

Uma análise do *sublime* e do *belo* em *O retrato de Dorian Gray*

Cláudia Tolentino Gonçalves¹

Resumo: Este artigo apresenta um trabalho comparativo entre as categorias do “sublime” e do “belo” a partir do famoso romance *O Retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde, e das reflexões presentes em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757), de Edmund Burke. Em primeiro lugar, retomamos algumas particularidades históricas relativas aos dois autores e suas respectivas obras para, em seguida, a partir das categorias supracitadas, estudar as ações e diálogos estabelecidos entre três das personagens centrais do romance de Wilde: o protagonista Dorian Gray, o pintor Basil Hallward e o Lorde Henry Wotton. Trata-se, portanto, de uma análise histórica-pautada em noções compartilhadas tanto pela filosofia quanto pela literatura.

Palavras-chave: Sublime. Belo. Oscar Wilde. Edmund Burke.

Abstract: This paper presents a comparative analysis between the categories of the "sublime" and "beautiful" from the novel *The Picture of Dorian Gray* (1890), written by Oscar Wilde, and on reflections presented in Edmund Burke's work called *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* (1757). First of all, we resumed some historical particulars relating to the two authors and their works for, then, study the actions and dialogues of three Wilde's characters: the protagonist Dorian Gray, the painter Basil Hallward and the Lord Henry Wotton. This is a historical analysis that uses notions shared by the philosophy and by the literature.

Keywords: Sublime. Beautiful. Oscar Wilde. Edmund Burke.

¹ Doutoranda em História na Unicamp / Campinas/SP. claudiatolentino.ufu@gmail.com

Contextualização dos autores e suas respectivas obras

O filósofo irlandês Edmund Burke publicou seu estudo sobre o *sublime* e o *belo* em 1757. Trata-se da única obra escrita pelo autor que se volta para esta temática. Influenciado pelo empirismo, as reflexões de Burke partem de autores como John Locke e baseiam-se na ideia de que o campo das sensibilidades não deve ser analisado fora do campo da razão:

Tudo que obrigue a alma a voltar-se para si mesma tende a concentrar suas forças e a torná-la apta a voos mais elevados e mais vigorosos na esfera da ciência. A pesquisa das causas físicas abre e amplia nossos espíritos, e nessa busca, quer vencamos, quer percamos o jogo, a empreitada certamente tem sua utilidade².

Burke compreende o *belo* e o *sublime* como duas fortes paixões experimentadas internamente pelos homens, e também, como qualidades exteriores, pertencentes a objetos que suscitam tais paixões humanas. Daí advém seu interesse em apreender as origens do sublime e do belo, o que só poderia ser realizado a partir de uma cautelosa investigação filosófica e científica calcada em uma intensa análise descritiva e comparativa das categorias em questão. Daniel Monteiro

² BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Editora da Universidade de Campinas, 1993, p. 15.

afirma que, para entender o método investigativo de Burke, é preciso entender o sentido que a palavra *investigação* tinha em seu tempo. Em analogia com a figura do caçador, o investigador seria aquele que persegue com afincos sua *presa*. O autor pontua outras formas de associação, como é o caso da dicotomia superfície/profundidade. Segundo Monteiro, através de uma investigação que se fundamenta em coisas inteligíveis, mas que prioriza igualmente qualidades sensíveis, o investigador/caçador setecentista buscava não se prender à superfície das coisas, almejando alcançar *águas mais profundas*³.

É importante ressaltar que, em Burke, a noção de *sublime* não se restringe àquela presente nas poéticas e retóricas clássicas, que a relacionam à grandiosidade, ao brilho e à magnificência dos discursos⁴. Burke vai um pouco além, como podemos notar no fragmento seguinte:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte de sublime,

³ MONTEIRO, Daniel Lago. *No limiar da visão: a poética do sublime em Edmund Burke*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-24032010-134406/pt-br.php>. Acesso em: maio/2012.

