



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

MANOEL CARLOS DOS SANTOS ALVES

**OS HOMENS QUE NÃO AMAVAM AS MULHERES:
O PROCESSO DE TRANSMISSÃO TEXTUAL DE O RETRATO DE DORIAN
GRAY E SUA CONFIGURAÇÃO HOMOTEXTUAL**

SALVADOR
2023

MANOEL CARLOS DOS SANTOS ALVES

**OS HOMENS QUE NÃO AMAVAM AS MULHERES:
O PROCESSO DE TRANSMISSÃO TEXTUAL DE O RETRATO DE DORIAN
GRAY E SUA CONFIGURAÇÃO HOMOTEXTUAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Literatura e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Arivaldo Sacramento de Souza

SALVADOR
2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

dos Santos Alves, Manoel Carlos

Os homens que não amavam as mulheres: o processo
de transmissão textual de O Retrato de Dorian Gray e
sua configuração homotextual / Manoel Carlos dos
Santos Alves. -- Salvador, 2023.

274 f. : il

Orientador: Arivaldo Sacramento de Souza.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em
Literatura e Cultura) -- Universidade Federal da
Bahia, Instituto de Letras, 2023.

1. O Retrato de Dorian Gray. 2. Silenciamento . 3.
Homotextualidade . 4. Crítica Textual . 5. Filologia .
I. Sacramento de Souza, Arivaldo. II. Título.



Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA (PPGLITCULT), realizada em 10/11/2023 para procedimento de defesa da Dissertação de MESTRADO EM LITERATURA E CULTURA no. 10, área de concentração Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura, do(a) candidato(a) MANOEL CARLOS DOS SANTOS ALVES, de matrícula 2021124531, intitulada Os homens que não amavam as mulheres: o processo de transmissão textual de O Retrato de Dorian Gray e sua configuração homotextual. Às 09:00 do citado dia, ILUFBA, foi aberta a sessão pelo(a) presidente da banca examinadora Prof que apresentou os outros membros da banca: Profª. Dra. ISABELA SANTOS DE ALMEIDA, Prof. Dr. ARIVALDO SACRAMENTO DE SOUZA, Prof. Dr. Daniel Vital Silva Duarte e Profª. Dra. MARIANA BOLFARINE. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pelo(a) presidente que passou a palavra ao(à) examinado(a) para apresentação do trabalho de Mestrado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pelo(a) candidato(a), tendo a banca examinadora aprovado o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelo(a) presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.

Dra. MARIANA BOLFARINE

Examinadora Externa à Instituição

Dr. Daniel Vital Silva Duarte

Examinador Externo à Instituição

Dr. ARIVALDO SACRAMENTO DE SOUZA, UFBA

Examinador Interno

Dra. ISABELA SANTOS DE ALMEIDA, UFBA

Examinadora Interna

MANOEL CARLOS DOS SANTOS ALVES

Mestrando(a)



FOLHA DE CORREÇÕES

ATA N° 20

Autor(a): MANOEL CARLOS DOS SANTOS ALVES

Título: Os homens que não amavam as mulheres: o processo de transmissão textual de O Retrato de Dorian Gray e sua configuração homotextual

Banca examinadora:

Prof(a). MARIANA BOLFARINE	Examinadora Externa à Instituição
Prof(a). Daniel Vital Silva Duarte	Examinador Externo à Instituição
Prof(a). ARIVALDO SACRAMENTO DE SOUZA	Examinador Interno
Prof(a). ISABELA SANTOS DE ALMEIDA	Examinadora Interna

Os itens abaixo deverão ser modificados, conforme sugestão da banca

1. INTRODUÇÃO
2. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA
3. METODOLOGIA
4. RESULTADOS OBTIDOS
5. CONCLUSÕES

COMENTÁRIOS GERAIS:

Declaro, para fins de homologação, que as modificações, sugeridas pela banca examinadora, acima mencionada, foram cumpridas integralmente.

Prof(a). ARIVALDO SACRAMENTO DE SOUZA

Orientador(a)

Para os meus professores.

AGRADECIMENTOS

No primeiro parágrafo de *A hora da estrela* (1988, p.11), Clarice Lispector afirma que “tudo no mundo começou com um sim”. A estrutura do presente trabalho, seu escopo preliminar, seus passos vacilantes, também. Substituindo a professora Rosinês Duarte, na disciplina LETA14 – Técnicas de Pesquisa, a professora Fabiana Prudente, diante do projeto entregue por mim, como atividade final, sugeri apresentá-lo ao professor Arivaldo Sacramento. E, sim. Tal qual Molly Bloom, eu disse sim. Jamais poderia imaginar que o livro descoberto na adolescência, e com tamanha influência na exploração da minha identidade, desaguaria aqui. Para a minha própria perplexidade, deparei-me, há pouco tempo, com este antigo ditado iorubá: “Exú matou um pássaro ontem com a pedra que jogou hoje”. Admito, agora, não conseguir alcançar a gnose do referido provérbio. No passado, talvez, conseguirei. Logo, agradeço a Deus, ao universo, a vida, pelas serendipidades.

Agradeço o professor Arivaldo Sacramento pelos direcionamentos, impulsos e apreço, durante estes seis anos de pesquisa.

Agradeço aos amigos Anne Souza, Carol Barbosa, Samanta Samy, Rosi Costa, por todo o afeto e companheirismo.

Agradeço a professora Eliza Morinaka pelo alto grau de competência, sabedoria e critério estabelecidos. Agradeço os conselhos, as conversas presenciais e por e-mail. Sou grato, principalmente, por sua amizade.

Agradeço a professora Rosa Borges, bem como os colegas da disciplina LETE05 – Edição Crítica em Perspectiva Genética.

Em 2022, fui contemplado com o ABEI/ESP Grant For Junior Research, prêmio concedido pela Associação Brasileira de Estudos Irlandeses (ABEI). Agradeço a associação pelo apoio intelectual, financeiro e fraterno. Sou grato, especialmente, as professoras Mariana Bolfarine, Maria Rita Drumond Viana, Michelle Alvarenga e Alessandra Rigonato.

Agradeço a Coodenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Agradeço, com imensa estima, as seguintes bibliotecas: William Andrews Clark Memorial Library, Morgan Library & Museum, Princeton University Library, University of Chicago Library.

Agradeço a Lia, a Francineide e Francinaldo Palmeira, por serem o meu primeiro exemplo de ética, de integridade e compaixão.

Por último e, acima de tudo, mais importante, agradeço a minha mãe, Inês. Diante da impossibilidade emocional de mencioná-la, preciso dizer, de modo breve, sem acalantar as lágrimas, que o seu amor institui, para mim, o mais elevado, o mais preciso e referencial, sentimento divino. Somos direcionados a nomear o evento inesperado e de impacto negativo tal acidente. Porém, quando o acontecimento, embora impensado, desponta salutar, costumamos chamá-lo de milagre. Nosso amor é um milagre.

Quando escrevo, escrevo com meu corpo inteiro, de lugares geográficos (não apenas espaciais, mas culturais, políticos, sexuais, econômicos etc.) específicos, com confluências e, ao mesmo tempo, transitórios. Lugares que também são construídos nas tensões e afinidades coletivas, em relação a outras escritas. Isso não quer dizer que a minha escrita vai ser o reflexo exato de quem sou, isso quer dizer que a minha prática criativa será afetada pelo meu estar no mundo nessas condições.

(Natália Polesso, Sobre literatura lésbica e ocupação de espaços, 2020, p.5)

Dizer que homens heterossexuais são heterossexuais é apenas dizer que eles praticam sexo (dormem exclusivamente com o sexo oposto, ou seja, mulheres). Tudo ou quase tudo que diz respeito ao amor, a maioria dos homens heterossexuais reserva exclusivamente para outros homens. As pessoas que eles admiram, respeitam, adoram, reverenciam, honram, a quem eles imitam, idolatram e formam laços profundos, a quem eles estão dispostos a ensinar e com quem estão dispostos a aprender, e cujo respeito, admiração, reconhecimento, honra, reverência e amor que eles desejam [...] são, predominantemente, outros homens. Nas relações com as mulheres, o que passa por respeito é bondade, generosidade ou paternalismo; o que passa por honra é o deslocamento para o pedestal. Das mulheres, eles querem devoção, presteza e sexo. A cultura masculina heterossexual é homoerótica; é sobre os homens amarem uns aos outros.

(Marilyn Frye, The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory, 1983, p.135, tradução nossa)

RESUMO

A Era Vitoriana, segundo maior reinado de um monarca inglês, é considerada como o período mais próspero do Reino Unido. A fase progressiva da nação inglesa, que restaurou seu sistema colonial e o prestígio da classe burguesa, foi marcada, também, pela rigidez das políticas tangendo os valores morais e éticos da sociedade. Uma das figuras atravessadas por tal moralismo tratou-se do escritor Oscar Wilde, cuja obra, *O Retrato de Dorian Gray*, foi usada como evidência no processo movido através da seção onze do *Criminal Law Amendment Act 1885*, que configurava a homossexualidade masculina como atividade sodomita e, portanto, além de pecaminosa, criminosa. O texto de *O Retrato de Dorian Gray* pode ser encontrado, hoje, em quatro suportes: no manuscrito, no datiloscrito, e nas versões publicadas em 1890 e 1891. Devido as alterações na passagem dos testemunhos, instalou-se um discurso a cerca do motivo de tais mudanças. Para Donald L. Lawler (1969), as alterações tratar-se-iam de revisões literárias não apenas propositais, mas necessárias. Contudo, para Nicholas Frankel (2013), a progressão dos textos demonstraria um controle admoestativo, influenciado pelo criticismo vigente. No presente trabalho, evidencio a transmissão textual de *O Retrato de Dorian Gray*, focando no modo através do qual as compreensões de gênero e sexualidade à época, assim como eventos históricos, afetaram o processo de produção, circulação e recepção do texto, contribuindo para a prisão do autor. Ademais, utilizando-me do manuscrito, do datiloscrito, e das versões disseminadas em 1890 e 1891, investiguei a suposta censura aplicada ao longo de sua difusão. Para isso, mobilizei o aparato metodológico dos estudos filológicos, relizando uma colação dos testemunhos/fase redacionais do texto, destacando o primeiro capítulo e propondo uma leitura filológica. Entendendo a importância das particularidades físicas de cada suporte, e suas implicações sócio-históricas, considerei, também, a transformação material de cada testemunho. Através do exercício filológico, assimilado, aqui, enquanto Crítica Textual, estudei os tipos de movimentos efetuados no primeiro capítulo de cada testemunho, caracterizando-os tal silenciamento, e não censura, dado que, independente dos fragmentos alterados, o texto conserva a sua homotextualidade, segundo a aceção de Jacob Stockinger (1978).

Palavras-chave: *O Retrato de Dorian Gray*. Silenciamento. Homotextualidade. Crítica Textual.

ABSTRACT

The Victorian Era, the second-longest reign of an English monarch, is regarded as the UK's most prosperous period. The progressive phase of the English nation, which restored its colonialist system and the prestige of the bourgeois class, was also marked by the rigidity of policies regarding the moral and ethical values of society. One of the figures crossed by such moralism was the writer Oscar Wilde, whose work, *The Picture of Dorian Gray*, was used as evidence in the lawsuit file through the eleventh section of the Criminal Law Amendment Act 1885, which configured male homosexuality as a sodomite activity and therefore, not only sinful, but criminal. *The Picture of Dorian Gray* can be found, today, in four capacities: in the manuscript, in the typescript, and the versions published in 1890 and 1891. Due to the changes in the textual transmission, a discourse took place concerning the basis of such changes. For Donald L. Lawler (1969), the alterations can be seen as literary revisions that were not only purposeful but necessary. However, for Nicholas Frankel (2013), the progression of the texts would demonstrate an admonishing control, influenced by the criticism of the time. In the present work, I highlight the textual transmission of *The Picture of Dorian Gray*, focusing on how the understanding of gender and sexuality at the time, as well as historical events, affected the process of production, circulation and reception of the text, and contributed to the author's imprisonment. Furthermore, using the manuscript, the typescript, and the versions disseminated in 1890 and 1891, I investigated the supposed censorship applied throughout its dissemination. Therefore, I mobilized the methodological apparatus of philological studies, creating a collation of the testimonies/redactional phase of the text, selecting the first chapter to elaborate a philological reading. Taking into account the importance of the physical particularities of each capacity, and its socio-historical implications, the materiality was considered as well. Through a philological exercise, assimilated here as Textual Scholarship, we studied the types of movements carried out in the first chapter of each capacity, characterizing them as an act silencing, and not censorship, given that, regardless of its alterations, the text preserves its homotextuality, according to Jacob Stockinger (1978).

Key-words: The Picture of Dorian Gray. Silencing. Homotextuality. Textual Scholarship.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Litografia publicada por Currier & Ives intitulada The Aesthetic Craze (1882), retratando Oscar Wilde como um homem afro-americano.	39
Figura 2 - As capas das edições da Lippincott's Monthly Magazine publicadas em julho de 1890, no Reino Unido (esquerda) e nos Estados Unidos da América (direita).	45
Figura 3 - Capa da primeira edição de O Retrato de Dorian Gray (1891), publicada pela editora Ward Lock & Co, em Londres.	64
Figura 4 - Primeira página do primeiro capítulo do manuscrito de O Retrato de Dorian Gray.	68
Figura 5 - Primeira página do primeiro capítulo do datiloscrito de O Retrato de Dorian Gray.	69
Figura 6 - Assinatura 1.	143
Figura 7 - Assinatura 2.	144
Figura 8 - Assinatura 3.	144
Figura 9 - Assinatura 4.	145
Figura 10 - Assinatura 5.	146
Figura 11 - Assinatura 6.	146
Figura 12 - Assinatura 7.	147
Figura 13 - Assinatura 8.	147
Figura 14 - Assinatura 9.	148
Figura 15 - Assinatura 10.	148
Figura 16 - Assinatura 11.	149
Figura 17 - Assinatura 12.	149
Figura 18 - Assinatura 13.	150
Figura 19 - Assinatura 14.	150
Figura 20 - Assinatura 15.	151
Figura 21 - Assinatura 16.	151
Figura 22 - Assinatura 17.	152
Figura 23 - Assinatura 18.	152
Figura 24 - Assinatura 19.	153
Figura 25 - Assinatura 20.	153
Figura 26 - Assinatura 21.	154
Figura 27 - Assinatura 22.	154

Figura 28 - Assinatura 23.....	155
Figura 29 - Assinatura 24.....	155
Figura 30 - Assinatura 25.....	156
Figura 31 - Assinatura 26.....	156
Figura 32 - Assinatura 27.....	157
Figura 33 - Assinatura 28.....	158
Figura 34 - Assinatura 29.....	158
Figura 35 - Assinatura 30.....	159
Figura 36 - Assinatura 31.....	159
Figura 37 - Assinatura 32.....	160
Figura 38 - Assinatura 33.....	160
Figura 39 - Assinatura 34.....	161
Figura 40 - Assinatura 35.....	161
Figura 41 - Assinatura 36.....	162
Figura 42 - Assinatura 37.....	162
Figura 43 - Assinatura 38.....	163
Figura 44 - Assinatura 39.....	163
Figura 45 - Assinatura 40.....	164
Figura 46 - Assinatura 41.....	164
Figura 47 - Assinatura 42.....	165
Figura 48 - Assinatura 43.....	165
Figura 49 - Assinatura 44.....	166
Figura 50 - Assinatura 45.....	166
Figura 51 - Assinatura 46.....	167
Figura 52 - Assinatura 47.....	167
Figura 53 - Assinatura 48.....	168
Figura 54 - Assinatura 49.....	168
Figura 55 - Assinatura 50.....	169
Figura 56 - Assinatura 51.....	169
Figura 57 - Assinatura 52.....	170
Figura 58 - Assiantura 53.....	170
Figura 59 - Assinatura 54.....	171
Figura 60 - Assinatura 55.....	171
Figura 61 - Folha escrita à mão 1	172

Figura 62 - Folha escrita à mão 2	173
Figura 63 - Folha escrita à mão 3	174
Figura 64 - Trecho 1	175
Figura 65 - Trecho 2	175
Figura 66 - Trecho 3	176
Figura 67 - Carimbo.....	176
Figura 68 - Rabisco.....	178
Figura 69 - Nome de associação.....	178
Figura 70 - Tweet 1.....	179
Figura 71 - Tweet 2.....	180
Figura 72 - Tweet 3.....	181
Figura 73 - Tweet 4.....	181
Figura 74 - Tweet 5.....	182
Figura 75 - Tweet 6.....	183
Figura 76 -Tweet 7.....	184
Figura 77 - Tweet 8.....	185
Figura 78 - Tweet 9.....	186
Figura 79 - Tweet 10.....	187
Figura 80 - Tweet 11.....	188
Figura 81 - Tweet 12.....	189
Figura 82 - Tweet 13.....	190
Figura 83 - Tweet 14.....	191

LISTA DE QUADRO E TABELAS

QUADRO 1 – Transmissão textual entre quatro testemunhos

197

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: O CORPO ANTES DO <i>CORPUS</i>	14
2 OSCAR WILDE, O ANTINOMIANO NATO	29
2.1 RETRATO DO ESTETA QUANDO ARTISTA	32
2.2 A DESCOBERTA DA AMÉRICA POR OSCAR WILDE	36
2.3 SEXO E A CIDADE	44
2.3.1 Microfísica do prazer: pode o subalterno amar?	53
2.4 A HORA DA ESTRELA: ENTRA DORIAN GRAY	63
3 A TÉCNICA DA PINTURA: AS NUANCES E TONALIDADES SOCIAIS DE O RETRATO DE DORIAN GRAY	71
3.1 ENTREVISTA COM O VAMPIRO (IRLANDÊS): OSCAR WILDE COMO METÁFORA DO SÉCULO DEZENOVE; DORIAN GRAY E SUAS METÁFORAS DO SÉCULO DEZENOVE.	89
3.2 A ELEGÂNCIA DOS HOMENS MODERNOS: O TEMPO ENTRECruzADO DE OSCAR WILDE E MARCEL PROUST	102
3.2.1 Os prazeres e os dias: a aurora urbana e os primeiros indícios de masculinidade moderna	114
4 FRAGMENTOS DE UM DISCURSO AMOROSO: O SILENCIAMENTO HOMOTEXTUAL NA TRANSMISSÃO DO MANUSCRITO AO TEXTO PUBLICADO	132
4.1 FILOLOGIA: PRÁTICAS AFETIVAS SOBRE A PALAVRA.....	132
4.1.2 Crítica Textual e a Sociologia dos Textos	135
4.2 CRÍTICAS TEXTUAIS E O RETRATO DE DORIAN GRAY	138
4.2.1 O retrato datiloscrito de Dorian Gray	142
4.3 CENSURA OU SILENCIAMENTO?	179
4.3.1 Tipos de movimentos	249
4.3.2 A homotextualidade de Dorian Gray	255
CONSIDERAÇÕES FINAIS	262
REFERÊNCIAS	266

1 INTRODUÇÃO: O CORPO ANTES DO *CORPUS*

Começaria pelas mãos. Preservaria o interesse a ponto da descrição, singrando em minúcias, saturar, acumular floreios, rodeios, imergir ao âmbito da performance; tornar-se, concêntrico em sua afetação, o simulacro de uma mão, o simbolismo de um esboço; um membro artificial; um pormenor convoluto e pueril. Dispondo-me do controle da narrativa, deslizaria, a seguir, entre os homens consumindo cada inflexão do indivíduo com a palavra. Após o discurso, a comoção dispersaria qualquer pensamento contrário à inocência. Há esperança, informaria a eletricidade dos aplausos, sobrepujando os assobios e zombarias. Há esperança, pensaria o sujeito alojado no banco dos réus. No século anterior, devido à ausência de luz a gás, os circunscritos observariam o seu rosto embebido de sol, graças à superfície espelhada no alto da plataforma. O mecanismo, iluminando as faces do acusado, pretendia constatar a veracidade da sua deposição. Porém, à serviço do argumento, seguindo a ordem resgatada, nada além de silêncio. E depois, tal qual os eflúvios de um sonho, a voz. Grave, messiânica. O veredito.

Desta forma, dar-se-ia o início. Contudo, durante a disciplina LETE50 – Avaliação e Defesa do Projeto de Dissertação, fui questionado acerca do suposto tom ensaístico perfumando a minha escrita. Preciso dizer a verdade: jamais cogitei, tanto em estrutura quanto em timbre, emular a vertente ensaística. A observação supracitada, para a minha surpresa, obrigou-me a retroceder: não apenas olhar para trás, mas restituir o passado. Nele, a escrita implicava-se numa tática de sobrevivência. Durante a infância, defrontei, junto a minha mãe, uma série de episódios violentos. Refiro-me, sem adornos ou evasões, a noites em delegacias; sonhos intermitentes nos sofás alheios; o uso de pontos de ônibus como leito, após outra série de denúncias e temendo retaliações. Desejando escapar da realidade, inventei cenários de fantasias. Narrava, para mim mesmo, histórias fantásticas. Aos onze anos, produzi um “livro” no caderno velho de duzentas páginas. Escrever tornou-se um modo simbólico de recuperar os ataques investidos contra o meu corpo, o meu intelecto, a minha vida. Pouco depois, conheci a literatura. Éramos eu, a minha imaginação e os livros das bibliotecas, afastando-me das ruas.

Na adolescência, cativo a uma dissonância cognitiva, encontrei o que mais desejava: alteridade. Fascinava-me o mundo rigoroso de Henry James, Edith Wharton, Jane Austen e Tolstói. Recorri ao perfume das rosas no estúdio de Basil Hallward ou procurei abrigo nos cômodos de Manderley. Deitei-me com Oblomov. Ajudei Des

Esseintes a decorar o casco da tartaruga. Minha introspecção patológica, a vergonha selando os meus lábios, desaparecia ao mover-se contra as ondas de Virginia Woolf. O estrangeiro, percebe-se, sempre encontrou lugar em mim. Buscava, acima de tudo, não me ver refletido nas páginas dos livros. Queria oposições, contrastes. Os outros. O Outro.

Movido por tais ideais, entrei no curso de Letras, acreditando, assim, estar próximo da chancela de “escritor”. Decepionei-me. No segundo semestre, cogitei abandoná-lo e cursar Jornalismo. Em Letras, não se escrevia o suficiente. Lia-se muito, (textos riquíssimos e diversos), porém, tratando-se de produção criativa, de labor literário, a graduação exibiu-se aquém do esperado. O fator, é claro, influenciou a minha escrita: alienou-me dela. Comecei, então, a viver em louvor das sombras. Lia, com precisão religiosa, os poemas de Mary Oliver. Alimentava-me, no máximo, duas vezes por dia, cinco vezes na semana. Não ligava a luz, andejando, confortável, no escuro. Respondia *sim*. Mudo, balançava a cabeça em negação.

Publiquei, em 2021, o romance *Gramática do Lar*, e outras narrativas curtas, porém, a minha relação com a escrita havia mudado. Passei a me contentar com as porcelanas na vitrine do antiquário, com o descompasso das bandas de jazz. Era o suficiente escutar, atrás de mim, as portas do restaurante ou observar os fios soltos no cabelo da amiga atravessando a sala com os braços abertos. A mãe abaixando-se para recriminar o filho capturava a minha atenção, bem como o olhar desatento na janela do ônibus. Passei a reclinar-me na parede dos bistrôs contemplando, do outro lado, o beijo apressado antes do carro partir. Apenas o silêncio me interessava. Desejava ser banhado pela luz fria e planetária da mente de Plath. A vida seguiria em frente sem mim, dizia a flor entrevista no centro da cidade. A minha existência não causaria impacto no tecido social, informava o sol acomodando-se no quarto.

Diante da aprovação no mestrado, efetuamos um acordo, a escrita e eu; ambos exaustos das acusações, das vozes exaltadas, do olhar indiscreto dos vizinhos. Ela não mais vasculharia o meu celular, perguntaria com quem estava, sondaria o histórico da internet. Prometera o fim dos empurrões, dos apertos belicosos, das mãos vermelhas em noites azuis. Por outro lado, eu não mais choraria todas as noites. Não mais choraria a ponto de não perceber que estava chorando. Deixaria para trás o calor dos homens gentis. Ignoraria os noticiários. Não mais sairia de bares lotados, às três da manhã, escapando dos dedos de algum estranho para dentro do veículo de outro. Pararia de culpar minha mãe pelos homens que abusaram dela e de mim. Toda dor que não pudesse ser mitigada,

parcelada ou preterida, perderia o meu alento. Toda dor que não se convertesse em exercícios e posturas, num tipo de meditação, de transcendência, seria esquecida.

Aceitaria, em particular, a minha escrita. Não esconderia o lugar de onde veio. Entretanto, resumiu-se a este o obstáculo no progresso desta dissertação. A suposta neutralidade na escrita científica adquiriu, no decorrer da pós-graduação, contornos de quimera. A existência em si de qualquer sistema neutro, imparcial, pareceu um delírio. Pensei e pensei, encarando minha ordem não-normativa, sobre a possibilidade de produzir conhecimento, separar o sujeito do objeto, venerar as referências culturais dominantes, ao mesmo tempo em que certas imagens, certas palavras, nutriam, em mim, uma episteme ilícita, o advento de uma gramática dissidente. Tais questões ocasionam-se do corpo, este engenho capaz de recalcar, produzir e ameaçar discursos. O corpo, declara Michel Foucault (2013, p.7) “é o contrário de uma utopia”, dos princípios hegemônicos e comportamentais. Portanto, mostra-se necessário frisar que, algumas enunciações, algumas diretrizes e preceitos, elevadas a pose de derradeira aspiração, foram e são elaboradas com o intuito de enredar certos indivíduos, “apagar os corpos” (Foucault, 2013, p.8).

Isto posto, não me posiciono contra o rigor científico. Afirmo, pressentindo os possíveis comentários acerca da voz autoral, do estilo, nas páginas a seguir. Busco, respeitando a minha verve artística e a dissidência, aqui, estudada, livrar-me das amarras do academicismo, dos grilhões da falsa intelectualidade, do elitismo, por vezes, desdenhoso com os cursos de Humanidades, fomentando posições hierárquicas, conservando, no coração das trevas, uma sensibilidade colonial. Perguntei-me, noite e dia, como inserir-me na sua moldura. Perguntei-me, em noites comutadas por dias, como não me assumir, fugir do *eu*, permanecer no seu armário hermenêutico.

Noto, conforme escrevo, que as frases acima concentram a dinâmica de escapar e adaptar, esconder e revelar, mediando o que se trata do núcleo do presente trabalho. Para escutar o amor que não ousa dizer seu nome, entender a origem do seu mutismo, o material de sua mordaza, e evidenciar suas implicações na transmissão textual de *O Retrato de Dorian Gray*, é inevitável, de fato vital, voltar-se à mão que escreve. Ao corpo que produz. Ao homem que amou. Ele, nascido em dezesseis de outubro de 1854, às três horas, quando a lua, no fim do seu ciclo, transita pelo meridiano, esvaindo-se, no raiar da manhã, e sendo obliterada ao meio-dia. Contudo, escrever sobre Oscar Wilde apresenta desafios.

O primeiro e, possivelmente, o mais significativo, se trata dos propósitos e artifícios do artista na construção pública de si mesmo. Na tese de doutorado *Entre signos, narcisos e espelhos: os meandros da autoficção*, Gasparelli Junior (2014, p.17-18), posiciona Wilde dentro do elenco composto por figuras como Madonna e Alexander Herchcovitch sob o intuito de abordar “os produtores de arte, que viviam – ou pelo menos criavam a imagem de viverem – de forma semelhante a sua própria arte, tornando-se mitos por conta própria”.

O ato não consiste em simples imbricação ou disfarce em que, através da criação, o artista versa sobre si. Ele é o fim e os meios. Elabora, em seu comportamento, “uma performance, uma espécie de duplo de si, de maneira que sua biografia se misture com pinceladas artísticas” (Gasparelli Junior, 2014, p.18). O artista, portanto, é a obra de arte.

Enxergar tais movimentos enquanto mentiras conduziria a diluição das ideias aplicadas por Wilde no ensaio *The Decay of Lying*, veiculado, originalmente, na revista *The Nineteenth Century*, em 1889, e, logo após, na coletânea *Intentions*, de 1891. No diálogo socrático, Vivian, interagindo com o amigo Cyril, demonstra o seu desprezo a inclinação da época por produções realistas, por uma arte priorizando a representação de mazelas sociais e subjugada ao papel de instrumento dos fatos. A arte não possuiria a obrigação de ser simbólica, uma vez que a função dos símbolos, da metáfora, é a correspondência externa. Encontra-se presente não por si e para si, mas por e para outrem. A ênfase da arte enquanto serviço terceirizado implica na morte da criatividade. Na extinção da expressão subjetiva, do exercício mental.

Escrevendo, em 1891, no prefácio de *Dorian Gray*, que toda arte é completamente inútil, Wilde, tal Vivian, refere-se à autonomia da arte dentro de uma estrutura utilitária, mercadológica. De tal modo, preocupada com funcionalidade e conveniência, “a arte se tornará estéril”¹ (Wilde, 2003, p.114, tradução nossa). Perderá a qualidade diferindo-a das máquinas. Deve-se preservar a sua “inutilidade”, visto que, como meio de produção, encontrar-se-ia vulnerável à exploração, esgotamento e ruína. Sustentar tal independência, contudo, não se limita a protegê-la dos tentáculos do capital, mas, e principalmente, desajuntá-la da vida. Vivian explica a Cyril que a arte não imita a vida. Na verdade, trata-se do oposto. Na verdade, a arte remodela, confere graça e brio à tudo aquilo que existe.

¹ No original (Wilde, 2003): “[...] Art will become sterile”.

Tomemos, como exemplo, o pôr do sol. Sua virtude poética não consiste no repouso do astro-rei, no momento temporal sinalizando o início da noite. O artista concedeu-lhe o encanto. Outro exemplo, sendo este utilizado por Vivian em seu comentário, localiza-se na neblina cerceando Londres.

Afinal,

De onde, senão dos impressionistas, tiramos essas maravilhosas neblinas marrons que se arrastam por nossas ruas, embaçando os lampiões a gás e transformando as casas em sombras monstruosas? À quem, se não a eles e a seu mestre, devemos as adoráveis névoas prateadas que pairam sobre nosso rio, e transformam em formas tênues de graça mortiça a ponte curvada e a barca oscilante? A extraordinária mudança que ocorreu no clima de Londres, durante os últimos dez anos, deve-se inteiramente a um específico movimento artístico. Atualmente, as pessoas veem nevoeiros, não porque sejam nevoeiros, mas porque poetas e pintores lhes ensinaram a misteriosa beleza de tais efeitos² (Wilde, 2003, p.117, tradição nossa).

O escritor, por intermédio do personagem, incuti o discernimento entre olhar e enxergar. A neblina, enquanto fenômeno atmosférico, algo factual, sempre fora hodierna, regular. A neblina, enquanto figura ostentando certo tipo de conceito ou caráter, nasceu a partir da arte. Nem todos que a olham conseguem vê-la, enxergar o seu potencial. O artista, no ato de ressignificá-la, não mente: a aprimora. A neblina, como outras ocorrências naturais, torna-se, então, uma experiência. Tal é o poder da força criativa. Tal é o poder da arte.

Logo, à medida em que escolhia outra cor, alterava a ordem, a ênfase, de algum acontecimento real, Oscar Wilde encarava na existência humana um empreendimento artístico autossuficiente. A vida como tela. Um quadro em branco, aberto às possibilidades da imaginação. Desse modo, a autoficção, para além de teoria do campo literário, também pode ser entendida tal qual “um processo de construção múltipla de identidade” (Gasparelli Junior, 2014, p.18), atrelando o irlandês à figura do “artista ficcionalizado, um produto de si mesmo”.

² No original (Wilde, 2003): “Where, if not from the Impressionists, do we get those wonderful brown fogs that come creeping down our streets, blurring the gas lamps and changing the houses into monstrous shadows? To whom, if not to them and their master, do we owe the lovely silver mists that brood over our river, and turn to faint forms of fading grace curved bridge and swaying barge? The extraordinary change that has taken place in the climate of London during the last ten years is entirely due to a particular school of art. At present people see fogs, not because they are fogs, but because poets and painters have taught them the mysterious loveliness of such effects”.

Contudo, é necessário considerar os questionamentos elaborados por Gasparelli Junior (2014, p.19) em sua tese: “de que maneira a produção da própria imagem, metamorfoseada em arte, atua na autoficção? Como lidar com o próprio fazer artístico pode alterar as relações sociais e transformar a identidade em uma persona?”

Salva as respostas cedidas pelo pesquisador ao longo do trabalho acadêmico, construo, aqui, um argumento similar ao de Merlin Holland, no ensaio *Biography and the art of lying* (1997), e que, de modo contínuo, conduz ao segundo empecilho relacionado à escrita biográfica de Wilde: a imprecisão e, por vezes, inverdade constituindo alguns relatos sobre a vida do esteta.

Holland, neto de Wilde, salienta e compreende o aspecto andrógino constituindo a trajetória pessoal do artista:

[...] o anglo-irlandês com simpatias nacionalistas; o protestante com tendências católicas ao longo da vida; o homossexual casado; o músico das palavras e pintor da linguagem que confessou a André Gidé que escrever o aborrecia³ (Holland, 1997, p.3, tradução nossa).

Retomando a entonação traçada por Holland, ao tentar reconstituir Oscar Wilde, deve-se indagar “quais facetas da dicotomia Wildeana eram reais e involuntárias e quais eram artificiais e engendradas para efeito”⁴ (Holland, 1997, p.3, tradução minha). À luz de tal raciocínio, busquei, na segunda seção, *Oscar Wilde, o antinômico nato*, uma cronologia literária e intelectual, considerando os tramites históricos e legais relacionados a dissidência sexual, mas que, sobretudo, exibisse a reação pública ante seu comportamento, e o modo pelo qual sua atuação social, fora das páginas, era (re)interpretada ou (re)inserida, pelos críticos, dentro delas.

O irlandês, em síntese, era o “mestre dos meios de comunicação”⁵ (Paglia, 1991, p.512, tradução nossa), o indivíduo “que vivenciou a performance midiática antes da própria noção de mídia” (Gasparelli Junior, 2014, p.20). Para ele, o jornalista questionando a veracidade daqueles que dizem tê-lo visto perambulando por Piccadilly, com um lírio na mão, pouco importava. O interessante jazia não na possibilidade de execução, mas na forma com a qual suscitava conjecturas nas mentes alheias. A rota à

³ No original (Holland, 1997): “[...] the Anglo-Irishman with Nationalist sympathies; the Protestant with life-long Catholic leanings; the married homosexual; the musician of words and painter of language who confessed to Andre Gidé that writing bored him”

⁴ No original (Holland, 1997): “[...] which facets of the Wildean dichotomy were real and involuntary and which were artificial and contrived for effect”.

⁵ No original (PAGLIA, 1991): “[...] master of mass media”.

popularidade adotada pelo escritor, lembra Friedman (2014, p.19, tradução nossa), “entendia, em um sentido precocemente moderno, que a linha entre fama e notoriedade poderia ser tênue”⁶.

Edificar-se nessas circunstâncias, contudo, confere a Wilde, na posição de biografado, certa vulnerabilidade, terreno este a ser explorado segundo a disposição do biógrafo. Na conjuntura de profissional diletante, pai de família, amante de homens mais jovens, patriota irlandês e adorador dos círculos ingleses, seu percurso

Simplesmente não é uma vida que pode tolerar uma abordagem binária, com conclusões lógicas, mas exige a flexibilidade de um tratamento conjuntivo, muitas vezes levantando questões para as quais não há respostas⁷ (Holland, 1997, p.4, tradução nossa).

Um exemplo grave de equívoco biográfico transformado em mito trata-se da morte do escritor. Por anos a fio, a sífilis, uma infecção bacteriana, fora divulgada como sendo a real causa do falecimento. Segundo Holland (1997), a meningite cerebral deve ser atribuída como a verdadeira enfermidade. Holland revela que um dos motivos pelo qual a sífilis, transmitida, por via de regra, na interação sexual, instalou-se no imaginário coletivo deve-se a biografia *Oscar Wilde*, escrita por Richard Ellmann e publicada em 1969. Entretanto, o primeiro biógrafo a efetuar tal suposição foi Arthur Ransome, numa biografia produzida em 1912, e, que, após ser processado, removeu a passagem. Ellmann, sem evidências adequadas e falecido antes da difusão comercial do texto, optou por creditar a narrativa que Wilde havia sido infectado por uma prostituta, enquanto ainda estudava em Oxford, adicionando-a na biografia – uma obra supostamente confiável por sua pesquisa, abrangência e equidade. Somente após a descoberta de um registro escrito, deixado pelo último médico que o atendera, a verdade foi reescrita, a história foi suturada.

Holland, porém, não se inibe de mencionar o fato de que

Por dez anos após sua morte, a reputação de Wilde esteve envolta no que Christopher Millard chamou de “uma vaga névoa de obscenidade”. Cartas foram destruídas para que não implicassem culpa ou mesmo simpatia por associação - as cartas de Oscar para sua esposa, Constance, em particular as de semanas após a prisão, estavam entre as piores perdas colaterais. Aqueles amigos que poderiam ter dado relatos

⁶ No original (Friedman, 2014): “[...] grasped, in a precociously modern sense, that the line between fame and notoriety could be blurry”.

⁷ No original (Holland, 1997): “It is simply not a life which can tolerate an either/or approach with logical conclusions, but demands the flexibility of a both/and treatment, often raising questions for which there are no answers”.

equilibrados e confiáveis (mesmo que fortemente pessoais), como Robert Ross, Reggie Turner, Carlos Blacker e More Adey, não o fizeram, exceto em cartas que só apareceram em arquivos privados décadas depois. Outros, Robert Sherard e Frank Harris, ambos jornalistas, escreveram vividamente, embora com precisão questionável, sobre sua amizade com Wilde. Aqueles que o conheceram minimamente descobriram que, em 1920, a conexão era mais benéfica do que prejudicial e adicionaram alguns parágrafos ou mesmo um capítulo em suas memórias⁸ (Holland, 1997, p.5, tradução nossa).

A “vaga névoa de obscenidade”, como demonstra a seção mencionada, não começara a sua formação na atmosfera provocada pelo surgimento de *O Retrato de Dorian Gray*, em 1890, na revista *Lippincott's Monthly Magazine*. Wilde, desde as primeiras publicações, colecionava notáveis controvérsias. O discurso vitriólico cercado *Dorian Gray* não rompera do inesperado. Procurei, na seção referida, exibir os caminhos pelos quais o escritor, através de seus textos, e das interpretações geradas, preparou trajeto similar, se não mais pedregoso, para a obra que, posteriormente, seria utilizada com evidência do seu crime. Veicular *Dorian Gray* no contexto da época – quando atos homossexuais eram ilegais e flagrantes lançavam ao julgo popular homens do mais baixo até o mais alto escalão – pode ser visualizado como a confluência de substâncias explosivas. E o modo com o qual Wilde apresentava-se – favorecendo roupas vistosas, discutindo moda, estilo e decoração de interiores, apresentando-se como o Messias do Evangelho da Beleza – encobria ou eclipsara o entendimento da sua produção. Se o genitor é perverso, assim será a prole.

Holland (1997, p.5, tradução minha) expressa que, no período paralelo à sua morte e, inclusive, nas décadas subsequentes, foi necessário “separar o homem de seu trabalho para obter a aprovação pública para ele”⁹. O neto do escritor prossegue no relato, revelando que

Mesmo em 1948, quando Montgomery Hyde publicou sua reconstrução dos julgamentos de Wilde, [a obra] não se destinava ao leitor em geral,

⁸ No original (Holland, 1997): “For ten years after his death Wilde's reputation was cloaked in what Christopher Millard called 'a vague fog of obscenity'. Letters were destroyed lest they implied guilt or even sympathy by association - Oscar's letters to his wife Constance, especially from the weeks after prison, being among the worst casualties. Those friends who could have given balanced and reliable (even if strongly personal) accounts, the likes of Robert Ross, Reggie Turner, Carlos Blacker and More Adey, did not, except in letters which only surfaced in private archives decades afterwards. Others, Robert Sherard and Frank Harris, journalists both, wrote vividly if with questionable accuracy about their friendship with Wilde. Those who had known him less well found that by 1920 the connection was more beneficial than harmful and slipped a few paragraphs or even a chapter into their memoirs”.

⁹ No original (Holland, 1997): “[...] to separate the man from his work in order to gain public approval for him”.

mas sim a advogados e a um mercado “especializado”, como era então chamado. A coleção de cartas de Wilde só foi publicada em 1962, e mesmo assim com fortes dúvidas de meu pai, o único filho sobrevivente de Wilde, devido a natureza bastante explícita em alguns lugares sobre sua sexualidade [...] Na época, os britânicos não poderiam aceitá-lo de outra forma, mas a abordagem foi tristemente equivocada e as avaliações de sua vida e literatura sofreram em consequência¹⁰ (Holland, 1997, p.5, tradução nossa).

Em seguida, inicio a terceira seção, *A técnica da pintura: as nuances e tonalidades sociais de O Retrato de Dorian Gray*, tratando do texto enquanto um objeto maleável, um elemento passível de alterações textuais e (re)conceptualizações ideológicas. A evidência de um crime. Relato a atuação da obra (e sua manipulação) durante o julgamento de difamação erigido por Wilde contra o Marquês de Queensberry, quem, por intermédio de um cartão, acusara-o de posar como sodomita. A tribulação legal de Wilde sucedera-se em três partes, durante o ano de 1895. A primeira audiência, em 3 de abril, buscou demonstrar a veracidade nas palavras do Marquês e, para tal, Edward Carson, advogado de Queensberry, leu passagens de *Dorian Gray*, bem como utilizou-se de cartas d testemunhos, esboçando as rotas e itinerários efetuados pelo escritor. Em virtude da miríade de evidências, o Marquês de Queensberry foi inocentado. Wilde, mediante o prisma da lei, posava como sodomita. De imediato, o pai de Bosie (amante do irlandês) processou o esteta, tornando-o responsável pelas despesas ao longo do julgamento e, assim, direcionando o artista à falência.

Em *Built of Books* (2010, p.10, tradução nossa), analisando a formação literária do irlandês enquanto leitor, e perscrutando a sua biblioteca particular, Thomas Wright, nos parágrafos iniciais, informa que “enquanto Wilde estava na prisão de Holloway aguardando julgamento, todo o conteúdo de sua casa em Tite Street, Chelsea, foi vendido”¹¹. Retratos e fotografias, móveis e porcelanas, livros e manuscritos. Nesse interim,

[...] a porta branca de nº 16 foi deixada aberta, dando à multidão apressada acesso à casa e licença para saqueá-la. As pessoas se empurravam em uma tentativa frenética de se servirem dos itens mais

¹⁰ No original (Holland, 197): “Even as late as 1948 when Montgomery Hyde published his reconstruction of Wilde's trials it was not intended for the general reader but rather for lawyers and a 'specialist' market, as it was then called. Wilde's collected letters were only published in 1962, and even then with severe misgivings from my father, Wilde's only surviving son, since they were quite explicit in places about his sexuality. [...] At the time the British could not have accepted him otherwise, but the approach was sadly misguided, and assessments of his life and literature both suffered in consequence”.

¹¹ No original (Wright, 2010): “[...] while wilde was in Holloway prison awaiting trial, the entire contents of his house in Tite Street, Chelsea, were sold”.

finos; alguns forçaram as fechaduras dos quartos que estavam fechados. Uma briga começou entre um grupo de pessoas e vários amigos de Wilde. A polícia foi acionada para conter o tumulto¹² (Wright, 2010, p.10, tradução nossa).

Todos desejavam “souvenirs do monstro”¹³ (Wright, 2010, p.10, tradução nossa). Seus pertences foram dispostos no chão, espalhados. Na imensidão de papéis, onde cartas, rascunhos e esboços drapejavam a esmo, qualquer um podia apanhar qualquer coisa. A biblioteca, abarcando dois mil livros e levando trinta anos para ser constituída, se desfez em poucas horas, numa única tarde. Em 6 de abril, devido à seção onze da *Criminal Law Amendment Act 1885*, Wilde tornou-se presidiário, em função do crime de *gross indecency*, sendo julgado, dessa vez como réu, vinte dias depois. Outrora *Wilde versus Queensberry*, o julgamento converteu-se em *Regina versus Wilde*. A rainha versus Wilde. O Reino Unido contra Oscar Wilde.

Durante a sessão de 26 de abril, e a pedido de Charles Gill, advogado de acusação, o artista explicou o significado da frase “o amor que não ousa dizer seu nome”, presente no poema *Two Loves*, de Lorde Alfred Douglas. Wilde cedeu a seguinte resposta:

“O amor que não ousa dizer seu nome” neste século é uma grande afeição de um homem mais velho por um mais moço, como ocorreu entre Davi e Jônatas, tal como existiu na própria base da filosofia de Platão, tal como encontramos nos sonetos de Michelangelo e Shakespeare. É essa afeição profunda e espiritual tão pura quanto perfeita. Ela dita e permeia as grandes obras de arte [...]. É incompreendida neste século, tão incompreendida que [...] por causa dela é que estou aqui. É bela, é delicada, é a mais nobre forma de afeição. Nada tem de anormal. [...] O mundo zomba dessa afeição e às vezes põe alguém no pelourinho por causa dela (Wilde, 1895 apud Frankel, 2013, p.28).

Os audientes, instalados no segmento aberto ao público, vibraram em êxtase, produzindo, durante alguns minutos, uma torrente de aplausos. O júri, contudo, não divulgou o veredito. No terceiro e último julgamento aconteceu em 25 de maio, Oscar Wilde e Alfred Taylor (considerado facilitador e associado) foram sentenciados a

¹² No original (Wright, 2010): [...] the white door of No 16 was left open, giving the jostling crowds access to the house and licence to loot it. People pushed each other in a frantic attempt to help themselves to the finest items; some forced the locks on the rooms that had been shut up. A scuffle broke out between a group of people and a number of Wilde's friends. The police were called in to quell the disturbance”.

¹³ No original (Wright, 2010): “[...] mementoes of the monster”.

incomum pena máxima de dois anos com trabalhos forçados. Wilde manteve-se na prisão de 25 de maio de 1895 até 18 de maio de 1897.

Em virtude do homem respondendo ao processo judicial, das tramas furtivas mobilizando a acepção coletiva, e das implicações sociais no imaginário comum, engana-se quem contempla o julgamento tal um espetáculo restrito ao povo britânico e sua mídia. Ross G. Forman, em *From Reading to Rio: Oscar Wilde in Brazil* (2021), explora sob quais perspectivas a conjectura legal de Wilde foi disseminada no solo brasileiro, focalizando no jornalismo carioca. Curiosamente, o escritor, ou melhor, a notícia do encarceramento, aterrissou no Brasil antes da publicação traduzida de *Dorian Gray*.

Para Forman, a importância de consultar arquivos históricos consiste no fato de que

[...] a imprensa periódica ofereceu um espaço híbrido fundamental para debater, popularizar e desenvolver entendimentos sobre sexualidade, comportamentos sexuais, desvio e normalidade, bem como escopo para a medicina, o direito e a governança/policiamento [utilizados] para definir essas categorias de identidade e comportamento¹⁴ (Forman, 2021, p.150, tradução nossa).

Nas palavras de Forman (2021, p.148, tradução minha), a questão da veiculação e da assimilação do julgamento, fora da compreensão europeia, relaciona-se, de modo importante, “a reverberação dos discursos médico-legais sobre gênero e sexualidade que também atravessavam o Atlântico”¹⁵. Estabelecia-se, ao longo do século XIX, dinâmicas de gênero e sexualidade, formando e/ou formalizando características masculinas e femininas. As categorias de homem e mulher, por consequência, adotaram condutas e sistemas que, outrora lidos enquanto práticas e costumes, converteram-se em aspectos de reconhecimento e distinção. A homossexualidade, por exemplo, moveu-se no arranjo morfológico: de adjetivo (atos homossexuais, de cunho homossexual) tornou-se subjetivo (o homossexual). Forman (2021, p.142) menciona a correia histórica de Foucault, em *A história da sexualidade*, inferindo, através da leitura do intelectual francês, que “a segunda metade do século XIX viu uma mudança seminal em que os atos sexuais se

¹⁴ No original (Forman, 2021): “[...] the periodical press offered a fundamental, hybrid space for debating, popularizing, and developing understandings of sexuality, sexual behaviors, and deviance and normality, as well as the scope for medicine, law, and governance/policing to define these identity and behavioral categories”.

¹⁵ No original (Forman, 2021): “[...] the reverberations of the Wilde trials with the reverberation of the medico-legal discourses about gender and sexuality that were also traveling across the Atlantic”.

transmutaram em identidades sexuais, e durante o qual as identidades sexuais se tornaram um princípio organizador basilar para as sociedades ocidentais”¹⁶.

Logo, trata-se de um exercício delicado ignorar a relação entre imperialismo e o estabelecimento da heteronormatividade como outro tipo de disciplina imposta aos corpos, tal como nas esferas médicas e legais. Fator similar, diga-se, embasou a inflexão das notícias disseminadas, no Rio de Janeiro oitocentista, sobre Oscar Wilde.

Enquanto *O Jornal do Brasil*, em 21 de maio de 1895, expressou-se de maneira factual sobre o julgamento, mencionando os réus e suas sentenças, *O Paiz*, periódico gerenciado por Rui Barbosa, no artigo publicado em 16 de abril de 1895 (mas datado 20 de março), salientou a possível instabilidade psicológica e emocional do Marquês de Queensberry, afirmando que o julgamento não era nada além de um tipo de vingança pessoal, em razão do suicídio do filho, Francis Douglas, que supostamente teve um caso com Lorde Rosebery, ex-primeiro-ministro. O Marquês, segundo o jornal, pressionara o “amante” do filho para conseguir a condenação de Wilde. No artigo nomeado *Escandalo Londrino*, veiculado em 18 de maio, e datado 5 de abril, o colunista anônimo “mantém uma simpatia cautelosa por Wilde como artista, chamando-o de o mais moderno dos poetas e um célebre crítico”¹⁷ (Forman, 2021, p.154, tradução minha). Opondo-se a notícia anterior, o texto elogia a personalidade do Marquês de Queensberry, repreendendo, em contrapartida, Lorde Alfred Douglas.

A terceira reportagem, produzida em 28 de maio e publicada em 26 de junho, destaca-se por seu tom admoestativo, rechaçando a natureza do crime, e não o processo legal. Trata-se de uma mudança curiosa, uma vez que a ojeriza, ou zombaria, diante de atos homossexuais era comum, mas não frequente, na imprensa brasileira, tal qual na britânica. Embora o comentário desponte em surpresa, as notas posteriores, na opinião de Forman, não o fazem: após relatar as sequelas penais, o artigo, de maneira extensiva, disserta sobre a conjuntura carcerária de Wilde, alinhando a imposição de trabalhos forçados com as torturas da Inquisição. Criticou-se, também, a incongruência do uso da prisão enquanto reforma cívica e, ao mesmo tempo, por intermédio de confinamentos solitários, tolher a humanidade dos seus habitantes. Após os trabalhos forçados, os cativos mantinham-se nas celas; a cama, um palete de madeira, sem colchão ou lençol.

¹⁶ No original (Forman, 2021): “[...] the second half of the nineteenth century saw a seminal shift in which sexual acts transmuted into sexual identities, and during which sexual identities became a seminal organizing principle for Western societies”.

¹⁷ No original (Forman, 2021): “[...] maintains a guarded sympathy for Wilde as an artist, calling him the most modern of poets and a celebrated critic”.

Não obstante, o jornal salientou a punição do *treadmill* (esteira onde os detidos caminhavam por horas), aparelho importado das tarefas escravagistas no Caribe. *O Paiz*, expressa Forman, tratava-se de um periódico abolicionista e sua ênfase no semblante escravocrata do sistema penal possuía interesses particulares. Primeiro, é necessário lembrar que, durante o período do julgamento de Wilde, o Brasil e o Reino Unido disputavam Trindade. Depois, o uso da figura de Wilde no texto serve enquanto

[...] crítica demasiadamente detalhada e extensa dos métodos penais britânicos; [...] o pretexto [...] para o exame de um sistema prisional desumano que, indubitavelmente, deveria reverberar com as condições do Brasil, ao mesmo tempo em que corroborava o nacionalismo brasileiro por sua ideia tácita de que, neste caso, o Brasil é mais civilizado do que seu primo europeu¹⁸ (Forman, 2021, p.157, tradução nossa).

Importante mencionar, contudo, que os meios de comunicação ingleses também empreenderam seus próprios significados a imagem de Wilde. Aponto, ainda na terceira seção, as retratações implementadas pela mídia da época, cristalizando não apenas uma imoralidade ao irlandês, mas, especialmente, fazendo-o parecer um monstro tão similar ou pior àqueles povoando literatura gótica. Seus trabalhos, em especial *O Retrato de Dorian Gray*, passaram, então, a servir como evidencia de sua perfídia; as leituras e interpretações intrincadas com o entendimento comunitário reservado ao autor.

Encontra-se nas páginas de *Dorian Gray*, a eclosão de um homem – e de uma masculinidade – não mais associada à liderança e à centralidade do âmbito doméstico. Dorian, Lorde Henry e Basil vivem, de maneira particular, mais fora de casa do que dentro, presenciando soirées e concertos, frequentando salões e partes insalubres da cidade. Tal comportamento desenvolve-se em conduta similar à de personagens como Charles Swann e o Barão de Charlus, presentes em *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, redigida numa marcação temporal análoga a vigente na obra de Wilde. Prospera, através e junto com esses homens, uma sensibilidade moderna de entrega aos prazeres urbanos, à rua, às atividades pulsantes que somente as metrópoles conseguem oferecer. *Dorian Gray*, argumento, embora não seja considerado um texto modernista, é, contudo, uma composição moderna.

¹⁸ No original (FORMAN, 2021): “[...] very detailed and extensive critique of British penal methods [...] the pretext [...] for an examination of an inhumane prison system that, indubitably, was meant to reverberate with conditions back in Brazil, while still asserting Brazilian nationalism by its unspoken idea that, in this instance, Brazil is more civilized than its European cousin”.

A dinâmica dos relacionamentos masculinos retratados, considerada, à época, fútil e pernicioso (para a preservação da heteronormatividade), exibia contornos sensuais, delineando, com certas palavras, com certas imagens, uma proximidade mais íntima do que os leitores estavam preparados para outorgar.

Assim, na quarta seção, intitulada *Fragmentos de um discurso amoroso: o silenciamento homoerótico na transmissão do manuscrito ao texto publicado*, investigo o discurso circundando *O Retrato de Dorian Gray*. Teria sido a obra censurada? Suas alterações, relacionadas a expressão erótica, entre homens, caracterizam-se como censura? Através do exercício da Crítica Textual, apresento um confronto do primeiro capítulo em quatro materialidades: o manuscrito, o datiloscrito, a versão publicada em periódico, no ano de 1890, e o livro, difundido em 1891. Exponho os tipos de movimentos elaborados, classificando-os como acréscimo, substituição, supressão ou deslocamento. Antecipando o conteúdo da análise, logo após a exposição das alterações textuais, contrário a posição de intelectuais tal Donald L. Lawler (1969) e Nicholas Frankel (2013), e caracterizo os fragmentos alterados enquanto silenciamento, dado que, embora modificados, a tessitura Wildeana conserva a sua homotextualidade, conceito criado por Jacob Stockinger.

Para alguns leitores, o câmbio linguístico desperte sentimentos conflitantes. À primeira leitura, o ato de pôr em silêncio não soa tão penoso, tão traumático, quanto a intervenção capital da censura. Certamente, numa perspectiva comercial, a expressão (silenciamento) desassistiria as vendas. Porém, ante a sua adoção, e por intermédio das configurações de um homotexto, possibilitar-se-ia, além do referido estudo sociobiográfico (espécie de mapeamento da dissidência sexual cruzando a Londres vitoriana) a compreensão de Dorian Gray enquanto alterbiografia ou autosociobiografia. Concebida por Ana Maria Bulhões de Carvalho (2013), a alterbiografia designa o texto cujo o autor utiliza-se de indivíduos ficcionais (não apenas um, mas diversos personagens) para tratar de si e/ou de episódios reais. Afinal, lembremos, desta forma Oscar Wilde caracterizou os homens habitando *O Retrato de Dorian Gray*: “Basil é quem eu penso que sou: Lord Henry, o que o mundo pensa de mim: Dorian, o que eu gostaria de ser - em outras eras, talvez”. De natureza similar, a noção de autosociobiografia, gerada por Annie Ernaux (2003), vencedora do Nobel de Literatura em 2022, possui um aspecto coletivo: o escritor, ou escritora, manuseia questões pessoais para, então, articular temas da época, e inserindo o contexto sócio-histórico vigente enquanto ambientação. Logo, experiência pessoal e escopo sociológico mesclam-se na urdidura do texto.

As *Considerações Finais* encerram este projeto de seis anos. Gostaria, contudo, nesta última página, de explanar acerca do título “Os homens que não amavam as mulheres”. É possível que um leitor mais arguto o conecte a obra homônima de Stieg Larsson, o primeiro volume da série *Millenium*, publicada, na Suécia, em 2005, e, no Brasil, em 2008. O leitor, admito, não estará por completo enganado (ou correto). Através dos personagens Lisbeth Salander e Mikael Blomkvist, Larsson apresenta uma Suécia capaz de equilibrar contradições nefastas. Se por um lado, o país, segundo o jornal *The Economist*, ocupa um dos cinco primeiros lugares na democracia mundial, com baixa disparidade econômica e invejável qualidade de vida; por outro lado, apresenta o mais alto número de violência contra a mulher da Europa. Tal dualidade pode ser encontrada na Inglaterra do século dezanove, a Inglaterra da Rainha Vitória. Época de avanços científicos e econômicos, mas, também, onde seria possível deparar-se com o corpo falecido de uma, duas ou três mulheres. Os “homens” do título não se referem àqueles que sentem atração ou afeto por indivíduos do mesmo sexo biológico, aqueles que amam outros homens. Refere-se, em contrapartida, a estrutura misógina, literal e simbolicamente feminicida, constituindo a nação inglesa. Não há como falar da Londres vitoriana sem mencionar Jack, o Estripador. Porém, há como mencioná-lo e trazer, com mais destaque, mais brio, as vidas ceifadas por ele.

Por tal motivo, reconhecendo o papel subordinado da mulher à época, recorro ao anacronismo: apresento a dissertação com a fala de duas intelectuais.

Tento oferecer, da forma que me cabe, transmutação. Acredito que todo fim, em outro lugar, outra instância, é um começo. Nos dias atuais, por exemplo, a escrita e eu partilhamos amabilidades. Com o avançar do tempo, o acúmulo de nuvens abrandou. O céu aparenta desconhecer o passado. Recém-chegados de uma velha guerra, deixamos nossas armas no chão. Fechamos a porta com sutileza. Trazemos da cozinha dois copos d’água, sem o outro pedir. Mencionamos o sol com mais frequência, mais agrado. Nas horas sombrias, sou tomado por hesitações. Embaraços. Sinto dificuldade em acreditar, em perseverar na tangibilidade do mundo, dentro da ilusão de que as coisas importam. O centro desabava. O falcão não ouvia o falcoeiro. O que fazer, então, questiono minha companheira. Ela ostenta o semblante agnóstico, a sua fé no incompreensível. Ficáramos bem, responde. Bem o suficiente. Bem o bastante para, ao fim do dia, fechar os olhos e dormir. Da minha parte, não pediria outra coisa. Não consigo imaginar dádiva maior.

2 OSCAR WILDE, O ANTINOMIANO NATO

Numa cultura enriquecida por ideias, filosofias e preceitos, poucas noções eram tão importantes para os gregos, tão inestimável, quanto o conceito de fama, glória eterna, *kleos aphthiton*. O entendimento, segundo Gregory Nagy (2013), encontrava-se a diâmetros de oposição daquele presente em grande parte do século XXI. Em primeira instância, a fama, um privilégio de existir para além do seu próprio tempo e espaço, destinava-se a proezas heroicas. Pense Hércules, Aquiles, Jasão. Pense em sacrifícios, proezas. Pense em agilidade mental, destreza física; no caráter idiossincrático do campo de batalha. Ter a sua história contada e recontada, inspirando outros jovens, e os filhos desses jovens, e as crianças que deles por vir, tratava-se de uma grandeza assimilada pela antiga cultura helenística. Não há como ignorar, por exemplo, o papel assaz pedagógico da poesia homérica na educação da juventude grega. Seus relatos, e os heróis dos quais relatavam, demonstravam exemplos de virtudes e bravura não se limitando a um sentido corriqueiro, restrito e pedestre: aquele seria o alimento dos jovens, dos homens, que dariam progresso a nação. Tais mitos deveriam acalentar o espírito. Auxiliar no arduo processo de cidadania, no ganho e desenvolvimento do pensamento crítico, prudente. A fama, portanto, envolvia uma percepção dilatada das circunstâncias, e um esforço metafísico do herói em estar apto, ter dignidade o suficiente, para obtê-la. Conquistá-la. Isto posto, trata-se de uma distinção obscura a ser feita, cada vez mais submersa nas correntezas do tempo, mas que, aqui, precisa ser resgatada, despida de impurezas e contemplada à lucidez da manhã: fama e infâmia, apesar do modo flexível em que empregadas, não possuem significados tão permutáveis, como parece.

Enquanto ambos se referem à pessoa, assunto ou atividade conhecidos por um número considerável, rutila na índole da fama certa qualidade apolínea, dourada, de aceitação, festim e louros. A pessoa “famosa” precisa ser bem-vista, bem-quista, através de suas habilidades especiais, sua inserção no campo artístico, das obras e empreendimentos realizados em prol de outrem. Benevolência, pode-se dizer, é a chave da fama. Bem como generosidade, altruísmo e abnegação. Concede-se a fama, ou deveria em seu sentido clássico, àqueles dignos de ser lembrados pela história. Inscritos na história. A infâmia, por outro lado, carrega consigo um brilho dúbio, primitivo, para além de dionisíaco: ctônico, pois em nada assemelha-se com a noção proposta por *O Nascimento da Tragédia* (2007), de Friedrich Nietzsche. Em *Sexual Personae* (1991), Camille Paglia investiga e analisa o modo com o qual determinadas expressões pagãs

introduziram-se na cultura popular, refletindo, também, acerca da dicotomia contemplada pelo escritor alemão na literatura e artes visuais do ocidente. Paglia, contudo, pretere o termo “Dionisíaco” por “Ctônico”. Este último, vindo do grego *chthōn*, significando “terra” ou “da terra”, “do solo”. Tomando como base de estudo peças do teatro grego, Nietzsche discorre sobre os princípios artísticos “Apolíneo” e “Dionisíaco”, defendendo-os como as duas forças centrais na vida e na arte. O primeiro, em alusão ao deus Apolo, refere-se à ordem; primor estético; individualidade; à luz fria e analítica da mente. O princípio “Dionisíaco”, energia relacionada com o deus Dionísio, conecta-se, em contrapartida, ao furor das emoções, misticismo e paganismo. Importante recordar, no entanto, que, ao contrário do imaginado e muito interpretado, não temos aqui uma irracionalidade plana, simplesmente bestial, mas, e especialmente, transcendental.

Paglia, não obstante, compreende o peso virulento da força ctônica na infâmia. Sua característica pungente, quase melodramática, tão profunda quanto a terra, o solo. Dentro da terra, dentro do solo. Os infames, para a sociedade, residem em colinas enevoadas, monte lamacentos, cercados por uma atmosfera hostil, não apenas instável, mas agressiva, perigosa. São criaturas vivendo à margem, afastadas do calor e da luz oferecidos por alguma graça divina. Vivem em buracos. Em profundezas afastadas e abissais. O submundo. O tártaro. O cárcere.

Os infames são imorais por excelência. Porém, para ser imoral, torna-se evidente a existência de uma moralidade. De uma série de orientações e diretrizes – leis e ordens – que possam, acima de tudo, julgar. Soar o malhete. Sentenciar. Oscar Wilde sabia disso. Ou descobriu, talvez, tarde demais. Ele escreve em *De profundis* (2018, p. 64), sua longa missiva elaborada em Reading Gaol, que “a moral nunca me ajuda. Sou antinomiano nato. Sou um daqueles feitos para as exceções, não as regras.”. Confessa, também, que, em algum momento, os limites converteram-se em rabiscos fáceis de burlar. Nada era o bastante; tudo não era o suficiente. Logo, admite Wilde (2018, p. 62), “cansado das alturas, descí voluntariosamente às profundezas em busca de novas sensações”.

O escritor irlandês, assim como fama e infâmia, e tal como o deus romano Janus, exhibe, no que hoje pode ser considerada a sua mitologia, uma multiplicidade simbólica, manifestada por poucas figuras culturais. Afinal, nem todo mundo já foi ao inferno e voltou. Oscar Wilde, mais do que morrer e ressuscitar, percorreu, tanto na vida quanto na morte, caminhos irregulares, dispares. Tornou-se conhecido, ainda na juventude, por suas roupas e trejeitos lidos como femininos, pelo modo em que pregava o esteticismo tal qual um evangelho. Nos anos subsequentes, com suas peças verdadeiras sensações de público

e crítica, transformou-se de maneira franca em pária social. Preso, morreu em outro país, utilizando outro nome. Nas décadas seguintes, retornou de modo gradativo, tendo em vista o empenho realizado por figuras como W.B. Yeats, Robert Moss, e a biografia *Oscar Wilde* (1988), escrita por Richard Ellmann, vencedora do National Book Award e do Pulitzer, os dois prêmios literários mais importantes dos Estados Unidos. Em tempos hodiernos, é impossível não esbarrar com o rosto do irlandês em canecas, camisetas, estampando bandeiras, livros, sendo citado em frases de procedência duvidosa.

Não há dúvidas de que Oscar Wilde, na visão de Oscar Wilde, era uma obra-prima em andamento. Participara ativamente do próprio processo de cristalização enquanto figura pública. Apesar das honras com as quais se formara, passando, como um classicista ímpar, pelas universidades de Trinity e Oxford, talvez esquecera que *kleos*, substantivo de “glória”, também se relaciona com o modo com o qual é obtida. O que se faz é tão importante quanto como foi feito. Tão importante quanto a natureza dos instrumentos mobilizados. O meio, deve-se lembrar, também é a mensagem.

Contudo, para além de relativismo, algumas questões envolvem perspectiva. Assemelham-se muito mais a fotografias do que qualquer outro ato. Talvez seja necessário ajustar a lente. Posicionar-se de modo adequado. Conferir o obturador, o diafragma, a temperatura da luz e a profundidade de campo, para então efetuar o retrato. Registrar o momento. Imortalizá-lo.

Oscar Wilde recusava-se a comprometer o seu maior princípio pessoal, a sua estética que por si só era uma ética. Recusava-se a limitar a sua pintura à moldura social. Fala-se aqui, afinal, de um dos expoentes do Esteticismo, movimento artístico do final do século XIX, contemplando de modo preferencial, ou unicamente, o sensório, o sensível, o sensual presente na literatura, pintura, e belas-artes afins. Apesar de não ser o pioneiro de tal ventura, sendo o seu nome, contudo, o mais conhecido e divulgado, sua resistência não é um caminho inesperado para o menino, como relata Ellmann (1988, p. 4) recriminando a mãe por não saber a cor de suas camisas de flanela, enviando a ele, por engano, as vestimentas do irmão. Trata-se, afinal, do mesmo rapaz que, na juventude, receberia convidados em Salisbury Street; a ampla sala branca ornamentada por afrescos, o perfume dos lírios mesclando-se ao aroma do chá. Esse é o homem que durante muito tempo acreditaram, e ainda o fazem em certos círculos, ter preferido morrer a contemplar, por mais um segundo, o papel de parede do quarto de hotel. Guiando-se por meio das plumas daquele que um dia foi chamado de pavão irlandês, elabora-se, nesta seção, uma biografia literária de Oscar Wilde até o ponto das publicações de *O Retrato de Dorian*

Gray em 1890, na *Lippincott's Monthly Magazine*, e em 1891, no formato de livro, bem como o seu cenário de produção, transmissão e recepção. Desenvolve-se, também, a cena social da Inglaterra vitoriana, os criticismos recebidos por Wilde ao longo de sua carreira, assim como os acontecimentos que influenciaram o percurso textual de *Dorian Gray*, repercutindo através e para além do texto.

2.1 RETRATO DO ESTETA QUANDO ARTISTA

Antes de se tornar o único romance de Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray* surgiu como um convite de Joseph Marshall Stoddart, editor da *Lippincott's Monthly Magazine*. Em 30 de agosto de 1889, Stoddart e Wilde encontraram-se no Hotel Langham, em Londres, para jantar, acompanhados pelo escritor e médico Arthur Conan Doyle, assim como por um membro do parlamento. Doyle, que publicara, na *Beeton's Christmas Annual*, *A Study in Scarlet* (1887), futuramente o primeiro volume das aventuras de Sherlock Holmes, registrou o encontro em sua autobiografia *Memories and Adventures*, publicada originalmente em 1924, afirmando que Wilde, o mais alto entre os homens, possuía uma “sensibilidade para com sentimentos e cortesias¹⁹”, “uma curiosa precisão em suas declarações²⁰” e “um paladar delicado em seu humor²¹”, junto com um “truque de pequenos gestos²²” (Project Gutenberg, 2014, tradução nossa) para demonstrar o que queria dizer. O autor escocês, propagador ferrenho do Espiritismo, demonstrou surpresa ao saber que o irlandês havia lido a sua obra mais recente, *Micah Clarke* (1889), sentindo que o entusiasmo com o qual o “defensor do esteticismo²³” falava sobre o livro, junto com o seu empenho em incluí-lo nas conversas, deixara uma “marca indelével²⁴” no solo da sua mente. Oscar Wilde “absorvia tanto quanto ofertava, mas o que ele doava era único²⁵”.

Os escritores retomariam o contato, anos depois; e qualquer impressão brusca ou indelicada, ausente no primeiro encontro, assomava-se no segundo. Wilde, nas palavras de Doyle, parecia “desequilibrado²⁶”. Exibia um semblante “taciturno²⁷”. Fizera o autor

¹⁹ No original (Doyle, 2014): “[...] had delicacy of feeling and tact”.

²⁰ No original (Doyle, 2014): “[...] had a curious precision of statement”.

²¹ No original (Doyle, 2014): “a delicate flavour of humour”

²² No original (Doyle, 2014): “trick of small gestures”

²³ No original (Doyle, 2014): “champion of aestheticism”

²⁴ No original (Doyle, 2014): “indelible impression”

²⁵ No original (Doyle, 2014): “took as well as gave, but what he gave was unique”

²⁶ No original (Doyle, 2014): “mad”

²⁷ No original (Doyle, 2014): “gravest face”

de Sherlock Holmes acreditar “que o monstruoso desenlace que o arruinou era patológico e que um hospital, e não um tribunal policial, era o lugar para o seu julgamento²⁸”.

Durante a publicação de *O Retrato de Dorian Gray*, cartas foram trocadas por ambas as partes, comentando e revelando o que pensavam um sobre o trabalho do outro. Em certo trecho, viabilizado com destaque na autobiografia de Doyle, Wilde confessa:

Entre eu e a vida há sempre uma névoa de palavras. Eu jogo a probabilidade pela janela por causa de uma frase, e a chance de um epigrama me faz abandonar a verdade. Ainda assim, tenho a intenção de fazer uma obra de arte, e estou muito feliz que você considere meu tratamento sutil e artisticamente bom. Os jornais me parecem ter sido escritos do depravado para o filisteu. Não consigo entender como podem tratar 'Dorian Grey' enquanto imoral. Minha dificuldade era manter a moral inerente subordinada ao efeito artístico e dramático, e ainda me parece que a moral é muito óbvia (Wilde, 2014, [1889], apud Doyle, tradução nossa)²⁹.

Trata-se de um exercício interessante notar o grau de consciência do escritor ao tentar submeter preceitos e valores elevados ao posto de tradição àqueles instrumentos e ofícios recônditos na alma humana. Nada, em sua opinião, poderia, deveria ou conseguiria manter-se acima da Arte. Da beleza de uma sentença bem construída. Da cadência, do ritmo, do langor que somente os elementos da cultura escrita e com grave poder evocativo podem ocasionar.

Contudo, a primeira publicação de Wilde em livro aconteceu, pela primeira vez, em 1881, com o lançamento de *Poems*, reunindo poemas publicados em revistas acadêmicas e literárias. Numa carta endereçada ao editor David Bogue (Wilde, 2000, p.110, tradução nossa), Wilde confessa estar “ansioso para publicar um volume de poemas imediatamente”³⁰ e que “[...] possivelmente meu nome não precisa de introdução”³¹. A coleção, publicada pelo selo editorial de Bogue, tornou-se disponível para compra em 2 de julho de 1881. Semanas depois, precisamente no vigésimo terceiro

²⁸ No original (Doyle, 2014): “the monstrous development which ruined him was pathological, and that a hospital rather than a police court was the place for its consideration”

²⁹ No original (Doyle, 2014): “Between me and life there is a mist of words always. I throw probability out of the window for the sake of a phrase, and the chance of an epigram makes me desert truth. Still I do aim at making a work of art, and I am really delighted that you think my treatment subtle and artistically good. The newspapers seem to me to be written by the prurient for the Philistine. I cannot understand how they can treat 'Dorian Grey' as immoral. My difficulty was to keep the inherent moral subordinate to the artistic and dramatic effect, and it still seems to me that the moral is too obvious”.

³⁰ No original (Wilde, 2000): “anxious to publish a volume of poems immediately”

³¹ No original (Wilde, 2000): “Possibly my name requires no introduction”.

dia do mês, a resenha anônima na revista *Athenaeum* nomeou o livro como “o evangelho de uma nova crença”³² (Beckson, 2005, p. 25, tradução nossa).

Contudo, nas palavras do resenhista, os poemas eram imprecisos, regulares, e, através de seus versos (“não mostrando muita poesia, mas pelo menos exibindo coragem”³³), os leitores eram incapazes de perceber que “o apóstolo do novo culto tem alguma mensagem distinta”³⁴. Salientou-se, no entanto, a sensibilidade do poeta para com a beleza natural; apesar de que, certas linhas exibindo retratos marcantes, acabavam prejudicadas pela “artificialidade”³⁵ e “insinceridade”³⁶ presente nas rimas “fracas”³⁷ e “insatisfatórias”³⁸, transformando-se, no final das contas, em “uma acentuação extravagante de qualquer coisa em verso moderno que mais se aproxime do *estilo culto* do século XVI”³⁹ (Beckson, 2005, p. 26, tradução nossa).

Publicada na revista *Saturday Review*, também em 23 de julho, outra resenha anônima intitulou os poemas como o pior pesadelo de um resenhista, pois tratava-se do tipo de trabalho que “que não é bom nem mau, que não exige elogios nem zombarias, e onde buscamos em vão qualquer toque pessoal de pensamento ou música”⁴⁰ (Beckson, 2005, p. 29, tradução nossa). O texto, consideravelmente mais curto, elogiou a astúcia de Wilde, seu vocabulário e fluência que “não possuem nada a dizer”⁴¹. O poeta, na visão da crítica, lera autores canônicos e consagrados, mas mostrava-se incapaz de converter o conhecimento adquirido em originalidade e substância. Era impossível escapar da dissonância lógica causada por um amontoado de nomes e referências inúteis em suscitar riqueza ou profundidade para os versos, acarretando nada além do “tom sensual e ignóbil que deforma grande parte dos poemas”⁴² (Beckson, 2005, p. 29, tradução nossa).

Em 30 de julho, Oscar Browning, a pedido de Wilde, publicou na *Academy* suas impressões acerca de *Poems*. Para Browning (Beckson, 2005, p. 31, tradução nossa),

³² No original (Beckson, 2005): “the evangel of a new creed”.

³³ No original (Beckson, 2005): “[...] the verses have not much poetry they at least show courage”.

³⁴ No original (Beckson, 2005): “We fail to see, however, that the apostle of the new worship has any distinct message”.

³⁵ No original (Beckson, 2005): “artificiality”

³⁶ No original (Beckson, 2005): “insincerity”

³⁷ No original (Beckson, 2005): “weak”

³⁸ No original (Beckson, 2005): unsatisfactory

³⁹ No original (Beckson, 2005): “[...] an extravagant accentuation of whatever in modern verse most closely approaches the *estilo culto* of the sixteenth century”.

⁴⁰ No original (Beckson, 2005): “[...] neither good nor bad, which calls for neither praise nor ridicule, and in which we search in vain for any personal touch of thought or music”.

⁴¹ No original (Beckson, 2005): “[...] nothing to say”

⁴² No original (Beckson, 2005): “[...] the sensual and ignoble tone which deforms a large proportion of the poems [...]”

fosse com elogios ou críticas, ninguém atravessaria os poemas do irlandês com indiferença. Seus versos eram:

[...] o produto de uma mente fresca e vigorosa, dotada de uma percepção rápida das belezas da natureza, com um domínio de linguagem variada e musical, com uma sensualidade simpática que ganharia em vez de perder com a vestimenta de um véu mais grosso.⁴³

Browning, amigo de Wilde desde 1879, elogiou o arranjo artístico do livro, destacando as homenagens prestadas a grandes artistas da época, como Rossetti e Swinburne, e concluindo com a convicção que a Inglaterra estava diante de um poeta que somente enriqueceria a nação com o progresso de sua maturidade.

Possivelmente em razão do número de críticas negativas, Wilde reservou alguns anos para o seu retorno à publicação tradicional. *Poems* não apenas se mostrara enquanto um empreendimento vacilante, mas chegara a ser acusado de plágio e recusado pela Oxford Union. Resenhas subsequentes destacaram a afetação dos versos, consumindo com determinada indigestão o apreço do poeta por artistas Pré-Rafaelitas e do Romantismo. No artigo datado de 4 de fevereiro de 1882 e intitulado “*Unmanly Manhood*” (Masculinidade Emasculada, em tradução nossa), Thomas Wentworth Higginson, na *Woman’s Journal*, contempla a obra como um ataque à decência, advertindo as leitoras da revista que nenhuma mulher sujeitar-se-ia a permanecer no cômodo, caso o poema *Charmides* fosse lido em voz alta (Beckson, 2005, p.41).

Entretanto, quantidade alguma de criticismo foi o suficiente para convencer Wilde a recusar o convite de Richard D'Oyly Carte para realizar uma série de palestras na América do Norte. Com o crescimento exponencial do Esteticismo, possuindo, à época, figuras como Walter Pater, John Ruskin, e o próprio autor de *Poems* tais seus divulgadores, os preceitos do movimento artístico convergiam com o significado da palavra “estética” que, no grego, expressa “percepção”, “sensação”, “sensibilidade”. A filosofia do Esteticismo nascera a partir da crença de seus seguidores de que a arte não deveria ser obrigada a servir à moral e aos bons costumes, mantendo-se apartada de um dever educacional; assim como em resposta à crescente industrialização vigente, repelindo trabalhos feitos à mão, a exemplo da tapeçaria e as artes plásticas como pintura e escultura. Seus seguidores procuravam evidenciar o modo com o qual o ser humano

⁴³ No original (Beckson, 2005): “They are the product of a fresh, vigorous mind, dowered with a quick perception of the beauties of nature, with a command of varied and musical language, with a sympathetic sensuousness which would gain rather than lose by the vesture of a thicker veil.”

pode ser moldado pelo o que escuta, enxerga, experimenta com os sentidos - ou seja, pelo seu grau de sensibilidade para com o mundo.

Contudo, a estima à valores estéticos, em especial aqueles relacionados a decoração e languidez na demonstração de sentimentos, não passaram despercebidos por aquele que consideravam tal afeição conectada a assuntos femininos ou completamente negativos. A ópera *Patience* (1881), sucesso teatral e encenada quase 600 vezes, satirizava a crescente circulação de indivíduos provenientes do Esteticismo; as quais, na perspectiva do espetáculo, autoindulgentes, vazias e desocupadas. De certo, fora difícil ignorar a semelhanças entre as roupas, o cabelo e os maneirismos do personagem Bunthorne e Oscar Wilde. O sucesso da performance encorajara D'Oyly Carte, produtor da peça, a efetuar uma encenação em Nova York. Diante da aceitação do público, tomado por um misto de deleite e ultraje, Wilde demonstrou pouca ou nenhuma hesitação ao ser convocado a exhibir a si mesmo e os seus conhecimentos, num mínimo de cinquenta apresentações, ao povo estadunidense e canadense

2.2 A DESCOBERTA DA AMÉRICA POR OSCAR WILDE

A chegada de Oscar Wilde aos Estados Unidos poderia ser considerada o maior momento da sua carreira, não fosse a sua prisão. Saindo do S.S. Arizona, embarcação que deixara Liverpool em 24 de dezembro de 1881, e chegando a Nova York em 2 de janeiro de 1882, Wilde foi recebido por um enxame de repórteres e jornalistas. A mídia, questionando-lhe sobre vida, arte e literatura, escrevia todos os pormenores de suas declarações, sem deixar de mencionar, peça por peça, do seu vestiário. O *New York World*, de 3 de janeiro de 1882, destacou os “os ombros largos e os braços longos”⁴⁴ (Hofer; Scharnhorst, 2010, p. 13, tradução nossa) de Wilde, assim como o casaco comprido, os sapatos de couro, e os olhos de um azul profundo, “mas sem a expressão longínqua popularmente atribuída aos poetas”⁴⁵ (Hofer; Scharnhorst, 2010, p. 13, tradução nossa). Em entrevista para o jornal, o escritor, sendo indagado sobre a definição do Esteticismo, respondeu que o movimento se interessava “pelos signos do belo”⁴⁶,

⁴⁴ No original (Hofer; Scharnhorst, 2010): “[...] broad shoulders and long arms [...]”

⁴⁵ No original (Hofer; Scharnhorst, 2010): “[...] but without that faraway expression that is popularly attributed to poets [...]”.

