31 de julho de 1910, que a tradução de *Dorian Gray* feita por João do Rio encontrava-se no prelo; em 9 de abril de 1911 volta anunciá-la como publicação prevista para outubro. Nenhuma menção ao folhetim foi encontrada na imprensa.

Diferentemente do que se costuma pensar a primeira publicação da tradução brasileira de *O Retrato de Dorian Gray* se deu nas páginas de um periódico e não em forma de livro. Tal como na Inglaterra, aqui o romance circulou, de início, em partes. Porém, enquanto nos EUA e no Reino Unido a versão original foi publicada nas páginas de uma revista voltada a assuntos de arte e a discussões estéticas, a tradução brasileira de João do Rio, apareceu, em 1911, nos rodapés de *A noite*, jornal diário, recém fundado por Irineu Marinho. A versão mais conhecida dessa tradução, que saiu em livro pela Garnier com prefácio datado em 1919, apareceu nas livrarias apenas em 1923, após a morte do tradutor. .

A obra veiculada na *Lippincott's Magazine* havia sido encomendada para exemplificar as concepções estéticas de Wilde, àquela época, um autor bastante famoso e controverso. No Brasil, o romance, conforme se verá, foi veiculado em circunstâncias muito diferentes. O vespertino *A Noite* tinha interesse em explorar notícias de última hora, em especial aquelas de caráter policial. Tratava-se de um jornal popular, dedicado aos assuntos sensacionalistas. Ademais, vinte anos após o surgimento de *Dorian Gray*, a personalidade de Wilde, outrora prestigiada, havia cedido lugar à imagem de um escritor “maldito”, envolvido em um escândalo sexual, que culminou em sua prisão. Quanto a isso, no entanto, a leitura do romance continuava a ter um viés biográfico, já que muitos curiosos o liam à procura de informações relativas a sua vida privada.

Devido à peculiaridade do jornal e ao contexto em a tradução de *Dorian Gray* circulou inicialmente entre nós, vale realizar uma análise mais atenta do folhetim. Sem dúvida, a diferenças no contexto de veiculação do “romance em fatias” permitem supor a existência de operações de leitura e atribuições de sentido distintas.

Em face disso, buscarei descrever, a seguir, as características do jornal *A Noite* e as possíveis motivações para a escolha de *Dorian Gray* como folhetim a ser estampado na última página.

#### 4.1 O FOLHETIM NO JORNAL *A NOITE*

Irineu Marinho, enquanto trabalhava na *Gazeta de Notícias*, onde foi inicialmente revisor, depois repórter de polícia e finalmente secretário-geral, encontra aliados para fundar *A Noite*, que teve sua primeira edição em 18 de junho de 1911 e durou até 1964. De acordo com Carvalho (2012), a ideia era que se fizesse um jornal moderno, lucrativo e popular. Um dos colegas que ocorreu a Irineu convidar para sócio do jornal foi Paulo Barreto, o João do Rio, que como ele trabalhava na *Gazeta de Notícias*. O jornalista e cronista seria um dos acionistas, tendo colocado vinte contos de réis; Irineu seria sócio-proprietário, conforme afirma Carvalho, tendo obtido vinte contos de réis junto a Celestino da Silva, dono do teatro Apolo, que doou suas ações a Irineu, abdicando da sociedade. Além deles participaram da sociedade Joaquim Marques da Silva, com cinco contos de réis e o tenente-coronel Avelino de Medeiros Chaves, com oito contos de réis. A esse valor teriam sido acrescentadas contribuições individuais de jornalistas. Segundo Carvalho, teriam aderido ao projeto o repórter Castellar de Carvalho e os jornalistas Vitorino de Oliveira, Artur Marques, Alcides Silva, Raphael Borja Reis, Eustáquio Alves, João Alfredo Pereira Rego, João Antônio Brandão, que será responsável pela coluna *Ecos e Novidades*, Astarbé Rocha, Ferreira do Santos e Augusto Rodrigues Ferreira, entre outros que se uniram posteriormente à equipe do jornal. Esse grupo, de acordo com Maurício Medeiros, teria fundado o jornal a partir do capital inicial de 100 contos de réis.

Posteriormente, em 1912, Irineu Marinho e Joaquim Marques da Silva restituiriam a João do Rio seus vinte contos de réis, não lhe permitindo participar da sociedade. Ainda consoante o que afirma Carvalho, a devolução ocorrera, pois teriam descoberto, após o lançamento do jornal, que a quantia investida por João do Rio havia sido obtida do candidato à presidência do estado de São Paulo, Rodolfo Miranda. Este era ligado a Hermes da Fonseca e amigo de Pinheiro Machado, o que não convinha aos sócios interessados em manter o jornal afastado de políticos, especialmente em campanha eleitoral. João do Rio teria atribuído sua dispensa da sociedade ao fato de escrever também para a *Gazeta de Notícias* e ter sofrido pressão de Irineu Marinho para que definisse uma posição.

Ainda em 1911, logo após o esperado lançamento, rapidamente o jornal se tornou bastante vendido no Rio de Janeiro. Foi lançado a preços baixos – 100 réis – e a distribuição ocorria tanto por meio de assinantes quanto venda avulsa, com circulação quase diária (nas primeiras edições, em 1911, o jornal não saía aos domingos). O ano que interessa a este trabalho é 1911, quando saiu o folhetim de *O Retrato de Dorian Gray*. Já nesse período *A Noite* explorava fatos da cidade, acontecimentos desportivos, assuntos políticos e forte noticiário policial; dava o resultado do jogo do bicho, o que cessou a partir do momento que a direção do jornal decidiu iniciar campanha contra jogos e cassinos clandestinos. Em seu primeiro ano de vida, o diário promoveu o voo do piloto francês Edmund Planchut em 22 de outubro de 1911, realizado no Rio de Janeiro (na sua redação, aliás, foi inaugurado o Aero Clube do Brasil).

Editada em 1913, a publicação *Impressões do Brazil no Seculo Vinte* assim se refere ao jornal:

*A Noite* - É este um dos jornais mais populares do Rio de Janeiro. Tendo aparecido a 18 de julho de 1911, o seu êxito foi, por assim dizer, imediato e desde logo se consolidou na aceitação e na simpatia do público. Raros exemplos haverá, na imprensa brasileira, de vitória tão rápida e tão segura. O capital da empresa era modestíssimo (menos de Rs. 100:000\$000), mas a capacidade do fundador e diretor, sr. Irineu Marinho, e dos seus companheiros, moços como ele e cheios de energia, supriram a falta de elementos ordinariamente indispensáveis.

É um jornal moderno, de última hora mesmo, onde o maior número de notícias se encontram, interessantemente exploradas e comentadas, no menor espaço possível. Tendo começado com um velho material, conforme lho impunham os minguados recursos, *A Noite* pôde, com menos de um ano de existência, adquirir novas máquinas de impressão e linótipos, montar oficinas de gravura, empregar automóveis nos seus serviços de rua etc. Este jornal constitui, pois, um belo exemplo de esforço inteligente e boa vontade bem aplicada. (p. 160-1)

Os jornais vespertinos da época saíam no início da tarde; *A Noite*, assim como *O Correio da Noite*, saía às seis horas da tarde. Com isso o jornal tinha o objetivo de ser mais moderno e popular, cobrindo as notícias mais recentes possíveis, de última hora, o que acabou fazendo bastante sucesso logo quando o jornal começou a ser publicado. A quantidade de assuntos nas páginas chamava a atenção até para o público da época, acostumado aos *faits divers*, assuntos muito variados distribuídos numa mesma página (fig. 13). Algumas seções do jornal eram fixas, mesmo que não existissem em todas as edições; outras notícias e matérias sobre questões recentes eram incluídas conforme se julgasse conveniente.







Figura 14

Ainda na primeira página, mas também algumas vezes na segunda, havia a seção *O Momento* (fig. 15), assinada algumas vezes Zog., outras Rian. Esta última

provavelmente trata-se de Nair de Teffé, já que seus trabalhos “eram assinados com o pseudônimo de Rian (seu nome ao contrário) tendo um som parecido com “rien” que, em francês, significa nada. É provável que esta inversão em seu nome tenha sido estratégica para encobrir a personalidade de uma das mais distintas “senhoritas” da elite brasileira. Mas também pode ter sido usado como uma referência indireta ao verbo rir, pois Nair gostava de alfinetar os personagens, através de suas charges.” (Silva e Simili, 2011, p. 121-134). Os textos dessa seção se assemelham a um artigo de opinião sobre assuntos variados, usando linguagem descontraída, muitas vezes fazendo ironias políticas ou críticas gerais, como o aumento dos preços. É uma seção que também faz referência a notícias bastante atuais, o que parece ser o foco do direcionamento do jornal.

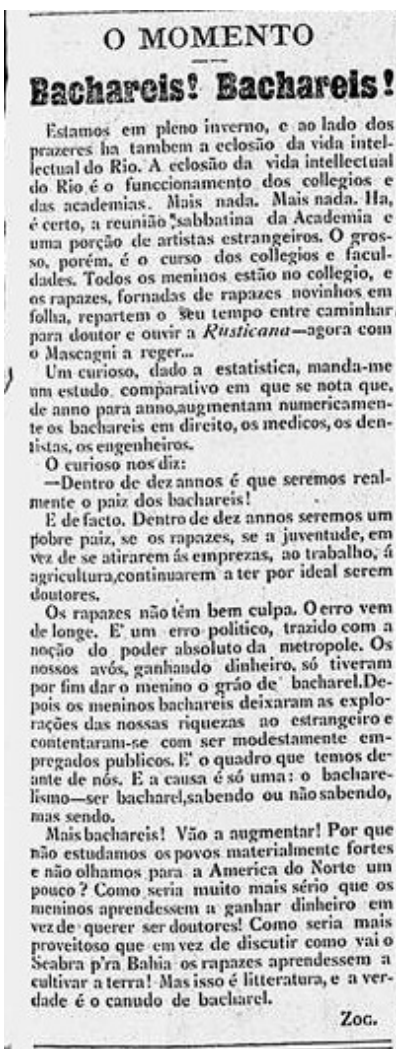


Figura 15

Geralmente, na segunda página se encontrava a seção *Ecos e Novidades* (fig.16), contendo assuntos parecidos com os de *O Momento*, embora menos descontraída. A coluna não vinha assinada. Possuía tom mais objetivo, usava primeira pessoa do plural, expressando as opiniões do jornal como instituição.



Figura 16

Outra seção, que aparece na segunda página, é *A Noite Mundana* (fig. 17), assinada por Sylvio. Trata-se de uma espécie de coluna social, que faz a cobertura dos acontecimentos culturais, traz notícias da alta sociedade e de pessoas importantes em visita no Brasil.





Na terceira página, em destaque, encontra-se a seção *Última Hora* (fig.19). De um dos lados do título é grafado “últimos telegramas dos correspondentes especiais da *A Noite* no interior e no exterior e serviço da agência americana”, do outro, “últimas informações rápidas e minuciosas de toda a reportagem da *A Noite*”. Aí estão inseridas tanto notícias internacionais, diplomáticas e políticas, quanto notícias policiais de vários tipos – assassinatos, espancamentos, roubos, adultério, prostituição etc. Na mesma página encontra-se o jogo do bicho. Essa parece ser a seção voltada para a novidade, preocupando-se em trazer as notícias recentemente verificadas.

# ULTIMA HORA

## CRIME ?

### Um desastre que parece não foi casual — No Parada da policia — No 23º districto.

Tudo se tornou mysterioso logo depois do desastre de hoje. A policia de Lisboa, que se encontra em estado de alerta, tem vindo a fazer uma serie de pesquisas, e a cada momento se descobrem novos factos que se ligam ao crime. A policia de Lisboa, que se encontra em estado de alerta, tem vindo a fazer uma serie de pesquisas, e a cada momento se descobrem novos factos que se ligam ao crime.

## Grande escandaloso

### Muito pin-a na rua do Ourvidor — Adulterio — Tres feridos — Um juiz em apuros.

A rua do Ourvidor era esta tarde um campo de batalha. Um grupo de pessoas, que se encontravam a fazer uma passeada, foram interrompidos por um escandaloso acto de adulterio. O caso foi presenciado por tres pessoas, que ficaram feridas. O juiz que preside ao processo encontra-se em apuros para resolver o caso.

## GRANDE DESASTRE

### Explosão de uma mina

#### DOUS MORTOS

Um grande desastre aconteceu esta tarde em uma mina da zona de Lisboa. Uma explosão de dinamite causou a morte de duas pessoas e feriu outras cinco. As autoridades estão a investigar as causas do acidente.

## SE HOUVESSE

### O DIVORCIO

#### O suicidio de Tito Soares não seria possivel

Se o Sr. Tito Soares tivesse sido divorciado, o seu suicidio não teria sido possível. O Sr. Soares, que se suicidou esta tarde, estava casado e com filhos. O seu estado de espirito era muito grave.

## Fim de uma sentença

### O "ESTUOANTE"

#### O ex-condenado quer fazer ao chefe de policia revelações sobre um crime de grande importancia

O Sr. Estuante, ex-condenado por um crime de grande importancia, quer fazer ao chefe de policia revelações sobre o crime. Ele afirma que sabe a identidade dos criminosos e que quer ajudar a policia a capturá-los.

## Festas a officias brasileiras

### URUGUAY-BRASIL

#### O Sr. Dr. José Ramos, ministro da Justiça, recebeu a delegação do Sr. Dr. José de Aguiar, ministro da Justiça do Uruguay.

O Sr. Dr. José Ramos, ministro da Justiça, recebeu a delegação do Sr. Dr. José de Aguiar, ministro da Justiça do Uruguay. A delegação veio para tratar de assuntos de cooperação jurídica entre os dois países.

## Um cavalleiro apanhado

### por um bond

#### O cavallo morto

Um cavalleiro foi apinhado por um bond em uma rua de Lisboa. O cavalleiro ficou ferido e o cavallo morreu. A policia está a investigar o caso.

## Mais um banquete politico

### Para a presidencia da Italia.

Um banquete politico foi dado para a presidencia da Italia. O banquete foi organizado pelo Sr. Dr. José Ramos, ministro da Justiça.

## O Cruzador "Tiradentes"

### CHEGA DO PARAGUAY

#### Fazendo boa viagem

O cruzador "Tiradentes" chegou ao Paraguy fazendo uma boa viagem. O navio foi acompanhado por uma delegação do Paraguy.

## A velocidade dos automoveis officias

### O Sr. ministro da Justiça recebeu a delegação do Sr. Dr. José de Aguiar, ministro da Justiça do Uruguay.

O Sr. ministro da Justiça recebeu a delegação do Sr. Dr. José de Aguiar, ministro da Justiça do Uruguay. A delegação veio para tratar de assuntos de cooperação jurídica entre os dois países.

## O Dia Parlamentar

### Senado

O dia parlamentar no Senado foi marcado por uma serie de discussões importantes. O Sr. Dr. José Ramos, ministro da Justiça, fez um discurso sobre a situação do país.

## COMMUNICADOS

### THEATRO MUNICIPAL

O teatro municipal apresentou uma nova obra. A obra foi muito bem recebida pelo publico.

## Os bens de Pedro II

### Patrimônios do Ministerio do Interior - A renúncia de hoje

Os bens de Pedro II, patrimônios do Ministerio do Interior, foram renúncia de hoje. O Sr. Dr. José Ramos, ministro da Justiça, fez um discurso sobre a situação do país.

## A morte do general

### Marciano Magalhães

O general Marciano Magalhães morreu esta tarde em Lisboa. O general foi muito querido e respeitado.

## PORTUGAL E A INDEPENDENCIA ESTADUAL

### Documentos complementares

Documentos complementares sobre Portugal e a independencia estadual. Os documentos mostram a evolução da independencia estadual em Portugal.

## Comissão de Marinha e Guerra

### Recibido na Camara

A comissão de Marinha e Guerra recebeu na Camara um relatório sobre a situação da marinha e do exercito. O relatório foi muito bem recebido.

## DECRETOS DO SR. MINISTRO DA MARINHA

### DE ACORDO COM O ALMIRANTE

Decretos do Sr. Ministro da Marinha de acordo com o almirante. Os decretos tratam de assuntos de organização da marinha.

## Resultado do jogo

### Resultado do jogo de futebol

Resultado do jogo de futebol. O jogo foi muito emocionante e acabou com um empate.