⁴ Sugerimos a leitura de: BARBAS, H. *O sublime e o belo* – de Longino a Edmund Burke. 2002. Disponível em: http://helenabarbas.net/papers/2002_Sublime_H_Barbas.pdf. Acesso: maio/2012.

isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz.⁵

Além de deter as ideias de grandiosidade, de brilho e de magnificência, a noção de *sublime* em Burke relaciona-se ao terrível, ao pavoroso, àquilo que pode incitar a dor e o perigo. O *belo*, por sua vez está ligado ao amor, a tudo aquilo que incita o relaxamento do corpo e do espírito. Estas ideias serão friadas mais adiante.

Oscar Wilde, adepto do movimento esteticista inglês e autor de diversos textos teatrais caracterizados pela sátira dos costumes, produziu somente um romance em sua carreira de escritor: *O retrato de Dorian Gray*. O movimento esteticista, no caso, defendia que o *belo* era a única solução possível contra os males que denegriam a sociedade inglesa do final do século XIX. Contrário ao tradicionalismo vitoriano, o esteticismo propagava que a função da arte não seria a de transmitir mensagens morais, mas sim criar a beleza e a harmonia que lhe é própria. No prefácio da segunda edição do romance, de 1891, Wilde afirma:

Aqueles que encontram significados belos nas coisas belas são aqueles que as cultivam. Para esses há esperança. Eles são os eleitos para quem as coisas belas significam apenas beleza. Não existem fatos morais ou imorais em um livro. Os livros são apenas bem ou mal escritos. Isto é tudo.⁶

A primeira versão desta obra não foi bem recepcionada pelos críticos da época, que eram contrários ao esteticismo. O prefácio da segunda versão, no caso, pode ser lido como uma resposta de Wilde aos críticos que consideravam seu romance “escandaloso” e “imoral”. O autor deixa claro o propósito de sua arte: cultivar a beleza. Ele julgava ultrajantes as ofensas que lhe eram direcionadas, por se basearem numa concepção de arte própria da sociedade vitoriana, calcada na propagação da moral e dos bons costumes. Para White, as mazelas da sociedade e da alma humana deveriam ser retratadas pela arte como expressão de beleza. Daí sua rejeição pelo caráter moralista e conservador da arte vitoriana.

Perspectivas do sublime e do belo

Logo no início do livro *O retrato de Dorian Gray*, o pintor Basil Hallward relata ao seu amigo Lorde Henry o quão maravilhado ficou ao encontrar pela primeira vez Dorian Gray, um jovem possuidor de uma beleza única, até então nunca vista por ele:

Dei meia volta e vi Dorian Gray pela primeira vez. Quando os nossos olhos se encontraram, senti que perdi a cor do meu rosto. Um instinto curioso de terror se apoderou de mim. Soube que estava face a face com alguém cuja mera personalidade era tão fascinante que, se eu o permitisse, absorveria toda a minha essência, minha alma

⁵ BURKE, Edmund, op. cit., p. 48.

⁶ WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução e notas de Marcella Furtado. São Paulo:

Editora Landmark, 2012, p. 13.

inteira, a minha própria arte (...). Sempre fui meu próprio mestre, e teria sido assim pelo menos, até encontrar Dorian Gray. Então, mas não sei como explicar-lhe isso. Algo pareceu me dizer que eu estava à beira de uma terrível crise em minha vida. Eu tinha uma estranha sensação que o destino tinha guardado pra mim intensas alegrias e intensas mágoas⁷.

Após este encontro, Basil torna-se amigo de Dorian Gray e o convida para posar para seus quadros, afinal, toda aquela beleza mesclada com aquela personalidade misteriosa e aterrozzante que o envolvia poderiam ser bastante inspiradoras. É interessante notar nesta passagem que, apesar do jovem Dorian Gray ser reconhecido por seus pares por sua natureza simples e bela, observa-se desde a primeira descrição do pintor Basil Hallward o duplo que caracteriza a sua personalidade: a beleza (do seu corpo) e a sublimidade (de sua alma). Um duplo capaz de despertar uma imensa paixão naqueles que viam Dorian Gray pela primeira vez.