⁴⁶ No original (Hofer; Scharnhorst, 2010): “[...] the signs of the beautiful”.

sendo “a ciência através da qual os homens cuidam da correlação que existe nas artes”⁴⁷, buscando, acima de tudo, “o segredo da vida.”⁴⁸

Para o repórter do *Evening Post*, na publicação datada de 4 de janeiro, Wilde afirmou estar no país para “difundir beleza”⁴⁹ e alegou não haver fim para o movimento. A reportagem o descreve como um “jovem alto, bem constituído [...] com um rosto branco e achatado [...] dentes irregulares e salientes”⁵⁰, expressando-se numa “risada embaraçada ao invés de usar uma pontuação”⁵¹ (Hofer; Scharnhorst, 2010, p. 13, tradução nossa).

Na carta dirigida a esposa de George Lewis (Wilde, 2000, p. 143, tradução nossa), Wilde confessa ter ido

[...] além da minha esperança mais delirante. Em todas as cidades eles iniciam escolas de arte decorativa após minha visita, e iniciam museus públicos, recebendo meus conselhos sobre a escolha de objetos e a natureza do edifício. E os artistas me tratam como um jovem deus.⁵²

Pode-se afirmar, com considerável convicção, que foi na América que Oscar Wilde tornou-se, ou aprimorou o processo de ser, Oscar Wilde. É difícil imaginar como, através de quais instrumentos e mediadores, ele conseguiria tal transformação sem as noventa e oito entrevistas concedidas. Noventa e oito registradas, diga-se. Havia um elemento performático, delimitando o ensaiado, em suas comunicações. Não se tratava de declarações, opiniões, respostas e esclarecimentos. Era arte. Era artístico. Como se enxergasse naquelas circunstâncias algum tipo de extensão ou substituto para o papel. A vida imita a arte, informa um dos credos do Esteticismo. Não poderia ser a vida, então, uma tela? Um pincel? Converter-se em caneta-tinteiro ou pena de ganso?

Sentando-se com o *New York Tribune*, para a edição de 8 de janeiro de 1882, Wilde alegou que “um verdadeiro artista que acredita em sua arte e em sua missão deve [...] ser totalmente insensível a elogios e críticas. [...] Ele tem a verdade do seu lado”⁵³ (Hofer; Scharnhorst, 2010, p. 20, tradução nossa). O artista, fosse pintor ou escritor,

⁴⁷ No original (Hofer; Scharnhorst, 2010): "It is the science through which men look after the correlation which exists in the arts".

⁴⁸ No original (Hofer; Scharnhorst, 2010): "[...] the secret of life".

⁴⁹ No original (Hofer; Scharnhorst, 2010): "[...] diffuse beauty [...]".

⁵⁰ No original (Hofer; Scharnhorst, 2010): "[...] a tall, well-built [...] with a large white, flat face [...] irregular and protruding teeth [...]".

⁵¹ No original (Hofer; Scharnhorst, 2010): "[...] an embarrassed laugh used in lieu of punctuation".

⁵² No original (Wilde, 2000): "[...] beyond my wildest hopes. In every city they start schools of decorative art after my visit, and set on foot public museums, getting my advice about the choice of objects and the nature of the building. And the artists treat me like a young god".

⁵³ No original (Hofer; Scharnhorst, 2010): "[...] be altogether insensible to praise or blame [...]. He has the truth on his side [...]".

deveria associar-se livremente pela sociedade, pois trabalhava com execuções diferentes da mesma verdade. O desejo pela beleza era meramente um desejo pela vida, concluiu.

Segundo Mckenna (2009, p. 39), Wilde, na noite anterior à primeira palestra em Chickering Hall, comparecera a exibição de *Patience* trajando vestes de extrema semelhança àquelas vestidas por Bunthorne no palco, personagem com quem viria a ser identificado (“o “Bunthorne” original”⁵⁴) no *Cincinnati Enquirer* de 21 de fevereiro de 1882. Seu primeiro dia enquanto palestrante fora um sucesso de vendas, acarretando o dobro de eventos combinados. Apesar da estima pelas horas nas quais fora acompanhado pelos veículos de imprensa, afirmando tratarem-se dos homens mais inteligentes que conhecera⁵⁵ (Hofer; Scharnhorst, 2010, p. 72, tradução nossa), o número de publicações aversas ao charme de Wilde também progredira. O *St. Louis Post-Dispatch* destacou seu “jeito feminino”⁵⁶; o *Boston Evening Transcript* divulgou um poema onde os versos finais alegavam que Wilde “se parece mais com uma mulher do que qualquer humano feminino”⁵⁷. O *St. Louis Republican*, de 26 de fevereiro, escreveu sobre a sua “fala sáfica”⁵⁸; enquanto o *Sacramento Record-Union*, publicado em 27 de março, criticou a “plenitude e efeminação quase juvenil do seu rosto”⁵⁹, que resultavam da “evidente falta de vigor e força”⁶⁰. Em 13 de abril, tanto o *Denver Rocky Mountain News* quanto o *Denver Tribune* publicaram matérias acerca de Wilde, o primeiro jornal concentrando-se nos seus lábios voluptuosos e de cor vivaz (“como os de uma garota”⁶¹); e o segundo, argumentando que o poeta irlandês parecia ser “metade homem e metade mulher.”⁶²

⁵⁴ No original (Hofer; Scharnhorst, 2010): “The original of “Bunthorne””

⁵⁵ No original (Hofer; Scharnhorst, 2010): “[...] some of the brightest hours I have passed in this country have been with the gentlemen of the press who have interviewed me, and I have found them among the most intelligent men I have met here.”

⁵⁶ No original (Hofer; Scharnhorst, 2010): “[...] feminine way [...]”.

⁵⁷ No original (Mckenna, 2009): “[...] He looks more like a woman Than any feminine human”.

⁵⁸ No original (Hofer; Scharnhorst, 2010): “[...] sapphic speech [...]”.

⁵⁹ No original (Hofer; Scharnhorst, 2010): “[...] the almost boyish fullness and effeminacy of his face”.

⁶⁰ No original (Hofer; Scharnhorst, 2010): “[...] apparent lack of vigor and force”.

⁶¹ No original (Hofer; Scharnhorst, 2010): “[...] as bright-colored as a girl’s”.

⁶² No original (Hofer; Scharnhorst, 2010): “[...] “half of man and half of woman”.

Figura 1 - Litografia publicada por Currier & Ives intitulada *The Aesthetic Craze* (1882), retratando Oscar Wilde como um homem afro-americano.



Fonte: Library of Congress

Em *Making Oscar Wilde* (2018), Michèle Mendelssohn revela que outro modo encontrado para o atacar deu-se através das caricaturas difundidas na época, muitas, inclusive, de teor racista. Uma litografia (cf. Figura 1), em particular, intitulada “*The Aesthetic Craze*” e reproduzida pela *Darktown Comics* em 1882, retratava o poeta tal um homem afro-americano, com a seguinte frase no subtítulo: “*Whats de matter wid de Nigga? Why Oscar you’s gone wild!*” (Qual o problema desse preto? Por que Oscar você enlouqueceu!), tradução nossa). A façanha não era incomum nos Estados Unidos do século dezenove, especialmente no sul do país, área dominada pelas leis de segregação *Jim Crow*, decretadas em 1870.

Tal ocorrência, em que Wilde fora retratado como membro de um grupo étnico diferente daquele no qual nascera, pode ser explicada pelo fato da sua condição de irlandês. Embora os seus trajes e até mesmo a sua dicção, sua eloquência, possuíssem retoques ingleses, seus pais, Sir William Wilde e Lady Jane Wilde, não escondiam os princípios nacionalistas e anticoloniais movendo-os nas esferas públicas e privadas. Sir Wilde, cirurgião criador do que mais tarde tornar-se-ia o Hospital de Olhos e Ouvidos de Dublin, efetuou investidas antropológicas, reconhecendo, numa descoberta inédita, uma povoação lacustre. Ellmann (1988 p. 10) relata que, no tratamento dos camponeses, ao invés de honorários, coletava “superstições, lendas, receitas medicinais e feitiços que de outra maneira estariam perdidos”. Os escritos, editados por Lady Wilde após a morte do esposo, possuiu entre os seus leitores e adeptos, o poeta e dramaturgo W.B. Yeats, uma das figuras mais importantes do Renascimento Literário Irlandês. Lady Wilde, também conhecida como Speranza, exibia-se como artista da poesia “inflamada”, a poetisa que, à beira da revolução, conforme o país era destituído, cada vez mais, de nutrição física e moral, encontrara na arte e nos editoriais vigentes, o seu instrumento de protesto, bradando que “a guerra com a Inglaterra, há muito pendente, realmente começou”.

Não há como falar sobre a Irlanda, sem discutir as grandes transformações vivenciadas pelo país, principalmente o período conhecido como a Grande Fome, iniciado em meados de 1840. A crise aconteceu devido ao ataque agressivo de fungos em plantações de batatas, principal alimento do país em razão da sua facilidade em crescer no solo irlandês. Os fungos alastraram-se, afetando, em pouco tempo, todo o país. Devido ao fato da maior parte da população manter-se de forma agrária, a compra e venda do produto foi afetada de maneira drástica. Com um governo ineficiente e longas temporadas de inverno rigoroso, mostrando-se em níveis de letalidade, muitos irlandeses foram obrigados a deixar suas casas, ou foram expulsos pela falta de pagamento do imóvel.

Segundo Kinealy (1994), a emigração progrediu de modo tão avassalador que se estima que a população foi reduzida entre vinte e vinte cinco por cento. Em 1850, havia mais irlandeses morando em Nova York do que em Dublin, a capital do país. Aqueles que ficaram para trás, por esperança ou falta de transportação, tiveram que passar por uma série de doenças, como escorbuto, e uma epidemia de cólera, que ceifou quase cinquenta mil pessoas. Kinealy afirma que os efeitos traumáticos foram de tamanha grandeza que se entranhou à memória coletiva da nação.

Para o *establishment* estadunidense, retratar Wilde enquanto homem afro-americano serviu aos propósitos de mostrá-lo como um “branco menor”, comparando a sua condição de irlandês com àquela do povo negro. Seria contraproducente ignorar a insatisfação, a tórrida agonia, em que se encontravam os homens (heteronormativos) diante de Oscar Wilde. Ao longo dos onze meses em turnê, percorrendo acerca do renascimento inglês, decoração de interiores e os poetas irlandeses do século dezenove, tratavam-se de mulheres os indivíduos ocupando a maior parte do público presente. As esposas dos magnatas e empresários abastados inclinavam-se ardorosamente para saber o que estava *in* e *out* no outro lado do atlântico.

Nos Estados Unidos, no estúdio de Napoleon Sarony em Nova York, nasceram as fotografias mais famosas de Oscar Wilde. Sarony efetuou vinte e oito fotografias sob o contrato de ser o único profissional a realizar o ato. Vinte e oito fotografias multiplicando-se e multiplicando-se em reproduções comercializadas conforme Wilde avançava na turnê. De Nova York à Filadélfia, de Washington a Baltimore, de Albany a Boston, passando por New Heaven, Hartford, cruzando Chicago e Fort Wayne, indo para Detroit, Cleveland, Louisville e Indianapolis, Cincinnati, St. Louis e Springfield. De nove de janeiro até vinte de novembro, Wilde estivera no continente onde, passando pela alfândega, alegam ter respondido não haver nada a declarar, exceto o seu talento. Na Filadélfia, Wilde conheceu Walt Whitman, o poeta que, em resposta para o *Halifax Morning Herald*, dissera escrever algo que não era nem prosa ou poesia, mas “algo próprio que é único”⁶³ (Hofer; Scharnhorst, 2010, p.55, tradução nossa).

O encontro, declara Mendelssohn (2018), havia sido idealizado por um jovem editor chamado Joseph Marshall Stoddart, que havia adquirido os direitos às óperas de Arthur Sullivan e W.S. Gilbert, criadores de *Patience*. Whitman, contudo, declinou o convite de Stoddart para que, junto com Wilde, transitasse pela cidade numa carruagem

⁶³ No original (Hofer; Scharnhorst, 2010): “[...] something of his own that is unique”.

aberta, no intuito de atrair mais pessoas para o teatro. A reunião, contudo, aconteceu. Em 18 de janeiro de 1882, o jovem poeta encontrou o criador dos poemas lidos por sua mãe antes de dormir, graças aos intermináveis elogios tecidos publicamente. Nenhum repórter fora convidado para testemunhar e imortalizar a união. Questionado na edição de 29 de janeiro de 1882 do *Boston Herald*, Wilde respondeu (“seu rosto iluminando-se com entusiasmo”⁶⁴) que Whitman era “o homem mais grandioso que já vi. O caráter mais simples, mais natural e mais forte que já conheci na minha vida”⁶⁵ (Hofer; Scharnhorst, 2010, p.116, tradução nossa). Muitos anos depois, numa carta endereçada a George Cecil Ives, Oscar Wilde revelou: “o beijo de Walt Whitman ainda está nos meus lábios” (Ellmann, 1988, p. 336).

Após voltar para casa, Wilde retornou, mais uma vez, a Nova York para a encenação de sua peça *Vera; or, the nihilists*, em 1883. Junto com *The Duchess of Padua*, também escrita em 1883, trata-se de uma das suas peças menos encenadas. A trama, elaborada em quatro atos e inspirada na vida da socialista e ativista Russa Vera Zaslitch, concentra-se na escolha de Vera, personagem principal, entre seguir o irmão, prisioneiro político, ou assassinar Alexis, o chefe de estado por quem é apaixonada. Uma resenha anônima publicada no *New York Times* em 21 de agosto de 1883, descreve a peça como “irreal, prolixa e cansativa”⁶⁶ (Beckson, 2005, p. 48, tradução nossa), aproximando-se “tão perto do fracasso quanto um escritor engenhoso e capaz pode fazer”⁶⁷. A resenha critica os “discursos longos”⁶⁸ e a falta de dramaticidade. Wilde, que não cansava de oferecer “razão convincente para duvidar de sua sinceridade”⁶⁹ (Beckson, 2005, p. 47, tradução nossa), parecia, para o resenhista, ser incapaz de enxergar o niilismo de modo efetivo. A doutrina filosófica apresentada na peça era um “elemento estúpido e exaustivo”⁷⁰. A atuação encontrava-se preterida por discursos que não chegavam a lugar algum e personagens de comportamento excêntrico. No mesmo dia, outra resenha anônima circulara no *New York Daily Tribune* criticando não apenas a peça que “parcamente recompensou a curiosidade do público”⁷¹ (Beckson, 2005, p. 49, tradução

⁶⁴ No original (Hofer; Scharnhorst, 2010): “[...] his face kindling with enthusiasm [...]”

⁶⁵ No original (Hofer; Scharnhorst, 2010): “He is the grandest man I have ever seen. The simplest, most natural, and strongest character I have ever met in my life.”

⁶⁶ No original (Beckson, 2005): “[...] unreal, longwinded, and wearisome”.

⁶⁷ No original (Beckson, 2005): “[...] comes as near failure as an ingenious and able writer can bring it”.

⁶⁸ No original (Beckson, 2005): “[...] long speeches [...]”.

⁶⁹ No original (Beckson, 2005): “[...] has given us cogent reason to doubt his sincerity”.

⁷⁰ No original (Beckson, 2005): “[...] stupid and tiresome element [,,]”.

⁷¹ No original (Beckson, 2005): “[...] poorly rewarded the public curiosity [...]”

nossa), mas também o calor insuportável nas instalações onde a performance era executada.

Wilde casou-se no ano seguinte, em 29 de maio de 1884, com Constance Lloyd, jovem irlandesa que conhecera em 1881 em Londres e de quem aproximara-se no seu retorno a Dublin. Seus filhos, Cyril e Vyvyan, nasceram nos dois anos seguintes: 1885 e 1886, respectivamente. Foi em 1886, também, durante a segunda gravidez da esposa, que Wilde conheceu Robert Moss, um jovem de dezessete anos que, nas palavras de Ellmann (1988, p. 275), estava determinado a seduzi-lo. Muito especula-se sobre a possibilidade de Moss ter iniciado Wilde no intercuro sexual com outro homem.

Ao longo de 1886 e posteriormente, Wilde iniciou as suas investidas no mundo do jornalismo, escrevendo criticismo acerca de arte e cultura para jornais e revistas, tal como apoiando a causa irlandesa publicamente. Tornou-se, em 1887, editor da revista *The Lady's World*, alterando, pouco tempo depois, seu nome para *The Woman's World*. Editando o periódico até 1889, Wilde convidou personalidades tais a rainha da Romênia, bem como a mãe e a esposa, para escreverem artigos e matérias, expandindo o escopo jornalístico que focava, acima de tudo, em moda e arte. O trabalho editorial, contudo, não o impediu de publicar, em maio de 1888, *The Happy Prince and other tales*, baseado nos contos de fadas narrados para os filhos, ao colocá-los na cama. Walter Pater, escritor admirado por Wilde, enviou uma carta informando-o que o livro, “muito breve”⁷², estava “repleto de toques delicados e inglês puro”⁷³ (Beckson, 2005, p. 53, tradução nossa). Na edição de primeiro de setembro de 1888 da *Athenaeum*, uma resenha anônima declarava que Wilde possuía o raro dom de escrever contos de fadas, comparável aos clássicos escritos por Hans Andersen, um elogio “difícil de conceder”⁷⁴ (Beckson, 2005, p. 55, tradução nossa). Alexander Galt Ross, na resenha escrita para o *Saturday Review* de 20 de outubro de 1888, enalteceu a astúcia dos contos que agradariam especialmente os adultos por seu humor satírico – “o espírito dominante dessas histórias”⁷⁵ (Beckson, 2005, p. 57, tradução nossa).

Em 1891, Wilde prosseguiu no âmbito dos contos, com a publicação de mais duas coletâneas: *Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories* e *A House of Pomegranates*. Sobre *Lord Arthur*, a resenha anônima publicada em 22 de agosto na *Graphic* elogiou o

⁷² No original (Beckson, 2005): “[...] too brief [...]”

⁷³ No original (Beckson, 2005): “[...] abounds with delicate touches and pure English”.

⁷⁴ No original (Beckson, 2005): “[...] not easy to give higher praise than this”.

⁷⁵ No original (Beckson, 2005): “[...] the dominant spirit of these stories [...]”.

conto homônimo e referiu-se as outras como “excelente”⁷⁶ (Beckson, 2005, p.117). William Sharp, na *Academy* de 5 de setembro, mostrou apreço pelo conto “*The Sphinx without a Secret*” e disse que “*The Canterville Ghost*” era ainda melhor, apesar de concluir que o livro era “tão maçante quanto derivativo”⁷⁷ (Beckson, 2005, p.119). O célebre escritor W.B. Yeats também teceu alguns comentários para a *United Ireland*, em 26 de setembro, escrevendo estar desapontado com o livro. Na mesma publicação, Yeats nomeia *Intentions*, coletânea reunindo criticismos de Wilde e publicado ainda em 1891, tal “algumas das críticas literárias mais sutis que provavelmente veremos por muitos e longos dias”⁷⁸ (Beckson, 2005, p.122).

Um ano antes, em 1890, alguém do passado retornou à vida de Wilde: Joseph Stoddart, editor do periódico estadunidense *Lippincott's Monthly Magazine*, convidando-o para um encontro em 30 de agosto de 1889, no Hotel Langham, na capital inglesa. No jantar, também estariam presentes o escritor Arthur Conan Doyle e um membro do Parlamento. Stoddart reunira Wilde e Doyle com objetivos financeiros e comerciais: pretendia, obtendo novas obras literárias de escritores do outro lado do Atlântico, aumentar a alcance de leitores que não conheciam a *Lippincott*, uma revista mensal sediada na Filadélfia, e levar personalidades de renome que conseguissem manter e atrair leitores estadunidenses. Sete anos após a turnê pela América do Norte, o esteta ainda era ovacionado, tal registrou Doyle em sua autobiografia, como o “defensor do esteticismo”. Wilde retirou-se do encontro com a promessa de entregar um texto de trinta mil palavras em troca de um pagamento antecipado de 200 libras. O conto de fadas que escreveu, intitulado *The Fisherman and his Soul*, foi recusado por Stoddart. *O Retrato de Dorian Gray*, conforme lido na *Lippincott*, seria publicado, alguns meses depois daquele jantar, em 20 de julho de 1890.

2.3 SEXO E A CIDADE

A vida e o destino de Oscar Wilde mudaram para sempre após a circulação de *O Retrato de Dorian Gray* na *Lippincott*. No texto, o jovem do título trata-se de um rapaz ingênuo que se encontra com o pintor Basil Hallward para que o artista o desenhe em uma

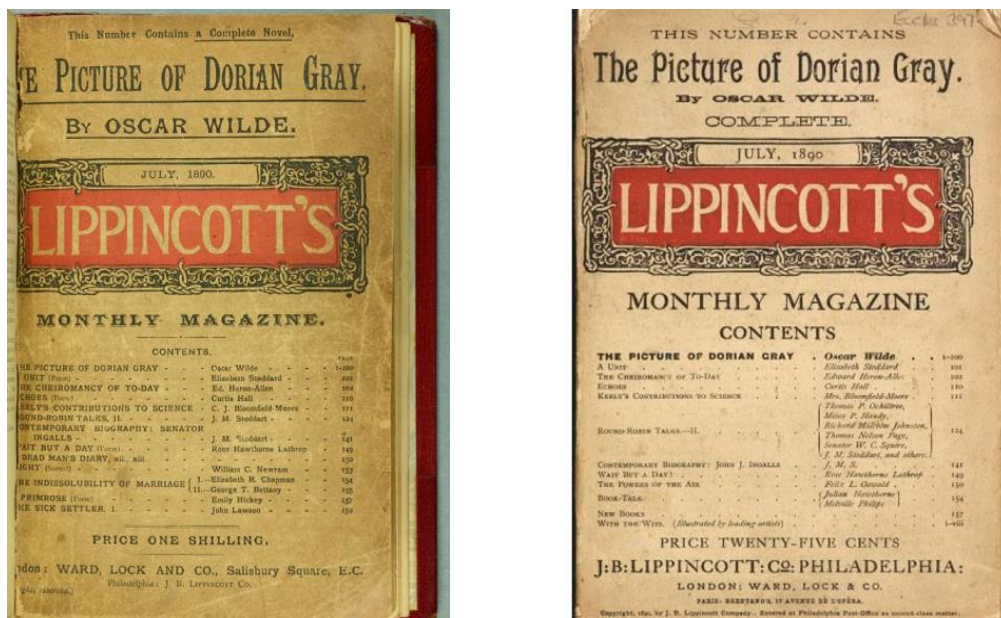
⁷⁶ No original (Beckson, 2005): “[...] excelente [...]”

⁷⁷ No original (Beckson, 2005): “[...] dull as well as derivative”.

⁷⁸ No original (Beckson, 2005): “[...] some of the most subtle literary criticism we are likely to see for many a long day”.

de suas pinturas. Numa dessas sessões, encontra-se Lorde Henry Wotton, amigo de Basil, que, ao conhecer Dorian, encanta-se tanto com o tamanho de sua beleza quanto com a profundidade do que, acredita Lorde Henry, ser a sua ignorância em relação as coisas do mundo. Os dois amigos, homens mais velhos e estabelecidos na sociedade, acabam por exercer em Dorian Gray sentimentos opostos. Basil acredita no poder da expressão artística, nos afetos provenientes de uma existência honesta, límpida. Lorde Henry, *bon vivant*, extrai os seus preceitos do hedonismo: julga que uma vida espontânea, de prazeres e convenções individuais, é o auge de uma vivência bem experimentada. Em conflito com as informações divergentes, e com os significados voláteis que cada perspectiva uma hora apresenta, Dorian Gray implora para trocar de lado com o seu retrato: deseja que o quadro, e não ele, envelheça, torne-se feio e deteriorado, sofra todas as interferências e ilações do tempo, em seu lugar. Deste ponto, então, o rapaz permanece jovem. Jovem para sempre. E o retrato, conforme o seu pedido, não apenas envelhece: exhibe, em suas rugas e vincos, nos sulcos e dobras da pele, as infrações e delitos do modelo. Torna-se o retrato (da alma) de Dorian Gray.

Figura 2 - As capas das edições da *Lippincott's Monthly Magazine* publicadas em julho de 1890, no Reino Unido (esquerda) e nos Estados Unidos da América (direita).



Fonte: Leeds University Library e site Open Edition Journals

Mostra-se necessário mencionar que em aspectos documentais, a passagem de manuscrito para texto datilografado, até chegar, em 1890, na *Lippincott* e, um ano depois, na publicação do livro, foi tão conturbada quanto o enredo em suas páginas. Podemos

seguir os rastros de *Dorian Gray* em quatro testemunhos: o manuscrito sobrevivente e sem datação, disponibilizado online pelo The Morgan Library & Museum; o datiloscrito, sem data, editado por Stoddart, outros agentes da *Lippincott* e com inscrições do próprio Wilde, pertencendo a William Andrews Clark Memorial Library; a versão recebida pelos leitores do periódico em 1890 e a edição publicada em livro, de 1891. Nota-se que as alterações realizadas entre as publicações de 1890 e 1891 não estiveram apenas conectadas às passagens homoeróticas que ocasionaram enorme furor social. As transformações ocorreram, também, em nível literário: o livro englobava um espaço maior do que as páginas enumeradas de uma revista publicada em intervalos regulares.

Como se observado por um caleidoscópio, a nuance transgressora de *O Retrato de Dorian Gray* pode ser vista de inúmeros modos. Wilde utiliza palavras para elaborar uma pintura. Pretere o pincel, a tinta, o cavalete. Abandona a fotografia, existindo há décadas e tornando-se cada vez mais popular, à medida que o público recorria a meios de representação mais modernos. Ellmann (1988, p. 277) descreve o trabalho árduo que acabara por ser, apresentando o trecho de uma carta endereçada a Beatrice Allhusen, onde o irlandês compara *Dorian Gray* a sua vida, pois está “repleto de conversas e nenhuma ação”. Wilde prossegue reclamando de sua incapacidade diante de certas descrições. Seus personagens, confessa, “sentam-se em cadeiras e tagarelam”. É interessante notar que, enquanto na contemporaneidade, a obra é aclamada por sua “exploração e celebração da natureza do desejo e prazer sexuais entre homens”⁷⁹ (Mckenna, 2009, p. 171, tradução nossa) e como “o romance estético *par excellence*, não na adoção de uma doutrina, mas na exposição dos seus perigos” (Ellmann, 1988, p. 278), em 20 de junho de 1890, sua data de publicação, encontrou-se num lugar de escárnio pelos mesmos motivos.

A primeira versão conhecida pelo público, veiculada na *Lippincott's Monthly Magazine*, apresentava treze capítulos e, nas palavras de uma resenha anônima do *Daily Chronicle*, em 30 de junho de 1890, estava “pesado com os odores mefíticos de putrefação moral e espiritual”⁸⁰ (Beckson, 2005, p. 71, tradução nossa). Os comentários prosseguem, intitulando *Dorian Gray* como herdeiro da “literatura leprosa”⁸¹ do Decadentismo francês, e alegando que a estória poderia ter obtido um melhor resultado “não fosse sua frivolidade efeminada, sua insinceridade estudada, seu cinismo teatral, seu misticismo

⁷⁹ No original (Mckenna, 2009): “[...] an exploration and a celebration of the nature of sexual desire and sexual pleasure between men”.

⁸⁰ No original (Beckson, 2005): “[...] the atmosphere of which is heavy with the mephitic odours of moral and spiritual putrefaction”.

⁸¹ No original (Beckson, 2005): “[...] leprous literature [...]”

espalhafatoso, seus filosofares irreverentes e o rastro contaminante de vulgaridade espalhafatosa”⁸².

Desde a crítica publicada no *St. James Gazette*, iniciou-se nos periódicos uma verdadeira cruzada do escritor defendendo Dorian Gray de seus detratores. Wilde, na edição de 26 de junho de 1890, da *St. James Gazette*, mostrou-se completamente contra às noções veiculadas no jornal, posteriormente identificadas como as palavras do jornalista Samuel Henry Jeyes. Wilde defendeu que noções artísticas não se relacionavam de modo algum a esfera moral, especialmente no que dizia submeter-se à ela. O jornal, fundado pelo político conservador Henry Hucks Gibbs, publicou outro comentário de Jeyes, por sua vez respondendo a carta de Wilde. No dia seguinte, em 27 de junho, Wilde replicou salientando os “ataques diários”⁸³ à sua pessoa, causando Jeyes a retorquir, na mesma tiragem, acerca da liberdade de expressão da crítica literária. Wilde contestou novamente, numa carta mais longa, sobre “censura, a malícia do resenhista e a diferença entre arte e vida”, e que, por sua vez, foi acompanhada pelas refutações de Jeyes. Em sua última missiva para o jornal, veiculada em 30 de junho de 1890, Wilde demonstrou-se resoluto na conclusão do embate, pedindo ao crítico para deixar *Dorian Gray* “para a imortalidade que merece”⁸⁴ (Wilde, 2000, p.252, tradução nossa). Os comentários difundidos pelo *Daily Chronicle* também foram refutados por Wilde através da correspondência reproduzida em 2 de julho de 1890. Sob perspectiva semelhante aos seus argumentos na carta endereçada a *St. James Gazette*, o escritor refutou a suposta imoralidade da obra, afirmando que “a verdadeira moral da história é que todo excesso, assim como a renúncia, traz seu castigo”⁸⁵ (Wilde, 2000, p. 263, tradução nossa). O jornal, contudo, declinou qualquer réplica.

Nos meses seguintes, Wilde continuou em sua campanha contra os jornais da época, respondendo, em seguida, a crítica sem assinatura publicada pelo *Scots Observer*, em 5 de julho de 1890. Na opinião do resenhista, Wilde “voltou a escrever coisas que seriam melhores não escritas”⁸⁶, tais coisas, diga-se, do interesse do Departamento de Investigação Criminal e que, apesar do escritor possuir “inteligência, arte e estilo”⁸⁷, ele

⁸² No original (Beckson, 2005): “[...] for its effeminate frivolity, its studied insincerity, its theatrical cynicism, its tawdry mysticism, its flippant philosophising, and the contaminating trail of garish vulgarity”.

⁸³ No original (Wilde, 2000): “[...] daily attacks [...]”

⁸⁴ No original (Wilde, 2000): “[...] to the immortality that it deserves”.

⁸⁵ No original (Wilde, 2000): “The real moral of the story is that all excess, as well as renunciation, brings its punishment”.

⁸⁶ No original (Beckson, 2005): “[...] has again been writing stuff that were better unwritten [...]”

⁸⁷ No original (Beckson, 2005): “[...] brains, and art, and style [...]”

deveria encontrar outra ocupação não fosse a de escrever para “nobres fora da lei e carteiros pervertidos”⁸⁸ (Beckson, 2005, p. 73, tradução nossa). Wilde, em contrapartida, argumentou numa carta publicada em 12 de julho que não era obrigação do artista ter “simpatia ética”⁸⁹, justificando que “virtude e perversidade são para ele simplesmente o que as cores da paleta são para o pintor”⁹⁰.

Não há como atravessar tal passagem, sem parar um segundo diante da menção, sem floreios ou evasões, à “nobres fora da lei e carteiros pervertidos”. De fato, a alusão demonstra como os acontecimentos transcorridos um ano antes, em Cleveland Street, não apenas estavam longe do esquecimento público, mas também serviriam enquanto adereços de palco à performance derradeira de Oscar Wilde. Em julho de 1889, o jovem carteiro Charles Swinscow encontrou-se na posição de suspeito pelo guarda Luke Hanks, então investigando pequenos furtos ocorridos no *Central Telegraph Office*. Swinscow, descobriu o agente, possuía consigo valor acima daquele permitido a alguém, no cargo em que ocupava, ter em mãos. Pressionado, o rapaz de quinze anos revelou prostituir-se na casa de número 19 em Cleveland Street e, desse modo, expôs uma rede de serviços sexuais para homens da aristocracia inglesa. Swinscow, em seu testemunho, apresentou o nome de colegas envolvidos, incluindo Henry Newlove, que o apresentara a Charles Hammond, responsável pela residência em Cleveland Street. Os jovens mencionados, em suas confissões, corroboraram as palavras de Swinscow e, pouco tempo depois, uma investigação oficial iniciou-se. McKenna (2009, p. 189, tradução nossa) transcreve um fragmento do relato de Frederick Abberline, encarregado da operação, onde o inspetor chefe descreve que após a residência ser colocada sob observação:

[...] alguns homens de aspecto refinado e aparente boa posição foram vistos lá, acompanhados, em alguns casos, por rapazes, e em duas ocasiões por um soldado, mas após esperar de maneira suspeita, saíram sem conseguir admissão. Alguns deles chegaram em táxis separados e, evidentemente, se encontraram com hora marcada na casa para fins não naturais.⁹¹

⁸⁸ No original (Beckson, 2005): “[...] outlawed noblemen and perverted telegraph boys [...]”

⁸⁹ No original (Beckson, 2005): “[...] ethical sympathies [...]”

⁹⁰ No original (Beckson, 2005): “Virtue and wickedness are to him simply what the colours on his palette are to the painter”.

⁹¹ No original (McKenna, 2009): “[...] a number of men of superior bearing and apparently of good position have been seen to call there accompanied by boys in some instances, and on two occasions by a soldier, but after waiting about in a suspicious manner left without gaining admission. Some of them arrived in separate cabs, and evidently met by appointment at the house for unnatural purposes.”

Diante da fuga de Charles Hammond, Henry Newlove indicou outro nome que seria de importância a todo o processo: Lorde Arthur Somerset, na época membro da cavalaria e incumbido dos estábulos do príncipe de Gales. Apesar das alegações de Newlove, não apenas sobre as visitas recorrentes de Somerset a Cleveland Street, mas sobre os episódios de intercuro sexual entre ambas as partes, nenhum tipo de legalidade formal havia sido disposto contra o lorde. Por certo, nenhuma das grandes figuras mencionadas enfrentou litígios severos: indivíduos como Henry FitzRoy, Conde de Euston, encontraram-se aptos a ir para o estrangeiro, sem deixar um endereço de referência; ou, no caso de Somerset, postergações e moções indolentes, efetuadas por sujeitos em cargos ainda mais distintos, conduziram-no a viver em liberdade. Henry Newlove, na época com dezoito anos, e George Veck, conhecido de Charles Hammond, foram levados a julgamento, declarando-se culpados. Devido a suposta participação de Somerset, havia o receio latente que o príncipe Albert Victor, neto da Rainha Victoria e herdeiro do trono britânico, estivesse envolvido com os feitos sucedidos em Cleveland Street. Uma das figuras políticas defendendo perseguição mais ferrenha tratou-se de Henry Labouchère, membro do Parlamento e criador da *Labouchere Amendment*, que passara a configurar a homossexualidade masculina como atividade sodomita e a constituía no ato de *gross indecency* e, portanto, além de pecaminosa, criminosa em todo Reino Unido. A Emenda fazia parte da seção onze da *Criminal Law Amendment Act 1885*, criada com o intuito de penalizar ofensas sexuais contra o sexo feminino (adultos e crianças), e inclinou sua legislação a findar comportamentos sexuais e libertinos, com foco especial na prostituição.

É interessante, contudo, notar a ênfase no elemento masculino da lei – o sexo entre homens. A fase progressiva da nação inglesa, que restaurou seu sistema colonialista e o prestígio da classe burguesa, foi marcada, para além do alto nível de poder comercial e o auge da Revolução Industrial, pela rigidez das políticas no que tangia aos valores morais e éticos da sociedade. A moral vitoriana tornou-se, no léxico das gerações ulteriores, uma expressão para designar coibição sexual e extremo rigor no tratamento de condutas públicas e âmbitos sociais, visando a manutenção dos valores puritanos, a austeridade e o agudo senso de dever da época. Tal moralismo, um dos efeitos do domínio econômico e político, acarretou um forte movimento de perseguição e repressão aos artistas que se opuseram à regência vitoriana. Práticas como o descanso aos domingos, diligência religiosa e trabalhista tornaram-se pilares dos valores normativos da época. Ademais, tópicos da sexualidade humana não foram ignorados por estudiosos videntes. No livro

The Making of Victorian Sexuality (1995), Michael Mason argumenta que, longe de ser o símbolo de puritanismo e decência almejado pela sociedade vigente e reforçado pelas escolas no decorrer dos séculos, a sexualidade heteronormativa figurava em revistas populares, como a *The Pearl*, e nas memórias *My Secret Life* (1888). O desejo feminino também se elevou a objeto de pesquisa, através de estudos sobre o percurso e consequência do orgasmo na mulher e, em *História da Sexualidade* (2020), Foucault argumenta que os vitorianos inauguraram uma grande fração do discurso sobre a sexualidade humana como campo científico. Por que, então, tamanho interesse, o policiamento físico, legal e penal em torno da relação homoerótica entre homens?

Trazendo em voga a noção de uma sociedade panóptica, contempla-se, como objeto de vigilância da lei vitoriana, a preservação masculinidade heteronormativa. A sociedade vitoriana era formada por homens e para os homens, figuras que gozavam de clubes exclusivos, formavam os altos escalões, eram, até 1928, as únicas pessoas com direito ao voto, enxergando o sexo masculino e a heterossexualidade como sinônimos. A possibilidade de um conto homoerótico entre duas pessoas do mesmo sexo (dominante) pode ser visto como uma ameaça a evolução social. Enquanto repressão religiosa, não havia muito a ser feito em termos de interdição e punição. Contudo, transportada para a esfera jurídica, as consequências eram outras: muito mais severas e muito mais concretas. Proteger e conservar a masculinidade heteronormativa era manter-se distante da assimilação de um sexo frágil.

Em *Vigiar e Punir* (2014), Michel Foucault efetua um levantamento e análise histórica acerca das formas de punição e métodos disciplinares aplicados no ocidente e como, no decurso do tempo, a partir das transformações das legislações penais, toda a metodologia de correção foi de um direito absolutista até as instituições carcerárias dos tempos atuais. O pensador francês argumenta que o valor das execuções públicas enquanto punição e, também, uma forma de espetáculo público, no século XVII, perderam o seu espaço, pois enfraqueciam o poder vigente. Tais dinâmicas, realizadas em praça pública, não se caracterizavam na qualidade de um sistema criminal coeso, uma vez que, deliberada pelo crivo subjetivo do monarca, as penalidades poderiam mudar inclusive quando o mesmo crime era cometido. A performance, malquista pela população, acarretava protestos contra a instabilidade dos julgamentos dos soberanos. O encarceramento, transformado ao longo do tempo e subsistindo até hoje, surgiu como uma alternativa que punia o criminoso a longo prazo. Punia a sua alma, a sua psique, e não somente o corpo.

De tal forma, a pena não se concentrava em penalizar o ato cometido, mas principalmente em coibir uma possível repetição. O funcionamento prisional acaba por docilizar as figuras cativas, em virtude do caráter rígido e intransponível da sua arquitetura interna - onde os indivíduos são separados, comunicações fragmentadas ou nulas, horários para comer, dormir e acordar são impostos, e o nutrimento de afetos é posto em segundo plano. A rotina, que pode ser lida como um certo tipo de treinamento, conserva os membros numa perspectiva de utilidade, de repetição maquinal, e não de racionalidade e/ou reflexão. A disciplina, dominando o espírito, retira, diminui, aniquila o desejo, a vontade, o viço por revoluções e evoluções. Foucault observa que a essência de tal organização não se limita ao espaço prisional: ela pode ser encontrada, em termos éticos e estéticos, nas escolas (à vista da hierarquia entre discentes e docentes, do esquema de assentos, os horários para refeição, entrada e saída), assim como nos hospitais. Foucault (1975) argumenta que o instrumento mais forte da disciplina é a vigilância, em outras palavras, o sentimento de estar sendo, todos os dias, o tempo inteiro, vigiado. Controlado. O intelectual revive o panoptismo, termo de Jeremy Bentham, para discorrer sobre a ideia desta vigilância indefectível. Em um sistema penitenciário ideal, uma torre de observação seria centralizada, criando, de tal forma, um ponto de controle que vigiaria todas as celas ao mesmo tempo e onde, devido a disposição das persianas, todos ao lado de fora não seriam capazes de enxergar quem ou quantas pessoas estariam na torre. A atmosfera de imprevisibilidade, de um controle paradoxalmente visível e invisível, físico e psicológico, forçaria os constituintes daquele corpo social à extrema cautela e servilismo.

Parte-se, portanto, de um sistema prisional panóptico para uma sociedade panóptica quando os próprios membros de tal sociedade são versados a vigiar a si mesmo e uns aos outros, tal qual um acréscimo de sentinelas e disciplinadores. Os casos de homoafetividade precisavam ser exercidos com extrema cautela, devido a possibilidade de futura extorsão e chantagem. O panoptismo, aqui, encontra-se instalado na mente de cada indivíduo que exerce uma masculinidade considerada dissidente. Por estarem cativos na sensação de uma perpétua vigilância externa, tais homens precisam policiar os próprios atos e falas ao mesmo tempo em que policiam os atos e falas alheios, enquanto atentam-se para quaisquer “armadilhas” no discurso do outro.

Especialmente durante o século dezenove, a mentalidade vitoriana enfrentou uma série de acontecimentos que, à época, foram considerados como ataques a conduta heteronormativa vigente. Fanny e Stella podem ser vistas enquanto exemplo de tal

argumento. Em 28 de abril de 1870, dezoito e vinte anos antes do escândalo de Cleveland Street e da publicação de *Dorian Gray*, respectivamente, Fanny e Stella, transformistas de nomes civis Frederick Park (Fanny) e Ernest Boulton (Stella), foram levadas a prisão acusadas de conspiração com objetivo de cometer sodomia. Park e Boulton costumavam transitar pela cidade na indumentária trajada por mulheres, mas, mesmo em vestimentas avaliadas como masculinas, aplicavam-se maquiagem, empregavam roupas justas e decotadas. Devido ao furor suscitado no público, Fanny e Stella foram presas e, no tribunal, acusadas de cometer o crime de sodomia. Diante da falta de evidências comprovando penetração entre Park e Boulton, a dupla foi inocentada da acusação, mas culpada de atentar de ofender a moral e a decência, devido ao uso de roupas ostentadas, regularmente, por mulheres.

O incidente com Stella e Fanny é um dos três eventos (junto com o episódio de Cleveland Street) elencados por Morris B. Kaplan, em *Sodom on the Thames: Sex, Love, and Scandal in Wilde Times* (2005), como significativos para a cultura vigente, podendo ser contemplados como fatores importantes no contexto do encarceramento de Oscar Wilde, em 1895. Completando a tríade, o outro evento, de repercussão serena, mas capaz de inflamar a ansiedade vitoriana quanto à relação entre homens, tratou-se da resignação de William Johnson, em 1872, da Eton College, sob a suspeita de manter conduta imprópria com os estudantes. Kaplan obteve acesso às correspondências privadas de Johnson, que após a demissão mudou o nome para Cory, e seu aluno “Regy”. As cartas e o diário de Johnson, guardados pelo pupilo, ofereceram tanto um entendimento razoável da relação entre ambos quanto concedem um panorama da intimidade nutrida pelo professor com seus alunos mais próximos. A pedagogia Socrática de Johnson (que chegara a comparar-se de tal forma numa missiva) suscitou desconfianças com a chegada do fim do século. Kaplan revela que a incessante circulação midiática do caso de Stella e Fanny, ocorrido um ano antes, suscitara um receio acerca da influência que instituições como Eton, composta apenas por homens, poderiam causar em jovens rapazes.

Johnson, professor e autor de *Ionica* (1858), coleção de poemas homoeróticos, fora concebido tal figura duvidosa numa sociedade tão temerária como a Inglaterra do século dezenove, em que certos eventos surgiam em índole afrontosa, capazes de destruir “o sentido de moralidade, o que, por sua vez, acabaria desintegrando a sociedade” (Morais, 2004, p. 20). Segundo Kaplan, percebe-se, pelo número de cartas trocadas ao longo do tempo, e pela profundidade dos temas abarcados, uma conexão atípica para os padrões ingleses. Como mencionado acima, Johnson enxergava a si mesmo e aos seus

pupilos como residentes do período clássico da Grécia Antiga, em que o mestre, um homem mais velho, cercava-se de discípulos, normalmente homens mais jovens, para debater questões práticas e teóricas sobre a vida, metafísica e comportamento cívico. Prosseguindo com o pensamento, a permuta de correspondências substituiria dilatária os diálogos, a base da pedagogia socrática. Johnson, nas missivas, discutia com os pupilos mais próximos (“Regy”, “Chat” e Elliott) sobre os seus pais, interesses acadêmicos e profissionais, assim como os sentimentos que os três rapazes nutriam entre si.

O temor da sociedade vitoriana pode tornar-se compreensível, pois, similar ao pensamento grego, entendia-se a educação como formadora de indivíduos, contemplando um aspecto humano e, especialmente, substancial para a gerência, manutenção e conservação social. E, novamente similar ao período clássico grego, tal sistema era composto pela interação de homens mais velhos e mais jovens. Kaplan supõe que a saída de Johnson esteja relacionada com a interceptação de suas cartas pela família de um aluno indeterminado. Contudo, é válido mencionar que a didática adotada por ele, preterindo longas conversas na sala de aula e um contato pessoal, divergia das diretrizes escolares, contribuindo, de certa forma, para o seu egresso.

Arrematando o episódio, Kaplan realiza uma conexão interessante: com os arquivos legais do caso Cleveland Street restritos ao público, sendo mantidos sob sigilo até 1976, historiadores precisaram recorrer a fontes próximas dos indivíduos relacionados ao escândalo. O historiador H. Montgomery Hyde, que perdera sua posição política devido às campanhas a favor da descriminalização da homossexualidade, encaminhara-se à Reginald Brett, segundo visconde de Esher, que guardara correspondências da época. O visconde, ignorando os comentários sugerindo a destruição das cartas, conservara todos os papéis num volume de couro intitulado “*The Case of Lord Arthur Somerset*”. Reginald Brett, também conhecido na juventude como “Regy”.

2.3.1 Microfísica do prazer: pode o subalterno amar?

Apesar da longevidade em sua lembrança, do modo com o qual, dois séculos depois, entranhara-se à cultura popular, o ocorrido em Cleveland Street, lembra-nos Peter Ackroyd em *Queer City* (2017), não fora o primeiro (ou mais agressivo) caso da sua estirpe. Na obra, o biógrafo evoca a Londres precedendo a Idade Média, transitando pelos séculos subsequentes, até tatear, por fim, a cultura transfigurada pela crise da AIDS. Ackroyd, contudo, elabora tal projeto ao estudar os elementos intercambiáveis na relação

da cidade junto às figuras *queer*, termo elegido pelo escritor para designar figuras de sexualidade dissidente. Pois, em suas palavras, “o amor que não ousa dizer o seu nome nunca parou de falar”⁹² (Ackroyd, 2017, p.12, tradução nossa).

Embora, hoje, tenhamos acesso às evidências pré-históricas, o pedaço aqui e acolá entrevisto no coração do oceano, as informações acerca dos assentamentos encontram-se tão distantes quanto a proximidade daqueles que, agora, as relatam. Contudo, atualmente, converge-se no entendimento que, antes da primeira invasão (malsucedida) de Júlio César, povos de outros territórios europeus ocupavam Londres, destacando-se o domínio Celta na região. Devido a falta de registros escritos, pouco sabe-se sobre a possibilidade de o território apresentar outra denominação, antes de intitulado Londinium pelos Romanos. Entretanto, a etimologia da palavra indica algum tipo de variação:

Alguns linguistas sugerem que eles adaptaram um nome existente, possivelmente Plowonida, das palavras pré-célticas plew e nejd, que juntas sugerem um rio largo e corrente (ou seja, o Tâmsa). Isso, então, se tornou Lowonidonjon nos tempos celtas e, finalmente, Londinium. Outra teoria sugere um local celta chamado Londinion, derivado do nome de um chefe local ou da palavra celta lond (que significa 'selvagem')⁹³ (Brown, 2014, online, tradução nossa).

Constituindo-se por grupos de bretões, gauleses e irlandeses, os Celtas residiam em elaborações arredondas de barro ou rochas, cobertas por palha ou urze, sustentadas à taipa de mão. Sem janelas, a fumaça das fogueiras, no centro, encaminhava-se à fissura no topo. Ao anoitecer, a moradia, desprovida de compartimentos individuais, acolhia animais. Não obstante a configuração elementar, censurada pelos conquistadores devido uma ausência governamental, Ackroyd (2017, p.18, tradução nossa) oferece a fala de Aristóteles para exemplificar uma cultura homosocial, onde era “abertamente estimada a amizade ardorosa entre homens”⁹⁴. O historiador frisa o fato de que, em grego, a palavra *synousia*, usada pelo filósofo, “significa literalmente 'estar junto com' ou 'da mesma natureza que', mas em termos mais vulgares alude a relações sexuais”⁹⁵.

⁹² No original (Ackroyd, 2017): “[...] the love that dares not speak its name has never stopped talking.”

⁹³ No original (Brown, 2014): “Some linguists suggest that they adapted an existing name, possibly Plowonida, from the pre-Celtic words plew and nejd, which together suggest a wide, flowing river (i.e. the Thames). This then became Lowonidonjon in Celtic times, and eventually Londinium. Another theory suggests a Celtic place name of Londinion, either derived from the name of a local chieftain, or the Celtic word lond (meaning 'wild').”

⁹⁴ No original (Ackroyd, 2017): “[...] openly held in honour passionate friendship between men.”

⁹⁵ No original (Ackroyd, 2017): “[...] literally meaning 'being together with' or 'of the same nature as', but in a more vulgar terms alluding to sexual intercourse.”

Em seguida, Ackroyd (2017, p.18, tradução nossa) também exhibe a experiência de Eusébio de Cesareia, no século IV, relatando que o bispo, apontado como o primeiro historiador do cristianismo, “observou que entre as tribos os jovens rapazes estavam prontos e ansiosos para se casar de acordo com o costume”⁹⁶.

Com a chegada dos romanos, Londres tornou-se, então, Londinium, capital da Roma Britânica, e o principal centro comercial, em virtude da proximidade estratégica com o Rio Tamisa. O registro mais antigo do novo império, transposto, aqui, do website *The Londonist*, advém do filósofo Tácito, sessenta anos após a sua acomodação, informando que “Londinium [...] embora indistinguível pelo nome de uma colônia, era muito frequentada por um número de negociantes e navios mercantes”⁹⁷. Embora a cidade tenha mudado de nome para Augusta (como ilustram as moedas remanescentes), o artigo informa que tal atitude pode ser interpretada como uma forma de evidenciar o poder imperial, dado que era aludida, de tal forma, por oficiais e, embora, houvesse variação na grafia, a cidade ainda era conhecida como Londinio, Londiniensi ou Londiniensium.

Contudo, em face da soberania estrangeira, as alterações não se limitaram a implementação de moeda corrente, nova disposição urbana e designações comerciais, a sociabilidade celta fora substituída por um sistema em que cada parte do conjunto, de fato a estrutura em si, ostentava o poder como objetivo final.

Todas as coisas no mundo são sobre sexo, dissera Oscar Wilde. Exceto o sexo. Sexo é sobre poder.

A passagem acima é uma das inúmeras citações atribuídas ao irlandês. No entanto, apesar de não existir registro algum de Wilde expressando-se com tais palavras, a observação, no que se refere a conduta romana, não é por completo descabida. “A sexualidade não é um agente livre na sociedade”, escreve Ackroyd (2017, p.20, tradução nossa), “a sociedade define e domina a sexualidade”⁹⁸. Classe. Status. Distinção social. Elementos convergentes, e ativos, na dinâmica sexual à época.

Logo, enquanto os romanos possuíam o direito de estuprar os inimigos derrotados em batalhas, as práticas sexuais entre homens era considerada indesejável, socialmente reprimida, ocorrendo, tal informa Ackroyd (2017, p.20, tradução nossa), em “diversos

⁹⁶ No original (Ackroyd, 2017): “[...] noted that among the tribes young men were ready and eager to marry one another according the custom.”

⁹⁷ No original (Brown, 2014): “Londinium...though undistinguished by the name of a colonia, was much frequented by a number of merchants and trading vessels.”

⁹⁸ No original (Ackroyd, 2017): “Sexuality is not a free agent in society; society defines and dominates sexuality.”

lupanaria ou ‘covis de lobos’ (prostíbulos públicos), *fornices* (bordéis) e em *thermiae* (saunas)”⁹⁹. Curiosamente, renunciando a duplicidade do caráter vitoriano, homens à serviço da libido, eram premiados, devido aos impostos pagos, bem como possuíam feriado. Ackroyd (2017, p.21, tradução nossa) nota que a “sociedade romana era intensamente falocêntrica”¹⁰⁰ e a “nova Londres tornou-se o espelho da antiga Roma”¹⁰¹.

Em *A mind of its own: a cultural history of the penis* (2009, p.18, tradução nossa), David M. Friedman constrói uma investigação histórica acerca da genitália masculina, “a contínua obsessão cultural com o pênis, as inseguranças que ele promoveu e o hipotético dano que poderia causar”¹⁰². Friedman (2009, p.19, tradução nossa) expõe a relação conflituosa do homem ocidental com o órgão reprodutor, não apenas com a fisicalidade em si, “[...] a haste peniana e a glândula, mas abrangendo os testículos, o esperma e todas as outras partes e produtos”¹⁰³ relacionados. O advento do Cristianismo exerceu influência na fundação desta perspectiva, uma vez que a religião divergia das culturas pagãs precedendo-a, e coincidindo com as palavras de Friedman (2009, p.20, tradução nossa) ao escrever que “o que definia a santidade de Maria fora a sua ausência de contato com o pênis”¹⁰⁴.

Afinal, qual homem precisaria de Deus quando a espada não era o seu único instrumento de violência? Por mais implícito em narrativas históricas, o estupro, do mesmo modo, fora empregado como política de controle, como certo tipo de poderio militar. Violência também é pedagogia. O estupro e quaisquer imposições sexuais indesejadas também são métodos de colonização. Doma. Disciplina. Subjuga.

Logo, conforme os Anglo-Saxões espalhavam-se pela Grã-Bretanha a partir do século V, e com a defasagem do Império Romano, o pênis

[...] um ícone da criatividade, [...] o elo entre o humano e o sagrado, um agente de êxtase corporal e espiritual que insinuava a comunhão com o eterno [...] uma força da natureza, reverenciada pela sua potência [...] ligando o homem à energia cósmica que a cada ano cobria os campos

⁹⁹ No original (Ackroyd, 2017): “[...] various lupanaria or ‘wolf dens’ (public pleasure houses), fornices (brothels) and the thermiae (hot baths).”

¹⁰⁰ No original (Ackroyd, 2017): “[...] Roman society was intensely phallocratic”

¹⁰¹ No original (Ackroyd, 2017): “New London became the mirror of old Rome”.

¹⁰² No original (Friedman, 2009): “[...] the ongoing cultural obsession with the penis, the insecurities it fostered, and the perceived harm it could do.”

¹⁰³ No original (Friedman, 2009): “[...] the penile shaft and glans, but encompassing the testes, sperm, and all the other parts and products”

¹⁰⁴ No original (Friedman, 2009): “What defined Mary’s sanctity was her lack of contact with a penis”

com novos rebanhos e colheitas¹⁰⁵ (Friedman, 2009, p.20, tradução nossa).

tornou-se uma figura indiscutivelmente maligna, mais metáfora do que coisa em si.

Da mais antiga evidência registrada nas ruínas ao sul do Iraque moderno, onde Enki irrigou a terra com o seu membro, gerando o primeiro humano e seres vivos afins, transitando pelo Egito antigo, onde Atum concebeu o universo num gesto onanista e a deusa Isis procriou com o genital decepado de Osíris (mutilado pelo irmão Seth) e os faraós homenageavam o deus Min, capaz de gerar a si mesmo, sentimentos contrários tonificaram-se perante à “sombra da cruz”¹⁰⁶ (Ackroyd, 2017, p.24, tradução nossa):

A mudança para a fé cristã pode não ter sido imediata, mas foi de longo alcance. Os bispos e seu clero vieram. Os monges vieram. Os missionários continuaram a vir. Este foi o século em que as primeiras leis foram promulgadas contra certas práticas queer, embora a proibição total da homossexualidade não tenha sido imposta até o século VI. À medida que as cidades do Império Romano declinavam, um maior animus foi dirigido contra toda e qualquer minoria que floresceu em um ambiente urbano¹⁰⁷ (Ackroyd, 2017, p.24, tradução nossa).

Importante ressaltar, de modo breve, a intensidade masculina da cultura saxônica, no tempo em que ilesa do Cristianismo. Similar aos Celtas, os Anglo-Saxões formaram-se a partir de diversos grupos étnicos de caráter e tradições essencialmente indígenas. Os documentos mais antigos puniam atos de bestialidade, estupro e incesto, bem como adultério, contudo, conservavam em silêncio, sem a mínima alusão, as práticas entre pessoas do mesmo sexo. Tal procedimento alterou-se quando Agostinho de Cantuária fundou a primeira igreja da Inglaterra, em 597. A punição para o intercuro sexual entre dois homens poderia ser de quatro a quinze anos. Sete, simplesmente, “por sua postura geral neste mundo”¹⁰⁸ (Ackroyd, 2017, p., tradução nossa). Ou seja, por existir.

¹⁰⁵ No original (Friedman, 2009): “[...] an icon of creativity, [...] the link between the human and the sacred, and agent of bodily and spiritual ecstasy that hinted of communion with the eternal. [...] a force of nature, revered for its potency [...]. It tied man to the cosmic energy that covered the fields each year with new herds and crops.”

¹⁰⁶ No original (Ackroyd, 2017): “[...] the shadow of the cross”.

¹⁰⁷ No original (Ackroyd, 2017): “The change to Christian faith may not have been immediate but it was far-reaching. The bishops and their clergy came. The monks came. The missionaries continued to come. This was the century when the first laws were enacted against certain queer practices, although full prohibition of homosexuality was not enjoined until the sixth century. As the cities of the Roman Empire declined, greater animus was directed against any and all minorities that had flourished in an urban setting.”

¹⁰⁸ No original (Ackroyd, 2017): “[...] for his general bearing in this world”

Constrói-se, neste período, uma hierarquização dos “delitos”, assim como distinção dos transgressores. Testemunha-se o reconhecimento de uma subcultura. Ackroyd (2017, p.26, tradução nossa) nota que outro nome para o usual “sodomita” ou “mollis” fora *baedling* que, sem tradução, “derivou da palavra anglo-saxônica para menino ou homem efeminado. Também podendo ser interpretada como aquele que passa muito tempo em saunas”¹⁰⁹. O escritor inglês acolhe o conceito de alguns acadêmicos sobre o adjetivo *bad* (mau/mal, em inglês) ter originado-se de *baedling*, dessa forma, “dando significado moral universal a uma alteridade sexual”¹¹⁰. Prosseguindo, Ackroyd sinaliza quanto as origens de *felon* (criminoso, em inglês) advindo do verbo *fellare*, denotando felação. O ato, consistindo no estímulo peniano por via oral, chegara a ser considerado como o pior de todos os males.

No início do século XVIII, as execuções por sodomia, em Londres, atingiram o seu ápice, quando, entre 1806 e 1835, quase cem homens foram enforcados. Desde então, assomada por ansiedades e pânicos sociais, a Inglaterra considerou a ofensa com tamanha seriedade a ponto de, em 1810, desenvolver recintos específicos para os “sodomitas” nas prisões. Dois anos antes, o ministro do interior proibira os portões do Hyde Park de permanecerem abertos à noite, visto que a extensão arborizada poderia acomodar atos furtivos, uma lascívia anônima, voraz. Em 1824, o *Vagrancy Act* concedeu a polícia o direito de prender qualquer pessoa vagando pelas ruas num comportamento suspeito, aludindo, principalmente, à recepção erótica.

Assim, nos anos conduzindo a Era Vitoriana, divisões binárias (a respeito do comportamento ideal de homens e mulheres) tornaram-se cada vez evidentes, delimitando tanto a esfera pública quanto privada. A homossexualidade (ou melhor, os atos de tal natureza) era o pior de todos os inimigos. Não apenas pernicioso, complexo, mas, inclusive, julgado como vício estrangeiro. Logo, não-inglês. Logo, indo contra a nação. Seus praticantes, portanto, ostentavam a desonra dos traidores. Figuras passíveis de punição, cuja fonte de ultraje, de mácula, mantinha-se à portas fechadas, observada por uma luz difusa, primitiva. Era impossível derrotá-la por meio de frotas marítimas, sob o disparo de canhões, manejando espadas, rifles e baionetas.

Então, como combater? Como lutar contra algo tão alusivo quanto elusivo?

O verão de 1810, especificamente o dia oito de julho, confere respostas.

¹⁰⁹ No original (Ackroyd, 2017): “[...] derived from the Anglo-Saxon word for a boy or an effeminate man. It can also be interpreted as one who spends too much time in bathhouses.

¹¹⁰ No original (Ackroyd, 2017): “[...] giving universal moral significance to a sexual difference.”

A incursão policial aplicada no clube *The White Swan*, em Vere Street, prendeu vinte e três homens, imputados de conluio para cometer sodomia. Oito foram condenados. Devido as leis implantadas em 1534, por Henry VIII, dois guiaram-se à forca, seis ao pelourinho. Porém, na via-crúcis do corpo, antes de confinados à coluna com argolas, os homens, protegidos por duzentos policiais, enfrentaram a fúria das multidões, o ódio de cada indivíduo arremessando frutas e peixes podres, ovos estragados, cães e gatos mortos, lama e fezes. Um jornal da época, exposto por Ackroyd (2017, p.162, tradução nossa), relata que, findando o percurso, os prisioneiros assemelhavam-se a “ursos mergulhados numa poça estagnada... seus rostos completamente desfigurados por golpes e lama; e antes que fossem acorrentados, os sujeitos por inteiro pareciam um monte de sujeira”¹¹¹

Aniquilar, por vias físicas ou legais, no cenário apresentado acima, representa anular, destruir, os empreendimentos, discursivos e materiais, elaborados por certos corpos. Desmantelar subjetividades dissidentes, e seus espaços de socialização, é, primeiro, reconhecer a tangibilidade, a realidade concreta, que tais entidades produzem. Em seguida, numa tentativa aniquiladora, busca-se invalidar a relevância e perenidade de suas criações. Assim também pensa Michel Foucault em *O corpo utópico, as heterotopias* (2013).

O escritor francês, na obra reunindo duas conferências de 1966, pondera, em certo ponto da discussão, sobre como o corpo é capaz de transgredir espaços utópicos, puras idealizações sociais, abrangendo, igualmente, uma versão perfeita, arquetípica, da própria sociedade. Logo, o oposto do modelo, do “normal”, estilhaça a ilusão, exibindo a irrealidade, a fantasia, em que se encontram. A casa em Cleveland Street e o *The White Swan*, situam-se, em contrapartida, como zonas heterotópicas. Espaços reais, mas que, também, encontram-se num limbo, num entrelugar, visto que operam numa função impensada àquela de suas gêneses. Na obra, Foucault (2013, p.20) cede o exemplo da cama. A mobília designada para o repouso, torna-se, para a criança, na ausência dos pais, “o céu, pois se pode saltar sobre as molas; é a floresta, pois pode-se nela esconder-se; é a noite, pois ali se pode virar fantasma entre os lençóis”.

A heterotopia é um espaço outro. E, conforme a classe dominadora condiciona à margem determinados elementos, tais sujeitos, então, desviam as normas. Transformam este espaço em outro, alterando intentos primeiros. Logo, num local convertido,

¹¹¹ No original (Ackroyd, 2017): “[...] bears dipped in a stagnant pool ... their faces were completely disfigured by blows and mud; and before they mounted, their whole persons appeared one heap of filth!”

desviante, os dissidentes (re)organizam a própria acomodação. Podem, em relativa tranquilidade, viver. Não apenas sobreviver, existir, mas viver.

Durante os séculos de perseguição na Inglaterra, para além das instalações privadas ou públicas (vide as estâncias aqui referidas), os clubes e tavernas configurando-se como refúgio para atos e socialização homoafetiva, os homens transmutavam outros sítios urbanos, inclinando-se, com notável favoritismo, aos bairros periféricos, bem como a outras áreas com alta taxa de atos criminosos, roubo e prostituição. A escolha aponta a deliberação de tais indivíduos (em grande parte, homens burgueses e aristocráticos), dado que, nas localidades, ocupadas de modo majoritário por grupos étnicos e estrangeiros, suas ofensas seriam encobertas ou ignoradas pelas forças policiais.

A seção *The Sodomites' Walk in Moorfields*, presente em *Homosexuality in Eighteenth-Century England*, um *sourcebook* online fomentado pelo escritor Rictor Norton, elenca os diversos pontos de concentração da subcultura homossexual Londrina, no século dezanove. Norton aponta as galerias e arcadas do The Royal Exchange e Covent Garden, assim como o percurso cruzando os largos em Moorfields. O Lincoln's Inn, prestigiosa instituição britânica onde os advogados prestam exames para a ordem, tal qual os seus banheiros, também se destacam como regiões de encontro. As docas, os parques, apresentavam-se como os prediletos dos soldados, marinheiros e agentes da lei. O argumento de Norton (2022, online, tradução nossa), ao escrever que “somente dentro de uma área urbana densamente povoada, como Londres, uma subcultura tem chance de prosperar e continuar por um período de décadas”¹¹², dialoga com a articulação de Ackroyd sobre os modos com os quais a metrópole pode suscitar comportamentos reprimidos no âmbito doméstico.

A cidade, com seus contornos e relevos, suas cavidades, ductos e depressões, propicia o surgimento de outras formas de comunidades, especialmente as desenvolvidas em contexto de dissidência. Por mais que a classe dominante insistisse na imagem de um comportamento unítono, genérico e padrão, essas comunidades, que “fazem parte da cultura das ruas ou das tabernas, ou podem ser comunidades de estranhos associados a uma determinada vereda pública ou instalação sanitária”¹¹³ (Ackroyd, 2017, p.145, tradução nossa), aniquilavam a utopia. No coração metálico da urbanidade, servindo

¹¹² No original (Norton, 2022): “Only within a densely populated urban area such as London does a subculture have a chance to thrive and continue over a period of decades.”

¹¹³ No original (Ackroyd, 2017): “[...] be part of the culture of the streets or of the taverns, or they might be communities of strangers associated with a certain public footpath or boghouse.”

como “a casa e o refúgio do anonimato”¹¹⁴ (Ackroyd, 2017, p.145, tradução nossa), era possível gozar sem compromisso ou comprometimento. Assim, posiciona Ackroyd (2017, p.146, tradução nossa), “a cidade era conhecida por ser uma selva e um labirinto onde a vida gay podia florescer, cada rua levando a outra e depois a outra; não havia fim para as possibilidades ou para as aventuras. Provocava a necessidade inquieta de explorar”¹¹⁵.

Percebe-se, então, a influência urbana nas práticas sexuais, no desenvolvimento da sexualidade em si, em particular das transgressoras. As unidades citadinas conseguem acomodar as projeções sexuais dos sujeitos, ao mesmo tempo em que as erotiza, ao mesmo tempo em que as esculpe. Por mais que seja um assentamento público, a cidade guarda espaços possíveis de serem decodificados apenas pelos envolvidos em suas façanhas, ou conscientes dos desejos clandestinos ao redor. Logo, conclui-se que em Londres, à época a cidade mais próspera do mundo, um fenômeno global, o assunto ampliava-se, sem escala precedente:

Em Londres estava situado o maior mercado sexual do país, rivalizando com o mercado de carnes de Smithfield. Em Londres, podemos localizar os vários prostitutas de ambos os sexos - os soldados que agiam como gigolôs em St. James’s Park, e outros lugares, os rapazes treinados em serviço, o homem efeminado, os homens vestidos de mulher, as mulheres vestidas de homem, os meninos de rua que se reuniam em certas esquinas ou em certos monumentos públicos, os habitantes de bordéis que raramente viam a luz do dia, tudo isso fazia parte do comércio londrino¹¹⁶ (Ackroyd, 2017, p.146, tradução nossa).

Escolhendo a palavra “mercado”, Ackroyd demonstra-se consciente do modo com o qual os insídios do imperialismo atuam, também, na dinâmica sexual. Sendo a Inglaterra uma nação, acima de tudo, comercial, Londres, sua capital, conservava os homens mais ricos do país. E quanto mais dinheiro alguém possuísse, mais opções, mais liberdade de escolha. Os abastados dispunham da privacidade e segurança dos seus palacetes, assim como de conexões eminentes, acionadas à sombra de qualquer escândalo.

¹¹⁴ No original (Ackroyd, 2017): “[...] the home and the haven of anonymity.”

¹¹⁵ No original (Ackroyd, 2017): “The city was known to be both a jungle and a labyrinth where gay life could flourish, each street leading to another and then another; there was no end to the possibilities or to the adventures. It provoked the restless need to explore.”

¹¹⁶ No original (Ackroyd 2017): “In London was situated the largest sexual market in the country, rivalling the meat market of Smithfield. In London we can locate the various prostitutes of both sexes - the soldiers who acted as hustlers in St. James’s Park and elsewhere, the young boys who had been trained in service, the effeminate men, the men dressed as women, the women dressed as men, the street boys who congregated at certain corners or by certain public monuments, the inhabitants of brothels who rarely saw the light of day, all of these were part of London trade.”

Embora a ordem social da época desejasse transparecer o contrário, dissidências sexuais não estavam confinadas aos destituídos, como se, por si, fosse um elemento característico ou consequente da indigência. Jean DeJean aponta, em *Sex and Philology: Sappho and the Rise of German Nationalism* (1989), que John Addington Symonds, em 1891, mesmo ano de publicação da versão em livro de *Dorian Gray*, apontou a questão, na obra *A Problem in Modern Ethics: Being An Enquiry into the Phenomenon of Sexual Inversion, Addressed Especially to Medical Psychologists and Jurists*. Esta, contudo, não fora a sua primeira vez transitando por tal tema. O poeta e historiador cultural escrevera, em 1873, *A Problem in Greek Ethics*, dissertando sobre o chamado “amor grego”. Joan DeJean destaca que, apesar do médico C. G. Chaddock ser identificado pelo ingresso da palavra “homossexual” na língua inglesa, Symonds utilizara o vocábulo em seu texto primeiro, embora distribuído de maneira privada.

Numa determinada passagem de *Modern Ethics*, o autor, lido por intermédio de Ackroyd (2017, p.192, tradução nossa), afirma que a ternura homoafetiva também poderia ser encontrada

[...] nos salões, tribunais, bancos, universidades, refeitórios, no trono, na cadeira do professor, sob a blusa do trabalhador, [n]a batina do padre, [n]as dragonas do militar, [n]a bata do lavrador, [na] peruca de advogado, [no] manto do nobre, [no] traje do ator, [na] meia-calça de atleta, [na] beca do acadêmico¹¹⁷.

Reproduzindo a ênfase de Ackroyd, das ocupações elencadas, uma em particular não pode ser ignorada ou despercebida, sobressaindo-se aos olhos do leitor: à quem “no trono” estaria Symonds referindo-se?

¹¹⁷ No original (Ackroyd, 2017): “[...] in drawing-rooms, law-courts, banks, universities, mess-rooms on the bench, the throne, the chair of the professor, under the blouse of the workman, the cassock of the priest, the epaulettes of the officer, the smock-frock of the ploughman, the wig of the barrister, the mantle of the peer, the costume of the actor, the tights of the athlete, the gown of the academician.”

2.4 A HORA DA ESTRELA: ENTRA DORIAN GRAY

Quando *O Retrato de Dorian Gray* retornou, em abril de 1891, as mãos dos leitores, dessa vez impresso como livro, o seu mundo permanecia ambivalente em relação a acomodá-lo. A crítica sem autoria, divulgada na edição de 1 de junho de 1891, da *Theatre* contemplou no livro “da capa ao fim, uma elaborada obra de arte, extremamente inteligente, maravilhosamente engenhosa e até fascinante”¹¹⁸ (Beckson, 2005, p.83); enquanto outra crítica não assinada, por sua vez na edição datada de 27 de junho de 1891, da *Athenaeum*, descreveu *Dorian Gray* como sendo “efeminado, repulsivo, depravado (embora não seja exatamente o que é chamado de ‘impróprio’) e tedioso”¹¹⁹ (Beckson, 2005, p. 85).

Walter Pater, na revista *Bookman*, em novembro de 1891, elogiou a escrita de Wilde, o percurso e complexidade das interações sociais, bem como os diálogos e paradoxos desenvolvidos pelo autor. Pater, contudo, esforça-se para distanciar o personagem Lord Henry Wotton, e suas pregações sobre um “novo hedonismo”, de qualquer vertente do Esteticismo, ou das ideias de um “verdadeiro epicurista”. Porém, trata-se de uma alegação válida concluir que Pater, na verdade, distanciava o personagem de seus próprios ensinamentos, precisamente os encontrados no livro *Studies in the History of the Renaissance* (1873), posteriormente intitulado *Renaissance: Studies in Art and Poetry*. A obra, contendo ensaios sobre as façanhas de artistas como Leonardo DaVinci e Michelangelo, acarretou controvérsia devido ao epílogo denominado *Conclusion*. Nele, Pater advogava uma filosofia inclinada a “experiência”, às sensações e êxtases, à procura constante de arrebatamentos sensoriais desaguando em novos interesses e curiosidades. Políticos, artistas e críticos conservadores da época censuraram o que, para eles, era um estímulo a prazeres físicos e, provavelmente, corruptos. Pater suprimiu *Conclusion* da segunda edição de *Renaissance*, publicada em 1877; o que não impediu leitores de escutá-lo, ou presumir que o escutavam, através do personagem de Wilde.

Lord Henry, no instante em que conhece o jovem Dorian e nos encontros seguintes, discorre em cada oportunidade cedida sobre a inutilidade de viver de modo

¹¹⁸ No original (Beckson, 2005): “[...] from cover to finish, an elaborate work of art, extremely clever, wonderfully ingenious, and even fascinating [...]”

¹¹⁹ No original (Beckson, 2005): “[...] unmanly, sickening, vicious (though not exactly what is called ‘improper’), and tedious”.

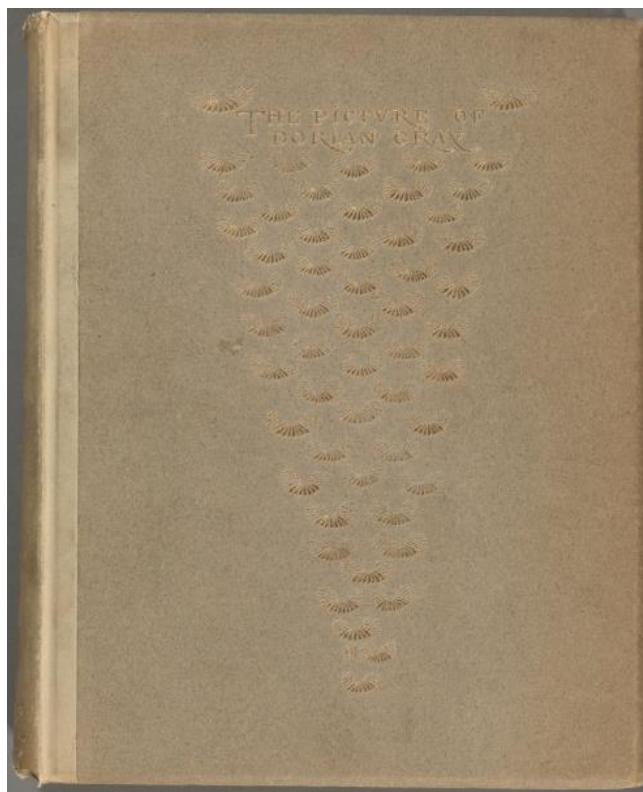
passível, apenas observando os acontecimentos, sem envolver-se em suas emoções. Para Wotton, Dorian deve “dar forma a cada sentimento, expressão a cada pensamento, realidade a cada sonho”, lembrando-se sempre que “todo impulso que nos esforçamos para estrangular brota na mente e nos envenena” e “a única maneira de nos livrarmos de uma tentação é ceder a ela” (Wilde, 2007, p. 199). No “novo hedonismo” do personagem, a vida deve ser encarada como uma obra de arte, espelhando Pater ao encarar a vida enquanto uma experiência estética. Das muitas semelhanças entre *Dorian Gray* e *Renaissance* (e *Conclusion*), o receio que as obras “corrompessem” os leitores, mais diretamente os homens jovens, destaca-se como a principal. Não há como negar a possibilidade de o Esteticismo ter sido observado, mesmo no ápice do movimento, tal um subterfúgio, e o seu próprio lema, “arte pela arte”, como uma manobra para justificar atos homoeróticos. Em *Aestheticism, Evil, Homosexuality, and Hannibal* (2019), Geoff Klock argumenta que a noção do intercuro sexual, sem interesses reprodutivos, alinha-se com os dogmas celebrados por Pater, Wilde, e estetas afins, acerca de uma arte com finalidade em si mesma. Klock reproduz as palavras de Regenia Gagnier em *Idylls of the marketplace* (1987), afirmando que “as ênfases artificiais e anti-utilitárias do movimento arte-pela-arte foram incorporadas ao que se poderia chamar de movimento sexo-pelo-sexo – um movimento que se opunha à sexualidade ‘natural’ e à reprodução intencional”¹²⁰(1986 apud Gagnier; Klock, 2019, tradução nossa).

A sociedade vitoriana pode ter desconfiado do fato que as pessoas (lê-se os homens) mais famosas do Esteticismo, mostravam-se, sob a visão da época, de maneira pouco masculina, pomposa, discorrendo sobre arte, decoração de interiores, e aplicando no modo de se vestir todo labor que, na opinião da época, deveria ser direcionado aos trabalhos braçais, o único instrumento de edificação do caráter humano (lê-se do masculino). Contudo, argumenta Klock, para os estetas, o trabalho artístico seria responsável pelo seu legado, atravessaria o tempo levando seu nome, de modo similar aos filhos, netos e bisnetos decorrendo de casais heterossexuais. De tal modo, relações homoeróticas, e o próprio Esteticismo, apresentavam tal qual um mal capaz de destruir os jovens iniciando a vida adulta, bem como oxidar as estruturais da sociedade inglesa. Com a publicação de *Dorian Gray* em livro, a mentalidade vigente encontrou-se obrigada a encarar, a cada página em que Dorian era influenciado por Lorde Henry, cometia atos

¹²⁰ No original (Gagnier, 1986, apud Klock, 2019): “[...] the artificial and anti-utilitarian emphases of the art-for-art’s-sake movement were embedded in what one might call a sex-for-sex’s-sake movement – a movement that opposed itself to ‘natural’ and sexuality and purposive reproduction”.

hediondos, expressava-se numa languidez atípica da literatura (e educação) moralizante da época, os seus medos e inquietações.

Figura 3 - Capa da primeira edição de *O Retrato de Dorian Gray* (1891), publicada pela editora Ward Lock & Co, em Londres.



Fonte: Arquivo Pessoal

O primeiro elemento distinguindo o livro publicado pela editora *Ward, Lock & Company* da versão publicada, um ano antes, na *Lippincott*, trata-se, obviamente, de uma questão material: o livro enquanto objeto, enquanto artefato exibindo todos os recursos estéticos de embelezamento que um periódico não poderia. Tal operação, relata Beasley (2016), foi realizada com deliberação da editora, temendo que os leitores estivessem saciados com *Dorian Gray*. No artigo *The Triptych of Dorian Gray (1890-1891): Reading Wilde's Novel as Three Print Objects*, discursando sobre a relevância material de cada testemunho na tradição textual, Beasley destaca o preço ordinário da *Lippincott* e, por consequência, o seu número de vendas elevado como fatores significativos na ação de George Lock, um dos fundadores da *Ward*, ao pedir uma ampliação do conteúdo. Wilde acatou sem contestações. O escritor, buscando prestígio entre as figuras literárias do seu tempo, sabia do valor irrisório, no aspecto literário, fornecido por publicações como a

Lippincott. A Revista buscava, em primeira instância, apelo popular e, devido às configurações de sua impressão, não poderia considerar “beleza” tal ponto de partida. De fato, Beasley prossegue, com a queda de compradores, J.M. Stoddart, editor-chefe, precisou realizar alterações gráficas, diminuir o número de colunas, interromper a transmissão de ilustrações, incluindo ser veiculada, a partir de 1889, não apenas no Estados Unidos, onde tinha como base Filadélfia, mas também na Inglaterra, sob a ambição de atrair novos leitores e escritores.

Logo, é interessante notar a transformação pela qual *Dorian Gray*, na qualidade de objeto material, foi submetido entre 1890 e 1891, procedendo de uma publicação impressa em “em papel feito à máquina em tipo relativamente pequeno, com margens estreitas e sem ilustrações, permitindo que os tipógrafos coloquem o texto de 50.000 palavras em apenas 98 páginas”¹²¹ (Beasley, online, 2016, tradução nossa) para o design feito por Charles Ricketts, apresentando na capa, da primeira edição, “margaridas, cravos-amarelos, e borboletas”¹²² (Beasley, online, 2016) em alto-relevo, envolto por “invólucro especialmente projetado semelhante às sobrecapas de hoje, embora raro na década de 1890”¹²³ (Beasley, online, 2016). O texto, com 78.000 palavras, estendia-se por 300 páginas, com Ricketts elaborando “um título de seção especialmente projetado, bem como um texto em forma de script para o nome de Wilde, impresso na conclusão do prefácio como se fosse uma assinatura”¹²⁴ (Beasley, online, 2016).

Outra mudança pertinente à edição de 1891, causando furor semelhante àquele suscitado pelo “*Conclusion*” de Pater, foi a adição do prefácio. Nomeado, primeiramente, como “*A Preface to Dorian Gray*” e publicado na revista *Fortnightly Review*, em março de 1891, alguns meses antes de ser encontrado no livro, o prefácio reunia, qual aforismos, expressões e filosofias emitidas por Wilde em entrevistas e nas cartas enviadas aos jornais, no ano anterior. O prefácio encontrava-se numa posição curiosa: defendia *Dorian Gray* das críticas progressas ao mesmo tempo que o defendia daquelas possíveis de surgir, com a nova publicação. Pode-se argumentar, também, sobre o seu papel em deslocar a atenção do teor homoerótico do livro, que, apesar das subtrações e adições, permanecia significativo. Esboçando sobre a relação (e a falta de relação) entre o artista e sua arte, o

¹²¹ No original (Beasley, 2016): “[...] machine-made paper in relatively small type with narrow margins and no illustrations, allowing the typesetters to cram the text of 50,000 words into just 98 pages”.