## A politica de Minas

### Uma reunião importante

Uma reunião importante sobre a politica de Minas. A reunião foi presidida pelo Sr. Dr. José Ramos, ministro da Justiça.

## A independencia da Columbia

### Um projecto na Camara

Um projecto sobre a independencia da Columbia foi apresentado na Camara. O projecto foi muito bem recebido.

## UMA AMNISTIA

### Será proximo apresentada e votada na Camara

Uma lei de amnistia será proximo apresentada e votada na Camara. A lei trata de assuntos de cooperação jurídica entre os dois países.

## O Sr. Enés Martins não espera ser embaixador

### O Sr. Enés Martins não espera ser embaixador

O Sr. Enés Martins não espera ser embaixador. Ele afirma que quer continuar a trabalhar no seu campo de actividade.

## CONSELHO MUNICIPAL

### A guarda nacional

O conselho municipal discutiu a situação da guarda nacional. O conselho decidiu manter a guarda nacional no seu estado actual.

## 14

### Faltam apenas ser subscritas quatorze obrigações do 2º. O primeiro cortejo realizou-se pela Loteria de 31 do corrente

Faltam apenas ser subscritas quatorze obrigações do 2º. O primeiro cortejo realizou-se pela Loteria de 31 do corrente.

## REUNIAO DO SENADO

### Discussão sobre a situação do país

Reunião do Senado com discussão sobre a situação do país. O Sr. Dr. José Ramos, ministro da Justiça, fez um discurso sobre a situação do país.

## REUNIAO DO EXERCITO

### Discussão sobre a situação do exercito

Reunião do exercito com discussão sobre a situação do exercito. O Sr. Dr. José Ramos, ministro da Justiça, fez um discurso sobre a situação do exercito.

## REUNIAO DO PARLAMENTO

### Discussão sobre a situação do parlamento

Reunião do parlamento com discussão sobre a situação do parlamento. O Sr. Dr. José Ramos, ministro da Justiça, fez um discurso sobre a situação do parlamento.

## REUNIAO DO SENADO

### Discussão sobre a situação do país

Reunião do Senado com discussão sobre a situação do país. O Sr. Dr. José Ramos, ministro da Justiça, fez um discurso sobre a situação do país.

## REUNIAO DO EXERCITO

### Discussão sobre a situação do exercito

Reunião do exercito com discussão sobre a situação do exercito. O Sr. Dr. José Ramos, ministro da Justiça, fez um discurso sobre a situação do exercito.

## REUNIAO DO PARLAMENTO

### Discussão sobre a situação do parlamento

Reunião do parlamento com discussão sobre a situação do parlamento. O Sr. Dr. José Ramos, ministro da Justiça, fez um discurso sobre a situação do parlamento.

## REUNIAO DO SENADO

### Discussão sobre a situação do país

Reunião do Senado com discussão sobre a situação do país. O Sr. Dr. José Ramos, ministro da Justiça, fez um discurso sobre a situação do país.

## REUNIAO DO EXERCITO

### Discussão sobre a situação do exercito

Reunião do exercito com discussão sobre a situação do exercito. O Sr. Dr. José Ramos, ministro da Justiça, fez um discurso sobre a situação do exercito.

## REUNIAO DO PARLAMENTO

### Discussão sobre a situação do parlamento

Reunião do parlamento com discussão sobre a situação do parlamento. O Sr. Dr. José Ramos, ministro da Justiça, fez um discurso sobre a situação do parlamento.

## REUNIAO DO SENADO

### Discussão sobre a situação do país

Reunião do Senado com discussão sobre a situação do país. O Sr. Dr. José Ramos, ministro da Justiça, fez um discurso sobre a situação do país.

## REUNIAO DO EXERCITO

### Discussão sobre a situação do exercito

Reunião do exercito com discussão sobre a situação do exercito. O Sr. Dr. José Ramos, ministro da Justiça, fez um discurso sobre a situação do exercito.

## REUNIAO DO PARLAMENTO

### Discussão sobre a situação do parlamento

Reunião do parlamento com discussão sobre a situação do parlamento. O Sr. Dr. José Ramos, ministro da Justiça, fez um discurso sobre a situação do parlamento.

Figura 19

Segundo Barbosa (2007), já no último ano da década de 20, quando é inaugu-

rado o novo prédio, na praça Mauá, a *Crítica* anuncia o evento trazendo também um relato da memória do início do jornal, em que duas características são destacadas: as reportagens sensacionais e a agudez dos comentários. Assim, além da preocupação com o noticiário recente, tem destaque o tipo policial – entre as notícias de última hora e também aquelas que não fazem parte de nenhuma seção fixa, encontram-se muitas reportagens policiais. Em 1911, a palavra “assassinato” aparece em 60 das 144 edições; a palavra “crime” apenas não aparece em 22.

Em decorrência desse enfoque, o jornal se chama *A Noite*; o nome se refere, é claro, ao fato de o diário ser distribuído no fim da tarde, mas também ao teor das notícias veiculadas. Recolhidas na última hora, a partir dos mais recentes acontecimentos, geralmente tratam-se de denúncias, queixas em distritos policiais sobre fatos ocorridos ao longo da noite, momento em que crimes relacionados à vida noturna da cidade estão ocorrendo.

As notícias de crime e a maneira como são exploradas são particulares. Na segunda edição do jornal, do dia 19 de julho de 1911, por exemplo, quando começou a ser publicado o folhetim, apenas na seção *Última Hora* havia quatro dessas notícias: uma mulher que era amante de um homem fora espancada pela esposa dele e perdera o bebê que esperava; uma prostituta tivera suas economias roubadas pelo cafetão; uma mulher abandonara o marido que a vira com outro homem e fora tirar satisfações e estavam ocorrendo uma série de roubos de fazendas (fig. 20).





É justamente após as notícias da seção *Última Hora*, onde se encontravam a maioria das notícias sensacionalistas, na quarta e última página, juntamente com a loteria e uma série de propagandas, que havia a publicação de folhetins. Nesse espaço particular a tradução de *O Retrato de Dorian Gray* foi publicada. Pode-se supor que a localização do folhetim na página do jornal, bem como o enfoque do periódico em notícias policiais tenha modificado, de alguma maneira, a leitura do romance de Oscar Wilde. Um leitor regular de *A Noite* que lesse o folhetim como parte integrante da totalidade do jornal poderia estabelecer uma relação entre as diversas publicações postas lado a lado, compondo uma espécie de colagem dos elementos que compõem o todo da folha diária. Notícias podem ser lidas como romances e interessar ao público justamente por estarem relacionadas ao suspense e a um mundo noturno sobre o qual os leitores têm curiosidade.

Parece claro que o jornal enquanto suporte cria um contexto de circulação no qual a ficção entra em contato com outros conteúdos, capazes de direcionar os sentidos e interferir na compreensão do romance. Ilustrativo disso é a edição 104, do dia 14 de novembro de 1911, quando se publica a parte do capítulo 18 em que Basil é assassinado. O trecho antecedente se refere ao momento em que a única pessoa além de Dorian verá o quadro transformado. Quando o personagem tira o pano que cobre o quadro, termina o folhetim, criando-se um suspense estratégico para o jornal. Voltarei a essa questão na análise dos recortes. Nesse momento, interessa observar a sequência que se inicia a partir daí - assassinato de Basil por Dorian. Nesta mesma edição, na primeira página, ocupando duas colunas, está uma matéria intitulada *A “Flora Cadavérica” como se faz o reconhecimento de cadáveres no Rio*, tendo por ilustração o retrato de um cadáver reconstituído. O texto explica o processo adotado pela polícia criminal no auxílio às investigações e à identificação dos “indivíduos que aparecem mortos na via pública”. A matéria explica que, como os cadáveres estão em decomposição, a fisionomia é muito diferente da original, o que dificulta o reconhecimento. Por isso, a polícia faz um trabalho de recomposição dos traços fisionômicos do cadáver, utilizando tintas, massas e olhos de vidro para se fotografar os mortos. O trecho da morte de Basil é bastante

fúnebre e contém uma das partes em que a transformação do quadro é detalhadamente descrita. No jornal, esse viés gótico do romance parece certamente ganhar acento, atraindo leitores interessados na reconstituição de cadáveres em decomposição.

Deve-se ressaltar que sendo bastante popular e difundido no Rio de Janeiro, o jornal *A Noite* atraía um público variado. Nem sempre os leitores do vespertino se preocupavam em ler todo o jornal. Selecionavam apenas as notícias de maior interesse ou buscavam as colunas do folhetim. De todo modo, cabe considerar que um romance como *Dorian Gray*, repleto de reflexões estéticas, uma vez publicado nos rodapés de *A Noite*, foi lido a partir de ângulos diversos daqueles em que circulou originalmente. É provável que o atrativo das notícias criminais tenha instituído um novo viés na leitura e na compreensão do romance.

Essa me parece uma possibilidade bastante plausível de leitura, principalmente, levando-se em consideração o conteúdo híbrido do jornal. . A inclusão dos *faits divers* sugerem a leitura em uma mistura de ficção e realidade, lado a lado com o romance, que seria apenas ficção. A linguagem jornalística, ainda não tinha se especializado, o discurso não tinha o direcionamento objetivo que se busca atualmente na imprensa. Vale lembrar que a profissionalização do jornalista estava se iniciando e muitos jornalistas também eram literatos. Ou seja, utilizavam na redação diária marcas linguísticas características da ficção. Várias notícias possuíam feições narrativas, incluindo diálogos, como se fossem um texto literário. Segundo Kalifa (2005): “A apresentação de numerosos romances, frequentemente ambíguos, contribui para dissipar a sua condição: reportagem ou ficção?”. Os *faits divers* e o *roman criminel* apresentam leituras em que um sugere o outro, pois partilham de linguagem comum. Vallaint e Kalifa (2011) afirmam que os jornalistas recortavam partes já existentes para comporem novos textos: “no lugar de escrever todo o seu texto, [os escritores] recortam pedaços pré-fabricados”. De acordo com Thérenty (2011), a fonte dessa colagem era, em grande medida, literária.

Exemplo significativo desse uso da linguagem ficcional pode ser observado em uma das notícias da seção *Última Hora*, no dia 19 de julho de 1911, na qual, como

mencionado anteriormente, se narra a história de uma mulher que abandona o marido (fig. 21). O primeiro parágrafo faz alusão ao jornal estar noticiando o fato e por ele se percebe que se trata de uma notícia. Contudo, ao considerar a sequência, nota-se uma narrativa com estilo marcadamente literário. A escolha de descrever a cena em que o homem e a mulher são flagrados pelo marido desta que grita “adúltera” dá um tom dramático ao ocorrido. A presença de discurso direto, pontuado com travessões e uso de verbos elocução, como em “- Então, onde andavas – perguntou ele à mulher.” faz com que a interação entre as pessoas pareça com a de personagens cujas conversas são reproduzidas. Numa notícia de jornal atual, depoimentos de envolvidos são incluídos somente como testemunhas e/ou opiniões emitidas *a posteriori*, caso sejam relevantes. Não há a reprodução propriamente dita das falas de dois envolvidos no mesmo momento em que ocorre o que está sendo noticiado. Em “O marido percebeu que havia perdido uma bela ocasião de ficar quieto e sossegou.” Há manifestação e opinião, o que também não seria pertinente numa notícia objetiva. Na frase o jornalista se coloca como um narrador intruso, dando sua perspectiva enquanto narra.

# ADULTERA!

## ENCONTRO DOS TRES

### NA RUA DO OUVIDOR

#### AS GOUSAS SE AGEITAM

Um escândalo na rua do Ouvidor quasi que não precisava ser publicado para ser sabido por todo mundo, mas para ter completa a sua publicidade é preciso que *A Noite* diga sobre elle.

Foi na leiteria Palmyra.

Lá dentro, a uma mesa, uma mocinha tomava um crême ao lado de um mocinho.

Nisso, cá fóra, um senhor gordo, que passava, pára, olha bem, esfrega os olhos e grita — Adultera!

Grito, syncope, da parte della?

Confusão e *em guarda* por parte delle?

Nada disso.

Nem ella teve nada, nem elle tambem.

Ficaram muito calmos.

O marido viu que tinha perdido uma bella occasião de ficar quieto e socegou.

—Então, onde andavas? perguntou elle á mulher.

—Em minha casa.

—Para nossa casa é que vais agora mesmo.

—Não vou.

—Então faço escandalo.

—Pois faça.

O marido chamou um guarda civil e fallou-lhe.

O guarda convidou os tres, marido, mulher e amante, a irem á delegacia.

Na delegacia do 3º districto.

O marido, apontando a mocinha — Esta é minha legitima mulher. Havia-me fugido desde quarta-feira de cinzas. Encontrei-a. Prendi-a. Quero que ella volte.

A mulher — Este é meu marido, mas como não gosto delle, sahi quarta-feira de cinzas e não volto mais.

O amante — Só agora sei que esta moça e este senhor são casados. Nada tenho com isso. Encontrei-a hoje e não preciso esperar pela quarta-feira de cinzas para deixal-a. A despeza foi pouca, apenas meia de leite e um crême.

O commissario — Vá embora o amante.

O amante sahi.

— E vocês, disse o commissario, resolvam.

— Eu vou para a casa de meu pai, disse a mulher.

— Vou acompanhal-a, disse o marido.

— Para evitar qualquer desacato, vou tambem acompanhal-os, disse o commissario.

O commissario acompanhou a moça até á rua Pedregulho, deixando-a numa bella casa de porticos magestosos, depois acompanhou o marido della até um movimentado café da rua do Rosario.

A confusão entre realidade e ficção decorre também da maneira como os textos ficcionais são publicados, lado a lado com as notícias e reportagens sobre acontecimentos reais. Na edição 17 de *A Noite*, em 5 de agosto de 1911, , uma crônica assinada pelo próprio João do Rio, intitulada “O Muro da Vida Privada” aparece imediatamente antes da mensagem à Assembleia Legislativa do Ceará. Não há qualquer indicação de gênerotextual. O texto não integra nenhuma seção específica, podendo ser encarado pelo leitor tanto como notícia, quanto como matéria relativa a acontecimento real. O único indício de que não se trata de uma notícia é o fato de ter sido assinada por João do Rio, já conhecido na época como cronista.

No que diz respeito ao enredo, O retrato de Dorian Gray permite estabelecer relação com notícias reais. Ocorrem, inclusive, algumas coincidência sugestivas. Na edição 148 do jornal, de 4 de janeiro de 1912, é publicada parte do capítulo em que Lord Henry menciona ao mesmo tempo que se divorciou, que se descobriu o desaparecimento de Basil e que Alan Campbell se suicidou. Entre as notícias da mesma edição estão, na página 2, três notícias relacionadas a suicídios: um falsificador de assinatura, preso em flagrante dias antes, tentou suicídio (fig. 22); um desempregado tentou se enforcar e foi salvo pelo vizinho (fig. 23); um suposto suicídio ocorrido em São Paulo, no mês anterior, é declarado homicídio no fechamento do inquérito (fig. 24).

**Urbano de Mello**  
**tentou suicidar-se**

**Tiros... para o tecto**

Os leitores hão de se lembrar do caso ha dias occorrido no Banco do Brasil. Um moço, Urbano de Mello, falsificando a firma do ministro da Fazenda ia sacar 150:000\$ do Banco do Brasil em nome de uma companhia paulista.

Foi preso em flagrante, processado na 2ª delegacia auxiliar e recolhido, não sabemos porque, ao Estado Maior da Brigada Policia.

Hoje pela manhã o official de estado ouviu tres tiros no lugar onde elle se achava preso. Foi ver do que se tratava.

Era Urbano que tinha tentado suicidar-se, dando tres tiros no... tecto.

O interessante foi o modo porque aquelle criminoso obteve o revólver: conseguiu-o dando a um policial 500\$.

O soldado agora é que vai ser processado.

Figura 22

**UM SUICIDA DE SORTE**

**Intervenção inesperada**

Vendo-se desempregado e sem meios para subsistir, o hespanhol Thomaz Villette, residente em um barracão do morro de Santo Antonio, resolveu morrer.

Para levar avante o seu plano, Villette arranhou uma corda forte, atreou a uma arvore existente nas proximidades da sua casa, amarrou-a a um dos ramos mais grossos, fez o laço fatal e, quando ia mettendo a cabeça, já a se despedir desse valle de lagrimas, foi violentamente arrancado de cima da arvore e atirado ao chão.