Ao analisar as origens do sublime e do belo, Edmund Burke afirma que há dois princípios básicos para que estas paixões sejam incitadas no espírito humano. O primeiro trata-se da novidade. Segundo Burke há no espírito humano uma emoção denominada curiosidade: trata-se do desejo ou da emoção causada pela novidade. Só o novo pode, a seu ver, despertar a curiosidade, entendida como o mais *superficial* de todos

os sentimentos, pois “tem um apetite bastante agudo, mas muito facilmente satisfeito, e sempre uma aparência de aturdimento, inquietude e ansiedade”⁸. Por outro lado, Burke afirma que aquilo que já se conhece pode causar no espírito tédio e aversão. O segundo princípio é a capacidade de qualquer corpo que age sobre o espírito de incitar dor ou prazer. Ou seja, tudo o que é novo e capaz de incitar dor ou prazer pode causar as paixões do *sublime* e do *belo*. Além de ser caracterizado pelo duplo *beleza/sublimidade* no decorrer de toda obra de Wilde, Dorian Gray ainda é retratado como o único jovem até então visto com tamanha beleza e esplendor.

Burke afirma que nos corpos que reúnem tanto características *belas* quanto traços do *sublime*,⁹ a paixão do

⁸ BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobrázky. Campinas, SP: Editora da Universidade de Campinas, 1993, p. 41.

⁹ Dentre as características de corpos belos, Burke destaca: a lisura, a delicadeza, a pequenez, a variação gradual, as cores claras e puras. Já sobre os corpos sublimes destaca: a obscuridade, o poder, a privação, a vastidão, a infinitude, a sucessão e uniformidade e a magnificência. Vejamos a comparação que estabelece entre o sublime e o belo: “Pois os objetos sublimes possuem dimensões muito grandes, ao passo que os belos são comparativamente pequenos; a beleza deve ser lisa e polida; o grandioso, áspero e rústico; a beleza deve evitar a linha reta e, contudo, fazê-lo imperceptivelmente; o grandioso, em muitos casos, condiz com a linha reta e, no entanto, quando dela se desvia, é de um modo bem acentuado; a obscuridade é inimiga da beleza; as trevas e as sombras são essenciais ao grandioso; a beleza deve ser leve e delicada; o grandioso requer a solidéz e até mesmo as grandes massas compactas. Essas ideias são, com efeito, de naturezas muito diferentes, uma fundada na dor, a outra no prazer e, não obstante possam se distanciar posteriormente da natureza imediata de suas causas, ainda assim estas conservam entre essas noções

⁷ Idem, p.19

sublime acaba se sobressaindo devido à capacidade da dor ou do terror de minimizar as sensações de relaxamento e de amor suscitados por corpos belos:

Se eu tivesse de explicar qual a minha impressão nessas ocasiões, diria que o sublime é menos prejudicado pela sua união com algumas qualidades da beleza do que esta, ao se associar à grandeza de quantidade ou a quaisquer outras propriedades do sublime. Existe algo de tão dominador em tudo que mesmo remotamente nos inspira um temor respeitoso que nada se sustém em sua presença. Ali, os atributos da beleza fazem inertes e ineficazes, ou, quando muito, sua ação enfraquece a rigidez e a austeridade do terror, que constitui o acompanhante natural da grandiosidade.¹⁰

Burke denomina estes corpos de *esplendorosos*. O mesmo esplendor que Dorian Gray causa em Basil no primeiro encontro: “(...) Soube que estava face a face com alguém cuja mera personalidade era tão fascinante que, se eu o permitisse, absorveria toda a minha essência, minha alma inteira, a minha própria arte”. O pintor se apaixonou perdidamente pela imagem daquele

uma permanente distinção, uma distinção da qual não devem nunca se esquecer aqueles cujo ofício é incitar as paixões. [na infinita variedade de combinações naturais é bastante provável encontrar unidas no mesmo objeto qualidades que julgamos as mais distantes possíveis. É provável, também que encontraremos combinações do mesmo gênero nas obras de arte. (...) O sublime e o belo podem estar presentes (unidos) em um mesmo objeto. Isso prova que são a mesma coisa? “O preto e o branco podem suavizar-se, podem fundir-se, mas não são, contudo, a mesma coisa.” Ver: Burke, op. cit., p. 131.

¹⁰ Ver: idem, pp.162-163.

jovem rapaz e insiste em pintar seu retrato, que se tornará a sua obra-prima. Ao contemplar a figura do protagonista, o pintor fica aterrorizado e empalidece devido ao fascínio experimentado. O terror, como já assinalamos, é o princípio primordial do sublime em Burke. A *reverência* e a *admiração*, para o filósofo, são igualmente efeitos do sublime, se bem que inferiores ao estado de *assombro*¹¹.