¹²² No original (Beasley, 2016): “[...] daisies, marigolds, and butterflies [...]”.

¹²³ No original (Beasley, 2016): “[...] specially designed wrapper similar to dust jackets of today, though rare in the 1890s”.

¹²⁴ No original (Beasley, 2016): “[...] specially designed section heading as well as script-like text for Wilde’s name, printed at the conclusion of the preface as though it were a signature.”

prefácio afastava de Wilde (e do ofício artístico em si) a responsabilidade de estar refletindo em sua obra algum elemento pessoal. A arte, difundia o Esteticismo, não deveria doutrinar ou esclarecer, sendo mobilizada por suas próprias intenções e finalidades. Wilde aproveita para repreender, de modo velado, os críticos que esperavam encontrar na obra de arte algum tipo de paradigma comportamental. Não existe arte imoral ou virtuosa, afirmou o escritor. A aversão do criticismo vigente, observando-se enquanto parâmetro absoluto, ao Realismo assemelhava-se a Calibã, personagem da peça *A Tempestade*, de William Shakespeare, “vendo a própria face num espelho” (Wilde, 2007, p. 16). Da mesma forma, a sua ojeriza pelo Romantismo é Calibã não se deparando com o próprio reflexo. Wilde, portanto, não poderia ser incumbido das interpretações, e polêmicas, suscitadas através da leitura.

Como demonstro na quarta seção do presente trabalho, hoje, sabe-se das alterações sofridas pelo texto, especialmente no que se trata das edições de 1890 e 1891. De fato, assim como o seu autor, o processo de publicação de *O Retrato de Dorian Gray* possui uma existência particular àquela fomentada por suas contribuições e méritos literários. Primeiramente, é necessário dizer que as alterações entre o texto publicado em junho de 1890 e o conhecido, dez meses depois, em abril de 1891, partem de questões consideradas simples (como substituição de pronomes, especificação de flores, animais e objetos) até o famigerado elemento homoerótico da trama. Torna-se precisa a elucidação, pois, transitando de um meio para outro (primeiro, no que se poderia considerar uma novela e, depois, um romance), transformações mostraram-se necessárias devido à nova amplitude encontrada, proporcionando o desenvolvimento de cenas e temas outrora não explorados. Para além das famosas mencionadas, *Dorian Gray* sobrevive em seu manuscrito e datiloscrito. Em relação ao primeiro item, informa o site da *The Morgan Library & Museum*, instituição possuinte do manuscrito:

Evidências paleográficas e textuais estabelecem que o manuscrito de *O Retrato de Dorian Gray*, da Morgan, não é o primeiro rascunho do romance, mas o primeiro rascunho sobrevivente. É em grande parte uma cópia exata do rascunho anterior (agora perdido), mas ainda assim traz adições e exclusões significativas de Wilde¹²⁵ (Palmer, 2014, online).

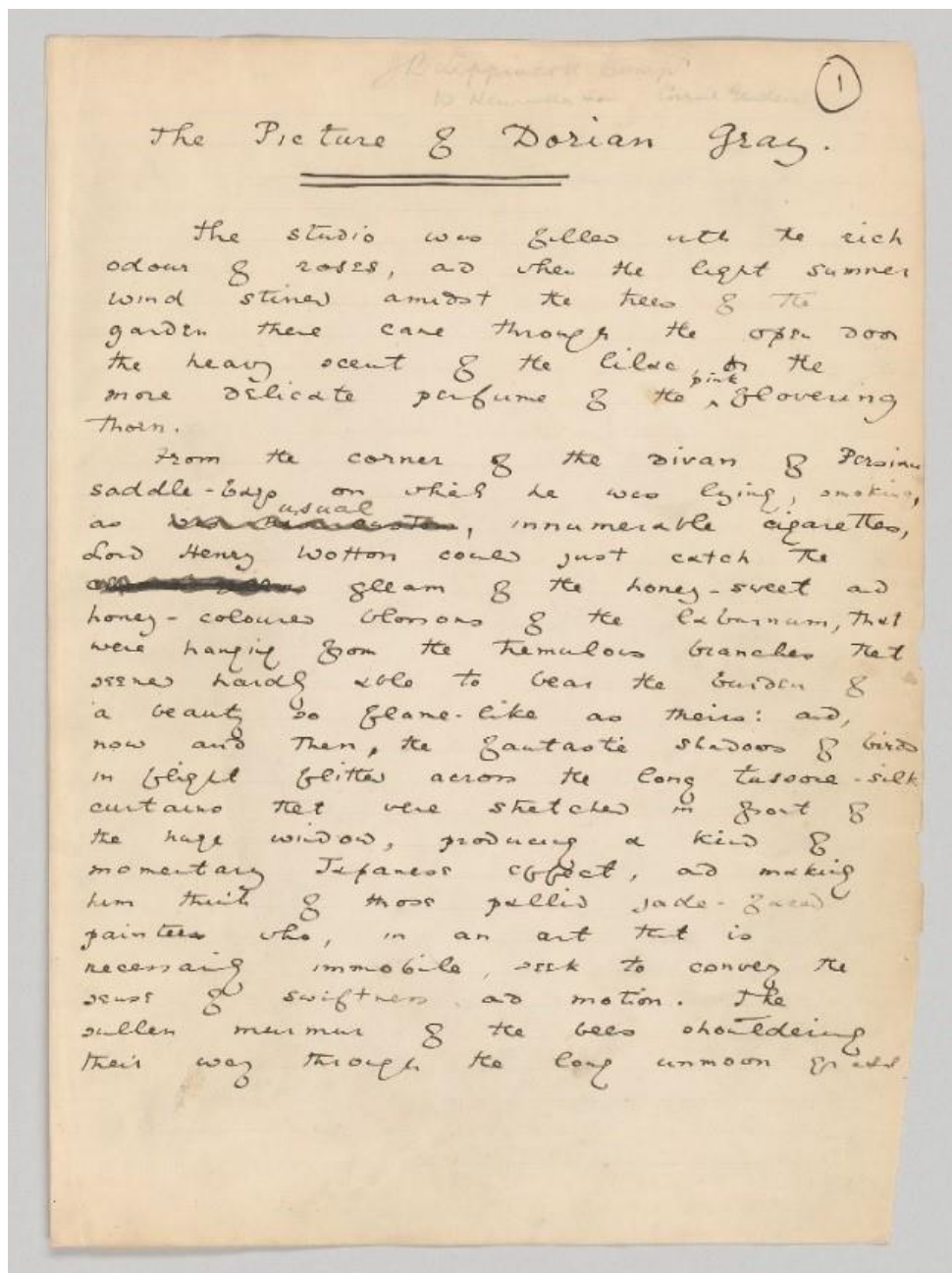
¹²⁵ No original (Palmer, 2014, online): “Paleographical and textual evidence establishes that the Morgan manuscript of *The Picture of Dorian Gray* is not the earliest draft of the novel, but the earliest surviving draft. It is largely a fair copy of the earlier (now lost) draft, yet nonetheless bears significant additions and deletions by Wilde”.

O manuscrito possui 264 páginas e, escrito à lápis, encontra-se endereçado à “J. B. Lippincott Comp., 10 Henrietta St., Covent Garden. ”, escritório londrino do periódico, indicando “a função do manuscrito no estabelecimento do texto publicado na *Lippincott’s Monthly Magazine*”¹²⁶ (Palmer, online).

O datiloscrito exhibe, no topo da primeira página do primeiro capítulo, os dizeres: “This is the original copy of Dorian Gray”, salientando ser a cópia original, e assinada por J.M. Stoddart, editor da *Lippincott*. Ao longo das 503 páginas do documento, que assim como o manuscrito não está datado, observa-se anotações e cortes do texto transportado do manuscrito.

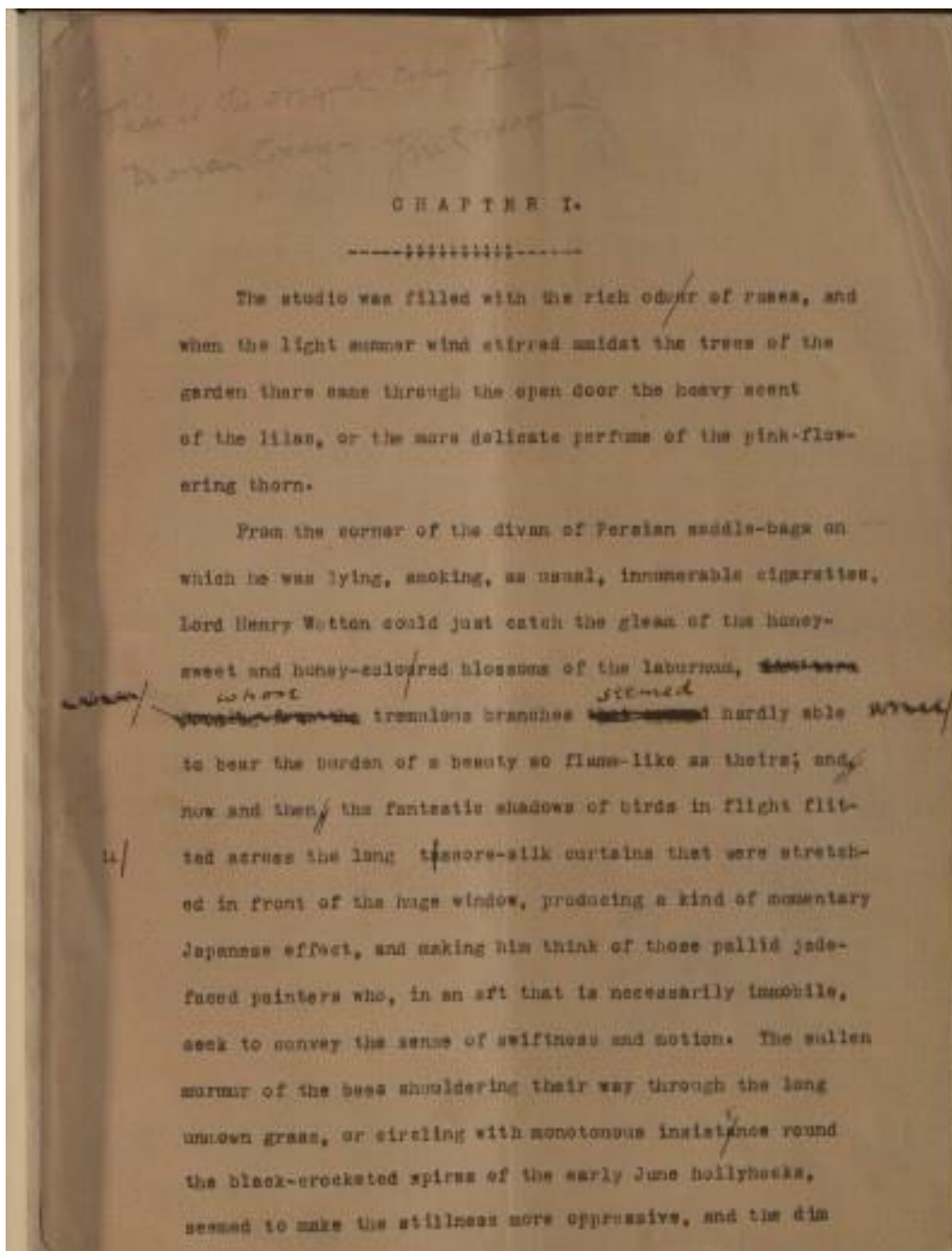
¹²⁶ No original (PALMER, online): “[...] points to the manuscript’s role in establishing the text published in *Lippincott’s Monthly Magazine*”.

Figura 4 - Primeira página do primeiro capítulo do manuscrito de *O Retrato de Dorian Gray*.



Fonte: The Morgan Library & Museum

Figura 5 - Primeira página do primeiro capítulo do datiloscrito de *O Retrato de Dorian Gray*



Fonte: Arquivo pessoal

3 A TÉCNICA DA PINTURA: AS NUANCES E TONALIDADES SOCIAIS DE O RETRATO DE DORIAN GRAY

Em 3 de abril de 1895, quando Oscar Wilde encontrou a si mesmo, pela primeira vez, na frente do júri em Old Bailey, O Fórum Criminal da Inglaterra e Gales, o indivíduo a ser conhecido como Jack, o Estripador havia consumado todas as suas vítimas. O assassino, mais do que se inclinar à noite, singrava, tal qual um marinheiro, as ruas e vielas de Whitechapel e Spitalfields, atentando-se, à cada morte brutal, ao fluxo das pensões, às correntezas; buscando, quem sabe, o próprio rosto, seu reflexo obscuro, no espelho negro daquelas águas. Hallie Rubenhold, em *The Five* (2019), revive a existência de Polly, Annie, Elizabeth, Kate e Mary-Jane, que, embora desconhecidas umas às outras, tiveram suas vidas ceifadas pelo mesmo animal noturno. Opondo-se a crença difundida à época, devido ao local dos assassinatos, nem todas foram prostitutas. Quatro dos cinco homicídios, ocorreram em vias públicas, nas ruas onde as mulheres dormiam, por não ter dinheiro para pagar a mais reles pensão. Os inquéritos efetuados indicaram a ausência de contatos sexual, demonstrando, também, que, durante o crime, seus corpos, reclinados, não tiveram a chance de lutar. As cinco mulheres, entre vinte e cinco e quarenta anos, algumas casadas e mães, possivelmente, não souberam o que estava acontecendo. Polly, Annie, Elizabeth, Kate e Mary-Jane não tiveram a chance de gladiar-se com o inimigo, defender as próprias vidas, pois, foram roubadas, também, do momento exato que o mundo foi tomado de suas mãos.

A mídia inglesa encarregara-se de retratá-las como figuras sexualmente decadentes e, por isso, moralmente indefensáveis. Pouco importara o histórico de violência doméstica de Kate ou sua batalha contra a dependência química. O fato de que Annie, consciente do próprio alcoolismo, participara de um dos primeiros centros de reabilitação não adicionara camadas a sua representação. Nos séculos subsequentes, o local dos assassinatos tornou-se mais uma parada nas excursões turísticas de Londres; as cinco mulheres converteram-se em tópicos dentro do ilustre registro de um assassino anônimo, suas mortes, a prova da perversão das áreas mais pobres.

Investigando as inquietações artísticas presentes na cultura no final do século XIX, Elaine Showalter, em *Anarquia sexual* (1993, p.174), observa na brutalidade de Jack, o Estripador, o indicio da comoção percorrendo o século XIX, relacionando “a ânsia de abrir a mulher e examinar profundamente os segredos do seu corpo” como sendo “central ao processo e ao método da própria ciência”. A mulher receptiva aos instrumentos de

perfuração, com a mais íntima e dolorosa das cavidades abertas, existira com a presença da “Vênus Anatômica”, uma modelo de cera exibindo, com o máximo de verossimilhança, características físicas reais. Os manequins (exclusivamente mulheres) após surgirem na Itália, no século anterior, ocuparam as faculdades de medicina da Europa, sancionando, na literatura médica, a mulher enquanto área de estudo, “um corpo inerte para ser observado, medido e examinado [...] uma anomalia científica [...] um problema a ser resolvido pela medicina” (Showalter, 1993, p.172).

A escritora identifica o clitóris como sendo a “primeira parada na viagem masculina pelo interior da mulher” (Showalter, 1993, p.174). Enquanto os estudiosos da Renascença mostraram-se curiosos pelo órgão sexual, comparando-o, inclusive, com o pênis, e não demonstrando, assim como os especialistas do século seguinte, espanto diante de sua potencialidade, difundira-se, no século XIX, a ideia do clitóris enquanto uma ameaça – tanto para a mulher quanto para o homem e, sendo assim, para toda a sociedade. Em 1860, o inglês Isaac Baker Brown tornou-se o médico pioneiro na cirurgia de retirada do clitóris, a razão, acreditava-se, de doenças nervosas, depressão e ninfomania. Robert T. Morris, ginecologista estadunidense, mostrara-se preocupado com a influência do órgão sobre a índole das mulheres brancas, dado que “entre as negras e as índias, ele tinha certeza de que o clitóris era “solto”, resultando numa resposta sexual mais intensa” (Showalter, 1993, P.175). De tal forma, ao surgir em 1888, Jack, o Estripador transformou-se num aviso direcionado às mulheres que não se mantinham dentro das normas sociais. Direcionado àquelas que cogitassem não se manter. Para Judith R. Walkowitz (1982),

O Estripador contribuiu materialmente para o sentimento de vulnerabilidade das mulheres na cultura urbana moderna. Nos últimos cem anos, os assassinatos do Estripador alcançaram o status de mito moderno da violência masculina contra as mulheres, uma história cujos detalhes se tornaram vagos e generalizados, mas cuja mensagem moral é clara: a cidade é um lugar perigoso para as mulheres, quando elas transgridem os limites estreitos do lar e da casa e ousam entrar no espaço público¹²⁷ (Walkowitz, 1982, p.543, tradução nossa).

¹²⁷ No original (Walkowitz, 1982): “The Ripper has materially contributed to women's sense of vulnerability in modern urban culture. Over the past hundred years, the Ripper murders have achieved the status of a modern myth of male violence against women, a story whose details have become vague and generalized, but whose moral message is clear: the city is a dangerous place for women, when they transgress the narrow boundaries of home and hearth and dare to enter the public space.

Estar na rua e, especialmente, em lugares socialmente indesejados, poderia, de modo literal e simbólico, causar à ruína de uma mulher. Apesar da urbanização gradual durante a sua formação na Idade Média, o East End, constituído, também, por distritos como Hoxton e Shoreditch, ao norte do rio Tâmis, fora, de certa forma, relegado às brumas, conforme Londres gerava sítios modernos e projetados com sofisticação. Ao longo do século XX, devido ao trato precário dos governantes para com o território, a região mostrara-se enquanto abrigo para a crescente migração de diversos grupos étnicos e famílias vindas do interior da Inglaterra. Fossem as comunidades irlandesas habitando-a, bem como as indianas, bengalesas e judias, a população assomava-se em habitações pequenas, sendo exequível para famílias com nove ou mais membros viverem em um único quarto. Em Whitechapel, por exemplo, o saneamento era rudimentar; a ventilação, mínima. Crianças andavam descalças pelas avenidas. Roupas esqueléticas podiam ser observadas nos andarilhos, nas mulheres de tez empoadada sentando-se em frente aos prédios que, de tão inclinados, pareciam amantes dobrando-se para um beijo.

Dorian Gray esteve em Whitechapel. Certamente, de todos os lugares reais citados no texto de Oscar Wilde (como Picadilly, Grosvenor Square e Selby Royal), as menções à Whitechapel (ou ao que, naquele universo, poderia ser compreendido enquanto tal espaço) produzem certo desconforto, um distúrbio estético; esfolam a louça de porcelana. Por que, à medida em que se rende aos prazeres terrenos, carnais, Dorian aventura-se cada vez mais no East End de Londres? Nas tavernas de ópio. Nas docas, a céu aberto, transitando por lugares tão sombrios que a luz da lua fenece antes de alcançá-los? Por qual motivo circularia numa zona tão indistinta, sem revelar sua localização para amigos e conhecidos, exibindo-se em roupas diferentes (sem esmero, sem elegância) daquelas na quais era conhecido? Por qual motivo, nesses lugares, apresentava-se com um nome falso?

Na véspera do seu trigésimo oitavo aniversário, o jovem rapaz, retornando para casa, é confrontado por Basil Hallward, o pintor do retrato que o levava a questionar toda sua vida. Hallward mostra-se indignado, temeroso, com os rumores circulando sobre Gray nos círculos sociais que frequentam. Homens, com quem Dorian fora visto acompanhado, saíram do país. Aqueles que ficaram, relegados ao ostracismo, não mencionavam mais o seu nome. Outros, suicidaram-se. Bastava uma única menção a sua casa de campo, “para que as pessoas comecem a soltar risadinhas” (Wilde, 2017, p.264).

Por qual motivo, expressa Hallward, “todos os jovens que você protege logo depois caem em desgraça, tomam um mau caminho?” (Wilde, 2017, p.263). Como

alguém conseguiria ser amigo de tal figura? Qual pessoa respeitável, o artista prossegue, “que cavalheiro vai querer se associar a ele?” (Wilde, 2017, p.263).

Perante tais questionamentos, tais dúvidas jamais endereçadas de maneira direta, por e com um nome, pergunta-se o leitor: o que há de tão perverso e corrupto em Dorian Gray? Quais atos tão perversos e corruptos comete Dorian Gray?

A natureza dessa conversa, seu fascínio concêntrico, expandindo-se e retraindo-se, sem mostrar, de fato, o cerne, não passara despercebido por Edward Carson, advogado de acusação, que, após ler o parágrafo inteiro, perguntou, durante o julgamento, se o real conteúdo do diálogo poderia ser entendido como sodomia. O que estaria a idealizar o escritor irlandês, neste momento? Por algum instante, imaginou que ao conhecer Lorde Alfred Douglas, quatro anos antes, as coisas terminariam assim?

Wilde, então, com trinta e oito anos, circulando como figura literária bem conhecida e um dos primeiros nomes do Esteticismo, conheceu Douglas, de vinte dois anos e estudante de Oxford, através de amigos em comum, após o jovem revelar ter lido *O Retrato de Dorian Gray* inúmeras vezes e ser obcecado em conhecer o autor. Wilde e Douglas, inseparáveis, frequentemente jantavam juntos, alojando-se, tais companheiros, em restaurantes e hotéis. Os problemas, contudo, começaram após a insistência do pai de Douglas, o Marquês de Queensberry, para que o relacionamento entre os dois terminasse. Em 14 de fevereiro de 1895, a última peça de Wilde, *The Importance of being Earnest*, deveria estrear em Londres. Queensberry planejou interromper a apresentação e abordar o público acerca do “estilo de vida” do dramaturgo. Informado sobre o ataque, Wilde providenciou que o teatro fosse cercado pela polícia. Quatro dias depois, no clube de cavalheiros frequentado por ambos, Queensberry pediu que uma mensagem, expressando a afetação de Wilde como sodomia, fosse entregue para o escritor. O irlandês recebeu o cartão duas semanas depois, decidindo iniciar um processo criminal contra o pai de Douglas por difamação. O Marquês de Queensberry foi, então, preso por difamação criminal, uma acusação com possível sentença de até dois anos de prisão. Sob o *Libel Act* de 1843, o Marquês poderia evitar a condenação por difamação apenas demonstrando que sua acusação era de fato verdadeira. Os advogados de Queensberry, assim, contrataram detetives particulares para encontrar evidências das ligações homossexuais de Wilde.

Logo, o processo Regina (Oscar Wilde) v. John Douglas iniciou-se em 3 de abril de 1895, com Edward Clarke, representando Wilde, e Edward Carson, colega do esteta em Trinity, representando o Marquês. Clarke apresentou um panorama da vida do artista, salientado o seu compromisso artístico e também o fato de ser um homem casado, pai de

dois filhos. Lendo e relendo *The real trial of Oscar Wilde* (2004), obra reunindo a transcrição completa do julgamento e editada pelo neto de Oscar Wilde, Merlin Holland, mais de um século após os acontecimentos, nota-se que Carson, por sua vez, na acareação, aproveitou cada resposta dúbia, o mais ínfimo ou breve hiato entre sentenças, toda oscilação e dúvida, para elaborar seus questionamentos.

Devido ao modo idiossincrático de Wilde ao ceder respostas, algo entre o poético e o evasivo, Carson questionou o autor se devido ao fato dos “pecados” de Dorian Gray nunca serem ditos de modo explícito, atos de sodomia poderiam estar inclusos. Wilde, em contrapartida, responde que aqueles que pensarem de tal modo é porque colocaram a sua interpretação pessoal: “Cada homem vê seu próprio pecado em Dorian Gray. Quais são os pecados de Dorian Gray, ninguém sabe. Aquele que os encontra os trouxe”¹²⁸ (Holland, 2004, p.78, tradução nossa). O advogado, em seguida, questiona se o livro passou por alterações, em relação a publicação original. O escritor revela que, após ouvir os conselhos de Walter Pater, sobre uma determinada passagem oferecer oportunidade para interpretações nada lisonjeiras, Wilde fez uma única alteração: adicionou mais elementos.

Carson, à tarde, após o intervalo, prosseguiu insistindo na questão da sodomia - ou melhor, se determinadas passagens poderiam ser interpretadas dessa forma. Wilde, do seu modo, permaneceu impassível a qualquer noção imoral expressada pelo texto ou através dele. O seu foco, revela, concentra-se na escrita da obra, pois:

Se fosse bem escrito, produziria uma sensação de beleza, que é o sentimento mais elevado de que o homem é capaz. Se fosse mal escrito, produziria uma sensação de desgosto. [...] Nenhuma obra de arte apresenta opiniões. As opiniões pertencem a pessoas que não são artistas. Não há opiniões em uma obra de arte¹²⁹ (Holland, 2004, p.80, tradução nossa).

Carson, atentando-se à questão da interpretação, pergunta se caso uma pessoa iletrada interpretasse o livro enquanto sodômico, estaria ela errada? Caso “o afeto e o amor retratados pelo artista para com Dorian Gray”¹³⁰ (Holland, 2004, p.81, tradução

¹²⁸ No original (Holland, 2004): “Each men sees his own sin in Dorian Gray. What Dorian Gray's sins are, no one knows. He who finds them has brought them.”

¹²⁹ No original (Holland, 2004): “If it were well written it would produce a sense of beauty, which is the highest feeling that man is capable of it. If it was badly written it would produce a sense of disgust. [...] No work of art puts forward views. Views belong to people who are not artists. There are no views in a work of art.”

¹³⁰ No original (Holland, 2004): “The affection and the love that is pictured of the artist towards Dorian Gray [...]”.

nossa) conduzissem o leitor a uma “inclinação sodômica”, estaria essa interpretação errada?

Wilde persiste em negação. Responde que “isso não me diz respeito. O que me interessa na minha arte é a minha visão e o meu sentimento e porque a fiz. Eu não me importo com o que as outras pessoas pensam sobre isso”¹³¹ (Holland, 2004, p.81, tradução nossa). A explicação evasiva cede ao advogado a oportunidade de perguntar sobre o diálogo entre Basil Hallward e Lorde Henry Wotton, no primeiro capítulo da versão publicada pela *Lippincott's Monthly Magazine*, que, segundo Carson, continha “a história original”¹³² (Holland, 2003, p.82, tradução nossa). A cena desenvolve-se na residência de Hallward, que tenta explicar para um Wotton perplexo o motivo de não exibir o seu mais recente trabalho: a pintura de um jovem rapaz de estonteante beleza. O pintor revela que, ao conhecer o rapaz pela primeira vez, foi possuído por uma força estranha. Por alguns instantes (incontáveis em sua potência), quem era e sempre havia sido deixou de ter importância. Encontrava-se

[...] face a face com alguém cuja mera personalidade era tão fascinante que, se eu permitisse, absorveria por completo a minha natureza, a minha alma, a minha arte em si. [...] Eu sempre fui o meu próprio mestre; sempre fui até conhecer Dorian Gray. [...] Eu sabia que se falasse com Dorian, tornaria-me de modo absoluto devoto a ele¹³³ (Wilde, 1890, p.8 apud Holland, 2004, p.85, tradução nossa).

Carson, após a leitura da cena, indaga o autor se ele acreditava que a natureza dos sentimentos descritos era imprópria. Se aquele seria “o tipo de sentimento moral”¹³⁴ (Holland, 2003, p.86, tradução nossa) que um homem mais velho poderia nutrir por um mais jovem, especialmente ao acabar de conhecê-lo. Wilde responde que tal acontecimento poderia ocorrer com um artista ao deparar-se com uma “bela personalidade”¹³⁵ (Holland, 2004, p. 85, tradução nossa). O advogado, então, indagou se *personalidade* poderia ser compreendido enquanto *pessoa*, enquanto *rapaz*. Wilde, por sua vez, focou na questão de Basil Hallward ser um artista e, tal qual, não observar

¹³¹ No original (Holland, 2004): “It doesn't concern me. What concerns me in my art is my view and my feeling and why I made it. I don't care twopence what other people think about it.”

¹³² No original (Holland, 2004): “The original story”.

¹³³ No original (Holland, 2004): “[...] face to face with someone whose mere personality was as fascinating that, if I allowed it to do so, it would absorb my whole nature, my soul, my very art itself. [...] I have always been my own master; had at least always been so, till I met Dorian Gray. [...] I knew that if I spoke to Dorian I would become absolutely devoted to him [...]”

¹³⁴ No original (Holland, 2004): “a moral kind of feeling”.

¹³⁵ No original (Holland, 2003): “beautiful personality”

detalhes tão pequenos. Carson, em seguida, traz à baile o sétimo capítulo do periódico, constando o que diz ser a confissão de Hallward à Dorian, e que, segundo ele, foi purificada na edição seguinte.

A cena, salientada por Carson na página 56 do periódico, inicia de modo similar a passagem previamente mencionada, com Dorian Gray perguntando a Basil Hallward o motivo de não exibir o seu retrato. O jovem, contudo, barganha com o pintor. Diz: “cada um de nós tem um segredo. Deixe-me saber o seu e eu lhe direi o meu”¹³⁶ (Wilde, 1890, p. 8 apud Holland, 2003, p. 87, tradução nossa). Hallward, após a breve insistência de Gray, revela ter

[...] venerado você com muito mais romance de sentimento do que um homem costuma dar a um amigo. De alguma forma, nunca amei uma mulher. [...] Desde o momento em que te conheci, sua personalidade teve a mais extraordinária influência sobre mim. Confesso que te adorava loucamente, extravagantemente, absurdamente. Eu tinha ciúmes de todos com quem você falava. Eu queria ter você só para mim¹³⁷ (Wilde, 1890, p.56 apud Holland, 2003, p.87, tradução nossa).

Poderia tal passagem, questiona Carson, descrever o sentimento costumeiro de um homem para com outro? Poderia estar “aberta à construção de que o sentimento entre esses dois homens não era um sentimento natural ou moral?”¹³⁸ (Holland, 2003, p.87, tradução nossa). Ao escrever sobre um homem que adora outro homem (com implicações de loucura, extravagância e absurdo), estaria o autor colocando algo de si? Afinal, como dissera o próprio Hallward, a obra do artista revela mais sobre si mesmo do que o assunto representado. Então, por que, durante sua declaração, ele diz temer que sua “idolatria” fosse à luz? O que escondia? Por qual motivo precisava deixar oculto? Wilde disse existir “pessoas no mundo que não conseguem entender a intensa devoção, carinho e admiração que um artista pode sentir por uma pessoa maravilhosa e linda, ou por uma mente

¹³⁶ No original (Holland, 2004): “[...] we have each of us a secret. Let me know yours and I shall tell you mine”.

¹³⁷ No original (Holland, 2004): “[...] I have worshipped you with far more romance of feeling than a man usually gives to a friend. Somehow, I had never loved a man. [...] from the moment I met you, your personality had the most extraordinary influence over me. I quite admit that I adored you madly, extravagantly, absurdly. I was jealous of everyone to whom you spoke. I wanted to have you all to myself.”

¹³⁸ No original (Holland, 2004): “[...] open to the construction that the feeling between these two men was not a natural or a moral feeling?”

maravilhosa e linda. Essas são as condições em que vivemos. Sinto muito por elas”¹³⁹ (Holland, 2004, p.93, tradução nossa).

Carson, volvendo-se tal uma serpente no jardim de rosas, retorna ao seu ponto: imaginando que um leitor sem tamanha instrução se deparasse com a cena e, dela, assimilasse um elemento inadequado (lê-se sodômico), teria lógica? Sua leitura estaria descabida? Mesmo se Wilde não tivesse a intenção de colocar tal elemento, caso a interpretação fosse elaborada, seria compreensível?

Wilde, logo após, é questionado se ele mesmo, em algum momento, experimentou sentimento parecido com o de Hallward para com outro homem mais jovem. Em sua réplica, o irlandês revela acreditar ser “perfeitamente natural para qualquer artista admirar intensamente e amar um homem mais jovem. Acho que é um incidente na vida de quase todos os artistas”¹⁴⁰ (Holland, 2003, p.90, tradução nossa). Nota-se, novamente, de sua parte, a manobra deliberada de vincular os sentimentos expressados pelo personagem devido a sua sensibilidade artística, esgueirando-se da inclinação sodômica proposta por Carson.

O julgamento, afinal, não investigava se Wilde havia cometido sodomia, na época passível de prisão. Estavam ali para julgar se a alegação do Marquês de *pose*, de expressar-se de modo que poderia gerar tal interpretação, era verdade. As respostas cedidas pelo escritor, decerto criativas e bem-humoradas, sempre destacando a autonomia entre o que o artista cria e o público assimila, mostram-se tênues, alienadas; mais pertinentes ao *savoir-faire* wildeano do que a um procedimento legal.

Em certo momento, numa discussão veemente, Carson questiona se o livro dado como presente a Dorian Gray por Lorde Henry Wotton poderia ser considerado imoral (e sodômico), pois, sob determinada interpretação, o influenciou a buscar prazeres sensoriais, voluptuosos. O advogado busca saber se existe correspondência entre a obra fictícia e o romance *Às Avessas*, de Joris-Karl Huysmans, publicado em 1884.

Carson, logo após, voltou-se aos rumores mencionados por Basil Hallward em sua última conversa com o jovem modelo. Antes do pintor testemunhar a hediondez do retrato. Antes de ser assassinado pelas mãos do homem que venerava com tantos superlativos.

¹³⁹ No original (Holland, 2003): “[...] there are people in the world who cannot understand the intense devotion and affection and admiration that an artist can feel for a wonderful and beautiful person, or for a wonderful and beautiful mind. Those are the conditions under which we live. I regret them”.

¹⁴⁰ No original (Holland, 2003): “[...] perfectly natural for any artist to intensely admire and to love a younger man. I think it is an incident in the life of almost every artist”.

A maior de todas as perplexidades pairava no ar, tão densa e sombria quanto o céu ostentado diariamente por Londres: qual era a índole dos comentários feitos sobre Dorian Gray por toda cidade e que Hallward, de modo categórico, se recusou a mencionar? Questionando o autor, Carson manifesta a possibilidade de conter na conversa uma “acusação de sodomia”¹⁴¹ (Holland, 2003, p.102, tradução nossa). Wilde argumentou que, apesar de Gray ser um homem de “influência bastante corrupta”¹⁴² (Holland, 2003, p.102, tradução nossa), ele próprio, enquanto escritor, enquanto artista, não tinha o interesse de saber a natureza dessa influência. Para o bem ou para o mal, não acreditava que uma pessoa conseguiria influenciar a outra. Wilde buscava deixar claro que, por ser um fruto da imaginação, nada no texto realmente importava. O que o irlandês parecia desconhecer ou, pior, ignorar, é o fato de que o seu próprio livro, naquele exato momento, estava sendo usado enquanto documento, evidência, colaborando em sua condenação.

O fato de *O Retrato de Dorian Gray* ter sido utilizado no episódio apresentado acima, pode, à primeira vista, suscitar certa estranheza, em virtude do seu elemento ficcional, mas a referida impressão perde o seu assombro quando percebe-se a conjuntura sócio histórica na qual estava inserido e que, enquanto texto, o mesmo desempenhava atribuições sociais. *Dorian Gray* “nascera” num determinado tempo-espaço, a partir de um indivíduo específico mobilizando certos instrumentos, sofrendo transformações não apenas literárias, mas também textuais, isto é, nos suportes em que foi lido. Cada um desses elementos é capaz de influenciar na convergência (ou divergência) de interpretações, uma vez que, segundo Mckenzie (2018, p.33), “cada leitura é peculiar a sua ocasião”, constituindo, dessa forma, “uma história informativa do texto”.

A questão da interpretação, aqui, mostra-se de vital importância, ao notarmos que Carson, ao desconvir dos tipos de “perguntas fechadas” comum em tribunais (solicitando afirmativas e negativas), escolhe abordar Wilde com questionamentos de ordem interpretativa, ou seja, onde não há uma verdade absoluta e, sendo assim, todas as perspectivas são válidas. O advogado aproveitou-se de ensejos na fala do escritor, buscando chegar, de modo sub-reptício, a conclusão de que, caso um leitor observasse qualidades sodômicas no livro, ele não estaria errado, pois não existe conclusão errada, apenas o que os leitores entendem por si mesmos.

Em *Bibliografia e a Sociologia dos textos* (2018), Mckenzie salienta a recepção do texto como integrante de todo seu processo de compreensão, junto com sua produção

¹⁴¹ No original (Holland, 2004): “[...] a charge of sodomy”.

¹⁴² No original (Holland, 2004): “[...] very corrupt influence”.

e transmissão. O escritor, alinhado a Jerome J. McGann e sua obra *A Critique of Modern Textual Criticism* (1983), impulsionou, a partir de meados da década de 1980, uma abordagem social no campo da crítica textual moderna que, até então, focara na questão da intenção autoral, buscando estabelecer um texto que se caracterizasse enquanto a última vontade do autor. McKenzie, contudo, propôs, nas três conferências sediadas no *Panizzi Lectures*, em 1985, ampliar a perspectiva teórica, sugerindo, por exemplo, enxergar a área de estudos da bibliografia também como estudo da sociologia do texto. De tal forma, a área, antes focando no armazenamento e tratamento material do livro, também poderia estender-se às questões sociais suscitadas por ele e através dele, na medida em que, defronte à miríade de reproduções, novas reedições e releituras, novos significados serão elaborados devidos a estas novas formas.

Pode-se observar a questão em *Dorian Gray* no modo com o qual a forma de sua primeira publicação (sendo, inclusive, esta versão escolhida para leitura no tribunal) também colaborou para sua recepção, tanto quanto como a figura do autor, o tema abordado e o espaço-tempo da publicação. Em *The Triptych of Dorian Gray (1890-91): Reading Wilde's Novel as Three Print Objects*, Beasley revela que Wilde se encontrava numa posição delicada em relação a edição publicada em 1890, na *Lippincott*. De todas as suas publicações, até *Dorian Gray*, a única a receber notoriedade positiva tratou-se de *The Happy Prince*, porém, o livro de contos infantis não resultou no prestígio literário desejado. À época, artistas que possuíam acordos governamentais ou filiações a universidades podiam evitar publicar em certos espaços, mas outros, como Wilde, precisavam contar com trabalhos editoriais, difusão em revistas, jornais e periódicos. Citando Peter D. McDonald (1997 [2016]), Beasley informa que, devido as emendas educacionais, aprovadas entre 1870 e 1891, a Inglaterra “[...] criou uma “massa” de leitores com aspirações culturais”¹⁴³ (Beasley, 2016, tradução nossa). Por isso, devido a popularidade e o fácil acesso, certas publicações eram intelectualmente menos respeitadas do que outras.

Desta forma, Beasley prossegue, mostrara-se enquanto opção comum para escritores em busca de uma renda constante do fazer literário recorrer as chamadas “publicações de massa”, onde “denunciavam os valores da impressão popular ao mesmo tempo em que retiravam seu sustento disso”¹⁴⁴ (Beasley, 2016, tradução nossa).

¹⁴³ No original (Beasley, 2016): “[...] had created a new culturally aspiring ‘mass’ readership.”

¹⁴⁴ No original (Beasley, 2016): “[...] denounced the values of the popular press while at the same time drawing their income from it.”

Logo, ao defender o seu texto das críticas, Wilde não pode ir longe demais, porque, perante os olhos alheios, parecia estar defendendo a veículo em si, o periódico, as publicações de massa. O enredo, apesar de estender-se por sofisticados bairros do West End de Londres, constar com a descrição da mais fina tapeçaria, caracterizando livros como se fossem verdadeiros *objet d'art*, era somente conhecido, até 1890, através da materialidade deselegante da *Lippincott*.

Beasley argumenta que, apesar do periódico ser encarado como um dos motivos para o criticismo negativo do texto, mesmo no formato de livro, o elemento da forma ainda se mostrara enquanto um impasse. Ao defender a obra, em cartas abertas nos mesmos jornais, Wilde assumira um tom apático, desinteressado na conversa, chegando, inclusive, a engendrar a noção de os críticos (e os jornais que os publicavam) usarem o seu nome para causar comoção e atrair leitores. Entretanto, com a versão publicada em livro, de 1891, o escritor pôde agir como se o real motivo pelo qual os detratores menosprezavam a obra devia-se ao fato de não entenderem as complexidades intelectuais que uma mídia como aquela supostamente abarcava. Em tais circunstâncias (verdadeiros embates públicos), ele demonstrara “sua aguda consciência de como o próprio meio do jornal molda o debate”¹⁴⁵ (Beasley, 2016, tradução nossa). Wilde “entende que esse debate na imprensa popular realiza-se diante de uma massa. [...] Ele sugere que qualquer ataque de jornal será autodestrutivo; ao denunciar o livro como imoral, o jornal apenas, no final, o divulgará”¹⁴⁶ (Beasley, 2016, tradução nossa). O escritor, de modo irônico, retrucou o comentário do *St. James's Gazette*, que dissera ser a lareira o lugar do seu livro, comentando que esse era justamente o destino final dos jornais, ao deixarem de ser relevantes.

Beasley contempla como desnecessário o comportamento de alguns críticos e leitores do século XXI ao depreciarem a versão publicada em 1890, devido as intervenções editoriais, bem como por não apresentarem os seis capítulos que o autor adicionaria na publicação do ano seguinte. Tratava-se de uma prática editorial comum a aplicação de intervenções, e um escritor ambicionando publicações em veículos com ampla gama de leitores deveria ter em mente que a sua obra tornar-se-ia um produto e, portanto, seria domesticado para uma melhor venda. Logo, as quinhentas palavras

¹⁴⁵ No original (Beasley, 2016): “[...] his keen awareness of how the medium of the newspaper itself shapes the debate”.

¹⁴⁶ No original (Beasley, 2016): “[...] understands that this debate in the popular press is carried out before a mass. [...] He suggests that any newspaper attack will be self-defeating; by denouncing the book as immoral, the newspaper will only, in the end, advertise it”.

cortadas pelo editorial da *Lippincott* não realizaram algo tão longe de uma conduta editorial rotineira. Sem a publicação no periódico, Beasley argumenta, especialmente pelo formato em que se teve, seria bastante improvável que *Dorian Gray* causasse tanta comoção ao ser publicado, um ano depois, pela *Ward, Lock & Company*. Afinal, mesmo com as críticas negativas, a versão da *Lippincott* foi um “importante evento na indústria cultural de 1890”¹⁴⁷ (Beasley, 2016, tradução nossa), tornando-se uma peça central na tradição textual da obra.

A acepção de Beasley, sobre a função de destaque do periódico, converge com a posição de Elizabeth Lorang, em *The Picture of Dorian Gray in Context: Intertextuality and Lippincott's Monthly Magazine* (2010). Para Lorang (2010, p.22, tradução nossa), menosprezar a versão de 1890 não apenas implica em subestimar o seu valor enquanto objeto impresso, fulcro material, mas, também, deixam de perceber que “os componentes individuais de uma revista atuam como contrapartes discursivas e intertextuais, as ideias de uma se baseando, envolvendo, enriquecendo e complicando ou contradizendo as ideias de outra”¹⁴⁸. Deste modo, ao compreender a disposição geral do volume, assim como suas implicações simultâneas, fora das páginas, experimenta-se a atmosfera intelectual dilatando-se pelo final do século XIX.

Enquanto, na Inglaterra, a conduta (e precisão) do ocultismo fundia-se a questões científicas, no interior da *Lippincott*, vislumbrava-se a referida coalização tanto em *Dorian Gray* quanto no artigo “The Cheiromancy of To-Day”, de Edward Heron-Allen. Embora pertencentes a gêneros literários divergentes (ficção e não-ficção), ambas produções ilustram o interesse acerca das denominadas pseudociências, dado que “a própria metáfora de *Dorian Gray*, que o retrato reflete o caráter real de Dorian e o estado de sua alma, é uma forma estendida de quiromancia (ato de ler mãos), ou outra das artes de adivinhação pela aparência externa”¹⁴⁹ (Lorang, 2010, p.22, tradução nossa).

Durante as últimas décadas da Era Vitoriana, a quiromancia tornara-se um tópico popular nos periódicos, discutida não apenas por aqueles que alegavam praticar a atividade, mas também por médicos e cientistas. A linha separando o mágico do científico exibiu-se indistinta, vacilante. As recentes descobertas e experimentações da ciência

¹⁴⁷ No original (Beasley, 2016): “[...] an important event in the culture industry of the 1890s”.

¹⁴⁸ No original (Lorang, 2010): “[...] the individual components of a magazine act as discursive, intertextual counterparts, the ideas in one drawing on, engaging, enriching, and complicating or contradicting ideas in another”.

¹⁴⁹ No original (Lorang, 2010): “[...] the very metaphor of *Dorian Gray*, that the portrait reflects Dorian's real character and the state of his soul, is an extended form of cheiromancy (palmistry), or other of the arts of divination by outward appearance”.

pousavam, no bojo social, com ares de fantasia. As práticas esotéricas, não obstante a medula hermética de seu caráter, demonstravam, por vezes, pragmatismo matemático. Se era possível sancionar doenças devido a coloração dos olhos ou pústulas no corpo, poderiam as chagas da alma, as máculas astrais, também ser ratificadas, ou no mínimo verificadas, à olho nu?

Às mãos, segundo Edward Heron-Allen, reproduziam a natureza do ser. É por isso que, como nota Lorang (2010, p.26, tradução nossa), no trecho seguinte, a aparência das mãos é uma das mais recorrentes no texto de Wilde?

As mãos de Lorde Henry são “serenas, imaculadas” e “como flores”, com um “charme curioso”. Suas mãos “se moviam, enquanto ele falava, como música, e pareciam ter uma linguagem própria”. Enquanto isso, os dedos de Sybil Vane são simplesmente “pequenos” [...] e os do fabricante da moldura nos são dados como “gordos” e “sardentos”. E quando Dorian antecipa a mudança do retrato, ele evoca a imagem de seu rigoroso tio, com a “garganta enrugada, as mãos frias com veias azuis”¹⁵⁰.

O tópico das mãos aparece, novamente, no final do livro, quando ao ler um poema, o protagonista compara os próprios membros com aqueles descritos no papel. Basil Hallward, confrontando o jovem, confessa não acreditar nas informações maliciosas, “porque as mãos de Dorian não sugerem tal possibilidade”¹⁵¹ (Lorang, 2010, p.26, tradução nossa).

Todavia, o item das mãos não se trata do único elemento intertextual atravessando o periódico. O retrato presente na obra de Wilde funciona de maneira análoga ao relato constituindo *A Dead Man's Diary*, publicado anônimo, na mesma edição da *Lippincott*. Afinal, evoca Lorang, é deste modo (tal um diário), que Dorian Gray caracteriza a pintura: o registro material de cada delito. O personagem, similar ao narrador morto de *A Dead Man's Diary*, “trouxe ruína sexual para terceiros e é de alguma forma responsável pela morte de pelo menos uma mulher”¹⁵² (Lorang, 2010, p.28, tradução nossa). Compreende-se, então, que *O Retrato de Dorian Gray*, disposto com as produções mencionadas, e,

¹⁵⁰ No original (Lorang, 2010): “Lord Henry's hands are “cool, white” and “flower-like”, with a “curious charm”. His hands “moved, as he spoke, like music, and seemed to have a language of their own”. Meanwhile, Sybil Vane's fingers are simply “little” [...] and the frame-maker's are given to us as “fat” and “freckled”. And when Dorian anticipates how his portrait will change, he conjures the image of his stern uncle, with the “wrinkled throat, the cold blue-veined hands”.

¹⁵¹ No original (Lorang, 2010): “[...] because Dorian's hands do not suggest their possibility”.

¹⁵² No original (Lorang, 2010): “[...] has brought sexual ruin to others and is in some way responsible for the death of at least one woman”.

também, acompanhados por “The Indissolubility of Marriage” (artigo sobre a condição matrimonial da época), “estabelecem um ambiente cultural particular que se perde quando o romance é lido fora da revista”¹⁵³ (Lorang, 2010, p.33, tradução nossa), dado que “enxergar as revistas e o texto de periódicos apenas como uma mistura aleatória de materiais na tentativa de angariar um grande número de leitores nega o grau em que eles participam e moldam o pensamento cultural”¹⁵⁴ (Lorang, 2010, p.33, tradução nossa).

Diversos fatores, deve-se dizer, afetam a recepção de um texto (como o tema, a mídia de publicação) e, tal qual *Dorian Gray*, também a fama do seu autor. As resenhas negativas da obra não apenas destacavam o seu conteúdo, mas, ao mesmo tempo, salientavam a reputação infame de Oscar Wilde. Ele, então, bem como a sua percepção por terceiros, afetou a recepção do texto. Em outras palavras, quando o texto chegou às mãos dos leitores pelo periódico e, posteriormente, como livro, eles não somente liam algo formatado por aquela mídia, mas, especialmente, liam a produção de um escritor em particular, com famigerado prestígio.

Oscar Wilde, sob algumas perspectivas, estava indo de contra o *establishment* - de modo deliberado ou não. A educação inglesa do século XIX (e entendendo-se, aqui, a literatura também enquanto um elemento pedagógico) possuía um tom visionário, abrangente, em relação ao processo de construção cívica, almejando um “ideal formador de indivíduos bons e socialmente úteis” (Morais, 2004, p.54). Wilde, contudo, mostrara-se, dentro e fora das páginas, contrário a uma posição utilitária em sua arte, ostentando, em *Dorian Gray*, um certo tipo de sensação avultosa, transcendental, ao enfatizar cada item sofisticado em posse do personagem homônimo.

Conforme exhibe-se cada vez mais através de comportamentos ominosos, acompanha-se a crescente obsessão do protagonista pela materialidade dos objetos, seu funcionamento estético, os pormenores das suas descrições físicas, por cada detalhe constituindo a superfície. Os livros que Dorian Gray retém em sua biblioteca, por exemplo, tratam-se de cópias raras de primeiras edições, por vezes o mesmo livro revestido por cores diferentes - tais elementos materiais, o livro enquanto algo que se pode ver, um objeto decorativo, parece ser tão interessante, enriquecedor, de fato, quanto o seu conteúdo (quase nunca mencionado). O texto de Wilde, por momentos, concentra-

¹⁵³ No original (Lorang, 2010): “[...] establish a particular cultural environment: that is lost when the novel is read outside of the magazine”.

¹⁵⁴ No original (Lorang, 2010): “[...] see magazines and the periodical-text as only a haphazard throwing together of materials in an attempt to garner a large readership denies the degree to which they participate in and shape cultural thought”.

se em enriquecimento cultural enquanto algo a ser obtido no contato crescente com objetos luxuosos, como se “bom-gosto [...] consistisse em refinamento contínuo sem significado ou objetivo fora de si”¹⁵⁵ (Beasley, 2016, tradução nossa).

Enfatizando a questão do bom-gosto e o materialismo como instrumentos transcendentais, Wilde rompe com a ênfase religiosa na qual toda a matéria, todo o consumo físico, estético e decorativo, obstrui o caminho da elevação espiritual. Tal noção persistia, especialmente, na pedagogia vitoriana, pois, como informa Morais (2004, p.55-56), “o papel da igreja, no que se refere à educação inglesa do século XIX, é fundamental, praticamente todas instituições de ensino eram conduzidas pela igreja, seja a oficial [...] seja a protestante”.

Pode-se compreender com mais lucidez a questão da literatura também enquanto instituição, e não somente arte ou entretenimento, ao trazer o hábito vitoriano das leituras realizadas em família. Durante o período, enquanto o parente mais velho, com um livro em mãos, era cercado pelos mais jovens, sucedia-se a leitura de algum relato onde valores como coragem e respeito serviam como base, mostrando para a juventude o preço a pagar por ações consideradas ruins. Morais (2004, p.67) afirma:

[...] acreditava-se muito no papel da educação recebida no lar através dos exemplos vindos das figuras paterna e materna, que procuravam, sempre com grande rigidez e disciplina, conduzir suas crianças pelo difícil caminho que leva à aquisição do que consideravam *as grandes virtudes*. [...] na época em foco, educar era fazer com que a criança parecesse um adulto.

Tais encontros, constituídos por leituras de teor heroico, servindo como exemplos de compensações e disciplinas, nutria (especialmente nas crianças) um paradigma comportamental. Seria contraproducente ignorar o aspecto social, cívico, da leitura, servindo como penetração de valores morais, para que, assim, transmitindo de uma geração a outra, a ordem social (e os valores cristãos) fossem mantidos. Trata-se de uma observação interessante notar a dualidade vitoriana, uma vez que, sendo o berço de avanços tecnológicos e industriais, também exibia um apego extremo a noções de valores morais e o receio de sua ruína.

O aspecto religioso do empreendimento torna-se visível, também, nas transformações editoriais vigentes, particularmente na característica do romance

¹⁵⁵ No original (Beasley, 2016): “Taste [...] consists of continual refinement with no meaning or aim outside itself.”

vitoriano em três partes. O sistema tríplice dos livros, embora apresenta-se valor acima da média, era conveniente para as bibliotecas, livrarias e editoras visto que o custo de cada item proporcionava lucro mais extenso do que a de obras individuais. Showalter (1993, p.32) expõe que, para além de termos econômicos, “os volumes em suas encadernações resistentes eram também associados em termos físicos à família nuclear vitoriana: pai, mãe e filho”. Sob tal perspectiva, é possível que alegar que a configuração representava tal qual a Santíssima Trindade: o Pai, O Filho e o Espírito Santo. Para Showalter, o complexo literário e editorial começou a mudar durante as duas últimas décadas do século XIX. A autora observa tal transfiguração no declínio do enredo romântico - retratando costumes sociais e tramas de casamento - e na ascensão dos romances de aventura. O projeto, almejava “uma revolução literária por parte dos homens com o objetivo de reconquistar o reino do romance inglês para os escritores do sexo masculino, para os leitores do sexo masculino e para as histórias voltadas para homens” (Showalter, 1993, p.112).

A leitura, em razão dos altos índices de mulheres entre os leitores, fora contemplada como uma atividade passiva e, decerto, feminina. Escrever sobre e para homens equivalia “a carta do colonialismo”, pois “menininhos que leem irão tornar-se meninões que dominam” (Showalter, 1993, p.114). Isto posto, os denominados romances de aventura, ao situar seus enredos em terras estrangeiras, exibindo, de modo deturpado, a cultura e tradições alheias, “representam um anseio de fuga de uma sociedade sufocante, de estruturas rígidas [...] para um lugar mitificado [...] onde os homens possam se libertar das restrições do moralismo vitoriano” (Showalter, 1993, p.115). Torna-se viável considerar, também, o modo com o qual obras como *O coração das trevas* (1899), de Joseph Conrad, e *O homem que queria ser rei* (1888), de Rudyard Kipling, podem ser interpretadas a partir da significativa ausência de personagens femininas (e a comunicação oblíqua entre os homens) ao mesmo tempo em que as viagens remotas, penetrando intimidades geográficas, ilustra a relacionamento da convenção médica vigente para com o corpo da mulher.

A fuga ao tema do matrimônio, às amarras da tradição literária em vigor, incluindo as excursões literais e alegóricas, manifesta igualmente a tentativa de escapar da disposição do romance enquanto narrativa em si:

O romance de língua inglesa sempre teve uma curiosa relação com gênero. Foi no final do século XVII e início do XVIII que essa nova

forma de contar histórias começou a se desenvolver: narrativas em prosa relativamente longas, ambientadas principalmente nos dias atuais, povoadas por personagens fictícios cujas vidas românticas constituíam a base do enredo. [...] tematicamente, suas preocupações eram com gênero, status e moralidade sexual¹⁵⁶ (Rooney, 2022, online)

As mulheres envolvidas com este tipo de narrativa não se resumiam a leitoras: eram, também, escritoras, e, portanto, fundamentais para a base do romance inglês. Na passagem dos séculos seguintes, as idealizações técnicas e enunciativas das precursoras da forma literária tornaram-se, para os escritores homens, artisticamente restritivas, fazendo-os sentirem-se de certo modo castrados no que tange a expressão masculina. É interessante notar o modo com o qual, conforme as primeiras mulheres escritoras foram excluídas do cânone literário, o romance (e, depois, o livro) transformou-se no mais valioso portador da intelectualidade. Showalter (1993, p.33) utiliza a citação do crítico W.R. Greg para caracterizar o romance tal qual “um alimento quase tão indispensável à vida do inglês quanto a carne ou a cerveja”. A autora afirma que “o desaparecimento do romance em três volumes sugeria um afastamento de assuntos, temas e formas associados à feminilidade e à maternidade” (Showalter, 1993, P.34), dado que o arranjo

[...] determinava uma visão da experiência humana que fosse linear, progressiva e casual e triparte, terminando com o casamento ou a morte. Quando não havia mais três volumes a preencher, os escritores puderam abandonar as estruturas temporais de começo, meio e fim, bem como as fábulas genealógicas e procriadoras de heranças, casamentos e mortes que estavam tradicionalmente associadas as mulheres escritoras e ao realismo vitoriano (Showalter, 1993, p.34).

Para Showalter (1993, p.139) “o sexismo e o imperialismo inconscientes do romance de saga masculina” refletem a tentativa de desmoralizar a influência e participação das mulheres não somente na literatura, mas no âmbito artístico. Contudo, seria “inconsciente” a palavra correta?

Pode-se repensar tal problemática com *Cultura e Imperialismo* (2011), de Edward Said. Para o autor, existe a viabilidade de caracterizar o romance inglês tal qual outra tática de manutenção do poder imperialista. Said contempla o romance inglês como uma ferramenta no controle das representações de alteridades alheias e dissonantes da nação

¹⁵⁶ No original (Rooney, 2022, online): “The novel in English has always had a curious relationship with gender. It was in the late seventeenth and early eighteenth centuries that this new form of storytelling started to develop: relatively long prose narratives, set mostly in the present day, populated by fictional characters whose romantic lives made up the basis of the plot. [...] thematically, their concerns were with gender, status, and sexual morality.”

inglesa. De tal forma, contemplando a cultura também enquanto instrumento, a expansão ideológica cresceria tão rápida quanto aquela conseguida através de métodos belicosos. Logo, ao criar um cânone literário, um solo de referências e parâmetros segundo o que acreditavam, a nação podia ser vista enquanto prospera e erudita.

Para demonstrar a força dessa noção, Said (2011, p.56) utiliza uma fala de Raymond Williams (1979, p.118), autor de *Culture and Society*, que, ao ser indagado sobre a falta de menção às investidas imperialistas na sua obra respondeu que o elemento imperialista “[...] não era algo secundário e externo - era absolutamente constitutivo de toda a natureza da ordem política e social inglesa”. As palavras de Raymond implicam na deliberação em utilizar a cultura enquanto mecanismo imperialista, mantendo, também, as suas intenções coloniais.

Said argumenta que apesar da forma literária do romance ter tido a sua gênese na França, foi a Inglaterra que investiu na narrativa, solidificando-o ao longo do século XIX. No decorrer do advento da classe burguesa, desponta o romance, inaugurado na Inglaterra com *Robinson Crusóé* (1719), de Daniel Dafoe, onde, curiosamente, o “protagonista é o fundador de um novo mundo, que ele governa e reivindica para o cristianismo e a Inglaterra” (Said, 2011, p.88). O romance inglês se tornou um artefato cultural e passível de manipulação, conforme as ideias que o império gostaria que fossem transmitidas e eternizadas. Em meados de 1840, ostentava o prestígio de abarcar em si “a forma estética por excelência e grande voz intelectual” (Said, 2011, p.91).

Pode-se, então, compreender o romance enquanto um mecanismo regulador, com forte presença social, no processo cultural euro-ocidental. Ele, enquanto um tipo de propaganda, com seu poder de aprisionar representações, serviria para reger o comportamento ideal. E, neste ponto, surge *Dorian Gray* e suas idiossincrasias, ferindo o orgulho inglês. Wilde, afinal, refletia e comentava sobre a sociedade inglesa vigente, sob a ótica de um dramaturgo, assim como a de um irlandês. Embora os seus trajes e até mesmo a sua dicção, sua eloquência, possuíssem retoques ingleses, seus pais, Sir William Wilde e Lady Jane Wilde, não escondiam os princípios nacionalistas e anticoloniais movendo-os nas esferas públicas e privadas. Trata-se de um ato interessante pensar na possibilidade de ler o corpo de trabalho wildeano - com suas críticas enviesadas e zombamentos categóricos - sob um condição anti-imperialista, apresentando, então, um mundo (ou uma fração dele) composto inteiramente por personagens ingleses, constituído por esquemas e artificialidades, porém escrito por um homem proveniente de um país colonizado pela própria nação que descreve.

3.1 ENTREVISTA COM O VAMPIRO (IRLANDÊS): OSCAR WILDE COMO METÁFORA DO SÉCULO DEZENOVE; DORIAN GRAY E SUAS METÁFORAS DO SÉCULO DEZENOVE.

No texto original de *O médico e o monstro*, publicado, pela primeira vez, em 1886, e exposto aqui através do relato de Showalter (1993, p.152), o mordomo Poole, ao abrir a porta do escritório de Dr. Jekyll, um tanto consciente dos acontecimentos sucedidos no recinto, exclama que o espelho “presenciou atos esquisitos”. Na versão final, contudo, a menção tornou-se “coisas estranhas”. Em *Drácula* (1897), do irlandês Bram Stoker, prestes a ser atacado pelas noivas do vampiro, Jonathan Harker, saturado com carícias de ordem sexual, é salvo pelo personagem título da obra, que interdita as mulheres afirmando que aquele homem o pertencia. O retrato de Dorian Gray, no texto homônimo de Oscar Wilde, não apenas envelhece no lugar do seu modelo, mas, “os contornos de sua boca, suas pálpebras caídas, até o formato de suas mãos” (Wilde, 2007, p.155) assemelham-se, sob os olhos de Showalter (1993, p.232), com

[...] as patologias progressivas da sífilis: “rosto horrendo”, “lábios deformados”, “mãos grosseiras, inchadas”, com uma mancha vermelha que “se estende como alguma terrível doença sobre os dedos enrugados”, “corpo desfigurado e os membros enfraquecidos” e um ar geral de animalidade, imundície e embrutecimento.

As cenas, embora diferentes em autoria, aspecto e conjuntura, apresentam, para o olhar investigativo do leitor articulado, certa dose de tensão, um turvamento dos sentidos, sendo necessário proceder com cautela, interromper as próprias ações e, por alguns minutos, perguntar-se o que realmente está acontecendo. Para Showalter (1993, p.33), na literatura presente nos últimos estágios do século dezenove, o leitor depara-se com “um aspecto da crise na masculinidade que se intensificava” dentro e fora da ficção, dado que “quando as certezas sexuais entraram em colapso, as certezas ficcionais também se alteraram”, provocando, então, as “agitações embrionárias de uma nova ordem”, (Showalter, 1993, p.34-35).

Conforme o século seguinte se aproximava, fertilizando, de modo antecipado, a imaginação popular ao fecundar e intensificar crises, e tornando cada vez mais admissível, mais real, o declínio da civilização, percebe-se no fluxo de figuras dissentes habitando os registros literários uma ansiedade circundando o intercurso sexual, expressões identitárias, a pureza e o primor, manifestando, para certos intérpretes, “os

estertores da morte de uma sociedade enferma e a desaceleração e paralisia de uma cultura exausta” (Showalter, 1993, p.13). Os últimos anos da Rainha Victória exibiam-se despidos do aspecto salubre dos tempos áureos. Os conflitos pareciam chegar de todos os lados, por todos os ângulos. Pareciam, à primeira vista, intermináveis. Na década anterior a entrada do século XX, o Reino Unido perdera, gradualmente, seu posto no domínio mundial. O comércio enfraquecera; a cultura não mais impressionava, não mais influenciava. Países como Rússia, Alemanha e Estados Unidos aproximavam-se da governante moribunda, em questões mercantis, logo relativo ao tempo ultrapassá-la. Em casa, a Inglaterra tratava, de maneira penosa, dos inválidos e destituídos ocupando as vias públicas, enquanto em Transvaal, região da África do Sul, extraía diamantes. A formação, em 1880, do partido trabalhista britânico, bem como a criação de sindicatos, juntava-se aos limites raciais, de classe e gênero afrontados de maneira progressiva.

Na jornada estreita e tortuosa de tais mudanças, novos questionamentos psicológicos entravam em voga, como o termo “homossexual”, concebido por Karl-Maria Benkert, sendo para ele “não uma questão de moralidade, mas de classificação”¹⁵⁷, afinal, “o sujeito precisava de um médico ao invés de um padre”¹⁵⁸ (Ackroyd, 2017, p.14, tradução nossa). Neste período tão ominoso quanto as selvas estrangeiras retratadas nos livros de aventura, “a crise da masculinidade assinalou o despertar da consciência do que significava ser homem”, visto ser inviável para a “sexualidade e os papéis sexuais serem contidos dentro dos limites simples e permanentes da distinção sexual” (Showalter, 1993, p.23).

Não surpreende os efeitos das transformações da identidade sexual masculina atingindo outros territórios, uma vez que, na estrutura social vitoriana, os homens ocupavam as posições de poder, sendo, em diversas ocasiões, o centro ou o dirigente das bases políticas. Tal posto por Elaine Showalter, a demanda passara a ser de ordem filosófica, quiçá ontológica. O que é o homem? Nasce-se homem ou torna-se um? Como ocorre o processo de ser? De reconhecê-lo?

E quanto ao uso de subterfúgios, de uma vida dupla, não somente em virtude das restritas normas sociais, dos códigos de conduta e de decoro, mas porque aquilo que é realizado entre quatro paredes pode condená-lo? Pode matá-lo de modo literal e simbólico. A arte da vida dupla, para determinados sujeitos, é decerto uma arte. Showalter (1993, p.146) revela que “na década de 1880, o universo homossexual vitoriano havia

¹⁵⁷ No original (Ackroyd, 2017): “[...] not a question of morality, but of classification”.

¹⁵⁸ No original (Ackroyd, 2017): “The subject needed a clinician rather than a priest”.

evoluído formando uma subcultura secreta, porém ativa, com seus próprios estilos, práticas, locais de reunião e linguajar”. Para estes homens, que buscavam afeto nos (a)braços uns dos outros, a procura decorria a partir de “uma vida dupla, na qual a parte diurna e respeitável muitas vezes envolvendo o casamento e a família existia lado a lado com uma vida noturna dedicada ao homoerotismo” (Showalter, 1993, p.143).

Antes contemplados com respeito e admiração, uma névoa de suspeita e, pior, ameaça, paralisou-se acima dos clubes de cavalheiros e associações, devido a possível comodidade cedida pelo espaço, frequentando exclusivamente por homens. Os clubes representavam a separação literal entre os sexos, o local onde homens casados outorgavam as próprias necessidades, porém, de modo simultâneo, funcionava tal qual um reduto de um discurso deliberadamente misógino e anti-feminino. No final do século dezenove, contudo, as instituições encontraram-se “sobre a frágil linha limítrofe que separava as amizades entre homens das relações homossexuais” (Showalter, 1993, p.29). Qualquer pessoa poderia ser “um deles”. O contato masculino, em outras palavras, seria capaz de camuflar os atos mais temidos. A reverência nutrida pelos homens aos homens, a interação pessoal, “podia também ser o pecado que destrói um império” (Showalter, 1993, p.29). Teria sido por esse motivo que Gabriel Utterson passara a desconfiar da relação entre o Dr. Jekyll e Edward Hyde, em *O médico e o monstro*? Afinal, como alguém da classe de Jekyll, o médico do título, conheceria a figura sinistra de Hyde, o suposto monstro? Por que o incumbiria de sua fortuna, pagaria por seus descuidos, permitindo-o entrar somente pela porta dos fundos?

Para além de cogitar uma possível exploração da generosidade do velho amigo, o temor de Utterson pode ser interpretado tal o receio de que Jekyll, um sujeito respeitado pela comunidade e de caráter impecável, pudesse ser “um deles”. Um homem corrompido e versado na corrupção de terceiros.

Em *Manliness and Masculinities in nineteenth-century Britain* (2016), John Tosh disserta sobre o modo com qual a hipervalorização da masculinidade ideal, junto a extrema antipatia a tudo conectado com o universo feminino, fomentou o ódio em relação a uma índole homossexual, e não apenas questões religiosas, como deveras argumentado. Para Tosh (2016, p.22, tradução nossa), “o homem que se envolvia em práticas homossexuais era patologizado enquanto ‘o homossexual’, degenerado e efeminado - justamente degenerado *porque* era efeminado”¹⁵⁹. O autor argumenta que a rejeição

¹⁵⁹ No original (Tosh, 2016): “the man who engaged in same-sex practices was pathologized as ‘the homosexual’, degenerate and effeminate – indeed degenerate *because* he was effeminate”.

conectada a participação ativa das mulheres na sociedade “estava rigorosamente associada com o medo do feminino interior”¹⁶⁰ (Tosh, 2016, p.22, tradução nossa). Logo, pode-se considerar que um dos elementos (talvez o mais importante) constituindo o que, para os vitorianos, lia-se como perversão, fora o fato de, à mentalidade vigente, a homossexualidade apresentar-se como uma espécie de masculinidade blasfêmica. Ou melhor, como uma afronta, um comportamento herético, para com a instituição da masculinidade.

Segundo Elaine Showalter (1993, p.222), os indivíduos, como Oscar Wilde, rompendo o decoro sexual, tal qual outros estetas e figuras célebres do decadentismo, “eram o equivalente masculino da nova mulher e, para alguns observadores vitorianos, “uma invenção tão terrível quanto ela e, sob certos aspectos, mais revoltante”. Os homens, afinal, eram diferentes das mulheres. Eles “eram a norma pela qual mulheres e crianças deveriam ser avaliadas. As mulheres eram ‘portadoras’ de gênero, porque seu papel reprodutivo era usado para definir seu lugar na sociedade e seu caráter”¹⁶¹ (Tosh, 2016, p.30, tradução nossa). Ir contra o “ser” homem - aviltar, deturpar ou corromper a sua disposição - era, portanto, hediondez. Significava aviltar, deturpar e corromper o desenvolvimento sadio da cultura e da sociedade. Da vida em si. Por isso, a dualidade em *O médico e o monstro* é tão dolorosa. Jekyll “e sua necessidade de procurar o prazer sexual ilícito e ao mesmo tempo mostrar-se à altura dos rigorosos padrões morais [...] envolve-se numa “vida de profunda duplicidade”, acompanhada de uma “vergonha quase mórbida”” (Showalter, 1993, p.149).

A inconveniência causada pelo julgamento de Oscar Wilde, nove anos após a publicação original da obra de Robert Louis Stevenson, agravou a situação, provocando desprezo dos homens heterossexuais, tal como daqueles que se aproveitavam de condutas heteronormativas para camuflar os seus desejos. Para esse último grupo, Wilde cometera a pior das traições, pois, através do seu processo criminal, iluminou os cantos e ações escusas das classes mais altas. Uma das pessoas manifestando, de modo particular, o desprazer em relação ao esteta fora o também irlandês Bram Stoker, autor de *Drácula*.

Em “*A Wilde desire took me*”: *the homoerotic history of Dracula*, Talia Schaffer (1994, p.420, tradução nossa) argumenta que “através de seu amor secreto e ódio público,

¹⁶⁰ No original (Tosh, 2016): “[...] was closely associated with fear of the feminine within”.

¹⁶¹ No original (Tosh, 2016): “[...] were the norm against which women and children should be measured. Women were ‘carriers’ of gender, because their reproductive role was held to define their place in society and their character”.

através de sua cuidadosa expurgação e transferência de personalidade [...] Stoker supera o horror da condenação de Wilde”¹⁶² transportando e sublimando elementos reais na ficção. Embora ambos frequentassem o mesmo círculo desde a juventude, estudando em Trinity durante o mesmo período, participando de atividades similares na universidade e cortejando, inclusive, a mesma mulher, Schaffer observa com curiosidade o estrondoso silêncio de Stoker, no interim do encarceramento de seu compatriota. Para a autora, trata-se de uma obliteração intencional, apagamentos precisos que, apesar do intento, “podem ser lidos sem muita dificuldade; eles utilizam um código reconhecível que foi, talvez, projetado para ser quebrado”¹⁶³, uma vez que “Drácula explora os medos de Stoker enquanto homossexual enrustido durante o julgamento de Oscar Wilde”¹⁶⁴ (Schaffer, 1994, p.381, tradução nossa).

Como mencionado, a prisão de Wilde pode ser interpretada enquanto um expurgo, uma punição há muito desejada, por parte da heteronormatividade britânica, contudo, a exposição prejudicava todos os sujeitos utilizando-se de camuflagens para manter a vida dupla:

O julgamento de Oscar Wilde estabeleceu um conjunto rígido de alternativas - ocultação segura ou revelação tentadora - mas proibiu qualquer um de escolher entre os dois. A própria interação de disfarce, meia-admissão, defesa e negação do julgamento colocou Wilde no limiar do armário. Assim, os dois extremos adquiriram valor por sua inatingibilidade; o armário parecia o santuário perfeito; assumir-se parecia uma honestidade libertadora¹⁶⁵ (Schaffer, 1994, p.381, tradução nossa).

O comportamento de Stoker pode ser comparado a do escritor E.M. Forster que, escrevendo o romance *Maurice* entre 1912 e 1913, permitiu a publicação da obra somente após a sua morte. Forster, também homossexual, tinha apenas dezesseis anos quando Wilde fora preso. Contudo, é necessário expor o sentimento contrário a Wilde (e, em sua essência, homofóbico) nutrido pela nação e, publicamente, apoiado por Stoker em textos

¹⁶² No original (Schaffer, 1994): “Through his secret love and public hate, through his careful expurgation and transference of personality [...] Stoker overcomes the horror of Wilde's conviction”.

¹⁶³ No original (Schaffer, 1994): “Stoker's erasures can be read without much difficulty; they utilize a recognizable code that was, perhaps, designed to be broken”.

¹⁶⁴ No original (Schaffer, 1994): “Dracula explores Stoker's fears as a closeted homosexual man during Oscar Wilde's trial”.

¹⁶⁵ No original (Schaffer, 1994): “Oscar Wilde's trial set up a stark set of alternatives - safe concealment, or tempting revelation - yet forbade anyone to choose between the two. The trial's own interplay of disguise, half-admission, defense, and denial placed Wilde on the threshold of the closet. Thus the two extremes acquired value from their unattainability; the closet seemed like the perfect sanctuary; coming out seemed like a liberatory honesty”.

como *The Censorship of Fiction* e *The Censorship of Stage Plays*, onde argumentava sobre o controle estatal em narrativas eróticas. Sua conduta, entretanto, demonstra o impacto psicológico do ocorrido no trato social e literário de alguns artistas, como Henry James. Schaffer (1994, p.388, tradução nossa) encara tais movimentos, da parte do autor, “em parte para disfarçar sua própria vulnerabilidade enquanto homem gay, em parte porque justifica sua crença no valor do armário e em parte pelo horror da imagem monstruosa de Wilde produzida pela mídia”¹⁶⁶. Bram Stoker, ao contrário de difundir, anos depois, como Forster, um texto franco sobre a experiência homossexual, e os conflitos internos e externos acerca do legado da prisão de Wilde, recolheu itens da literatura gótica para compor um momento único na história. Stoker, através de Oscar Wilde, inventou Drácula. Stoker, através de Drácula, reinventou Oscar Wilde. Um é “o vampiro que persegue [...] deixando para trás um fio de sangue”, enquanto o outro “tenta subsistir com palavras como “reticente” e “discrição””¹⁶⁷ (Schaffer, 1994, p.390, tradução nossa).

De acordo com Schaffer, Stoker iniciou a escrita de Drácula em meados de julho, princípio de agosto, sendo os primeiros cinco capítulos (onde Jonathan Harker encontra-se prisioneiro do Conde) a base da representação dos dois homens irlandeses. A autora argumenta que, embora Stoker e Harker possam ser rapidamente relacionados (inclusive pela sonoridade dos sobrenomes), o vampiro cujo nome transposta o título do romance,

[...] não produz uma identificação direta. Ele representa tanto Oscar Wilde quanto o complexo de medos, desejos, segredos, repressões e punições que o nome de Wilde evocou em 1895. Drácula é Wilde-como-ameaça, uma construção cultural complexa [...]. Drácula representa a visão macabramente inflada de Wilde produzida pelos promotores de Wilde: o corrupto, maligno, furtivo, manipulador e magnético devorador de meninos inocentes¹⁶⁸ (Schaffer, 1994, p.398, tradução nossa).

Stoker, importante salientar, produzira a obra de modo simultâneo a todo o percurso de Wilde na prisão. De fato, 1895, o ano de partida da escritura, trata-se do

¹⁶⁶ No original (Schaffer, 1994): “[...] partly to disguise his own vulnerability as a gay man, partly because it justifies his belief in the value of the closet, and partly from horror at the monstrous image of Wilde produced by the media [...]”.

¹⁶⁷ No original (Schaffer, 1994): “[...] a vampire who stalks [...] leaving behind a thread of blood [...] tries to resist with words like “reticent” and “discretion””.

¹⁶⁸ No original (Schaffer, 1994): “[...] does not produce a straightforward identification. He represents not so much Oscar Wilde as the complex of fears, desires, secrecies, repressions, and punishments that Wilde's name evoked in 1895. Dracula is Wilde-as-threat, a complex cultural construction [...]. Dracula represents the ghoulishly inflated vision of Wilde produced by Wilde's prosecutors; the corrupting, evil, secretive, manipulative, magnetic devourer of innocent boys”.

mesmo ano do julgamento e, por consequência, encarceramento do esteta. Em 1897, período da publicação original de *Drácula*, Wilde fora posto em liberdade. Enquanto Jonathan Harker teme a amplitude e profundidade do poder corruptivo do vampiro, a mesma “imagem de um progenitor monstruoso em meio a um círculo horrível é precisamente o que dominou a retórica pública sobre Wilde durante o julgamento”¹⁶⁹ (Schaffer, 1994, p.400, tradução nossa). Prosseguindo com as analogias, Schaffer destaca o rígido sistema sob o qual tanto Wilde quanto Harker estiveram inseridos durante seus aprisionamentos. À medida em que Wilde recebera um limite de papel a ser utilizado, atravessando, em seguida, o crivo estatal; as missivas de Harker encontram-se limitadas pelas ordens do anfitrião que, logo após, irá examiná-las. Oscar Wilde lera todos os livros disponíveis no decorrer do isolamento, assim como Jonathan Harker, enclausurado na Transilvânia. Os dois homens enfrentaram problemas com higiene básica, a morte de um dos pais, o desbotar dos cabelos.

Para a autora, Stoker, ao reconfigurar os discursos e cenários da época numa história de horror, manejando as acusações, evidências e imputações latentes, reencena o modo com o qual “as condições de sigilo necessárias para a vida homossexual do século XIX - visitas noturnas, janelas fechadas, nenhum criado - tornam-se emblemas sinistros do mal de Conde Drácula”¹⁷⁰ (Schaffer, 1994, p.406, tradução nossa).

Outro indivíduo constituindo a tessitura do romance é Alfred Taylor que, durante o julgamento de Wilde, fora acusado de facilitar e organizar os encontros do escritor com rapazes mais jovens. Schaffer, em certo momento, comparar os testemunhos acerca do comportamento de estilo de vida de Taylor com excertos presentes no texto literário:

Os visitantes noturnos de Taylor deixaram sua locadora desconfiada. [...] “Ele não tinha criados e cozinheira no fogão a gás”. Da mesma forma, Drácula cozinha e limpa [...]. “As janelas nunca foram abertas ou limpas”, disse a locadora de Taylor, “e a luz do dia nunca era admitida”. Quando Harker entra pela primeira vez no castelo de Drácula, ele vê uma sala “aparentemente sem qualquer tipo de janela” [...]. Os cômodos de Taylor “eram suntuosamente mobiliados”, assim como, na residência de Drácula, as “cortinas e o estofamento das cadeiras, sofás e das tendas da minha cama são dos mais caros e belos tecidos” [...]. Até o cheiro peculiar do quarto de Drácula tem origem no depoimento de Taylor. Os cofres de Drácula emitem “um odor mortal e doentio” que só fica “mais próximo e mais pesado”; “o longo desuso

¹⁶⁹ No original (Schaffer, 1994): “This image of a monstrous progenitor amidst a horrible circle is precisely what dominated public rhetoric about Wilde during the trial”.

¹⁷⁰ No original (Schaffer, 1994): “[...] the conditions of secrecy necessary for nineteenth-century homosexual life - nocturnal visits, shrouded windows, no servants - become ominous emblems of Count Dracula's evil”.

tornou o ar rançoso e fétido” [...]. Os aposentos de Taylor nunca foram limpos ou arejados. Eles são quentes, abafados, e saturados por uma bruma de perfume. Como Taylor, Drácula não tem emprego¹⁷¹ (Schaffer, 1994, p.406, tradução nossa).

O conteúdo imagético, a estetização em si, das circunstâncias relacionadas ao julgamento de Oscar Wilde não apenas serviu como base para a obra de Stoker como, também, influenciou os tropos e elementos considerados tradicionais da literatura gótica por vir. Muito do que se teme acerca da figura do vampiro pode ser localizado no pavor relativo a contaminação, fusão, infecção e cruzamento impulsionado pelos vitorianos. Como afirma Elaine Showalter (1993, p.17), “as fronteiras raciais estavam entre as mais importantes linhas delimitadoras para a sociedade inglesa”. O vampirismo, afinal, envolve, em questões físicas, troca sanguínea. Concentra-se na ingestão do fluido corporal, no sorver, no sugar. Envolve sedução; mordidas. A vítima, além de dor e prazer, alcança uma plenitude de sensações. Ela tenta contorcer-se; os olhos, úmidos, enviesados; a consciência remota. A vítima do vampiro encontra-se subjugada de corpo e alma, tal qual alguém em algemas, correntes e mordanças, sob o arbítrio de um chicote.

Sendo, à época, a homossexualidade retratada como doença, o pânico social de contaminação e alastramento cotejava os princípios da obsessão. Para a comunidade heteronormativa, os homossexuais desejavam corrompê-los. Eles - e qualquer um poderia ser, tal qual um vampiro - visavam destruir de todas as maneiras, inclusive, epidemiológica. Permaneceria o vírus no ar? Na superfície dos objetos? Os símbolos religiosos, como a cruz e água benta, eliminariam tanto os vampiros quanto os homossexuais? Por que os mesmos símbolos serviriam para ambos?