E' que o agente Guerra, seu visinho, notava todos os preparativos do suicida e na hora extrema resolveu salvá-lo.

Escapando tão milagrosamente da morte, Villette declarou na delegacia do 5º districto que não tentaria mais contra a existencia.

Figura 23

**Os crimes em S. Paulo**

**Suicidio que passa a ser homicidio**

S. PAULO, 4.—O Sr. Euclides Silva, delegado nesta capital, encerrou o inquerito instaurado para averiguações a respeito do supposto suicidio do dentista Horacio Americo Panaim, occorrido a 10 de dezembro.

Compreende o dito inquerito um extenso relatorio, com depoimentos de testemunhas e pareceres medicos dos facultativos que prestaram á victima o tratamento. Acompanha-o tambem o laudo do gabinete de chimica legal, onde foi feito o exame das viceras, por onde se verifica que a victima ingerira quantidade insufficiente para produzir-lhe a morte.

Com esses dados concluiu que de facto, se trata de um homicidio e remetteu o inquerito ao juiz competente, requerendo ao mesmo tempo a prisão preventiva do indigitado criminoso Matheus Panaim, irmão da victima.

Figura 24

Para o leitor que lesse o jornal como um todo ou ao menos das notícias de crime juntamente com o folhetim, torna-se evidente o diálogo criado dentro do próprio veículo entre os fatos cotidianos e a ficção. Em algumas notícias policiais, o redator elabora todo um cenário de tensão para gerar suspense e prender o leitor; nesse

caso, o leitor entra em contato com o crime recém cometido, . Portanto, o caráter emocionante dos fatos sendo descoberto é intrínseco a essa própria condição. No romance de Wilde, o leitor sabe que se trata de uma ficção Entretanto, a manipulação das tensões, com mistérios extraídos de idas e vindas entre o subúrbio e os ambientes da alta sociedade, vinculam-se de maneira curiosa com o noticiário do jornal. Este, por sua vez, também busca gerar suspense e despertar a curiosidade do leitor para o desenrolar do enredo, envolvendo crime e eventos noturnos.

Ainda para aquele público familiarizado com o escândalo da prisão de Wilde, amplamente divulgado no Brasil, o interesse é despertado para uma possível relação que os acontecimentos do romance teriam com a vida do autor. Essa associação já tão característica devido aos próprios aspectos da técnica narrativa do romance que, como discutido anteriormente, não só possibilitam como reforçam essa interpretação. Inclusive porque há a necessidade do leitor de jornal de conhecer a vida íntima alheia por meio das notícias. O folhetim funcionaria como uma possível notícia narrativa da vida dupla de Wilde. Assim, as notícias se assemelham à ficção da mesma maneira como o folhetim pode se assemelhar à realidade, se vista como uma espécie de confissão do lado obscuro da vida de seu autor.

Obviamente ambos, notícia e folhetim, podem ser lidos como ficção, pelo simples interesse em saber qual o desenrolar do suspense gerado pela narrativa. De qualquer forma, enfoca uma interpretação do romance bastante diversa da discussão sobre arte inspirada nas ideias publicadas em *Intentions*. Os tipos de notícias incluídas em destaque no jornal dão ao romance um contexto muito diferente daquele em que foi originalmente produzido. Na edição 7 do jornal, datada de 25 de julho de 1911, se encontra uma notícia intitulada “Assassinato na rua Espírito Santo”, na seção *Última Hora*, em que se cria suspense em torno de quem seria o assassino divulgando os indícios que tem a polícia. Casos como esse são frequentes no jornal. Os textos geralmente se desenvolvem de maneira semelhante a um romance policial - se descrevem os fatos e evidências para que o leitor acompanhe o desenrolar da questão que será desvendada pelo detetive no final. Associando-se a forma de escrever as matérias e notícias ao modo como é escrita a ficção, o mesmo



tipo de leitura pode ocorrer para leitor de todo o jornal. Assim as notícias seriam associadas àquele folhetim que está sendo publicado.

Assim, essa participação do leitor no desvendamento dos crimes, por meio de pistas utilizadas para criar o efeito de suspense, pode ter sido uma das maneiras pelas quais o romance de Wilde foi lido em sua primeira circulação no Brasil. Apesar de o romance ter sido publicado originalmente na mesma edição da revista em que Conan Doyle publicou seu *The Sign of Four*, segunda história da saga de Sherlock Holmes, certamente, não foi pensado, nem recebido como um romance policial. Basta pensar na forte associação da figura de Wilde ao movimento estético. Já no Brasil, a leitura do romance como um desenrolar de pistas sobre crimes mencionados e não mencionados, a serem desvendados pelo leitor, se torna bastante provável. Num meio em que o escritor não era tão conhecido pelo grande público, tampouco suas idéias eram difundidas - mesmo aqueles que o conheciam, o associavam a um escândalo que o ligava ao submundo londrino -, encarar *Dorian Gray* como um romance de crime e mistério parece condizente com a circunstância da publicação e de seus leitores.

O jornal usa o romance no folhetim com o mesmo enfoque dado aos assuntos dos *faits divers*, o pode ser percebido quando se verifica o tipo de romance que será posteriormente escolhido para substituí-lo. Dois dias antes do término da publicação de *Dorian Gray*, ou seja, nos dias 10 e 11 de janeiro de 1912, consta um comunicado (fig. 25) informando que o próximo folhetim, a ser publicado em um ou dois dias, seria o romance de Emilio Richebourg, *A Imbecil*. Segundo o anúncio, tratava-se de título “quase desconhecido no Brasil”. É relevante essa sequência, já que se trata de um tipo de romance francês atualmente conhecido como “romance da vítima”. Publicado pela primeira vez em 1881, dividido em três partes: A Queda (*La Chute*), O Inimigo (*L’ennemi*) e Redenção (*Rédemption*), esse romance, assim como os outros do gênero, utiliza mulheres mártires. Os temas favoritos de Richebourg costumavam ser raptos, trocas de crianças, combinados a adultérios e vida de prisioneiros que cumprem penas longas e dolorosas por crimes que não cometeram. Percebe-se também nesse folhetim a presença do

submundo do crime, especialmente, da injustiça cometida contra inocentes. Assim era colocado o escândalo que envolveu Wilde por seus defensores e, na maioria das vezes, foi assim divulgada quando se comentou o caso nos jornais no Brasil.

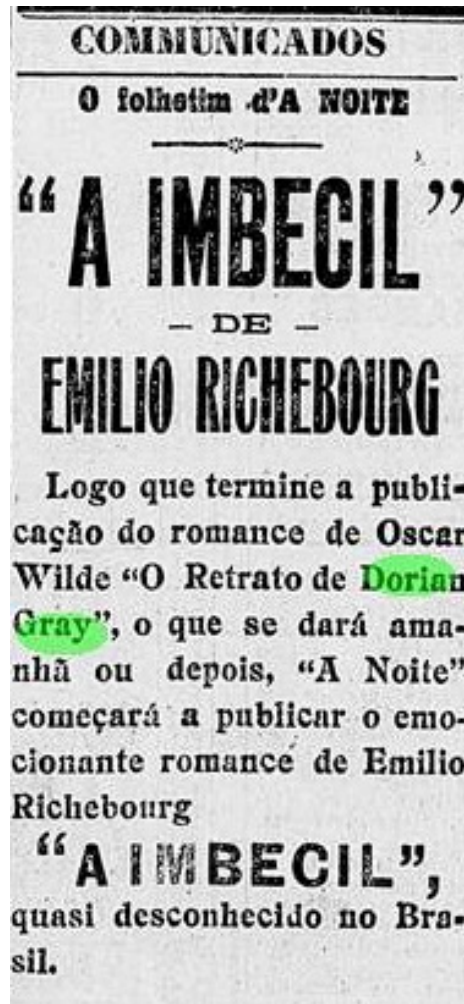


Figura 25

Como se nota, as notícias e os folhetins publicados em *A Noite* continham em comum narrativas dedicadas ao crime. No enredo de *Dorian Gray*, há a abordagem de aspectos obscuros da noite, no caso, nos subúrbios de Londres, como as casas de ópio, a prostituição, pessoas decaídas etc. sugestivos da criminalidade.

## 4.2 OS RECORTES

A relação do folhetim com outros textos do jornal, como demonstrado até aqui, dá enfoque a determinada leitura. Também a maneira como o texto é dividido

em cada edição cria destaque para alguns aspectos do enredo em detrimento de outros. Por conseguinte, se faz necessário um detalhamento do espaço ocupado pelo romance no periódico, a fim de compreender as questões proeminentes nos recortes que diferem da divisão original dos capítulos.

No jornal *A Notícia*, o folhetim de Oscar Wilde era publicado no final da página 4, após a seção de anúncios; as únicas exceções ao padrão gráfico ocorreram em 29 de julho de 1911, quando saiu na página 5 e, em 22 de outubro de 1911, quando foi estampado na 3. A primeira publicação do folhetim ocorreu na segunda edição do recém lançado jornal, no dia 19 de junho de 1911; a última ocorreu na edição 155, que circulou no dia 12 de janeiro de 1912. O romance circulou num total de 73 edições, visto que não saiu publicado em todas – não saía às segundas-feiras, nem aos sábados; como *A Noite* não circulava aos domingos, os leitores tinham que esperar alguns dias para retomarem a leitura. O espaço ocupado pelo folhetim variava, entre três colunas, em apenas um sexto da página, e seis colunas, em um terço dela. Conseqüentemente o desenvolvimento do enredo tinha frequência de por volta de um capítulo por semana. (tabela em anexo).

As pausas na publicação variavam. Poucas vezes o folhetim aparecia de forma contínua, por quatro ou cinco edições seguidas. Eventualmente ocorriam intervalos de uma ou duas, devido ao fim de semana. Em geral, os intervalos eram relativamente longos, de cinco a oito dias. Alguns eram maiores dependendo do que o jornal precisasse incluir naquela edição. A primeira interrupção se inicia na edição 17 (a qual possuía excepcionalmente oito páginas, em vez das quatro habituais), do dia 5 de agosto de 1911. Nesse caso, a suspensão se dá devido à publicação, ao longo das quatro edições subsequentes, de uma mensagem dirigida à Assembleia Legislativa do Ceará pelo presidente do estado.

A maior interrupção tem início em 29 de setembro de 1911 e termina treze dias depois, em 12 de outubro do mesmo ano. Na edição 64, do dia 29 de setembro, a seção *Última Hora* informa que a Itália declarou guerra à Turquia. O conflito, que ficou conhecido como Guerra Ítalo-Turca, resultou de uma disputa armada entre o Império Otomano e o Reino de Itália pela posse da Líbia. O embate se

prolongou até 18 de outubro de 1912, sendo alvo de diversas notícias, reportagens e entrevistas de *A Noite*, principalmente, nos primeiros meses. Em 4, 6 e 9 de outubro de 1911 há, inclusive uma segunda edição do jornal no mesmo dia com cobertura do acontecimento.

É importante destacar que essas interrupções modificam o andamento da leitura do romance. Cria-se um ritmo que independe da vontade de quem está acompanhando o folhetim. As possíveis consequências disso são, por exemplo, o leitor não ter guardado o jornal anterior, não se lembrar dos últimos eventos da narrativa, comprometendo a fixação das situações do enredo. Até porque, de acordo com a necessidade do jornal, o espaço e os intervalos do folhetim variavam. Devido à irregularidade na sequência de publicação do folhetim, o público não sabe quando será publicado novamente.

Ademais, para que a divisão do romance atendesse a essa conveniência do jornal os editores deveriam proceder a alguns recortes no texto. Não se sabe ao certo quem executava os cortes. Porém, o fato é que *Dorian Gray* não foi escrito para ser publicado em pedaços, em fatias. Por isso, sua partição primordial foi alterada. Os capítulos originais passaram a ser fragmentados, aparecendo o final de um e início do seguinte numa mesma página. Quando ocorre mudança de um capítulo para outro, os números vêm marcados no meio da publicação. A passagem do capítulo 10 para o 11, na edição 84 de 22 de outubro de 1911, sequer está sinalizada. Apenas em duas ocasiões o início do folhetim coincide com o de um capítulo. A primeira vez ocorre no capítulo 4, que se inicia da edição 16, de 4 de agosto de 1911. O que ocorreria imediatamente antes no enredo era que Dorian e Lord Henry se encontravam na casa de uma tia do segundo e quando este vai se retirar para ir ao parque, Dorian pede para acompanhá-lo, desfazendo a promessa de ir encontrar-se com Basil. O capítulo seguinte se inicia meses depois, quando os dois homens já são bastante amigos e Dorian vai visitar Lord Henry e o está esperando. O segundo recorte coincidente com o original está no início do capítulo 18, publicado na edição 128, que data de 12 de dezembro de 1911. O capítulo 17 termina quando Dorian vê James Vane a espreitá-lo por uma janela. Vale lembrar que nesse ponto

Sybil Vane já havia se suicidado e Dorian já havia se encontrado com seu irmão no subúrbio, momento em que este tentara matá-lo.

Esses dois exemplos são ilustrativos dos tipos de recorte privilegiados pelos editores do jornal *A Noite*. É claro que o fato de ter sido possível coadunar os interesses de espaço do periódico com a divisão original dependeu também de fatores externos ao romance. Contudo, convém ressaltar que tendo conseguido fazê-lo, o editor escolheu essas passagens específicas. Um delas ressalta a aproximação de Dorian e Lord Henry, enquanto a outro evidencia o efeito de suspense. Essas estão entre as questões mais relevantes no que concerne à alteração na divisão do romance. Igualmente a modificação de Dorian em decorrência dessa aproximação com o amigo, o teor de algumas conversas entre os personagens e o contraste entre a alta sociedade e o mundo do crime são evidenciadas.

A edição 5, de 22 de julho de 1911, contém parte do capítulo 2 do romance. Lord Henry conversa com Basil e Dorian a quem acabara de conhecer. Este último pergunta a Lord Henry se sua influência poderia ser tão prejudicial quanto Basil acreditava, ao que o personagem responde: “Toda influência é imoral... imoral sob o ponto de vista científico.”. O folhetim termina com Dorian perguntando o porquê da afirmação, pergunta que só será respondida na próxima publicação. Voltarei aos recortes nas falas dos personagens, mais adiante. Neste momento, interessa mencionar que a escolha dessa divisão dos capítulos considera interessantes as explicações aos aforismos de Lord Henry como estratégia para provocar a curiosidade do leitor. Além disso, o fato de o epigrama escolhido estar relacionado com a questão da influência mostra que esse aspecto é considerado relevante para destacar. Afinal, será retomado ao longo da obra com a depravação de Dorian por Lord Henry e seu livro amarelo, além da própria influência do personagem principal sobre outros que decairão como ele.

Igualmente a edição 7, de 25 de julho de 1911, contém parte do capítulo 2, no qual se inicia o processo de modificação de Dorian, que começa a ter consciência de sua beleza e atentar para aquilo que Lord Henry lhe mostra. Este pronuncia a célebre máxima: “curar a alma por meio dos sentidos e os sentidos com o auxílio

da alma”. A narração é suspensa no parágrafo seguinte, em que Dorian reflete sobre o efeito de temor que o outro personagem lhe causa, do qual se envergonha e acha ridículo. Além do destaque dado às frases de Lord Henry, o editor seleciona justamente aquelas que têm relação com a influência da personalidade de um personagem sobre o outro.

No que se refere à interrupção do texto, no meio do discurso direto, a edição 33, de 24 de agosto de 1911, consiste num exemplo significativo. Trata-se do capítulo 6, no qual Dorian está apaixonado por Sibyl e pretende apresentá-la a seus dois amigos. Enquanto conta a sobre sua imensa felicidade na edição anterior, termina o folhetim. O recomeço se dá no meio da fala de Dorian “Nunca me senti tão feliz”. Nesse caso, não há grande relevância naquilo que o personagem está dizendo. Provavelmente, o recorte foi feito devido à extensão do discurso do personagem, característica recorrente nos longos diálogos presentes em muitos capítulos do romance. Logo, o mesmo ocorre em outros momentos, como na edição 54, de 19 de setembro de 1911, que se inicia no meio de um diálogo entre Basil e Dorian sobre Sybil, depois de esta haver cometido suicídio. O folhetim é composto por uma única fala do protagonista que se alonga pelo folhetim do dia e não chega a terminar. O assunto discutido no exato momento em que o jornal interrompe a narrativa era justamente a ideia de “consolação das artes”. Da mesma maneira, a edição 101, de 10 de novembro de 1911, começa e termina sem que a conversa de Basil com Dorian tenha terminado, antes de o primeiro ser assassinado. A fala de Dorian, que contém dois parágrafos é também recortada, sendo retomada somente na edição seguinte.

Um dos cortes feitos entre uma pergunta e uma resposta ocorre justamente na última edição, antes da interrupção de treze dias, como mencionado anteriormente, ocasionada pela cobertura do conflito Ítalo-Otomano. Na edição 63, de 28 de setembro de 1911, a narrativa se encontra no capítulo 9, enquanto Basil e Dorian conversam, o primeiro pergunta: “- E ainda posso contar contigo para modelo?”. A indagação só será respondida na edição seguinte, após a longa pausa na publicação do folhetim, quase duas semanas depois.

Apesar de serem feitas por uma necessidade de espaço do jornal, que não pode publicar ininterruptamente os longos diálogos, a separação desses trechos, em específico, certamente ocasiona um efeito de suspense. Esse também pode ser observado em diversos outros recortes.

Para exemplificar apenas alguns deles, tem-se a edição 45, de 7 de setembro de 1911. Dorian viu a modificação no quadro após maltratar Sibyl e decide escrever-lhe uma carta pedindo perdão e assumindo que errou. A narrativa termina quando depois disso, o personagem principal sente-se perdoado. Até esse momento o leitor ainda não conhece o lado perverso do protagonista, que começa a ser explorado justamente a partir desse ocorrido. Portanto, não se sabe se Dorian voltará para Sybil ou não, se esta o perdoará ou se algo acontecerá. O suspense sobre o caso se mantém ainda na edição seguinte, do dia 8 de setembro de 1911. Lord Henry chega para uma visita e Dorian lhe diz que não importam seus aforismos, ele se casará com Sybil Vane. A isso Lord Henry responde: “desposar Sybil Vane, mas meu caro Dorian...” e assim termina a narração. Desperta-se assim a curiosidade do leitor sobre o que pode ter acontecido.

Em 4 de dezembro de 1911, na edição 121, é publicado um trecho do capítulo 16 em que Dorian, num antro de ópio, é chamado de “Príncipe Encantador” (escolha de tradução de João do Rio para *Prince Charming*) por uma prostituta e desperta a atenção de um homem que o persegue e ataca. O folhetim termina quando o homem se identifica como o irmão de Sybil, James Vane, deixando Dorian assombrado. Certamente, o leitor ficaria curioso para saber o que ocorrerá com o protagonista: se James o mataria ou se conseguiria escapar da situação.

Nesse último episódio, o ambiente já é mais sombrio e ligado ao subúrbio de Londres. Há destaque na escolha dos recortes aos contrastes entre esses momentos e aqueles dos círculos da alta sociedade. Por exemplo, logo depois de Dorian assassinar Basil, narração que aparece na edição anterior, o texto é retomado com as palavras “uma vez estendido no divã”, na edição 107, de 17 de novembro de 1911, quando o personagem principal pega um livro de Gautier. O recorte é feito exatamente entre essas duas ações. Portanto, ganha destaque a transição de um

mundo (crime) para outro (arte).

Na edição 110, de 21 de novembro, é publicado o final do capítulo 14, no qual Alan Campbell termina seu trabalho, destruindo o corpo de Basil. O texto é separado no primeiro parágrafo do capítulo seguinte, em que Dorian, logo após ter feito o amigo ajudá-lo a ocultar seu crime, “esplendidamente vestido”, chega ao salão de lady Narborough. Assim, é destacado pelo editor, por meio da divisão da narrativa, justamente a duplicidade da vida de Dorian, que ao mesmo tempo é um *gentleman* e um assassino inescrupuloso.

Tanto as pausas na publicação do folhetim, quanto às subdivisões dos capítulos, feitas pelo editor aparentemente para que o texto coubesse no espaço do jornal destinado à ficção, criam um ritmo diferente na leitura do romance. Assim como aquele estabelecido pela alternância entre narração e descrição, aqui torna-se evidente a oposição do submundo do crime e da alta sociedade. Porém, diferentemente daquela em que a dinâmica se dá por meio das alterações no quadro, no folhetim o contraste se revela na brusca mudança de um ambiente para outro, evidenciando, de certa maneira, o cinismo do personagem, após cometer maldades e crimes. Ademais o enfoque no suspense é a característica mais evidente na separação das falas e dos eventos do enredo. Como consequência, tem-se a impressão de que há mais ação na narrativa. As descrições se tornam menos notórias, pois aquelas longas passagens acabam sendo divididas e vão aparecendo aos poucos, sem dar a impressão de serem excessivas. Apesar de pararem a sucessão de acontecimentos, têm ali um efeito de prolongar o suspense. O grande contingente de diálogos também não aparece demasiadamente, já que as falas são cortadas para continuarem na edição seguinte e os assuntos nelas discutidos ganham destaque.

Um último aspecto relacionado à configuração do folhetim se refere à apresentação do nome do autor e do tradutor. A primeira edição em que aparece o folhetim, em 19 de julho de 1911, é publicada também sem o nome de Wilde, o qual aparece somente na publicação seguinte (fig. 26). É possível que o nome de Wilde tenha sido suprimido apenas por acaso, na primeira publicação. Também é plausível presumir que fosse para evitar algum tipo de reação negativa, já que



Wilde ainda era mal visto naquela época, devido ao escândalo de sua prisão. Não foi possível encontrar dados que confirmem nenhuma das possibilidades.

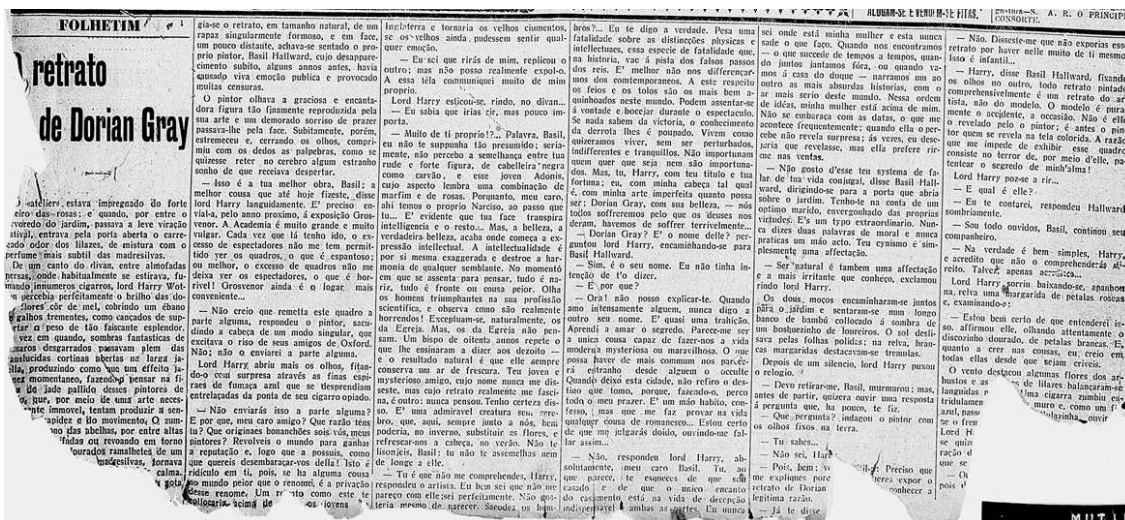


Figura 26

As publicações terminam no dia 12 de janeiro de 1912 e em nenhuma delas há referência a João do Rio como tradutor. A omissão de seu nome pode ter ocorrido pelo fato de o escritor e jornalista já estar comprometido com outros jornais e não poder ligar seu nome ao jornal *A Noite*. Todavia é curioso que nem mencione a publicação em folhetim no prefácio que escreveu em 1919, publicada na edição em livro, em 1923, motivo pelo qual ficou desconhecida por muito tempo.

### 4.3 A TRADUÇÃO EM LIVRO E O TRADUTOR

Como mencionado anteriormente, João do Rio traduziu, em abril de 1905, *Phrases And Philosophies For The Use Of Young*. No mesmo ano publica a primeira tradução de *Salomé* em língua portuguesa pela qual foi muito criticado. À época da publicação da tradução de *Dorian Gray* em folhetim, João do Rio publica pela Garnier sua tradução de *Intentions*, em 1911. Como mencionado anteriormente, no Brasil, a tradução de *Dorian Gray* em livro é publicada pela Garnier somente em 1923, mas tem prefácio datado de 1919, em que João do Rio escreve que o texto esteve em prova “oito ou nove anos”, sem mencionar a publicação em folhetim de 1911.

Não se sabe o motivo pelo qual o cronista brasileiro decidiu publicar sua tradução do romance primeiramente em folhetim, ainda mais sem assinatura. O que se sabe é que a tradução já estava pronta e em negociação para a publicação em 31 de julho de 1910, pois a *Gazeta de Notícias* anunciou que estava no prelo. Também em 9 de abril de 1911 é anunciado pelo mesmo jornal que em outubro do mesmo ano deverá aparecer *Intenções* de Wilde e também *O Retrato de Dorian Gray*, entre outras publicações de João do Rio. Enquanto *Intenções* é de fato publicado pela Garnier nessa época, o romance começa a ser publicado em folhetim em julho de 1911, talvez como divulgação para a futura publicação. O motivo pelo qual a publicação não ocorreu de fato não se pode afirmar com certeza. Não havendo nenhuma menção da crítica ao folhetim, a editora pode ter se desinteressado de publicá-lo. Outra possibilidade pode estar relacionada ao fato de que, quando termina a publicação do folhetim, no início de 1912, naquele mesmo ano, em julho, João do Rio se desentende com a Garnier. Em 29 de julho de 1912, a *Gazeta de Notícias* noticia que João do Rio vai processar a Casa Garnier devido à publicação de seu livro *A Profissão de Jacques Pedreira* ter saído sem os dois capítulos finais. Pode-se considerar também que, por escrever para diversos jornais, o autor não tivesse com que contribuir para *A Noite* e decidiu mandar algo que já estivesse preparando.

À época da publicação do folhetim, João do Rio colaborava em vários outros órgãos da imprensa carioca, além de *A Noite*. Algumas dessas contribuições são particularmente relevantes para a temática de crime que foi atribuída ao romance, como demonstrado anteriormente, devido às características do meio de veiculação. Em 1911, no jornal *A Notícia*, João do Rio publica os artigos *O Assassino*, em 30 de julho, *O Representante do Roubo Inteligente*, em 20 de agosto, *O Assassino Fala-me*, em 20 de outubro, *O Assassino volta a escrever-me*, em 22 de outubro e *O Assassino Visita-me*, em 5 de novembro. No jornal *Comércio de São Paulo*, é publicado o conto *Pavor*, em 12 de novembro de 1911. Na *Gazeta de Notícias* é publicado *A Menina Amarela*, em 2 de novembro de 1911, conto que integra posteriormente o livro *A Mulher e os Espelhos*, que será publicado em 1919, e

em 3 de novembro de 1911, também o conto *Uma Pequena Vida*. Além disso, o folhetim, também publicado na *Gazeta de Notícias*, *Memórias de um Rato de Hotel*, começa a ser publicado em 24 de dezembro de 1911 e termina pouco menos de um mês depois de *Dorian Gray* (que termina em 12 de janeiro), em 3 de fevereiro de 1912.

Ao mesmo tempo em que João do Rio obviamente participa da discussão estética presente em *Dorian Gray*, pode-se defender que vê também no romance o viés popular relacionado ao ambiente de crime e suspense não só pela publicação do folhetim em *A Noite*, mas também por suas publicações do período, nas quais os temas tratados estão relacionados a esses assuntos. As pistas dadas ao longo do desenvolvimento do enredo, as cenas quase sobrenaturais das descrições góticas e os momentos de suspense valorizados pelos recortes e pausas do jornal podem ter dado a *Dorian Gray* a semelhança com um romance de gênero policial. Provavelmente, por esse motivo, tanto o jornal quanto a editora se interessaram pela publicação.

Embora visto com suspeitas e ligado ao escândalo que envolvera o autor, era grande a popularidade do romance já no início do século XX. Apesar disso, é possível cogitar que a temática de crime e os pressupostos estéticos presentes no romance não tenham sido suficientes para convencer, inicialmente, a editora a publicar a tradução feita por João do Rio por não querer ter sua imagem associada a esse romance tão controverso de Wilde, pois só é publicada pela Garnier em 1923. Robert Ross, amigo e testamenteiro literário de Wilde, procurou divulgar e restabelecer a boa imagem de Wilde por meio de diversas publicações de suas obras e correspondência e, inclusive, com a transferência de seus restos mortais para o cemitério Père Lachaise, em 1909, onde mandou construir para o túmulo um monumento em forma de esfinge. Somente a partir da segunda década do século XX, Wilde foi sendo novamente admirado como escritor. Antes disso, saíram publicadas suas biografias, uma feita por Bosie, em 1914 e outra por Frank Harris, em 1916. Sua enorme popularidade só seria, de fato, restabelecida na década de 1930.

Após a morte de João do Rio, é possível que as obras e traduções do autor brasileiro tenham sido valorizadas e procuradas, incentivando a editora a fazer a publicação póstuma, mesmo tratando-se de uma obra controversa. Não se sabe há quanto tempo a Garnier já estava de posse da tradução, tampouco se procedeu a alterações. O que se pode afirmar com certeza na comparação do folhetim com o livro é que há mudanças. Uma delas se destaca, devido ao fato de haver um erro de digitação no jornal, reproduzido erroneamente na edição em livro. No último parágrafo do capítulo 13, quando é mencionado um “blue book”, expressão que aparece no texto original, consta no periódico “bue book”. Aparentemente João do Rio decidiu manter a expressão em inglês, já que se trata de uma referência cultural específica (livro de endereços). Já no livro está a palavra “birebook” que não quer dizer nada nem em português, nem em inglês. Mas ao se observar a edição 106 do folhetim (fig. 27), de 16 de novembro de 1911, percebe-se que a letra “u” pode ter sido lida como “ir”, o que sugere algum tipo de alteração no texto que não teria sido feita pelo tradutor, pois é evidente que meramente não se conseguiu distinguir entre as letras.

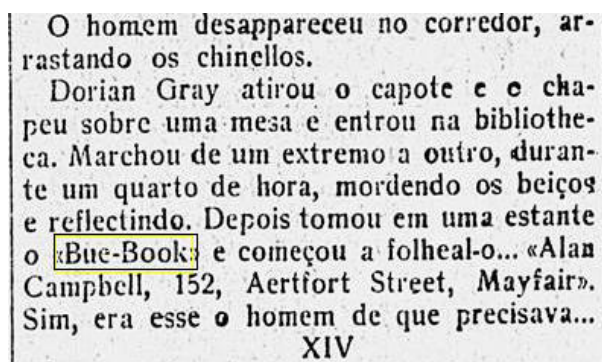


Figura 27

Há outras pequenas diferenças entre a edição publicada em livro e o folhetim com alterações curiosas devido ao aparente esforço de simplificação da linguagem mais rebuscada no folhetim. A edição 37, de 29 de agosto de 1911, em que consta o capítulo 7, Basil e Lord Henry vão ao teatro, onde atua Sybil, para que Dorian lhas apresente . O folhetim começa com:

Hallward divertiu-se a observar as figuras da plateia...

O calor era sufocante e o enorme lustre todo flamejante tinha o aspecto de uma monstruosa dália de pétalas de fogo amarelo. A rapaziada das galerias arrancara as jaquetas e coletes, e debruçava-se nas balaustradas. Essa gente trocava palavras de um a outro extremo do teatro e repartiu laranjas com as raparigas vestidas de cores abraçadas, dispostos no mesmo ponto,

Algumas mulheres abriam-se em gargalhadas na platéia; suas vozes eram atrozmente penetrantes e desafinadas. Subia do “bar” um ruído de rolhas espoucadas.

O trecho encontra-se no livro:

Hallward olhava a galeria. O calor era sufocante e o lustre enorme todo aceso parecia uma dália enorme de pétalas de amarelo fogo. Os rapazes da galeria tinham tirado o casaco e o colete e, debruçados nos balaústres, trocavam pilhérias de um lado para outro do teatro, repartindo laranjas com as companheiras vestidas de cores berrantes. As vozes eram agudas, discordantes. Vinha do bar o barulho de rolhas saltando das garrafas. (p. 106-7).