Os monstros, na literatura ao final do século, haviam mudado. A criatura de Frankenstein, pesarosa, solitária e filosófica, fora substituída por bestas em sociedade. Seres transitando aqui e acolá dentro de um círculo ou outro. Suas enfermidades estavam cada vez mais presentes, vigorosas, e a “homossexualidade era o objeto principal da nova

¹⁷¹ No original (Schaffer, 1994): “Taylor's nighttime visitors made his landlady suspicious. [...] "He kept no service and did his own cooking on a gas stove". Similarly, Dracula cooks and cleans [...]. "The windows were never opened or cleaned," said Taylor's landlady, "and the daylight wad never admitted". When Harker first enters Castle Dracula, he sees a room "seemingly without a window of any sort" [...]. Taylor's rooms "were furnished sumptuously", just as, in Dracula's abode, "curtains and upholstery of the chairs and sofas and the hangings of my bed are of the costliest and most beautiful fabrics" [...]. Even the peculiar odor of Dracula's room originates in Taylor's testimony. Dracula's vaults emit "a deathly, sickly odor" that only grows "closer and heavier"; "the long disuse had made the air stale and foul" [...]. Taylor's room have never been cleaned or aired. They are hot and stuffy, and filled with smoky perfumes. Like Taylor, Dracula has no job”.

epidemiologia, conforme os teóricos da medicina perguntavam o que ‘causava’, ‘curava’ e ‘comunicava’ o desejo pelo mesmo sexo”¹⁷² (Schaffer, 1994, p.407, tradução nossa).

Oscar Wilde, segundo os veículos midiáticos do século XIX, era o genitor das moléstias, ou, pelo menos, aquele que, capturado, poderia ser punido. Aniquilado. Reduzido à nada. O novo monstro, este “monstro moderno causa danos morais ao perverter ideias culturais ou religiosas. Ele está associado à sujeira e ao mau cheiro. Ele é mais artificial do que natural. Mais importante ainda, seu pecado é contagioso [...]”¹⁷³ (Schaffer, 1994, p.407, tradução nossa). Para culminar, escrever *Dorian Gray*, onde encontra-se a “racionalização do desejo homossexual como experiência estética” (Showalter, 1993, p.231), golpeou com mais força a sensibilidade inglesa.

Em *Imperialism, Aesthetics, and Gothic Confrontation in the Picture of Dorian Gray* (2014), Ellen Scheible discorre sobre os modos com os quais Wilde implementou traços de um pensamento decolonial em *O Retrato de Dorian Gray*, utilizando-se de elementos da literatura gótica como mecanismos através dos quais tecia as suas críticas, tanto em relação a eventos dos passados quanto aos acontecimentos da época. O próprio Esteticismo, cada vez mais popular conforme Wilde tornava-se expoente do movimento, pode ser encarado, na obra, como uma corrente filosófica sombria, extrema, daquela instruída por Walter Pater, em seus escritos. O Esteticismo, deve-se lembrar, compartilha similaridades com pensamentos artísticos que aconteciam na França, no final do século dezoito.

Scheible (2014, p.131, tradução nossa) afirma:

Os empreendimentos coloniais da Inglaterra na Irlanda e na Índia assombram Dorian Gray como subtramas reprimidas que surgem esporadicamente na ilustração mais evidente de Wilde acerca de insaciabilidade estética e imperial. Seu uso de referências coloniais, particularmente envolvendo a Irlanda, funcionam como ferramentas codificadas de subversão cultural¹⁷⁴.

¹⁷² No original (Schaffer, 1994): “[...] homosexuality was the primary object of the new epidemiology, as medical theorists asked what 'caused', 'cured', and 'communicated' same-sex desire”.

¹⁷³ No original (Schaffer, 1994): “[...] the modern monster causes moral harm by perverting cultural or religious ideas. He is associated with dirt and stench. He is artificial rather than natural. Most importantly, his sin is infectious [...]”.

¹⁷⁴ No original (Scheible, 2014): “England's colonial enterprises in both Ireland and India haunt Dorian Gray as repressed subplots that surface sporadically within Wilde's more overt illustration of aesthetic and imperial insatiability. His use of colonial references, particularly involving Ireland, work as codified tools of cultural subversion”.

Wilde, precisa-se lembrar, apesar de evocado por admiradores e detratores tal figura aristocrática (um Conde, talvez?), alguém com inclinações a *dandy* ou flâneur, estava, numa perspectiva basilar, longe de tais imagens. De fato, após o falecimento do pai, sua família, existindo num conforto resquiado, encontrara-se a poucas instâncias da falência. O jovem Oscar fizera o seu percurso em universidades de prestígio como Trinity e Oxford através de bolsas de estudo, sempre obtendo notas altas e recomendações honrosas. Na biografia *Oscar Wilde: A Certain Genius* (2000), Barbara Belford relata que um evento significativo, e por vezes esquecido, na trajetória do artista irlandês trata-se da sua ida a um encontro da *Fabian Society*, organizado por George Bernard Shaw, onde discutira-se maneiras pelas quais seria possível avançar um desenvolvimento socialista na Grã-Bretanha. Wilde, fascinado, redigira, pouco tempo depois, *The Soul of Man Under Socialism* (1891), discorrendo sobre a sua falta de crença na implantação de elementos como o salário mínimo colaborando à classe trabalhadora, conforme acreditava-se.

No ensaio que, argumenta Pearson (1950), inspirou revolucionários na Rússia Czarista, Wilde defendia o fim da propriedade privada, argumentando sobre o excesso e precarização da situação trabalhista reduzindo os seres humanos a máquinas. O autor conjectura que com o término da posse individual e, conseqüentemente, uma melhor distribuição de renda, não somente a pobreza seria reduzida, bem como determinadas mazelas sociais tal qual a violência do estado. Logo, sob sua perspectiva, os indivíduos possuiriam mais tempo para questões pessoais, podendo utilizar-se da arte como um instrumento de autoexpressão e autotransformação. Belford, tomando as mudanças sociais que o mundo enfrentaria nos séculos seguintes, observa a inclinação do pensamento wildeano encaminhado muito mais para um anarquismo do que um socialismo *per se*, contudo, tratam-se de ideias que, nas sociedades hodiernas, entendemos como socialismo libertário (também nomeado anarquismo social), que desconsidera hierarquias impositivas e centralização de poder.

Diante de tais informações, é interessante pensar no que Oscar Wilde poderia fazer na sociedade que idealizara e onde, possivelmente, encontrar-se-ia liberto em sua expressão artística, em seu desejo de, enquanto amante, ousa dizer em voz alta sobre o amor que possui um nome. É interessante pensar, também, no que abordaria em seus trabalhos e como. Lidando com suas próprias questões pessoais, referentes ao desejo de um homem para com outro, Scheible argumenta que as memórias relacionada com a Grande Fome, transmitida a ele por seus pais, são possíveis de serem encontradas em *Dorian Gray*. Tal ideia - da possibilidade do trauma enquanto uma herança metafísica

entre as famílias irlandesas - converge com a noção tratada por Cormac Ó Gráda (2001) em *Famine, Trauma and Memory*.

Ó Gráda (2001, p.130, tradução nossa) afirma que, apesar do período ter sido vivenciado de modo diferente entre aqueles com muita ou pouca aquisição financeira, “o longo intervalo entre o evento e a coleta das evidências permitiu tempo suficiente para confusão, esquecimento e ofuscação”¹⁷⁵, considerando, também, a combinação de efeitos físicos e psicológicos acarretados pela desnutrição e péssimas condições de higiene. Deve-se recordar, então, sob um foco menos abrangente, mais íntimo, que a Grande Fome, para além de uma crise sócio-histórica, um momento de tragédia na linha do tempo de uma nação, afetara pessoas reais e não simplesmente nomes que foram esquecidos pelas areias do tempo e que sequer tornaram-se números estatísticos. Ó Gráda (2001, p.136, tradução nossa) salienta que, no século XXI, questões de “memórias reprimidas e trauma comunitário”¹⁷⁶ ainda são noções importantes durante as recapitulações do acontecimento. O modo com o qual os familiares dos sobreviventes discorrem sobre o episódio também encontra lugar de destaque na escrita de Ó Gráda (2001, p.138, tradução nossa) que, tratando do “discurso acerca da memória coletiva”¹⁷⁷, observa ao longo de todos depoimentos registrados “a retórica coletiva de ‘nós’, ‘a gente’, ‘todos aqueles’, ‘nós mesmos’, ‘caráter irlandês’, ‘povo irlandês’, ‘este país’, ‘um país com memória’, ‘nosso próprio’, ‘nossa memória’”¹⁷⁸. Conclui-se, então, que, mesmo após anos e anos, existe uma crença, um sentimento, em relação a Grande Fome como um sofrimento compartilhado por todos. Tão forte que consegue atravessar o tempo.

Trata-se justamente de um sentimento parecido (a cerca de uma aflição espiralar que nunca tem fim) que Scheible argumenta mover a vingança do personagem James, irmão de Sibyl Vane, com quem Dorian Gray prometera casar-se e, após ser rejeitada, comete suicídio. A morte de Sibyl, apesar de ocorrer nos capítulos iniciais da narrativa (quando Dorian tem menos de vinte anos), ainda reverbera nos últimos (quando Dorian encontra-se perto dos quarenta). Numa cena de perseguição, o personagem cujo nome confere título a trama, é encurralado por James que, cheio de fúria, não consegue superar a tragédia que destruíra sua família e jurara, desde então, vingar-se do homem que

¹⁷⁵ No original (Ó Gráda, 2001): “[...] the long gap between the event and the collection of the evidence allowed ample time for confusion, forgetting, and obfuscation”.

¹⁷⁶ No original (Ó Gráda, 2001): “repressed memory and communal trauma”.

¹⁷⁷ No original (Ó Gráda, 2001): “discourse on collective memory”.

¹⁷⁸ No original (Ó Gráda, 2001): “[...] the collective rhetoric of ‘we’, ‘us’, ‘all those’, ‘ourselves’, Irish character’, ‘Irish people’, ‘this country’, ‘a country with a memory’, ‘our own’, ‘our memory’”.

acreditara levar a irmã a tal ato. Contudo, ao invés de cometer ele mesmo alguma ação hedionda, James, enxergando claramente o rosto de Dorian por entre o nevoeiro londrino, interrompe-se, confuso. Não acredita que aquele homem possa ser o mesmo que sua irmã mencionara, quase vinte anos antes, devido ao semblante pueril. James, um marinheiro, decidira por, finalmente, dar vazão a sua raiva, devido ao fato de que estaria viajando para a Índia e não sabia quando poderia consumir o desejo.

Scheible argumenta que James funciona como uma espécie de memória reprimida e, logo, encarando a morte de Sibyl como um acontecimento sem fim, mantém a memória dela viva, assombrando Dorian e lembrando-o dos seus atos. Todas as maldades que Dorian Gray comete não foram coisas individuais. Todas as pessoas ao redor de suas vítimas arcaram com as consequências. Encarar a face transtornada de James é o momento de clareza que, algumas páginas depois, o faz destruir a própria vida.

Dorian, um homem de classe alta, vivia, até então, em sua vida de conforto, existindo conforme suas próprias regras, imerso numa “estética excessiva que é cúmplice do discurso imperial”¹⁷⁹ (Scheible, 2004, p. 138, tradução nossa). O seu dandismo apresenta-se como um projeto falho, pois a essência dele, a sua base, é um elitismo autoindulgente, como um tipo de “reflexo irônico da cultura dominante”¹⁸⁰ (Scheible, p.138, tradução nossa). De fato, argumenta Ellen Scheible, todo o elenco de personagens (composto, até onde sabemos, apenas por ingleses) reside numa Inglaterra embebida de insensibilidade, esnobismo e intolerância. O hedonismo performado, com suas supostas ideias elevadas sobre arte, beleza, bom-gosto, é justamente uma performance do hedonismo, uma dramatização.

Até que ponto, pode-se perguntar o leitor, o retrato de Dorian Gray não é o retrato da Inglaterra? Dos seus sistemas e configurações vigentes. Da “arrogância de uma arquetípica autonomia britânica, mas também [d]a crença de que a estética se preocupa apenas com a beleza idealizada”¹⁸¹ (Scheible, p.138, tradução nossa). Prosseguindo com o entedimento, é possível considerar, conforme a leitura de Scheible (2001, p.139, tradução nossa), que “Wilde usa imagens hiperbolizadas da estética para imaginar a queda

¹⁷⁹ No original (Scheible, 2014): “[...] an excessive aesthetics that is complicit in an imperial discourse”.

¹⁸⁰ No original (Scheible, 2014): “[...] an ironic reflection of dominant culture”.

¹⁸¹ No original (Scheible, 2014): “[...] the arrogance of ideal British autonomy, but also the belief that the aesthetic is only preoccupied with idealized beauty”.

de um sistema econômico internacional que se baseia na ilusão do perfeccionismo e do universalismo para promover sua modernidade colonial”¹⁸².

O próprio Dorian Gray, de certo modo, pode ser encarado como uma figura colonizadora, dado que, segundo a fala de Basil Hallward, vários homens ilustres de Londres se recusavam a recebê-lo ou ir em sua moradia, alguns retiravam-se do aposento na mais singela menção ao seu nome, outros, morreram ou saíram do país. Dorian movendo-se por círculos e círculos, entre East End e West End, do ponto mais sofisticado àquele mais escuso e recôndito, foi capaz de propagar o seu espírito maligno, usando-se da sua suposta boa aparência, para macular todos aqueles com quem entrara em contato. Seguindo tal pensamento, torna-se evidente a fala de John Paul Riquelme (2000) ao dizer que Wilde manipula os elementos característicos do romance gótico para criticar não um mal externo, estrangeiro (como percebe-se em *Drácula*, *The Vampyre*, e nas obras de Ann Radcliffe), porém um interno, criado e fomentado pela Inglaterra vitoriana.

O país que, segundo o protagonista, no capítulo doze da versão em livro, se resume a “terra natal da hipocrisia” (Wilde, 2022, p.176). O personagem homônimo, em sua tirada, afirma saber “como as pessoas são tagarelas na Inglaterra”. Trata-se de um espaço onde o topo do estrato social “propaga os preconceitos morais nas mesas de jantar mais vulgares e sussurra sobre o que chama de extravagâncias dos privilegiados, para ensaiar e fazer de conta que está em companhia inteligente e tem intimidade com as pessoas que calunia”. Permanecendo nesta conjuntura, Basil Hallward aquiesce: “A Inglaterra é bem ruim, eu sei, e a sociedade inglesa é um completo equívoco”. Em outro momento, ainda na versão publicada em 1891, Lorde Henry menciona, no terceiro capítulo, o letramento irrisório da nação: “[...] não existe público literário na Inglaterra para nada a não ser jornais, manuais e enciclopédias. Entre todos os povos do mundo, os ingleses são os que têm a menor sensibilidade para a beleza da literatura” (Wilde, 2022, p.54). Para ele, elementos como “a cerveja, a Bíblia [...] fizeram da Inglaterra o que ela é” (Wilde, 2022, p.227).

Retornemos, então, o questionamento: até que ponto o retrato de Dorian Gray, exibindo as perversidades infligidas a alma do dono que circula, socialmente, jovem e

¹⁸² No original (SCHEIBLE, 2014): “[...] hyperbolized images of the aesthetic to imagine the downfall of an international economic system that relies on the illusion of perfectionism and universalism to promote its colonial modernity”.

belo não é, também, o retrato da Inglaterra que, mediante o glamour do progresso, tenta esconder as marcas devastadoras causadas pelo avanço do seu império?

3.2 A ELEGÂNCIA DOS HOMENS MODERNOS: O TEMPO ENTRECruzADO DE OSCAR WILDE E MARCEL PROUST

Dos salões e bailes, dentro e fora da ficção, das conversas sobre pintura e música, da menção a figuras célebres, dos jantares à cultura cosmopolita, Oscar Wilde e Marcel Proust transitaram por campinas adjacentes, nem sempre planas, nem sempre extensas, porém, aqui e ali, é possível observá-las sob o mesmo céu, notar o esboço de certos pássaros, e, ao final do percurso, contentar-se com a beleza da flor esvaída, minúscula, inclinada na relva. De fato, o argumento, aqui, não almeja similaridades retilíneas, comparações imediatas. O interesse recai nas intermitências de um “tempo entrecruzado”: nos elementos históricos e artísticos fluindo, à sua maneira, em ambas ficções. Na denominação, cedida por Walter Benjamin em *A imagem de Proust* (1986), o filósofo alemão contempla em *À la recherche du temps perdu* algo além de confluências temporais. Passado, presente e futuro não se desenvolvem de modo linear, sequer retrocedem, retornam, como esperado: encontram-se urdidos, entrelaçados tais os fios na mortalha de Penélope. O fiar proustiano, contrariando o tecer da esposa de Ulisses, se desfaz no suspiro do amanhecer, à luz do sol insitando em sacudir os lençóis, escancarar as janelas, diluir os sonhos.

Enquanto a *magnum opus*, de sete volumes, do escritor francês e o único romance de Wilde não entrecruzam per se, constata-se divergências e analogias no tratamento de temas como morte, passagem (ou não) do tempo, os vestígios de tal passagem (ou não) no corpo e na alma humana. No mundo de Marcel, por exemplo, as reminiscências são a expressão interna do fluxo temporal; o envelhecimento, por outro lado, sua expressão externa. O tempo, na Londres de Wilde, carrega a mesma densidade, a mesma difusão, da névoa encobrindo as ruas. Devido a escassez de referências, o único conhecimento evidenciando progressão linear é o rosto de Dorian Gray, que permanece imutável. As expressões externas do tempo encontram-se embotadas. Suas vias, e toda substância natural, orgânica, obstruídas ao clamor do belo, do artifício, da mocidade eterna. O tempo é o maior de todos os parasitas, o mais perverso dos inimigos. A pior de todas as corrupções. Assim, um ponto jamais elucidado ao longo da narrativa trata-se do que realmente o protagonista se tornou. Caso Dorian não investisse contra o retrato, causando,

por sua vez, a própria morte, atravessaria incólume a vida? Em algum ponto, deixaria de existir? Viveria para sempre, tal qual os vampiros?

Nos parágrafos iniciais do ensaio, Benjamin (1986, p.36) compila os elementos proustianos como sendo “a absorção do místico, a arte do prosador, a verve do autor satírico, o saber do erudito e a concentração do monomaniaco”, condensando-se “numa obra autobiográfica”. Tal observação pode ser conferida, também, à ficção wildeana. Nela, a absorção do místico configura-se no pacto faustiano efetuado por Dorian Gray, ao pedir que o retrato, e não ele, envelhecesse. O conhecedor do esteta irlandês sabe que a “a arte do prosador”, “a verve do autor satírico” e “o saber do erudito” são componentes basilares da *oeuvre* de Wilde, especialmente das peças teatrais, onde ficara conhecido pelo caráter *sui generis* dos seus diálogos ágeis, paradoxais, argutos; verdadeiros epigramas.

Como esquecer as frases saturadas de mel e veneno dos personagens Lorde Henry e Lady Bracknell, em *Dorian Gray* e *The Importance of Being Earnest*, respectivamente? Um acredita que o casamento se resume a uma enganação dupla, espécie de golpe de ambas as partes; enquanto a outra, acredita que o dinheiro seja o único motivo para o matrimônio, estando o amor reservado às trivialidades absurdas impostas pela sociedade. Em determinado momento da narrativa, tentando consolar o personagem homônimo da obra acerca da sua inocência no que tange o suicídio de Sibyl Vane, Lorde Henry argumenta que Dorian jamais seria capaz do feito, uma vez que “todo crime é vulgar, assim como toda vulgaridade é criminosa”¹⁸³ (Wilde, 2008, p.206, tradução nossa). Logo, posicionando de tal modo a questão, um assassino elegante receberia uma pena reduzida. Ou melhor, nunca tornar-se-ia um delinquente, afinal, seu esmero, sua graça, impediria vil destino. É, também, interessante a menção de Benjamin sobre uma “obra autobiográfica”, visto que o texto de Wilde fora usado nos tribunais, em razão das possíveis (e implícitas) conexões reais apresentadas. O próprio autor, expressando-se na carta de 12 de fevereiro de 1894, para Ralph Payne, escreveu: “Basil é quem eu penso que sou: Lord Henry, o que o mundo pensa de mim: Dorian, o que eu gostaria de ser - em outras eras, talvez”¹⁸⁴ (Wilde, 1962, p.352).

Apesar de não sabermos ao certo se Wilde leu Proust e Proust leu Wilde, sabe-se, contudo, do encontro entre os dois, em 1891, mesmo ano da publicação de *O Retrato de*

¹⁸³ No original (Wilde, 2008): “All crime is vulgar, just as all vulgarity is crime.”

¹⁸⁴ No original (Wilde, 1962): “Basil Hallward is what I think I am: Lord Henry what the world thinks me: Dorian what I would like to be—in other ages, perhaps.”

Dorian Gray em livro. Os escritores, afinal, eram contemporâneos. O que na Inglaterra fora intitulada de Era Vitoriana, na França, denominava-se Belle Époque. Proust, à época com vinte anos, conhecera o autor irlandês enquanto hospedado na casa de veraneio de Madame Arthur Baignères, em Cabourg. Em Paris, no lar citadino da referida senhora, Jacques-Émile Blanche, o artista que o desenhara uma noite, apresentara o francês a Wilde, prontamente questionando-o sobre literatura e convidando-o para jantar em sua residência.

Na biografia *Proust: the search* (2015), Benjamin Taylor argumenta sobre a possibilidade da omissão de Proust sobre a presença dos pais ou do mal-entendido da parte de Wilde, acreditando tratar-se de um evento à dois. O esteta chegara no nono distrito do Boulevard Malesherbes antes do jovem morador, relatando, prontamente, aos seus pais, a feiura da casa. Wilde retirara-se após o regresso (tardio) de Proust, porém, conforme Taylor (2015, p.25, tradução nossa) evidencia, seu comentário pousou nos lábios do Barão de Charlus, em *La Prisonnière*. Trinta anos após o ocorrido, em *Sodome et Gomorrhe*, o destino de Wilde tornara-se um alerta para as figuras divergindo das normas sexuais:

Sem honra, que não precária, sem liberdade, que não provisória, até o descobrimento do crime; sem posição que não seja instável, como o poeta acolhido na véspera em todos os salões londrinos, aplaudido em todos os teatros de Londres, expulso na manhã seguinte de todos os hotéis, sem poder encontrar um travesseiro onde repousasse a cabeça, dando voltas à pedra de moinho como Sansão (Proust, 2008, p.32).

A partir das informações dispostas, e empregando a nomenclatura de Emily Eells (2009), poderíamos contemplá-las por sua “curiosa complexidade”. Em *Proust's Cup of Tea: Homoeroticism and Victorian Culture* (2002), a autora, alinhando-se a Robert Fraser (1994), aborda o modo com o qual a cultura Vitoriana influenciou a composição de *Recherche*. Mediante manuscritos e correspondências, Eells salienta os elementos literários, sociais artísticos, bem como os desvios da norma sexual, oriundos da ilha britânica e assimilados pelo escritor francês. Concentrando-se nos vínculos entre Wilde e Proust, em *Proust and Wilde: une curiosité complexe* (2009, p.89, tradução nossa), a autora afirma que embora as alusões ao irlandês sejam esporádicas e sutis (no primeiro tomo de *Sodome et Gomorrhe*, no ensaio sobre Balzac, e em cartas pessoais), “ele [Proust]

implicitamente reconhece que ambos compartilhavam o mesmo objetivo estético: escrever o retrato literário da homossexualidade”¹⁸⁵.

Eells, respaldando-se no estudo de Gilles Deleuze, em *Proust e os signos*, aponta, além dos três níveis de sexualidade salientados pelo autor, um outro tipo de homossexualidade constituindo o texto proustiano: *anglo-sexuality*. O termo, sem tradução oficial, pode ser transladado como “anglosexualidade”, configurando “a sexualidade do duplo, de dois sexos em um, [...] terceiro gênero que esconde o masculino e o feminino”¹⁸⁶ (Eells, 1999, online, tradução nossa). Proust, afirma a autora, versado nas artes e conhecimentos ingleses

[...] se baseou em grande parte em anglo-intertextualidade ao escrever sobre a homossexualidade, usando o inglês como um código, ou língua “interna”, para o clã gay em seu romance, e como um modelo para uma linguagem de gênero – ou melhor, agênero – forjada para o discurso homossexual (Eells, 1999, online, tradução nossa).

A configuração andrógina da anglosexualidade converge com a própria forma de sensibilidade textual, atravessada por questões de gênero, nomeada por Proust *suprasensibilité*. Deste modo, o escritor francês “concede expressão artística a essa sexualidade, ele a transmuta em uma espécie de textualidade”¹⁸⁷ (Eells, 1999, online, tradução nossa). Eells salienta as referências inglesas (vide William Shakespeare e Charles Darwin) utilizadas junto a Oscar Wilde, servindo de modelo para exemplificar a condição delicada dos homens nutrindo afeto por outros homens. Wilde, no *corpus* de Proust, ou melhor, a história da sua vida, ao invés da literatura em seus escritos, surge “enquanto arte, enquanto um texto a ser citado”¹⁸⁸.

Por intermédio de personagens como o Barão de Charlus e o duque de Châtellerauld, ao capturar, no papel, o particular das suas expressões, além da proximidade física com indivíduos do mesmo sexo, o contato erótico entre homens, “torna-se um processo de nomeação”¹⁸⁹ (Eells, 2016, online, tradução nossa), uma vez que, na construção autoral, “a homossexualidade é um sistema semiológico, com o qual

¹⁸⁵ No original (Eells, 2009): “[...] he implicitly acknowledges that they shared the same aesthetic agenda: penning the literary portrait of homosexuality”.

¹⁸⁶ No original (Eells, 1999): “[...]” the sexuality of the double, of two sexes in one, [...] a third gender which hides both the masculine and the feminine”.

¹⁸⁷ No original (Eells, 2016): “[...] gives this sexuality artistic expression, he transmutes it into a kind of textuality”.

¹⁸⁸ No original (Eells, 1999): “[...] as art, as a text to be quoted”.

¹⁸⁹ No original (Eells, 1999): “[...] becomes a naming process”.

ele forma o seu próprio glossário e, claro, seus gestos codificados”¹⁹⁰ (Eells, 2016, online, tradução nossa).

Todavia, não obstante as fecundas articulações intelectuais, o cruzamento das personagens de *Recherche* com o elenco wildeano, oferece para os leitores, no âmbito da criatividade, das belas-lettras, uma apreciação do *zeitgeist* adejando o século dezenove. Por um minuto, permita-nos conjecturar Lorde Henry e Charles Swann amigos, ambos fascinados por sofisticação, eventos da moda, arte e cultura. Causaria, contudo, Odette de Crécy empecilhos à amizade? A natureza da sua profissão seria ponto de debate na Londres vitoriana, assim como o comportamento escuso de Dorian Gray? Lorde Henry, é provável, tornar-se-ia amigo dos Guermantes. O glamour do clã francês, com suas raízes profundas na aristocracia do país, fascinaria-o. Príncipes e princesas. Duques e duquesas. O romantismo circundando o *échelon* da sociedade. A graça distinta do ar que respiram. O hálito da manhã dissolvendo-se nas janelas ao sopro da luz. Quem estaria no camarote da princesa de Guermantes, junto à Marcel? Dorian? Lorde Henry? Basil? O pintor retraria alguém da família, ofertaria à eles seus afrescos, apesar da indisposição com a Academia Real de Artes? Ou seria os Verdurin, a velha e feia Madame Verdurin, a comprá-los? Enxergariam através de sua personalidade pomposa, dos seus gestos febris, o desespero de uma nova rica?

Oscar Wilde e Marcel Proust destemiam as chamas da fogueira das vaidades, pois, entendiam tais ambientes e a cultura produzida no ventre do fogo. Em *The Salon and Literary Modernism: Proust, Wilde, Stein* (2005, p.171, tradução nossa), Lucia Re discorre sobre o modo com o qual os salões do século dezenove exerceram significativa influência cultural, minando a “retórica burguesa de autenticidade, normalidade e produtividade”¹⁹¹. Para Re, as conversas nestes espaços não apenas substituíram meios considerados masculinos, como também, “através do discurso conversacional e do ethos do salão, com sua ironia e aparente estupidez, as normas vitorianas tornaram-se fraturadas e suspensas”¹⁹², ocasionando a perda de “categorias de tempo e espaço narrativo, continuidade histórica e linearidade, [...] assim como as noções burguesas tradicionais sobre a transparência do eu e a natureza do caráter”¹⁹³.

¹⁹⁰ No original (Eells, 1999): “[...] homosexuality is a semiological system, with what he terms its own glossary, and of course its coded gestures”.

¹⁹¹ No original (Re, 2005): “[...] bourgeois rhetoric of authenticity, normalcy, and productiveness.”

¹⁹² No original (Re, 2005) “[...] through the conversational discourse and ethos of the salon, with their irony and apparent fatuousness, Victorian norms became fractured and suspended.”

¹⁹³ No original (Re, 2005): “Categories of narrative time and space, historical continuity and linearity, [...] as did traditional bourgeois notions about the transparency of the self and the nature of character.”

Re (2005, p.171, tradução nossa) prossegue argumentando sobre as raízes multifacetadas, “arraigadas na experiência oral, visual e social”¹⁹⁴ oferecidas pelos salões, iniciando sua defasagem após a Revolução Francesa, quando fatores de eloquência e oratória política incutiram-se no vernáculo da nação. Conversas despojadas e frugais perderam espaço, uma vez que, no “século utilitarista e positivista, com sua insistência na necessidade de capitalizar e categorizar, de fixar os princípios do lucro econômico, bem como os do verificável e do conhecimento”¹⁹⁵ (Re, 2005, p. 172, tradução nossa), eram vistas como o lazer da burguesia e, portanto, ociosas, inativas, inúteis. Logo, a conversação, sendo uma produção humana, foi comodificada. Tornou-se uma técnica, um instrumento, devendo ser utilizada, portanto, quando necessária.

Contudo e, talvez, justamente por isso, as palavras trocadas nos salões também conservavam implicações políticas e sociais. O fato dos salões serem liderados por mulheres chamou a atenção, inclusive, de filósofos como Jean-Jacques Rousseau que, no relato exposto por Re (2005, p.173, tradução nossa), expressara a sua ojeriza pelo ambiente, “onde a inferioridade “natural” da mulher em relação ao homem era subvertida e os homens eram feminilizados”¹⁹⁶. A conversa (ato oral, efêmero, perambulante), na opinião de Rousseau, ostentava um semblante feminino, posicionando-se contra a solidez, a centralidade e coesão das ferramentas e organizações supostamente masculinas da cultura escrita. Assim, “a verdadeira literatura tinha que ser independente, até mesmo oposta, à conversa”¹⁹⁷ (Re, 2005, p.173, tradução nossa).

Para Proust e Wilde, apresentados à sociedade na juventude, as situações deste mundo não somente influenciaram as suas obras, como, no caso do primeiro, atuou na estrutura do texto, em seu ponto mais íntimo. Na perspectiva de Re (2005, p.177, tradução nossa), os salões apresentaram-se para o jovem francês, e sua ficção, como “o local por excelência para o estudo da estratificação social”¹⁹⁸. Nos salões, conforme a melodia oscila no ar e o espelho captura, sem petulância, cada indiscrição, Proust emula o jogo de aparências da assim chamada civilização. Por debaixo do que Benjamin (1986, p.46) denominou como sendo a “tagarelice incomensuravelmente ruidosa e vazia”, situa-se os

¹⁹⁴ No original (Re, 2005): “[...] rooted in the oral, visual, and social experience [...]”

¹⁹⁵ No original (Re, 2005): “[...] utilitarian and positivist century, with its insistence on the need to capitalize and to categorize, to fix the principles of economic profit, as well as those of verifiable and knowledge.”

¹⁹⁶ No original (Re, 2005): “[...] where the “natural” inferiority of woman to man was subverted and men were feminized.”

¹⁹⁷ No original (Re, 2005): “True literature had to be independent of, even opposite to, conversation.”

¹⁹⁸ No original (Re, 2005): “[...] the quintessential site for the study of social stratification.”

sorrisos amarelos, o brilho artificial, por vezes imperceptível, no olhar de outrem. De tal modo, o dito comportamento recriava no interior deste espaço um segundo local; seu arranjo concêntrico cedendo a impressão de no mais breve pestanejar perder-se o deslocamento de outra esfera, deixando, assim, alguns convidados alheios ao “jargão regulamentado por critérios de casta e de classe [...] não acessíveis a estranhos” (Benjamin, 1986, p.42).

Sendo o campo de batalha e a liderança outros, os seus embates e armas precisavam refletir tal diferença. As mulheres, “cujo trabalho é convidar, divertir, cultivar relacionamentos, incluir e excluir, exhibir conexões e, não menos importante, conversar e formar opiniões”¹⁹⁹ (Re, 2005, p.177, tradução nossa), estavam conscientes do capital simbólico imbuído nos frequentadores de seus salões. Os movimentos de convidar ou desconvidar alguém, formar alianças, vincular interesses similares, não apenas refletia-se na sociedade: alterava-a.

Em seu texto, Re lembra o leitor da configuração inicial de *temps perdu* logo no primeiro livro, *Du côté de chez Swann*. Na obra, os dois círculos sociais evidenciados (e tratados como extremo opostos) são o de Madame Verdurin e Oriane, Duquesa de Guermantes. A primeira, burguesa ambiciosa e ressentida do prestígio dos aristocratas, cultivava um grupo onde “valor individual e inteligência, não classe e riqueza, são considerados, de maneira hipócrita, os únicos valores importantes”²⁰⁰ (Re, 2005, p.178, tradução nossa). Logo, cercando-se de artistas em ascensão, investindo em mobilidade cultural e cardeais da intelectualidade, Madame Verdurin “vinga-se” dos moradores do Faubourg Saint-Germain ao possuir o salão mais conceituado de Paris. Sob a sua tutela, músicos, artistas e filósofos ganham proeminência, alcançando, então, a glória. No outro lado, entretanto, as tentativas de Oriane à modernização são malquistas e, no final, o motivo de sua derrocada. No lar dos Guermantes, seus convidados limitam-se a peças decorativas tanto quanto o lustre. A repulsa diante do contato com outras classes e etnias, com qualquer um considerado “inferior”, encontra-se presente em ambos os grupos, contudo, Madame Verdurin, na oposição de classe média em deslocamento, entende a fragilidade do tecido social, sintonizando-se as ondas céleres da história.

¹⁹⁹ No original (Re, 2005): “[...] whose work is that of inviting, entertaining, cultivating relationships, including and excluding, exhibiting connections, and not least conversing and shaping opinions.”

²⁰⁰ No original (Re, 2005): “[...] individual worth and intelligence, not class and wealth, are regarded hypocritically as the only values that count”

Prosseguindo, Re (2005, p.180, tradução nossa) compara os salões frequentados por Proust com aqueles retratados por ele, onde a profusão musical, a declamação de poemas e performances desenvolviam-se “em contraste do mundo da mercantilização e da despersonalização [...]”²⁰¹ sendo possível a existência de um espaço intelectual e com “[...] uma função protetora, nutritiva e acolhedora. [...] Em algum lugar entre as esferas do público e do privado, [...] sem deixar de manter um sentimento de intimidade, proximidade, comunicação e reciprocidade [...]”²⁰².

Similar a índole da arte de Wilde, as conversas, em Proust, funcionam sob duplicidade: revelam os personagens, ou melhor, suas ídoles, não por causa do que dizem, das palavras, do arranjo das sentenças, mas devido ao que tais palavras, tais sentenças, representam. Pois, em um universo tão controlado, onde cada passo avança ou protela o jogo, a linguagem “é como eles negociam e definem seu espaço social”²⁰³ (Re, 2005, p. 182, tradução nossa). Similar a postura de Proust, Wilde acreditava que “o eu social [...] é apenas uma performance fictícia e instável, dentro do reino da conversa”²⁰⁴ (Re, 2005, p. 182, tradução nossa).

O irlandês, talvez mais do que o seu coetâneo, fora criado na sociabilidade das *salonnières*, a mãe, Speranza, uma das mais conhecidas anfitriãs. O relato do escritor W. B. Yeats, exposto por Re (2005, p.183, tradução nossa), cede vislumbres da personalidade de Lady Wilde: “quando alguém a escuta... não fica nem um pouco espantado que Oscar Wilde seja o orador mais completo de nosso tempo”²⁰⁵. Em Dublin, a matrona criara os filhos no lar onde, aos sábados, mais de cem pessoas visitava-os, fomentando (sem a presença do marido) um território de música, poesia e criatividade. Embora as reuniões fossem de menor escala (se comparadas as francesas), diminuindo conforme a família perdesse sua posição social, o aspecto displicente permaneceu:

A conversa na Inglaterra desde o século XVIII prevaleceu em espaços sociais, tal qual os café e clubes, dominados por homens, enquanto o salão como instituição - e a conversa educada em geral - eram mais associados à França. A conhecida propensão irlandesa para uma

²⁰¹ No original (Re, 2005): “[...] in contrast to the world of commodification and depersonalization [...]”

²⁰² No original (Re, 2005) “[...] a protective, nourishing and sheltering function. [...] Halfway between the private and the public sphere, [...] while still maintaining a sense of intimacy, proximity, communication and reciprocity [...]”.

²⁰³ No original (Re, 2005) “[...] is how they negotiate and define their social space”.

²⁰⁴ No original (Re, 2005): “[...] the social self [...] is but a fictitious, unstable performance, within the realm of conversation.”

²⁰⁵ No original (Re, 2005): “[...] when one listens to her... one finds it no way wonderful that Oscar Wilde should be the most finished talker of our time”

conversa animada foi proverbialmente considerada “continental” e não inglesa²⁰⁶ (Re, 2005, p. 184, tradução nossa).

O dito, a palavra oralizada, a fisionomia da conversação, desempenha papel crucial nas peças, na prosa, e principalmente nos ensaios de Wilde erigidos à moda grega. Publicada na *The Bookman*, a crítica sobre a versão em livro de *Dorian Gray*, escrita por Walter Pater, salientara a qualidade vocal do texto, expressando que o autor demonstrava “a facilidade e fluidez [...] de quem conta uma história de boca em boca”²⁰⁷ (Beckson, 2005, p.86, tradução nossa). Porém, o que para alguns fora um talento, para outros tratava-se de “um sinal de sua efeminação depravada e da frivolidade na essência de sua arte”²⁰⁸ (Re, 2005, p.185, tradução nossa).

Mesmo antes da queda do Olimpo, a composição idiossincrática dos textos de Wilde encontrara desafetos, devido ao fato de que “seu estilo de aforismos irônicos, seu constante desvirtuamento do discurso por meio de interpolação, evasão, inversão, paradoxo e carnavalização, transformam seus atos de fala em algo bem diferente”²⁰⁹ (Re, 2005, p.187, tradução nossa) da tradição oral pré-estabelecida. A escritura wildeana, para os detratores, não era nada além de uma extensão dos seus modos de esteta, das vestimentas ornamentadas, dos trejeitos lidos como femininos, teatrais. Logo, o estilo ostentando na arte era interpretado como ilustração de uma literatura fleumática, inferior. Wilde dedicara-se a um labor criativo que, ao invés de endossar uma identificação hegemônica, gerava, com seus sobejos, excentricidades fortes o suficiente para perturbar o status quo. Tais elementos contribuíram, de modo indireto, com seu processo penal, dado que “sua sexualidade ambivalente (primeiro bissexual, depois homossexual), sua irlandesidade, a postura transgressora e o desrespeito em relação aos princípios, crenças e moralidade convencionais”²¹⁰ (Re, 2005, p.188, tradução nossa) alojaram-no na mais delicada das posições.

²⁰⁶ No original (Re, 2005): “No original: “Conversation in England since the eighteenth century prevailed in social spaces, such as the male-dominated coffeehouse and the club, whereas the salon as an institution - and polite conversation in general - were associated more with France. The well-known Irish propensity for lively conversation was proverbially considered "Continental" and un-English.”

²⁰⁷ No original (Beckson, 2005): “[...] the ease and fluidity... of one telling a story by word of mouth.”

²⁰⁸ No original (Re, 2005): “[...] a sign of his depraved effeminacy, and of the essential frivolity of his art.”

²⁰⁹ No original (Re, 2005): “[...] his punning, aphoristic style, and his constant derailing of discourse through interpolation, slippage, inversion, paradox, and carnivalization transform his speech acts into something quite different [...]”.

²¹⁰ No original (Re, 2005): “[...] his ambivalent sexuality (first bisexual, then homosexual), his Irishness, and his transgressive posing and flaunting of his disregard of conventional principles, beliefs, and morality “

Em determinado momento, Lucia Re menciona a aversão de Wilde e Proust a esnobismo e alpinismo social, algo decerto curioso, pois, trata-se dos atos que ambos foram acusados de praticar ou representar através de suas obras. Walter Benjamin (1986, p.44) infere que, para o escritor francês, “as pessoas da classe alta eram [...] um clã de criminosos, uma quadrilha de conspiradores”, cujas as pretensões, os anseios materiais e sociais, são aniquilados pelo “perigoso gênio cômico” (Benjamin, 1986, p.41) proustiano. Tais criaturas, com seus vícios e ardis, podem, bem como, ser encontradas na sociedade inglesa duplicada por Wilde em seu ofício. Afinal, como classificar a atitude de Mrs. Cheveley, na peça *An Ideal Husband*, ao chantagear Sir Robert Chiltern, sob o intuito de obrigá-lo a apoiar um projeto fraudulento? Como conciliar, afinal, a ação da mulher com o fato de que Chiltern, em primeiro lugar, enriquecera em razão do golpe arquitetado na companhia do seu antigo amante? Se o leitor ou audiente de *The Importance of Being Earnest* optar em transpor a comicidade mordaz da obra, perceberá que os movimentos escusos de Jack Worthing e Algernon Moncrieff poderiam ocasionar algo pior do que identidades trocadas.

Embora desgostoso com a performance em *Dorian Gray* (por, em sua opinião, conter mais diálogo do que ação), enquanto dramaturgo, a eloquência e articulação wildeana, especialmente em *Earnest*, conferiam aos diálogos semblante atlético: não apenas vigorosos, destros, como flexíveis na habilidade de argumentar, rebater e contradizer a si mesmos ou uma fala pregressa. O esnobismo (evidenciado prontamente através das expressões de Algernon) torna-se indiscutível com a presença de Lady Bracknell, que recusara o pedido de Jack a mão da filha Gwendolen, devido a sua incapacidade em aceitar alguém socialmente assimétrico.

Na Inglaterra, bem como na França, a ida ao teatro caracterizava-se como ponto solene da cena social londrina, tal qual frequentar clubes privados e restaurantes da moda. Wilde, para além de gerir preocupações artísticas, também administrava, a cada noite de exibição teatral, elementos mais técnicos, vide direção de arte e figurino, pois, na qualidade de figura pública, possuía total percepção das questões comerciais à época. No século dezenove, o West End de Londres abarcava os teatros mais célebres e sofisticados, como, por exemplo, o St. James's Theatre, onde “naqueles dias as pessoas iam para ver [...] as peças, *antes* de encomendar um vestido novo”²¹¹ (Raby, 1997, p.149, tradução nossa). Wilde comparecia a todas as encenações, efetuando mudanças cênicas de última

²¹¹ No original (Raby, 1997): “[...] in those days people went to see the St. James’s plays *before* ordering a new gown.”

hora, encurtando ou excluindo atos; deveras semelhante ao fornecedor que, acompanhando as reações suscitadas por seu produto, visa o produto perfeito.

Benjamin (1986, p.41) argumenta que “os problemas dos indivíduos que serviram de modelo a Proust provêm de uma sociedade saturada”; e tese similar aplica-se ao artista irlandês. Wilde (re)cria em seu texto um cosmos particular, tão complexo em seus valores morais e sociais, na organização e funcionamento dos seus códigos, quanto nos corpetes apertados e nas criolinas extravagantes, concedendo volume aos vestidos. Contempla-se as poses afetadas e levianas em momentos como, no segundo ato de *The Importance*, quando, após Algernon propor Cecily em casamento, fingindo ser “Earnest”, o falso irmão de Jack vivendo na cidade, Gwendolen, que fugira do controle materno, surge para casar-se com Jack, o homem que, inicialmente, apresentara-se como “Earnest”. As duas jovens, então, conversam sobre os respectivos pretendentes. Antes de concluírem tratar-se da mesma pessoa, salientam a adoração pelo nome “Earnest” e o modo com o qual transmite elegância e seriedade. Ambas confessam a incerteza em amar qualquer homem sem o mesmo timbre sofisticado. A interação denuncia a índole de um grupo que prioriza a elite, e tudo aquilo conectado (ou possível de ser conectado) a ela.

Raby (1997, p.154, tradução nossa) afirma que

Há algo de Tchekhoviano neste estudo da Inglaterra, que expõe a imoralidade e a hipocrisia, e a imensa autossatisfação das classes dominantes inglesas, e que ainda consegue mostrar vislumbres do charme e elegância, o fascínio de um modo de vida que não tem futuro²¹².

À medida em que a peça avança, torna-se cada vez mais interessante notar o modo com o qual Wilde distorce acontecimentos familiares com eixo dramático. *The Importance of Being Earnest* exhibe circunstâncias críticas, que nas mãos de um artista mais melodramático, findaria em atos trágicos. Wilde compreende o drama enquanto interação. A dinâmica da interação. Os movimentos produzidos e postos em cadeia pelos personagens. A intriga. O modo com o qual a colisão de vontades suscita tensões, impulsionando os acontecimentos, e causando reações e mais reações até chegar no fim. Salvas as devidas proporções, percebe-se na estrutura dramática da peça um aspecto

²¹² No original (Raby, 1997): “There is something Chekhovian in this study of England, which exposes the immorality and hypocrisy, and the immense self-satisfaction, of the English ruling classes, and which yet contrives to show glimpses of the charm and elegance, the allure, of a way of life which has no future.”

similar, mas não igual, da elaborada por Shakespeare em *Romeu e Julieta*. A peça, dividida em cinco atos, desenvolve-se com ares de comédia através do comportamento de personagens como Mercúcio e a Ama. Somente depois, com a morte de Mercúcio, um ponto de virada ocorre, e a trama é conduzida de maneira implacável para uma tragédia. Wilde, apesar de incorporar elementos da comédia Shakespereana (identidades trocadas, amantes separados por figuras de autoridade), recusa-se, por outro lado, em penitenciar os seus personagens com a morte.

Quando observado em toda a grande estrutura do drama inglês, nota-se o modo com o qual o teatro vitoriano demonstra características bastante idiossincráticas, especialmente nas produções do *fin-de-siècle*. A arte dos dramaturgos como George Bernard Shaw e, inclusive, o norueguês Henrik Ibsen (quem Oscar Wilde revelara ter assistido algumas encenações) ocupava-se com problemas e contradições sociais. Em *A History of Late Nineteenth Century Drama, 1850-1900* (1946), Allardyce Nicoll revela o crescente interesse do público em casas teatrais. A Ópera deixara de ser o único entretenimento válido para as classes abastadas; e os espetáculos teatrais retornaram à popularidade, após serem rechaçados durante a restauração monárquica, no século dezoito.

Wilde, em *The Importance*, apanha os elementos do drama vigente (convenção social, a dinâmica das relações heteronormativas, a hipocrisia da classe burguesa, os valores morais e públicos, os meios escusos de aquisição), junto a uma estrutura aristotélica-hegeliana para construir uma obra situada no contexto vitoriano, conduzindo à crítica os seus costumes, sob o verniz de uma comédia de coincidências.

Assim como ao irlandês fora atribuído “o esnobismo do meio por ele descrito” (Benjamin, 1986, p.41), Proust enfrentara julgamento parecido, após a publicação do segundo volume de *temps perdu, À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, vencer, em 1919, um ano depois da difusão original, o prêmio Goncourt, enfurecendo todos que esperavam a vitória de Roland Dorgelès, com o romance *Les Croix de bois*, sobre a Primeira Guerra Mundial.

Para Walter Benjamin (1986, p.44), o francês realiza, por intermédio de sua “análise proustiana do esnobismo”, um estudo quanto a “existência vegetativa (Benjamin, 1986, p.43) da classe dominadora, a classe proprietária. Os juízes do bom-gosto, os vigilantes da cultura, os verdadeiros paladinos do decoro e da civilidade. Benjamin aponta as práticas consumistas de tais hordas: a ingestão excessiva de recursos e fundos, o festim de patrimônios despedaçados, desperdiçados; o alicerce feudalista sobre o qual fundam-

se os seus propósitos. Proust matura, ao longo de *temps perdu*, a subsistência parasitária desses indivíduos, exibindo tal característica, particularmente, nos últimos tomos da saga.

Embora, à primeira vista, o alvoroço suscitado pela guerra seja preterido pelas implicações, comentários e julgamentos posicionados do outro lado do campo de batalha, o escritor focaliza nas sequelas endêmicas. Proust compreende que a finalidade do poder é mais poder. Seu empilhamento e acúmulo. O meio do poder é o poder em si. Aí está o perigo. Aí, na habilidade de se retroalimentar, jaz o coração das trevas. Por isso, em função dos custos com a guerra, os moradores de *Le Faubourg* aceitam o casamento entre Madame Verdurin e o príncipe de Guermantes. Por isso, Lorde Henry rechaça, de forma veemente, a ideia de Dorian Gray casar-se com Sibyl Vane, uma atriz de segunda-classe. A natureza do privilégio não repousa somente na distinção especial, na concessão de regalias, mas, na crueldade dos seus mecanismos de segregação. Acolher Madame Verdurin, para os aristocratas, significa absorver sua crescente influência; perpetuar-se através dela. Desprezar Sibyl Vane, para o burguês Lorde Henry Wotton, significa não conceder aos pobres outra realidade; não degradar, enfraquecer, a própria estirpe.

3.2.1 OS PRAZERES E OS DIAS: A AURORA URBANA E OS PRIMEIROS INDÍCIOS DA MASCULINIDADE MODERNA

Discursando no Abbey Theatre, em 23 de outubro de 2022, na sétima de uma série de palestras inspiradas no impacto de T. S. Eliot na literatura moderna, Sally Rooney iniciou o evento retomando os elogios tecidos por Eliot à *Ulysses*, de James Joyce, um ano após a publicação completa do texto, em 1923. Na conferência, disponibilizada em 7 de dezembro, no site *The Paris Review*, Rooney relembra os espectadores do cenário sócio-cultural no qual Joyce estava inserido, mencionando os novos paradigmas na literatura, na música e nas artes plásticas; mudanças que, de um modo ou de outro, incidem tanto na forma quanto no conteúdo de *Ulysses*. A Primeira Guerra Mundial, embora não aludida pela escritora irlandesa, pode ser considerada como um dos motivos do desequilíbrio experimentado durante o século XX, obrigando os artistas a repensar, duvidar e opor-se às formas de discurso e expressão assentadas. Rooney, apontando a divergência fomentada pelo livro em figuras como Walter Benjamin e Virginia Woolf, questiona a recepção intelectual da época, recém-saída da Era Vitoriana, a um romance onde tudo acontece, mas nada realmente importa. Como reagiu o leitor “comum”

deparando-se com uma obra não apenas transposta num único dia, mas onde os personagens principais, Leopold e Stephen, não fazem nada além de vagar pela cidade?

Os dois homens, Leopold Bloom, casado, pai de família, e Stephen Dedalus, de apenas vinte dois anos e professor, perambulam por Dublin em 16 de junho de 1904, sem muito o que fazer, mas, ao mesmo tempo, realizando todas as ações possíveis. Acompanhando-os ao longo da obra, não sabemos o porquê de, em pleno dia útil, ambos faltarem o trabalho. No mais, presenciamos Bloom ir a um funeral, sofrer antissemitismo, masturbar-se numa praia. Dedalus, por sua vez, participa bêbado de uma conferência sobre Hamlet, visita bordéis, apanha de um soldado britânico, embriagando-se, em amior grau, na *The National Maternity Hospital*, uma das maiores maternidades da Europa, quando encontra Bloom. Ambos se dirigem a casa do homem mais velho e, após o jovem ir embora, recusando o convite para passar a noite, Leopold deita-se junto a esposa, cujo os pensamentos agitam-se em torno de *affairs* vigentes, possíveis e futuros. Por que o marido decide permanecer pelas ruas, mesmo sabendo que, em casa, Molly, a cômjuge, o trai? Por que, em primeiro lugar, aceita o adultério?

Rooney nota, de modo particular, o apreço de Stephen por companhias masculinas, salientando que “num sentido muito básico e literal, ele se cerca quase exclusivamente de outros homens: amigos, inimigos, intelectuais e influências artísticas. Até mesmo o Deus em que ele não acredita é homem”²¹³ (Rooney, 2022, tradução nossa). Enquanto Dedalus representa certa rigidez masculina, Bloom, por outro lado, apresenta-se através de contornos lidos pela autora como fluídos, andróginos. Para além de deleitar-se na companhia feminina, demonstra empatia pela exclusão social em que se encontram, contribuindo ainda mais para o próprio tormento, dado a sua ascendência judia. Rooney afirma que “por não conseguir combinar sua atração por mulheres com o grau adequado de ódio e desconfiança, ele corre o risco de identificar-se demais com o que deseja, ameaçando a fronteira sobre a qual o sistema de dominação de gênero é construída”²¹⁴ (Rooney, 2022, online, tradução nossa). Estaria Buck, o amigo de Stephen, certo ao dizer que Leopold olhava para o rapaz com luxúria? Por qual motivo, então, Stephen aceita andar de braços dados com Bloom, quando, momentos antes, recusara o mesmo gesto

²¹³ No original (Rooney, 2022 online): “In a very basic and literal sense, he surrounds himself almost exclusively with other men: male friends, male enemies, male intellectual and artistic influences. Even the God he doesn’t believe in is a man.”

²¹⁴ No original (Rooney, 2022, online): No original: “By failing to combine his attraction to women with the proper degree of hatred and distrust, he risks identifying too closely with what he desires, threatening the boundary on which the system of gender domination is built.”

cedido por Buck? A imagem de pai e filho, elaborada de modo sub-reptício por Joyce, fragmenta-se ao descrevê-los andando pela ponte ferroviária, como amantes igreja adentro, prestes a se casar.

Para a autora, devido as complexidades e exposições minuciosas, incomuns, absurdas e/ou escatológicas, indo do sagrado ao profano em questão de linhas, *Ulysses* é um livro para ser apreciado com o corpo, a alma; de maneira erótica; espiritualizada. Rooney argumenta que

[...] no início do século XX, a escrita literária teve que lidar com o surgimento de novas realidades sociais em torno de sexo e gênero. Na Europa de 1922 – na esteira da guerra, da revolução comunista e do sufrágio feminino – a moralidade sexual repressiva que fornecera o contexto dramático para o romance do século XIX estava começando a desaparecer²¹⁵ (Rooney, 2022, online, tradução nossa).

Logo, os fatores mencionados (bem como as novas configurações acerca da mente humana) mostraram-se enquanto um desafio também artístico. Se o mundo se despedaçava, o que mais importaria? Se a qualquer momento um bombardeio seria capaz de destruir bairros, pulverizar vidas, como viver?

Neste cosmo prismático, os personagens de Joyce

[...] permitem-se pensar abertamente sobre o desejo erótico. Assim como eles navegam pelo mundo ao seu redor com suas faculdades intelectuais, morais e estéticas, eles também navegam pelo mundo com suas faculdades eróticas, respondendo a si mesmos e uns aos outros como seres sensuais²¹⁶ (Rooney, 2022, online, tradução nossa).

De um modo ou de outro, os sujeitos são penetrados pela alta carga sensorial presente nos arranjos espaciais urbanos e, ao mesmo tempo, reciclam tal energia, deslocando intenções primárias, propósitos ulteriores. Conforme lembra Rooney, torna-se cada vez mais difícil ignorar a masculinidade excessiva *nos* e *dos* ambientes expostos na obra. Atravessando

²¹⁵ No original (Rooney, 2022, online): No original: “[...] by the early twentieth century, literary writing had to contend with the emergence of new social realities around sex and gender. In the Europe of 1922—in the wake of war, communist revolution, and women’s suffrage—the repressive sexual morality that had provided the dramatic context for the nineteenth-century novel was beginning to fall away.”

²¹⁶ No original (Rooney, 2022, online): “[...] permit themselves to think openly about erotic desire. Just as they navigate the world around them with their intellectual and moral and aesthetic faculties, they also navigate the world with their erotic faculties, responding to themselves and one another as sensual beings.”

[...] os aposentos de Stephen na torre Martello; a escola de meninos em que leciona; o transporte de Bloom para o funeral; as redações dos jornais; o pub de Davy Byrne; a Biblioteca Nacional; o bar e sala de jantar do Hotel Ormond [...]; o pub de Barney Kiernan; a sessão de bebida na Holles Street; o bordel (com a exceção das funcionárias); e o abrigo de taxistas²¹⁷ (Rooney, 2022, online, tradução nossa).

percebe-se a centralidade, a lente específica direcionada aos locais habitados exclusivamente por homens ou onde eles são os constituintes majoritários.

Entretanto, o que sorver do episódio “Circe” no qual, durante um delírio, Dr. Mulligan e Dr. Dixon afirmam que Leopold Bloom é “[...] o exemplo finalizado do novo homem feminino”²¹⁸, um indivíduo “bissexualmente anormal”²¹⁹ (Joyce, 1986, p.403, tradução nossa)? E quanto a Stephen Dedalus, que “[...] prefere permanecer no “espaço pleno” da cidade masculinizada, a permitir que qualquer parte desse espaço seja infiltrado pelo feminino”²²⁰ (Garvey, 1995, p.113, tradução nossa)?

A questão elencada nos parágrafos anteriores (sobre a influência da vida urbana no desenvolvimento da expressão masculina e os modos com os quais os homens lançam-na, de volta, à cidade) não se trata de um tópico tão moderno quanto data o julgo popular. Em outras palavras, o quesito “moderno” exhibe maiores complexidades, vastas bifurcações, a serem trabalhadas com minúcia, quando preciso.

Sob essa luz, para o objetivo, aqui, almejado, a modernidade, no Reino Unido, inicia-se em 1851. Inicia-se precisamente em primeiro de maio de 1851, às portas do palácio de cristal da Grande Exposição. O evento, em Hyde Park, acolhera, em seus mais de noventa mil metros quadrados, expositores nacionais e internacionais ostentando as mais recentes descobertas científicas e tecnológicas. De maio a outubro, segundo Jeffrey A. Auerbach (1999), seis milhões de pessoas visitaram a construção edificada por cinco mil trabalhadores, O motivo para a seleção deveras peculiar e categórica não se relaciona somente com a natureza cosmopolita da cerimônia, muito menos com as novas teorias e práticas envolvendo o pensamento arquitetônico, mas com o fato de que, na grande estrutura temporal britânica, a convenção instala-se na divisória dos acontecimentos formando o novo (e hodierno) aspecto da nação.

²¹⁷ No original: (Rooney, 2022, online): “[...] Stephen’s lodgings at the Martello tower; the boys’ school at which he teaches; Bloom’s carriage to the funeral; the newspaper offices; Davy Byrne’s pub; the National Library; the Ormond Hotel bar and dining room [...]; Barney Kiernan’s pub; the drinking session at Holles Street; a brothel (with the aforementioned exception of staff); and a cabman’s shelter.”

²¹⁸ No original (Joyce, 1986): “[...] finished example of the new womanly man”

²¹⁹ No original (Joyce, 1986): “[...] bisexually abnormal”.

²²⁰ No original (Garvey, 1995): “[...] prefers to remain in the “full space” of the masculinized city, rather than allow any of that space to be infiltrated by the feminine”

Em 1854, junto a França e o império Otomano, fora declarada a guerra contra a Rússia, visando impedir sua expansão ao território turco e resultando na morte de mais de trezentos mil soldados. Dois anos depois, Henry Bessemer concebeu um método de converter ferro em aço, transformando a engenharia metalúrgica, assim como a construção de trens e pontes. Em maio de 1857, o poder colonial inglês foi ameaçado pela série de levantes realizados na Índia, acarretando o desmonte da Companhia Britânica das Índias Orientais. O dia 24 de novembro de 1859 trouxe consigo a primeira publicação de *A Origem das Espécies*, de Charles Darwin, argumentando sobre um processo evolutivo denominado “seleção natural” e tornando-se um sucesso de vendas. Dois anos após o falecimento do príncipe Albert, esposo da Rainha Victória, inaugurou-se, em 1863, a primeira estação ferroviária subterrânea no mundo, sendo operada por trens a vapor até sua incorporação elétrica, trinta anos mais tarde. O canal de Suez, localizado entre o mar Mediterrâneo e o mar Vermelho, iniciou suas operações em 1869; e, nos sete anos por vir, a sociedade conheceria, através das mãos de Alexander Graham Bell, o telefone.

Perante o *frisson* de tais mudanças, assistindo a história acontecer diante dos próprios olhos, testemunhando a implementação de dispositivos e técnicas jamais entrevistas, percebe-se na literatura do fim do século dezenove, os primeiros passos do homem urbano, o homem que recusa o ofício vitoriano de chefe do lar, bem antes de, no século seguinte, acompanharmos as figuras da obra célebre de James Joyce. Com suas particularidades, Oscar Wilde e Marcel Proust, “dois escritores cujas obras são conectadas por um similar objetivo tácito e divididas por diferentes abordagens estéticas”²²¹ (Eells, 2009, p.102, tradução nossa), elaboravam tal feito.

Embora a publicação inicial de *Du côté de chez Swann*, o primeiro livro da saga proustiana, ocorrera entre março de 1912 e março de 1913, em excertos no jornal *Le Figaro*, o autor iniciara a escrita em 1909, retomando acontecimentos, o *espírito*, de décadas anteriores. Considera-se, no século XXI, Marcel Proust e *Recherche* como modelos exemplares do modernismo, contudo, é possível inferir o influxo moderno representado, antes do caráter modernista heterodoxo; bem como pensar sobre a natureza moderna de *Dorian Gray*, a priori do local gótico-vitoriano no qual encontra-se na literatura.

Destacam-se em *O Retrato de Dorian Gray*, o jovem homônimo do texto e Lorde Henry Wotton como análogos ao estilo de vida conduzido por Charles Swann e o Barão

²²¹ No original (Eells, 2009): “[...] two writers whose works are linked by a similar unspoken agenda and divided by different aesthetic approaches”.

de Charlus, em *temps perdu*. Esses homens, além de caracterizam-se como dândis (indivíduos do sexo masculino prezando moda e estilo pessoal), são, também flâneurs. Conforme o primeiro sai às ruas para ser visto, o segundo, em contrapartida, move-se querendo ver, consumir a cidade, o urbanismo, enquanto fenômeno estético.

A partir deste novo comportamento degustativo, o flâneur colocara-se contra as postulações de Friedrich Engels em *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra* (2010), onde

Até mesmo a multidão que se movimenta pelas ruas tem qualquer coisa de repugnante, que revolta a natureza humana. Esses milhares de indivíduos, de todos os lugares e de todas as classes, que se apressam e se empurram [...] essas pessoas se cruzam como se nada tivessem em comum, como se nada tivessem a realizar uma com a outra e entre elas só existe o acordo tácito pelo qual cada uma só utiliza uma parte do passeio para que as duas correntes da multidão que caminham em direções opostas não impeçam seu movimento mútuo. [...] Essa indiferença brutal, esse insensível isolamento do indivíduo, esse mesquinho egoísmo constitui em toda parte o princípio fundamental da nossa sociedade moderna, em lugar nenhum ele se manifesta de modo tão impudente e claro como na confusão da grande cidade (Engels, 2010, p.68).

Para o flâneur, o choque cultural, o anonimato, a temerosa mistura de classes, a excitação diante do desconhecido e estrangeiro, não eram motivos de apreensão ou distanciamento. Pelo contrário: o suposto asco intrínseco às metrópoles era justamente motivo de deleite.

Opondo-se ao texto publicado em 1845 por Engels, Charles Baudelaire, o flâneur por excelência de Walter Benjamin e a quem o escritor alemão dedicara-se em *Baudelaire e a modernidade* (2015), argumentara ser a multidão o ecossistema deste novo homem. Datado de 1863, o francês apresentara no ensaio *The Painter of Modern Life* a cidadania singular de tal figura: o mundo. Ele “quer saber, entender e apreciar tudo o que acontece na superfície do nosso globo”²²² (Baudelaire, 1995, p.7, tradução nossa). Neste mesmo parágrafo, Baudelaire contempla no flâneur “o homem do mundo, [...] o cidadão espiritual do universo”²²³.

Com a curiosidade em estado de ebulição, a câmera natural do olho humano captura de modo deliberado, envolvendo-se, de tal modo, num tipo de processo alquímico

²²² No original (Baudelaire, 1995): “[...] wants to know, understand and appreciate everything that happens on the surface of our globe.

²²³ No original (Baudelaire, 1995): “[...] the man of the world, [...] the spiritual citizen of the universe”.

social. O flâneur estuda as “fisiologias da cidade”, tornando-se “uma espécie de botânico do asfalto [...] o seu cronista e o seu filósofo” (Benjamin, 2015, p.38-39). Sendo Londres, então, a maior cidade do mundo, e Paris, pouco antes transformada pela reforma urbana, o fluxo citadino, aquele coletivo de pessoas que, como posto por Engels, “se apressam e se empurram”, poderia ser interpretado (ou sentido) como uma experiência erótica em si. Não (somente) sexual, mas sensorialmente luxuriosa. Tal questão evoca as palavras de Ítalo Calvino (1990, p.44), argumentando que “as cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa”.

Em relação aos homens outrora mencionados (Dorian Gray, Lorde Henry, Charles Swann e o Barão de Charlus), seus modos e maneiras tornam-se ainda mais interessante em face a observação de Walter Benjamin (2015, p.50) quanto a natureza do flâneur ser a de “[...] alguém que não se sente integrado na sua própria sociedade”. Dorian, através dos detalhes elípticos de Wilde, apresenta-se sob um caráter sexual difuso; enquanto Lorde Henry, seu mentor, despreza as convenções matrimoniais vigentes, louvando um hedonismo impreciso e paradoxal. Na capital francesa de Proust, Charles Swann, embora culto e abastado, enfrenta adversidades sociais por ser judeu e, também, por casar-se com Odette de Crécy, uma cortesã. Palamède de Guermantes, o Barão de Charlus, torna-se pária social, muito em razão do espírito irascível quanto da transparente inclinação homossexual. Logo, esse “amor estigmatizado pela grande cidade” (Benjamin, 2015, p.48) conserva indícios de uma auto-salvação. A fantasmagoria não os assusta, pois, descortinadas as amabilidades, conhecem a penúria afetiva assolando as classes mais altas. A cidade não resvala no que de civil existe no cidadão, mas no elemento erótico, excitável, constituindo o homem.

John Tosh, na obra *A Man's Place: Masculinity and the Middle-Class Home in Victorian England*, relata que

[...] durante a maior parte do século XIX, o lar foi amplamente considerado o lugar do homem, não apenas no sentido de ser sua posse ou feudo, mas também como o lugar onde suas necessidades mais profundas eram atendidas²²⁴ (Tosh, 2007, p.1, tradução nossa).

²²⁴ No original (Tosh, 2007): “For most of the nineteenth century home was widely held to be a man's place, not only in the sense of being his possession or fiefdom, but also as the place where his deepest needs were met”

Uma vez transposta a ordem familiar, a questão cívica de ser marido e o relacionamento entre os homens, a domesticidade desmoronava. A estrutura precisou ser revista, na medida em que “nas décadas de 1880 e 1890, após duas ou três gerações de intensa domesticidade, uma proporção significativa de homens de classe média rejeitou totalmente a vida doméstica”²²⁵ (Tosh, 2007, p.xii, tradução nossa).

O vínculo, pouco conjurado nas discussões contemporâneas, transcendia uma questão individual, em razão da posição central desempenhada pelo “lar” nas terras da Rainha Victória. Perdendo-se o líder da casa, perdia-se, ao mesmo tempo, “o lugar onde o menino era disciplinado pela dependência quanto onde o homem atingia o status de adulto pleno como chefe de família”²²⁶ (Tosh, 2007, p.2, tradução nossa). É preciso lembrar que antes da Revolução Industrial, a casa era, também, o espaço de abastecimento econômico, o local da produção artesanal e do comércio coloquial.

Tosh (2007, p.3, tradução nossa) escreve:

“Patriarcado” tornou-se um termo fora de moda nos últimos anos, indicando uma visão grosseiramente reducionista da estratificação sexual [...]. Porém, em seu significado preciso de “governo do pai”, o patriarcado continua sendo um conceito indispensável, não apenas porque os homens costumam exercer autoridade dentro de casa, mas também porque era necessário para o auto-respeito masculino que eles o fizessem²²⁷.

Cuidar, proteger, guarnecer o lar foram, então, funções obrigatórias para o reconhecimento social do homem. Tosh destaca os linchamentos, do início da Idade Moderna, sofridos por homens incapazes de contestar adultérios, paternidades incertas e solver despesas financeiras. Para o autor, não surpreende que intelectuais políticos da época “sustentassem que as relações de autoridade da família eram um microcosmo do estado: a desordem em um era um mau presságio para a estabilidade do outro”²²⁸ (Tosh, 2007, p.3, tradução nossa).

²²⁵ No original (Tosh, 2007): “[...] in the 1880s and 1890s, after two or three generations of intense domesticity, a significant proportion of middle-class men rejected home life altogether.”

²²⁶ No original (Tosh, 2007): “No original: “[...] the place both where the boy was disciplined by dependence, and where the man attained full adult status as householder.”

²²⁷ No original (Tosh, 2007): “‘Patriarchy’ has become an unfashionable term in recent years, as indicating a crudely reductionist view of sexual stratification. But, in its precise meaning of ‘father-rule’, patriarchy remains an indispensable concept, not only because men have usually wielded authority within the home, but also because it has been necessary to their masculine self-respect that they do so.”

²²⁸ No original (Tosh, 2007): “[...] held that the authority relations of the household were a microcosm of the state: disorder in one boded ill for the stability of the other.”

Logo, ao final do século dezenove, o homem buscava escapar da maior invenção daquele período, a domesticidade, e o que Tosh (2007, p.4, tradução nossa) nomeia como o “talismã da Burguesia”²²⁹. Nas ruas, era possível encontrar outras possibilidades existenciais. Não existindo mais em função da família, e vivendo num espaço metamórfico, a obtenção do prazer tornara-se indispensável. Além do intercuro sexual, a madrugada em bares, os encontros sem projeção de negócios, os espetáculos a esmo, contribuíram para o gozar cidadão. Para os personagens ficcionais supracitados, a arte (e o que entendiam como arte, ofício e instrução) ofereceu o mais preeminente e saboroso dos banquetes.

A arte, ou, em palavras elucidadas, o regozijo dos sentidos durante o intercuro artístico, exhibe-se numa pletora de funções, uma delas sendo o modo com o qual Proust usa o conhecimento (ou a ignorância) acerca dos quadros e pintores vigentes para desvelar o caráter dos personagens. Um exemplo desenvolve-se no terceiro volume, *Le Côté de Guermantes*, quando, após escutar os comentários de Oriane, duquesa de Guermantes, comparando duas pinturas diferentes, a princesa de Parme, balança a cabeça com avidez, concordando com a análise, sem, no fundo, entender as alusões. No mesmo romance, a própria duquesa elabora um paralelo indevido entre as obras de Dominique Ingres e Édouard Manet. Sabia a duquesa que nenhum dos presentes a corrigiria? Será que não temia súbita interação alheia distinguindo o artista pertencente a transição do neoclassicismo daquele que se tornaria uma das figuras centrais do impressionismo? Conhecia ela a diferença?

Por outro lado, por que não agir como Odette de Crécy que, diante da menção ao nome do pintor holandês Johannes Vermeer, revela nunca ter ouvido falar dele? Sua resposta é completamente compreensível, uma vez que, à época, como informa Karpeles (2008, p.14, tradução nossa) “apenas um círculo muito pequeno de conhecedores teria reconhecido o nome, muito menos seria capaz de identificar uma obra da mão de Vermeer”²³⁰.

Os exemplos acima ilustram o que Gonçalves (2004, p.72) denominou como alguns do contato “entre arte e recepção, arte e comentário sobre a arte, convenção e diluição, além da questão do gosto munido de um conservadorismo por parte dos “receptores” que, na verdade, não passam de contempladores descompromissados da

²²⁹ No original (Tosh, 2007): “[...] talisman of bourgeois”

²³⁰ No original (Karpeles, 2008): “[...] only a very small circle of cognoscenti would have recognized the name, let alone been able to identify a work from the hand of Vermeer. “

arte” constituindo toda a jornada de *temps perdu*. Análises, comparações e toda a sorte de comentários acumulam-se nos textos de Proust, seja de modo impreciso, contraditório ou incauto. Mencionar produções artísticas e determinada parcela de *objets d’art* desenvolve-se, também, como um mecanismo de poder cultural, simbólico. Contudo, a cada referência vazia, estratégica ou dissimulada, percebe-se que, para os enunciadores, a arte não consegue tocar-lhes. Para algumas pessoas, um quadro na parede é apenas isso. Uma moldura. Decoração.

Do vasto elenco proustiano, pode-se destacar Charles Swann e o Barão de Charlus como verdadeiros *connoisseurs* da apreciação artística. Swann, embora inicialmente detestado pelo narrador, a quem culpa por impedir a mãe de colocá-lo para dormir e dar-lhe um beijo de boa noite, trata-se da pessoa apresentando o protagonista a inúmeros artefatos culturais, a miríade pulsante da arte em gravuras e pinturas, em espetáculos e livros. Swann estuda Vermeer; os Templários. Presenteia Oriane de Guermantes, esposa de um dos seus amigos mais próximos, com uma fotografia tão grande, que mal consegue ir porta adentro. Existe também, para ele, conexões afetivas com a arte: escutar a sonata de Venteuil, uma composição fictícia em *temps perdu*, afeta a sua opinião, os seus sentimentos, em relação a Odette. A mesma sensação, o mesmo prazer, ele entende, atravessa os dois atos. A experiência confere-lhe, de certo modo, clareza, consciência. A música, contrariando o senso comum, não nubla o seu juízo, não o afasta de si, da razão. Sua transcendência o conduz a verdade, a mais pura das verdades, aquela sempre esquecida, porém, a maior de todas, a única: o amor. Nos momentos subsequentes ao encontro inicial com a partitura, após as crises de ciúme, as provocações, os embates, a música revitaliza sua memória afetiva da relação. Suscita amargura, consolo, tristeza, esperança. Logo, compreende-se que “a arte, como a política ou qualquer outra coisa na vida, é derivada e alimentada de nossos amores e atrações eróticas, destruindo a fronteira que imaginamos dividir os dois reinos. Assim, a arte gera amor e o amor é gerado pela arte”²³¹ (Vala, 2021, p.18, tradução nossa).

Curiosamente, o sentimento testemunhado por Swann conversa ecos do diálogo engendrado por Wilde em *The Critic as Artist*, publicado originalmente na *The Nineteenth Century*, em 1890, e, um ano depois, na coletânea *Intentions*. No ensaio, o personagem Gilbert efetua a seguinte explicação:

²³¹ No original (Vala, 2021): “[...] art, like politics or any other thing in life, is derived and fed out of our loves and erotic attractions, destroying the frontier we imagine dividing the two realms. Thence, art generates love and love is generated by art.”

Depois de tocar Chopin, sinto como se tivesse chorado por pecados que nunca cometi e lamentado por tragédias que não eram minhas. A música sempre me parece produzir esse efeito. Cria para alguém um passado desconhecido e o preenche com um sentimento de tristeza que fora ocultado de suas lágrimas. Posso imaginar um homem que levou uma vida perfeitamente comum, ouvindo por acaso uma curiosa peça musical e, de repente, descobrindo que sua alma, sem que ele tivesse consciência, havia enfrentado experiências terríveis e conhecido alegrias exultantes, ou amores românticos indomáveis, ou grandes renúncias²³² (Wilde, 2003, p.1110, tradução nossa).

A encruzilhada do amor e da arte, da experiência erótica com a experiência artística, atravessa, ao seu modo, o trajeto do Barão de Charlus, irmão do duque de Guermantes. Assim como Swann, o personagem frequenta os mais sofisticados salões em Paris e Londres, é membro do Jockey Club e coleciona obras de arte. Charlus, contudo, provém e, durante muitos anos, habita a aristocracia agonizante em que se encontra sua família, subsistindo à sombra da nobreza da qual descende.

O Barão, alinhando-se a Charles Swann e Dorian Gray, pode ser considerado um idólatra, alguém cuja obsessão caracteriza-se, no universo da trama, tal “uma cegueira moral voluntária, a astúcia de uma consciência que engana a si mesma”²³³ (Duval, 2015, p.23, tradução nossa). Para Proust,

[...] o idólatra fabrica fantasias agradáveis para si mesmo: ele nutre uma imagem sedutora, uma ideia capciosa, um discurso dissimulado, tudo por causa da beleza que encontra e do prazer que sente deles, enquanto se convence de sua verdade. Essa autoilusão visa ao gozo narcísico, a uma autovalorização que se manifesta nas poses, nos afetos, nas cenas encenadas no grande palco do mundo e no próprio idólatra²³⁴ (Duval, 2015, p.23-24).

²³² No original (Wilde, 2003): “After playing Chopin, I feel as if I had been weeping over sins that I had never committed, and mourning over tragedies that were not my own. Music always seems to me to produce that effect. It creates for one a past of which one has been ignorant, and fills one with a sense of sorrows that have been hidden from one’s tears. I can fancy a man who had led a perfectly commonplace life, hearing by chance some curious piece of music, and suddenly discovering that his soul, without his being conscious of it, had passed through terrible experiences, and known fearful joys, or wild romantic loves, or great renunciations”.

²³³ No original (Duval, 2015): “[...] a voluntary moral blindness, the ruse of a conscience fooling itself.”

²³⁴ No original (Duval, 2015): “[...] the idolater confects pleasant fantasies for himself: he cherishes a wheedling image, a specious idea, a disingenuous discourse, all for the sake of the beauty he finds and the pleasure he takes in them, while persuading himself of their truth. Such self-delusion aims for narcissistic enjoyment, for a self-valorization that is manifested in poses, in affections, in scenes played out on the great stage of the world and within the idolater himself.”

Swann, a princípio, não enxergara beleza em Odette, pois achava a mulher assimétrica aos seus retratos prediletos. Como qualquer idólatra, amava a “arte pelos motivos errados, vendo-a como um embelezamento do seu mundo, em vez de um convite para questionar como veem esse mundo”²³⁵ (McDonald; Proulx, 2015, p.2, tradução nossa). Os rumos do Barão, entretanto, levam-no a regiões estreitas, desconfortáveis. Embora circule nos volumes iniciais da saga, o aristocrata destaca-se no quarto, *Sodome et Gomorrhe*, publicado, em dois tomos, entre 1921 e 1922, especialmente no capítulo de abertura quando Marcel, o personagem principal, contempla-o num episódio sexual com Jupien, o alfaiate. Os olhares intensos direcionados ao narrador, a comunicação furtiva, tudo se elucida para o protagonista perante a cena.

Sabe-se, através da conversa entre Swann e Charles Morel, do exímio pianista, na juventude, que era o Barão de Charlus, porém, a ilustre carreira jamais assomara-se. Incute-se, então, a ideia de que sua atenção fora deslocada para à procura dos prazeres extremos ofertados pelo sadomasoquismo. Seu comportamento torna-se, aos poucos, errático, violento. Insano. A dinâmica exercida na prática sexual converte-se numa possessividade social. Acredita ser mais astuto, mais diligente, quando contrastado com contemporâneos. Acredita ser melhor. Superior.

João Pedro Vala (2021), na tese de doutorado *The Masked Autobiography: Proust's Literary Theory*, compara as incessantes idas do Barão a bordéis aos episódios em que Freud, no texto de *Além do Princípio do Prazer*, narra a fixação do neto com a brincadeira de arremessar e reaver um carretel. A criança, com menos de dois anos, repetia o ato de chorar repelindo o objeto, mas, ao recuperá-lo, alegre, lançava-o no chão, apartando-se dele e, logo, retomando as lágrimas. Das possíveis explicações, Vala salienta a perspectiva de, através da brincadeira, ser possível, para o pequenino, dominar de maneira enérgica, participativa, o sofrimento causado pelo afastamento materno. Na repetição, então, vislumbra-se um treino. Logo, observando por tal ângulo, é possível concluir que

O que levou Charlus a buscar o prazer em lugares bizarros como o bordel de Jupien foi a constatação de que, como o prazer não está em correlação direta com o sofrimento, mas com a nossa capacidade de domá-lo, a encenação do que nos fere em um ambiente seguro e sob

²³⁵ No original (McDonald; Proulx, 2015): “[...] art for the wrong reasons, viewing it as an embellishment to their world rather than an invitation to question how they see that world.”

nosso controle ativo, é uma forma possível de nos redimir do luto, trazendo-nos prazer²³⁶ (Vala, 2021, p.46, tradução nossa).

O Barão, embora rico, conserva, na atração por homens, uma orientação que, na sua ausência, é alvo de hostilidades e insinuações dissimuladas. Respeita-se o título; menospreza-se o indivíduo. Movendo-se com destreza, Charlus nos convida a ler os seus movimentos enquanto habilidade. Arte. Ele nos convida a contemplar a administração do prazer enquanto processo criativo. A magnitude da situação dilata-se quando o leitor retém na mente os acontecimentos históricos sucedendo-se.

Para Vala (2021, p.47, tradução nossa), “Proust estabelece uma correlação direta entre a violência segura que ocorre dentro do bordel e a violência descontrolada e perigosa que ocorre em Paris durante a Guerra Mundial”²³⁷. O estabelecimento de Jupien mantém-se numa zona de abandono, escassa de cor, luz e calor. Mantém-se, de certo modo, na qualidade de guarida, porto, refúgio. Neste espaço, então, o Barão de Charlus

prepara a dosagem de sofrimento que será infligida a si mesmo, define os limites a não serem ultrapassados, inventa um passado para os jovens gentis reunidos por Jupien e lisonjeia-se, enquanto tenta, sem sucesso, iludir-se quanto ao controle que poderia exercer sobre seu destino, a influência sobre o que vem em seu caminho e como isso o afeta. Através do sadismo, ele espera gerar artificialmente uma catarse que o convença de sua vitória final contra si mesmo em um ambiente que parece sangrento e bárbaro, mas é, afinal, esterilizado e inofensivo²³⁸ (Vala, 2021, p.47, tradução nossa).