Essa mesma edição termina seu último parágrafo da seguinte maneira:

Ela mostrou-se deveras sedutora quando apareceu ao luar... Era verdade: mas a hesitação no seu modo de representar era insuportável e tornava-se cada vez pior à medida que avançava no seu papel. Seus gestos eram absurdamente artificiais. Empregava uma ênfase além dos limites permitidos em tudo quanto tinha a dizer.

O parágrafo é substituído no livro por:

Sibyl foi encantadora quando apareceu ao luar, mas a hesitação do seu jogo era insuportável e ela era cada vez pior à medida que avançava o seu papel. Tudo quanto tinha a dizer era dito de modo enfático, além do limite possível. (p. 108)

Ademais, na edição 120, de 12 de dezembro de 1911, é publicado o início do capítulo 16 em que Dorian vai a um antro de ópio “curar a alma por meio dos sentidos e os sentidos por meio da alma” depois do assassinato de Basil. Quando o cocheiro fala com Dorian, no folhetim aparece: “ - É em algum ponto por aqui, não é senhor? – inqueriu a voz roufenha do cocheiro.” enquanto na edição em livro consta “- É por aqui, senhor? – indagou a voz rouca do cocheiro.” (p. 209). Outras alterações na sequência do mesmo trecho, como na fala de Adriano também no antro de ópio, parecem um esforço de simplificação. No folhetim Adriano diz: “- Darlington nada quer fazer... Meu irmão, afinal, pagou a nota... George também não quer falar-me. Tudo me é indiferente. Acrescentou suspirando. Enquanto se tem esta droga, não se precisa de amigos. Eu penso que os tive em demasia...”. Na edição em livro aparece: “- Darlington não quer fazer nada... Meu irmão pagou enfim a nota... George também não quer me falar. Para mim é o mesmo... –

suspirou... – Quando se tem esta droga não são precisos amigos. Creio que os tive demais...” (p. 210). Talvez essas alterações tenham sido algum tipo de sugestão do editor do livro ou mesmo feitas pelo próprio João do Rio, durante os doze anos em que o texto permaneceu “em prova”, como ele mesmo diz em seu prefácio.

Um aspecto que merece comentário se refere ao fato de João do Rio ter sempre divulgado que traduziu o romance a partir do original em inglês. Não há na edição em livro nenhuma alusão ao uso de alguma tradução. Faria (1988) compara alguns exemplos retirados do primeiro capítulo com uma edição francesa, como o que segue:

Lord Henry elevated his eyebrows, and looked at him in amazement through the blue wreaths of smoke that curled up in such fanciful whirls from his heavy opium-tainted cigarette.

Lord Henry leva les yeux, les regardant avec étonnement á travers les minces spirales de fume bleue qui s'entrelaçaient fantaisistement au bout de sa cigarette opiacée.

Lord Henry abriu mais os olhos, fitando-o com surpresa através das finas espirais de fumaça azul que se desprendiam entrelaçadas da ponta de seu cigarro opiado.

Faria nota, por exemplo, que “blue wreaths of smoke” foi traduzido como “espirais de fumaça azul” devido à tradução francesa “spirales fumée bleue”, entre outros exemplos apontados. Consequentemente, afirma que com certeza ele utilizou uma tradução francesa, idioma que, como era comum na época, brasileiros cultos dominavam muito mais do que o inglês. De fato, como se sabe, a França exerceu hegemonia literária e cultural no século XIX e começo do XX. A circulação da ficção inglesa no Brasil ao longo desse período foi mediada pela França e por Portugal – Walter Scott, Dickens, Jane Austen, entre outros tiveram livros publicados no Brasil a partir das traduções francesas.

Por outro lado, no caso específico desse romance, é necessária alguma cautela para se afirmar categoricamente que João do Rio traduziu a partir do francês. Em primeiro lugar porque a obra já era muito traduzida no mundo. Várias traduções das obras de Wilde foram feitas em diversas línguas tanto antes quanto depois de sua condenação até a publicação de seu romance em livro no Brasil. De acordo com Faria (1988), em 1912, *Dorian Gray* já havia sido traduzido em treze idiomas: francês, alemão, italiano, checo, finlandês, russo, polonês, grego, húngaro, holandês, dinamarquês, sueco e ídiche. Entre as edições que pude verificar, na

França foi traduzido em 1895 por Eugene Tardieu, como *Le Portrait de Dorian Gray*, com outras edições em 1904, 1908, 1911, 1915, 1918, 1919 e 1920. Na Alemanha, *Dorian Gray* teve diversas versões como *Das Bildnis Dorian Grays*, por Felix Paul Greve, com edições em 1902, 1904, 1905, 1906, 1912, 1918, por W. Fred em 1906, 1908, 1918, por Hedwig Lachmann, 1907, 1909, 1914, 1920, por M. Preiß em 1908, por Herman Eiler, em 1911, por Richard Zoozmann em 1911, 1920, por J. Cassirer em 1920, por Johannes Gaulke em 1921 e em 1922 pelas editoras Neufeld & Henius e Dt. Bibliothek. De acordo com O Catalogo generale della Libreria Italiana, há duas traduções de *Dorian Gray* no período para o italiano: *Doriano Gray dipinto*, por Biagio Chiara, em 1906 e 1918 e *Il Ritrato de Dorian Gray: romanzo*, em 1905, 1907 e 1911. Há também *Il ritratto di Dorian Gray*, traduzido por Sergio Ortolani, em 1920. Na Espanha, *El Retrato de Dorian Gray*, traduzido por Julio Gómez de la Serna, em 1916.

Em segundo lugar, deve-se levar em consideração que João do Rio possuía em sua biblioteca particular, hoje pertencente ao acervo do Real Gabinete de Leitura, no Rio de Janeiro, além da edição em inglês da Ward Lock and Co., a edição de 1904 da tradução francesa *Le Portrait de Dorian Gray*, feita por Eugene Tardieu e a tradução italiana *Doriano Gray dipinto*, por Biagio Chiara, de 1906. Esta última também talvez possa ter sido fonte de consulta para o tradutor, embora, é claro, a importância da tradução francesa devater sido maior pelo próprio domínio da língua por parte de João do Rio. Para se saber com certeza, somente um estudo detalhado das traduções poderia responder. Todavia, não se trata do objetivo deste trabalho. O que se pode afirmar com certeza, inclusive por meio da análise de Faria, é que a tradução francesa foi utilizada como apoio para a tradução de João do Rio.

Um aspecto da tradução que pude observar se refere a uma alteração feita por João do Rio com relação ao original em inglês no capítulo 11, em uma das mudanças de terceira para primeira pessoa:

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

Such, at any rate, was Dorian Gray's opinion. (p. 119)

(...) A insinceridade será uma característica tão alarmante? **Não parece.** É simplesmente um método, com o auxílio do qual podemos multiplicar nossas personalidades. Tal era, ao menos, a opinião de Dorian Gray. (p. 167)

Quanto às traduções francesa e italiana não podem ser consideradas a origem dessa modificação no texto, pois nelas consta:

(...) L'insincerité est-elle une si terrible chose. **Je ne le pense pas.** C'est simplement une methode à l'aide de laquelle nous pouvons multiplier nos personalités.

C'était du moins, l'opinion de Dorian Gray. (p. 205)

(...) La non sincerità é forse essa uma cosa terrible? **Io non lo credo.** È semplicemente um método com l'aiuto del quale possiamo moltiplicare le nostre personalità.

E tale era pure l'opinione de Dorian Gray. (p. 120)

João do Rio preferiu usar a forma mais impessoal usando o verbo “parecer” retomando o sujeito “A insinceridade” em lugar de usar o pronome pessoal “eu”, usado tanto no original (I) quanto nas traduções (Je/Io) como sujeito do verbo “pensar” ou “crer” ou qualquer outro que indicasse expressão de opinião de maneira mais semanticamente categórica e particular do que “parecer”. Ao prescindir do uso da primeira pessoa, João do Rio evitou a associação daquela opinião ao narrador e, conseqüentemente, uma possível associação ao autor, como discutido anteriormente no capítulo sobre o narrador de Dorian Gray. Da mesma maneira, ao escolher o verbo “parecer” evita corroborar de fato com a ideia expressa, já que não parecer que seja deixa margem para se interpretar que talvez seja, mas somente não aparente ser.

Pode-se afirmar com bastante segurança que a alteração tenha sido uma escolha deliberada de João do Rio tendo em vista que é muito diversa do original e não segue nenhuma das traduções utilizadas como apoio que poderiam ter sido consultadas caso a passagem gerasse grande estranhamento. Essa escolha parece mostrar que João do Rio tinha interesse em dissociar a confusão que se faz entre obra/personagem e autor que tanto prejudicou Wilde com a utilização de seu romance como evidência de questões relacionadas a sua vida particular, durante o processo que o levou à condenação. Processo no qual, inclusive, Wilde em diversas declarações fez questão de mostrar a diferença que há entre a vida e a arte, mesmo que haja entre uma e outra grande confluência de fatores. João do Rio parece ter



compreendido bem a questão a ponto de, ao contrário do que fez Wilde nas escolhas de uso do narrador, ter preferido a impessoalidade na tradução justamente do trecho em que o narrador é mais pessoal.

Assim, pode-se afirmar que a circulação do romance no Brasil ocorreu com alterações significativas no texto, tanto em relação à primeira publicação em folhetim quanto à edição em livro. Essas modificações, somadas às técnicas narrativas analisadas anteriormente – narração e descrição – possibilitam enfoque de aspectos diferentes no texto. A figura do autor pode ou não ser levada em consideração para a leitura do romance, embora o uso do narrador e a duplicidade das passagens descritivas induzam a essa associação num contexto em que Wilde é conhecido. Essa nem sempre era a realidade no Brasil, portanto, abre-se a possibilidade de explorar novas interpretações, como o suspense e o crime, dando ao texto o caráter, por exemplo, de gênero policial.



## CONCLUSÃO

Procurei demonstrar neste trabalho algumas diferenças na circulação do romance *O Retrato de Dorian Gray* na revista *Lippincott's*, na Inglaterra, em 1890 e, no Brasil, pela tradução de João do Rio, no jornal *A Noite*, em 1911, e em livro pela Garnier, em 1923. Esses meios de veiculação e os contextos em que estavam inseridos conduzem a alguns pontos comuns e outros consideravelmente divergentes nas possibilidades interpretativas da obra.

Na época da primeira publicação na *Lippincott's*, periódico voltado para a crítica de arte, houve uma recepção bastante negativa por parte dos críticos ingleses. Como busquei esclarecer, esta pode ser explicada pela exclusão dos valores, tanto morais quanto artísticos, da classe média nos pressupostos estéticos que o autor tenciona colocar em prática com a criação do romance. A sociedade vitoriana parte do princípio de que moral e estética na arte são fatores interdependentes. O que Wilde tenta fazer é dissociar esses dois aspectos, tornando o primeiro apenas parte integrante de uma obra e não seu objetivo principal, que passa a ser a estética, ou seja, a Beleza independente de princípios éticos.

Um fator agravante dessa dissociação é que já era vista negativamente na Inglaterra com outros integrantes do movimento estético. No caso Wilde, ainda mais, pois, como procurei demonstrar, escolhe alguns tipos de técnica narrativa que não somente separam ética de estética, mas associam autor, narrador e personagens como uma única figura.

Essa recepção contrasta com a de seus contos infantis, poemas e peças. Portanto, o fato de Wilde ter escolhido escrever um romance, e também de este ter sido o único, faz com que se reflita sobre suas peculiaridades em relação às demais obras por ele escritas que tiveram excelente recepção da crítica. Como tentei evidenciar, isso ocorre pela maneira como o autor lida com o narrador, juntamente com as descrições, pois são as técnicas que mais diferenciam seu único romance da dramaturgia, pela qual o autor já era conhecido, e também de seus poemas e textos de crítica literária, geralmente compostos em forma de diálogo platônico.

O uso do narrador que tem sua confiabilidade questionada já opera como um

indício de que as possibilidades de se encarar os fatos são diversas, ou seja, não haveria uma Verdade única a ser perseguida. Consequentemente não haveria uma única conduta moral adequada, tendo em vista que depende também das perspectivas. Ao utilizar um narrador não confiável e narrar os eventos por meio da voz das personagens pelo discurso direto, Wilde enfatiza a ambivalência dos pontos de vista.

Conforme busquei ilustrar, o narrador toma a perspectiva de Lord Henry, o qual é visto como semelhante à imagem pública de Wilde, inclusive porque reproduz muitos de seus conhecidos epigramas. Ao fazê-lo, as características do narrador parecem ser compartilhadas com as do autor, logo as opiniões emitidas pelo primeiro se tornam associadas às do segundo. Se essa associação se limitasse a Lord Henry, provavelmente a reação negativa não seria tão efusiva, já que o escritor era visto dessa maneira na sociedade, ou seja, como um cínico e não como quem de fato realiza o que defende em seus aforismos. Assim essa postura de dândi amante do paradoxo é encarada meramente como uma pose e admirada pelo sarcasmo e provocação.

Contudo, quando Wilde passa a utilizar técnicas narrativas como discurso indireto livre, esse narrador passa a se misturar com Dorian Gray em seus pensamentos cruéis e atos criminosos, fazendo com que essas atitudes sejam também associadas ao autor. Ao mesmo tempo, Basil, caracterizado como um artista preocupado com a bondade de Dorian e que lhe oferece bons conselhos quando sabe de seus atos, é colocado como aquele que profere ideias sabidamente opostas às do autor. Dessa forma, tencionei evidenciar como a estrutura narrativa permite que se interpretem os eventos da vida íntima do protagonista como confissões de uma vida dupla do escritor sendo exposta com a máscara de um personagem.

Além do narrador, outro aspecto se faz importante na construção da estrutura do romance – a descrição. Como procurei demonstrar, a maneira como as descrições e narrações se alternam e se completam no desenvolvimento do enredo enfatizam a duplicidade de Dorian. Mais do que isso, por deixar para o leitor imaginar o que teria ocorrido em determinado episódio, apenas sugerindo o que

seja, permite que se imagine o que há de pior, de indizível, logo aquilo não poderia estar num romance. Sabe-se que se trata de algo terrível pelas transformações na imagem e pelo que se pode inferir dos poucos atos narrados. A associação entre autor e personagem decorrente do uso do narrador tem suas consequências agravadas pelo enfoque da maldade do segundo. Ademais, a vida dupla a que se dá destaque mostra Dorian como encantador e eloquente da mesma maneira como Wilde era visto quando frequentava os círculos da alta sociedade. Concomitantemente se pode cogitar que o escritor teria o lado cruel e egoísta mostrado de forma tão benevolente pelo narrador e sugerido pelas descrições do protagonista.

A partir dessa primeira etapa, pode-se concluir que *O Retrato de Dorian Gray*, na primeira recepção na Inglaterra, foi avaliado negativamente pela crítica que considera a relação entre seu conteúdo e a biografia do escritor. O que motiva essa perspectiva é a transgressão moral do autor no âmbito da sexualidade, que foi identificada com os atos indizíveis encarnados pelo personagem principal. Do ponto de vista interno à obra, é possível explicar a referida leitura considerando-se os aspectos da composição do romance, que viabilizaram que essa interpretação se consolidasse como um modo de ler.

Tentei demonstrar que esses aspectos aparecem de maneira diversa quando o romance é publicado no Brasil. Para isso, a outra etapa da pesquisa consistiu em analisar como *Dorian Gray* circulou no Brasil e como, por meio dela, os leitores brasileiros poderiam ou não participar dessa leitura consensual que vinculou a vida pessoal à obra do autor. As notícias sobre o escritor na imprensa dizem respeito sempre aos poemas e peças, à biografia ou à prisão de Wilde. Poucas vezes há referências ao romance antes da veiculação da tradução no jornal *A Noite*, em 1911.

Em 1911, Wilde já havia sido preso e condenado e grande escândalo havia sido amplamente noticiado, inclusive no Brasil. Procurei demonstrar como para alguns leitores familiarizados com essas questões, a associação entre autor e personagem se mantém. O romance é visto como confissão e lido como realidade sendo divulgada para a curiosidade que tem o leitor de jornal pela vida íntima dos outros. Esse

fator tem contribuição pelo meio em que aparece em folhetim. Ao colocar lado a lado notícias criminais e informações sobre acontecimentos diversos, utilizando-se de linguagem bastante literária, o periódico encaminha para uma confusão entre realidade e ficção nos textos publicados. Tendo ou não contato com a biografia do autor, o leitor é induzido a ler a narrativa sob o viés do crime e do suspense, já que está inserido num veículo que dá grande ênfase a esse tipo de notícia. Mesmo aquele leitor que lê apenas o folhetim, e não o jornal como um todo, tem esse direcionamento, pois os recortes feitos pelo editor evidenciam as passagens de maior ação e mistério, dando a impressão de que se trata de um romance policial. Dessa forma, o suporte em que circulou o folhetim contém ingredientes indutores de possíveis leituras. Assim também ocorre com a maneira como foram feitos os recortes dos textos incluídos em cada edição, distintos da divisão por capítulos original.

Posteriormente, a publicação da tradução em livro, em 1923, isto é, mais de dez anos após a primeira veiculação, levanta questões relevantes acerca da relação do tradutor com o romance. Busquei demonstrar que João do Rio, na época em que traduziu o romance, também estava interessado na temática de crime. Além disso, algumas modificações aparecem entre no livro se comparado ao folhetim. Não se sabe se o próprio autor teve a intenção de simplificar a linguagem ou se o texto foi alterado pelo editor. De qualquer forma, procurei evidenciar que ocorreu a transcrição do folhetim para a edição em livro. Ademais, há uma alteração significativa para o tipo de interpretação que associa autor e personagem feita pelo tradutor no texto original. O cronista brasileiro evita a primeira pessoa do plural usada deliberadamente pelo autor no romance em inglês. É possível que João do Rio estivesse tentando evitar justamente a leitura de viés biográfico.

Conforme tentei demonstrar, o romance circulou de diferentes modos e esteve sujeito a diferentes recepções, já que os suportes materiais (revista, jornal e livro) diferiram. Isso reforça a hipótese de que as diferentes apropriações do texto tenham mobilizado sentidos e interpretações distintas.

## BIBLIOGRAFIA

### OBRAS DE OSCAR WILDE

---

- WILDE, Oscar.
  - *Collected Works of Oscar Wilde*. London: Routledge, 1993.
  - *The Picture of Dorian Gray*. Introduction: Isobel Murray. Nova York: Oxford University Press, 1974.
  - *The Picture of Dorian Gray*. Introduction: Donald Lawler. New York: Norton & Co: 1988.
  - *The Picture of Dorian Gray*. Appendix: Peter Ackroyd. London: Penguin, 2000.
  - *The Picture of Dorian Gray*. Introduction: John M. L Drew. Hertfordshire: Wordsworth, 2001.
  - *The Picture of Dorian Gray* (Norton Critical Edition, 2<sup>nd</sup> edition), Introd. Michael Gillespie. New York: W. W. Norton, 2006.

### TRADUÇÕES

---

- WILDE, Oscar.
  - *Obras Completas*. Intr. James Laver. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
  - *O Retrato de Dorian Gray*. Tradução Oscar Mendes. São Paulo: Abril, 1972.
  - *O Retrato de Dorian Gray*. Trad. João do Rio. São Paulo: Hedra, 2009.
  - *O Retrato de Dorian Gray*. Tradução e adaptação Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
  - *O Retrato de Dorian Gray 1890*. (trad./notas Marcella Furtado). São Paulo: Landmark, 2009.

- ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde*. Trad. José Antônio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- ERVINE, St. John Greer. *Oscar Wilde: a present time appraisal*. London: G. Allen & Unwin, 1951.
- DOUGLAS, Lord Alfred.
  - *Oscar Wilde and Myself*. Londres: John Long, 1914.
  - *Oscar Wilde: A Summing Up*. Duckworth, 1950. Digitalizado em 17 de março de 2008 por Universidade de Michigan.
- HARRIS, Frank. *Oscar Wilde: His Life and Confessions*. Nova York : Brentano's, 1916.
- HART-DAVIS, Sir Rupert (ed.).
  - *The Letters of Oscar Wilde*. Londres: Henry Holt and Co, 1962.
  - *More Letters of Oscar Wilde*. Londres: London John Murray, 1985.
- HOLLAND, Vyvyan. *Son of Oscar Wilde*. Nova York: Carroll & Craft Publishers, 1999.
- McKENNA, Neil. *The Secret Life of Oscar Wilde*. Londres: Century, 2003.
- PEARSON, Hesketh. *Oscar Wilde: His Life and Wit*. Nova York, Londres: Harper & Bros., 1946.
- RICKETTS, Charles. *Oscar Wilde: Recollections*. Londres: Nonesuch Press, 1932.
- SHERARD, Robert Harborough. *Oscar Wilde: The Story of an Unhappy Friendship*. Londres: impressão privada, 1902. Digitalizado em 21 de fevereiro de 2008 por Universidade Harvard.



- WRIGHT, Thomas. *Oscar's Books – A journey around the library of Oscar Wilde*. Nova York: Henry Holt, 2009.

#### COLETÂNEAS DE BIBLIOGRAFIA CRÍTICA

- BECKSON, Karl. ed., *Oscar Wilde: The Critical Heritage*. New York: Barnes & Noble, 1970.
- DI PIETRO, Valentina. *An Annotated Secondary Bibliography on The Picture of Dorian Gray (1980-1999)*. In: *Victorian Newsletter*, no. 98( Fall 2000): pp. 5-10.
- MIKHAIL, E. H. *Oscar Wilde: an annotated bibliography of criticism*. London: Macmillan, 1978.
- SMALL, Ian. *Oscar Wilde revalued: an essay on new materials & methods of research*. North Carolina: Elt Press, 1993.

#### SOBRE RECEPÇÃO CRÍTICA DA ÉPOCA

- MASON, Stuart. *Oscar Wilde: art & morality: a record of the discussion which followed the publication of "Dorian Gray"*. New York: Haskell House, 1907.
- PATER, Walter. A Novel by Mr. Oscar Wilde. In: *Sketches and Reviews*. New York: Boni and Liveright, 1919. pp. 126-133.
- WOHLFARTH, Dominik. *The initial reception of the novel "The Picture of Dorian Gray" through the victorian public. An analysis of the standards of the literary critic*. Grin, 2003.

#### SOBRE QUESTÃO MORAL

- CLAUSSON, Nils. "Culture and corruption": Paterian self-development versus Gothic degeneration in Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*. 1999. In: *Papers on Language & Literature*. Vol. 39 Ed. 4 (Fall, 2003).

- GILLESPIE, Michael. Ethics and Aesthetics in "The Picture of Dorian Gray" In: *Rediscovering Oscar Wilde*. (Ed. C. George Sandulescu). Gerrards Cross, Bucks: Colin Smythe, 1993. pp.137-155.
- LI Hang, HUANG Hong-ling(School of Foreign Language,Nanchang University,Nanchang Jiangxi 330031,China);An Immoral World of Morality——Aestheticism and Metaphors in Wilde's novel The Picture of Dorian Gray(J);*Journal of Hengyang Normal University*;2009-04.
- PAULA, J. DE: *O Retrato de Dorian Gray: Arte & Ética*; 1; 182; (Dissertação de Mestrado USP); SILVA, F. L. E (Docente);FILOSOFIA; ESTÉTICA E FILOSOFIA DA ARTE; ; KNOLL, V. (Docente); LIMA, W. T. DE (Outro Participante).
- SPIVEY, Ted R. Damnation and Salvation in 'The Picture of Dorian Gray'. IN: *Boston University Studies in English*, 4 (1960), 162-70.
- SWANN, Charles. "The Picture of Dorian Gray, the Bible and the Unpardonable Sin". IN: *Notes and Queries* 236 (1991): 326-27.
- WOMACK, Kenneth. 'Withered, Wrinkled, and Loathsome of Visage': Reading the Ethics of The Soul and the Late-Victorian Gothic in The Picture of Dorian Gray. In: *Victorian Gothic: Literary and Cultural Manifestations in the Nineteenth Century*. Ed. Ruth Robbins and Julian Wolfreys. New York: Palgrave, 2000. 168-81.

### SOBRE O DUPLO

---

- CRAFT, Christopher. Come See About Me: Enchantment of the Double in The Picture of Dorian Gray. In: *Representations*, no. 91 (Summer, 2005), pp. 109-136. University of California Press.
- GILLESPIE, Michael P. *The picture of Dorian Gray: "what the world thinks me"* (Twayne's Masterwork Studies). New York: Twayne Publishers, 1995.
- MAURO-JACKSON, Moira M. Di.

- Double-Consciousness and The Picture of Dorian Gray. In: Oscar Wilde: The Man, His Writings, and His World. New York: AMS, 2003. 139-148.
  - Wilde's The Picture of Dorian Gray and the Folly of Society. In: *Decadence as a Social Critique in Huysmans, D'Annunzio, and Wilde*.
  - The Critics of *Dorian Gray*: A History of its Reception. ? In: *Decadence as a Social Critique in Huysmans, D'Annunzio, and Wilde*.
  - The Social Role of *Dorian Gray*: Portrait of an Aesthete? In: *Decadence as a Social Critique in Huysmans, D'Annunzio, and Wilde*.
- NUNOKAWA, Jeff. *Homosexual Desire and the Effacement of the Self in The Picture of Dorian Gray*. Am. Imago, 49:311-321. 1992.
  - PIRES, Maria João. *A Fragmentação do eu: The Picture of Dorian Gray de Oscar Wilde*. Porto: Universidade do Porto, 1987.
  - ZEENDER, Marie-Noelle. John Melmoth and Dorian Gray: The Two-Faced Mirror. In: *Rediscovering Oscar Wilde*. Ed. C. George Sandulescu. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1994.

### SOBRE QUESTÃO SEXUAL

---

- BRINKLEY, Edward S. *Homosexuality as (Anti) Illness: Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray and Gabriele D'Annunzio's Il Piacere*. StTCL 22.1(1998):61-82.
- BRISTOW, Joseph. *Wilde, Dorian Gray and Gross Indecency*. In: *Sexual Sameness: Textual Differences in Lesbian and Gay Writing*. Ed. Joseph Bristow. London: Routledge, 1992. Pp. 44-63.
- CARROL, Joseph. *Aestheticism, Homoeroticism, and Christian Guilt in The Picture of Dorian Gray*. In: *Philosophy and Literature*, vol. 29, no. 2, October, 2005. pp. 286-304.

- MARSHALL, Ann Herndon. Winckelmann and the Anti-Essentialist Thrust in Dorian Gray. In: KEANE, Robert N. *Oscar Wilde, the man, his writings and his world*. New York: AMS Press, 2003, pp. 149-62.
- McCormack, Jerusha Hull. *The Man Who Was Dorian Gray*. New York: St. Martin's Press, 2000.
- MURIQI, Luljeta. *Homoerotic Codes in The Picture of Dorian Gray*. sup. C. Wadsjö Lecaros. A60 Literary Seminar, Lund University, Spring 2007.
- NUNOKAWA, Jeffrey.
  - “The Disappearance of the Homosexual in The Picture of Dorian Gray”. Haggarty & Zimmerman (eds). *Professions of Desire*, New York: The Modern Language Association of America, 1995.
  - *Homosexual Desire and the Effacement of the Self in The Picture of Dorian Gray*. *Am. Imago*, 49:311-321. 1992.
- SINFIELD, Alan. *The Wilde Century: effeminacy, Oscar Wilde and the queer moment*. Cassell, 1994.
- VICINUS, Martha. The Adolescent Boy: Fin de Siècle Femme Fatale? In: *Journal of the History of Sexuality*. Volume: 5. Issue: 1. Publication Year: 1994. Page Number: 90.

#### *SOBRE ALTERAÇÕES NAS EDIÇÕES* \_\_\_\_\_

- LAWLER, Donald L. and Charles E. Knott. The Context of Invention: Suggested Origins of "Dorian Gray". In: *Modern Philology* 73 (1976): 389-98.
- LAWLER, Donald L.
  - *An Inquiry into Oscar Wilde's Revisions of 'The Picture of Dorian Gray'*. New York: Garland, 1988.
  - Oscar Wilde's First Manuscript of The Picture of Dorian Gray. In: *Studies in Bibliography* 25 (1972), pp. 176-89.

- The Revisions of Dorian Gray. In : *Victorian Institute Journal* 3 (1974): 21-36.

*SOBRE ORIGENS LITERÁRIAS E COMPARAÇÕES* \_\_\_\_\_

- BRINKLEY, Edward S. *Homosexuality as (Anti) Illness: Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray and Gabriele D'Annunzio's Il Piacere*. St TCL 22.1(1998):61-82.
- BROWN, R. D. Suetonius, Symonds, and Gibbon in The Picture of Dorian Gray. In: *Modern Language Notes*, vol. 71, no. 4 (Abril, 1956), pp. 264. The Johns Hopkins University Press.
- COBB, Carl W. José Asunción Silva and Oscar Wilde. In: *Hispania* Vol. 45, No. 4 (Dec., 1962), pp. 658-661.
- COOK, H. Lucius: "French Sources of Wilde's 'Picture of Dorian Gray'". *Romantic Rev.* Jan-Mar, XIX. 25-34. 1928.
- DICKSON, Donald R. "In a mirror that mirrors the soul": Masks and Mirrors in Dorian Gray. In: *English Literature in Transition 1880-1920*. Vol. 26, no. 1, 1983. Texas A & M University. FARIA, Gentil Luiz de. *A Presença de Oscar Wilde na "Belle époque" literária brasileira*. São Paulo: Pannartz, 1988.
- FELSKI, Rita. The Counterdiscourse of the Feminine in Three Texts by Wilde, Huysmans, and Sacher-Masoch. IN: PMLA, Vol. 106, No. 5. (Oct., 1991), pp. 1094-1105.
- FRANZ, Thomas R. Abel Sánchez and Wilde's "The Picture of Dorian Gray": The Case of a Selective Intertext. In: *Letras peninsulares* Vol. 16, N°2-3, 20032004 , pp. 627-641. GONZÁLEZ, Antonio Ballesteros. The Mirror of Narcissus in *The Picture of Dorian Gray*. In: George Sandulesco (ed.), *Rediscovering Oscar Wilde*. Gerrard's Cross, UK: Colin Smythe, 1994.

- HUMPHREYS, Kathryn. The Artistic Exchange: “Dorian Gray” at the “Sacred Fount”. *Texas Studies in Language and Literature* 32 (1990): 522–35.
- KAFALLENOS, Emma. The Power of Double Coding to Represent New Forms of Representation: The Truman Show, Dorian Gray, “Blow-Up,” and Whistler’s Caprice in Purple and Gold. In: *Poetics Today* - Volume 24, Number 1, Spring 2003, pp. 1-33.
- KORG, Jacob. “The Rage of Caliban,” *University of Toronto Quarterly*, 37 (1967), 75-89.
- MAHAFFEY, Vicki. Père-Version and Im-Mère-Sion: Idealized Corruption in “A Portrait of the Artist as a Young Man” and “The Picture of Dorian Gray”. In: *James Joyce Quarterly*, 1994.
- MELDELSSOHN, Michèle. *Henry James, Oscar Wilde and Aesthetic Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. MURRAY, Isobel. Yet Another Source for Dorian Gray. In: George Sandulesco (ed.), *Rediscovering Oscar Wilde*. Gerrard’s Cross, UK: Colin Smythe, 1994.
- NASSAAR, Christopher S.
  - Wilde’s the Picture of Dorian Gray and Salome. In: *The Explicator*, Vol. 53, 1995.
  - “Wilde’s *The Picture of Dorian Gray* and *Lady Windermere’s Fan*.” In: *The Explicator* 54, no. 1 (fall 1995).
- NUNOKAWA, Jeff. The Importance of Being Bored: The Dividends of Ennui in “The Picture of Dorian Gray”. In: *Studies in the Novel*, Vol. 28, 1996.
- PORTNOY, William E. “Wilde’s Debt to Tennyson in *Dorian Gray*”. In: *English Literature in Transition*, 17 (1974), 259-61.
- POWELL, Kerry.