Em *Dorian Gray*, os acontecimentos iniciais apresentados, particularmente no capítulo de abertura, concentram as discussões mais prolixas acerca do papel da arte, do artista e da crítica no mundo moderno. No primeiro capítulo, sabe-se do retrato. Trata-se, de fato, da primeira sentença proferida: o comentário de Lorde Henry elegendo-o a

²³⁶ No original (Vala, 2021): “What led Charlus to search for pleasure in bizarre places such as Jupien’s brothel was the realization that, since pleasure is not in direct correlation with suffering but with our ability to tame it, the staging of what hurts us in a safe environment and under our active control is a possible way to redeem us from grief, bringing us pleasure.”

²³⁷ No original (Vala, 2021): “Proust establishes a direct correlation between the safe violence that goes on inside the brothel and the uncontrolled and dangerous violence that goes on in Paris during the World War.”

²³⁸ No original (Vala, 2021): “[...] prepares the dosage of suffering he will have inflicted upon himself, defines boundaries not to be overstepped, makes up a past for the gentle young men gathered by Jupien, and flatters his bravery, while he unsuccessfully tries to deceive himself regarding the control he might exercise over his destiny, the influence he has over what comes his way and how it affects him. Through sadism, he hopes to artificially generate a catharsis which persuades him of his ultimate victory against his own self in an environment that appears to be bloody and barbarous but is, after all, sterilized and harmless.”

melhor criação do pintor, Basil Hallward. No final do capítulo, antes da última página, descobre-se Dorian Gray. Muito se discute, neste episódio preliminar, sobre beleza e intelectualidade, os limites e mecanismos da expressão humana. O artista, a certo ponto, expõe o seu apreço pela discrição. O comportamento circunspecto é, para ele, “a única coisa capaz de transformar a vida moderna em algo misterioso e maravilhoso” (Wilde, 2021, p.29). Hallward jamais revela o próprio paradeiro. Ninguém sabe onde ele está, onde estará, o que faz ou pretende fazer; poliniza o sigilo. O amigo concorda. Desconhece as atividades da esposa e ela não se interessa pelas suas. O casamento, afinal, “demanda de ambas as partes certa dose de dissimulação” (Wilde, 2021, p.30). Lorde Henry, a seguir, indaga sobre o motivo pelo qual o pintor recusa-se a exhibir o quadro publicamente. A resposta assalta os sentidos: Hallward não pode exhibir a pintura, pois, os movimentos do pincel, a consistência da tinta, o arranjo das cores, a técnica, o ângulo, retratam não o modelo, mas o artista. Todos os elementos da composição ao invés de expressar ou reproduzir, simbolizam. Confessam a verdade através da quimera.

Ele diz:

[...] todo retrato pintado com fervor é um retrato do próprio artista, não do modelo; o modelo é mero acidente, ocasião. Ele não é revelado pelo pintor, mas sim o pintor, na tela desenhada, que se revela. O motivo pelo qual não exibirei este quadro é porque temo que tenha revelado nele o segredo de minha própria alma (Wilde, 2021, p.31).

E como seria o contrário? A trama desenvolve-se por um misticismo obscuro, indefinido em seu primitivismo, sorrateiro em seus critérios e diretrizes. Somente com um pedido, um clamor, Dorian Gray obtém juventude eterna. Logo, a possibilidade do afeto de Hallward constituir a pintura, embasá-la, não parece tão remota. Na verdade, conduzindo o argumento à sítios mais recônditos, até que ponto a hediondez ostentada pelo retrato, após os delitos do protagonista, não é o afeto do artista em estado de putrefação?

Conversando com Lorde Henry Wotton, Basil Hallward admite venerar Dorian Gray. Anuncia a conquista da sua arte pelo rapaz; o rapaz tornara-se a sua arte. Precisava vê-lo, estar com ele, todos os dias. Depois de conhecê-lo, enxergava o mundo de outro modo; a sua forma de pensar mudara. O retrato, então, aparece como o fruto desta vivência. Deste sentimento. A arte converte-se num tipo de mecanismo de reprodução assexuada. Não apenas translada ou reflete o subjetivo. Funciona como dispositivo de fecundação de duas pessoas impossibilitadas pela procriação biológica. A obra, afinal, é

metade Hallward, metade Gray. Assim, trata-se deste filho, deste amor materializado, totêmico, o alvo incidental das transgressões de Dorian. “Incidental”, contudo, pode não ser o adjetivo apropriado.

No nono capítulo da edição publicada na *Lippincott*, e décimo primeiro na versão em livro, anos após o primeiro contato de Dorian Gray com o livro cedido por Lorde Henry, o comportamento do rapaz altera-se por completo. Wilde (2021, p.131) escreve que o jovem adquiriu “nada menos do que cinco exemplares da primeira edição e encadernou-as em diferentes cores, para que se adequassem aos seus variados estados de espírito e aos desejos volúveis de uma natureza da qual parecia, às vezes, ter perdido completamente o controle”. O evento ocorre após o seu pacto faustiano, após o suicídio de Sybil Vane, quando “as coisas mais terríveis sobre Dorian (e, de tempos em tempos, rumores sobre o seu estilo de vida circulavam por Londres e viravam assunto nos clubes)” (Wilde, 2021, p. 132).

As transformações no retrato perturbam-no com tanta intensidade, que o rapaz não consegue distanciar-se dele. Escapa de compromissos e espaços, no meio da noite, para tê-lo em sua companhia, observá-lo, milimetricamente, na atmosfera tétrica do sótão. Algo curioso, no entanto, ocorre em tais visitas. Dorian “sorria com prazer secreto à imagem disforme” (Wilde, 2021, p.143). O texto insinua um ardor físico, libidinoso, diante do horror encarado. Aqui, o abjeto não ofende ou enoja: ele excita. O jovem, “ao retornar para casa após suas misteriosas e prolongadas ausências, que davam margem a estranhas conjecturas entre seus amigos” (Wilde, 2021, p.132), tranca-se no cômodo, examinando mácula por mácula, atentando-se a cada chaga, cada nódoa, cada imperfeição, “com monstruoso e terrível deleite” (Wilde, 2021, p.132).

Na obra *The Powers of horror: an essay on abjection* (1982), Julia Kristeva argumenta que a base da abjeção é o fato de existir, em seu interior, um elemento de ameaça, afastando o indivíduo do “do possível, do tolerável, do pensável”²³⁹ (Kristeva, 1982, p.1, tradução nossa). Este asco opõe, de maneira fundamental, a subjetividade. Agride-a. Obriga a subjetividade a ir “em direção ao lugar onde o significado desmorona”²⁴⁰ (Kristeva, 1982, p.2, tradução nossa). Onde a compreensão comum de realidade, materialidade, desmorona. Perde-se, na experiência da abjeção, o discernimento entre alteridades. Um dos exemplos doados pela autora é a do corpo morto. O cadáver produz aversão em quem o contempla, pois, encontra-se nele, nesta coisa

²³⁹ No original (Kristeva, 1982): “[...] of the possible, the tolerable, the thinkable.”

²⁴⁰ No original (Kristeva, 1982): “[...] toward the place where meaning collapses.”

mumificada, inanimada, o impasse entre a vida e a morte. Encontra-se presente, mas não vivo. Essa coisa, algum dia capaz de andar, falar, existe e não existe. Observá-lo, senti-lo, proporciona um rompimento de significados, de solidez. A mente não comporta a morte. Deste modo, rejeitar o corpo morto é rejeitar a própria morte.

Dorian Gray não despreza o abjeto. Fetichiza-o. Sentir a abjeção provocada pelo retrato, admirar, todas as noites, a decomposição dessa criatura “estimulava o seu senso de prazer” (Wilde, 2021, p.132). A decadência que deveria deixá-lo nauseado, ser expulsa pelo seu corpo, não é somente aceita, mas erotizada. Ele “colocava as mãos imaculadas ao lado das mãos embrutecidas do retrato e sorria. Zombava do corpo deforme e dos membros flácidos” (Wilde, 2021, p.132).

Neste mesmo capítulo, evidenciando a reforma moral do próprio personagem, o leitor nota o modo com o qual tal posição herética estendeu-se à outras esferas da percepção. Dorian participa dos cultos católicos devido a estetização do ritual, da plasticidade da performance:

Ele adorava ajoelhar-se no piso gélido de mármore e, ao lado do padre, em suas pesadas vestes floridas, lentamente remover, com as mãos brancas, o véu do tabernáculo, erguendo então a hóstia e o ostensório cravejado de joias [...] ou, vestido nos trajes da Paixão de Cristo, partir a hóstia no cálice (Wilde, 2021, p.136).

Em outros instantes, no decurso da cerimônia, Dorian inclina-se a olhar “os vaporosos incensos que aqueles meninos solenes, em suas vestes e seus laços escarlates, lançavam ao ar como flores douradas” (Wilde, 2021, p. 136). Ele admira a arquitetura dos confessionários, a abóbada. Passa a desembolsar tempo e dinheiro estudando perfumes, óleos e essências.

Na introdução de *Proust e as artes* (2022), Roberto Machado afirma que o derradeiro propósito da *Recherche* se efetua no amadurecimento literário do narrador, que, ao final do último tomo, decide escrever o romance cujo o leitor encontra-se em vias de terminar. A escrita é o instrumento pelo qual o personagem principal alcança a compreensão de si e dos outros; captura o eixo circular do tempo. Entretanto, como o título da obra de Machado indica, a literatura não foi a única expressão artística mobilizada por Proust. A pintura, em particular, possui tão enérgica presença a ponto de, Aguinaldo José Gonçalves, professor de Teoria da Literatura da UNESP, contemplar a saga proustiana tal um “museu movente”, prosseguindo assim, com a referida posição, no nome do próprio estudo: *Museu movente: o signo da arte em Marcel Proust* (2003).

As artes plásticas, nesse caso, a pintura, não se encontra à parte da narrativa. Incitada com tamanha veemência a partir de recursos linguísticos, a tessitura converte-se num enunciado visual, carregada de significados devido a sua plasticidade. O elemento visual movimentava a narrativa, transforma-se, por vezes, na força narrativa em si. Trabalha, ao lado da palavra, alinhada a descrição verbal de peças que a constituem, tal qual o arranjo de cores, de ângulo, as inferências do objeto a ser reproduzido. Proust, em outras palavras, escreve com o pincel. Todavia, enquanto em seu sistema, a arte é o meio e o fim conduzindo a evolução psicológica; na cosmovisão de Wilde, a disposição óptica efetua-se numa carga esotérica, erótica, mas, também, autossuficiente. Encaminhando-se para o último capítulo, quando age contra o retrato, Dorian Gray não demonstra remorso no que diz respeito às suas ações. O contato (obsessivo) com a arte escolta-o para o vazio. O nada. A auto-aniquilação.

Sendo jovem para sempre, (e opondo-se ao narrador de Proust que, no ato de escrever, reavive suas memórias), Dorian não obtém a sabedoria assimilada ao longo dos anos e de reflexões. “Aprender”, proclama Deleuze (1987, p.4), “é ainda aprender”. A *Recherche*, diante do último ponto após a última palavra na última página, configura o “relato de um aprendizado” (Deleuze, 1987, p.3). *O Retrato de Dorian Gray* também pode ser entendido enquanto o “relato de um aprendizado”, e, inclusive, enquanto um livro de formação (*bildungsroman*), porém, sombrio, deturpado; o irmão gêmeo, embora não idêntico, do *corpus* proustiano. Seu *doppelgänger*. Oscar Wilde institui o relato da educação de um homem dissidente, quando comparado ao comportamento de gênero executado por outros homens e tido como ideal. Oscar Wilde retrata, descreve e reproduz, expressa e simboliza um período em plena transformação social, cultural e urbana, embrionando seu processo de modernização. A educação do protagonista é desviante: pictórica, sensorial, estética. Incitante e excitante, como pode-se observar na seguinte passagem:

Quando amanheceu se encontrava perto de Covert Garden. [...] Carroças imensas cheias de lírios balançantes rodavam lentamente pela rua limpa e vazia. O ar estava denso pelo perfume das flores, e a beleza delas parecia lhe oferecer um analgésico para a dor. Ele seguiu para o mercado [...]. Um carroceiro de avental branco lhe ofereceu cerejas. [...]. Uma longa fileira de meninos carregando caixas de tulipas listradas e rosas vermelhas e amarelas desfilou à sua frente, abrindo caminho em meio às imensas pilhas verde-jade de verduras. Passado algum tempo, ele parou um carro de aluguel e foi para casa. Por alguns momentos ficou parado na entrada, percorrendo com os olhos a praça silenciosa [...] (Wilde, 2022, p.106-107).

A embriaguez dos sentidos, na tessitura de Wilde, acontece fora de casa. Ocorre, por vezes, numa residência alheia, numa habitação anônima. O lar, do século dezenove, que, na teoria, representava, para o homem, o seu núcleo, o seu reino, não poderia competir com o canto sirene porta afora. Através do flâneur, aponta Benjamin (2015, p.71), “o prazer de olhar celebra o seu triunfo”. Cada peça constituindo a subjetividade volta-se ao “espetáculo da vida mundana e dos milhares de existências sem saída que habitam os subterrâneos de uma grande cidade” (Benjamin, 2015, p.80). O homem moderno, então, surge (ou pode ser visto pelas ruas), antecedendo (ou anunciando?) a chegada do modernismo.

Tosh (2007, p.122, tradução nossa) sinaliza que “a jornada para a masculinidade começou na dependência doméstica e terminou na autoridade doméstica”²⁴¹. A busca pelo prazer, tal qual os caminhos para tal busca, as ferramentas a serem manuseadas, jamais mencionada com transparência. Eles deveriam sentir-se “dignificados pela salubridade moral do lar e revigorados por suas diversões inocentes”²⁴² (Tosh, 2007, p.123, tradução nossa). O lazer, inclusive para o chefe da família, concentrava-se em atividades de leitura, jardinagem e passeios ao ar livre. Na perspectiva vitoriana, o entretenimento delegava diversão, mas, ao mesmo tempo, responsabilidade e aprimoramento.

Entretanto, no erotismo urbano, onde um cosmo vertiginoso deflora a intelectualidade dos sentidos, a sensibilidade moderna choca-se com demandas inexploradas, instintivas. O homem caminha pela selva de pedra. Nutre-se de luz, odor, tinidos. Alonga-se, distante das grades. Contorna o tempo, a dança à música do tempo, a força estranha impulsionando-o. Ao redor, depara-se com interesses e conluios; colide; enreda-se; sensuais trópicos.

²⁴¹ No original (Tosh, 2007): “The journey to manhood began in domestic dependence and ended in domestic authority.”

²⁴² No original (TOSH, 2007): “[...] uplifted by the moral wholesomeness of home and refreshed by its innocent amusements.”

4 FRAGMENTOS DE UM DISCURSO AMOROSO: O SILENCIAMENTO HOMOTEXTUAL NA TRANSMISSÃO DO MANUSCRITO AO TEXTO PUBLICADO

Diante dos fatores discutidos nas seções anteriores, ao estudar a história textual de *O Retrato de Dorian Gray*, desde a sua existência no manuscrito e datiloscrito, passando pelas versões publicadas em periódico e livro, e como cada uma dessas versões foi recebida e, até mesmo, usada em tribunal, percebe-se que ele pode ser compreendido enquanto um exemplar do “paradigma do saber que configura determina época” (Borges; Souza, 2012, p.17). Logo, evocando as suas intervenções textuais, as críticas salientando escândalos sexuais em voga, a influência da reputação do autor, mostra-se necessário recorrer a teorias que levem em consideração o percurso do texto em determinado período histórico, e as ações que foram suscitadas por ele e através dele. Nesta seção, compreende-se as abordagens distintas do labor filológico e, por isso, decide-se encaminhar para uma Filologia em sentido restrito, entendida, também, enquanto Crítica Textual.

4.1 FILOLOGIA: PRÁTICAS AFETIVAS SOBRE A PALAVRA

Nas páginas iniciais de *Possessão* (2002), Roland Michell comete um crime. Alojado na sala de leitura da Biblioteca de Londres, o acadêmico, recém-saído do doutorado, imerge nos arquivos de Randolph Henry Ash, tal qual demanda suas atribuições. Roland, na qualidade de assistente de pesquisa do professor James Blackadder, compõe o Projeto Ash, uma iniciativa voltada a conservação de textos do poeta vitoriano. Em uma dessas expedições, comparadas, pela namorada, a tarefas arqueológicas, o pesquisador efetua uma descoberta capaz de alterar, para sempre, o entendimento, pretérito e vigente, envolvendo a poesia de Ash. Entre os papéis, abrigados numa poeira secular, depara-se com missivas nunca antes tocadas. Nelas, Randolph Henry, casado e pai de família, declara, de modo canhestro, o seu interesse pela destinatária, cujo nome, embebido em silêncio, permanece ausente. O jovem, sem demora, furta as cartas. Acredita – sente - precisar manter o segredo. Encontra-se, numa incumbência de si para si, motivado a desvendar o mistério amoroso. Logo, a exploração alcança Christabel LaMotte, contemporânea de Ash. Através da poetisa, Roland é conduzido a Maud Bailey. Receosa com o achado, a especialista em LaMotte, bem como sua parente distante, embarca no que, para ambos, demonstra ser uma aventura de perigos

físicos e intelectuais. Assim, engolfados no vasto afeto entre os poetas, perscrutando linha por linha, rasura por rasura, inserindo-se nas reticências, Roland e Maud apaixonam-se. Por intermédio do amor outrora pulsante, e que, juntos, ressuscitam, compartilham, Roland e Maud apaixonam-se.

O amor às palavras constitui-se, na obra de A.S. Byatt, enquanto o mediador, o canal, interligando o amor fomentado entre os personagens. Sejam os poetas, semeadores de beleza; sejam os eruditos, preservando o jardim e coletando os frutos, o cuidado com a escrita, suas formulações e veículos de apreciação, estabelecem a base do romance filológico vencedor do Booker Prize de 1990.

Articulando a Filologia, uma área multidisciplinar, deve-se ter em mente a miríade de significados que um empreendimento filológico pode adotar. No Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa (2001, verbete: filologia), o saber filológico aparece conectado ao “estudo das sociedades e civilizações antigas através de documentos legados por elas”; assim como o “estudo científico do desenvolvimento de uma língua”. Erich Auerbach complementa tal perspectiva, afirmando tratar-se

[d]o conjunto das atividades que se ocupam metodicamente da linguagem do Homem e das obras de arte escritas nessa linguagem. Como se trata de uma ciência antiga, e como é possível ocupar-se da linguagem de muitas e diferentes maneiras, o termo filologia tem um significado muito amplo e abrange atividades assaz diversas. (Auerbach, 1970, p.15).

Cano Aguilar (2000) elabora uma cronologia do processo filológico, relacionando o seu desenvolvimento clássico enquanto um modo de salvar e conservar textos considerados sagrados, preservar a sacralidade que o texto e suas palavras retinham. Obras literárias como *O Nome da Rosa* (1980), de Umberto Eco, bem como sua adaptação fílmica, em 1986, ilustram a meticulosidade, alastrando-se pela Idade Média, aplicada no tratamento para com os textos religiosos, onde não se nutria a preocupação histórica de observá-los enquanto documentos para futuras gerações. Na Idade Moderna, contudo, avante a implantação e ascensão de outras disciplinas do conhecimento, o processo de execução da Filologia alinhou-se enquanto estudo científico das produções humanas.

A mudança conecta-se aos rigorosos parâmetros científicos desenvolvendo-se nas práticas pedagógicas entre o século XIV e XVI, como, por exemplo, o humanismo renascentista, e as vindouras contribuições fomentadas pelo positivismo, tal a Sociologia. Em *História da Educação no Renascimento* (1980), Ruy Afonso de Costa Nunes relata o

modo com o qual o afastamento dos dogmas religiosos das estruturas socioeconômicas, distanciando-se cada vez mais do feudalismo, acarretou o surgimento da classe burguesa, assim como novas formas de pensar a organização política, as composições artísticas, os procedimentos e atuações da ciência. A Europa do Renascimento, especialmente a Itália, experimentava um tipo de evolução social isenta das “invasões e dos ataques de vários inimigos, como os vikings e sarracenos” (Nunes, 1980, p.1).

A descentralização do conhecimento, justificada pela perda de monopólio da Igreja e o avanço crescente da imprensa, popularizando o raio de alcance do papel e de certas publicações, agregou à extensão dos estudos humanistas, colaborando no florescimento de movimentos e ideais possuindo como pauta o ser humano e seus frutos linguísticos e literários. Pode-se afirmar, portanto, que a Filologia desponta no referido cenário, pois, ocupa-se, como mencionado anteriormente por Auerbach (1970, p.15), “da linguagem do Homem e das obras de arte escritas nessa linguagem”. Ocupa-se, então, gradualmente, e de modo crítico, das manifestações, do legado, presente nos discursos urdidos através das produções escritas.

Salienta-se, aqui, a expressão “de modo crítico”, devido às responsabilidades suscitadas pela leitura filológica e àquele que a elabora, o filólogo. Ao propor um “*regresso a Filologia*”, Edward Said (2007) refere-se à atenção minuciosa e laboriosa para com o texto, destacando a necessidade de uma postura consciente, ativa e engajada no processo filológico. O escritor palestino-estadunidense ressalta que ignorar o sujeito manuseando as ferramentas da Filologia mostra-se contraproducente, uma vez que o filólogo torna-se responsável pela (re)construção dos sentidos do texto.

Em *Humanismo e Crítica Democrática* (2007, p.34), Said salienta “dois movimentos cruciais” que devem ser considerados nas operações: recepção e resistência. No ato de “submeter-se inteligentemente ao texto”, o indivíduo com quem ele relaciona-se é capaz de “expandir e elucidar as estruturas com frequência obscuras ou invisíveis” presentes no desenvolvimento do seu trabalho. Said, em outras palavras, refere-se ao fato do texto não ser uma tabula rasa flutuando no oceano, como uma garrafa com uma carta dentro. Textos são concebidos, e muitas vezes atravessados, pelos contextos sócio-históricos de suas produções. Ao estudá-los, nota-se “[...] uma rede de relações, cujos contornos e influência desempenham um papel formador no texto” (Said, 2007, p.35).

Lendo de modo crítico, entende-se a fala de Said ao mencionar que, para o autor, as suas escolhas são expressas e movimentadas através de palavras. É prestando atenção nas palavras que se entende o percurso. “Pensemos nisso”, propõe A.S. Byatt (2002,

p.412), nas páginas finais, “que o escritor escreveu, e o leitor leu sozinho, e ambos estavam sozinhos um com o outro”.

Ler de modo crítico, de modo filológico, também auxilia na identificação de quais métodos e interpretações devem ser aplicados, uma vez que cada texto possui suas particularidades e, assim, um tratamento diferente. Cada texto exigirá, de maneira individual, “práticas afetivas sobre a palavra” (Prudente; Sacramento, 2023, p.31).

4.1.2 CRÍTICA TEXTUAL E A SOCIOLOGIA DOS TEXTOS

Tal explanado, a Filologia comprometeu-se, durante séculos, em práticas relacionadas a pureza, originalidade e higienização dos textos, sob o intuito de, conservando saberes linguísticos e literários, preservar o conhecimento de civilizações seculares. Nota-se, portanto, que desde os exercícios buscando compreender as línguas e literaturas legadas por sociedades antigas, vide a cultura greco-latina, a existência da palavra escrita é fundamental para as tarefas filológicas. Contudo, no decurso do tempo, com a introdução de métodos de leitura e interpretação, ao longo da Idade Moderna, a questão deixou de ser apenas restituir ou “consertar”, mas, conforme o avanço do século XX, com suas próprias necessidades, também compreender os caminhos percorridos pelo texto e aqueles percorridos através dele, compreender a questão social que o atravessa. Conforme os discursos acadêmicos abrigaram interesses pertinentes a materialidade, bibliografia e sociologia dos textos, compreendia-se a Filologia, numa acepção restrita, em caráter de Crítica Textual.

Sob o intuito de desvendar as transformações (literárias ou não) do texto, à luz da Crítica Textual, “deve-se levar em conta o seu processo de produção e de transmissão, considerando as peculiaridades que os testemunhos apresentam” (Borges, Souza, 2012, p.23). Desta forma, percorrendo e iluminando as alterações, entende-se “as diversas maneiras como uma dada sociedade compreendeu e reinventou o texto” (Borges; Souza, 2012, p.22).

Nesse sentido, Edward Said destaca o compromisso social incorporando a Filologia contemporânea. O texto “habita uma estrutura tão local como histórica” (Said, 2007, p. 25), pois, conforme circula em certos espaços, e enfrenta modificações estéticas e temáticas, novas leituras (e interpretações) podem ser realizadas. Manuscritos ou publicados, os textos encontram-se passíveis de intromissões efetuadas, muitas vezes, por e/ou devido a certos grupos sociais e regimes políticos, afinal, circulando na sociedade,

tornam-se, segundo Borges (2013, p.43), “testemunhos e monumentos de uma época, de um povo, de uma sociedade, de um lugar”.

Similar a perspectiva de Said, D. F. Mckenzie (2018) salienta a importância do cuidado de parcimônia no trabalho do filólogo, uma vez que, caso elabore alguma interpretação ou asserção equivocada, o seu entendimento também estará incluso da tradição textual do documento. Mckenzie afirma que até mesmo elementos que para um leitor indolente podem não exibir grande significado, tais como erros de impressão, são capazes de gerar uma nova interpretação e, por consequência, uma nova compreensão. Questões de sintaxe, tradução (no caso de textos estrangeiros), signos não-verbais, também podem influenciar o julgamento, gerando um entendimento outrora não pensado.

As formas de publicação de *O Retrato de Dorian Gray* afetaram o sentido (Mckenzie, 2018, p.32) do texto, na medida em que a publicação do periódico se tratou de um dos elementos que contribuíram na sua discriminação, pois, o tipo de publicação, não trazia consigo a suposta expressão de letramento e erudição associada aos livros. Logo, percebe-se que a forma material onde o texto se encontra também confere uma camada adicional de significado.

Mckenzie afirma que questões de impressão, tipo de papel utilizado, tipografia, montagem do livro, e o jeito em que é transmitido em edições posteriores a sua publicação, geram uma nova gama de compreensão, uma vez que tais elementos podem variar de cultura e cultura, servindo, então, como um “registro do gosto, pensamento e valores de uma escola crítica” (Mckenzie, 2018, p.37). De tal modo, mostra-se necessário, no exercício de entender o porquê e como livros são (re)editados, (re)impressos e (re)lidos, transitar “do mais diminuto aspecto da forma material [...] às questões de sobre contexto autoral, literário e social” (Mckenzie, 2018, p.38).

No caso de *Dorian Gray*, pode-se visualizar tais aspectos ao ter em mente as mudanças materiais aplicadas na publicação do periódico para livro, que exibia um apuro estético semelhante com as questões tão discutidas entre os personagens da trama. O livro, com os seus detalhes, fora composto de tal modo que, mesmo se o leitor não o lesse, ele poderia destacar-se por si mesmo, na qualidade de objeto de arte. Assim, o artista responsável pela capa, alinhando aos editores do texto, leitores e críticos concedendo-lhe interpretações, impõe significados para a obra, bem como o autor, uma vez que cada etapa confere algo, adiciona uma camada a mais de significado. Salvo as devidas comparações, é possível observar movimento parecido acontecendo na narrativa no momento em que,

devido aos seus atos serem refletidos na pintura, Dorian acaba por colaborar no projeto concebido, primeiramente, por Basil.

Em tempos hodiernos, levando em conta as discussões travadas em redes sociais, muito se tem discutido qual seria a melhor versão de *O Retrato de Dorian Gray*. A questão, em primeiro lugar, possui caráter subjetivo. Entretanto, no ato de hierarquizar os textos, o posicionamento ignora as particularidades e contribuições de cada versão à tradição textual da obra de Wilde. Pois, como argumenta Mackenzie (2018, p.56), “cada versão terá sua própria identidade histórica, não apenas para o seu autor, mas para o mercado específico dos leitores que o compraram e leram”, assim seria contraproducente “misturar uma versão com a outra, já que isso destruiria a historicidade de cada uma” (Mckenzie, 2018, p.56).

As ideias de Mckenzie, a cerca de uma perspectiva sociológica em relação a trajetória do texto, emergem das noções postuladas por Jerome J. McGann, em meados dos anos 80, com a publicação de *A Critique of Modern Textual Criticism* (1983). Para McGann, era necessário estar consciente das dinâmicas externas, da sociedade, da cultura, que podem influenciar a produção literária. Em *The Textual Condition* (1991), o autor continua a explorar a ideia de que todo texto adentra no mundo sob certas condições sócio-históricas e que, a partir delas, será realizado o seu processo de desenvolvimento textual.

Para além da operação de apresentação do texto e, antes, as ações de recolhimento e cotejo dos documentos nos quais o texto foi transmitido, bem como, em seguida, a sua comparação e, posteriormente, representação cronológica, trata-se de uma importante tarefa filológica a descrição material. A.S. Byatt, utilizando-se do ofício de Roland Michell, demonstra o procedimento na cena de abertura de *Possessão*:

O livro era grosso e negro, e estava coberto de pó. A capa empenada, rangia ao abrir-se [...]. Faltava-lhe a lombada: ou melhor, ela estava enfiada entre as páginas [...]. Uma fita branca e suja dava voltas e mais voltas em torno do volume, como um curativo, terminando num laço caprichado. [...] As bordas destes papéis, que se estendiam além das páginas, estavam tingidas de fuligem negra [...]. As marcas negras coincidiam exatamente com a posição em que se encontravam, beira da página com borda de marca (Byatt, 2002, p.11-12).

A romancista, ou melhor, o seu filólogo, enfatiza a descrição da caligrafia, a busca por fontes consultadas pelo autor e, que, de algum modo, aparecem ou são ressignificados em sua produção e, particularmente, os riscos empenhados por Randolph Henry Ash no

ato de silenciar as próprias palavras. Nas missivas encontradas pelo pesquisador, o poeta suprime os trechos indicando a natureza romântica do seu afeto. Roland Michell empunhando, séculos depois, as cartas, segurando, em suas mãos, o mesmo papel retido pelas mãos de Ash, dedica-se a ouvir o texto, compreender como, apesar das omissões e emudecimentos, aquele ainda é um corpo que fala.

Portanto, seja estudando a materialidade do texto, sua transmissão e circulação, até a contemplação de estudos linguísticos e literários, por meio de uma perspectiva histórica, a atividade filológica preocupa-se com o texto, conforme os conceitos e necessidades vigentes das épocas em que foi e permanece sendo praticada. Em outros termos, caminhando pela Antiguidade e Idade Média, com seus interesses em salvaguardar textos religiosos e livros sagrados; ou, inclusive, na Idade Moderna, adotando métodos críticos para reconstruir textos antigos, a Filologia visiona o texto enquanto um elemento comunicativo, e engloba, em sua ciência, diversas áreas de conhecimento relacionadas com o “amor a palavra”. Buscando restituí-lo, ocupando-se de bibliografias e estudos literários, comentando e explicando documentos, servindo enquanto instrumento de reparação histórica e visibilidade cultural. Se um texto pode ser considerado como o paradigma de uma época, isso quer dizer que ele pode delatar os costumes e o caminho percorrido por quem o traçou.

4.2 CRÍTICAS TEXTUAIS E O RETRATO DE DORIAN GRAY

A relação entre Oscar Wilde e os estudos textuais, considerando, por sua vez, a trajetória material do texto, data das décadas de 1950 e 1960. A publicação de suas cartas, em 1962, bem como a edição crítica de *Dorian Gray*, elaborada, dois anos depois, por Wilfred Edener, reavivaram os exercícios de cunho bibliográfico e documental acerca do *corpus* Wildeano. Coincidência ou não, as publicações surgiram alinhadas ao evento prestes a conquistar e definir os anos 60. Tanto em solo estadunidense quanto britânico, principais expoentes do que, para muitos, tornou-se um estilo de vida, uma filosofia, os movimentos de contracultura implicaram nos atos de revisitar ou, inclusive, dismantelar perspectivas e configurações tidas como hegemônicas ou ontológicas. Tópicos tal gênero e sexualidade, bem como a incorporação social dos povos negros e das mulheres, adotaram caráter de urgência, possuindo, para os seus tangenciados, importância equivalente aos conflitos bélicos e insurreições comunistas.

Tratando-se de pesquisas acadêmicas elaboradas no Brasil, e que lidam, de algum modo, com recepção e/ou transformações textuais, destaco a dissertação *O Retrato de Dorian Gray da Lippincott nas traduções de 2012 e 2014 da editora Landmark*, defendida por Karolline Rolim, em 2021, na Universidade Federal de Santa Catarina. Rolim analisa duas traduções brasileiras do texto de Wilde, ambas da editora Landmark, baseadas, contudo, na versão publicada pelo periódico *Lippincott*, em 1890, e opondo-se ao uso habitual da versão publicada em livro pela Ward, Lock and Company, em 1891. A pesquisadora, utilizando-se do trabalho de tradutores diferentes, investiga o tratamento da Landmark, a única editora à época declarando em seus paratextos publicar o texto de 1890 e, por consequência, traduções expressivas do cunho homoafetivo da trama. Na dissertação *O Retrato de Dorian: um romance em três tempos*, defendida em 2013, na Unicamp, Tânia Toffoli apresenta o cenário de publicação do texto de Wilde na Inglaterra e no Brasil. Toffoli, também, utilizou-se de traduções, contudo, inclinou-se ao trabalho do mesmo tradutor em dois suportes diferentes: a do jornal *A Noite*, onde *Dorian Gray* foi publicado enquanto folhetim, em 1911, e em livro, ambas elaboradas por João do Rio.

Contudo, tratando-se de projetos acadêmicos, poucos se destacam tal qual *An Enquiry into Oscar Wilde's Revisions of "The Picture of Dorian Gray"*, tese de doutorado de Donald L. Lawler, defendida em 1969, na Universidade de Chicago. Lawler, posteriormente, tornaria-se o editor responsável pela primeira edição da obra veiculada no selo *Critical Edition*, da editora Norton. O volume, publicado em janeiro de 1988, reúne, além de parcela da fortuna crítica, ambas as versões de 1890 e 1891.

O texto usado por Lawler, referente a publicação da *Lippincott*, trata-se da versão presente no livro editado por Wilfried Edener e difundido em 1964. Numa nota de rodapé, Lawler (1969, p.1, tradução nossa) elucida sobre a referida edição:

Edener baseou sua recente edição crítica de Dorian Gray em uma comparação das versões da Lippincott e Ward, Lock and Company. No entanto, Edener não faz nenhuma tentativa de explicar as revisões que ele observa. É claro que o escopo de seu estudo não incluiu um estudo do manuscrito.²⁴³

²⁴³ No original (Lawler, 1969): “Edener based his recent critical edition of *Dorian Gray* on a comparison of the *Lippincott's* and the *Ward, Lock and Company* versions. However, Edener makes no attempt to account for the revisions which he notes. It is clear that the scope of his study did not include a study of the manuscript”.

Na tese, o pesquisador alega que “há indicações no manuscrito holográfico de que provavelmente havia uma quarta versão de *Dorian Gray* escrita antes”²⁴⁴ (Lawler, 1969, p.1, tradução minha) do manuscrito localizado na The Morgan Library & Museum. O documento da Morgan, portanto, caracteriza-se como a versão sobrevivente que mais se aproxima ao conteúdo publicado em folhetim, no ano de 1890. Lawler (1969, p.2, tradução nossa) afirma que “o motivo dominante na base de todas as mudanças importantes feitas por Wilde foi um desejo artístico de suprimir uma moral oculta que Wilde considerava óbvia demais e, por isso, capaz de distrair”²⁴⁵.

Para Lawler, uma das evidências de tal argumento (para além das exclusões de palavras e frases, substituições, adições e deslocamento de ênfases) encontra-se no último capítulo das publicações de 1890 e 1891. Lawler (1969, p. 19, tradução nossa) expressa que o “padrão de mudança na conclusão”²⁴⁶ concede um meio para entender a base das alterações realizadas por Oscar Wilde. A questão de relevância, presente no referido segmento, e conectada ao modo com o qual a “moral” limitava (ou não) a narrativa, trata-se do real motivo embasando o ataque de protagonista contra o retrato e, em consequência, suscitando a própria morte.

Lawler (1969, p.19, tradução nossa) afirma que “na conclusão original [...] a lógica do desenvolvimento da trama conduz o leitor a esperar que o ataque de Dorian ao retrato foi motivado por revolta moral e, o fato de esfaqueá-lo, uma repulsa ao seu passado”. Entretanto, na segunda difusão do texto, em 1891, contemplada por Lawler (1969, p.19, tradução nossa) tal uma “conclusão revisada”²⁴⁷, a noção de arrependimento é suplantada por uma natureza hedonista (e um tanto autoindulgente): Dorian golpeou a obra de arte para que, livre da sua presença desagradável, fosse possível buscar outros prazeres, sem culpa.

Wilde, de fato, na missiva endereçada ao jornal *St. James Gazette*, em 26 de junho de 1890, afirma que, o leitor esperando encontrar em *Dorian Gray* a perversão alegada pelos noticiários, terminará a leitura decepcionado, pois,

[...] é uma história com moral. E a moral é esta: Todo excesso, assim como toda renúncia, traz seu próprio castigo. O pintor, Basil Hallward,

²⁴⁴ No original (Lawler, 1969): “[...] there are indications in the holograph manuscript that there was probably a fourth version of *Dorian Gray* written prior [...]”.

²⁴⁵ No original (Lawler, 1969): “[...] the dominant motive underlying all the important changes made by Wilde was an artistic desire to suppress an underlying moral which Wilde considered too obvious and, for that reason, distracting”.

²⁴⁶ No original (Lawler, 1969): “The pattern of change in the conclusion”.

²⁴⁷ No original (Lawler, 1969): “revised conclusion”.

adorando demais a beleza física, como a maioria dos pintores, morre pelas mãos de alguém em cuja alma ele criou uma vaidade monstruosa e absurda. Dorian Gray, tendo levado uma vida de mera sensação e prazer, tenta matar a consciência e, nesse momento, se mata. Lorde Henry Wotton procura ser apenas um espectador da vida. Ele descobre que aqueles que rejeitam a batalha são mais profundamente feridos do que aqueles que dela participam²⁴⁸ (Wilde, 2000, p.259, tradução nossa).

Assim, apontou Wilde (2000, p.259, tradução nossa), a “terrível moral”²⁴⁹ proclamada pelo jornal não era de interesse lascivo e daqueles com propósitos similares, mas dos indivíduos “cujas as mentes são saudáveis”²⁵⁰ e, por isso, capazes de distinguir representação artística e doutrinação.

Logo, expressa Lawler, as mudanças, de periódico para livro, foram elaboradas e aplicadas com intenção, não se limitando a funcionar tal estratégia visando as críticas negativas da primeira publicação, ou como um modo de preencher a disposição tradicional de um romance. Lawler oferece duas informações notáveis para o estudo textual de *Dorian Gray*: primeiro, enquanto os capítulos 1 e 2, em ambas versões de 1890 e 1891, permanecem os mesmos, os capítulos 3, 5, 15, 16, 17 e 18 divergem. O capítulo 13, contudo, foi dividido entre os capítulos 19 e 20. A edição em livro, portanto, apresenta 20 capítulos (e um prefácio), ou seja, sete capítulos a mais do que a versão folhetinesca.

O segundo aspecto refere-se ao caráter sequencial dos testemunhos. Embora o manuscrito e o datiloscrito, assim como o a publicação da *Lippincott*, possuam afinidade em suas semelhanças, demonstrando uma construção linear, o texto encontrado no livro destoa dos documentos remanescentes. Logo, não se descarta a existência de um (ou mais) manuscrito(s) e datiloscrito(s) relacionando-se, de modo exclusivo, ao processo de (re)criação em romance.

Entretanto, é preciso relatar que a preocupação fundamental da tese de Lawler consiste em analisar a transmissão textual, ou o que o próprio autor chama de “revisões”, como tijolos conduzindo ao que seria a prova das “intenções do autor”²⁵¹ (Lawler, 1969, p.18, tradução minha). Assim, o romance é considerado, na pesquisa, não apenas como

²⁴⁸ No original (Wilde 2000): “[...] it is a story with a moral. And the moral is this: All excess, as well as all renunciation, brings its own punishment. The painter, Basil Hallward, worshipping physical beauty far too much, as most painters do, dies by the hand of one in whose soul he has created a monstrous and absurd vanity. Dorian Gray, having led a life of mere sensation and pleasure, tries to kill conscience, and at that moment kills himself. Lord Henry Wotton seeks to be merely a spectator of life. He finds that those who reject the battle are more deeply wounded than those who take part in it”.

²⁴⁹ No original (Wilde, 2000): “terrible moral”.

²⁵⁰ No original (Wilde, 2000): “[...] whose minds are healthy”.

²⁵¹ No original (Lawler, 1969): “[...] author’s intentions”.

como o texto em sua forma derradeira, mas também última, decisiva. Soberana. A palavra *novel*, inclusive, significando “romance” em inglês, é utilizada, em diversas ocasiões, como sinônimo de “texto”. Lawler observa o desenvolvimento narrativo de *Dorian Gray* com muito mais ardor do que a progressão material. O fato do pesquisador classificar a “novel” enquanto objeto final, configura, por consequência, os outros documentos enquanto experimentos, esboços. Visto que não existe a inclinação de contemplar cada versão como facetas individuais de um processo criativo, as mesmas são condicionadas a provas do verdadeiro intuito do autor, exposto no último testemunho publicado.

Embora a produção de Donald L. Lawler represente, numa perspectiva histórica, um ponto significativo para os estudos textuais, sua compreensão, despida ou trajada de intento, não informa sobre os movimentos externos a escrita de Oscar Wilde, tal qual as assinaturas incorporadas no datiloscrito ou os papéis, diferentes do texto datilografado, nos quais Wilde prosseguiu. As rubricas, no que lhe concerne, asseveram, no documento, a execução de procedimentos editoriais, a atuação de operadores (decerto funcionários da *Lippincott*) no desenvolvimento de *Dorian Gray*.

4.2.1 O RETRATO DATILOSCRITO DE DORAN GRAY

Em relação ao aspecto físico dos testemunhos, Lawler relata tais características corretamente, porém de modo incompleto. Sobre o manuscrito, o pesquisador descreve-o sob a seguinte maneira:

Wilde escreveu seus manuscritos em tinta preta e com uma caligrafia legível, preferindo livros de redação com papel pautado em azul. Embora ele escrevesse apenas em um lado da página e não utilizasse, com profusão, as margens ao lado, as margens superior e inferior eram utilizadas com generosidade e, portanto, frequentemente empregadas por Wilde quando correções ou acréscimos substanciais eram feitos ao texto²⁵² (Lawler, 1969, p.9, tradução nossa).

De fato, o manuscrito apresenta a descrição mencionada, comprovando sua preservação ao longo do século transposto. O documento possui 264 páginas, contudo, como salienta Lawler, apresenta anomalias na contabilização:

²⁵² No original (Lawler, 1969): “Wilde wrote out his manuscripts in black ink and in a fair hand, preferring composition books with blue lined paper. Although he wrote only on one side of a page and did not leave broad margins at the side, the top and bottom margins were generous and, therefore, frequently employed by Wilde when corrections or substantial additions were made to the text”.

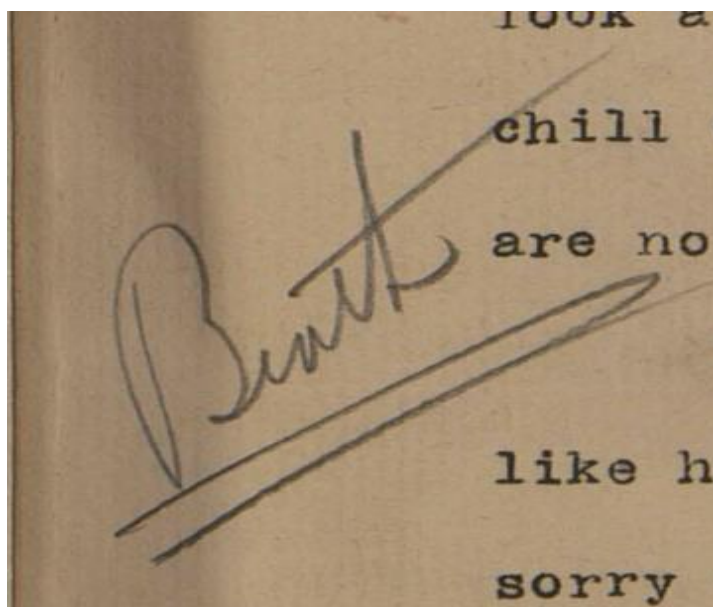
Existem quatro páginas não registradas: 27b, 199b, 217b e 275b. Existem também três casos em que mais de um número é atribuído a uma página (págs. 200, 201, 202 são, na verdade, uma página só). O mesmo vale para as pp.188-189 e pp. 261-262²⁵³ (Lawler, 1969, p.145, tradução nossa).

Embora ofereça uma visão geral das condições do datiloscrito, o pesquisador não se demora. Tal ato causa admiração, uma vez que o documento pode ser visto como aquele com mais evidências relacionadas a participação externa no texto. Apesar de conservar 231 páginas, o testemunho, constituído por papel comum tom de creme, apresenta em algumas páginas assinaturas diferentes.

Abaixo, apresenta-se todas as assinaturas encontradas no datiloscrito, informações estas não divulgadas na tese de Lawler, nas dissertações aludidas e nos artigos e livros consultados até a conclusão do presente trabalho.

- Próximo ao último parágrafo da folha 4, no primeiro capítulo, a palavra “Benet” ou “Beneth” aparece grande, à lápis, no lado esquerdo do papel

Figura 6 - Assinatura 1

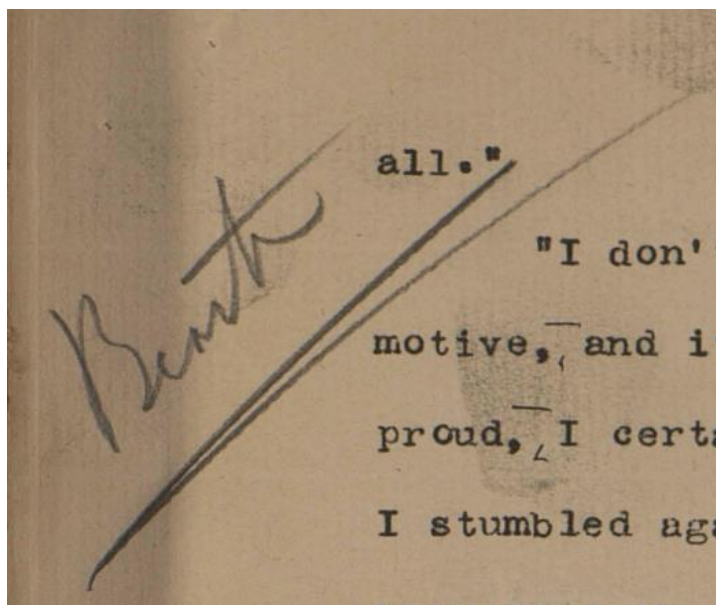


Fonte: Arquivo pessoal

²⁵³ No original (Lawler, 1969): “There are four unregistered pages: 27b, 199b, 217b, and 275b. There are also three cases in which more than one page number is assigned for a page (pp.200, 201, 202 are actually one page). The same is true for pp.188-189 and pp. 261-262”.

- A mesma palavra aparece no início da folha 10. Entretanto, numa diferente caligrafia e em tamanho reduzido, nota-se a palavra “Beath”, um pouco acima do número “3”, ambos escritos à lápis, mas não sublinhados:

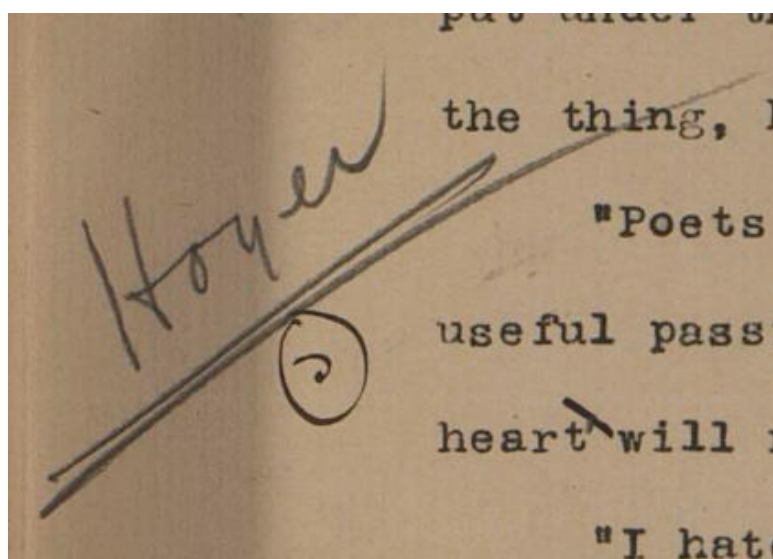
Figura 7 - Assinatura 2



Fonte: Arquivo pessoal

- Na folha 17, junto ao segundo parágrafo, pode ser lido, em letras garrafais, “Hoyer”

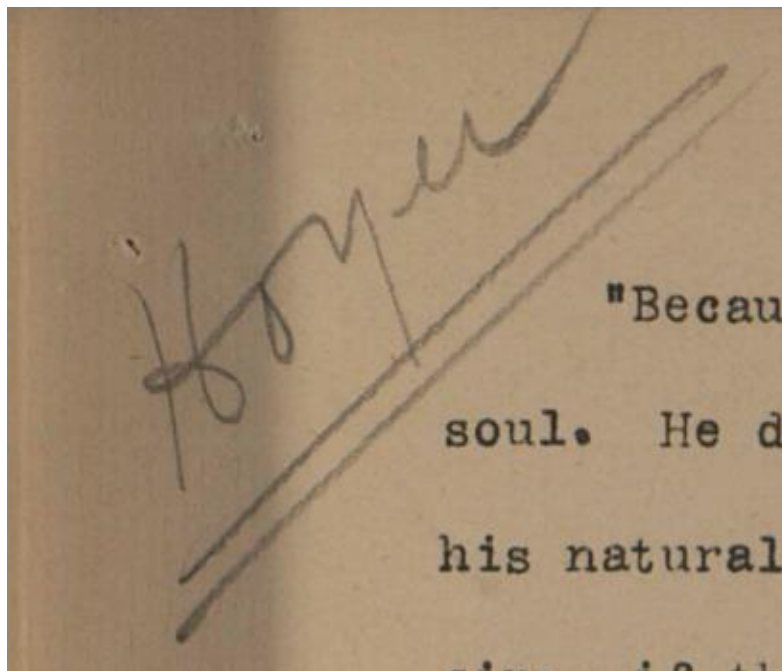
Figura 8 - Assinatura 3



Fonte: Arquivo pessoal

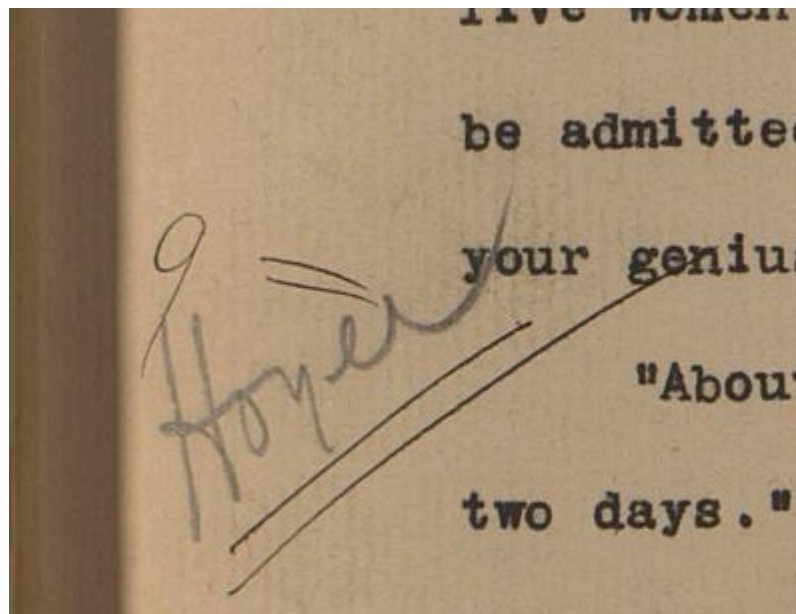
- A inscrição “Hoyer” aparece novamente, na parte mais elevada da folha 26, sob a mesma caligrafia da sua primeira ocorrência:

Figura 9 - Assinatura 4



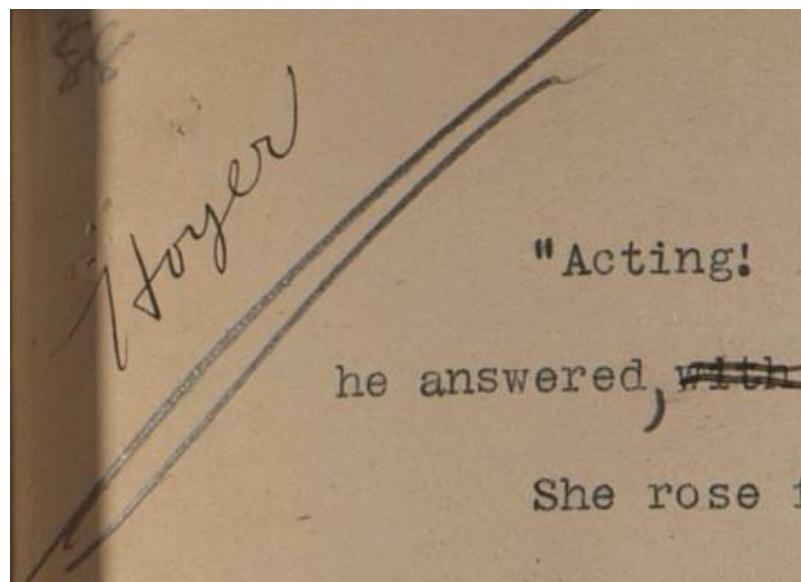
Fonte: Arquivo pessoal

- No primeiro parágrafo da folha 49 (primeiro caso o anterior, iniciado na folha 48, seja desconsiderado), nota-se o retorno de “Hoyer”, também à lápis:

Figura 10 - Assinatura 5

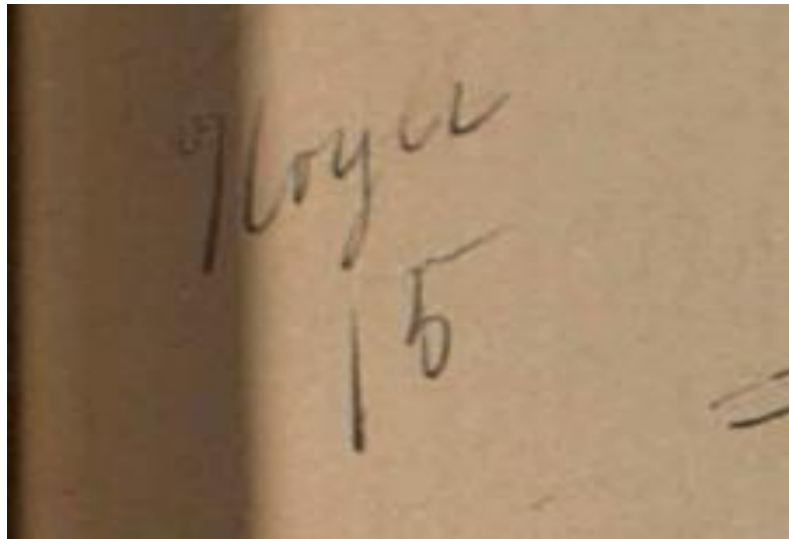
Fonte: Arquivo pessoal

- “Hoyer” retorna no início da folha 88:

Figura 11 - Assinatura 6

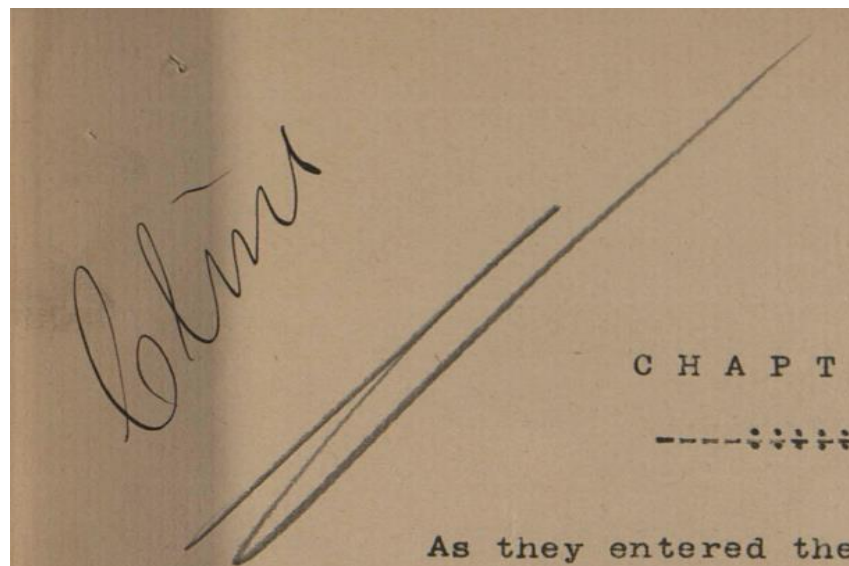
Fonte: Arquivo pessoal

- E na metade da folha 89:

Figura 12 - Assinatura 7

Fonte: Arquivo pessoal

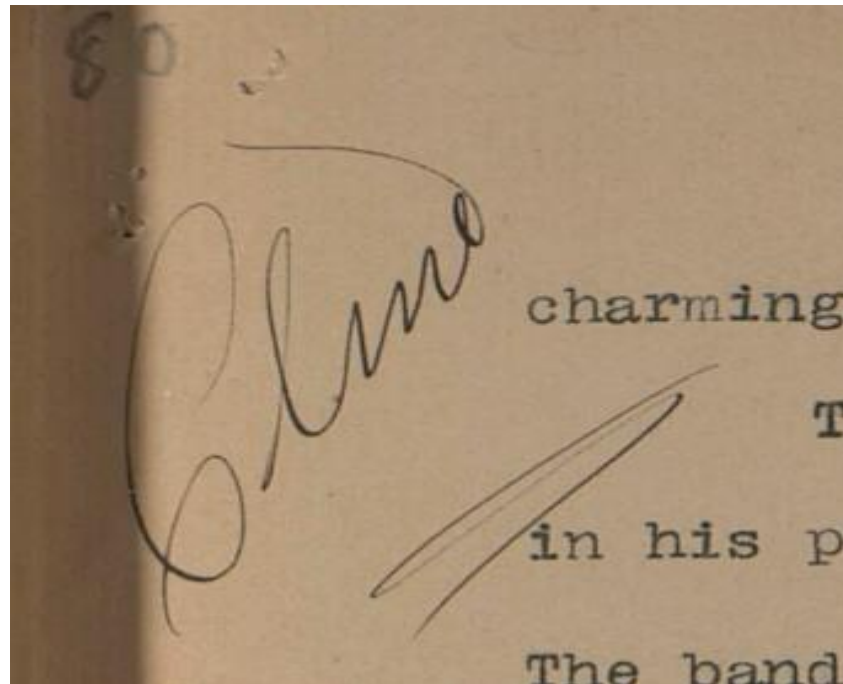
- No topo da folha 22, capítulo 2, “Clint” ou “Cline” aparece à lápis e sublinhado, num estilo de escrita diferenciada dos nomes anteriores:

Figura 13 - Assinatura 8

Fonte: Arquivo pessoal

- A mesma palavra surge, novamente, na folha 80:

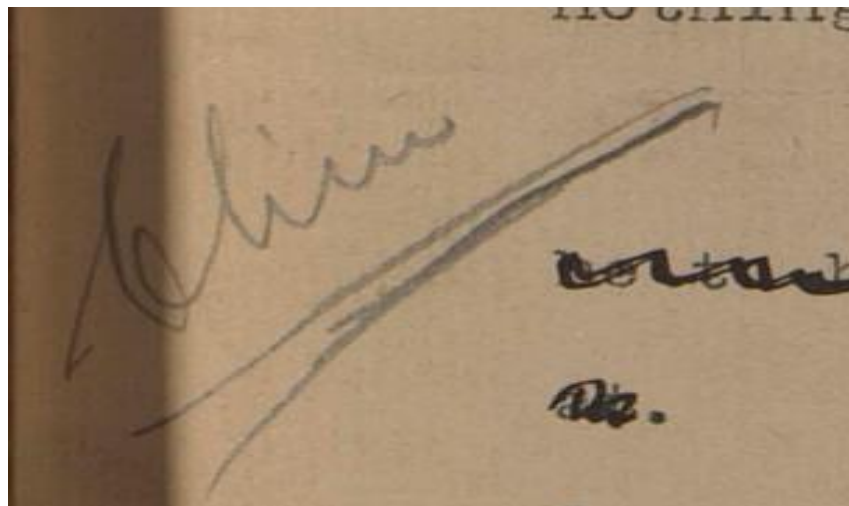
Figura 14 - Assinatura 9



Fonte: Arquivo pessoal

- Retornando na folha 92:

Figura 15 - Assinatura 10

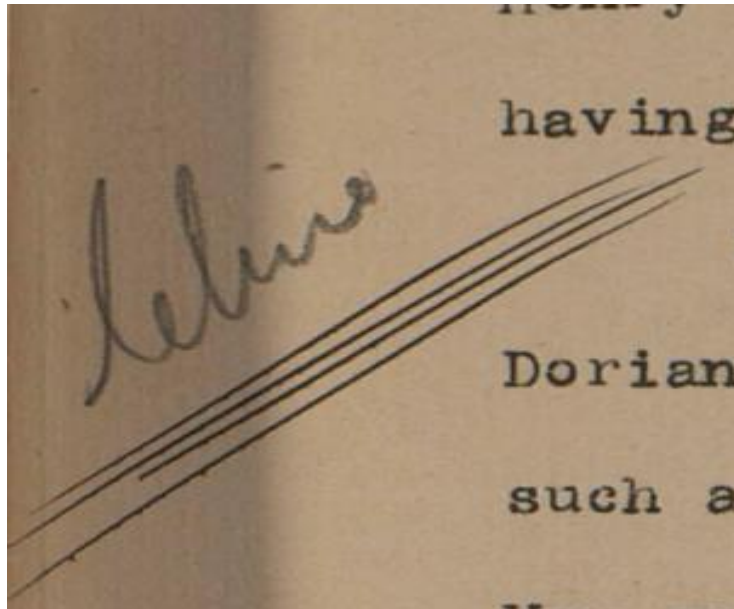


Fonte: Arquivo pessoal

Neste ponto, é necessário salientar a palavra que, em questões gráficas, evoca semelhança com “Cline” ou “Clint”.

- Ela surge na folha 38:

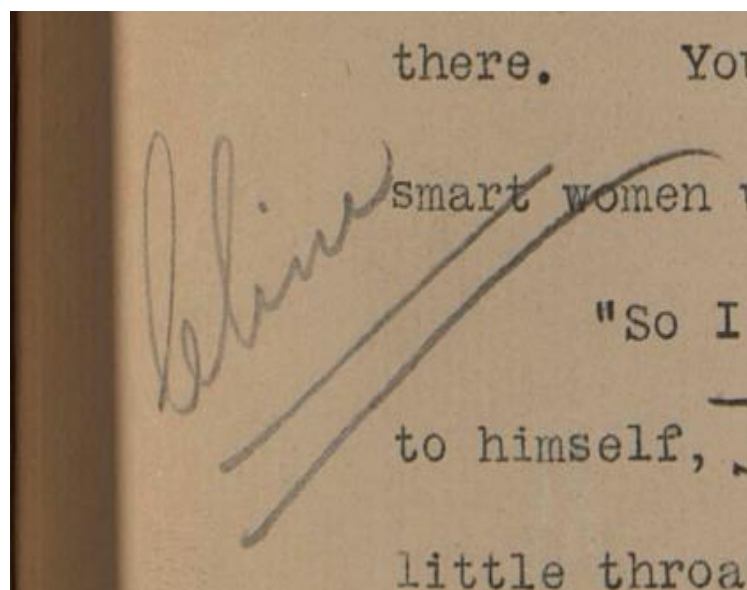
Figura 16 - Assinatura 11



Fonte: Arquivo pessoal

- Na folha 103:

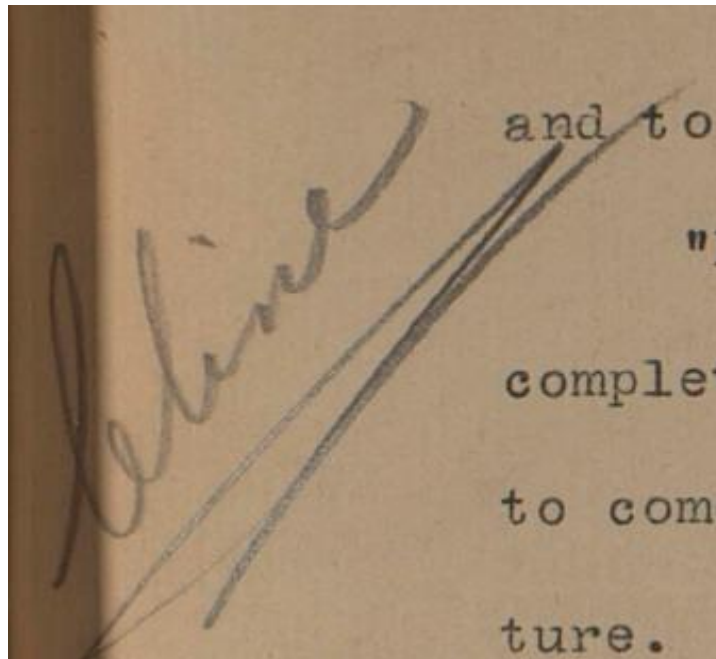
Figura 17 - Assinatura 12



Fonte: Arquivo pessoal

- Na folha 117:

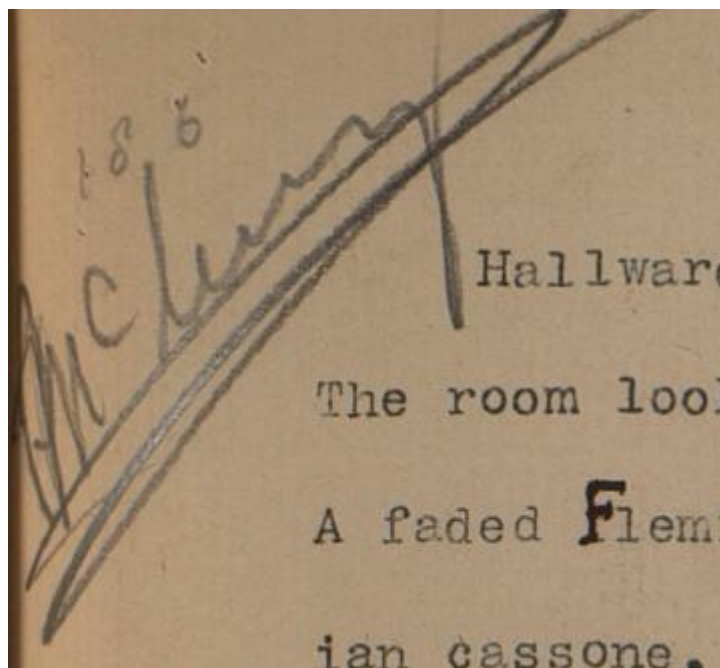
Figura 18 - Assinatura 13

A photograph of a handwritten signature in dark ink on aged, yellowish paper. The signature is written in a cursive style and reads "Belina". It is written over a typed document. To the right of the signature, the words "and to", "complet", "to come", and "ture." are visible in a typewriter font. The signature is underlined with a single line.

Fonte: Arquivo pessoal

- E na folha 186:

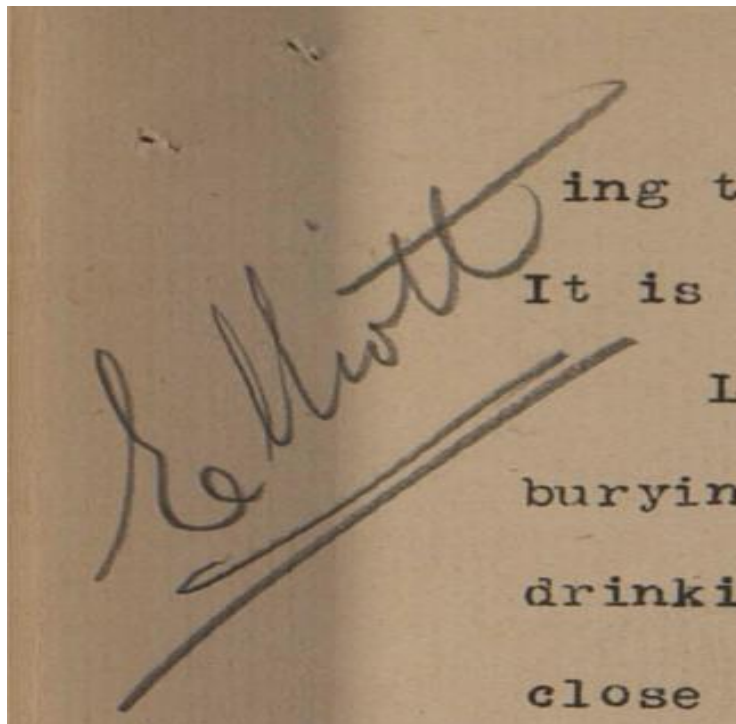
Figura 19 - Assinatura 14

A photograph of a handwritten signature in dark ink on aged, yellowish paper. The signature is written in a cursive style and appears to be "M. Ch...". It is written over a typed document. To the right of the signature, the words "Hallward", "The room look", "A faded Flemish", and "ian cassone." are visible in a typewriter font. The signature is underlined with a single line.

Fonte: Arquivo pessoal

- Elliott” aparece junto ao segundo parágrafo da folha 29:

Figura 20 - Assinatura 15



Fonte: Arquivo pessoal

- Reaparecendo na folha 67. Nesta página, assinalando, com um traço, a sua relação com o título do capítulo, têm-se a frase “Bru Wall Caps”. O epitáfio, à primeira vista, não demonstra ter sentido inteligível para o texto:

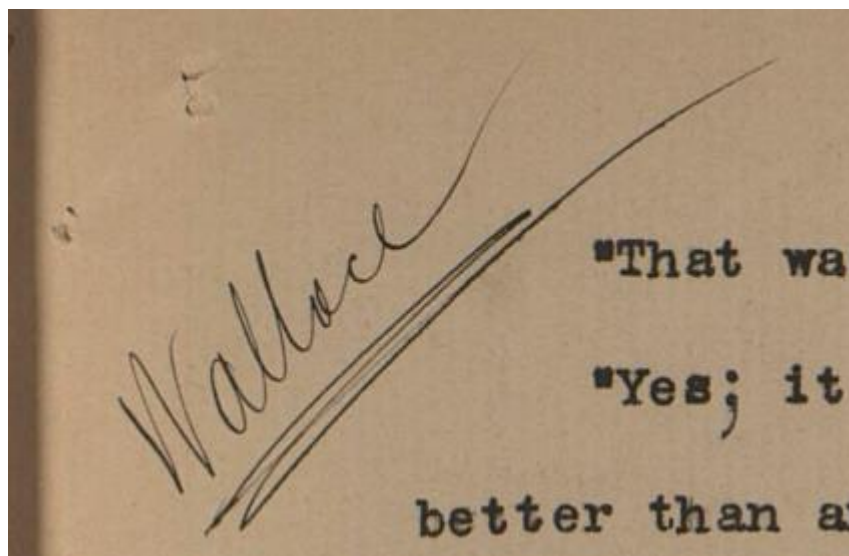
Figura 21 - Assinatura 16



Fonte: Arquivo pessoal

- Próximo ao primeiro parágrafo da folha 46, encontra-se a palavra “Wallace”, numa caligrafia similar a de “Clint”:

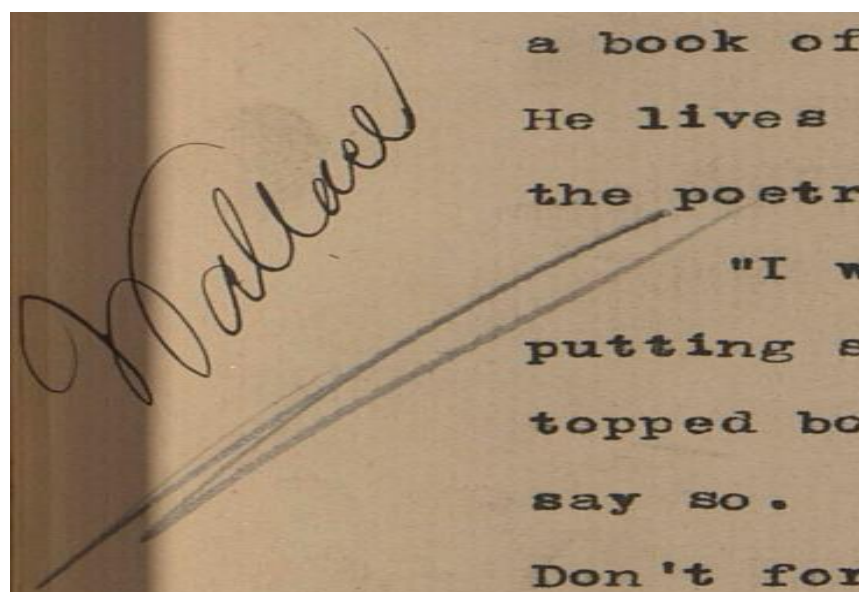
Figura 22 - Assinatura 17



Fonte: Arquivo pessoal

- “Wallace” retorna à folha 62:

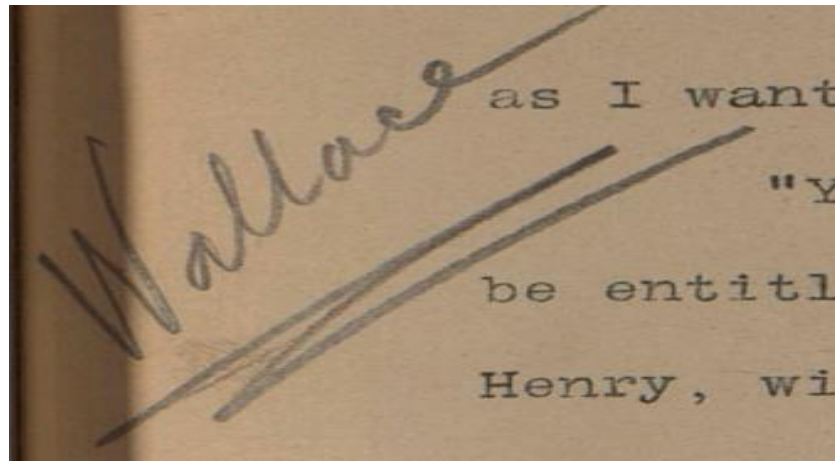
Figura 23 - Assinatura 18



Fonte: Arquivo pessoal

- À folha 106:

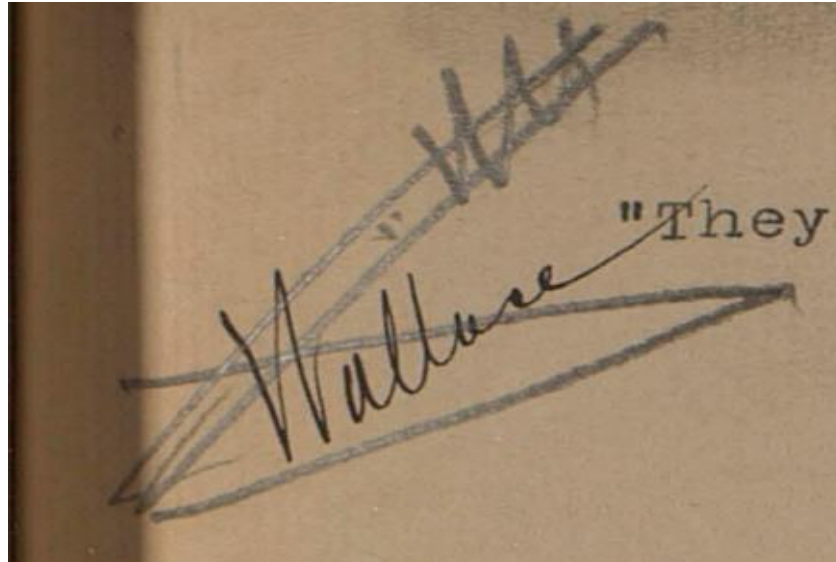
Figura 24 - Assinatura 19

A photograph of a handwritten signature 'Wallace' in cursive ink, written over a typed document. The signature is written in a fluid, slanted style. The typed text visible includes 'as I want', '"Y', 'be entitl', and 'Henry, wi'. The signature is written over the first line of the typed text.

Fonte: Arquivo pessoal

- E à folha 121:

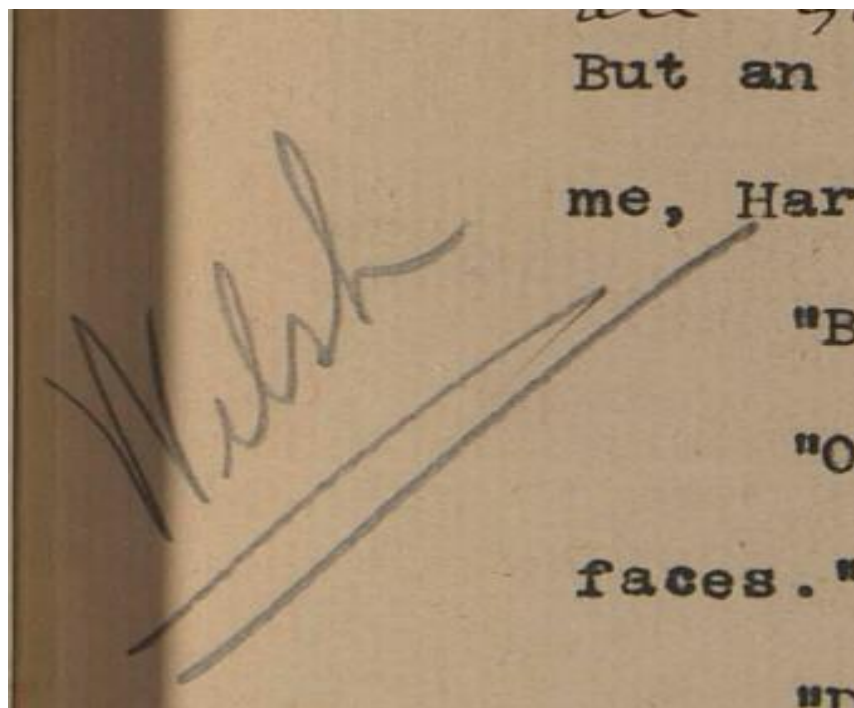
Figura 25 - Assinatura 20

A photograph of a handwritten signature 'Wallace' in cursive ink, written over a typed document. The signature is written in a fluid, slanted style. The typed text visible includes '"They'. The signature is written over the first line of the typed text.