- Hawthorne, Arlo Bates, and The Picture of Dorian Gray. In: *Papers on Language & Literature* 16, 1980.
- 'Tom, Dick and Dorian Gray: Magic Picture Mania in Late Victorian Fiction'. In: *Philological Quarterly* 62 (1982), 147-70.
- 'Oscar Wilde Acting: The Medium as Message in *The Picture of Dorian Gray*.' *Dalhousie Review* 58, 1978.
- ROSSI, D. Parallels in Wilde's *The Picture of Dorian Gray* and Goethe's *Faust*. In: *College Language Association Journal*, 73, (1976), pp. 389-98.
- SPOO, Robert E. Three Myths for Aging Copyrights: Tithonus, Dorian Gray, Ulysses. In: *National Library of Ireland Monograph Series, Joyce Studies* 2004, No. 6, 2004.
- TYSON, Nancy Jane. "Caliban in a Glass: Autosopic Vision in *The Picture of Dorian Gray*." In: *The Haunted Mind: The Supernatural in Victorian Literature* (1999): 101-21.

#### SOBRE RELAÇÃO COM ESTETICISMO/DECADENTISMO

- BUCKLER, William. 'The Picture of Dorian Gray: An Essay in Aesthetic Exploration.' *Victorians Institute Journal* 18 (1990): 135-74.
- DAWSON, Terrence.
  - *The Dandy in The Picture of Dorian Gray: Towards an Archetypal Theory of Wit*. The Victorian Web. National University of Singapore.
  - *Basil, Lord Henry, and Wilde: A Jungian Approach to the Picture of Dorian Gray*. The Victorian Web. National University of Singapore.
  - *Dorian Gray as Symbolic Representation of Wilde's Personality*. The Victorian Web. National University of Singapore.
  - *The Wildean Dandy, Comedy, and The Picture of Dorian Gray*. The Victorian Web. National University of Singapore.

- ELIMIMIAM, Isaac. "Preface" to The Picture of Dorian Gray in Light of Wilde's Literary Criticism. In: *Modern Fiction Studies*. Vol. 26, no. 4, pp. 625-628. 1981
- GILLESPIE, Michael P. Cultural and Aesthetic Responses in Wilde's Essays: Approaching The Picture of Dorian Gray. In: *Oscar Wilde and the Poetics of Ambiguity*. Gainesville: University Press of Florida, 1996.
- HART, John E. Art as Hero: The Picture of Dorian Gray. In: *Research Studies Pullman* 1978, vol. 46, n°1, pp. 1-11 HASLAM, Richard. 'Melmoth'OW: gothic modes in the picture of Dorian Gray. In: *Irish Studies Review*, Volume 12, Issue 3 December 2004 , pp. 303 – 314.
- LAROCQUE, Monique Marie. *Decadent desire: the dream of disembodiment in a Reboours, the Picture of Dorian Gray and L'Eve future*. Diss. Indiana University, 2001.
- LAWLER, Donald. The Gothic Wilde. In: *Rediscovering Oscar Wilde*. Ed. C. George Sandulescu. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1994. 249-68.
- KUNTZ, Anna Elizabeth. "Joris-Karl Huysmans" A Reboours and Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray; A Comparative Study in Dandyism and Decadence. November 16, 1984 (MA thesis – Arizona State University).
- MATSUOKA, Mitsuharu. Aestheticism and Social Anxiety in The Picture of Dorian Gray. In: *Journal of Aesthetic Education* 29 (2003): 77–100.
- NUNOKAWA, Jeffrey. The Importance of Being Bored: The Dividends of Ennui in 'The Picture of Dorian Gray. In: *Studies in the Novel*, Vol. 28, 1996.
- RIQUELME, John Paul. Oscar Wilde's Aesthetic Gothic: Walter Pater, Dark Enlightenment, and The Picture of Dorian Gray. In: *Modern Fiction Studies*, vol. 46, no. 3 (Fall, 2000). Johns Hopkins University Press.
- SMALL, Ian. Semiotics and Oscar Wilde's Accounts of Art. In: *British Journal of Aesthetics*, vol. 25, no. 1, 1985.



- WALDREP, Shelton. The Aesthetic Realism of Oscar Wilde's Dorian Gray. In: *Studies in the Literary Imagination* 29:1, 1996.
- VAN DEN HOVEN, Adrian T. *From Arcadia to Byzantium: A study of The Picture of Dorian Gray in light of Wilde's changing concept of beauty.* (M.A.) UNIVERSITY OF WINDSOR , 1966, 75 pages.

### SOBRE ESTUDOS PSICOLÓGICOS

---

- DAWSON, Terrence. Fear of the feminine in The Picture of Dorian Gray. *Psychoanalytic Review*, 77:263-280, 1990.
- EKLUND, Rosanna. A Psychoanalytic Study of the Protagonist in The Picture of Dorian Gray. English C / Special Project. Tutor: Joakim Wrethed. 2007-02-14.
- GREEN, B.A. (1979). The Effects of Distortions of the Self: A Study of The Picture of Dorian Gray. In: *The Annual of Psychoanalysis*, 7:391-41.
- HASSELER, Terri A. "The Physiological Determinism Debate in Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*." *Victorian Newsletter* 84 (1993): 31-35.
- KASTENAUM, Robert. *Dorian, Graying: is youth the only thing worth having?* New York: Baywood Publishing Company, 1995.
- KOFMAN, Sarah. *The Imposture of Beauty: The Uncanniness of Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray.* trans. Duncan Large, in Deutscher and Oliver, 1999.
- LIOU, Liang-ya. The Politics of a Transgressive Desire: Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray. *Studies in Language and Literature* no. 6 (Oct): 101-25, 1994.
- MARZILLIER, John. The Picture of Dorian Gray: The narcissistic quest for immortality. *Changes*. 1990, Vol 8, 162-172.

- RAGLAND-SULLIVAN, Ellie. The phenomenon of aging in *The Picture of Dorian Gray*: A lacanian view. In: *Memory and Desire: Aging-Literature-Psychoanalysis*. Woodward, Kathleen, and Schwartz, Murray M. (eds.) Bloomington: Indiana UP; 1986, pp. 114-33.
- RASHKIN, Esther. Art as Symptom: A Portrait of Child Abuse in "The Picture of Dorian Gray". In: *Modern Philology* Vol. 95, No. 1 (Aug., 1997), pp. 68-80.
- TYSON, Nancy Jane. Caliban in a Glass: Autoscopic Vision in *The Picture of Dorian Gray*. In: *The Haunted Mind: The Supernatural in Victorian Literature*. eds. Elton E. Smith and Robert Haas. London: Scarecrow Press, 1999.
- WITT, Amanda. 'Blushings and Palings: The Body as Text in Wilde's *The Picture of Dorian Gray*.' *Publications of the Arkansas Philological Association* 19 (1993): 85-96.
- XU Zheng-fang. A Trial Discussion of the Psychology Symbol of Dorian Gray's Picture. In: *Journal of Qinghai Nationalities Institute*; 2003-01.

#### SOBRE TRADUÇÕES

- ALBUQUERQUE, Severino J. Reading Translation Queerly: Lispector's Translation of *The Picture of Dorian Gray*. In: *Bulletin of Spanish Studies*, Volume 76, Issue 5 December 1999 , pages 691 – 702.
- CHAN, Leo Tak-Hung. The Poetics of Recontextualization: Intertextuality in a Chinese Adaptive Translation of "The Picture of Dorian Gray". In: *Comparative Literature Studies* Vol. 41, No. 4, East-West Issue (2004), pp. 464-481.

#### SOBRE WILDE E SUAS OUTRAS OBRAS

- BASHFORD, Bruce. Oscar Wilde and Subjectivist Criticism. In: *English Literature in Transition, 1880-1920 - Volume 21, Number 4, 1978*, pp. 218-234

- BROWN, Julia Prewitt. *Cosmopolitan Criticism: Oscar Wilde's Philosophy of Art*. Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1997.
- CALLOWAY, Stephen. IN: *Cambridge Companion to Oscar Wilde*, 1997.
- CHOISY, L-F. *Oscar Wilde*. Paris: Academique, 1927. p. 135-148.
- COHEN, Philip K. *A Moral Vision of Oscar Wilde*. Associated University Press, 1979.
- ERICKSEN, Donald H. *Oscar Wilde*. Boston: Twayne Publishers, 1977.
- GAGNIER, Regenia. *Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public*. Stanford: Stanford University Press, 1986.
- RABY, Peter. *Oscar Wilde* (British and Irish Authors). Cambridge (England), New York: Cambridge University Press, 1988.
- RODITI, Edouard. *Oscar Wilde* (Norfolk, Conn., 1947), pp. 82-83 and 93.
- SCHIFF, Hilda. "Nature and Art in Oscar Wilde's 'The Decay of Lying,'" in: *Essays and Studies by Members of the English Association* (New York, 1965), 18:83-102.
- SHEWAN, Rodney. *Oscar Wilde: Art and Egotism*. Barnes & Noble Books, 1977.

#### SOBRE ASPECTOS DIVERSOS

---

- AQUIEN, Pascal. Oscar Wilde, "The picture of Dorian Gray": *pour une poétique du roman*. Editions du Temps, 2004.
- BAKER, Houston A. Jr. A Tragedy of the Artist: The Picture of Dorian Gray. In: *Nineteenth-Century Fiction*. Vol. 24, no.3 (Dezembro, 1969), pp. 349-355. University of California Press.
- BRÎNZEU, Pia. Dorian Gray's Rooms and Cyberspace. In: *Rediscovering Oscar Wilde*. (Ed. C. George Sandulescu). Gerrards Cross, Bucks: Colin Smythe, 1993.

- CAVALCANTE, Maria Imaculada e BARBOSA, Sidney. A Relação entre Pintura e Literatura em *O Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde. In: OPSIS, vol. 9, no. 13, pp. 155-175, Catalão, 2009.
- CERQUEIRA, Ana Luiza Sanches. There is no such a thing as a good influence. All influence is immoral: o fantástico em *The Picture of Dorian Gray*. (2004) Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. p. 11-48.
- GANE, Roy E. Privative Preposition in Purification Offering Pericopes and the Changing Face of "Dorian Gray". In: *Journal of Biblical Literature*, vol 127, no. 2, pp. 209-22, 2008.
- GILLESPIE, Michael Patrick.
  - Picturing Dorian Gray: Resistant Readings in Wilde's Novel. In: *Oscar Wilde and the Poetics of Ambiguity*. Gainesville: University Press of Florida, 1996.
  - "What's in a Name?": Representing *The Picture of Dorian Gray*. *Bucknell Review*. 38 (1994): 44-60.
- GOMEL, Elana. "The Picture of Dorian Gray," and the (Un) death of the Author. In: *Narrative*, vol. 12, no. 1 (jan., 2004). pp. 74-92. Ohio State University Press.
- GORDON, Jan B. Hebraism, Hellenism, and The Picture of Dorian Gray. IN: *Victorian Newsletter*. 33 (1968): 36-38.
- HANNON, Patrice. Theatre and Theory in the Language of Dorian Gray. In: *Victorian Literature and Culture*. Browning Institute Studies 19 (1991), 143-166.
- KEEFFE, Robert. Artist and model in *The Picture of Dorian Gray*. *Studies in the Novel* 5 (1973) 62-70.

- KENT, Julia. Oscar Wilde's 'False Notes': Dorian Gray and English Realism. In: Romanticism and Victorianism on the Net, no. 48, 2007.
- LAWLER, Donald L. Keys to the Upstairs Room: A Centennial Essay on Allegorical Performance in Dorian Gray. In: WIDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*, Norton Critical Edition (ed. Donald L. Lawler) New York/London: Norton, 1988.
- LIEBMAN, Sheldon W. Character Design in The Picture of Dorian Gray. In: *Studies in the Novel*, Fall99, Vol. 31 Issue 3, p296, 21p. LOUVEL, Liliane. *The picture of Dorian Gray, Oscar Wilde: le double miroir de l'art*. Ellipses, 2000.
- MOLINO, Michael R. Narrator/Voice in *The Picture of Dorian Gray*: A Question of Consistency, Control and Perspective. In: *Journal of Irish Literature*, vol.20 : no.3, 1991.
- MURRAY, Isobel. Some Elements in the Composition of The Picture of Dorian Gray. *Durham University Journal* 64 (January 1972), 220-31.
- NASSAAR, Christopher S. *Into the Demon Universe: A Literary Exploration of Oscar Wilde*. New Haven: Yale UP, 1974.
- OATES, Joyce Carol. "The Picture of Dorian Gray": Wilde's Parable of the Fall." In: *Critical Inquiry* (1980): 419-428.
- O'CONNOR, Maureen. The Picture of Dorian Gray as Irish National Tale. In: *Writing Irishness in Nineteenth-Century British Culture*. pp. 194-209.
- OSTERMANN, Sylvia. Eros and Thanatos in The Picture of Dorian Gray. In: *Rediscovering Oscar Wilde*. (Ed. C. George Sandulescu). Gerrards Cross, Bucks: Colin Smythe, 1993.
- PUNCHARD. Tracy Kathleen. The interplay of self and other in The Picture of Dorian Gray. In: *Art, criticism and the self: at a play in the works of Oscar Wilde*. PhD. University of British Columbia, 1998.

- RODRIGUES, Kelen Cristina. *Cenografia, Ethos e Autoria: uma abordagem discursiva do romance "The Picture of Dorian Gray"*. Diss. Mestrado Universidade Federal de Uberlândia. 2009
- SEAGROATT, Heather. Hard Science, Soft Psychology, and Amorphous Art in 'The Picture of Dorian Gray.'. In: *Studies in English Literature, 1500-19*, Vol. 38, no. 4, 741-742 1998.
- THEOHARIS, Theoharis Constantine. Will to power, Poetic Justice and Mimesis in Dorian Gray. In: *Rediscovering Oscar Wilde*. (Ed. C. George Sandulescu). Gerrards Cross, Bucks: Colin Smythe, 1993.

### TEÓRICO-CRÍTICA E DE REFERÊNCIA

- ANTELO, Raul. *João do Rio: o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Taurus-Timbre, 1989.
- ALBERTI, Leon Battista. *On Painting*. Trad. John R. Spencer. New Haven: Yale University Press, 1966
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- AUSTEN, Jane. *Emma*. Hertfordshire: Wordsworth, 2000.
- BAROLSKY, Paul. A Very Brief History of Art from Narcissus to Picasso. In: *The Classical Journal*, vol. 90, no. 3 (Feb-Mar, 1995), pp. 225-259.
- HORÁCIO. *A Arte Poética*. Tradução de Dante Tringali. São Paulo: Musa Editora, 1994.
- ARGAN, G. C. *Arte moderna - do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- BEACH, Joseph Warren. *The Method of Henry James*. New Haven: Yale University Press, 1918.

- BALTOR, Sabrina Ribeiro. *Literatura plástica e Arte pela Arte nas narrativas de Théophile Gautier: descrição pictural e posicionamentos no campo literário*. Diss. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras–UFRJ, 2007.
- BARBOSA, Marialva. *História de Imprensa Cultural no Brasil 1900-2000*, 2007.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. et alii. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOOTH, Wayne C. Distance et point de vue. In: *Poétique 4*. Paris: Seuil.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. José Olympio, 2000, p. 261.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco Narrativo e Fluxo da Consciência: Questões de Teoria Literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CARVALHO, Maria Alice Rezende de. *Irineu Marinho: Imprensa e Cidade*. São Paulo: Globo, 2012.
- CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *Quadros Literários Fin-de-siècle: um estudo de Às Avestas, de Joris-Karl Huysmans*. Rio de Janeiro: 7letras, 2005.
- CHIST, Yvan. *A arte do século XIX*. São Paulo: Martins Fontes, vol. I e II, 1986.
- CHRISTIE, Agatha. *The Murder of Roger Ackroyd*. Nova Yorque: Harper, 2011.
- CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna – Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

- DANIEL, Malcom. *Edgar Degas photographer*. Yale University Press, 1999.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Londres: Wordsworth, 2001.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ELIOT, George. *Middlemarch: A study of provincial life*. Harper & brothers, 1876.
- ENTLER, R. *Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia*. In: *Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP*. Nº17, 2007, p. 4-14.
- ERMATH, E.D. *Realism and consensus in the English novel: time, space and narrative*, 1998.
- FABRIS, Anna Teresa (org.) *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- FIELDING, Henry. *Tom Jones*. Tradução de Otávio Mendes Cajado. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- FIORIN, José Luiz. *As Astúcias da Enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 2002.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção – O desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 53, pp. 166-182, março/maio 2002.
- FRANCASTEL, Pierre. *O Impressionismo*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1988.
- FRASCINA, Francis [et alii]. *Modernidade e Modernismo – A pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998 [1993].
- HUYSMANS, Joris-Karl. *A rebours*. Editions Flammarion, 2011.