Fonte: Arquivo pessoal

- A inscrição “Welsh” pode ser lida ao final da folha 54:

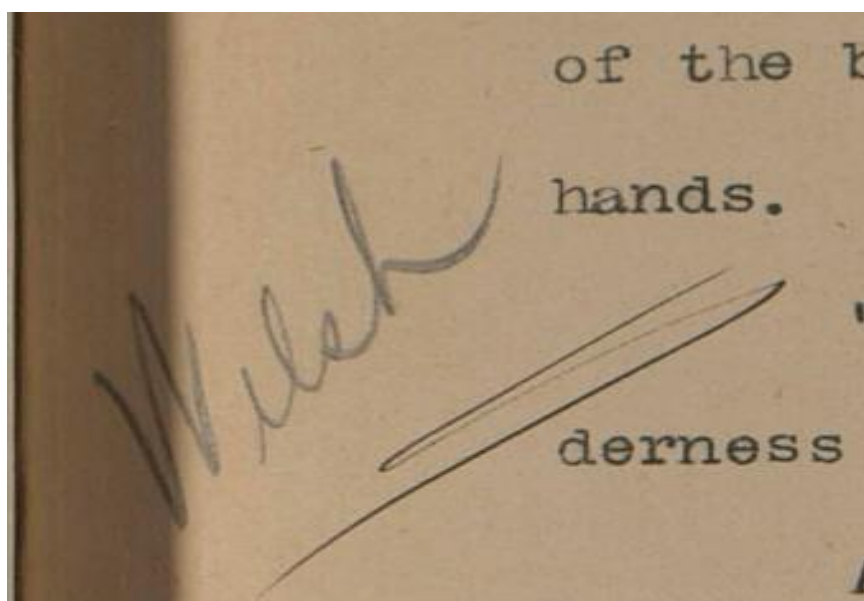
Figura 26 - Assinatura 21



Fonte: Arquivo pessoal

- Na folha 84:

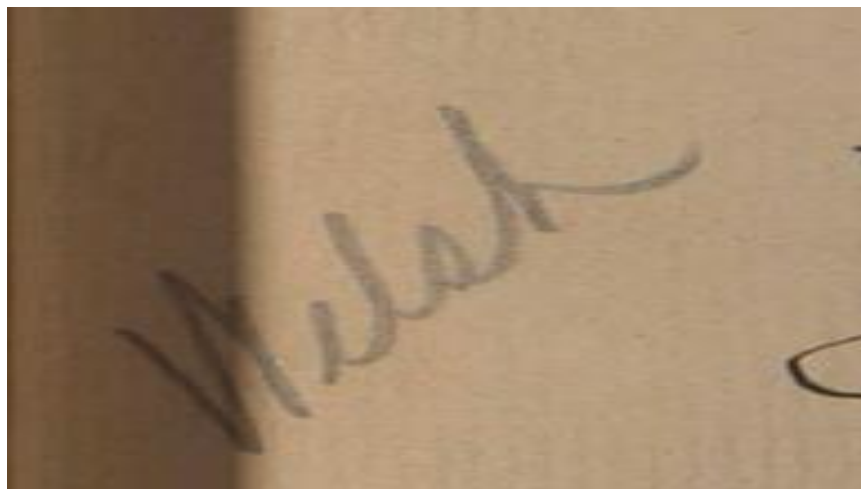
Figura 27 - Assinatura 22



Fonte: Arquivo pessoal

- Na folha 90:

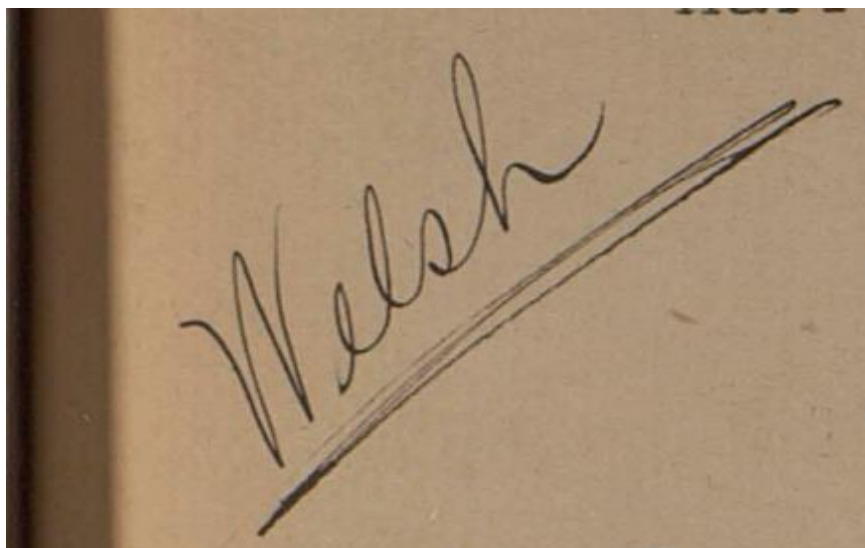
Figura 28 - Assinatura 23



Fonte: Arquivo pessoal

- E na folha 129:

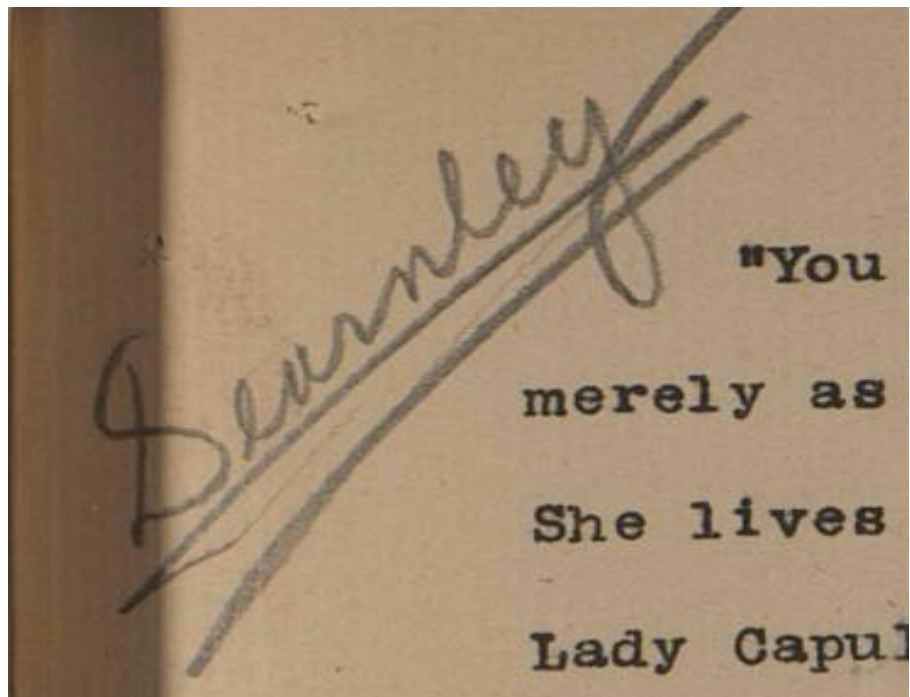
Figura 29 - Assinatura 24



Fonte: Arquivo pessoal

- “Deurnley” encabeça a folha 58:

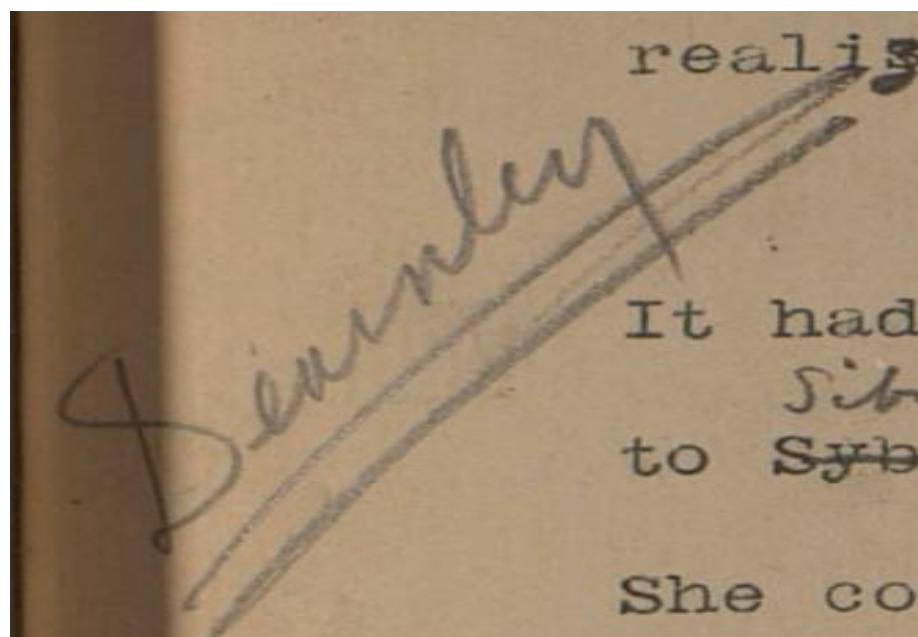
Figura 30 - Assinatura 25



Fonte: Arquivo pessoal

- A folha 99:

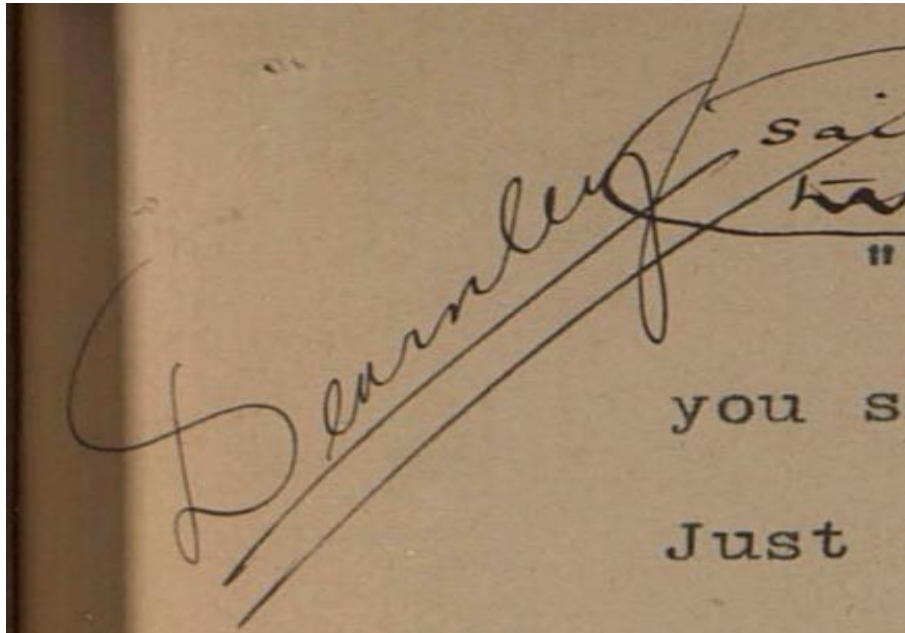
Figura 31 - Assinatura 26



Fonte: Arquivo pessoal

- Surge, novamente, na folha 125:

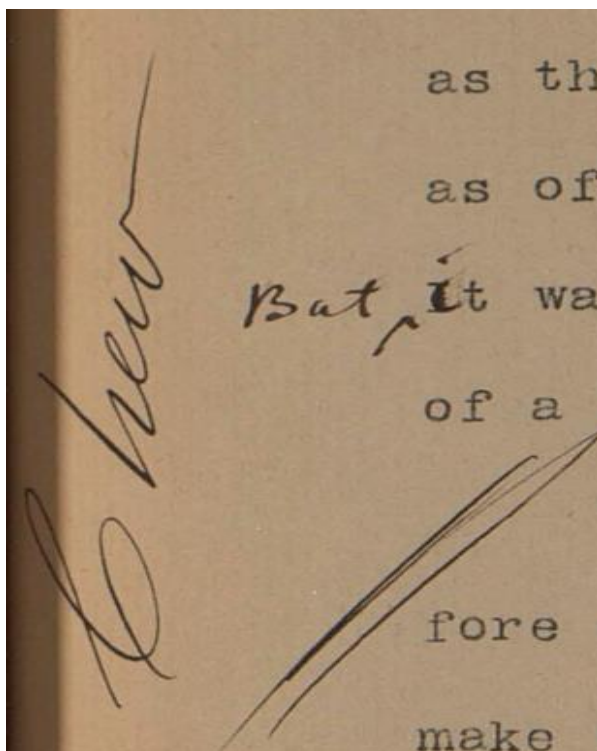
Figura 32 - Assinatura 27



Fonte: Arquivo pessoal

- “Chew” aparece à esquerda na lateral da folha 155:

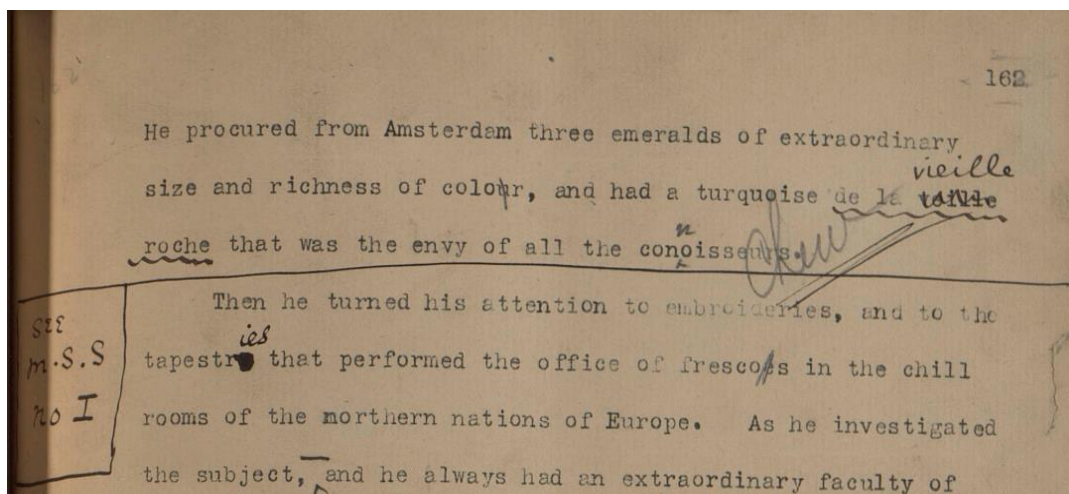
Figura 33 - Assinatura 28



Fonte: Arquivo pessoal

- Em seguida, cruza a folha 162:

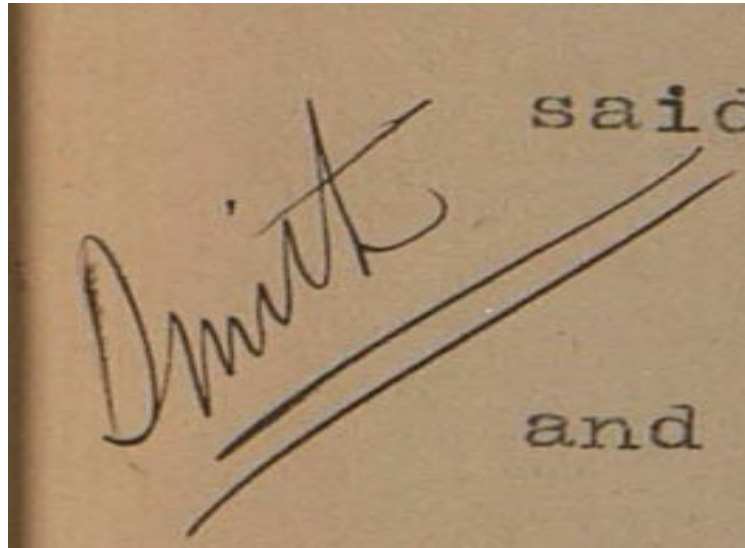
Figura 34 - Assinatura 29



Fonte: Arquivo pessoal

- A palavra “Dmirt” pode ser vista, primeiro, na folha 159:

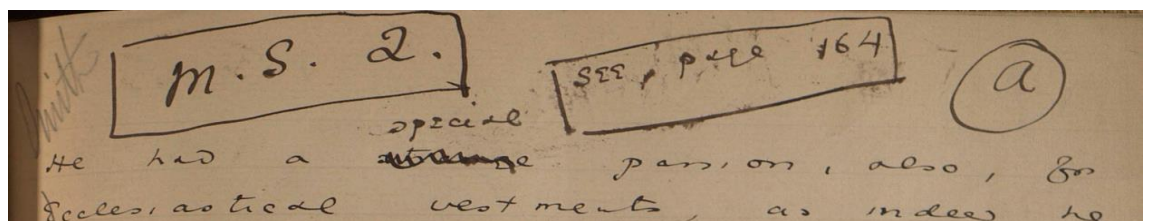
Figura 35 - Assinatura 30



Fonte: Arquivo pessoal

- Depois, nas duas folhas enumeradas 164. Em uma delas, o conteúdo apresenta-se escrito à mão, e não datilografado:

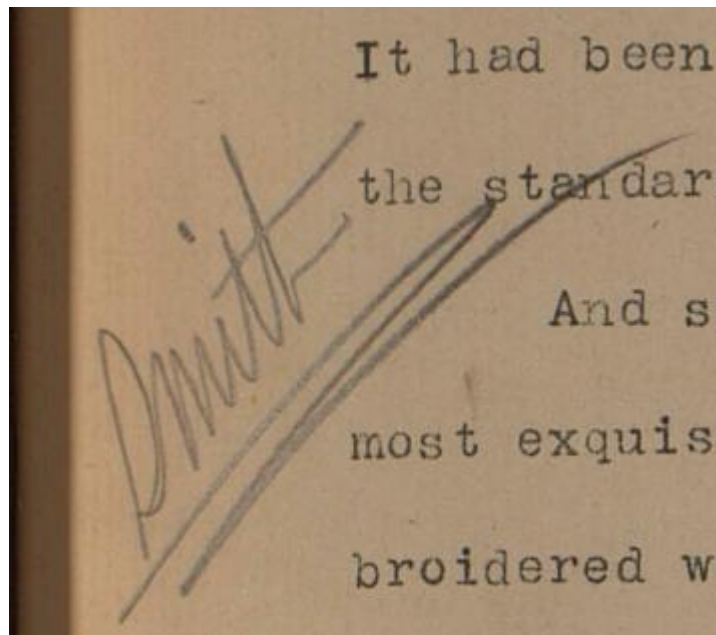
Figura 36 - Assinatura 31



Fonte: Arquivo pessoal

- A outra folha 164:

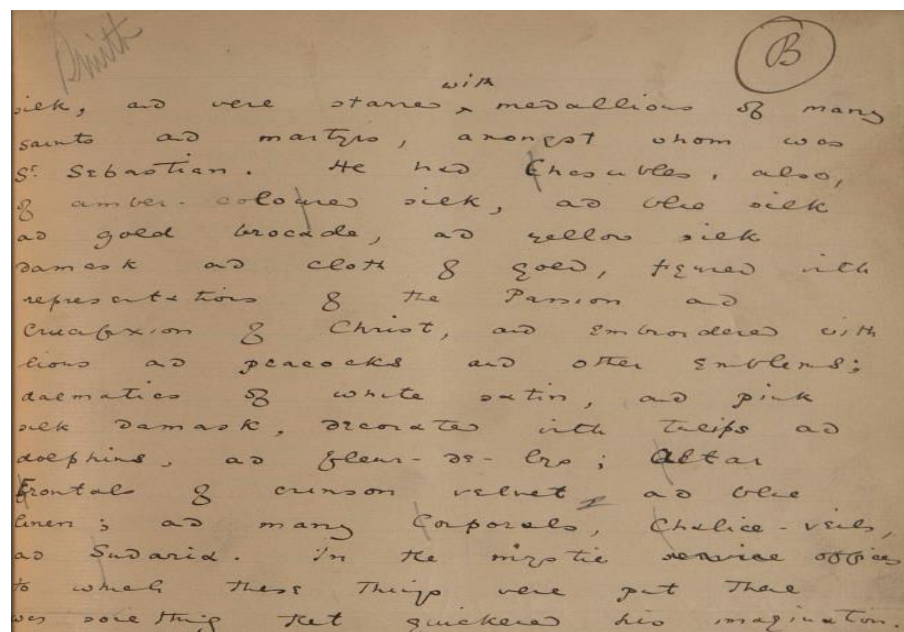
Figura 37 - Assinatura 32



Fonte: Arquivo pessoal

- Por último, surge na folha 168, também escrita à mão:

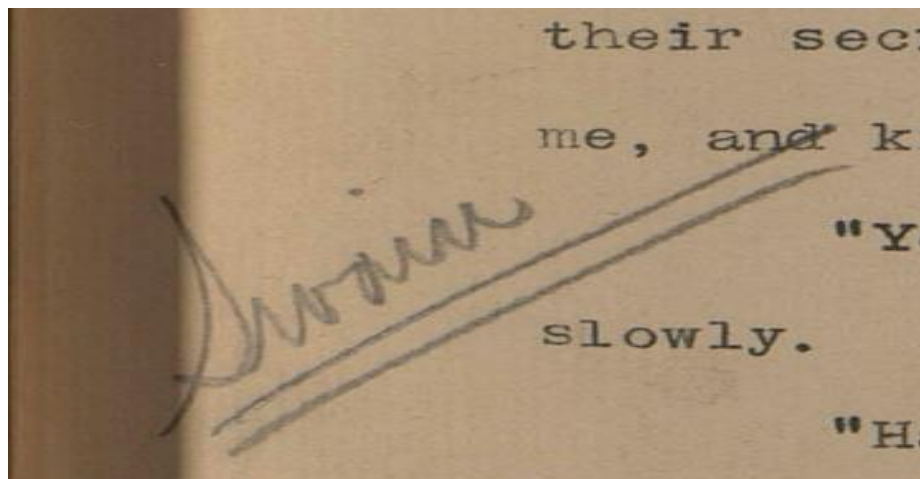
Figura 38 - Assinatura 33



Fonte: Arquivo pessoal

- Na folha 72, residindo próximo as últimas linhas, encontra-se “Swain”; as duas primeiras letras difíceis de distinguir:

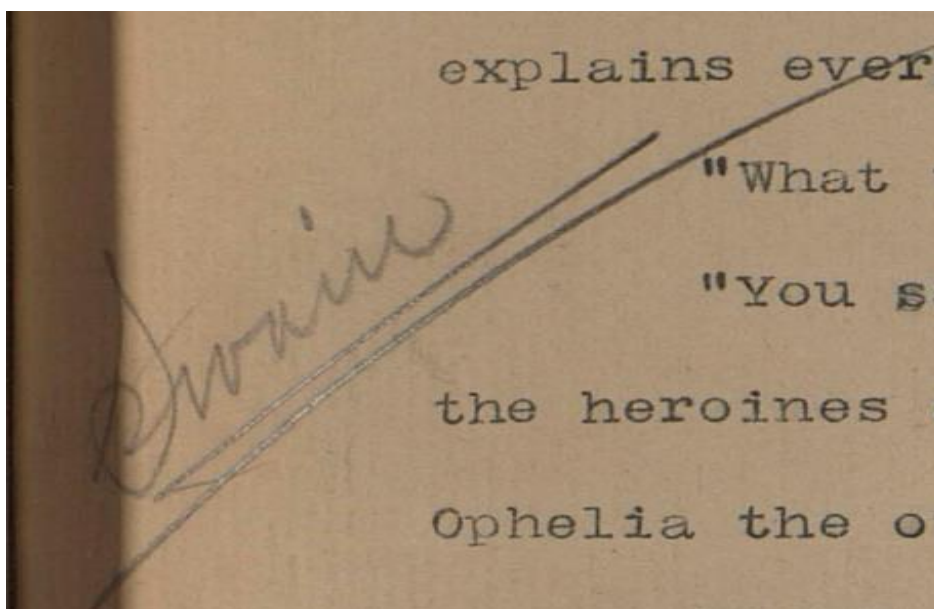
Figura 39 - Assinatura 34



Fonte: Arquivo pessoal

- A palavra retorna à folha 110:

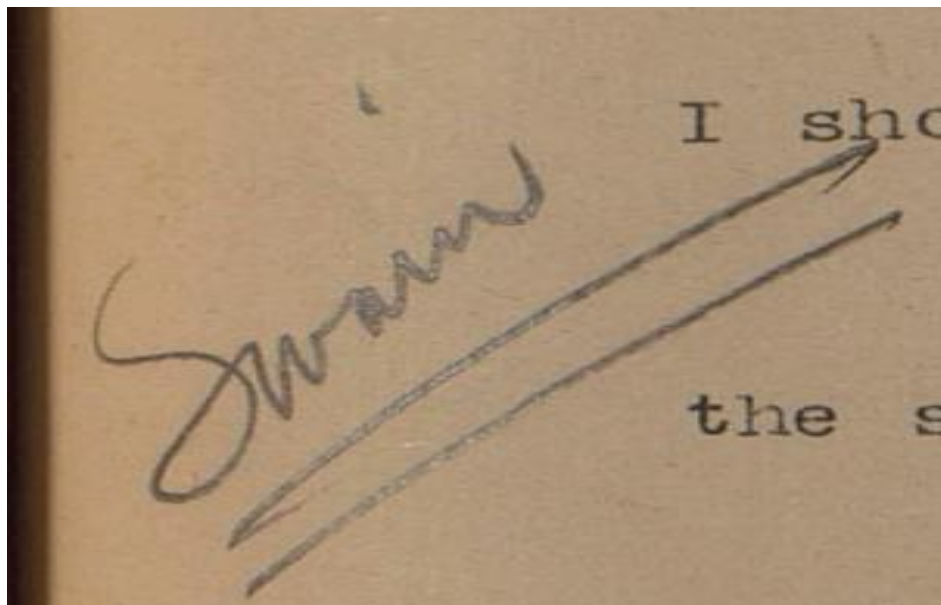
Figura 40 - Assinatura 35



Fonte: Arquivo pessoal

- À folha 182:

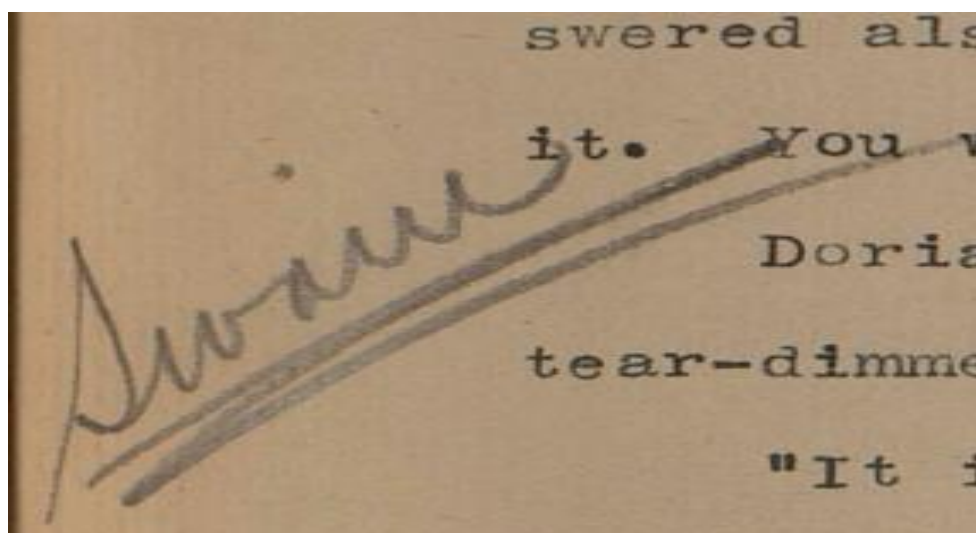
Figura 41 - Assinatura 36



Fonte: Arquivo pessoal

- À folha 190:

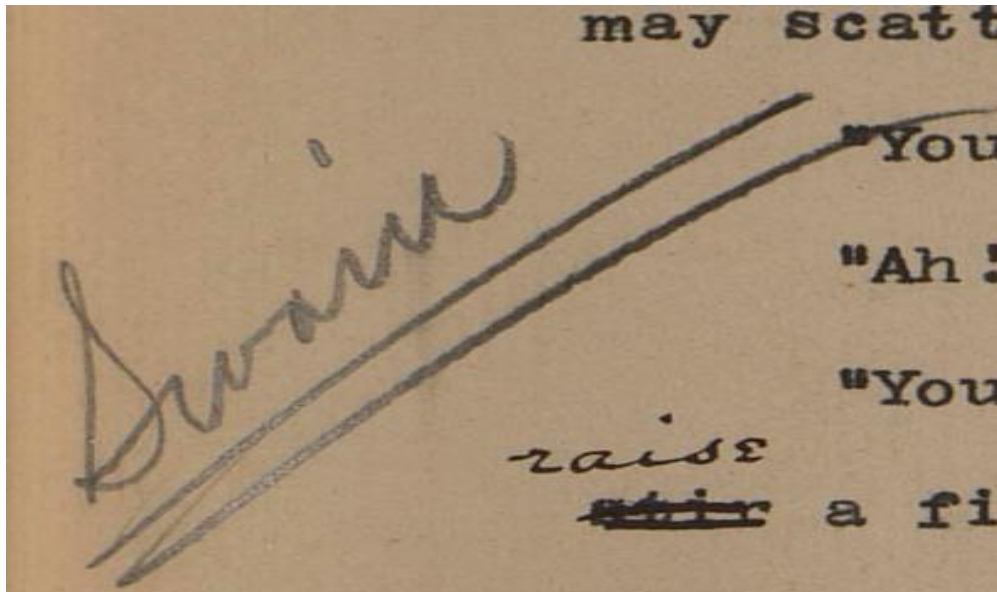
Figura 42 - Assinatura 37



Fonte: Arquivo pessoal

- À folha 205:

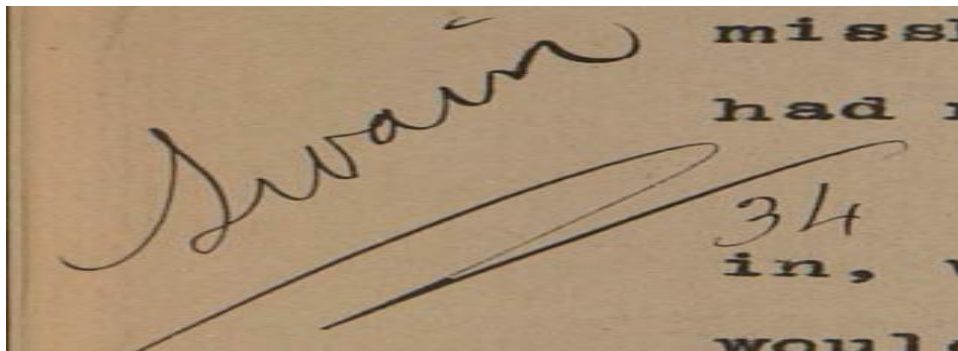
Figura 43 - Assinatura 38



Fonte: Arquivo pessoal

- À folha 213:

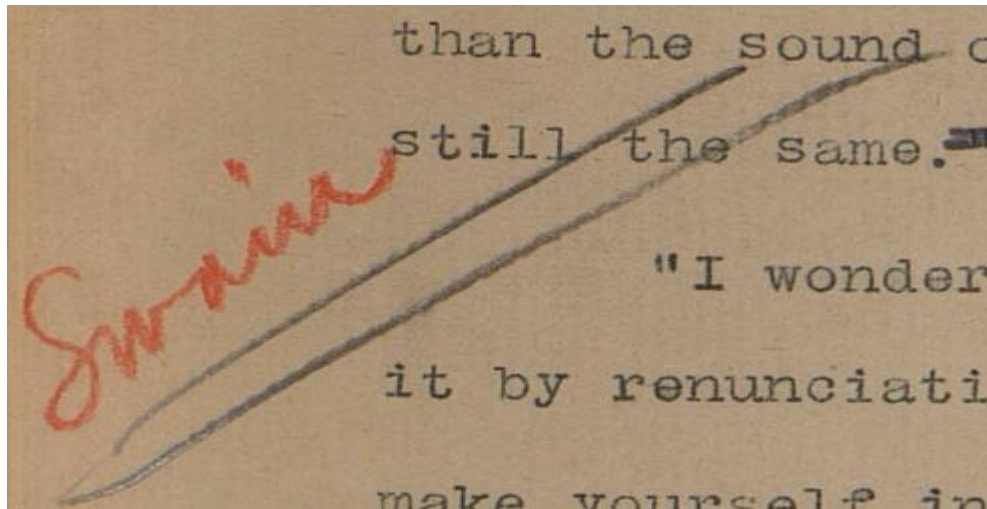
Figura 44 - Assinatura 39



Fonte: Arquivo pessoal

- À folha 221, sob outra cor:

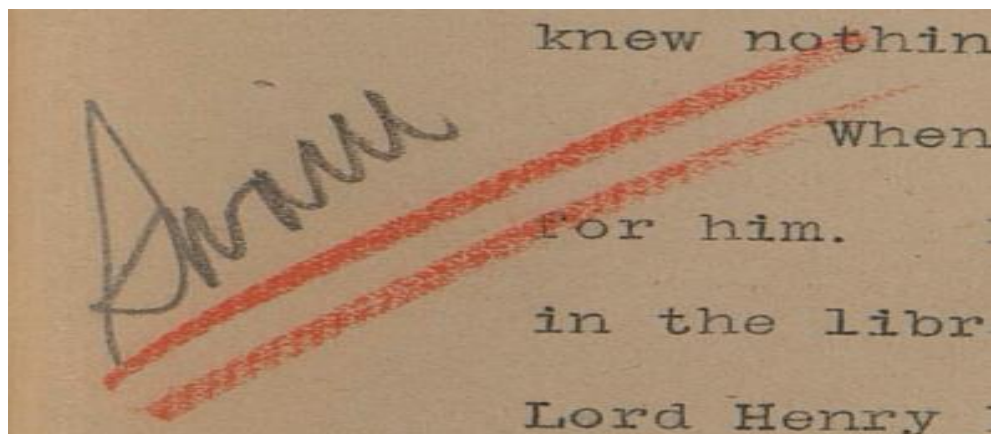
Figura 45 - Assinatura 40



Fonte: Arquivo pessoal

- Efetuando sua última aparição na folha 225:

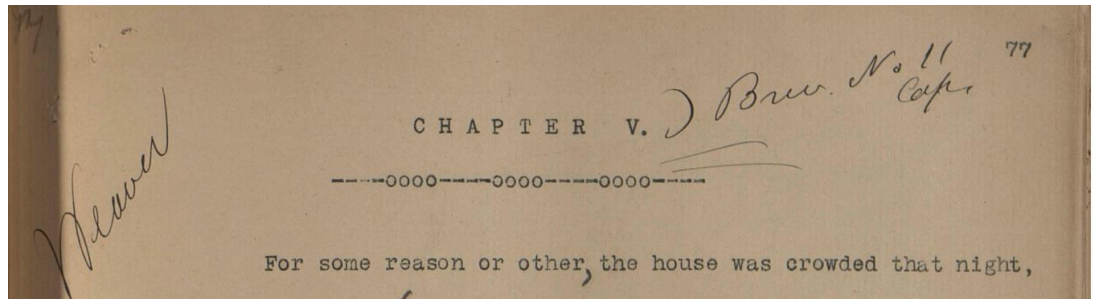
Figura 46 - Assinatura 41



Fonte: Arquivo pessoal

- Na folha 77, aparece, em ocasião única, “Neuver”. A inscrição “Bru Wall Caps” retorna, contudo, a letra “W” assemelha-se a letra “N”:

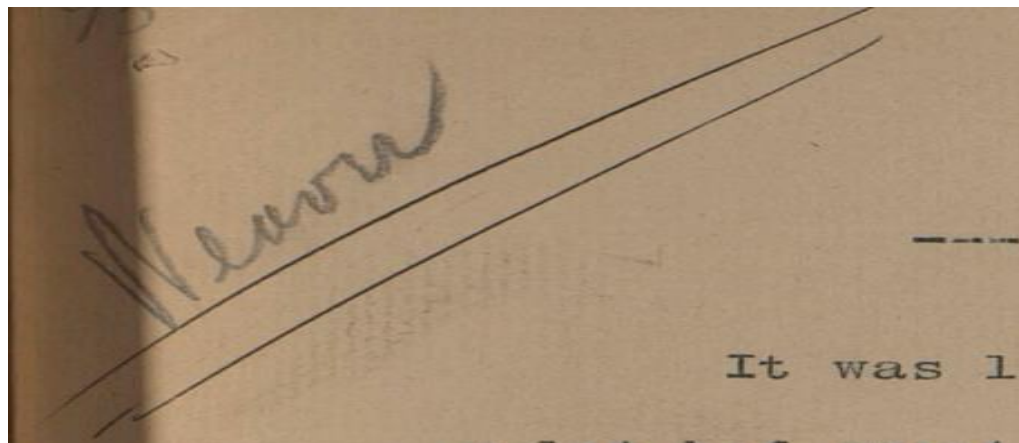
Figura 47 - Assinatura 42



Fonte: Arquivo pessoal

- “Weaver” ou “Weavw” realiza sua primeira aparição na folha 95:

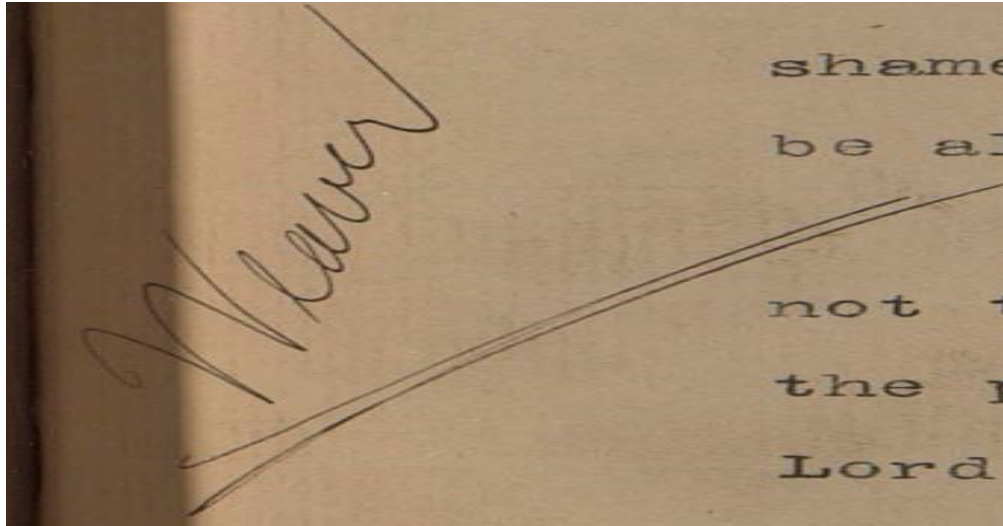
Figura 48 - Assinatura 43



Fonte: Arquivo pessoal

- E retorna na folha 133:

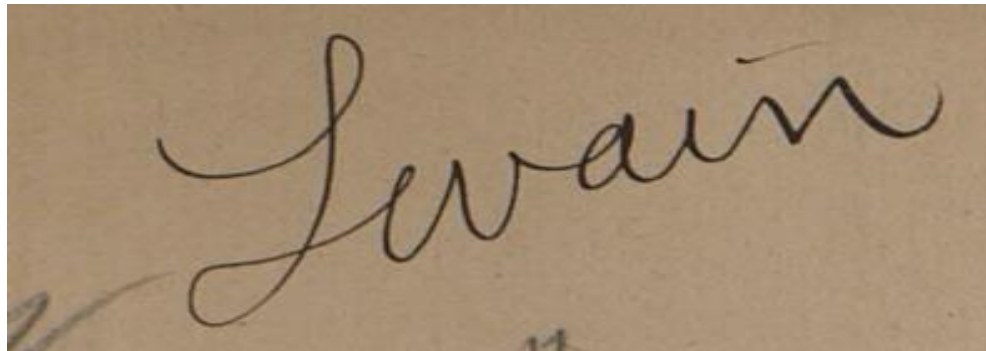
Figura 49 - Assinatura 44



Fonte: Arquivo pessoal

- No topo da folha 141, lê-se “Levain”:

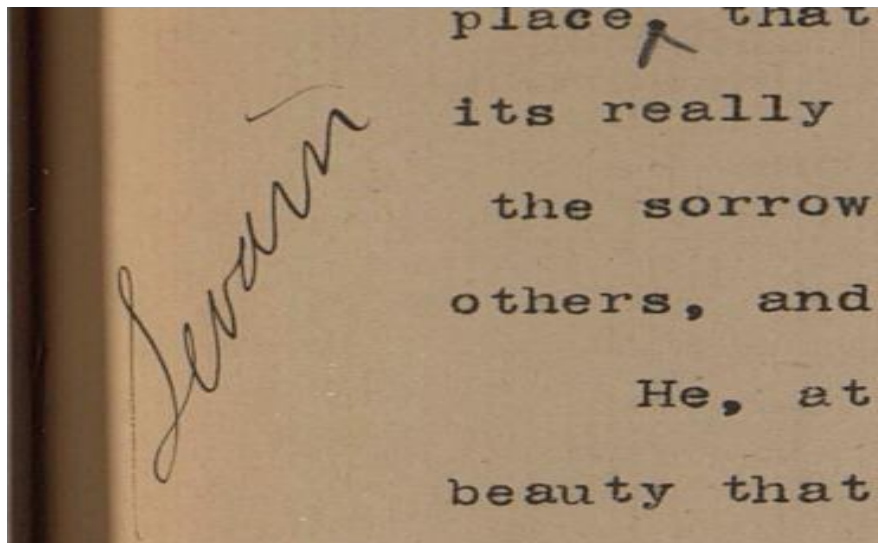
Figura 50 - Assinatura 45



Fonte: Arquivo pessoal

- Surgindo, novamente, na folha 150:

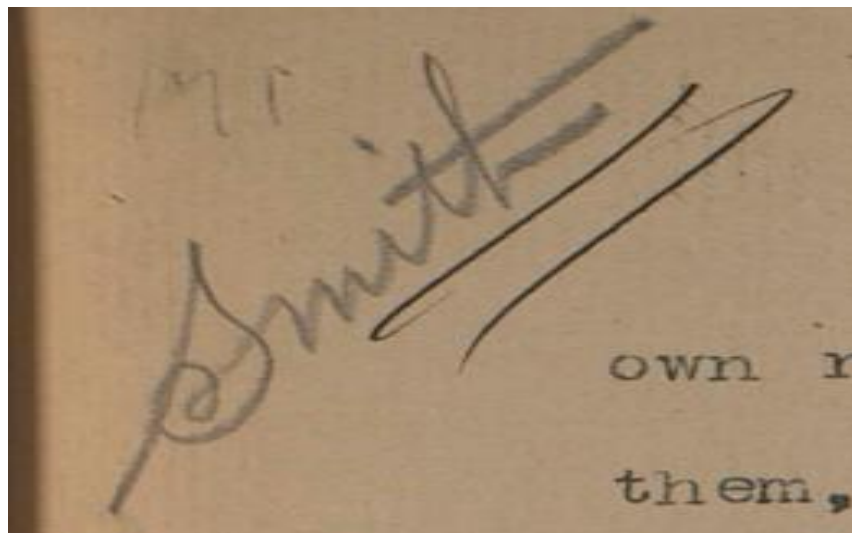
Figura 51 - Assinatura 46



Fonte: Arquivo pessoal

- “Smith” aparece incorporado à folha 171:

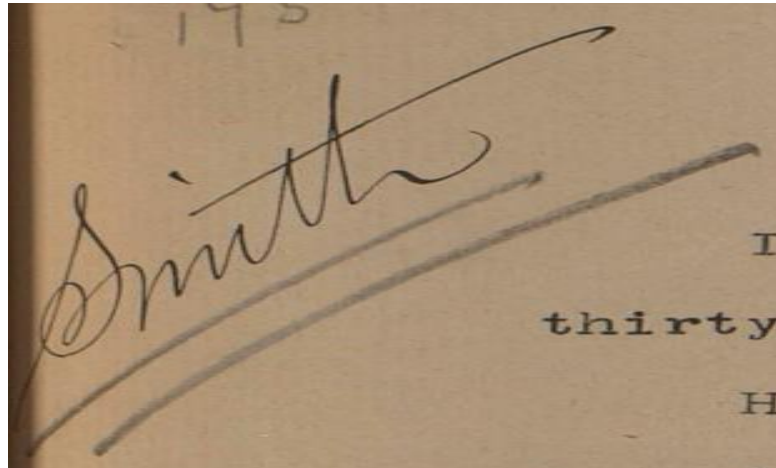
Figura 52 - Assinatura 47



Fonte: Arquivo pessoal

- Igualmente na folha 175:

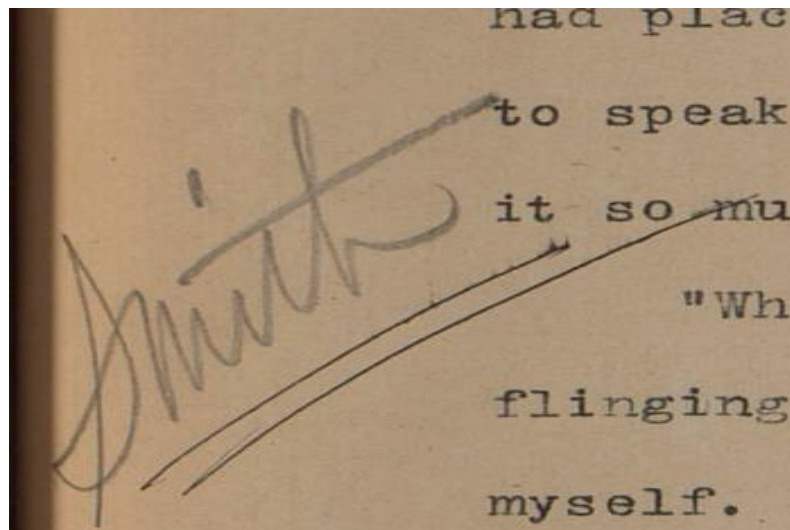
Figura 53 - Assinatura 48

A photograph of a document page showing a handwritten signature in cursive that reads "Smith". The signature is written in dark ink and is underlined with two parallel lines. To the right of the signature, there is a typewritten word "thirty" and a capital letter "H" below it. The page number "175" is faintly visible at the top left.

Fonte: Arquivo pessoal

- Na folha 178:

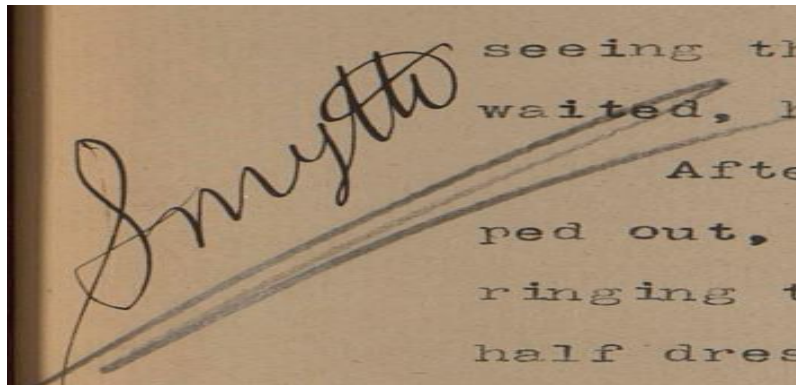
Figura 54 - Assinatura 49

A photograph of a document page showing a handwritten signature in cursive that reads "Smith". The signature is written in dark ink and is underlined with two parallel lines. To the right of the signature, there is a typewritten word "thirty" and a capital letter "H" below it. The page number "175" is faintly visible at the top left.

Fonte: Arquivo pessoal

- E na folha 194:

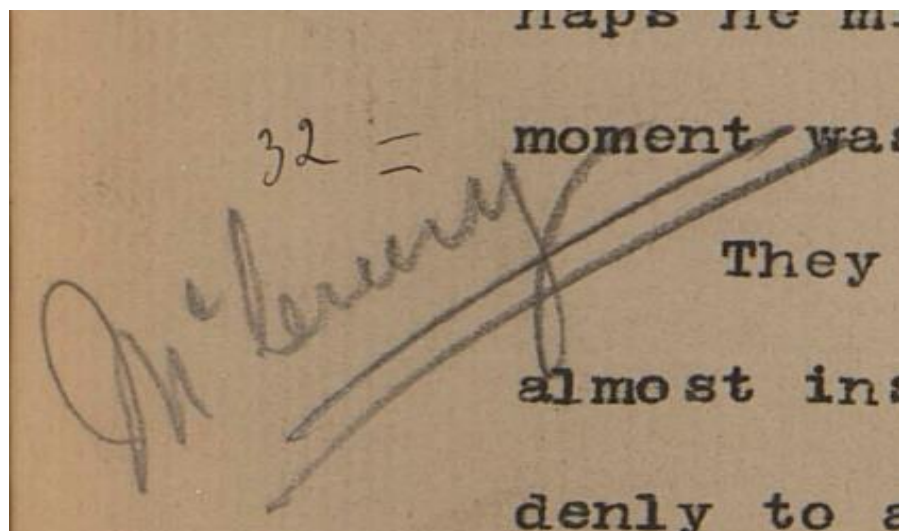
Figura 55 - Assinatura 50



Fonte: Arquivo pessoal

- Na folha 201, aparece um nome de difícil compreensão: "M'lerury" ou "Nubriery":

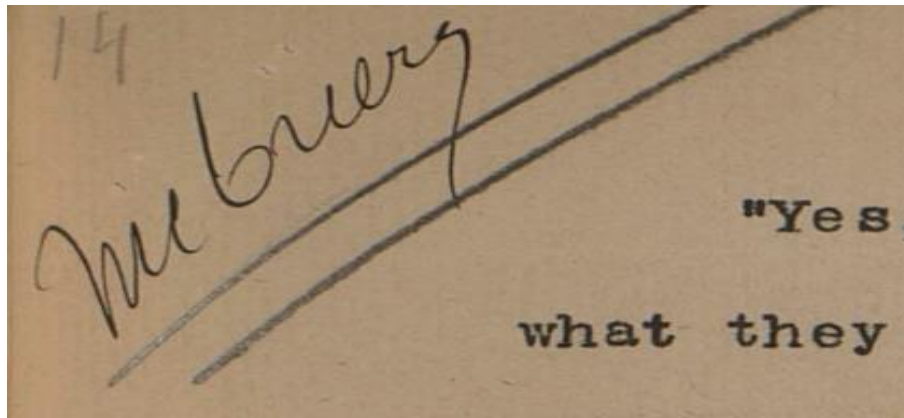
Figura 56 - Assinatura 51



Fonte: Arquivo pessoal

- Tal qual na folha 209:

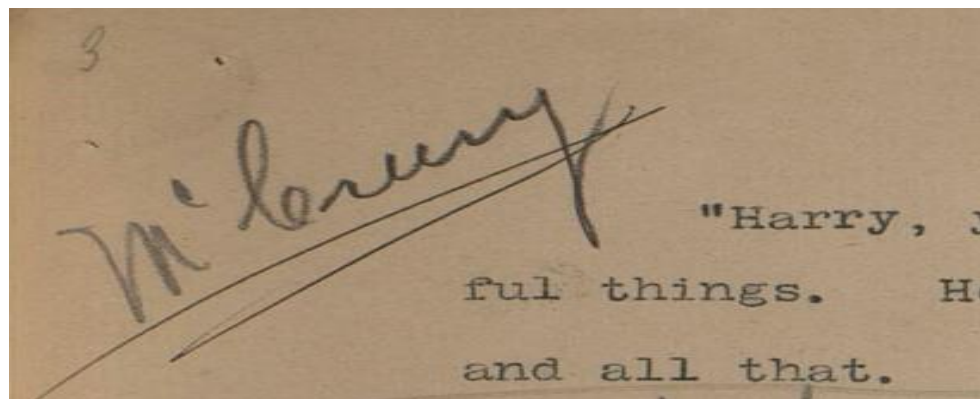
Figura 57 - Assinatura 52



Fonte: Arquivo pessoal

- Folha 217:

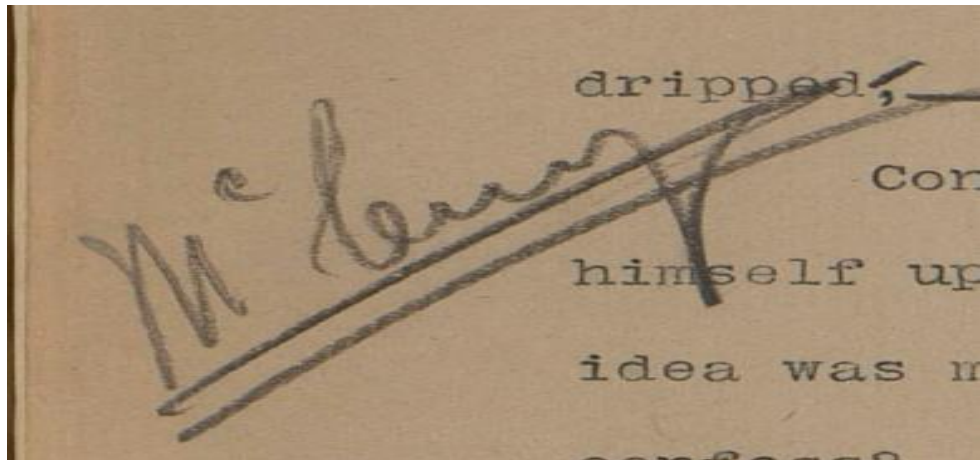
Figura 58 - Assinatura 53



Fonte: Arquivo pessoal

- E na folha 228:

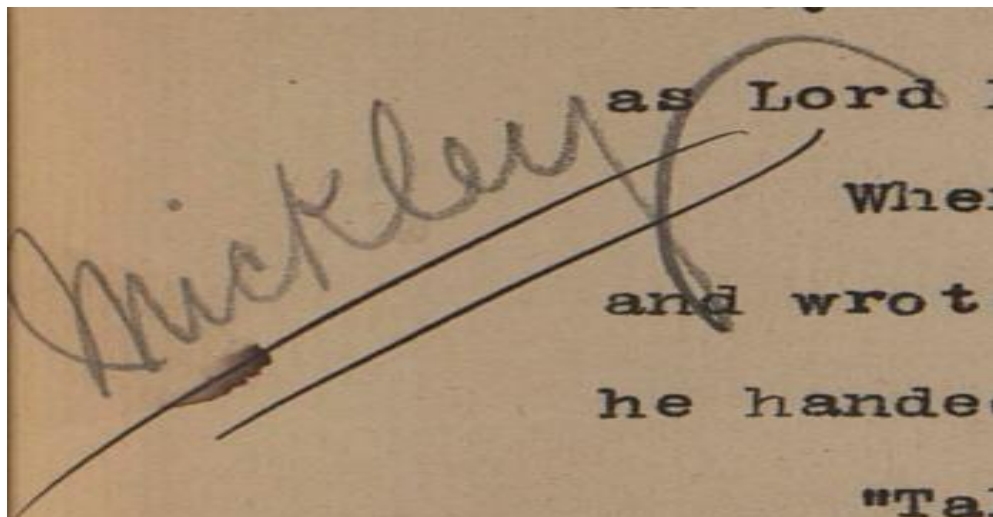
Figura 59 - Assinatura 54



Fonte: Arquivo pessoal

- Na folha 198, numa aparição única, lê-se “Mickley”:

Figura 60 - Assinatura 55

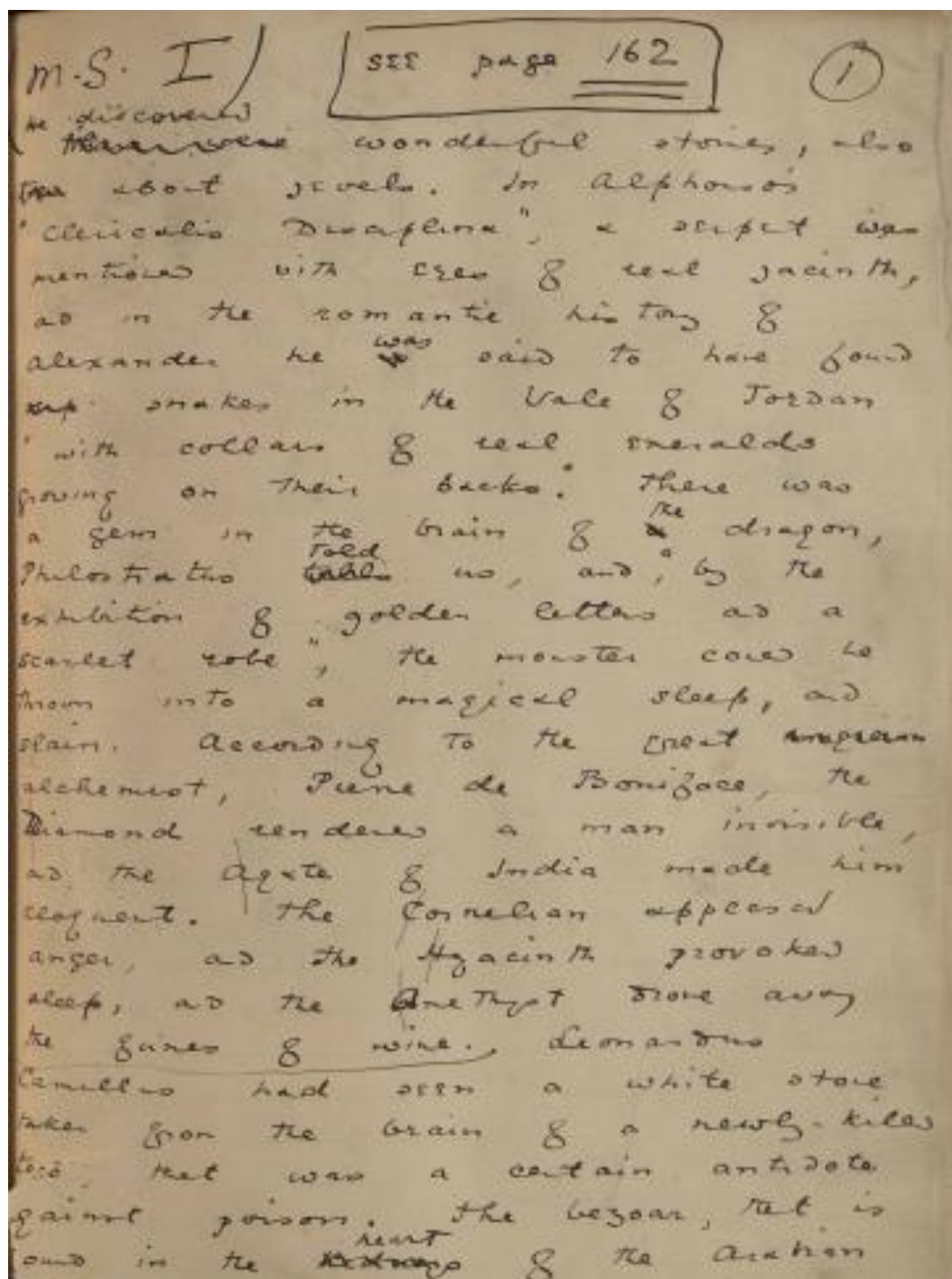


Fonte: Arquivo pessoal

Algumas folhas do datiloscrito, apesar de estarem sem as assinaturas, destacam-se devido a aparente falta de qualquer instrumento mecanoscrito. As três folhas após a página 161 foram escritas à mão e são enumeradas, respectivamente, como 1, 2 e 3.

A primeira, no topo esquerdo da página, possui a inscrição "M.S.I", bem como "See page 162", direcionando a página 162 do manuscrito:

Figura 61 - Folha escrita à mão 1



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 62 - Folha escrita à mão 2

(2)

~~the king~~ his cit with a large
 key in his hand, ^{as the ceremony by his coronation} by the gates of
 the Palace of John the Priest were
 made of sardius, with the horns of
 the horned snake inwrought, so that
 no man might bring poison within.
 Over the gable were two golden apples,
 in which were two caruncles, so
 that the gold might shine by ^{day} night,
 and the caruncles by night. In
 Lodge's strange romance "A Margarete
 of America" it was stated that in
 the chamber of Margarete were seen
 all the chaste ladies of the world,
 encased out of silver, looking through
 fair mirrors of chrysolites, caruncles,
 sapphires, and green emeralds. Marco
 Polo had ^{watched} ~~seen~~ the inhabitants of
 Chibanga place a rose-colored pearl
 in the mouth of the dead. A sea-
 monster had been enormous of the
 pearl that the diver brought to King
 Peroged, and had slain the thief, and
 mourned for seven moons over his
 loss. When the Hung came to
 King into the great pit, he flung
 it away, ^{- Ptolemy tells the story -} nor was it ever found again.
 Though the Emperor Anastasius offered
 five hundred weight of gold pieces for
 it. The King of Malabar had shown
 a Venetian a rosary of one hundred
 and four pearls, one for every god
 that he worshipped. It was a pearl

Fonte: Arquivo pessoal

Figura 63 - Folha escrita à mão 3

(3)

that Julius Caesar had given to
 Servilia, who he loved her, their child
 was called Brutus, which set a big, his hair stain
 the young priest of the Sun, who
 used to walk on dust of gold and
 silver with jewelled shoes. When the Duke
 de Valentinois, son of Alexander VI., visited
 Louis XII. of France, his horse was covered
 with gold leaves, according to Brantôme,
 and his cap had double rows of rubies that
 shone out a great light. Charles of
 England had saddles in stirrups hung with
 five hundred and twenty-one diamonds. Richard
 I. had a coat, valued at 80,000 marks,
 that was covered with balas rubies. Hall
 describes Henry VIII., on his way to the
 sea previous to his coronation, "wearing a
 jacket of raised gold, the placard embroidered
 with diamonds and other rich stones, and a
 great banderole about his neck of large
 pearls." The Savoyrde of James I. had work
 things of emeralds set in gold filigree.
 Edward III. gave to Piero Garetton a suit
 of red-gold armor, studded with jacinths,
 and a collar of gold roses set with
 aquamarine-stones, and a skull-cap pearled
 with pearls. Henry II. wore jewelled gloves

Fonte: Arquivo pessoal

Outras folhas são, na verdade, pedaços de papel:

Figura 64 - Trecho 1

er, was a charm that could cure
 plague. In the nests of Arabian
 was the Aspilate, that, according
 Democritus, keeps the wearer from
 danger by fire.
 The King of Ceilan rode through
 The garnet cast out demons, and the
 Hydropicus deprived the moon of her colour.
 The garnet waxed and waned with the moon, and the
 garnet discovered thirty, could only be affected by the blood & kids.

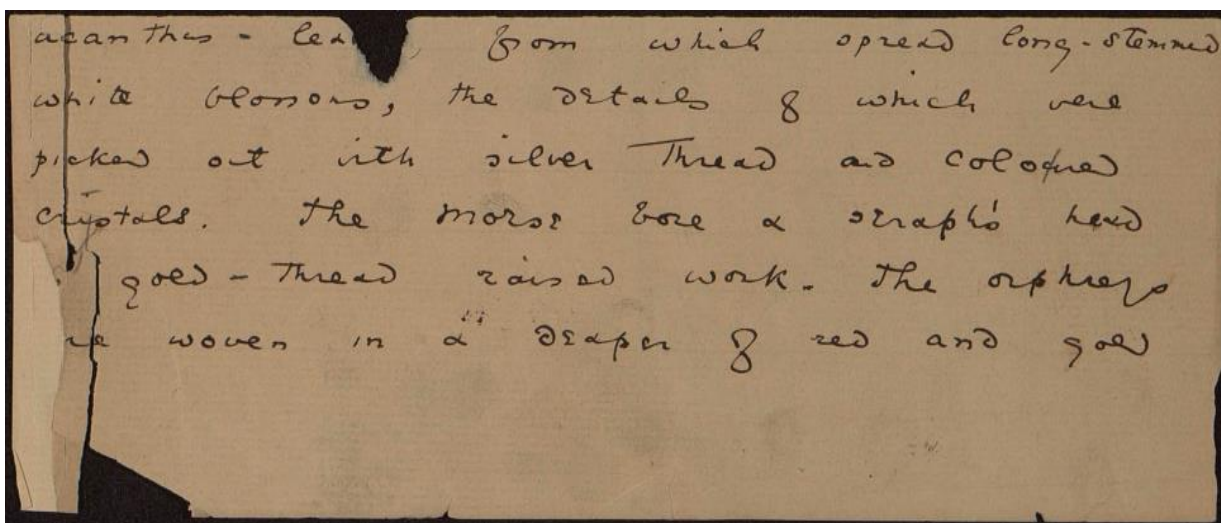
Fonte: Arquivo pessoal

Figura 65 - Trecho 2

reaching to the crown, as had a crown from
 set with twelve rubies & 8-6ty - two great
 pearls. The duce hat of Charles the Dash,
 the last Duke of Burgundy of his race, was
 studded with sapphires and hung with
 pear-shaped pearls. How exquisite she had
 once been! How gorgeous in its part and
 decoration! Even to read of the luxury of the
 dead was wonderful.

Fonte: Arquivo pessoal

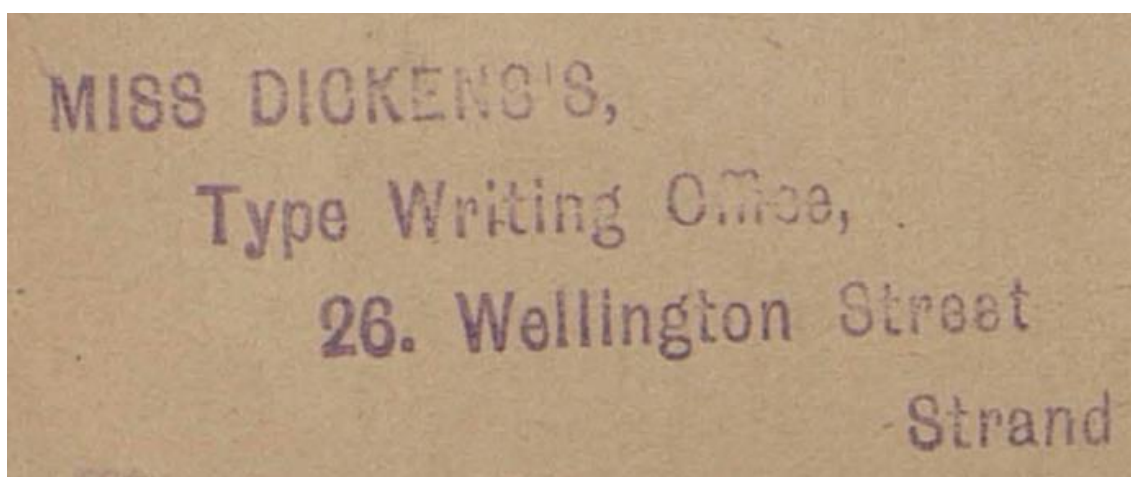
Figura 66 - Trecho 3



Fonte: Arquivo pessoal

Certas passagens, embora não integrem a tessitura literária em si, demonstram rabiscos, no mínimo, singulares. Duas folhas após a página 141 (no arquivo digital, página 310), encontra-se a inscrição “MISS DICKENS’S, Type Writing Office, 26. Wellington Street Strand” carimbada:

Figura 67 - Carimbo



Fonte: Arquivo pessoal

A “senhorita Dickens” do endereço trata-se de Ethel Dickens. Mediante pesquisa, observa-se, com alarme, a escassez de informações acerca de seus empreendimentos pessoais e profissionais. Embora exista The Ethel Dickens Project, website pleiteado por

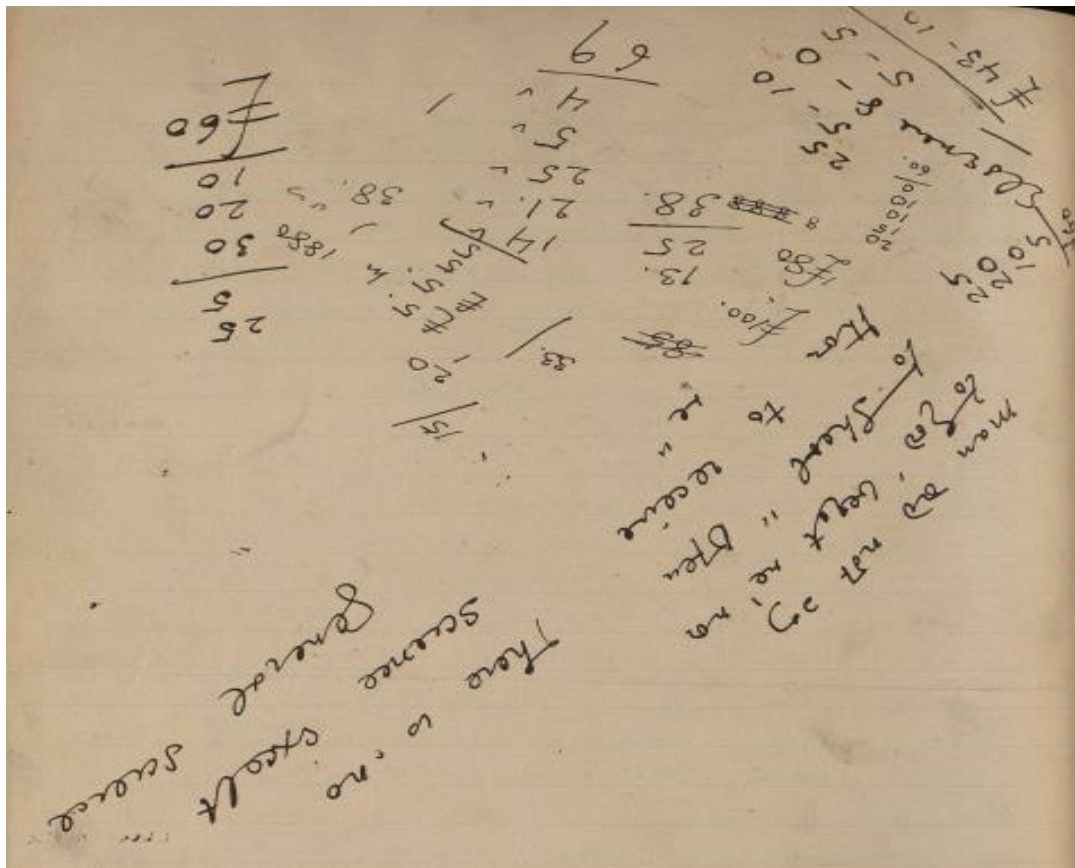
universidades internacionais, a maior fonte de referências deu-se com o artigo *Interpreting the Labor and Legacy of the Independent Literary Typist; or, the Typing of Ethel Kate Dickens* (2022), escrito por Heidi L. Pennington à revista *Victorian Literature and Culture*.

Ethel Dickens era uma empresária do ramo da datilografia, porém, mais difundida durante o século dezenove devido ao parentesco com o escritor Charles Dickens, seu avô. O escritório onde efetuava a transposição de palavras manuscritas à máquina localizava-se em Wellington Street, número 26; e não obstante o enfoque em textos jornalísticos e jurídicos, considerável parcela dos seus clientes abarcava artistas, especialmente dramaturgos. Pennington (2022, p.389, tradução nossa) não demonstra surpresa com a invisibilização histórica de Ethel Dickens, porém, defende uma emenda em relação ao desempenho de “editores, calígrafos, compiladores, indexadores, anotadores, impressores, corretores, distribuidores”²⁵⁴ no processo editorial, em muitas ocasiões centrado nas figuras e na relação autor-livro.

Ademais o carimbo de Ethel Dickens, mais duas folhas, com inscrições, notabilizam-se no datiloscrito. A primeira apresenta, de modo invertido, cálculos matemáticos e, também, duas frases feitas à mão. Uma delas é de difícil compreensão, mas, a outra diz: “There is no Science except general Science” (“Não há ciência como a ciência comum”, em tradução):

²⁵⁴ No original (PENNINGTON, 2022): “[...] editors, calligraphers, compilers, indexers, annotators, printers, correctors, publishers”.

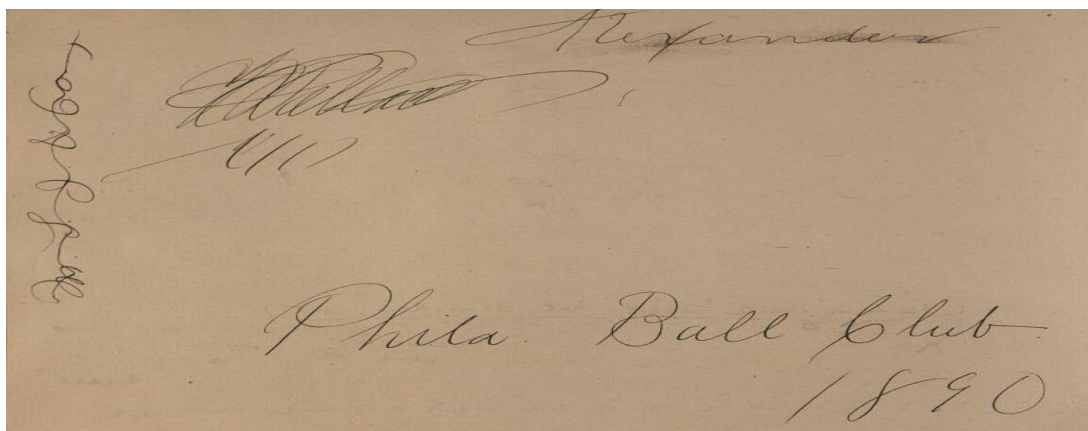
Figura 68 - Rabisco



Fonte: Arquivo pessoal

A segunda inscrição, em outra folha, exibe “Phila Ball Club 1890”, possivelmente relacionada a associação atlética da Filadélfia:

Figura 69 - Nome de associação



Fonte: Arquivo pessoal

4.3 CENSURA OU SILENCIAMENTO?

Após 130 anos da primeira publicação, e exibindo estilo e tema distantes, à primeira vista, do público juvenil, *O Retrato de Dorian Gray* ressoa de modo forte, e por vezes, solene, em redes sociais como TikTok, Instagram e Twitter. Atualmente, observa-se um discurso, construído justamente por leitores de tenra idade, acerca das edições brasileiras da obra, salientando a questão de algumas serem “com” ou “sem” censura.

Abaixo, encontram-se algumas imagens sob o intuito de ilustrar a natureza, em certas instâncias, divergente, contraditória ou incompleta do debate.

Figura 70 - Tweet 1



Fonte: Twitter

Figura 71 - Tweet 2

Fonte: Twitter

Figura 72 - Tweet 3



Fonte: Twitter

Figura 73 - Tweet 4



Fonte: Twitter

Figura 74 - Tweet 5



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 75 - Tweet 6



Fonte: Twitter

Figura 76 -Tweet 7



Fonte: Twitter

Figura 77 - Tweet 8

 **Gaby pri(demon)th** | 📖 His... @Ga... · May 4 · ...

E agora vamos para a famosa edição sem censura ✨

A versão idealizada por Oscar Wilde, antes da censura pela revista Lippincott's Monthly e antes da auto-censura feita por ele mesmo, está presente na versão da editora Biblioteca Azul! (E a única sem censura aqui no Brasil) +



Publicado pela primeira vez em 1890, em forma de seriado na revista Lippincott's, "O retrato de Dorian Gray", do escritor irlandês Oscar Wilde, foi considerado muito suado para a época e alterado pelo editor: de um duplo, 1891, em resposta às críticas recebidas, o autor fez sua própria edição, mas manteve o manuscrito inicial. É a essa edição que se refere a edição "The Picture of Dorian Gray: An Annotated, Uncensored Edition, publicada pela Harvard University Press", que chegou ao mercado editorial brasileiro pela primeira vez, com base nos originais de Wilde. A publicação é de



... um século para "O Retrato de ... censura" (2011) poder ser publica ...
... mensagens censuradas, assim com ...
... editor Nicholas Frankel.

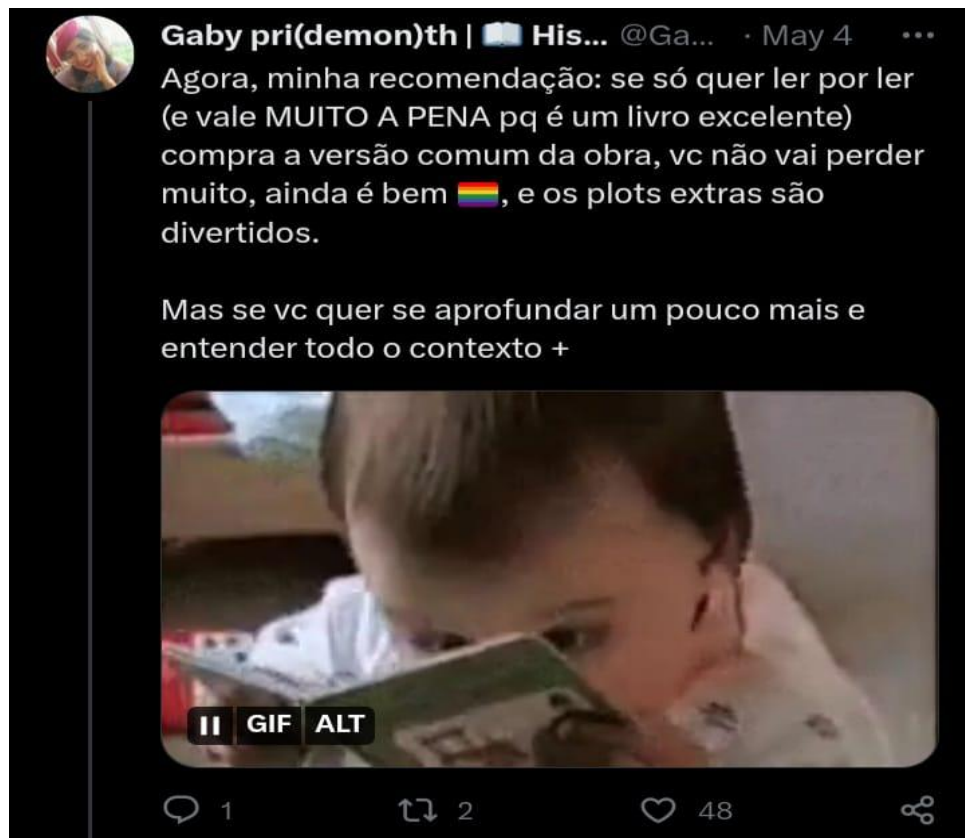
1 32 129

Fonte: Twitter

Figura 78 - Tweet 9



Fonte: Twitter

Figura 79 - Tweet 10

Fonte: Twitter

Figura 80 - Tweet 11



Fonte: Twitter

Figura 81 - Tweet 12



Fonte: Twitter

Figura 82 - Tweet 13

911Literatura [redacted] [redacted] [redacted] [redacted] @... · Jul 30, 2022

as edições sem censura contém 13 capítulos, enquanto a censurada contém 20.

e-mail da editora Via leitura sobre a tradução deles:

911Literatura [redacted] [redacted] [redacted] [redacted] @... · Jul 27, 2022

A editora me respondeu sobre a versão de O RETRATO DE DORIAN GRAY SER CENSURADA ou não.

Pra que vocês entendam melhor o que ele disse no e-mail, recomendo a leitura desse texto aqui: tinyurl.com/cnvaywzb

CENSURADA OU NÃO?

De: Thiago Santos <imprensa@edipro.com.br>
Para: [redacted]@gmail.com
Data: 27 de jul de 2022 11:26
Criptografia padrão (TLS).
Ver detalhes de segurança

Olá, Francisco

Obrigado pelo contato.

Realmente, essa é a versão sem a censura de editores (promovida pela revista Lippincott's na primeira publicação da obra, em 1890). Em nossa edição, trouxemos a última versão do texto aprovada pelo autor.

Alguns consideram a primeira publicação em livro, em 1891, com 13 capítulos, como a não censurada. Mas defendemos que todas as alterações posteriores, com a ampliação para 20 capítulos e outras modificações, foram realizadas pelo próprio autor, não configurando portanto uma censura.

O estabelecimento do original para a tradução contou com o apoio do tradutor Alexandre Barbosa de Souza, ex-editor da Biblioteca Azul.

Nos colocamos a disposição para quaisquer outros esclarecimentos.

911Literatura [redacted] [redacted] [redacted] [redacted] @... · Jul 30, 2022

sobre as traduções da Darkside e Nova Fronteira:

911Literatura [redacted] [redacted] [redacted] [redacted] @... · Jul 27, 2022

Sobre as edições sem censura de Dorian Gray, tirando a da Biblioteca Azul que todo mundo já sabe ser a primeira versão sem censura lançada no Brasil. Abaixo duas também sem censura:

Darkside: darkside.blog.br/dorian-gray-e-...

Nova Fronteira: m.facebook.com/EditoraNovaFro...

911Literatura [redacted] [redacted] [redacted] [redacted] @... · Jul 30, 2022

sobre as edições usadas para as traduções da Via Leitura e Nova Fronteira:

911Literatura [redacted] [redacted] [redacted] [redacted] @... · Jul 27, 2022

gente, peguei os eBooks aqui pra conferir, e as versões de O retrato de Dorian Gray editadas pela Via Leitura e Nova Fronteira são as versões censuradas (apesar das editoras anunciarem como sendo as versões sem censura).

a censurada contém 20 capítulos, a sem 13.

Fonte: Twitter

Figura 83 - Tweet 14

lavs 📖 **vampire lestat** @emiIybronte

sobre o retrato de dorian gray, pessoal anda procurando sempre pela versão sem censura (o que é bom também) mas tem que ter cuidado porque o manuscrito original tem 7 capítulos a menos que a versão que o oscar wilde publicaria um ano depois.

[Translate Tweet](#)

4:06 PM · Aug 27, 2021

2 Retweets 1 Quote 41 Likes 11 Bookmarks

Tweet your reply! [Reply](#)

lavs 📖 **vampire l...** @emiIyb... · Aug 27, 2021

a timeline é a seguinte: wilde manda o manuscrito pra ser publicado na revista em 1890, nesse manuscrito foi feito vários cortes, ele fica puto pega o livro decide ele mesmo editar, corta umas coisas e adiciona 7 capítulos e o prefácio maravilhoso e publica em 1891

1 9

lavs 📖 **vampire l...** @emiIyb... · Aug 27, 2021

então tomem cuidado para escolher com consciência a sua edição, sabendo do que você vai ganhar e perder.

1 7

Fonte: Twitter

Tal discurso, exemplificado acima, deu-se, e ainda se dá, a partir das informações disponibilizadas, e por vezes alardeadas, que podem ser encontradas em certas edições traduzidas. Os livros veiculados por editoras como Darkside (2021), Via Leitura (2018) e Landmark (2014) colocam-se como versões não-censuradas do texto. É interessante mencionar que a edição publicada pela Landmark em 2012, embora possua o mesmo texto da versão publicada dois anos depois, não se apresenta como “sem censura”, apenas diz, na capa, tratar-se da primeira versão de 1890. Encontramos a procedência da conduta editorial a partir da publicação da obra pela Editora Globo, através do selo Biblioteca Azul, em 2013.

Embora tenha tido a sua primeira tradução em terras brasileiras no folhetim *A Noite*, sendo lançado, em volume único, em 1923, pela editora Garnier, a origem da publicação realizada pela Biblioteca Azul não provém, exatamente, da versão de 1890 ou de 1891, mas, sim, do datiloscrito. Na língua fonte, em inglês, o livro, na qual a edição em português baseia-se, foi organizado por Nicholas Frankel, professor do departamento de inglês na Virginia Commonwealth University, e publicada em 2011, pela Harvard University Press. Na capa da edição brasileira, lê-se os dizeres “edição anotada e sem censura”; enquanto, na contracapa, o paratexto informa que a edição elaborada por Frankel “reconstitui o romance a partir do original datilografado - ou seja, eliminando todas as modificações que o livro sofreu até que chegasse ao público, e constrói pela primeira vez a versão que Wilde gostaria que estivéssemos lendo hoje” (Wilde, 2013).

Numa nota de rodapé, presente em “Introdução Textual”, Frankel expressa a inclinação crescente de Wilde pela incorporação da máquina de datilografar na produção literária, uma insistência do autor, a partir de 1891, para que suas futuras obras estivessem também em tal materialidade. É importante mencionar que a nota apresenta algumas informações significativas. Frankel observa que, embora tanto Wilde quanto Conan Doyle fossem comissionados, ao mesmo tempo, para escrever para a *Lippincott*, apenas *Dorian Gray* fora entregue datilografado. Para Frankel (2013, p.46), o fato “[...] constitui uma prova de que o responsável pela entrega de *Dorian Gray* como um texto datilografado foi Wilde e não J.M. Stoddart”.

O organizador, também, direciona a atenção para as características físicas do material:

Dorian Gray está datilografado num papel vergê, e não nos papéis baratos e de baixa qualidade tipicamente utilizados por Stoddart em

suas transações comerciais. [...] já que ele [Wilde] teve sempre consciência de que a qualidade do material de escrita afetava a leitura (Frankel, 2013, p.46).

Similar à conduta de Lawler, mencionado na segunda nota de rodapé da referida introdução, Frankel utiliza “romance” como sinônimo de “texto”. Na seguinte citação, afirma que o datiloscrito apresenta

[...] o romance tal como Wilde o concebeu na primavera de 1890, não alterado e censurado por seu primeiro editor, Joseph Marshall Stoddart da Lippincott's, oferecendo, por isso, uma versão mais ousada e escandalosa do que as duas publicadas posteriormente (Frankel, 2013, p.46).

O problema é que, em termos técnicos, não existem duas versões posteriores àquela publicada em livro, ou, nesse caso, em romance. Tal exposto por Frankel (2013, p.327) em *Nota sobre as edições de Wilde*, “a edição-padrão da obra de Wilde foram os quatorze volumes dos Complete Works editados por Robert Ross em 1908”. Contudo, embora se apresentassem, também, como um empreendimento de reabilitação literária do escritor irlandês, os textos possuíam o que Frankel (2013, p.327) denomina como “omissões e distorções”. Somente em 2000, sob a organização de Ian Small e difundido pela Oxford University Press, os leitores conheceram “o primeiro volume de uma nova edição dos Complete Works, que eventualmente deveria substituir a de Ross” (Frankel, 2013, p.327).

Todavia, tratando-se de *Dorian Gray*, o assunto manifesta complicações. O texto, como informa Frankel, não estava presente nos volumes elencados por Robert Ross. De acordo com Lawler (1969, p.18), a propriedade intelectual caracterizou-se como uma das posses de Wilde vendidas sob o intuito de quitar os custos suscitados pela disputa legal entre o artista e o Marquês de Queensberry. Por alguns anos, o texto (ou “novel”, empregando o vocábulo de Lawler) foi relegado ao obívio, até ser vendido pela Ward, Lock and Company à Charles Carrington, editor parisiense especializado em livros pornográficos. Logo, tratando-se de versões do texto veiculadas no mercado editorial, até a conclusão desta pesquisa, pode-se afirmar a existência de três: a publicada na *Lippincott's*, em 1890; a da Ward, Lock and Company, em 1891; e a editada por Frankel, baseando-se em trechos excluídos do datiloscrito, em 2013.

Mas, e quanto a censura? Foi *O Retrato de Dorian Gray* censurado?

Aqui, é relevante destacar as posições divergentes de Nicholas Frankel (2013) e Donald Lawler (1969). Em determinado ponto da “Introdução Textual”, o primeiro pesquisador argumenta que

[...] as revisões de Wilde para a versão em forma de livro foram grandemente influenciadas pelas resenhas hostis com que o romance foi recebido pela imprensa britânica no ano anterior, bem como pelas ansiedades de seus editores e dele próprio com respeito a possíveis acusações de obscenidade (Frankel, 2013, p.47).

Lawler (1969, p.2), contudo, argumenta o oposto: “[...] tais revisões estavam longe de ser aleatórias nem foram feitas, como comumente se supõe, seja em legítima defesa após as críticas da versão de Lippincott ou exigidas para preencher as páginas necessárias para um romance completo”²⁵⁵, uma vez que “revelam uma consistência de propósito e de execução que só pode ser explicada assumindo uma intenção consciente por parte do autor”²⁵⁶.

Por sua vez, dissertar sobre um projeto de censura na Inglaterra do século dezanove adiciona mais camadas de complexidades. No Brasil, durante a vigência do golpe civil-militar de 1964, salienta-se a atuação de órgãos como o Serviço Nacional de informações, com o propósito de manter determinados espaços livres de circulações indesejadas. Durante tal período, indo de 1964 até 1975, instaurou-se, em 1968, o Ato Institucional Nº 5 (AI-5), aumentando as represálias violentas contra aqueles que iam contra o governo. Em contrapartida, os mecanismos de repressão (e opressão) aplicados na época vitoriana diferenciam-se na execução.

Em *Freedom of Expression in Nineteenth Century England: Weak in Principle, Robust in Practice* (2019), Eric Berendt informa que desde 1695, após o Parlamento não renovar a medida anual de licenciamento a publicações impressas, instaurada em 1662, não havia uma legislação específica a expressão da imprensa e outros meios impressos. Para John Stuart Mill, filósofo e economista inglês aludido por Berendt, a liberdade discursiva era importante para o desenvolvimento social, uma vez que, com a crescente influência da cultura impressa, periódicos, livros e afins eram as únicas fontes de informações de algumas pessoas. A única razão para embotar os meios de comunicação,

²⁵⁵ No original (Lawler, 1969): “[...] such revisions were far from haphazard nor were they made, as has commonly been supposed, either in self-defense following the criticisms of the Lippincott’s version or required to fill out the needed pages for a full-length novel”.

²⁵⁶ No original (Lawler, 1969): “[...] reveal a consistency of purpose and of execution which can be explained only by assuming a conscious intention on the part of the author”.

na opinião de Mill e pensadores contemporâneos, era se realizassem uma transmissão direta de algum ataque público, incitando violência ou motins, por exemplo.

Embora, quando comparada a outros países europeus, a Imprensa inglesa gozasse de relativa liberdade, os jornais e panfletos eram passíveis de indutos criminais durante a sua circulação. Berendt (2019, p.32, tradução nossa) informa que tais “restrições consistiam em crimes de direito comum estabelecidos por decisões judiciais nos dois ou três séculos anteriores, em vez de crimes criados por estatutos parlamentares ou estabelecidos em um código penal”²⁵⁷. O teor indireto e vago desses mecanismos de censura, fazia com que tal elemento pudesse ser aproveitado por ambas as partes - as acusadas de informação imprópria e os seus acusadores.

Tal abordagem não era exclusiva ao universo do jornalismo, vale a pena dizer. A conduta assemelha-se com o conhecimento suscitado por Foucault em *A vontade de saber*, primeiro volume de *História da sexualidade*. O filósofo francês argumenta sobre um controle discursivo no que tange à esfera da sexualidade humana. Para Foucault (2020, p.10), os séculos dezoito e dezenove converteram o intercurso sexual em algo principalmente discursivo; em enunciados. Falava-se de sexo, porém de modo distante, clínico, antropológico. As implicações sociais, políticas e culturais do ato não passaram despercebidas: “[...] na época em que se explora sistematicamente a força do trabalho, poder-se-ia tolerar que ela fosse dissipar-se nos prazeres, salvo naqueles, reduzidos ao mínimo, que lhe permitem reproduzir-se?”.

Logo, o sexo deveria ser mantido longe do prazer. Do lazer. Deveriam ser antônimos, uma vez que, ocorrendo fora do crivo da sociedade, não se transladaria em retorno de mão de obra. Por isso, foi necessário criar meios de falar de sexo, de abordá-lo. Tais meios executaram-se através do “direito canônico, a pastoral cristã e a lei civil” (Foucault, 2021, p.41). O discurso médico, por exemplo, surgiu a partir do momento em que o sexo conjugal - executado dentro do matrimônio - tornou-se o centro da sexualidade, e todas as práticas e comportamentos à margem, outrora vistos como perversos e pervertidos, foram instituídos como capazes de embotar o funcionamento da sociedade e, também, da normalidade.

Os discursos científicos e normativos colaboraram e até mesmo instituíram a “pose” mencionada pelo intelectual francês, quando o sexo se tornou um assunto passível

²⁵⁷ No original (Berendt, 2019): “[...] restrictions consisted of common law offences established by judicial decisions over the previous two or three centuries, rather than offences created by Parliamentary statutes or set out in a criminal code”.

de discussão. Deste modo, ao formatar a conjuntura lexical dos argumentos, a sexualidade poderia ser a “gerir, inserir em sistemas de utilidade, regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo” (Foucault, 2021, p.27). Embora podendo ser discutido, observa-se, enquanto objetivo colateral, a civilidade e a decência circundado a pluralidade de enunciados e erigindo, assim, ao redor do sexo, um sentimento de embaraço, de dívida, de culpa, quando mencionado fora do vocabulário técnico e moral(ista). A questão, como elucidada Foucault, não se trata de uma censura em si. Pelo contrário: perante a resistência à fala, quanto mais se resistia em falar sobre, mais a sensação de ilicitude, de transgressão, tornava-se forte. Tentadora. Logo, levando em consideração a relação simbiótica entre língua e sociedade, criou-se, a partir de instituições - legais, médicas e políticas - uma gramática, um léxico sexual, para tornar a sexualidade não apenas digerível, mas também “moralmente aceitável e tecnicamente útil” (Foucault, 2021, p.23).

Para Clegg (2012, online, tradução nossa), o termo *censura* “representa um problema tanto semântico quanto diacrônico”²⁵⁸. O primeiro, argumenta, refere-se a aplicação de princípios e regras com intuito de normativizar, para certo público e em certo local, o que deveria ser comunicado na esfera pública, sob o risco de punição. Contudo, embora a censura, no senso comum, seja vinculada ao regimento de corpos governamentais ou religiosos, “interesses especiais — públicos, comerciais e particulares — influenciaram os motivos e os atos de controle”²⁵⁹. De tal forma, é preciso considerar que, referente a jurisprudência inglesa, e especialmente no que se refere ao âmbito literário, a censura possui dinamismo, acomodando-se aos interesses e condições sociais vigentes. Assim, “abrange um viés cultural, político, religioso, legislativo, editorial e de relações comerciais, direitos autorais e a recepção individual de escritores a uma ou todas essas esferas”²⁶⁰.

Mas, e quanto a *Dorian Gray*? E quanto a sua suposta censura?

Qual posicionamento está correto: Nicholas Frankel, sobre um controle admoestativo, ou Donald Lawler, sumarizando as mudanças entre os textos tal qual revisões literárias?

²⁵⁸ No original (Clegg, 2012, online): “poses both a semantic and a diachronic problem”.

²⁵⁹ No original (Clegg, 2012, online): “[...] special interests—public, commercial, and personal—have influenced motives for and acts of control”.

²⁶⁰ No original (Clegg, 2012, online): “[...] encompasses cultural bias, politics, religion, law, publishing and trade relations, copyright, and the responses of individual writers to any or all these”.

Antes de asseverar a perspectiva de um pesquisador ou outro, e postular o meu próprio argumento, contemplemos, no quadro abaixo, os tipos de movimentos efetuados por Oscar Wilde em quatro instâncias do primeiro capítulo: no manuscrito, no datiloscrito, na publicação de 1890 e na primeira edição do livro, disseminada em 1891. Os movimentos são identificados por cores: acréscimo (turquesa); substituição (fúcsia); supressão (cinza) e deslocamento (amarelo). Logo, foram encontradas 20 substituições, 11 acréscimos, 1 deslocamento e 10 supressões.

Ademais, os seguintes operadores foram utilizados para registro das rasuras: palavras em sobrescrito para substituição e acréscimo; palavra tachada para supressão; ponto de interrogação (?) para palavras ilegíveis. A barra vertical (|) sinaliza a quebra de uma linha para outra.

MANUSCRITO	DATILOSCRITO	1890	1891
The <u>Picture of Dorian Gray</u>	This is the original copy of Dorian Gray – JM Stoddard	THE PICTURE OF DORIAN GRAY	THE PICTURE OF DORIAN GRAY
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 the ^{pink} flowering thorn.	The studio was filled with the rich odour of roses, and when the light summer stirred wind amidst the trees of the garden there came through the open door the heavy scent of the lilac, or the more delicate perfume of the pink-flow ering thorn.	THE studio was filled with the rich odor 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 the pink-flowering thorn.	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 the pink-flowering thorn
From the corner of the divan of Persian saddle – bags which he was lying, smoking, as ^{usual} was his custom , innumerable cigarettes, Lord Henry Wotton could just catch the el yellow gleam of the honey-sweet and honey-colored blossoms of a laburnum, that were hanging from the tremulous branches that	From the corner of the divan of Persian saddle-bags on which he was lying, smoking, as usual, innumerable cigarettes, Lord Henry Wotton could just catch the gleam of the honey- sweet and honey-coloured blossoms of the laburnum, that were whose whose hanging from the tremulous	From the corner of the divan of Persian saddle-bags on which he was lying, smoking, as usual, innumerable cigarettes, Lord Henry Wotton could just catch the gleam of the honey-sweet and honey-colored blossoms of the laburnum, whose tremulous branches seemed hardly able to	From the corner of the divan of Persian saddlebags 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

<p>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 glitters 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 who, in 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 insistance round the black-crocketed spires of the early^{June} hollyhocks, seemed to make the stillness more oppressive, or to lite the feverish day to sleep, and it</p>	<p>branches^{seemed} that seemed hardly able seemed to bear the burden of a beauty so flame-like as theirs:-; and, now and then, the fantastic shadows of birds in flight flit- ^{w/}ted across the long tassore-silk curtains that were stretch- ed in front of the huge window, producing a kind of momentary Japanese effect, and making him think of those pallid jade- faced painters who, in 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 insistance round the black-crocketed spires of the early June hollyhocks, seemed to</p>	<p>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 who, in 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 insistance round the black-crocketed spires of the early June hollyhocks, seemed to</p>	<p>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 insistance round the dusty gilt horns of the stragglng</p>
--	--	--	--

<p>with such entrance ?, or ??ppie? rugt and the dim roar of London was like the bourdon note of ^{a distant} organ.</p>	<p>make the stillness more oppressive, and the dim roar of London was like the bourdon note of a distant or- gan</p>	<p>make the stillness more oppressive, and the dim roar of London was like the bourdon note of a distant organ.</p>	<p>woodbine, seemed to make the stillness more oppressive. The dim roar of London was like the bourdon note of a distant organ.</p>
<p>In the centre of the room, ^{clamped to} stood upon an upright easel, ^{was standing} the full-length portrait of a young man of extraordinary personal beauty, and in front of it, some little distance away, was sitting, sat the artist himself painter Basil Hallward, whose sudden disappearance some years ago caused ^{at the time} such public excitement, and ^{gave rise to} stood ^{among} so many odd strange conjectures.</p>	<p>In the centre of the room, clamped to an upright easel, ^{stood /} was ^{standing} the full-length portrait of a young man of ex- traordinary personal beauty, and in front of it, some little ^{c/} distance away, ^{was} sat ^{sitting} the artist himself, Basil Hallward, whose sudden disappearance some years ago caused, at the time, such public excitement, and gave vent to so many strange conjec- ^{rise/} ctures</p>	<p>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>	<p>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>
<p>As he looked at the gracious and comely form he had so skilfully mirrored in his art, a delicate smile of pleasure passed across his face,</p>	<p>As he looked at the gracious and comely form he had so skilfully mirrored in his art, a smile of pleasure passed across his face,</p>	<p>As he looked at the gracious and comely form he had so skilfully mirrored in his art, a smile of pleasure passed across his face,</p>	<p>As the painter looked at the gracious and comely form he had so skilfully mirrored in his art, a smile of pleasure passed across</p>

<p>and seemed about to linger there. But he suddenly started up, and closing his eyes placed his fingers upon the lids, as though he sought to imprison within his brain some ?, on whose loveliness he was ? to lose, or ? ^{curious} ? dream from what he feared he might awake.</p>	<p>and seemed about to linger there. But he suddenly started up, and, closing his eyes, placed his fingers upon the lids, as though he sought to imprison within his brain some curious dream from which he feared he might awake</p>	<p>and seemed about to linger there. But he suddenly started up, and, closing his eyes, placed his fingers upon the lids, as though he sought to imprison within his brain some curious dream from which he feared he might awake.</p>	<p>his face, and seemed about to linger there. But he suddenly started up, and, closing his eyes, placed his fingers upon the lids, as though he sought to imprison within his brain some curious dream from which he feared he might awake.</p>
<p>“It is your best work, Basil, the best thing you have ever done,” said Lord Henry languidly. “You must certainly send it ^{next year} to the Grosvenor. The Academy is too large, and too vulgar. The Grosvenor is the only place.”</p>	<p>“It is your best work, Basil, the best thing you have ever done,” said Lord Henry, languidly. “You must certainly send it next year to the Grosvenor. The Academy is too large and too vulgar. The Grosvenor is the only place.”</p>	<p>“It is your best work, Basil, the best thing you've ever done,” said Lord Henry, languidly. “You must certainly send it next year to the Grosvenor. The Academy is too large and too vulgar. The Grosvenor is the only place.”</p>	<p>“It is your best work, Basil, the best thing you have ever done,” said Lord Henry, languidly. “You must certainly send it next year to the Grosvenor. The Academy is too large and too vulgar. When- ever I have gone there, there have been either so many people that I have not been able to see the pictures, which was dreadful, or so many pictures that I have not been able</p>

			to see the people, which was worse. The Grosvenor is really the only place.”
“I dont think I will send it any where,” he answered, tossing his head back in that odd way that used to make ^{his friends} you laugh at him at Oxford. “No: I won’t send it any where. And yes, you are quite right about it. It is my best work.”	“I don’t think I will send it anywhere,” he answered, tossing his head back in that odd way that used to make his friends laugh at him at Oxford. “No: I won’t send it any- where.” And yet, you are quite right about it. It is my best work.”	“I don't think I will send it anywhere,” he answered, tossing his head back in that odd way that used to make his friends laugh at him at Oxford. “No: I won't send it anywhere.”	“I don't think I shall send it anywhere,” he answered, tossing his head back in that odd way that used to make his friends laugh at him at Oxford. “No: I won't send it anywhere.”
Lord Henry elevated his eyebrows, and looked at him in amazement through the thin blue wreaths of smoke that curled ^{up in such fanciful whorls} so fast—steadily from his heavy opium – tainted cigarette. “Not send it anywhere? My dear fellow, why? Have you any reason? What odd chaps you painters are! You do any	Lord Henry elevated his eyebrows, and looked at him in amazement through the thin blue wreaths of smoke that curled up in fanciful whorls from his heavy opium-tainted cig- arette. “Not send it anywhere? <u>my</u> dear fellow, why? Have you any reason? What odd chaps you painters are! You do	Lord Henry elevated his eyebrows, and looked at him in amazement through the thin blue wreaths of smoke that curled up in such fanciful whorls from his heavy opium-tainted cigarette. “Not send it anywhere? My dear fellow, why? Have you any reason?	Lord Henry elevated his eyebrows, and looked at him in amazement through the thin blue wreaths of smoke that curled up in such fanciful whorls, from his heavy opium-tainted cigarette. “Not send it anywhere? My dear fellow, why? Have you any reason? What odd chaps you

<p>thing in the world to gain a reputation. As soon as you have ^{one} it, you seem to want to throw it away. It is silly of you, for there is only one thing in the world worse than being talked about, and that is not being talked about. A portrait like this would set you far above all the young men in England, and make the old men quite jealous, if old men are ^{ever} capable of any emotion.”</p>	<p>anything in the world to gain a reputation. As soon as you have one, you seem to want to throw it away. It is silly of you, for there is only one thing in the world worse than being talked about, and that is not being talked about. A portrait like this would set you far above all the young men in England, and make the old men quite jealous, if old men are ever capable of any emotion.”</p>	<p>What odd chaps you painters are! You do anything in the world to gain a reputation. As soon as you have one, you seem to want to throw it away. It is silly of you, for there is only one thing in the world worse than being talked about, and that is not being talked about. A portrait like this would set you far above all the young men in England, and make the old men quite jealous, if old men are ever capable of any emotion.”</p>	<p>painters are! You do anything in the world to gain a reputation. As soon as you have one, you seem to want to throw it away. It is silly of you, for there is only one thing in the world worse than being talked about, and that is not being talked about. A portrait like this would set you far above all the young men in England, and make the old men quite jealous, if old men are ever capable of any emotion.”</p>
<p>“I know you will laugh at me”, he replied, “but I really can’t exhibit it. I have put too much of myself into it.”</p>	<p>“I know you will laugh at me,” he replied, “but I really can’t exhibit it. I have put too much of myself into it.”</p>	<p>“I know you will laugh at me,” he replied, "but I really can't exhibit it. I have put too much of myself into it.”</p>	<p>“I know you will laugh at me," he replied, "but I really can't exhibit it. I have put too much of myself into it.”</p>

Lord Henry stretched his long legs out on the divan, and shook with laughter.	Lord Henry stretched his long legs out on the divan; and shook with laughter.	Lord Henry stretched his long legs out on the divan and shook with laughter.	Lord Henry stretched himself out on the divan and laughed.
“Yes: I knew you would laugh, but it is quite true, all the same.”	“Yes: I knew you would laugh; but it is quite true, all the same.”	“Yes, I knew you would laugh; but it is quite true, all the same.”	“Yes, I knew you would; but it is quite true, all the same.”
“Too much of yourself in it! Upon my word, ^{Basil} , I did’nt know you were so vain, and I really can’t see any resemblance between you with your rugged strong face , and your coal – black hair, and this young Adonis, who looks as if he was made of ivory and rose-leaves. Why, my dear Basil, he is a Narcissus! and you – well of course you have and intellectual expression, and all that. But Beauty, real Beauty, ^{ends} only begins where an intellectual expression begins. Intellect is in itself an exaggeration, and destroys	“Too much of yourself in it! Upon my word, Basil, I didn’t know you were so vain, and I really can’t see any res- emblance between you, with your rugged strong face, and your coal-black hair, and this young Adonis, who looks as if he was made of ivory and rose-leaves. Why, my dear Basil, he is ^{a/} Narcissus, and you – well, of course you have an intellectual expression, and all that. But Beauty, real Beauty, ends where ^{’/} an intellectual expression begins. Intellect is itself an exaggeration,	“Too much of yourself in it! Upon my word, Basil, I didn’t know you were so vain; and I really can’t see any resemblance between you, with your rugged strong face and your coal-black hair, and this young Adonis, who looks as if he was made of ivory and rose-leaves. Why, my dear Basil, he is a Narcissus, and you-well, of course you have an intellectual expression, and all that. But beauty, real beauty, ends where an intellectual expression begins.	“Too much of yourself in it! Upon my word, Basil, I didn’t know you were so vain; and I really can’t see any resemblance between you, with your rugged strong face and your coal-black hair, and this young Adonis, who looks as if he was made out of ivory and rose-leaves. Why, my dear Basil, he is a Narcissus, and you-well, of course you have an intellectual expression, and all that. But beauty, real beauty, ends where an intellectual expression begins. Intellect is in

<p>the harmony of any face. The moment one ? sits down to think, one becomes all nose, or forehead, or something horrid.</p> <p>Look at the successful men in any of other ^{the} learned professions. How perfectly hideous they are! Except of course in the Church. But then in the Church they dont think. A Bishop keep on saying at the age of eighty what he was told to say when he was a boy of eighteen, and consequently he ^{always} looks absolutely delightful. Your mysterious young friend, whose name you have never told me, but whose picture really fascinates me, never thinks. I feel quite sure of that. He is a brainless, beautiful thing, who should be always here in winter</p>	<p>and destroys the harmony of any face. The moment one sits down to think, one becomes all nose, or all forehead, or something horrid.</p> <p>Look at the successful men in any of the learned professions. How perfectly hideous they are. !</p> <p>Except, of course, in the Church. But then in the Church they don't think. A Bishop keeps on saying at the age of eighty what he was told to say when he was a boy of eighteen, and consequently he always looks absolutely delightful.</p> <p>Your mysterious young friend, whose name you have never told me, but whose picture really fascinates me, never thinks. I feel quite sure of that. He is a brainless, beautiful thing, who should be</p>	<p>Intellect is in itself an exaggeration, and destroys the harmony of any face. The moment one sits down to think, one becomes all nose, or all forehead, or something horrid.</p> <p>Look at the successful men in any of the learned professions. How perfectly hideous they are! Except, of course, in the Church. But then in the Church they don't think. A bishop keeps on saying at the age of eighty what he was told to say when he was a boy of eighteen, and consequently he always looks absolutely delightful. Your mysterious young friend, whose name you have never told me, but whose picture really</p>	<p>itself a mode of exaggeration, and destroys the harmony of any face. The moment one sits down to think, one becomes all nose, or all forehead, or something horrid. Look at the successful men in any of the learned professions. How perfectly hideous they are! Except, of course, in the Church. But then in the Church they don't think. A bishop keeps on saying at the age of eighty what he was told to say when he was a boy of eighteen, and as a natural consequence he always looks absolutely delightful. Your mysterious young friend, whose name you have never told me, but whose picture really fascinates me,</p>
--	--	--	---

<p>when we have no flowers to look at, and ^{always here} in summer when we want something to chill our intelligences. Dont flatter yourself, Basil. You are not in the least like him.”</p>	<p>always here in winter when we have no flowers to look at, and always here in summer when we want something to chill our intelligence. Don't flatter yourself, Basil. You are not in the least like him.”</p>	<p>fascinates me, never thinks. I feel quite sure of that. He is a brainless, beautiful thing, who should be always here in winter when we have no flowers to look at, and always here in summer when we want something to chill our intelligence. Don't flatter yourself, Basil: you are not in the least like him.”</p>	<p>never thinks. I feel quite sure of that. He is some brainless, beautiful creature, who should be always here in winter when we have no flowers to look at, and always here in summer when we want something to chill our intelligence. Don't flatter yourself, Basil: you are not in the least like him.”</p>
<p>“You don't understand me, Henry. Of course I am not like him. I know that perfectly well. Indeed I should be sorry to look like him. You shrug your shoulders? I am telling you the truth. There is a fatality about all the physical and intellectual distinction, the sort of fatality that seems to dog the ^{through history the faltering} steps of kings.</p>	<p>^{Benet} “You don't understand me, Harry. Of course I am not like him. I know that perfectly well. Indeed, I should be sorry to look like him. You shrug your shoulders? I am telling you the truth. There is a fatality about all physi- cal and intellectual distinction, the sort of fatality that </p>	<p>“You don't understand me, Harry. Of course I am not like him. I know that perfectly well. Indeed, I should be sorry to look like him. You shrug your shoulders? I am telling you the truth. There is a fatality about all physical and intellectual distinction, the sort of fatality</p>	<p>“You don't understand me, Harry,” answered the artist. “Of course I am not like him. I know that perfectly well. Indeed, I should be sorry to look like him. You shrug your shoulders? I am telling you the truth. There is a fatality about all physical and intellectual distinction, the sort</p>

<p>It is better not to be different from one's fellows. The ugly and the stupid have the best of it in this world. They can sit quietly, and gape at the play. If they know nothing of victory, they are ^{at least spared} saved the knowledge of defeat. They live as we all should live, undisturbed, indifferent, and without disquiet. They neither bring ruin upon others, nor ever receive it from alien hands. Your rank and wealth, Henry; my brains, such as they are, my fame, whatever it may be worth; Dorian Grey's ^{good looks} beauty; we will all suffer of what the gods have given us, suffer terribly."</p>	<p>seems to dog through history the faltering steps of kings. It is better not to be different from one's fellows. The ugly and the stupid have the best of it in this world. They can sit quietly, and gape at the play. If they know nothing of victory, they are at least spared the knowledge of defeat. They live as we all should live, undisturbed, indifferent, and without disquiet. They neither bring ruin upon others, nor ever receive it from alien hands. Your rank and wealth, Harry; my brains, such as they are, my fame, whatever it may be worth; Dorian Gray's good looks; we will all suffer for what the gods have given us, suffer terribly."</p>	<p>that seems to dog through history the faltering steps of kings. It is better not to be different from one's fellows. The ugly and the stupid have the best of it in this world. They can sit quietly and gape at the play. If they know nothing of victory, they are at least spared the knowledge of defeat. They live as we all should live, undisturbed, and without disquiet. They neither bring ruin upon others nor ever receive it from alien hands. Your rank and wealth, Harry; my brains, such they are, - my fame, whatever it may be worth; Dorian Gray's good looks, - we will all for</p>	<p>of fatality that seems to dog through history the faltering steps of kings. It is better not to be different from one's fellows. The ugly and the stupid have the best of it in this world. They can sit at their ease and gape at the play. If they know nothing of victory; they are at least spared the knowledge of defeat. They live as we all should live, undisturbed, indifferent, and without disquiet. They neither bring ruin upon others, nor ever receive it from alien hands. Your rank and wealth, Harry; my brains, such as they are my art, whatever it may be worth; Dorian Gray's good looks-we</p>
---	--	---	--

		what the gods have given us, suffer terribly.”	shall all suffer for what the gods have given us, suffer terribly.”
“Dorian Grey? Is that his name?” said Lord Henry, walking across the studio towards Basil Hallward.	“Dorian Gray? is that his name?” said Lord Henry, walking across the studio towards Basil Hallward.	“Dorian Gray? is that his name?” said Lord Henry, walking across the studio towards Basil Hallward	“Dorian Gray? Is that his name?” asked Lord Henry, walking across the studio towards Basil Hallward.
“Yes: that is his name. I did’nt intend to tell ^{it to} you.”	“Yes: that is his name. I didn’t intend to tell it to you.”	“Yes; that is his name. I didn’t intend to tell it to you”	“Yes, that is his name. I didn’t intend to tell it to you.”
“But why not?”	“But why not?”	“But why not?”	“But why not?”
“Oh! I can’t explain. ʔ. When I like people immensely, I ^{never} can tell their names. To any one. It seems like surrendering a part of them. You know how I love secrecy. It is the only thing that can make modern life wonderful, or mysterious to us. The commonest thing is delightful if one only hides it. When I ^{leave town} leave out I never tell my people where I am going. If I did, I would	“Oh, I can’t explain. When I like people immensely I never tell their names to any one. It seems like surrender- ing a part of them. You know how I love secrecy. It is the only thing that can make modern life wonderful; or myster- ious to us. The commonest thing is delightful if one only hides it. When I leave town I never tell my people where I am going. If I did,	“Oh, I can’t explain. When I like people immensely I never tell their names to any one. It seems like surrendering a part of them. You know how I love secrecy. It is the only thing that can make modern life wonderful or mysterious to us. The commonest thing is delightful if one only hides it. When I leave town I never tell my people	“Oh, I can’t explain. When I like people immensely I never tell their names to any one. It is like surrendering a part of them. I have grown to love secrecy. It seems to be the one thing that can make modern life mysterious or marvellous to us. The commonest thing is delightful if one only hides it. When I leave town now I never

<p>lose all my pleasure. It is a silly habit, I daresay, but somehow it ? seems to bring a great deal of romance into one’s life. I suppose you think me awfully foolish about it?”</p>	<p>I would lose all my pleasure. It is a silly habit, I dare[#]say, but somehow it seems to bring a great deal of romance into one’s life. I suppose you think me awfully foolish about it?”</p>	<p>where I am going. If I did, I would cease all my pleasure. It is a silly habit, I dare say, but somehow it seems to bring a great deal of romance into one's life. I suppose you think me awfully foolish about it.”</p>	<p>tell my people where I am going. If I did, I would lose all my pleasure. It is a silly habit, I dare say, but somehow it seems to bring a great deal of romance into one's life. I suppose you think me awfully foolish about it?”</p>
<p>“Not at all”, answered Lord Henry, laying his hand upon his shoulder: “not at all, my dear Basil. You seem to forget that I am married, and the one charm of marriage is that it makes a life of deception absolutely necessary for both parties. I never whre^{where} my wife is doing, and my wife never knows ^{what} where-I am doing. When we meet – we do meet occasionally, when we dine out ^{together}, or go down to the Duke’s – we</p>	<p>“Not at all,” answered Lord Henry, laying his hand upon his shoulder; “not at all, my dear Basil. You seem to forget that I am married, and the one charm of marriage is that it makes a life of deception absolutely necessary for both par- ties. I never know where my wife is, and my wife never knows what I am doing. When we meet, - we do meet occasionally, when we dine out together, or go down to the</p>	<p>“Not at all,” answered Lord Henry, laying his hand upon his shoulder; not at all, my dear Basil. You seem to forget that I am married, and the one charm of marriage is that it makes a life of deception necessary for both parties. I never know where my wife is; and my wife never knows what I am doing. When we do meet occasionally, when we dine out together, or go</p>	<p>“Not at all,” answered Lord Henry, “not at all, my dear Basil. You seem to forget that I am married, and the one charm of marriage is that it makes a life of deception absolutely necessary for both parties. I never know where my wife is, and my wife never knows what I am doing. When we meet-we do meet occasionally, when we dine out together, or go down to the</p>

<p>tell each other the most absurd stories with the most serious faces. My wife is very good at it, much better in fact than I am. She never gets confused over her dates, and I always do. But when she does find me out, she never makes a row. I sometimes wish she did, but she merely laughs at me.”</p>	<p>Duke’s, - we tell each other the most absurd stories with the most serious faces. My wife is very good at it, ^ , much better, in fact, than I am. She never gets confused over her dates, and I always do. But when she does find me out, she never makes ^{no} a row ^{at} all. I sometimes wish she did, ^{would}; but she merely laughs at me.”</p>	<p>down to the tell each other the most absurd stories with the most serious faces. My wife is very good at better, in fact, than I am. She never gets confused over her dates, and I always do. But when she does find me out, she makes no row at all. I sometimes wish she would; but she merely laughs at me.”</p>	<p>Duke's-we tell each other the most absurd stories with the most serious faces. My wife is very good at it-much better, in fact, than I am. She never gets confused over her dates, and I always do. But when she does find me out, she makes no row at all. I sometimes wish she would; but she merely laughs at me.”</p>
<p>“I hate the way you talk about your married life, Harry,” said Basil Hallward, shaking his hand off, and strolling towards the door that lead into the garden. “I believe that you are really a very good husband, but that you are thoroughly of your own virtues. You are an extraordinary fellow. You never say a moral thing, and you never do a </p>	<p>“I hate the way you talk about your married life, Harry,” said Basil Hallward, shaking his hand off, and strolling to- wards the door that led into the garden. “I believe that you are really a very good husband, but that you are thoroughly ashamed of your ^{own} virtues. You are an extraordinary fellow. You never say a moral</p>	<p>“I hate the way you talk about your married life, Harry,” said Basil Hallward, shaking his hand off, and strolling towards the door that led into the garden. “I believe that you are really a very good husband, but that you are thoroughly ashamed of your own virtues. You are an extraordinary fellow. You never</p>	<p>“I hate the way you talk about your married life, Harry,” said Basil Hallward, strolling towards the door that led into the garden. “I believe that you are really a very good husband, but that you are thoroughly ashamed of your own virtues. You are an extraordinary fellow. You never say a moral thing, and you never</p>

<p>wrong thing. Your cynicism is simply a pose.”</p>	<p>thing, and you never do a wrong thing. Your cynicism is simply a pose.”</p>	<p>say a moral thing, and you never do a wrong thing. Your cynicism is simply a pose.”</p>	<p>do a wrong thing. Your cynicism is simply a pose.”</p>
<p>“Being natural is simply a pose, and the most irritating pose I know,” said ^{cried} Lord Henry laughing, and the two young men went out into the garden together, and for a time they did not speak. to each other</p>	<p>“Being natural is simply a pose, and the most irritating pose I know,” cried Lord Henry, laughing; and the two young men went out into the garden together, and for a time they did not speak.</p>	<p>“Being natural is simply a pose, and the most irritating pose I know,” cried Lord Henry, laughing; and the two young men went out into the garden together, and for a time they did not speak.</p>	<p>“Being natural is simply a pose, and the most irritating pose I know,” cried Lord Henry, laughing; and the two young men went out into the garden together, and ensconced themselves on a long bamboo seat that stood in the shade of a tall laurel bush. The sunlight slipped over the polished leaves. In the grass, white daisies were tremulous.</p>
<p>After a long pause Lord Henry pulled out his watch. “I am afraid I must be going Basil,” he ^{murmured} cried, “and before I go I insist on</p>	<p>After a long pause Lord Henry pulled out his watch. “I am afraid I must be going, Basil,” he murmured, “and before I go I insist</p>	<p>After a long pause Lord Henry pulled out his watch. “I am afraid I must be going, Basil,” he murmured, and before I go I insist on your answering a</p>	<p>After a pause, Lord Henry pulled out his watch. “I am afraid I must be going, Basil,” he murmured, “and before I go, I insist on your</p>

your answering me a question I put to you ^{half an hour} hours ago	on your answering a question I put to you half an ^{some time} hour ago.”	question I put to you some time ago.”	answering a question I put to you some time ago.”
“What is that?” asked Basil Hallward, keeping his eyes fixed on the ground.	“What is that?” asked Basil Hallward, keeping his eyes fixed on the ground.	“What is that?”, asked Basil Hallward, keeping his eyes fixed on the ground.	“What is that?” said the painter, keeping his eyes fixed on the ground.
“You know quite well.”	“You know quite well.”	“You know quite well.”	“You know quite well.”
“I do not, Harry.”	“I do not, Harry.”	“I do not, Harry.”	“I do not, Harry.”
“Well, I will tell you what it is.”	“Well, I will tell you what it is.”	“Well, I will tell you what it is.”	“Well, I will tell you what it is. I want you to explain to me why you won't exhibit Dorian Gray's picture. I want the real reason.”
“Please don't”	“Please don't.”	“Please don't.”	
“I must. I want you to ^{explain to} tell me why you won't exhibit Dorian Gray's picture. I want the real reason.”	“I must. I want you to explain to me why you won't exhibit Dorian Gray's picture. I want the real reason.”	“I must. I want you to explain to me why you won't exhibit Dorian Gray's picture. I want the real reason.”	
“I told you the real reason.”	“I told you the real reason.”	“I told you the real reason.”	“I told you the real reason.”
“No: you did not. You said it was because there was too much of yourself it. Now, that is childish.”	“No, you did not. You said it was because there was too much of	“No, you did not. You said it was because there was too much	“No, you did not. You said it was because there was too much of

	yourself in it. Now, that is childish.”	of yourself in it. Now, that is childish.”	yourself in it. Now, that is childish.”
<p>“Harry”, said Basil Hallward, taking hold of his hand and looking him straight in the face, “every portrait that is painted with ^{feeling} passion 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 why I will not exhibit this picture, is that I am afraid that I have shown in it the secret of my own soul.”</p>	<p>“Harry,” said Basil Hallward, looking him straight in the face, “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 why I will not exhibit this picture, is that I am afraid that I have shown with it the secret of my own soul.”</p>	<p>“Harry,” said Basil Hallward, looking him straight in the face, “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 with it the secret of my own soul.”</p>	<p>“Harry,” said Basil Hallward, looking him straight in the face, “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>
<p>Lord Henry ^{laughed.} hesitated for a moment. “And what is that?” he asked. in a low voice.</p>	<p>Lord Henry laughed. “And what is that?” he asked.</p>	<p>Lord Harry laughed. “And what is that?” he asked.</p>	<p>Lord Henry laughed. "And what is that?" he asked.</p>

<p>“I will, tell you”, said Hallward, and an ^{expression} look of ^{perplexity} pain came over his face.</p>	<p>“I will tell you,” said Hallward, and an expression of perplexity came over his face.</p>	<p>“I will tell you,” said Hallward; and an expression of perplexity came over his face.</p>	<p>“I will tell you,” said Hallward; but an expression of perplexity came over his face</p>
<p>“Don’t, if you would sooner not,” ^{I am} all expectation, Basil murmured his companion, looking at him.</p>	<p>“I am all expectation, Basil,” murmured his companion, looking at him.</p>	<p>“I am all expectation, Basil,” murmured his companion, looking at him.</p>	<p>“I am all expectation, Basil,” continued his companion, glancing at him.</p>
<p>“Oh! There is very little to tell you, Harry”, answered the young painter; “and I am afraid you will hardly understand it.”</p>	<p>“Oh, there is really very little to tell, Harry,” answered the young painter; “and I am afraid you will hardly understand it.”² Perhaps you will hardly believe it.”</p>	<p>“Oh, there is really very little to tell, Harry,” answered the young painter; “and I am afraid you will hardly understand it. Perhaps you will hardly believe it.”</p>	<p>“Oh, there is really very little to tell, Harry,” answered the painter; " and I am afraid you will hardly understand it. Perhaps you will hardly believe it.”</p>
<p>Lord Henry smiled, and leaning down plucked a pink – petalled daisy from the grass, and examined it. “I am quite sure I shall understand ^{it} you”, he replied, gazing intently at the little golden white – feathered</p>	<p>Lord Henry smiled, and, leaning down, plucked a pink-pet- alled daisy from the grass, and examined it. “I am quite sure I shall understand it,” he replied, gazing intently at the little golden white-</p>	<p>Lord Henry smiled, and, leaning down, plucked a pink-petalled daisy from the grass, and examined it. “I am quite sure I shall understand it,” he replied, gazing intently at the little golden white-feathered disk,</p>	<p>Lord Henry smiled, and, leaning down, plucked a pink-petalled daisy from the grass, and examined it. “I am quite sure I shall understand it,” he replied, gazing intently at the little golden white-feathered disk,</p>

<p>disk. that has charmed all our poets from Chaucer to Tennyson</p>	<p>feathered disk, ^{“and I can believe any- thing,} provided that it is incredible.”</p>	<p>“and I can believe anything, provided that it is incredible.”</p>	<p>“and as for believing things, I can believe anything, provided that it is quite incredible.”</p>
<p>The wind shook some blossoms from the trees, and the heavy lilac - blossoms, with their clustering stars, moved toæ and fro in the languid air. A ^{grasshopper} bird began to ^{chirrup} sing in ^{the grass} a thicket, and a long thin dragon – fly floated ^{by} past on its brown gauze wings. Lord Henry felt as if he could hear Basil Hallward’s heart beating, and he heard his own breath, with ^{and a sense} wondered what was coming. almost of fear</p>	<p>The wind shook some blossoms from the trees, and the heavy lilac- blossoms, with their clustering stars, moved to and fro in the languid air. A grasshopper began to chirrup in the grass, and a long thin dragon-fly floated by on its brown gauze wings. Lord Henry felt as if he could hear Basil Hall- ward’s heart beating, and he wondered what was coming</p>	<p>The wind shook some blossoms from the trees, and the heavy lilac blossoms, with their clustering stars, moved to and fro in the languid air. A grasshopper began to chirrup in the grass, and a long thin dragonfly floated by on its brown gauze wings. Lord Henry felt as if he could hear Basil Hallward's heart beating, and he wondered what was coming</p>	<p>The wind shook some blossoms from the trees, and the heavy lilac-blossoms, with their clustering stars, moved to and fro in the languid air. A grasshopper began to chirrup by the wall, and like a blue thread a long thin dragon-fly floated past on its brown gauze wings. Lord Henry felt as if he could hear Basil Hallward's heart beating, and wondered what was coming.</p>
<p>“Yes: there is very little to tell you,” repeated Hallward ^{rather bitterly}, “and I dare say am afraid you will be disappointed. Two months ago I went to a crush at Lady Brandon’s. </p>	<p>“Well, this is incredible,” “Yes, there is very little to tell you,” repeated Hall- - incredible to me at times. ward, rather bitterly, “and I daresay you will be disappointed. Two months</p>	<p>“Well, this is incredible,” repeated Hallward, rather bitterly, -“incredible to me at times. I don't know what it means. The story is simply this.</p>	<p>"The story is simply this," said the painter after some time. " Two months ago I went to a crush at Lady Brandon's. You know we poor artists have to</p>

<p>You know we poor painters have to show ourselves in society from time to time, just to remind the public that we are not savages. With an evening coat and a white tie, as you told me once any body, ^{even a stockbroker,} can gain a reputation for being civilized. Well, after I had been in the room about ten minutes, talking to huge over – dressed dowagers and tedious academicians, I suddenly ^{became} felt ^{conscious} some one was looking at me. I turned half way around, and saw Dorian Gray for the first time. When our eyes met, I felt that I ^{was} grew ^{growing} pale. A curious ^{instinct} feeling of terror came over me. I knew that I had at least ^{face to} come ^{face with} across – some one whose mere personality was so fascinating</p>	<p>ago I went to a crush a Lady Brandon's. You know we poor painters have to show ourselves in society from time to time, just to remind the public that we are not savages. With an evening coast and a white tie, as you told me once, any- ^{body,} even a stockbroker, can gain a reputation for being civ- ilized. Well, after I had been in the room about ten minutes, talking to huge overdressed dowagers and tedious academicians (I don't know what it means. The story is simply this. I suddenly became conscious that someone was looking at me. I turned half-way round, and saw Dorian Gray for the first time. When our eyes met, I felt that I was</p>	<p>Two months ago I went to a crush at Lady Brandon's. You know we poor painters have to show ourselves in society from time to time, just to remind the public that we are not savages. With an evening coat and a white tie, as you told me once, anybody, even a stock-broker, can gain a reputation for being civilized. Well, after I had been in the room about ten minutes, talking to huge overdressed dowagers and tedious Academicians, I suddenly became conscious that some one was looking at me. I turned half-way round, and saw Dorian Gray for the first time. When our eyes met, I felt that I was</p>	<p>show ourselves in society from time to time, just to remind the public that we are not savages. With an evening coat and a white tie, as you told me once, anybody, even a stock-broker, can gain a reputation for being civilized. Well, after I had been in the room about ten minutes, talking to huge overdressed dowagers and tedious Academicians, I suddenly became conscious that some one was looking at me. I turned half-way round, and saw Dorian Gray for the first time. When our eyes met, I felt that I was growing pale. A curious sensation of terror came over me. I knew that I had come face to face with</p>
--	---	--	---

<p>that it would be Lord over ^{absorb} my nature life, my soul, my art itself. I did not want any ^{external} influence of that kind in my life. You know yourself, Harry, how independent I have always been. My father destined me for the army. I insisted on going to Oxford. Then he made enter my name at the middle Temple. Before I had eaten half a dozen dinners I gave up the Bar, and announced my intention of becoming a painter. I have always been my own master; had at least always been so till met Dorian Gray. Then – but I don't know how to explain it to you. Something seemed to tell me that I was on the verge of a great a terrible crisis in my life. I had a strange feeling that life ^{fate} had in store for</p>	<p>growing pale. A curious instinct of terror came over me. I knew that I had come face to face with some one whose mere personality was so fascinating that ^{if I allowed it to do so, it} would absorb my ^{whole} nature, my ^{whole} soul, my ^{very} art itself. I did not want any external influence in my life. You know yourself, Harry, how independent I ^{am by nature,} have always been. My father destined me for the army. I insisted on going to Oxford. Then he made me enter my name at the Middle Tem- ple. Before I had eaten half a dozen dinners I gave up the Bar, and announced my intention of becoming a painter. I have always been so till I met Dorian Gray. Then – but I don't know how to ex-</p>	<p>growing pale. A curious instinct of terror came over me. I knew that I had come face to face with some one whose mere personality was so fascinating that, if I allowed it to do so, it would absorb my whole nature, my whole soul, my very art itself. I did not want any external influence in my life. You know yourself, Harry, how independent I am by nature. My father destined me for the army. I insisted on going to Oxford. Then he made me enter my name at the Middle Temple. Before I had eaten half a dozen dinners I gave up the Bar, and announced my intention of becoming a painter. I have</p>	<p>some one whose mere personality was so fascinating that, if I allowed it to do so, it would absorb my whole nature, my whole soul, my very art itself. I did not want any external influence in my life. You know yourself, Harry, how independent I am by nature. I have always been my own master; had at least always been so, till I met Dorian Gray. Then – but I don't know how to explain it to you. Something seemed to tell me that I was on the verge of a terrible crisis in my life. I had a strange feeling that Fate had in store for me exquisite joys and exquisite sorrows. I grew afraid, and turned to quit the room. It</p>
---	--	--	--

<p>me exquisite joys and exquisite sorrows. I knew that if I spoke to him, I would ^{become} never ^{absurdly} absolutely leave ^{devoted} him, to tell others he him, and that I would ^{ought} not to speak I would ^{to him} dead. I grew afraid, and turned to leave ^{quite} ^{quit} the room. It was not conscience ^{that made me do so,} it was cowardice. I took take no credit to myself for trying to escape.”</p>	<p> plain it to you. Something seemed to tell me that I was on the verge of a terrible crisis in my life. I had a strange feeling that Fate had in store for me exquisite joys and exquisite sorrows. I knew that if I spoke to ^{Dorian} him, I would become absolutely devoted to him, and that I ought not to speak to him. I grew afraid, and turned to quit the room. It was not conscience that made me do so; it was cowardice. I take no credit to myself for trying to escape.”</p>	<p>always been my own master; had at least always been so, till I met Dorian Gray. Then- But I don't know how to explain it to you. Something seemed to tell me that I was on the verge of a terrible crisis in my life. I had a strange feeling that Fate had in store for me exquisite joys and exquisite sorrows. I knew that if I spoke to Dorian I would become absolutely devoted to him, and that I ought not to speak to him. I grew afraid, and turned to quit the room. It was not conscience that made me do so: it was cowardice. I take no credit to myself for trying to escape.”</p>	<p>was not conscience that made me do so: it was a sort of cowardice. I take no credit to myself for trying to escape.”</p>
--	---	---	---

<p>“Conscience and cowardice are really the same things, Basil. Conscience is the trade-name for the firm, that is all.”</p>	<p>“Conscience and cowardice are really the same things, Basil. Conscience is the trade-name of the firm. That is all.”</p>	<p>“Conscience and cowardice are really the same things, Basil. Conscience is the trade-name of the firm. That is all.”</p>	<p>“Conscience and cowardice are really the same things, Basil. Conscience is the trade-name of the firm. That is all.”</p>
<p>“I dont believe that, Harry. am not ? of that Harry.— However, whatever was my motive, and it may have been pride, for I used to be very proud, I certainly struggled to the door. There of course I stumbled against Lady Brandon. “You are not going to run away so soon, Mr. Hallward?” she screamed out. You know her shrill horrid voice?”</p>	<p><u>Beneath</u> “I don’t believe that, Harry. However, whatever was my motive, - and it may have been pride, for I used to be very proud, - I certainly struggled to the door. There, of course, I stumbled against Lady Brandon. “You are not going to run away so soon, Mr Hallward?” she screamed out. “You know her shrill horrid voice?”</p>	<p>“I don't believe that, Harry. However, whatever was my motive -, and it may have been proud, for I used to be very proud, – I certainly struggled to the door. There, of course, I stumbled against Lady Brandon. “You are not going to run away so soon, Mr. Hallward?”, she screamed out. You know her shrill horrid voice?”</p>	<p>“I don't believe that, Harry, and I don't believe you do either. However, whatever was my motive - and it may have been pride, for I used to be very proud - I certainly struggled to the door. There, of course, I stumbled against Lady Brandon. 'You are not going to run away so soon, Mr. Hallward?' she screamed out. You know her curiously shrill voice?”</p>
<p>“Yes: she is a peacock in every thing but beauty”, said Lord Henry, pulling the daisy to bits with his long nervous fingers.</p>	<p>“Yes: she is a peacock in every thing but beauty,” said Lord Henry, pulling the daisy to bits with his long, nervous fingers.</p>	<p>“Yes; she is a peacock in everything but beauty,” said Lord Henry, pulling the daisy to</p>	<p>“Yes; she is a peacock in everything but beauty,” said Lord Henry, pulling the daisy to</p>

		bits with his long, nervous fingers.	bits with his long, nervous fingers.
<p>“I could not get rid of her. She brought me up to the Royalties, and people with Stars and Garters, and elderly ladies with gigantic tiaras ^{and} hooked noses. She spoke of me as her dearest friend. I had only met her once before, but she took it into her head to lionize me. I believe some picture of mine had made a great success at the time, at least had been chattered about in the penny newspapers, which is the nineteenth century ^{standard} idea of ^{immortality} fame. Suddenly I found myself face to face with the young man whose personality beauty had so strangely stirred me. We were quite close, almost touching. Our eyes met again. It was mad of </p>	<p>“I could not get rid of her. She brought me up to Royalties, and people with Stars and Garters, and elderly ladies with gigantic tiaras and hooked noses. She spoke of me as her dearest friend. I had only met her once before, but she took it into her head to lionize me. I believe some picture of mine had made a great success at the time, at least had been chattered about in the penny newspapers, which is the nineteenth-century standard of immortality. Suddenly I found myself face to face with the young man whose persona- ality had so strangely stirred me. We were quite close, al- most touching. Our eyes</p>	<p>“I could not get rid of her. She brought me up to Royalties, and people with Stars and Garters, and elderly ladies with gigantic tiaras and hooked noses. She spoke of me as her dearest friend. I had only met her once before, but she took it into her head to lionize me. I believe some picture of mine had made a great success at the time, at least had been chattered about in the penny newspapers, which is the nineteenth-century standard of immortality. Suddenly I found myself face to face with the young man whose personality had so strangely</p>	<p>“I could not get rid of her. She brought me up to Royalties, and people with Stars and Garters, and elderly ladies with gigantic tiaras and parrot noses. She spoke of me as her dearest friend. I had only met her once before, but she took it into her head to lionize me. I believe some picture of mine had made a great success at the time, at least had been chattered about in the penny newspapers, which is the nineteenth-century standard of immortality. Suddenly I found myself face to face with the young man whose personality had so strangely stirred me. We</p>

<p>me, but I asked Lady Brandon to introduce me to him. Perhaps it was not so mad after all. It was simply inevitable. We would have spoken to each other without any introduction. I am sure of that. Dorian told me so afterwards.”</p>	<p>met again. It was mad of me, but I asked Lady Brandon to introduce me to him. Perhaps it was not so mad, after all. It was simply inevitable. We would have spoken to each other without any introduction. I am sure of that. Dorian told me so afterwards.” He, too, felt that we were destined to know each other.”</p>	<p>stirred me. We were quite close, almost touching. Our eyes met again. It was mad of me, but I asked Lady Brandon to introduce me to him. Perhaps it was not so mad, after all. It was simply inevitable. We would have spoken to each other without any introduction. I am sure of that. Dorian told me so afterwards. He, too, felt that we were destined to know each other.”</p>	<p>were quite close, almost touching. Our eyes met again. It was reckless of me, but I asked Lady Brandon to introduce me to him. Perhaps it was not so reckless, after all. It was simply inevitable. We would have spoken to each other without any introduction. I am sure of that. Dorian told me so afterwards. He, too, felt that we were destined to know each other.”</p>
<p>“And how did Lady Brandon describe this wonderful young man? Narcissus? I know she goes in for giving a rapid précis of all her guests. I remember her bringing me up to a most truculent and red-faced old gentleman man covered all over with</p>	<p>“And how did Lady Brandon describe this wonderful young man? I know she goes in for giving a rapid précis of all her guests. I remember her bringing me up to a most truculent and red-faced old gentleman covered all over with</p>	<p>“And how did Lady Brandon describe this wonderful young man? I know she goes in for giving a rapid précis of all her guests. I remember her bringing me up to a most truculent and red-faced old gentleman</p>	<p>“And how did Lady Brandon describe this wonderful young man?” asked his companion. "I know she goes in for giving a rapid précis of all her guests. I remember her bringing me up to a truculent and red-faced old</p>

<p>orders and ribands, and hissing into my ear in a tragic whisper, which must have been perfectly audible to every body in the room, something like ‘‘Sir Humpty Dumpty - you know Afghan Frontier – Russian intrigues: very successful – quite inconsolable – wants to marry wife killed by an elephant – quite inconsolable – wants to marry a beautiful American widow – every body wants now-a-days - hates Mr. Gladstone – but very much interested in beetles – ask him about the new milit-military frontier.’’ mI simply fled. I like to find out people for myself. But poor Lady Brandon treats her guests, exactly as an auctioneer treats his goods. She either explains them ^{entirely} away or tells one everything about</p>	<p>orders and ribands, and hissing into my ear, in a tragic whisper; which must have been perfectly audible to everybody in the room, / something like ‘‘Sir Humpty Dumpty,— you know – Afghan Fron- tier – Russian intrigues: very successful man – wife killed by an elephant – quite inconsolable – wants to marry a beau- tiful American widow – everybody does now-a-days – hates Mr Gladstone – but very much interested in beetles – ask him ^{what he thinks of Schouvaloff.} about the new military frontier.’’ I simply fled. I like to find out people for myself. But poor Lady Brandon treats her guests; exactly as an auctioneer treats his goods. She either</p>	<p>covered all over with orders and ribbons, and hissing into my ear, a tragic whisper which must have been perfectly audible to everybody in the room, something like 'Sir Humpty Dumpty-you know-Afghan frontier-Russian intrigues : very successful man-wife killed by an elephant-quite inconsolable-wants to marry a beautiful American widow-everybody does nowadays-hates Mr. Gladstone-but very much interested in beetles : ask him what he thinks of Schouvaloff.' I simply fled. I like to find out people for myself. But poor Lady Brandon treats her guests exactly as an auctioneer treats</p>	<p>gentleman covered all over with orders and ribbons, and hissing into my ear, in a tragic whisper which must have been perfectly audible to everybody in the room, the most astounding details. I simply fled. I like to find out people for myself. But Lady Brandon treats her guests exactly as an auctioneer treats his goods. She either explains them entirely away, or tells one everything about them except what one wants to know.’’</p>
---	---	---	--

<p>them what ^{except what one} one does not wants to know. But what did she say about Mr. Dorian Gray?</p>	<p>explains them entirely away, or tells one every- thing about them except what one wants to know. But what did she say about Mr. Dorian Gray?"</p>	<p>his goods. She either explains them entirely away, or tells one everything about them except what one wants to know. But what did she say about Mr. Dorian Gray?"</p>	
			<p>"Poor Lady Brandon! You are hard on her, Harry!" said Hallward, listlessly</p>
			<p>"My dear fellow, she tried to found a salon, and only succeeded in opening a restaurant. How could I admire her? But tell me, what did she say about Mr. Dorian Gray?"</p>
<p>"Oh, she murmured, 'Charming boy – going to be so rich – mother and I great friends – engaged to be married to the same man – I mean married on the same day – how very silly of me!</p>	<p>"Oh, she murmured, 'Charming boy – going to be so rich –' poor dear mother and I ^{quite inseparable} great friends – engaged to be married to the ^{on/} same man – I mean married</p>	<p>"Oh, she murmured, 'Charming boy-poor dear mother and I quite inseparable-engaged to be married to the same man-I mean married on the same day – how</p>	<p>"Oh, something like, 'Charming boy-poor dear mother and I absolutely inseparable. Quite forget what he does - afraid he - doesn't do anything – oh, yes,</p>

<p>Quite forget what he does – afraid he doesn't do anything – Oh, yes, plays the piano – or is it the violin, dear Mr. Gray?' We could neither of us help laughing, and we became friends at once''</p>	<p>to the same day – how very silly of me. Quite forget what he does – afraid he – doesn't do any- thing – Oh, yes, plays the piano – or is it the violin, dear ^{a/} Mr. Grey?' We could neither of us help laughing, and we be- came friends at once.”</p>	<p>very silly of me! Quite forget what he does-afraid he-doesn't do anything-oh, yes, plays the piano-or is it the violin, dear Mr. Gray?'' We could neither of us help laughing, and we became friends at once.”</p>	<p>plays the piano - or is it the violin, dear Mr. Gray?'' Neither of us could help laughing, and we became friends at once.”</p>
<p>“Laughter is not a bad beginning for for a friendship, and it is the best ending for one,” said Lord Henry plucking another daisy</p>	<p>“Laughter is not a bad beginning for a friendship, and it is the best ending for one,” said Lord Henry, plucking another daisy.</p>	<p>“Laughter is not a bad beginning for a friendship, and it is the best ending for one,” said Lord Henry, plucking another daisy.</p>	<p>“Laughter is not at all a bad beginning for a friendship, and it is far the best ending for one,” said the young lord, plucking another daisy.</p>
<p>Hallward buried his face in-in his hands. “You don't understand what friendship is, Harry, he murmured, ‘or what enmity is, for that matter. You like every one, which^{that is to say} is the same as saying that you are indifferent to every one.”</p>	<p>Hallward buried his face in his hands. “You don't understand what friendship is, Harry,” he murmured, “or what enmity is, for that matter. You like every one; that is to say, you are indifferent to every one.”</p>	<p>Hallward buried his face in his hands. “You don't understand what friendship is, Harry,” he murmured,- “or what enmity is, for that matter. You like every one; that is to say, you are indifferent to every one.”</p>	<p>Hallward shook his head. “You don't understand what friendship is, Harry,” he murmured “or what enmity is, for that matter. You like every one; that is to say, you are indifferent to every one.”</p>

<p>“How horribly unjust of you,” cried Lord Henry, tilting his hat back, and looking up at the little clouds that were drifting across the hollowed turquoise of the summer sky, like raveled skeins of glossy white silk. “Yes: horribly unjust of you. I make a great difference between people. I choose my friends for their good looks: my en-acquaintances for their characters: and my enemies for their brains. A man can’t be too careful in the choice of his enemies. I have not got one who is a fool. They are all men of some intellectual power, and consequently they all appreciate me. Is that very vain of me? I think it is rather vain.”</p>	<p>“How horribly unjust of you!” cried Lord Henry, tilting his hat back, and looking up at the little clouds that were drifting across the hollowed turquoise of the summer sky, like raveled skeins of glossy white silk. “Yes; horribly unjust of you. I make a great difference between people. I choose my friends for their good looks: my acquaintances for their characters: and my enemies for their brains. A man can’t be too careful in the choice of his enemies. I have not got one who is a fool. They are all men of some intellectual power, and consequently they all appreciate me. Is that very vain of me? I think it is rather vain.”</p>	<p>“How horribly unjust of you!” cried Lord Henry, tilting his hat back, and looking up at the little clouds that were drifting across the hollowed turquoise of the summer sky, like raveled skeins of glossy white silk. “Yes; horribly unjust of you. I make a great difference between people. I choose my friends for their good looks, my acquaintances for their characters, and my enemies for their brains. A man can’t be too careful in the choice of his enemies. I have not got one who is a fool. They are all men of some intellectual power, and consequently they all appreciate</p>	<p>“How horribly unjust of you!” cried Lord Henry, tilting his hat back, and looking up at the little clouds that, like raveled skeins of glossy white silk, were drifting across the hollowed turquoise of the summer sky. “Yes; horribly unjust of you. I make a great difference between people. I choose my friends for their good looks, my acquaintances for their good characters, and my enemies for their good intellects. A man cannot be too careful in the choice of his enemies. I have not got one who is a fool. They are all men of some intellectual power, and consequently they all</p>
--	--	---	--

		me. Is that very vain of me? I think it is rather vain.”	appreciate me. Is that very vain of me? I think it is rather vain.”
“I should think it was, Harry. But according to your category, I must be merely an acquaintance.”	“I should think it was, Harry. But, according to your category, I must be merely an acquaintance.”	“I should think it was, Harry. But according to your category I must be merely an acquaintance.”	“I should think it was, Harry. But according to your category I must be merely an acquaintance.”
My dear old Basil, you are more than an acquaintance...	“My dear old Basil, you are much more than an acquaint- ance.”	“My dear old Basil, you are much more than an acquaintance.”	“My dear old Basil, you are much more than an acquaintance.”
“And much less than a friend. A sort of brother, I suppose?”	“And much less than a friend. A sort of brother, I sup- pose?”	“And much less than a friend. A sort of brother, I suppose?”	“And much less than a friend. A sort of brother, I suppose?”
“Oh! Brothers! I dont care for brothers. My elder brother wont die, and my younger brothers ^{seem} never to do any thing else.”	“Oh, brothers! I don’t care for Brothers. My elder brother won’t die, and my younger brothers seem never to do anything else.”	“Oh, brothers! I don't care for brothers. My elder brother won't die, and my younger brothers seem never to do anything else.”	“Oh, brothers! I don't care for brothers. My elder brother won't die, and my younger brothers seem never to do anything else.”
“Harry!”	Beath 3 “Harry!”	“Harry!”	"Harry!" exclaimed Hallward, frowning.
“My dear fellow, I am not quite serious. But I can’t help detesting my relations I suppose it comes	“My dear fellow, I am not quite serious. But I can’t help detesting my relations. I suppose it comes	“My dear fellow, I am not quite serious. But I can't help detesting my relations. I	"My dear fellow, I am not quite serious. But I can't help detesting my relations. I suppose it comes

<p>from the fact that we can't stand other people having the same faults as ourselves. I quite sympathize with the rage of the ^{English} democracy in England against what they call the vices of the upper classes. They ^{feel} seem to think that drunkenness, and stupidity, ^{and immorality} should be their own special property, and that if any one of us makes an ass of himself ^{we are} he is poaching on their preservers. When poor Southwark got into the Divorce Court, their ^{indignation} idea was quite magnificent. And yet I don't suppose that ten per cent of the lower orders live with their own wives."</p>	<p>from the fact that we can't stand other people having the same faults as ourselves. I quite sympathise with the rage of the Eng- lish Democracy against what they call the vices of the upper classes. They feel that drunkeⁿness, stupidity, and immorality should be their own special property, and that if any one of us makes an ass of himself ^{he is} we are poaching on their preserves. When poor Southwark got into the Divorce Court, their indig- nation was quite magnificent. And yet I don't suppose that ten per cent of the lower orders live ^{correctly} with their own wives."</p>	<p>suppose it comes from the fact that we can't stand other people having the same faults as ourselves. I quite sympathize with the rage of the English democracy against what they call the vices of the upper classes. They feel that drunkenness, stupidity, and immorality should be their own special property, and that if any one of us makes an ass of himself he is poaching on their preserves. When poor Southwark got into the Divorce Court, their indignation was quite magnificent. And yet I don't suppose that ten per cent. of the lower orders live correctly."</p>	<p>from the fact that none of us can stand other people having the same faults as ourselves. I quite sympathize with the rage of the English democracy against what they call the vices of the upper orders. The masses feel that drunkenness, stupidity, and immorality should be their own special property, and that if any one of us makes an ass of himself he is poaching on their preserves. When poor Southwark got into the Divorce Court, their indignation was quite magnificent. And yet I don't suppose that ten per cent. of the proletariat live correctly."</p>
---	--	--	---

<p>“I don’t agree with a single word that you have said, and, what is more, ^{Harry,} I dont believe you do either.”</p>	<p>“I don’t agree with a single word that you have said, and, what is more, Harry, I don’t believe you do either.”</p>	<p>“I don't agree with a single word that you have said, and, what is more, Harry, I don't believe you do either.”</p>	<p>“I don't agree with a single word that you have said, and, what is more, Harry, I feel sure you don't either.”</p>
<p>Lord Henry pulled his little straw coloured moustache, and stroked his pointed heavy dark ^{brown} beard, and Tapped the toe of his patent-leather boots with a ^{tasselled} thick malacca-cane. “How English you are, Basil! If one puts forward an idea to a real Englishman – always a rash thing to do – he never dreams of considering whether the idea is right or wrong. The only thing he considers of any importance is whether one is sincere in putting it forward believes it oneself. Now the value of an idea has nothing whatsoever to do with the </p>	<p>Lord Henry stroked his pointed brown beard, and tapped the toe of his patent-leather boot with a tasseled malacca — cane. “How English you are, Basil! If one puts forward an idea to a real Englishman, – always a rash thing to do, - he never dreams of considering whether the idea is right or wrong. The only thing he considers of any importance is whether one believes it ^{one's self} oneself. Now, the value of an idea _ has nothing whatsoever to do with the sincerity of the man who expresses it. Indeed, the</p>	<p>Lord Henry stroked his pointed brown beard, and tapped the toe of his patent-leather boot with a tasseled-malacca cane. " How English you are, Basil! If one puts forward an idea to a real Englishman, – always a rash thing to do, – he never dreams of considering whether the idea is right or wrong. The only thing he considers of any importance is whether one believes it one's self. Now, the value of an idea has nothing whatsoever to do with the sincerity of the man who expresses it. Indeed, the</p>	<p>Lord Henry stroked his pointed brown beard, and tapped the toe of his patent-leather boot with a tasselled ebony cane. "How English you are Basil! That is the second time you have made that observation: If one puts forward an idea to a true Englishman - always a rash thing to do he never dreams of considering whether the idea is right or wrong. The only thing he considers of any importance is whether one believes it oneself. Now, the value of an idea has nothing whatsoever to do with</p>

<p>sincerity of the man who expresses it. Indeed the probabilities are that the more insincere the man is, the more purely intellectual will the idea be, as, ^{in that case} it will not be coloured by either his wants, his desires, or his prejudices. However, I don't propose to discuss either politics, sociology, or metaphysics with you. I like persons better than principles. Tell me more about Dorian Gray. How often do you see him?"</p>	<p>probabilities are that the more insincere the man is, the more purely intellectual will the idea be, as in that case it will not be coloured by either his wants, his desires or his prejudices. However, I don't propose to discuss politics, sociology, or metaphysics with you. I like persons better than principles. Tell me more about Dorian Gray. How often do you see him?"</p>	<p>probabilities are that the more insincere the man is, the more purely intellectual will the idea be, as in that case it will not be colored by either his wants, his desires, or his prejudices. However, I don't propose to discuss politics, sociology, or metaphysics with you. I like persons better than principles. Tell me more about Dorian Gray. How often do you see him?</p>	<p>the sincerity of the man who expresses it. Indeed, the probabilities are that the more insincere the man is, the more purely intellectual will the idea be, as in that case it will not be coloured by either his wants, his desires, or his prejudices. However, I don't propose to discuss politics, sociology, or metaphysics with you. I like persons better than principles, and I like persons with no principles better than anything else in the world. Tell me more about Mr. Dorian Gray. How often do you see him?"</p>
<p>"Every day, Harry. I couldn't not be happy here—if I didn't not see him every day. Of course, sometimes it</p>	<p>"Every day, Harry. I couldn't be happy if I didn't see him every day. Of course sometimes it is only</p>	<p>"Every day. I couldn't be happy if I didn't see him every day. Of course sometimes it is only for a</p>	<p>"Every day. I couldn't be happy if I didn't see him every day. He is absolutely necessary to me."</p>

is only for a few minutes. But a few minutes with somebody one worship mean a great deal.”	for a few minutes. But a few minutes with somebody one worships mean a great deal.	few minutes. But a few minutes with somebody one worships mean a great deal.”	
“But and you don't really worship him?”	“But you don't really worship him?”	"But you don't really worship him?"	
—“yes” “I do.”	“I do.”	" I do."	
“How extraordinary! I thought you would never care for anything but your painting – your art, I should say. Art sounds better, doesn't it?”	“How extraordinary! I thought you would never care for anything but your painting, – your art, I should say. Art sounds better, doesn't it?”	“How extraordinary! I thought you would never care for anything but your painting, – your art, I should say. Art sounds better, doesn't it?”	“How extraordinary! I thought you would never care for anything but your art.”
He is all my art to me now. I sometimes think, Harry, that there are only two eras ^{of any importance} in the history of ^{the world} art, ^{the first is} the disappearance of a new medium ^{for art} , and the second is ^{the} appearance of a new personality ^{for art also} . What the invention of oil-painting was to the Venetians, the face beauty— of	He is all my art to me now. I sometimes think, Harry that there are only two eras of any importance in the history of the world. The first is the appearance of a new medium for art, and the second is the appearance of a new personality for art also. What the invention of oil-painting was to the Venetians,	“He is all my art to me now. I sometimes think, Harry, that there are only two eras of any importance in the history of the world. The first is the appearance of a new medium for art, and the second is the appearance of a new personality for art, and the second is the appearance of a new personality for art also. What the invention	“He is all my art to me now,” said the painter, gravely. “I sometimes think, Harry, that there are only two eras of any importance in the world's history. The first is the appearance of a new medium for art, and the second is the appearance of a new personality

<p>Antinous was to the late Greek sculpture, and the ^{beauty} face of Dorian Gray will some day be to me. It is not merely that I paint from him, draw from him, model from him. Of course I have done all that. He has stood as Paris in dainty armour, and as Adonis with huntsman's clock as polished boar-spear. Crowned with heavy lotus-blossoms he has sat on the prow of Adrian's large looking into the green turbid Nile. He has leaned over the still pool of some Greek woodland, and seen in the water's silent silver the wonder of his own ^{beauty} face. But he is much more to me than that. I won't tell you that I am dissatisfied with what I have done of him, or that his beauty is such that art cannot express it.</p>	<p>the face of Antinous was to late Greek sculpture, and the face of Dorian Gray will some day be to me. It is not merely that I paint from him, draw from him, model from^d him. Of course I have done all that. He has stood as Paris in dainty armour, and as Adonis with huntsman's cloak and pol- ished lotus-blossoms he has sat on the prow of Adrian's barge looking into the green turbid Nile. He has leaned over the still pool of some Greek woodland, and seen in the waters' silent silver the wonder of his own beauty. But he is much more to me than that. I won't tell you that I am dissatisfied with what I have done of him, or that his</p>	<p>of oil-painting was to the Venetians, the face of Antinous was to late Greek sculpture, and the face of Dorian Gray will some day be to me. It is not merely that I paint from him, draw from him, model from him. Of course I have done all that. He has stood as Paris in dainty armor, and as Adonis with huntsman's cloak and polished boar-spear. Crowned with heavy lotus-blossoms, he has sat on the prow of Adrian's barge, looking into the green, turbid Nile. He has leaned over the still pool of some Greek woodland, and seen in the water's silent silver the wonder of his own beauty. But he is</p>	<p>for art also. What the invention of oil-painting was to the Venetians, the face of Antinous was to late Greek sculpture, and the face of Dorian Gray will some day be to me. It is not merely that I paint from him, draw from him, sketch from him. Of course I have done all that. But he is much more to me than a model or a sitter. I won't tell you that I am dissatisfied with what I have done of him, or that his beauty is such that Art cannot express it. There is nothing that Art cannot express, and I know that the work I have done, since I met Dorian Gray, is good work, is the best work of my life. But in some curious way - I wonder</p>
--	---	---	---

<p>There is nothing that art cannot express, and I know the work that I have done, since I met Dorian Gray, is the good work, is the best work of my life. But in some curious way - I wonder will you understand me – his personality has suggested to me an entirely new manner in art, and entirely new mode of style. I see things differently, I think of them differently. I can now recreate life in a way that was hidden for me before. ‘A dream of form in days of thought’ – who is it that say that? – I forget; - but it is what Dorian Gray has been to me. The merely visible presence of this boy lad – for he seems to be little more than a boy lad, though twenty he is over just summers twenty have shown him roses less</p>	<p>beauty is such that art can- not express it. There is nothing that art cannot express, as^{and} that/ I know the work that I have done, since I met Dorian Gray, [/] is good work, is the best work of my life. But in some cur- ious way – I wonder will you understand me? – his personality has suggested to me an entirely new manner in art, an en- tirely new mode of style. I see things differently, I think of them differently. I can now recreate life in a way that was hidden from me before. ‘A dream of form in days of thought’, - who is it who says that? I forget; - but it is what Dorian Gray has been to me. The merely visible presence of this lad, - for he seems to me little more than a</p>	<p>much more to me than that. I won't tell you that I am dissatisfied with what I have done of him, or that his beauty is such that art cannot express it. There is nothing that art cannot express, and I know that the work I have done since I met Dorian Gray is good work, is the best work of my life. But in some curious way - I wonder will you understand me? -- his personality has suggested to me an entirely new manner in art, an entirely new mode of style. I see things differently, I think of them differently. I can now recreate life in a way that was hidden from me before. 'A dream of form in days of thought:'-who is it who says that? I forget; but it is what Dorian Gray has been to me. The merely visible presence of this lad, though he is really over twenty – his merely visible presence - ah! I wonder can you realize all that that means? Unconsciously he defines for me the lines of a fresh school, a</p>	<p>will you understand me? - his personality has suggested to me an entirely new manner in art, an entirely new mode of style. I see things differently, I think of them differently. I can now recreate life in a way that was hidden from me before. 'A dream of form in days of thought:'-who is it who says that? I forget; but it is what Dorian Gray has been to me. The merely visible presence of this lad – for he seems to me little more than a lad, though he is really over twenty – his merely visible presence - ah! I wonder can you realize all that that means? Unconsciously he defines for me the lines of a fresh school, a</p>
--	---	--	---

<p>scarlet than his lips - his merely visible presence, ah! I wonder can you realise all that that means. Unconsciously he defines for me the lines of a fresh school, a school that is to have in itself all the passion of the medieval^{romantic} spirit, all the perfection of—that is Greek. The harmony of soul and body – how much that is! We in our madness have separate the two, as have invented a realism that is bestial, an ideality that is void. Harry! Harry! If you only knew what Dorian Gray is to me ! You remember that landscape of mine, for which Agnew offered me such an a ^{huge} price, but which I would not part with? It is one of the best things I have ever done. And why is it so? Because, while I was</p>	<p>lad, though · - / he is really over twenty, his merely visible presence, - ah! I wonder can you realise all that that means. Unconsciously he defines for me the lines of a fresh school, a school that is to have in itself all the passion of the romantic spirit, all the perfection of the spirit that is Greek, The harmony of soul and body, - how much that is! We in our madness have separated the two, and have invented a realism that is bes- tial, an ideality that is void. Harry! Harry! If you only knew what Dorian Gray is to me! You remember that land- scape of mine, for which Agnew offered me such a huge price, but which I would not part with? It is one of the</p>	<p>thought,-who is it who says that? I forget; but it is what Dorian Gray has been to me. The merely visible presence of this lad, - for he seems to me little more than a lad, though he is really over twenty, - his merely visible presence, -ah! I wonder can you realize all that that means? Unconsciously he defines for me the lines of a fresh school, a school that is to have in itself all the passion of the romantic spirit, all the perfection of the spirit that is Greek. The harmony of soul and body, - how much that is! We in our madness have separated the two, and have invented a realism that is bestial, an</p>	<p>school that is to have in it all the passion of the romantic spirit, all the perfection of the spirit that is Greek. The harmony of soul and body-how much that is! We in our madness have separated the two, and have invented a realism that is vulgar, an ideality that is void. Harry! if you only knew what Dorian Gray is to me! You remember that landscape of mine, for which Agnew offered me such a huge price, but which I would not part with? It is one of the best things I have ever done. And why is it so? Because, while I was painting it, Dorian Gray sat beside me. Some subtle influence passed from him to me, and for the first time in my</p>
---	---	--	--

<p>painting it, Dorian Gray sat beside me. “And, as leaned across to look at it, his curls^{hair} just — brushed touched my^{my} hands.” “The world becomes young to me, when I hold his hand, — — as when I see him, the centuries yield all up their secrets!”</p>	<p>best things I have ever done. And why is it so? Because, while I was painting it, Dorian Gray sat beside me.”</p>	<p>ideality that is void. Harry! Harry! if you only knew what Dorian Gray is to me! You remember that landscape of mine, for which Agnew offered me such a huge price, but which I would not part with? It is one of the best things I have ever done. And why is it so? Because, while I was painting it, Dorian Gray sat beside me.”</p>	<p>life I saw in the plain woodland the wonder I had always looked for, and always missed.”</p>
<p>“Basil, this is quite[?] wonderful.[?] I must not^{see} talk^{Dorian} about^{Gray} that about with your in ? ? vain power, your spell ? ? soul to make yourself the slave of your slave! it is worse than wicked, it is silly. I — hate Dorian Gray.”</p>	<p>“Basil, this is quite wonderful. I must see Dorian Gray.”</p>	<p>“Basil, this is quite wonderful! I must see Dorian Gray.”</p>	<p>“Basil, this is extraordinary! I must see Dorian Gray.”</p>
<p>Hallward got up from the seat, and walked up and down the garden. A</p>	<p>Hallward got up from the seat, and walked up and down the garden.</p>	<p>Hallward got up from the seat, and walked up and down the</p>	<p>Hallward got up from the seat, and walked up and down the</p>

<p>curious smile curved his lips. He seemed like a man in a dream. After some time he came back. “You don’t understand, Harry,” he said. “Dorian Gray is merely to me a motive in art. He is never more present in my work, than when no image of him is there. He is simply a suggestion, as I have said, of a new manner. I see him in the curves of certain lines, in the loveliness and the subtleties of certain colours. That is all.</p>	<p>After some time he came back. “You don’t understand, Harry,” he said. “Dorian Gray is merely to me a motive in art. He is never more present in my work than when no image of him is there. He is simply a suggestion, as I have said, of a new manner. I see him in the curves of certain lines, in the loveliness and the subtleties of certain colours. That is all.</p>	<p>garden. After some time he came back. “You don’t understand, Harry,” he said. “Dorian Gray is merely to me a motive in art. He is never more present in my work than when no image of him is there. He is simply a suggestion, as I have said, of a new manner. I see him in the curves of certain lines, in the loveliness and the subtleties of certain colors. That is all.”</p>	<p>garden. After some time he came back. “Harry,” he said, “Dorian Gray is to me simply a motive in art. You might see nothing in him. I see everything in him. He is never more present in my work than when no image of him is there. He is a suggestion, as I have said, of a new manner. I find him in the curves of certain lines, in the loveliness and subtleties of certain colours. That is all.”</p>
<p>“Then why wont you exhibit his portrait picture??”</p>	<p>“Then why won’t you exhibit his portrait?”</p>	<p>“Then why won't you exhibit his portrait?”</p>	<p>“Then why won't you exhibit his portrait?” asked Lord Henry.</p>
<p>“Because I have put into it ^{all} the extraordinary romance of which, ^{of course,} I have never dared to speak to him. He knows nothing about it, He will never know anything about it. But the world might</p>	<p>“Because I have put into it all the extraordinary ro- mance of which, of course, I have never dared to speak to him. He knows nothing about it. He will never know</p>	<p>“Because I have put into it all the extraordinary romance of which, of course, I have never dared to speak to him. He knows nothing about it. He will never</p>	<p>“Because, without intending it, I have put into it some expression of all this curious artistic idolatry, of which, of course, I have never cared to speak to him.</p>

<p>would guess it, and where there is— merely love, they would see something—evil. Where there is spiritual passion— they would suggest something vile, I will not bare my soul to their shallow prying eyes. My heart shall never be put under their microscope. not be under their mockery. There is too much of myself in ?-the thing, Harry, too much of myself!”</p>	<p>anything about it. But the world might guess it, and I will not bare my soul to their shallow prying eyes. My heart shall never be put under their microscope. There is too much of myself in the thing, Harry, too much of myself!”</p>	<p>know anything about it. But the world might guess it; and I will not bare my soul to their shallow, prying eyes. My heart shall never be put under their microscope. There is too much of myself in the thing, Harry, - too much of myself!</p>	<p>He knows nothing about it. He shall never know anything about it. But the world might guess it; and I will not bare my soul to their shallow, prying eyes. My heart shall never be put under their microscope. There is too much of myself in the thing, Harry - too much of myself!”</p>
<p>“Poets are not so scrupulous as you are. They know how useful passion is for publication. Now-a-days a broken heart will run to many visitors.</p>	<p><u>Hover</u> . “Poets are not so scrupulous as you are. They know how useful passion is for publication. Now-a- days a Broken heart² will run to many editions.” 8m</p>	<p>“Poets are not so scrupulous as you are. They know how useful passion is for publication. Nowadays a broken heart will run to many editions.”</p>	<p>“Poets are not so scrupulous as you are. They know how useful passion is for publication. Nowadays a broken heart will run to many editions.”</p>
<p>“I hate them for it. An artist should create beautiful things, but should put nothing of his own life into them. We live in an age when men treat art as if it were meant to be an</p>	<p>“I hate them for it. An artist should create beautiful things, but should put nothing of his own life into them. We live in an age when men treat art as if it were meant to be</p>	<p>“I hate them for it. An artist should create beautiful things, but should put nothing of his own life into them. We live in an age when men treat art as if it</p>	<p>“I hate them for it,” cried Hallward. " An artist should create beautiful things, but should put nothing of his own life into them. We live in an age</p>