- GENETTE, Gerard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- HAMON, Philippe.
  - La description littéraire; de l'antiquité à Roland Barthes: une anthologie. In: *Poétique* Paris: Macula, 1991.
  - *Du descriptif*. Paris: Hachette, 1993.
- HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HAUTECOEUR, Louis. *Litterature et peinture en France; du XVIIe au XXe siècle*. Paris: Armand Colin, 1963.
- HOLBROOK, Jackson. *The Eighteen Nineties: A Review of Art and Ideas at the Close of Nineteenth Century*. New York: Alfred A. Knopf, 1913.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: Tradução do "Prefácio de Cromwell"*. 1988.
- HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris: José Corti, 1999.
- JAMES, Henry. *The Art of Fiction and Other Essays*. New York: Morris Robert, 1948.
- KALIFA, Dominique e FLYINN, Margaret Jean. "Criminal Investigators at the Fin-de-siècle" In *Yale French Studies*, Yale University Press, No. 108, Crime Fictions (2005).
- KALIFA Dominique, RÉGNIER, Philippe, THÉRENTY, Marie-Ève Thérenty e VAILLANT, Alain Vaillant. *La civilisation du journal. Une histoire de la presse française au XIX<sup>e</sup> siècle*. Nouveau Monde éditions, 2011.
- KAYSER, Wolfgang. Qui raconte le roman? In: *Poétique* 4. Paris: Seuil, 1970.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 1994.

- LEVIN, Orna Messer. *As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- LLOYD, Reginald et al. *Impressões do Brazil no Seculo Vinte*, Londres: Lloyd's Greater Britain Publishing Company, Ltd., 1913
- LOUVEL, Liliane. *Texte/Image: Images à lire, textes à voir*. PU Rennes, 2002.
- LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.
- LUKÁCS, Georg.
  - Narrar ou descrever? In: *Ensaaios sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,
  - *A Teoria do Romance*. Trad. José Marcos Marian de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O Discurso Literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.
- MELLO, Celina Maria Moreira, et CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *Crítica e movimentos estéticos: configurações discursivas do campo literário*. 7Letras, 2006.
- MILLER, Jonathan . *On reflection*. London: National Gallery, 1999.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2007.
- PASCHOALOTTO, Ivanete et SIMILI, Ivana Guilherme. *Nair de Teffé: Uma Narrativa Biográfica para as Mulheres dos Séculos XIX E XX*, Diálogos & Saberes, Mandaguari, v. 7, n. 1, p. 121-134, 2011
- PRAZ, Mario.

- *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Unicamp, 1996.
- *Literatura e as Artes Visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- QUINTILIANO. *Instituições Oratórias*. São Paulo: Edições Cultura, 1944.
- RADCLIFFE, Ann Ward. *The mysteries of Udolpho*. Digireads. Com, 2009.
- RICHARDSON, Samuel.
  - *Clarissa, or the History of a Young Lady*. Penguin, 2004.
  - *Pamela: or, virtue rewarded*. Echo Library, 2007.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto e Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- SARTRE, Jean Paul. *O que é Literatura?* São Paulo: Ática, 1999.
- SCHNEIDER, Norbert. *A Arte do Retrato: obras primas da pintura retratista europeia*. Tradução de Teresa Curvelo. Lisboa: Benedikt Taschen Verlag, 1997.
- SHELLEY, Mary Wollstonecraft. *Frankenstein*. Signet Classics, 1978.
- SMOLLETT, Tobias. *The Expedition of Humphry Clinker*. University of Georgia Press, 1990.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 1999
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- STERNE, Laurence. *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*. Tauchnitz, 1849.
- STEVENSON, Robert Louis. *Dr. Jekyll and Mr. Hyde: The merry men and other stories*. Wordsworth Editions Ltd, 1993.

- SWIFT, Jonathan, and Allan Ingram. *Gulliver's travels*. Broadview Press, 2012.
- THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. *La tentation du livre sur rien; Naturalisme et Décadence*. Mont-de-Marsan: Éditions Interuniversitaires, 1994.
- VALÉRY, Paulo. *Degas Dança Desenho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini. *A Formação do Romance Inglês*. São Paulo: HUCITEC, 2007.
- WATT, Ian. *A Ascensão do Romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Trad. de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ZOLA, Emile.
  - *A Batalha do Impressionismo*. Trad. Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
  - *Naná*. Ediouro, 2009.

### ACERVOS E PERIÓDICOS CONSULTADOS

- A Noite. Rio de Janeiro: 18 de julho de 1911 a 12 de janeiro de 1912. Arquivo da Biblioteca Nacional. Hemeroteca Digital.
- Correio da Manhã. Rio de Janeiro: Arquivo da Biblioteca Nacional. Hemeroteca Digital.
- Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro: 11 de agosto de 1907 a 18 de dezembro de 1910. Arquivo da Biblioteca Nacional. Hemeroteca Digital.
- Biblioteca do IEL (Instituto de Estudos da Linguagem). Acervo da Unicamp.
- Biblioteca Central. Acervo da Unicamp.

- Biblioteca de João do Rio. Acervo do Real Gabinete do Rio de Janeiro.



# ANEXO

Tabela 1

DATA	EDIÇÃO	FOLHETIM	CAPÍTULO	TAMANHO	PÁGINA
18/07/1911	1	-	-	-	
19/07/1911	2	Sim	Cap. 1	6 colunas (1/3)	4
20/07/1911	3	-	-	-	
21/07/1911	4	Sim	Cap. 1 e 2	6 colunas (1/2)	4
22/07/1911	5	Sim	Cap. 2	3 colunas (1/3)	4
23/07/1911	-	-	-	-	
24/07/1911	6	-	-	-	
25/07/1911	7	Sim	Cap. 2	4 colunas (1/3)	4
26/07/1911	8	Sim	Cap. 2	4 colunas (1/3)	4
27/07/1911	9	Sim	Cap. 2	4 colunas (1/3)	4
28/07/1911	10	Sim	Cap. 2 e 3	4 colunas (1/3)	4
29/07/1911	11	Sim	Cap. 3	3 colunas (1/3)	5
30/07/1911	-	-	-	-	-
31/07/1911	12	-	-	-	-
01/08/1911	13	Sim	Cap. 3	3 colunas (1/6)	4
02/08/1911	14	Sim	Cap. 3	3 colunas (1/3)	4
03/08/1911	15	Sim	Cap. 3	6 colunas (1/3)	4
04/08/1911	16	Sim	Cap. 4	6 colunas (1/3)	4
05/08/1911	17	-	-	-	-
06/08/1911	-	-	-	-	-
07/08/1911	18	-	-	-	-
08/08/1911	19	-	-	-	-
09/08/1911	20	-	-	-	-
10/08/1911	21	Sim	Cap. 4	6 colunas (1/3)	4
11/08/1911	22	Sim	Cap. 4	6 colunas (1/3)	4
12/08/1911	23	-	-	-	-
13/08/1911	-	-	-	-	-
14/08/1911	24	-	-	-	-
15/08/1911	25	Sim	Cap. 4 e 5	6 colunas (1/6)	4
16/08/1911	26	Sim	Cap. 5	3 colunas (1/3)	4
17/08/1911	27	Sim	Cap. 5	6 colunas (1/6)	4
18/08/1911	28	-	-	-	-
19/08/1911	29	-	-	-	-

DATA	EDIÇÃO	FOLHETIM	CAPÍTULO	TAMANHO	PÁGINA
20/08/1911	-	-	-	-	-
21/08/1911	30	-	-	-	-
22/08/1911	31	Sim	Cap. 5 e 6	6 colunas (1/3)	4
23/08/1911	32	Sim	Cap. 6	6 colunas (1/6)	4
24/08/1911	33	Sim	Cap. 6	6 colunas (1/6)	4
25/08/1911	34	Sim	Cap. 6 e 7	6 colunas (1/6)	4
26/08/1911	35	-	-	-	-
27/08/1911	-	-	-	-	-
28/08/1911	36	-	-	-	-
29/08/1911	37	Sim	Cap. 7	6 colunas (1/6)	4
30/08/1911	38	-	-	-	-
31/08/1911	39	Sim	Cap. 7	3 colunas (1/3)	4
01/09/1911	40	-	-	-	-
02/09/1911	41	-	-	-	-
03/09/1911	-	-	-	-	-
04/09/1911	42	Sim	Cap. 7	3 colunas (1/6)	4
05/09/1911	43	Sim	Cap. 7	3 colunas (1/6)	4
06/09/1911	44	Sim	Cap. 7	6 colunas (1/6)	4
07/09/1911	45	Sim	Cap. 7 e 8	6 colunas (1/3)	4
08/09/1911	46	Sim	Cap. 8	3 colunas (1/6)	4
09/09/1911	47	-	-	-	-
10/09/1911	-	-	-	-	-
11/09/1911	48	Sim	Cap. 8	6 colunas (1/6)	4
12/09/1911	49	Sim	Cap. 8	3 colunas (1/3)	4
13/09/1911	50	-	-	-	-
14/09/1911	51	Sim	Cap. 8	6 colunas (1/6)	4
15/09/1911	52	Sim	Cap. 8 e 9	3 colunas (1/3)	4
16/09/1911	53A*	-	-	-	-
17/09/1911	-	-	-	-	-
18/09/1911	53B	Sim	Cap. 9	3 colunas (1/3)	4
19/09/1911	54	Sim	Cap. 9	3 colunas (1/6)	4
20/09/1911	55	Sim	Cap. 9	6 colunas (1/6)	4
21/09/1911	56	-	-	-	-
22/09/1911	57	-	-	-	-
23/09/1911	58	-	-	-	-
24/09/1911	-	-	-	-	-
25/09/1911	59	Sim	Cap. 9	3 colunas (1/3)	4
26/09/1911	60	-	-	-	-
27/09/1911	62*	-	-	-	-
28/09/1911	63	Sim	Cap. 9	3 colunas (1/6)	4
29/09/1911	64	-	-	-	-
30/09/1911	65	-	-	-	-
01/10/1911	-	-	-	-	-
02/10/1911	66	-	-	-	-
03/10/1911	67	-	-	-	-



DATA	EDIÇÃO	FOLHETIM	CAPÍTULO	TAMANHO	PÁGINA
04/10/1911	68A*	-	-	-	-
05/10/1911	68B	-	-	-	-
06/10/1911	70*	-	-	-	-
07/10/1911	71	-	-	-	-
08/10/1911	-	-	-	-	-
09/10/1911	72	-	-	-	-
10/10/1911	73	-	-	-	-
11/10/1911	74	-	-	-	-
12/10/1911	75	Sim	Cap. 9 e 10	3 colunas (1/6)	4
13/10/1911	76	Sim	Cap. 10	3 colunas (1/3)	4
14/10/1911	77	-	-	-	-
15/10/1911	-	-	-	-	-
16/10/1911	78	-	-	-	-
17/10/1911	79	-	-	-	-
18/10/1911	80	-	-	-	-
19/10/1911	81	Sim	Cap. 10		4
20/10/1911	82	Sim	Cap. 10	3 colunas (1/6)	4
21/10/1911	83	-	-	-	-
22/10/1911	84	Sim	Cap. 10 e 11	6 colunas (1/6)	3
23/10/1911	85	Sim	Cap. 11	3 colunas (1/3)	4
24/10/1911	86	-	-	-	-
25/10/1911	87	Sim	Cap. 11	6 colunas (1/6)	4
26/10/1911	88	Sim	Cap. 11	3 colunas (1/3)	4
27/10/1911	89	-	-	-	-
28/10/1911	90	-	-	-	-
29/10/1911	-	-	-	-	-
30/10/1911	91	-	-	-	-
31/11/1911	92	-	-	-	-
01/11/1911	93	-	-	-	-
02/11/1911	94	Sim	Cap. 11	6 colunas (1/6)	4
03/11/1911	95	Sim	Cap. 11	6 colunas (1/6)	4
04/11/1911	96	-	-	-	-
05/11/1911	-	-	-	-	-
06/11/1911	97	Sim	Cap. 11	3 colunas (1/6)	4
07/11/1911	98	Sim	Cap. 11 e 12	6 colunas (1/6)	4
08/11/1911	99	-	-	-	-
09/11/1911	100	-	-	-	-
10/11/1911	101	Sim	Cap. 12	6 colunas (1/3)	4
11/11/1911	102	-	-	-	-
12/11/1911					
13/11/1911	103	Sim	Cap. 12 e 13	6 colunas (1/6)	4
14/11/1911	104	Sim	Cap. 13	6 colunas (1/6)	4
15/11/1911	105	-	-	-	-
16/11/1911	106	Sim	Cap. 13 e 14	6 colunas (1/3)	4
17/11/1911	107	Sim	Cap. 14	6 colunas (1/6)	4

DATA	EDIÇÃO	FOLHETIM	CAPÍTULO	TAMANHO	PÁGINA
18/11/1911	108	-	-	-	-
19/11/1911					
20/11/1911	109	Sim	Cap. 14	6 colunas (1/3)	4
21/11/1911	110	Sim	Cap. 14 e 15	6 colunas (1/6)	4
22/11/1911	111	-	-	-	-
23/11/1911	112	-	-	-	-
24/11/1911	113	Sim	Cap. 15	6 colunas (1/3)	4
25/11/1911	114	-	-	-	-
26/11/1911	-	-	-	-	-
27/11/1911	115	-	-	-	-
28/11/1911	116	-	-	-	-
29/11/1911	117	-	-	-	-
30/11/1911	118	-	-	-	-
01/12/1911	119	Sim	Cap. 15	6 colunas (1/3)	4
02/12/1911	120	Sim	Cap. 15 e 16	6 colunas (1/3)	6
03/12/1911	-	-	-	-	-
04/12/1911	121	Sim	Cap. 16	6 colunas (1/6)	4
05/12/1911	122	Sim	Cap. 16	3 colunas (1/3)	4
06/12/1911	123	-	-	-	-
07/12/1911	124	Sim	Cap. 16 e 17	3 colunas (1/6)	4
08/12/1911	125	Sim	Cap. 17	6 colunas (1/6)	4
09/12/1911	126	-	-	-	-
10/12/1911					
11/12/1911	127	Sim	Cap. 17	3 colunas (1/3)	4
12/12/1911	128	Sim	Cap. 18	3 colunas (1/6)	4
13/12/1911	129	-	-	-	-
14/12/1911	130	Sim	Cap. 18	3 colunas (1/6)	4
15/12/1911	131	-	-	-	-
16/12/1911	132	-	-	-	-
17/12/1911	-	-	-	-	-
18/12/1911	133	Sim	Cap. 18	3 colunas (1/6)	4
19/12/1911	134	-	-	-	-
20/12/1911	135	Sim	Cap. 18	6 colunas (1/3)	4
21/12/1911	136	-	-	-	-
22/12/1911	137	-	-	-	-
23/12/1911	138	-	-	-	-
24/12/1911	-	-	-	-	-
25/12/1911	139	-	-	-	-
26/12/1911	140	-	-	-	-
27/12/1911	141	Sim	Cap. 18 e 19	6 colunas (1/6)	4
28/12/1911	142	-	-	-	-
29/12/1911	143	-	-	-	-
30/12/1911	144	-	-	-	-
31/12/1911	-	-	-	-	-
01/01/1912	145	-	-	-	-

<b>DATA</b>	<b>EDIÇÃO</b>	<b>FOLHETIM</b>	<b>CAPÍTULO</b>	<b>TAMANHO</b>	<b>PÁGINA</b>
02/01/1912	146	-	-	-	-
03/01/1912	147	-	-	-	-
04/01/1912	148	Sim	Cap. 19	6 colunas (1/6)	4
05/01/1912	149	-	-	-	-
06/01/1912	150	-	-	-	-
07/01/1912	-	-	-	-	-
08/01/1912	151	Sim	Cap. 19	6 colunas (1/6)	4
09/01/1912	152	Sim	Cap. 19 e 20	6 colunas (1/6)	4
10/01/1912	153	-	-	-	-
11/01/1912	154	-	-	-	-
12/01/1912	155	Sim	Cap. 20	6 colunas (1/6)	4