<p>autobiography. We have lost the abstract sense of beauty. If I live I will show the world what it is and for that reason the world shall never see my portrait of Dorian Gray.”</p>	<p>an ^{a form of} autobiography. We have lost the abstract sense of beauty. If I like I will show the world what it is; and for that reason the world shall never see my portrait of Dorian Gray.”</p>	<p>were meant to be a form of autobiography. We have lost the abstract sense of beauty. If I live, I will show the world what it is; and for that reason the world shall never see my portrait of Dorian Gray.”</p>	<p>when men treat art as if it were meant to be a form of autobiography. We have lost the abstract sense of beauty. Some day I will show the world what it is; and for that reason the world shall never see my portrait of Dorian Gray.”</p>
<p>“I think you are wrong, Basil, but I wont argue with you. It is only the intellectually lost who ever argue. Tell me; is Dorian Gray very fond of you?”</p>	<p>“I think you are wrong, Basil, but I won’t argue with you. It is only the intellectuality lost who ever argue. Tell me, is Dorian Gray very fond of you?”</p>	<p>“I think you are wrong, Basil, but I won't argue with you. It is only the intellectually lost who ever argue. Tell me, is Dorian Gray very fond of you?”</p>	<p>“I think you are wrong, Basil, but I won't argue with you. It is only the intellectually lost who ever argue. Tell me, is Dorian Gray very fond of you?”</p>
<p>Hallward considered for a few moments. “He likes me,” he answered after a pause; “I know he likes me. Of course I flatter him dreadfully. I find a strange pleasure in saying things to him that I know I shall will be sorry for having said. I</p>	<p>Hallward considered for a few moments. “He likes me,” he answered, after a pause; “I know he likes me. Of course I flatter him dreadfully. I find a strange pleasure in say- ing things to him that I know I shall be sorry for having </p>	<p>Hallward considered for a few moments. "He likes me," he answered, after a pause; "I know he likes me. Of course I flatter him dreadfully. I find a strange pleasure in saying things to him that I know I shall be sorry for</p>	<p>The painter considered for a few moments. “He likes me,” he answered, after a pause; “I know he likes me. Of course I flatter him dreadfully. I find a strange pleasure in saying things to him that I know I shall be sorry for</p>

<p>give myself away. I tell him that beauty like his is a genius, is higher indeed than genius, as it needs no explanation, and is one of the great facts of the world, like sunlight, or spring time, ^{what in one's dream as} or, the reflection in dark waters of that thin silver shell one calls the moon. As a rule, he is charming to me, and we walk home together, from the club, arm in arm, or sit in the studio beside each other and talk of a thousand things. Now and then, however he is wonderful, — and — petulant, — and however he is horribly thoughtless, and seems to take a real delight in giving me pain. Then I feel, Harry, that I have given away my whole soul to someone. seems to take a real delight in giving me pain. I can quite understand it. I can imagine </p>	<p>said. I give myself away. As a rule, he is charming to me, and we walk home together, from the club, arm in arm, or sit in the studio and talk of a thousand things. Now and then, however, he is horribly thoughtless, and seems to take a real delight in giving me pain. Then I feel, Harry, that I have given away my whole soul to some one who treats it as if it were a flower to put in his coat, a bit of decoration to charm his vanity, an ornament for a summer's day.”</p>	<p>having said. I give myself away. As a rule, he is charming to me, and we walk home together from the club arm in arm, or sit in the studio and talk of a thousand things. Now and then, however, he is horribly thoughtless, and seems to take a real delight in giving me pain. Then I feel, Harry, that I have given away my whole soul to some one who treats it as if it were a flower to put in his coat, a bit of decoration to charm his vanity, an ornament for a summer's day.”</p>	<p>having said. As a rule, he is charming to me, and we sit in the studio and talk of a thousand things. Now and then, however, he is horribly thoughtless, and seems to take a real delight in giving me pain. Then I feel, Harry, that I have given away my whole soul to some one who treats it as if it were a flower to put in his coat, a bit of decoration to charm his vanity, an ornament for a summer's day.”</p>
---	--	--	---

<p>myself doing it. But not to him, not to him. Once or twice we have been away together. Then I have^{had} him all to myself. I am horribly jealous of him, of course. I never —let him talk to me of the people he knows. I like to isolate him from the rest of life, and to think that he absolutely belongs to me. He does not, I know. But it gives me pleasure to think that he does. Harry! I have given this ^{young man} boy my whole soul and he^{who} treats it as if it were a flower to put in his coat, a bit of a decoration to charm his vanity, an ornament for a summer's day.</p>			
<p>"Days in summer, Basil, are apt ^{to} linger. lay long Perhaps you will tire sooner than he will. It is a sad thing to think of, but there is not doubt that</p>	<p>"Days in summer, Basil, are apt to linger. Perhaps you will tire sooner than he will. It is a sad thing to think of, ^{cap} but there is no</p>	<p>"Days in summer, Basil, are apt to linger. Perhaps you will tire sooner than he will. It is a sad thing to think of, but there is no</p>	<p>"Days in summer, Basil, are apt to linger," murmured Lord Henry. "Perhaps. you will tire sooner than he will. It is a sad</p>

<p>genius lasts longer than beauty. That accounts for the fact that we^{we all} are take all^{such pains} so to overeducate ourselves horribly overeducated. In the wild struggle for existence, we want to have something that endures, and so we fill our minds with rubbish and facts, in the silly hope of keeping our place. The thoroughly well-informed man – that is ^{the modern ideal} what we all try to be. And the mind of the Thoroughly well-informed man is a dreadful thing. It is like a bric – à – brac shop, all monsters and dust and everything priced above its proper value. I think you will tire first, all the same. Some day you will look at him, and he will seem to you to be a little out of drawing, or you won't like his tone of colour, or</p>	<p>doubt that <u>genius</u> lasts longer than <u>beauty</u>.^{cap} That accounts for the fact that we all take such pains to overeducate ourselves. In the wild struggle for existence, we want to have something that endures, and so we fill our minds with rubbish and facts, in the silly hope of keeping our place. The thoroughly well-informed man, - that is the modern ideal. And the mind of the thoroughly well-informed man is a dreadful thing. It is like a bric-à-brac shop, all monsters and dust, and everything priced above its proper value. I think you will tire first, all the same. Some day ^{Gray} you will look at him, and he will seem to you to be a little out of drawing, or you won't like his tone</p>	<p>doubt that Genius lasts longer than Beauty. That accounts for the fact that we all take such pains to over-educate ourselves. In the wild struggle for existence, we want to have something that endures, and so we fill our minds with rubbish and facts, in the silly hope of keeping our place. The thoroughly well informed man,- that is the modern ideal. And the mind of the thoroughly well informed man is a dreadful thing. It is like a bric-à-brac shop, all monsters and dust, and everything priced above its proper value. I think you will tire first, all the same. Some day you will look at Gray, and he</p>	<p>thing to think of, but there is no doubt that Genius lasts longer than Beauty. That accounts for the fact that we all take such pains to over-educate ourselves. In the wild struggle for existence, we want to have something that endures, and so we fill our minds with rubbish and facts, in the silly hope of keeping our place. The thoroughly well-informed man- that is the modern ideal. And the mind of the thoroughly well-informed man is a dreadful thing. It is like a bric-à-brac shop, all monsters and dust, with everything priced above its proper value. I think you will tire first, all the same. Some day you</p>
--	---	--	---

<p>something. You will bitterly reproach him in your own heart, and seriously think that he has behaved betrayed^{very badly to} you. The next time he calls, you will be perfectly cold and indifferent. It will be a great pity, for it will alter you. The vast of having a romance is that it leaves one so unromantic.”</p>	<p>of colour, or something. You will bitterly reproach him in your heart, and seriously think that he has behaved very badly to you. The next time he calls, you will be perfectly cold and indifferent. It will be a great pity, for it will alter you. The worst of having a romance is that it leaves one so unroman- tic.”</p>	<p>will seem to you to be a little out of drawing, or you won't like his tone of color, or something. You will bitterly reproach him in your own heart, and seriously think that he has behaved very badly to you. The next time he calls, you will be perfectly cold and indifferent. It will be a great pity, for it will alter you. The worst of having a romance is that it leaves one so unromantic.”</p>	<p>will look at your friend, and he will seem to you to be a little out of drawing, or you won't like his tone of colour, or something. You will bitterly reproach him in your own heart, and seriously think that he has behaved very badly to you. The next time he calls, you will be perfectly cold and indifferent. It will be a great pity, for it will alter you. What you have told me is quite a romance, a romance of art one might call it, and the worst of having a romance of any kind is that it leaves one so unromantic.”</p>
<p>“Harry, dont talk like that. I am not afraid of things, but I am afraid of words, I cannot understand how it is</p>	<p>“Harry, don’t talk like that. As long as I live the personality of Dorian Gray will dominate me.” You can’t</p>	<p>“Harry, don't talk like that. As long as I live, the personality of Dorian Gray will dominate me.</p>	<p>“Harry, don't talk like that. As long as I live, the personality of Dorian Gray will dominate me.</p>

<p>that no prophecy has ever been fulfilled. None has, I know. And yet it seems to me that to say a thing, is to bring it to open pass. Whatever has found expression becomes true, and what has not found expression can never happen. As for genius lasting longer than beauty— it is only the transitory that stirs me. What is permanent — is — monotonous, — and produces no effect. Our senses — become dulled by what is always with us.—As long as I like, the personality of Dorian Gray will dominate me. If it ?? memory, there will be a magic in if it becomes a dream, it will be more real than reality.— You ^{can't} cannot^{feel} realize what I feel. You change too often.</p>	<p>feel what I feel. You change too often.”</p>	<p>You can't feel what I feel. You change too often.”</p>	<p>You can't feel what I feel. You change too often.”</p>
---	---	---	---

<p>“Ah! My dear Basil, that is exactly why I can ^{feel} realize it. Those who are faithful know only the pleasures of love, it is the faithless who know love’s tragedies,” and Lord Henry struck a light on a dainty silver case, and began to smoke a cigarette with a self – conscious and self – satisfied air, as if he had summed up life in a phrase. There was a rustle of chirruping sparrows in the ivy, and the blue cloud – shadows chased themselves across the grass like swallows. How pleasant it was in the garden! And how delightful other people’s emotions were! Much more delightful than their ideas, it seemed to him. One’s own soul, and the passions of one’s friends – those were the fascinating things in life.</p>	<p>Ah, my dear Basil, that is exactly why I can feel it. Those who are faithful know only the pleasures of love, it is the faithless who know love’s tragedies,” and Lord Henry struck a light on a dainty silver case, and began to smoke a cigarette with a self-conscious and self-satisfied air, as if he had summed up life in a phrase. There was a rustle of chirruping sparrows in the ivy, and the blue cloud-shad- ows chased themselves across the grass like swallows. How pleasant it was in the garden! And how delightful other people’s emotions were! Much more delightful than their ideas, it seemed to him. One’s own soul, and the passions of one’s</p>	<p>“Ah, my dear Basil, that is exactly why I can feel it. Those who are faithful know only the pleasures of love: it is the faithless who know love's tragedies.” And Lord Henry struck a light on a dainty silver case, and began to smoke a cigarette with a self-conscious and self-satisfied air, as if he had summed up life in a phrase. There was a rustle of chirruping sparrows in the ivy, and the blue cloud shadows chased themselves across the grass like swallows. How pleasant it was in the garden! And how delightful other people's emotions were! - much more delightful than their ideas, it</p>	<p>“Ah, my dear Basil, that is exactly why I can feel it. Those who are faithful know only the trivial side of love: it is the faithless who know love's tragedies.” And Lord Henry struck a light on a dainty silver case, and began to smoke a cigarette with a self-conscious and satisfied air, as if he had summed up the world in a phrase. There was a rustle of chirruping sparrows in the green lacquer leaves of the ivy, and the blue cloud-shadows chased themselves across the grass like swallows. How pleasant it was in the garden! And how delightful other people's emotions were! - much more delightful than their</p>
---	---	---	--

<p>He thought with pleasure of the tedious luncheon that he had missed by staying so long with Basil Hallward. Had he gone to his aunt's, he would have been quite sure to have met Lord Goodbody there, and the whole conversation would have been about the housing of the poor, and the necessity for model lodging-houses. It was charming to have escaped all that! As he thought of his aunt, an idea seemed to strike him. He turned to Hallward, and said "My dear fellow, I have just remembered."</p>	<p>friends, - those were the fascinating things in life. He thought with pleasure of the tedious luncheon that he had missed by staying so long with Basil Hallward. Had he gone to his aunt's, he would have been sure to have met Lord Goodbody there, and the whole conversation would have been about the housing of the poor, and the necessity for model lodging-houses. It was charming to have escaped all that! As he thought of his aunt, an idea seemed to strike him. He turned to Hallward, and said, "My dear fellow, I have just remembered."</p>	<p>seemed to him. One's own soul, and the passions of one's friends, - those were the fascinating things in life. He thought with pleasure of the tedious luncheon that he had missed by staying so long with Basil Hallward. Had he gone to his aunt's, he would have been sure to meet Lord Goodbody there, and the whole conversation would have been about the housing of the poor, and the necessity for model lodging-houses. It was charming to have escaped all that! As he thought of his aunt, an idea seemed to strike him. He turned to Hallward, and said,</p>	<p>ideas, it seemed to him. One's own soul, and the passions of one's friends those were the fascinating things in life. He pictured to himself with silent amusement the tedious luncheon that he had missed by staying so long with Basil Hallward. Had he gone to his aunt's, he would have been sure to have met Lord Goodbody there, and the whole conversation would have been about the feeding of the poor, and the necessity for model lodging-houses. Each class would have preached the importance of those virtues, for whose exercise there was no necessity in their own lives. The rich would have spoken on the</p>
---	--	---	---

		“My dear fellow, I have just remembered.”	value of thrift, and the idle grown eloquent over the dignity of labour. It was charming to have escaped all that! As he thought of his aunt, an idea seemed to strike him. He turned to Hallward, and said, “My dear fellow, I have just remembered.”
“Remembered what, Harry?”	“Remembered what, Harry?”	“Remembered what, Harry?”	“Remembered what, Harry?”
“Where I heard the name of Dorian Gray.”	“Where I heard the name of Dorian Gray.”	“Where I heard the name of Dorian Gray.”	“Where I heard the name of Dorian Gray.”
“Where I heard the name of was it?” asked Hallward, with a slight frown.	Where was it?,” asked Hallard, with a slight frown.	“Where was it?” asked Hallward, with a slight frown.	“Where was it?” asked Hallward, with a slight frown.
“Don’t look so angry, Basil. It was at my aunts’, Lady Agatha’s. She told me she had discovered a wonderful young man, who was going to keep her in the East End, and that his name was Dorian Gray.”	Don’t look so angry, Basil. It was at my aunt’s, Lady Agatha’s. She told me she had discovered a wonderful young man, who was going to help her in the east End, and that his name was Dorian	“Don't look so angry, Basil. It was at my aunt's, Lady Agatha's. She told me she had discovered a wonderful young man, who was going to help her in the East End, and that his	“Don't look so angry, Basil. It was at my aunt, Lady Agatha's. She told me she had discovered a wonderful young man, who was going to help her in the East End, and that his name was

<p>I am found to state that she never told me he was good – looking. Women have no appreciation of good looks. At least, good women have not. She said that he was very earnest, and had a beautiful nature. I at once pictures to myself a creature with spectacles and ^{lank} no hair, horribly freckles, and ^{tramping} with ^{about on} huge feet. I wish I had known it was your friend.”</p>	<p>Gray. I am bound to state that she never told me he was good-looking. Women have no appreciation of good looks. At least, good women have not. She said that he was very earnest, and had a beautiful nature. I at once pictured to myself a creature with spectacles and lank hair, horridly freckled, and tramping about on huge feet. I wish I had known it was your friend.”</p>	<p>name was Dorian Gray. I am bound to state that she never told me he was good-looking. Women have no appreciation of good looks. At least, good women have not. She said that he was very earnest, and had a beautiful nature. I at once pictured to myself a creature with spectacles and lank hair, horridly freckled, and tramping about on huge feet. I wish I had known it was your friend.”</p>	<p>Dorian Gray. I am bound to state that she never told me he was good-looking. Women have no appreciation of good looks; at least, good women have not. She said that he was very earnest, and had a beautiful nature. I at once pictured to myself a creature with spectacles and lank hair, horribly freckled, and tramping about on huge feet. I wish I had known it was your friend.”</p>
<p>“I am very glad you didn’t, Harry.”</p>	<p>“I am very glad you didn’t, Harry.”</p>	<p>“I am very glad you didn’t, Harry.”</p>	<p>“I am very glad you didn’t, Harry.”</p>
<p>“Why?”</p>	<p>“Why?”</p>	<p>“Why?”</p>	<p>Why?”</p>
<p>“I dont want you to meet him.”</p>	<p>“I dont want you to meet him.”</p>	<p>“I dont want you to meet him.”</p>	<p>“I dont want you to meet him.”</p>
			<p>“You don’t want me to meet him?”</p>
			<p>“No”</p>

<p>“Mr. Dorian Gray is in the studio, Sir” said the butler coming into the garden</p>	<p>“Mr. Dorian Gray is in the studio, sir,” said the butler, coming into the garden</p>	<p>“Mr. Dorian Gray is in the studio, sir,” said the butler, coming into the garden.</p>	<p>“Mr. Dorian Gray is in the studio, sir,” said the butler</p>
<p>“You must introduce me now”, ^{cried} said Lord Henry, laughing. </p>	<p>“You must introduce me now,” ^{cried} Lord Henry, laughing.</p>	<p>“You must introduce me now,” ^{cried} Lord Henry, laughing.</p>	<p>“You must introduce me now,” ^{cried} Lord Henry, laughing.</p>
<p>Basil Hallward turned to the ^{servant} butler—who stood blinking in the sunlight. “Ask Mr. Gray to wait, Parker; I will be in in a few moments.” The man bowed, and went up the walk.</p>	<p>Basil Hallward turned to the servant, who stood blinking in the sunlight. “Ask Mr. Gray to wait, Parker: I will be in in a few moments.” The man bowed, and went up the walk.</p>	<p>Basil Hallward turned to the servant, who stood blinking in the sunlight. “Ask Mr. Gray to wait, Parker: I will be in in a few moments” The man bowed, and went up the walk.</p>	<p>The painter turned to his servant, who stood blinking in the sunlight. “Ask Mr. Gray to wait, Parker: I shall be in in a few moments.” The man bowed, and went up the walk.</p>
<p>Then he looked at Lord Henry. “Dorian Gray is my dearest friend,” he said. ‘He has a simple and a beautiful nature. Your aunt was quite right in what she said of him. Don’t spoil him for me. Dont try to influence him. Your influence would be bad. The world is wide, and has many marvellous people in</p>	<p>Then he looked at Lord Henry. “Dorian Gray is my dear- est friend,” he said. “He has a simple and beautiful na- ture. Your aunt was quite right in what she said of him. Don’t spoil him for me. Don’t try to influence him. Your influence would be bad. The world is wide, and has many marvellous</p>	<p>Then he looked at Lord Henry. “Dorian Gray is my dearest friend,” he said. “He has a simple and a beautiful nature. Your aunt was quite right in what she said of him. Don't spoil him for me. Don't try to influence him. Your influence would be bad. The world is</p>	<p>Then he looked at Lord Henry. “Dorian Gray is my dearest friend,” he said. “He has a simple and a beautiful nature. Your aunt was quite right in what she said of him. Don't spoil him. Don't try to influence him. Your influence would be bad. The world is wide, and has many</p>

<p> it. Dont take away from me the one person that makes life lovely absolutely lovely to me, and that gives to my art whatever wonder or charm it possesses. Mind, Harry, I trust you. “He spoke very slowly, and the words seemed wrung out of him almost against his will.</p>	<p>people in it. Don’t take away from me the one per- son that makes life absolutely lovely to me, and that gives to my art whatever wonder or charm it possesses. Mind, Harry, I trust you.” He spoke very slowly, and the words seemed wrung out of him almost against his will.</p>	<p>wide, and has many marvellous people in it. Don't take away from me the one person that makes life absolutely lovely to me, and that gives to my art whatever wonder or charm it possesses. Mind, Harry, I trust you.” He spoke very slowly, and the words seemed wrung out of him almost against his will.</p>	<p>marvellous people in it. Don't take away from me the one person who gives to my art whatever charm it possesses: my life as an artist depends on him. Mind, Harry, I trust you.” He spoke very slowly, and the words seemed wrung out of him almost against his will.</p>
<p>“What nonsense you talk,” said Lord Henry smiling, and, taking Hallward by the arm, he almost led him into the house</p>	<p>“What nonsense you talk!” said Lord Henry, smiling, and, taking Hallward by the arm, he almost led him into the house</p>	<p>“What nonsense you talk!” said Lord Henry, smiling, and, taking Hallward by the arm, he almost led him into the house.</p>	<p>“What nonsense you talk!” said Lord Henry, smiling, and, taking Hallward by the arm, he almost led him into the house.</p>

4.3.1 TIPOS DE MOVIMENTOS

Em relação aos movimentos efetuados por Oscar Wilde no primeiro capítulo dos quatro testemunhos, três tipos destacam-se, particularmente entre o manuscrito, o datiloscrito e a versão transmitida no periódico: acréscimo, substituição e supressão. Para além das alterações referentes ao tempo verbal (na maioria das vezes de passado contínuo para passado simples ou vice-versa), mostra-se evidente o tratamento aplicado em passagens expressando ou caracterizando estima/afeto (romântico e físico) entre os homens.

O primeiro a ser destacado trata-se da mudança de “Dorian Gray’s beauty” (a beleza de Dorian Gray) para “Dorian Gray’s good looks” (a boa aparência de Dorian Gray). No manuscrito, a palavra “beauty” aparece cortada e, logo acima, nota-se o substituto “good looks”. À primeira vista, a transição parece genérica, até mesmo inócua, especialmente quando se considera a mudança inversa num trecho mais adiante. Comparando o papel de Dorian em sua vida com a contribuição de Antínoo às artes plásticas na Grécia, a fala de Basil Hallward mencionado o rosto (the face) do jovem grego é modificada para beauty. Assim, o que antes era “the beauty of Antinous” (a beleza de Antínoo) tornou-se “the face of Antinous” (o rosto de Antínoo).

Deve-se salientar, contudo, o fato de que, enquanto *menção*, o Antínoo aludido é aquele da escultura. A estátua. O objeto inanimado, de puro mármore, polido à exaustão, em contraposto. Admirar a sua beleza, e destacar a própria admiração, não implica em um comprometimento da orientação sexual do observador. Contudo, destacar a beleza de Dorian (como antes estava) ao invés do seu rosto (como, do manuscrito, foi reverberado nos outros testemunhos) significar retirar os holofotes do conjunto de atributos significantes para quem o vê (ou seja, Basil) para focar em um simples elemento anatômico. O que antes sugeria uma avaliação subjetiva, tornou-se algo casual, pragmático.

Entretanto, enquanto *referência*, Antínoo funciona não apenas como mais um item clássico adornando o enredo, mas, também, como alusão às relações afetivas entre homens permeando o texto. Afinal, o jovem de ascendência grega fora amante do imperador Adriano e, tal qual Dorian Gray, conhecido e louvado por seu impressionável aspecto físico. Na obra *Following Hadrian* (2003, p.161, tradução nossa), Elizabeth Speller, a partir dos monumentos erigidos em sua homenagem, descreve o “corpo

simétrico, com olhos cabisbaixos e cabelos grossos e cacheados”²⁶¹ de Antínoo de modo similar as caracterizações cedidas por Roger John Anthony Wilson (1998, p.440, tradução nossa), sobre um indivíduo de “beleza combalida, trato tímido, porte ativo e sensual”²⁶², e por Sarah Waters (1995, p.198, tradução nossa) a cerca do rapaz de “peitoral amplo e volumoso”, com “cachos desalinhados” e “olhar empalidecido”²⁶³.

O leitor atento pode escutar o eco de tais exposições no primeiro encontro de Lorde Henry e Dorian, quando o homem mais velho, defronte a iminência material do modelo, conclui que

Sim, ele era de fato maravilhosamente belo, com lábios rubros encantadoramente modelados, olhos azuis onde se espelhava a franqueza, cabelos dourados e ondulados. Havia em seu rosto algo que inspirava confiança imediatamente. Toda a candura, toda a apaixonada pureza da mocidade ali estavam. Sentia-se que o mundo não o contaminara. Não era de admirar que Basil o idolatrasse (Wilde, 2022, p.32).

A observação do personagem sobre a idolatria do pintor para com Dorian Gray apresenta-se como um parecer notório, visto o sentimento similar movendo o imperador Adriano a criar cultos de adoração, festivais, monumentos e, inclusive, uma cidade, após a morte do amado. As circunstâncias envolvendo o seu falecimento é mais um dos elementos conectando os dois jovens. Antínoo morreu afogado no rio Nilo, porém, devido a falta de registros, homicídio e suicídio são fatores de alternância nos levantamentos históricos. Dorian, por sua vez, perece pela combinação dos elementos mencionados: golpeando o retrato, sob o intuito de destruí-lo, o objeto em mãos, uma moção hermética, vitimiza o próprio agente da ação. Curiosamente, também presente na correspondência entre os rapazes encontra-se a partilha do mês de nascimento. Segundo Christopher P. Jones em *New Heroes in Antiquity: From Achilles to Antinoos* (2010), o jovem grego, assim como o jovem inglês, nasceu em novembro (o aniversário de Dorian é no décimo dia do mês).

A próxima passagem excluída no manuscrito e que, conseqüentemente, não aparece nos testemunhos seguintes é “taking hold of his hand”, em que Basil Hallward segura a mão de Lorde Henry, conforme explica o motivo de não exibir a pintura. Adiante nesta mesma conversa, Basil aplica a palavra *passion* (paixão) para caracterizar o fato de

²⁶¹ No original (Speller, 2003): “(...) well-proportioned body, with downcast eyes and thick, curly hair”

²⁶² No original (Wilson, 1998): “(...) melancholy beauty, diffident manner, and lithe and sensuous frame”

²⁶³ No original (Waters, 1995): “(...) broad, swelling chest, a head of tousled curls, a downcast gaze”

que quando um artista cria uma obra de arte, neste caso, a pintura, é o reflexo dele, da sua paixão, que se enxerga, não do modelo, ou da coisa retratada em si. A palavra, contudo, imbuída de potência e fervor, é substituída por *feeling* (sentimento/sensação), consideravelmente pálida em descrição e efeito.

Para o olhar indolente, as mudanças seguintes exibem mínimo impacto, contudo, ao destrinchar seus movimentos, percebe-se, ao fundo, as implicações que continham. No manuscrito, a frase “I suddenly felt that some one was looking at me” (De repente, senti que alguém me olhava) tem o verbo “felt” (passado de sentir) substituído por “become conscious” (tornei-me consciente). A substituição, de modo sutil, constrói a noção de que, opondo-se à composição anterior, a presença de Dorian não foi sentida por Basil, porém assimilada. Sentir implica numa assimilação através dos sentidos, em que o corpo, em primeiro lugar, é o canal. O caminho. “Tornar-se consciente”, por outro lado, denota um processo essencialmente mental, imagético em sua mecanicidade. Aplica-se, deste modo, uma distância entre o indivíduo e seu sentimento. Entre o indivíduo e a própria experiência estética de ter outros olhos sobre si.

Permanecendo no manuscrito, o trecho “be Lord over” (ser o senhor/ser o dono) é substituído por “absorb” (absorver), quando Basil revela que, ao conhecer Dorian, sentiu que o jovem seria o senhor/dono da sua vida. Duas mudanças acontecem nesta fala: há a substituição por “absorb” e “vida” (life) tornar-se “natureza/índole” (nature). É válido mencionar que, no datiloscrito, observa-se uma adição interesse neste mesmo trecho: “If I allowed it to do so” (se eu permitisse). Basil confessa que, sim, sabia estar cara a cara com alguém que, *se ele permitisse*, assumiria o controle da sua vida. Ou melhor, da sua natureza. Essa tática confere mais autonomia para o personagem, mais controle sobre os seus sentimentos, e as reações físicas provocadas por Dorian Gray, em seu corpo.

O pintor, num trecho excluído do manuscrito, revela não querer influência “externa” (external) “daquele tipo” (of that kind). Contudo, sobre qual tipo de influência ele estaria exatamente falando? Até aquele ponto, não havia entrado em contato, não havia sequer trocado uma palavra, com Dorian Gray. A única coisa que “conhecia” do sujeito a tornar-se seu amigo era a sua aparência. A maneira com a qual aquilo que Basil tomara como “beleza” tivera um efeito sobre o seu próprio corpo. O pintor parece temer, então, ou melhor, recusa, de modo consciente, qualquer tipo de elemento que lhe cause determinada comoção corporal. Carnal. O pintor, refugiando-se numa conjuntura apolínea, deleitando-se, com reserva e discrição, no calor proveniente das obras de arte, do ofício intelectual em si, parece temer tudo aquilo que pode ser desencadeado, que pode

ser liberto, se ele permitisse. Essa noção é algo que o personagem, um pouco mais adiante na conversa, ao admitir que “experimentava a sensação de que o Destino me reservava singulares alegrias e estranhos pesares” (Wilde, 2022, p.27). A palavra “Destino” (Fate, em inglês) empenha o papel de substituta para a palavra “Vida” (Life), aplicada ainda no manuscrito. A troca confere, novamente, distanciamento, entre o sujeito e o seu poder de atuação.

Wilde também realiza um jogo expondo e escondendo certas palavras e suas implicações. No datiloscrito, as palavras “whole” e “very” aparecem pela primeira vez na conversa entre Basil e Lorde Henry. O que antes, a partir do manuscrito, era “it would absorb my nature, my soul, my art itself” (absorveria a minha natureza), tornou-se “it would absorb my whole nature, my whole soul, my very art itself” (absorveria toda a minha natureza, toda a minha alma, a essência da minha arte). Em uma parte da conversa, também aparecendo pela primeira vez no datiloscrito, Basil diz que Dorian “também sentiu que estávamos destinados a conhecer um ao outro” (“[He], too, felt that we were destined to know each other”). Em outro momento, quando é questionado se via Dorian todos os dias, Basil, além de confirmar, afirma que não seria feliz se não o visse todos os dias (“I couldn’t be happy if I didn’t see him every day”). Tal colocação, contudo, aparece ligeiramente no manuscrito. Ao invés de “happy”, a palavra “here” fora escolhida. Enquanto a substituta cede a ideia de que o pintor não conseguiria ser feliz sem os encontros com o modelo, a palavra “original” indica que o simples ato de estar presente, de existir naquele momento, seria incompleto, quicá possível, sem Dorian Gray.

Na folha 12 do manuscrito, é possível, com um pouco de dificuldade, distinguir, entre as palavras riscadas, “never leave him”, “tell others him”, “I would”, “dead”. Argumentamos que o trecho “original” volveria, traduzido, em algo como “Eu nunca o deixaria e estaria morto/preferiria estar morto”. A frase, onde Basil confessa ter se proibido de conversar com Dorian, no primeiro encontro, tornou-se, a partir dos movimentos do manuscrito, “I would become absolutely devoted to him, and that I ought not to speak to him” (Eu me tornaria absolutamente devotado a ele, e eu não deveria falar com ele). O trecho, após as novas inserções no manuscrito de “absolutely”, que antes era “absurdly”; “devoted”; “and that I ought not to speak to him”, aparece na versão do periódico, porém não está presente na versão em livro.

Entre as mudanças presentes, uma que pode chamar mais atenção e a substituição de “beauty” (beleza) por “personality” (personalidade), aplicadas no manuscrito. Originalmente, Basil descreve Dorian como “the young man whose beauty stirred me” (o

jovem rapaz cuja beleza me agitou/comoveu). No manuscrito, além de “personality”, aparece o advérbio “strangely”. A frase, então, fica “the young man whose personality strangely stirred me” (o jovem rapaz cuja personalidade estranhamente me agitou/comoveu). Todavia, é necessário salientar a incongruência da fala, pois, Basil, até aquele ponto, não conhecia a personalidade de Dorian, apenas a sua aparência física, sua beleza. Assim, dizer que a personalidade causou um efeito nele não é apenas algo equivocado, mas, também, ilógico.

De certa forma, a alteração, presente no manuscrito, de “boy” (menino) para “lad” (rapaz) é um dos pontos mais importantes. A mudança retira Dorian Gray de, enquanto “menino”, um local de vulnerabilidade, para, na forma de “rapaz”, ser alguém com menor chances de ser corrompido. Deve-se lembrar da apreensão percorrendo a Inglaterra do século dezenove em relação à “facilidade” de corrupção dos jovens por homens mais velhos. Em outro trecho excluído no manuscrito, Dorian é caracterizado como alguém cujos lábios são mais vermelhos que as rosas. Toda essa caracterização, tradicionalmente ligada à representação das mulheres, colaborou para o criticismo negativo daqueles que enxergavam na obra algo pior do que o apreço pela feminilidade: o desvirtuamento da masculinidade. A descrição desaparece por completo das versões subsequentes.

A proximidade entre Basil e Dorian (um homem mais velho e um rapaz mais jovem) ilumina-se diante de duas passagens eliminadas no manuscrito onde o pintor revela que “o mundo se torna jovem para mim, quando seguro sua mão, como quando o vejo, os séculos revelam todos os seus segredos” (“The world becomes young to me, when I hold his hand, as when I see him, the centuries yield all up their secrets”). O trecho aparece depois de outra passagem, também excluída, onde Basil revela, com ares de romantismo, a vez em que Dorian Gray sentava-se ao seu lado, durante uma das sessões de pintura, e o seu cabelo resvalou na lateral do rosto do pintor. A imagem não faz muito sentido, devido a distância entre tais partes do corpo. Essa parte do corpo, a bochecha, foi trocada, ainda no manuscrito, por mão, mas o trecho permaneceu eliminado.

A referida atmosfera romântica pode ser contemplada em outra parte excluída do manuscrito, onde, antes de responder sobre a natureza do seu sentimento para com Dorian, é escrito sobre Basil que “um sorriso curioso curvou seus lábios. Ele parecia um homem em um sonho” (“A curious smile curved his lips. He seemed like a man in a dream”). O jogo de mostrar e esconder, de dubiedade, pode ser visto também no trecho onde revela que precisa esconder o seu sentimento, uma vez que “onde existe apenas amor, eles veriam algo maligno. Onde há paixão espiritual, eles sugeririam algo vil”

(“where there is merely love, they would see something evil. Where there is spiritual passion, they would suggest something vile”). Mais à frente, em outro trecho excluído do manuscrito, onde relata sobre a dinâmica da relação com Dorian, Basil revela:

Eu o digo que uma beleza como a sua é uma talento, é, de fato, superior a um talento, pois não precisa de explicação e é um dos grandes fatos do mundo, como a luz do sol ou a primavera, o que há em um sonho, ou o reflexo nas águas escuras daquela fina concha prateada que chamamos de lua²⁶⁴.

A passagem, no manuscrito, onde Basil revela sentar-se lado a lado (“beside each other”) de Dorian também foi excluída, ilustrando o anulamento de qualquer semblante romântico entre os homens. Adiante, outro trecho caracterizando o relacionamento do artista e do modelo aparece com movimentos de supressão e substituição. A fala de Basil sobre Dorian ser “maravilhoso e petulante”, e que apesar do ocasional mal comportamento do rapaz, “Eu posso entendê-lo perfeitamente. Eu posso me imaginar fazendo isso. Mas não com ele, não com ele”²⁶⁵. Na mesma conversa, Basil revela, numa passagem excluída:

Uma ou duas vezes, saímos juntos. Nestes momentos, eu o tenho só para mim. Tenho um ciúme terrível dele, é claro. Nunca o deixei falar comigo sobre as pessoas que conhece. Gosto de isolá-lo do resto da vida e pensar que ele me pertence de modo absoluto. Ele não me pertence, eu sei. Mas me dá prazer pensar que sim. Harry! Eu dei a este jovem rapaz toda a minha alma²⁶⁶.

Neste exemplo, novamente, a palavra “jovem” (young) foi substituta para “boy” (menino).

Aproximando-se do final do capítulo, outro trecho da fala do pintor é excluído. Nele, Basil demonstra que tem como voltar atrás do seu contato com Dorian. Não tem

²⁶⁴ No original (manuscrito): “I tell him that beauty like his is a genius, is higher indeed than genius, as it needs no explanation, and is one of the great facts of the world, like sunlight, or spring time, what in one’s dream as or, the reflection in dark waters of that thin silver shell one calls the moon.”

²⁶⁵ No original (manuscrito): “I can quite understand it. I can imagine myself doing it. But not to him, not to him.”

²⁶⁶ No original: [...] Once or twice we have been away together. Then I have had him all to myself. I am horribly jealous of him, of course. I never let him talk to me of the people he knows. I like to isolate him from the rest of life, and to think that he absolutely belongs to me. He does not, I know. But it gives me pleasure to think that he does. Harry! I have given this young man boy my whole soul”.

mais como esquecê-lo. Ele diz: “Se for memória, haverá uma mágica nela, se virar sonho, será mais real que a realidade”²⁶⁷.

4.3.2 A HOMOTEXTUALIDADE DE DORIAN GRAY

O questionamento permanece: diante dos trechos dissertados, pode *O Retrato de Dorian Gray* ser considerado vítima de censura? Embora seja flagrante a natureza das alterações evidenciadas (divergindo de Lawler sobre correções inevitáveis), argumenta-se, aqui, a substituição da palavra *censura* por *silenciamento*. Conforme Orlandi (2011 [2007], p.13), perante o silêncio, ou melhor, o ato de pôr em silêncio, de silenciar, “o sentido não pára: ele muda de caminho”. Portanto, quando o sentido (ou a mensagem) é silenciado, outro é inferido, dilatado, disseminado. No caso de *Dorian Gray*, percebe-se que, conforme o caráter voluptuoso da expressão afetiva de Basil é amenizada, a sua estima, para com o jovem modelo, converte-se num interesse estético, puramente artístico. Idealizado. Platônico.

Um dos motivos pelos quais o silenciamento designa uma melhor configuração é o fato que as mudanças podem ser notadas desde o manuscrito, contrariando o posicionamento de Frankel, acerca da influência da recepção no texto. Sendo o manuscrito estágio particular do processo de criação, Wilde não apenas era a mão que escrevia, mas, ao mesmo, o seu primeiro leitor. A possibilidade da auto-censura, obviamente, pode ser colocada em voga. Contudo, se adotarmos a visão de Orlandi, sobre a censura enquanto uma estrutura ultrapassando o sujeito e proibindo o uso direto de determinadas palavras, obstruindo “de imediato, a identidade do sujeito” (Orlandi, 2011 [2007], p.79), conclui-se que a produção de Wilde, sistematizada a partir de suas próprias relações afetivas e sexuais, não perde, sem as passagens modificadas, a índole do erotismo entre homens, uma vez que, transcendendo a questão de representação literária, o irlandês urdiu, linha por linha, um homotexto.

O termo (homotextualidade) aparece, pela primeira vez, no ensaio de Jacob Stockinger (1978), *Homotextuality: a proposal*. Stockinger defende a ideia de que identidades dissidentes produzem textos dissidentes, textos fortemente marcados por uma qualidade identitária, e, por isso, interpretados de modo equivocado ou leviano. Diante

²⁶⁷ No original (manuscrito): “If it ? ? memory, there will be a magic in it, if it becomes a dream, it will be more real than reality”

da incompatibilidade de análise através dos mecanismos de leitura à época, tais produções eram relegadas à marginalidade, desprezadas devido as “realidades históricas, sociais e artísticas”²⁶⁸ (Stockinger, 1978, p. 135, tradução nossa) nas quais foram concebidas. A perspectiva, limitada e hostil, colabora para o projeto de desumanização e cerceamento de obras elaboradas por minorias, obras estas tidas mais como um estudo topicalizado, genérico, do que composição artística. Para Stockinger, sendo a configuração minoritária parte da identidade do artista, e sendo a sua produção atravessada por ela, atravessada por elementos temporais e espaciais, mobilizada e mobilizando certos dispositivos, a crítica (ideal) consideraria o fato de produções dissidentes executarem-se de modo a contrastar dos moldes e padrões mantidos tal modelos para reprodução.

Assim, o homotexto não poderia, ou deveria, ocupar-se do criticismo que “ignora, menospreza e distorce a sexualidade minoritária na literatura”²⁶⁹ (Stockinger, 1978, p.136, tradução nossa). Como expressado anteriormente, o homotexto transcende o elemento da representação, do retrato comportamental. Comprova que, sim, “a sexualidade incorpora-se de fato à própria tessitura do texto”²⁷⁰ (Stockinger, 1978, p.137, tradução nossa), e não somente à esfera de conteúdo ou tema. Reconhecer a efetividade do termo e operá-lo é admitir a heteronormatividade tática presente da crítica literária. Tal argumenta Stockinger:

Ninguém fala de “heterotextualidade” porque não há necessidade. A ideia de sexualidade textual implica heterossexualidade textual, assim como os cursos de “educação sexual” poderiam, na maioria das vezes, ser mais precisamente chamados de cursos de “educação heterossexual”²⁷¹ (Stockinger, 1978, p.138, tradução nossa)

Logo, mostra-se necessário escancarar o que Stockinger (1978, p.138, tradução nossa) nomeia como a “presunção heterossexual” estabelecida enquanto elemento esperado, dominante. Normal.

Tratando-se dos recursos elencados para a identificação do homotexto, o primeiro a ser destacado, a questão de “passar” (com deliberação ou não) por outra pessoa, de ser lido doravante a presumida heteronormatividade social, demonstra “a tensão dialética

²⁶⁸ No original (Stockinger, 1978): “[...] historical, social, and artistic realities”.

²⁶⁹ No original (Stockinger, 1978): “[...] ignores, belittles, and distorts minority sexuality in literature”.

²⁷⁰ No original (Stockinger, 1978): “[...] sexuality does in fact enter into the very fabric of the text”.

²⁷¹ No original (Stockinger, 1978): “No one speaks of “heterotextuality” because there is no need to. The idea of textual sexuality implies textual heterosexuality, just as courses in “sex education” could, for the most part, more accurately be called courses in “heterosexual education”.

com o ambiente hostil [...], o conflito entre autonegação e autoafirmação sendo a característica mais marcante da vida homossexual no Ocidente homofóbico”²⁷² (Stockinger, 1978, p.139, tradução nossa). Podemos contemplar a referida conduta, no texto de Wilde, acompanhado a vida dupla do personagem principal. Devido a sua aparência e origem burguesa, Dorian Gray transita pelos bairros nobres de Londres, assim como, utilizando um nome falso, nos periféricos, porém ninguém, além dele, sabe do retrato escondido, revelando a sua verdadeira identidade. Os modos do jovem ocasionam elipses acomodadas no texto que, parece, apoiá-lo, acomodar-se aos seus movimentos. O pintor Basil Hallward, logo no primeiro capítulo, confessa a inclinação por reter uma vida secreta. Diz que, ao sair da cidade, não revela o próprio paradeiro. Esconde de todos o que faz.

Stockinger (1978, p.139, tradução nossa) explana sobre a natureza de tal comportamento na estrutura e sistematização do texto:

[...] a psicodinâmica do homossexual é fluida e poderia ser chamada de transformacional no sentido de que é comparável à gramática transformacional: de uma “estrutura profunda” latente (a identidade homossexual) emergem muitas variações de “estrutura superficial” (seja uma identidade heterossexual assumida ou presumida ou, no mínimo, formas modificadas e reprimidas de uma identidade homossexual²⁷³.

O espelho caracteriza-se como outro dispositivo evocado no homotexto. O objeto capaz de suscitar “atração e repulsão simultâneas”²⁷⁴, tal qual o retrato que, a cada deturpação, excita o indivíduo representado. O retrato de Dorian é, afinal, o espelho de sua alma. Reflete uma condição subjetiva, íntima. Concede ao seu proprietário a oportunidade de passar por alguém que não é. Outorga a “estrutura superficial” de sua identidade. Ao mesmo tempo, disponibiliza ao “homossexual a inevitável consciência de sua identidade transformacional”²⁷⁵ (Stockinger, 1978, p.141, tradução nossa).

²⁷² No original (Stockinger, 1978): “[...] dialectical tension with a hostile environment [...], the conflict between self-denial and self-affirmation is the most marked feature of homosexual life in the homophobic Occident”.

²⁷³ No original (Stockinger, 1978): “[...] the psycho-dynamic of the homosexual is fluid and could be called transformational in the sense that it is comparable to transformational grammar: out of an underlying "deep structure" (the homosexual identity) emerge many variations of "surface structure" (either an affirmed or assumed heterosexual identity or, at the very least, modified and repressed forms of a homosexual identity”.

²⁷⁴ No original (Stockinger, 1978): “simultaneous attraction to and repulsion”.

²⁷⁵ No original (Stockinger, 1978): “[...] the homosexual's inescapable awareness of their transformational identity”

A seguinte afirmação sobre o manuseio do espelho poderia ilustrar, com plenitude, a função do retrato no texto de Wilde:

O espelho homotextual não fornece apenas reflexos da inquietação de tal identidade. Longe de sinalizar uma vaidade superficial, os espelhos homotextuais significam uma condição profunda da existência sexual e apontam o caminho para uma redescoberta crítica da ambigüidade latente na lenda original de Narciso²⁷⁶ (Stockinger, 1978, p.142, tradução nossa).

Narciso, lembremos, é o jovem, no mito, apaixonado pela própria aparência. E o que move Dorian Gray, além do aspecto material, físico, de si e do mundo?

Adiante, Jacob Stockinger (1878, p.143, tradução nossa) argumenta a respeito da presença “[d]o lugar fechado e esquivo que se transforma de espaço estigmatizante em redentor”²⁷⁷. O sótão de Dorian Gray trata-se do ambiente a qual ele recorre, após esconder os sinais alarmantes expressados no retrato. Torna-se o sótão, outrora abandonado, imemorial, o local de sua obsessão, o detentor de sua identidade. O único recinto onde pode exhibir e encarar a outra face, o outro Dorian.

Os últimos dispositivos levantados por Stockinger são a linguagem e a intertextualidade. Por ora, concentremos no tópico posterior. Projetado por Julia Kristeva, o termo intertextualidade designa as conexões entre textos, verbais ou não-verbais, de maneira expressiva ou implícita. O “diálogo” promove-se, dentre tantas formas, no âmbito das citações, das alusões e das paráfrases. Isto posto, o livro presenteado à Dorian, por Lorde Henry, trata-se uma obra real e, inclusive, questionada pelo advogado de acusação, Edward Carson, no julgamento de Oscar Wilde.

O enredo do fictício *Le Secret de Raoul*, suprimido ainda no manuscrito, baseou-se em *Às Aversas*, de Joris-Karl Huysmans, também conhecido, em francês, como *Àu Rebours* ou, em inglês, *Against Nature*. No romance, publicado em 1884, o protagonista e único personagem, Jean des Esseintes, recluso numa casa de campo, dedica-se a viver em busca de prazeres estéticos. Dedicou-se a viver “às avessas” do comportamento idealizado para o homem, no século dezenove. Seu porte, para os leitores escandalizados, ia de contra a natureza masculina, explicando a tradução em inglês, *Against Nature*.

²⁷⁶ No original (Stockinger, 1978): “The homotextual mirror not only provides reflections of the disquieting on that identity. Far from signaling a superficial vanity, homotextual mirrors signify a profound condition of sexual existence and point the way to a critical rediscovery of the ambiguity latent in the original Narcissus legend”.

²⁷⁷ No original (Stockinger, 1978): “[...] the closed and withdrawn place that is transformed from stigmatizing into redeeming space”.

Carson, na transcrição do julgamento editado por Merlin Holland (2004, p.94), questionou Wilde se a obra de Huysmans servira de inspiração para o regalo de Lorde Henry. Wilde, por sua vez, optou por “sugestão”²⁷⁸. O advogado, após ler o trecho sobre a influência da leitura na índole de Dorian Gray, indagou sobre a possível imoralidade do livro, e se, para Wilde, *Às Avessas* tratava de uma “sodomia indisfarçável”²⁷⁹.

Edward Carson visionava elaborar justamente a relação intertextual mobilizada, na perspectiva de Jacob Stockinger, por homotextos com o objetivo de estabelecer um complexo homoerótico.

Não obstante as referências literárias, alusões históricas também se constituem com relevância. O nome “Dorian”, por exemplo, alude, aos povos dórios (em inglês, “Dorian”), um dos principais grupos étnicos residindo na Grécia antiga. Essencialmente militar, com seu caráter belicoso fomentando moções diaspóricas nos territórios invadidos, os dórios, informa Kenneth Dover em *Greek Homosexuality* (1978), encorajavam a relação entre um homem mais velho e um rapaz jovem. Embora não obrigatório, tais conexões também eram educativas, sendo bem recebida socialmente devido ao seu poder instrutivo.

A linguagem, tal postulado por Stockinger, também desempenha função importante na urdidura do texto. Basil Hallward, questionado, no primeiro capítulo, acerca do seu contato com o jovem modelo, confessa a impossibilidade de ser feliz, sem ver Dorian, estar com ele, todos os dias. Venera-o. Enquanto a dinâmica entre Dorian e Basil desenvolve-se de modo paradoxal, uma vez que o pintor demonstra interesse pelo jovem, mas, ao mesmo tempo, deseja manter o semblante platônico do sentimento, a linguagem pela qual o vínculo entre Dorian e Lorde Henry apresenta-se num vigoroso dinamismo. As palavras de Lorde Henry foram capazes de elucidar Dorian a si mesmo, deixando-o “ciente de que novíssimos impulsos agiam em seu íntimo”, tateando-o, inclusive, num local que “nunca fora tocado”, e que “agora vibrava e agitava com pulsações curiosas” (Wilde, 2021, p.45). No terceiro capítulo da edição de 1891, Lorde Henry contempla o contato de modo similar, sob o mesmo contexto pictórico. Para o homem mais velho, “falar com Dorian Gray era como tocar um violino maravilhoso. Ele correspondia a cada toque e vibração do arco” (Wilde, 2022, p.61). Refletindo sobre a natureza da influência, Lorde Henry compara o ato de “transmitir a outra pessoa nosso temperamento” tal a ejaculação de um “fluido sutil”. Prologando-se no pensamento,

²⁷⁸ No original (Holland, 2004): “suggestion”.

²⁷⁹ No original (Holland, 2004): “undisguised sodomy”.

conclui desejar “ser para Dorian Gray, aquilo que, sem o saber, o rapaz era para o artista que pintara o magnífico retrato”. Lorde Henry gostaria de “dominá-lo”. Ele “tornaria seu aquele maravilhoso espírito”.

Embora Stockinger não mencione a relação do homotexto com espaços reais e conhecidos pelo fluxo de homens em busca de outros homens, Matt Cook, no penúltimo capítulo de *London and the Culture of Homosexuality: 1885-1914* (2003), alumia as rotas traçadas pelos personagens de Oscar Wilde nas alamedas factuais de Londres. Cook (2003, p.107, tradução nossa) captura como exemplo os passeios efetuados por Lorde Henry no West End, área mencionada, nesta dissertação, em momentos progressos:

Ele começa em St James, que tinha associações de longa data com atividades homossexuais e era conhecida nas décadas de 1880 e 1890 por seus clubes homosociais, quartos para homens solteiros, e as saunas London and Provincial Turkish Baths em Jermyn Street ²⁸⁰.

Lorde Henry, então, direciona-se à Piccadilly, praça londrina afamada pelos pontos de prostituição; seguindo para Burlington Arcade, exposta, de modo análogo, durante o escândalo das travestis Fanny e Stella. Ele encaminha-se ao Hyde Park, onde era possível “alugar” soldados, “e depois para o Soho, e para a casa de um vendedor de tecidos na Wardour Street, onde ele foi ‘procurar por um pedaço de brocado velho, tendo que barganhá-lo por horas’”²⁸¹ (Cook, 2003, p.107, tradução nossa). O último cenário merece destaque, pois, em circunstâncias similares (numa loja de tecidos em Soho), o garoto de programa Jack Saul, envolvido no julgamento de Cleveland Street, era abordado por seus clientes. Na concepção de Cook (2003, p.107, tradução nossa), salientar o cerne da trajetória demonstra que “Wilde tocou em um mapa secreto da cidade sem revelar suas associações diretas: estaria disponível para alguns, mas não para todos os leitores do romance”²⁸².

Trata-se deste ponto derradeiro, a questão de *silenciamento* e não *censura*. Não se trata de algo comum o entendimento célere de demandas incutidas pela arte (justificando, em parte, o valor dos acadêmicos e críticos literários), porém, a noção de interpretação

²⁸⁰ No original (Cook, 2003): “He begins in St James', which had long-standing associations with homosexual activity and was known in the 1880s and the 1890s for its homosocial club-life, bachelor chambers and the London and Provincial Turkish Baths in Jermyn Street [...]”

²⁸¹ No original (Cook, 2003): “and then on to Soho, and a draper's house in Wardour Street, where he goes to 'look after a piece of old brocade and had to bargain hours for it'.

²⁸² No original (Cook, 2003): “[...] Wilde touched on a secretive map of the city without revealing its precise associations: it would have been available to some but not all of the novel's readers.

complica-se não apenas diante dos sentidos atrelados a lugares reais, mas, também, devido ao grau de subjetividade experienciado por sujeitos dissidentes. Ainda que, em tempos hodiernos, admita-se, com mais facilidade, o conhecimento de que certos espaços (bares, praças e banheiros públicos), podem, após o anoitecer, ser utilizados para além do desígnio original, nem todos atentam-se, ou sabem decifrar e ler, as codificações. Apesar da aparente palidez de sua execução, quando comparado a escritos mais francos no que tange expressão sexual, o (homo)texto de Wilde é constituído por uma sensibilidade homoerótica, entrelaçada por implicações sócio-históricas, não obstante qualquer das alterações realizadas em sua transmissão material. Independente dos trechos silenciados, percebe-se, na urdidura de *Dorian Gray*, o modo com o qual, fio a fio, o texto é constituído por signos de afeto ou tensão sexual entre homens que, verbalizados ou não, materializados ou não, colaboram (ou intensificam) a atmosfera erótica e sentimental entre as figuras masculinas. A utilização excessiva da locução “sem censura” pelo mercado editorial possui, num posicionamento pragmático, o desejo de vendas e distinção entre as versões do texto, e suas diversas edições, porém, ao mesmo tempo, ignoram (e, ao mesmo tempo, silenciam) o trabalho de Oscar Wilde na construção da homotextualidade intrínseca à obra.

Defrontar a elaboração do homotexto, e apontar a sua validade metodológica de sua leitura, “não propõe que fabriquemos significado onde não há; procura, antes, diminuir a probabilidade de fabricar insignificância onde realmente há significância”²⁸³ (Stockinger, 1978, p.148, tradução nossa). Logo, contemplar em *O Retrato de Dorian Gray* a caracterização do afeto entre homens tal representação literária, e, limitar a modificação de seus trechos ao âmbito da censura, impedem o texto de ser lido no caráter de documento simbólico, figurativo, de uma determinada memória cultural.

²⁸³ No original (STOCKINGER, 1978): “[...] does not propose that we fabricate significance where there is none; it seeks rather to lessen the likelihood of fabricating insignificance where there really is significance”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *O segredo de Brokeback Mountain* (2005), filme dirigido por Ang Lee e baseado no conto homônimo de Annie Proulx, Ennis e Jack, recônditos nas montanhas do Wyoming, compartilham o mesmo leito. Após manhãs de pastoreio e tardes saturadas pelo silêncio dos vales, os dois homens, trabalhadores rurais de constituições divergentes, acomodam-se na tenda, tão precária quanto a comida feita à lenha, tão diminuta quanto os banhos apressados à beira do rio. Voluptuoso, o orbe celeste desvela-se, lentamente, entre as nuvens. Sob a sua vigilância, Jack, com os olhos fechados, apanha a mão de Ennis, guiando-a para o membro receptivo. Ennis revolta-se. Reage à investida de modo violento: segura o pescoço do companheiro, inculca fraturá-lo. Porém, diante do ardor de Jack, a cólera suaviza-se, liquefaz. Ennis penetra-o. Inclina o outro homem, posicionando-o sobre os joelhos e as mãos. Umedece os dedos com a própria saliva e penetra-o mais uma vez. E outra vez. E uma vez mais.

No terceiro episódio de *Heartstopper* (2022), adaptação televisiva das histórias em quadrinho de Alice Oseman, dois jovens estudantes de uma escola particular na Inglaterra encontram-se, sozinhos, no mesmo cômodo. Os olhos de Nick perpassam o aposento, conforme Charlie questiona-o sobre a possibilidade de beijar alguém que não fosse do sexo oposto. Charlie, então, pergunta se Nick o beijaria. A resposta, ofegante, pressentida, materializa-se num beijo vagaroso. Em seguida, decerto atônitos, o vínculo é rompido. Os rapazes, segundos depois, olham-se novamente. Olham-se despidos de embaraço, trajados de desejo, cientes do conhecimento clandestino que somente um beijo pode delatar.

Enquanto isso, na residência dos Spier, em *Com Amor, Simon* (2018), o protagonista não consegue articular três palavras. É Natal. A família, reunida na sala de estar, aguarda Simon, o filho de dezessete anos, parar de gaguejar e interromper-se. A sua mirada ancora-se no tapete quando exprime a orientação sexual. Simon permanece cabisbaixo quando tenta explicar-se, as palavras na orla da linguagem.

Nenhuma das cenas descritas acima, na progressão do conteúdo ou temperamento, pode ser encontrada em *O Retrato de Dorian Gray*. Ou, talvez, sim. Diante da (relativa) liberdade com a qual as mídias contemporâneas expressam o desejo entre pessoas do mesmo sexo, poderíamos questionar a relevância de um texto no qual as demandas de cunho erótico e afetivo encontram-se codificadas e insólitas. Em um mundo onde Calibã anseia por espelhos, a quem *Dorian Gray* representa? Pode a obra ser considerada

componente de uma literatura gay, embora os seus personagens não reinvidiquem a posição? Pode Oscar Wilde ser considerado um ícone para movimentos de dissidência sexual, embora, sob a análise da sensibilidade contemporânea, distancie-se do engajamento arquetípico?

Esperar de *O Retrato de Dorian Gray* uma incorporação de expectativas e ansiedades externas a sua temporalidade é anacrônico e contraproducente: aniquila o seu valor enquanto produção concebida e desenvolvida com os dispositivos à época. Percorrer a sua homotextualidade significa contemplar o texto além da esfera literária convencional. Significa oferecê-lo a oportunidade de apresentar-se enquanto memorabilia oitocentista, o registro de uma época na qual determinados indivíduos podiam e foram condenados (sob diversas instâncias discursivas). Interpretar *Dorian Gray* na qualidade de sociobiografia, implica reconhecer a distinta pedagogia amorosa, carnal, estética e lúdica desenvolvida pelos homens que não amavam as mulheres. Contudo, para isso, deve-se, primeiro, cortejar o ensejo. Mediante pesquisa dos termos “the picture of dorian gray homotextuality”, “the picture of dorian gray homotext” e “dorian gray homotextualidade”, não foi possível encontrar resultados correspondentes. A ocorrência conduz a uma dupla percepção: a impontualidade do conceito enquanto ferramenta teórica e a limitação da obra de Oscar Wilde à esfera da representação, da encenação, da funcionalidade epidérmica.

Perdurar tal ideia, do texto Wildeano enquanto simulacro e não simulação, de acordo com os conceitos de Baudrillard (1991), significa conservar o criticismo formalista defendendo a noção de que, no ápice do seu desempenho, a elaboração gerada por grupos minoritários “pode oferecer pouco mais do que estudos temáticos e uma troca de consciência subjetiva entre escritor e leitor” (Stockinger, 1978, p.135)²⁸⁴. Os estudiosos enfatizam a senilidade constituindo a perspectiva de uma obra neutra, livre de associações e conjunturas, e, por sua vez, lida e interpretada por instrumentos de imparcialidade afim. Posicionar expressões identitárias não circunscrevem a qualidade artística, a potência transcendental, de uma obra. O oposto: ilumina as estradas pedregosas e o itinerário melindroso, por vezes, fatais de perfazer.

A concepção inicial deste trabalho, desenvolvida ainda na graduação, inclinava-se, devido ao senso público cingindo a transmissão entre os textos, a conceituar as alterações textuais do primeiro capítulo tal como atividade censória. De fato, o projeto

²⁸⁴ No original (Stockinger, 1978): “[...] can offer little more than thematic studies and a writer-reader exchange of subjective consciousness”.

nomeava-se “O amor que não ousa dizer seu nome: o processo de censura ao discurso homoerótico de Oscar Wilde na obra *O Retrato de Dorian Gray*”. Entretanto, durante a análise dos movimentos e da integralidade de cada testemunho, evidenciou-se, na tessitura do texto, inerente a sua estrutura, o paralelismo com o comportamento de alguns homens, na denominada vida real. Logo, concluindo que um texto silenciado pode voltar a falar, caso libertemo-los de suas amarras, a substituição de termos apresentou-se imprescindível.

Ademais, nomear os próprios sentimentos e apoiar-se (ou ser apoiado) no ato de manifestação, trata-se de um processo mais complicado, e privilegiado, do que se conjectura. A “dor da fala” é precisamente o foco de Dina Al-Kassim na obra *On Pain of Speech* (2010). Expressar-se, ou seja, a articulação e exteriorização de uma posição subjetiva, ocorre numa arena policiada. Respaldo-se em Michel Foucault, a teórica enfatiza o cenário no qual proferir certas declarações para certas pessoas, constitui “no próprio momento de seu exercício, uma forma de poder instituído e autoridade política não acessível a todos”²⁸⁵ (Al-Kassim, 2010, p.2, tradução nossa).

Retomando as condições discursivas da Inglaterra do século dezenove, seria viável para Basil Hallward expressar-se (e, antes disso, para Oscar Wilde escrever), com plena liberdade, sobre amor para Dorian Gray (indivíduo do mesmo sexo biológico), quando todos os enunciados sociais configravam o seu sentimento enquanto pecado e crime?

O pintor, assim como o seu criador, deparava-se com entraves lexicais. Perante a incapacidade da fuga, esquivar-se, contudo, mostrava-se executável, quiçá recomendável. A expressão identitária do personagem, exemplificado pelo julgamento de Wilde, localizava-se na posição “de uma fala dirigida ao outro, mas solapada em sua enunciação particular”²⁸⁶ Al-Kassim (2010, p.2, tradução nossa). Em outras palavras, dizer a verdade implicaria na morte (pública, financeira, corpórea). Para viver, declarava-se, então, em outras palavras.

No capítulo introdutório, ensaiei, de modo proposital, passos a emular a sensibilidade romântica, literária, da produção textual a qual possuo mais afinidade, o romance. Tratou-se do mecanismo inserindo-me na escritura desta dissertação, a deixar-

²⁸⁵ No original (Al-Kassim, 2010): “[...] in the very moment of its exercise, a form of instituted power and political authority not accessible to all”.

²⁸⁶ No original (Al-Kassim, 2010): “[...] of a speech addressed to another but undermined in its singular enunciation”.

me, decerto, mais confortável, menos apreensivo, a sua posição acadêmica, científica. Ainda que extasiado pela experiência no mestrado, planejo, no doutorado, elaborar uma edição sinóptica com os quatro testemunhos, confrontando cada documento, por inteiro, lado a lado, para observar alterações similares, e de natureza diversa, nos capítulos restantes.

O outro motivo pelo qual decidi utilizar-me de tal atmosfera, deve-se ao fato de desejar, na falta de uma locução precisa, mais profissional, imbuir o texto de um sentimento auspicioso. Opondo-me a enganar o leitor, gostaria de suspender a sua descrença. Fazê-lo acreditar, por dois ou três segundos, na (im)possibilidade de mudar a História, alterar o curso de inúmeras vidas. Neste final platônico, utópico, Oscar Wilde voltaria para casa no dia três de abril de 1895. Exausto; arquejando; livre. A manhã turbulenta limitou-se a uma data controversa, babélica, reexaminada aqui e ali em rodas de conversa; porém, inofensiva. Abrigado na casa de número dezesseis em Tite Street, Wilde, antes que as últimas palavras concluíssem o relato, subiria as escadas, encaminhado-se para o quarto dos filhos. Cyril e Vyvyan não precisariam mudar o sobrenome (como fizeram) ou nunca mais encontrariam o genitor (como ocorreu). Semelhante à mãe inclinada a sua cama, lendo contos para dormir, nesta História, a noite terminaria com um pai reclinado aos pés dos filhos, dedicando-se a recontar fábulas infantis. Os únicos monstros estariam nas páginas dos livros, e eles poderiam ser derrotados com a diligência dos contos de fadas.

REFERÊNCIAS

- ACKROYD, Peter. **Queer City: Gay London from Romans to the Present Day**. London: Chatto & Windus, 2017.
- AL-KASSIM, Dina. **On Pain of Speech: Fantasies of the First Order and the Literary Rant**. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2010.
- AUERBACH, Erich. **Introdução aos Estudos Literários**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.
- AUERBACH, Jeffrey A. **The Great Exhibition of 1851: A Nation on Display**. London: Yale University Press, 1999.
- BARENDT, Eric. Freedom of Expression in Nineteenth Century England: Weak in Principle, Robust in Practice. **Scandinavica**, [s. l.], v. 58, ed. 2, p. 29-38, 2019.
- BAUDELAIRE, Charles. **The Painter of Modern Life: and other essays**. New York: Phaidon Press, 1995.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Tradução: Maria João Da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- BEASLEY, Brett. The Triptych of Dorian Gray (1890–91): Reading Wilde's Novel as Three Print Objects. **Cahiersvictoriens et édouardiens**, [s. l.], v. 84, 1 nov. 2016. DOI <https://doi.org/10.4000/cve.2978>. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cve/2978>. Acesso em: 29 nov. 2022.
- BECKSON, Karl. **Oscar Wilde: The Critical Heritage**. London; New York: Routledge, 2005.
- BELFORD, Barbara. **Oscar Wilde: A Certain Genius**. New York: Random House, 2000.
- BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução: João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2015.
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 36-49.
- BORGES, Rosa. Filologia, genética e sociologia do texto: um diálogo entre críticas. In: Romanelli, Sérgio (org.). **Compêndio de Crítica Genética: América Latina**. Vinhedo: Horizonte, 2013. p. 43-50.
- BORGES, Rosa; SOUZA, Arivaldo Sacramento de. Filologia e Edição de Texto. In: Borges, Rosa; Souza, Arivaldo Sacramento de; Matos, Eduardo Silva Dantas de;

Almeida, Isabela Santos de. **Edição de Texto e Crítica Filológica**. Salvador: Quarteto, 2012. p. 15-59.

BROWN, Matt. How London Got Its Name. **The Londonist**, 2014. Disponível em: <https://londonist.com/2014/01/how-london-got-its-name>. Acesso em: 2 out. 2022.

BULHÕES CARVALHO, Ana Maria. O outro como si mesmo. - Stanislavski e a alterbiografia. **O Teatro Transcende**, [S.l.], v. 18, n. 1, p. 59-68, set. 2013. ISSN 2236-6644. Disponível em: <https://bu.furb.br/ojs/index.php/oteatrotranscende/article/view/3814>. Acesso em: 29 jul. 2023. doi: <http://dx.doi.org/10.7867/2236-6644.2013v18n1p59-68>.

BYATT, A.S. **Possessão**. Tradução: Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Tradução: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANO AGUILAR, Rafael. **Introducción al análisis filológico**. Madrid: Castalia Ediciones, 2000.

CLEGG, Cyndia Susan. Censorship. **Oxford Bibliographies**, 20 set. 2012. DOI 10.1093/OBO/9780199846719-0011. Disponível em: <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199846719/obo-9780199846719-0011.xml>. Acesso em: 22 jun. 2023.

COM Amor, Simon. Direção: Greg Berlanti. Produção: Fox 2000 Pictures; Temple Hill Productions. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2018. (110 min.).

COOK, Matt. **London and the Culture of Homosexuality: 1885–1914**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

DEJEAN, Jean. Sex and Philology: Sappho and the Rise of German Nationalism. **Representations**, [s. l.], v. 27, p. 148-171, 1989.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Tradução: Antônio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

DOVER, Kenneth. **Greek Homosexuality**. Cambridge: Harvard University Press, 1978.

DOYLE, Arthur Conan. **Memories and Adventures**. London: Hodder & Stoughton, 1924. Disponível em: <https://gutenberg.net.au/ebooks14/1400681h.html>. Acesso em: 29 nov. 2022.

EELLS, Emily. Proust and anglo-sexuality. **Féminin/Masculin: Littératures et cultures anglo-saxonnes**, [s. l.], p. 83-94, 1999. DOI <https://doi.org/10.4000/books.pur.36006>. Disponível em: <http://books.openedition.org/pur/36006>. Acesso em: 17 maio 2023

- EELLS, Emily. Proust and Wilde: Une curiosité complexe. **Marcel Proust Aujourd'hui**, [s. l.], v. 7, p. 89-106, 2009.
- EELLS, Emily. **Proust's Cup of Tea: Homoeroticism and Victorian Culture**. London: Routledge, 2002.
- ELLMANN, Richard. **Oscar Wilde**. Tradução de José Antônio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- ENGELS, Friedrich. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra: Segundo as observações do autor e fontes autênticas**. Tradução: B.A. Schumann. São Paulo: Boitempo, 2010.
- ERNAUX, Annie. **L'écriture comme un couteau: Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet**. Paris: Gallimard, 2003.
- FORMAN, Ross G. From Reading to Rio: Oscar Wilde in Brazil. **Victorian Literature and Culture**, v. 49, n. 1, p. 139-170, 2021. Disponível em: <https://doi.org.10.1017/s1060150319000573>. Acesso em: 31 jul. 023
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade: A vontade do saber**. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque, J.A. Guilhon Albuquerque. 11. ed. São Paulo: Paz & Terra, 2020. v. 1.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotropias**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1E, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.
- FRASER, Robert. **Proust and the Victorians: The Memory Lamp**. London: Palgrave Macmillan, 1994.
- FRIEDMAN, David M. **A mind of its own: a cultural history of the penis**. London: Robert Hale, 2009.
- GARVEY, Johanna X. K. City Limits: Reading gender and urban spaces in Ulysses. **Twentieth Century Literature**, [s. l.], v. 41, ed. 1, p. 108-123, 1995.
- GASPARELLI Junior, Luiz Guaracy. **Entre Signos, Narcisos e Espelhos: os meandros da autoficção**. 2014. 117 f. Tese (Doutoramento em Literatura Comparada, Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Estudos da Literatura) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.
- HOFER, Matthew; SCHARNHORST, Gary (ed.). **Oscar Wilde in America: The Interviews**. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 2010.

- HOLLAND, Merlin. Biography and the art of lying. In: RABY, Peter. (ed.). **The Cambridge Companion to Oscar Wilde**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 3-17.
- HOLLAND, Merlin (ed.). **The Real Trial of Oscar Wilde: The First Uncensored Transcript of the Trial of Oscar Wilde Vs. John Douglas, Marquess of Queensberry**. New York: Harper Perennial, 2004.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles (org.). **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. 1 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUYSMANS, Joris-Karl. **Às Avessas**. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Penguin-Companhia, 2011.
- JONES, C.P. **New Heroes in Antiquity: from Achilles to Antinous**. Cambridge: Harvard University Press, 2010.
- JOYCE, James. **Ulysses**. New York: Vintage Books, 1986.
- KAPLAN, Morris B. **Sodom on the Thames: Sex, Love, and Scandal in Wilde Times**. New York: Cornell University Press, 2005.
- KARPELES, Eric. **Paintings in Proust: A Visual Companion to in Search of Lost Time**. London: Thames & Hudson, 2008.
- KINEALY, Christine. **The Great Calamity: The Irish Famine 1845-52**. Dublin: Gill & Macmillan, 1994.
- KISS (temporada 1, ep. 3). **Heartstopper** [Seriado]. Direção: Euros Lyn. Produção: Iain Canning. Inglaterra: Netflix, 2022. (27 min.), son., color.
- KLOCK, Geoff. **Aestheticism, Evil, Homosexuality, and Hannibal: If Oscar Wilde Ate People**. New York: Lexington Books, 2019.
- KRISTEVA, Julia. **The Powers of Horror: an essay on abjection**. New York: Columbia University Press, 1982.
- LAWLER, Donald L. **An Enquiry into Oscar Wilde's Revisions of "The Picture of Dorian Gray"**. 160 f. Tese (Degree of Doctor in Philosophy, Department of English Language and Literature) - University of Chicago, Chicago, 1969.
- LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1988.
- LORANG, Elizabeth. The Picture of Dorian Gray in Context: Intertextuality and Lippincott's Monthly Magazine. **Victorian Periodicals Review**, [s. l.], v. 43, ed. 1, p. 19-41, 2010.
- MACHADO, Roberto. **Proust e as artes**. São Paulo: Todavia, 2022.

- MASON, Michael. **The Making of Victorian Sexuality**. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- MCDONALD, Christie; PROULX, François (ed.). **Proust and the Arts**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- MCGANN, Jerome J. **A Critique of Modern Textual Criticism**. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- MCGANN, Jerome J. **The Textual Condition**. New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- MCKENNA, Neil. **The Secret Life of Oscar Wilde**. New York: Basic Books, 2009.
- MCKENZIE, Donald Francis. **Bibliografia e a sociologia dos textos**. Tradução: Fernanda Veríssimo. São Paulo: EDUSP, 2018.
- MENDELSSOHN, Michèle. **Making Oscar Wilde**. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- MORAIS, Flávia Costa. **Literatura Vitoriana e Educação Moralizante**. Campinas: Alinea, 2004.
- NAGY, Gregory. **The Ancient Greek Hero in 24 Hours**. Cambridge: Harvard University Press, 2013.
- NUNES, Ruy Afonso da Costa. **História da Educação no Renascimento**. São Paulo: EDUSP, 1980.
- NICOLL, Allardyce. **A History of Late Nineteenth Century Drama: 1850–1900**. 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1946.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.
- NORTON, Rictor. The Sodomites' Walk in Moorfields. In: **The Gay Subculture in Georgian England**, 11 de agosto 2009. Disponível em: <<http://rictornorton.co.uk/eighteen/moorfiel.htm>>. Acesso em 26/03/2022.
- Ó GRÁDA, Cormac. Famine, Trauma and Memory. **Béaloideas**, [s. l.], v. 69, p. 121-143, 2001.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **As Formas do Silêncio: No Movimento dos Sentidos**. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- O SEGREDO de Brokeback Mountain**. Direção: Ang Lee. Produção: Alberta Film Entertainment; Focus Features; Good Machine; River Road Entertainment. Estados Unidos: Focus Features, 2005. Amazon Prime Video.

- PAGLIA, Camille. **Sexual Personae: Art and Decadence from Nerfetiti to Emily Dickinson**. New York: Vintage, 1991.
- PALMER, Phillip S. **The Picture of Dorian Gray. The Morgan Library & Museum**. Disponível em: <https://www.themorgan.org/collection/oscar-wilde/the-picture-of-dorian-gray>. Acesso em: 28 mar. 2022.
- PEARSON, Hesketh. **Essays of Oscar Wilde**. Londres: Meuthen & Co, 1950.
- PENNINGTON, Heidi L. Interpreting the Labor and Legacy of the Independent Literary Typist; or, the Typing of Ethel Kate Dickens. **Victorian Literature and Culture**, v. 50, n. 2, p. 385-416, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/s1060150320000364>. Acesso em: 31 jul. 2023.
- PROUST, Marcel. **À la recherche du temps perdu**. Paris: Gallimard, 1913-1927.
- PROUST, Marcel. **Sodoma e Gomorra**. Tradução: Mário Quintana. 3. ed. rev. São Paulo: Globo, 2008. Em busca do tempo perdido; v. 4.
- PRUDENTE, Fabiana; SACRAMENTO, Arivaldo. Algumas leituras para compreender Filologia. In: Carvalho, Dannel; Cyrino, João (org.). **GuiaLet: Guia de leituras do Instituto de Letras**. Salvador: EDUFBA, 2023. v. 1, p. 31-40.
- RABY, Peter. Wilde's comedies of Society. In: Raby, Peter (ed.). **The Cambridge Companion to Oscar Wilde**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 143-161.
- RE, Lucia. The Salon and Literary Modernism: Proust, Wilde, Stein. In: Bilski, Emily D.; Braun, Emily (org.). **Jewish Women and their Salon: The power of conversation**. New Haven; London: Yale University Press, 2005. p. 171-249.
- RIQUELME, John Paul. Oscar Wilde's Aesthetic Gothic: Walter Pater, Dark Enlightenment, and The Picture of Dorian Gray. **MFS Modern Fiction Studies**, [s. l.], v. 46, ed. 3, p. 609-631, 2000.
- ROLIM, Karolline. **O Retrato de Dorian Gray da Lippincott nas traduções de 2012 e 2014 da Editora Landmark**. 2021. 124 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.
- ROONEY, Sally. Misreading Ulysses. **The Paris Review**, 2022. Disponível em: <https://www.theparisreview.org/blog/2022/12/07/misreading-ulysses/>. Acesso em: 27 mar. 2023.
- RUBENHOLD, Hallie. **The Five: The Untold Lives of the Women Killed by Jack the Ripper**. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2019.

- SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.
- SAID, Edward. **Humanismo e crítica democrática**. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SCHAFFER, Talia. “A Wilde desire took me”: The homoerotic history of Dracula. **ELH**, [s. l.], v. 61, ed. 2, p. 381-425, 1994.
- SCHEIBLE, Ellen. Imperialism, Aesthetics, and Gothic Confrontation in The Picture of Dorian Gray. **New Hibernia Review**, [s. l.], v. 18, ed. 4, p. 131-150, 2014.
- SHOWALTER, Elaine. **Anarquia Sexual: Sexo e Cultura no Fin de Siécle**. Tradução: Waldélia Barcelos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SPELLER, Elizabeth. **Following Hadrian: A Second-Century Journey Through the Roman Empire**. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- STOCKINGER, Jacob. **Homotextuality: a proposal**. In: CREWE, Louie (ed.). *The Gay Academic*. Palm Springs: ETC Publications, 1978. p. 135-151.
- TAYLOR, Benjamin. **Proust: The Search**. London: Yale University Press, 2015.
- TOFFOLI, Tania. **O retrato de Dorian Gray: um romance em três tempos: circulação entre Inglaterra e Brasil**. 2013. 179 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária, Instituto de Estudos da Linguagem) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.
- TOSH, John. **A man's place: Masculinity and the Middle-Class Home in Victorian England**. London: Yale University Press, 2007.
- TOSH, John. **Manliness and Masculinities in Nineteenth-century Britain: Essays on Gender, Family, and Empire**. Abingdon: Taylor & Francis Group, 2016.
- TUKE, Daniel Hack. **A Dictionary of Psychological Medicine: Giving the Definition, Etymology and Synonyms of the Terms Used in Medical Psychology with the Symptoms, Treatment, and Pathology of Insanity and the Law of Lunacy in Great Britain and Ireland**. Londres: J. & A. Churchill, 1892.
- VALA, João Pedro. **The Masked Autobiography: Proust's Literary Theory**. 2021. 269 f. Tese (Doutoramento em Teoria da Literatura, Faculdade de Letras) - Universidade de Lisboa, Lisboa, 2021.
- WALKOWITZ, Judith R. Jack the Ripper and the Myth of Male Violence. **Feminist Studies**, [s. l.], v. 8, ed. 3, p. 542-574, 1982.
- WATERS, Sarah. The Most Famous Fairy in History: Antinous and Homosexual Fantasy. **Journal of the History of Sexuality**, [s. l.], v. 6, ed. 2, p. 194-230, 1995.

- WILDE, Oscar. **A importância de ser prudente**: e outras peças. Tradução: Sonia Moreira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- WILDE, Oscar. **De Profundis**: e outros escritos do cárcere. Tradução: Júlia Tettamanzy, Maria Angela Aguiar. São Paulo: L&PM, 2018.
- WILDE, Oscar. **O Retrato de Dorian Gray**. Tradução: Ligia Junqueira. São Paulo: Civilização Brasileira, 2022.
- WILDE, Oscar. **O Retrato de Dorian Gray**: edição anotada e sem censura. FRANKEL, Nicholas (Org). Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Biblioteca Azul, 2013.
- WILDE, Oscar. **O Retrato de Dorian Gray**. Tradução: Paulo Cecconi. São Paulo: Darkside, 2021.
- WILDE, Oscar. **O Retrato de Dorian Gray**: Edição comentada bilíngue português - inglês. Tradução: Doris Goettems. São Paulo: Landmark, 2014.
- WILDE, Oscar. **O Retrato de Dorian Gray**: Edição Integral sem Censura. Tradução: Alexandre Barbosa De Souza. São Paulo: Via Leitura, 2018.
- WILDE, Oscar. **The Complete Letters of Oscar Wilde**. HOLLAND, Merlin; Hart-Davis, Rupert (ed.). New York: Henry Holt and Co., 2000.
- WILDE, Oscar. **The Letters of Oscar Wilde**. HART-DAVIS, Rupert (ed.). New York: Harcourt, Brace & World, Inc, 1962.
- WILDE, Oscar. **The Complete Works of Oscar Wilde**: criticism, historical criticism, intentions, the soul of man. London: Oxford University Press, 2008.
- WILDE, Oscar. **Complete Works of Oscar Wilde**. London: Harper Collins, 2003.
- WILSON, R.J.A. Roman art and architecture. In: Boardman, John; Griffin, Jasper; Murray, Oswyn (ed.). **The Oxford History of the Roman World**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