No desenrolar da narrativa de Oscar Wilde, quando Basil Hallward finaliza o retrato que estava pintando, ele resolve mostrá-lo ao seu amigo, Lorde Henry, que fica encantado com a beleza do rapaz. Ele incentiva o pintor a expor o retrato, pois tratava-se do melhor trabalho feito por ele até então. Basil afirma que havia muito de si naquela tela e que preferiria não se expor através do quadro. Lorde Henry diz-lhe o seguinte:

Dou-lhe minha palavra, Basil, eu não sabia que você era tão vaidoso; e, realmente, não posso ver nenhuma semelhança entre você, com seu rosto forte e irregular, e seu cabelo negro como carvão, e este jovem Adônis, que parece ser feito de marfim e pétalas de rosa. Ora, meu querido Basil, ele é um Narciso, e você... Bem, claro que você tem uma expressão intelectual e tudo o mais. Mas a beleza, a verdadeira beleza, termina onde uma expressão intelectual começa. O intelecto é, em si mesmo, um exagero e destrói a harmonia de qualquer rosto.¹²

¹¹ Idem, p. 65.

¹² Idem, p. 16.

Lorde Henry interpretou equivocadamente a observação do pintor, mas seus comentários ajudam-nos a entender melhor o que, para ele, é considerado belo. Para ele, Basil tem um “rosto forte e irregular”, decorrente de uma “expressão intelectual”. Neste caso, ele estaria longe de ser belo, pois a verdadeira beleza “termina onde uma expressão intelectual começa”. A irregularidade de seu rosto remete-nos a um quadro desarmônico e, portanto, sublime, assim como a cabeleira negra cor de carvão, associada à ausência de beleza. Dorian Gray, ao contrário, é considerado como um “jovem Adônis”, personagem mitológico jovem e suficientemente belo para atrair as atenções das deusas Perséfone e Afrodite. Dorian Gray era, ainda, um “Narciso”, outro personagem mitológico reconhecido por sua beleza física. Gray, afirma Henry, parece “ser feito de marfim e pétalas de rosa”: além disso, o protagonista não apresenta uma “expressão intelectual”, que é exagerada “e destrói a harmonia de qualquer rosto”.

A noção de *belo*, para Lorde Henry, depende inteiramente da harmonia. De acordo com Burke, “para compor uma beleza humana perfeita e realçar seu efeito, o rosto deve refletir uma benevolência e uma afabilidade que se harmonize com a delicadeza, a suavidade e a fragilidade da forma exterior”.¹³ Quanto à comparação entre a tez de Dorian Gray com o marfim e as pétalas de rosa, lembremos que, para Burke, o

elegante é alcançado “quando um corpo qualquer é composto de partes lisas e polidas que não se comprimem mutuamente nem apresentam nenhuma aspereza ou desordem e, ao mesmo tempo, tendem a assumir uma forma regular”¹⁴. A elegância, para ele, está estreitamente ligada ao *belo*, diferindo deste apenas quanto à *regularidade*. Isto é importante se retomarmos um dos argumentos de Henry que busca atestar a superioridade da beleza de Dorian Gray: a *irregularidade* do rosto de Basil. Isto, para Burke, não pressupõe a inexistência do belo, pois a proporção não é necessariamente a causa da beleza, por se tratar de algo muito relativo.

Há ainda que se ressaltar que a noção de beleza, para Lorde Henry e, posteriormente, para Dorian Gray (quando este se deixa corromper com a imoralidade e os vícios mundanos), estava ligada ao tempo da juventude, como podemos notar neste comentário de Henry feito a Dorian Gray logo no primeiro encontro entre eles:

Quando sua juventude se esvaír, sua beleza irá com ela e você subitamente descobrirá que não há muitos triunfos que lhe restarão ou terá de se contentar com aqueles medíocres triunfos que a memória de seu passado tornará mais amargo do que as derrotas. Cada mês que míngua lhe trará mais próximo de algo terrível!¹⁵

¹³ Idem, p. 124.

¹⁴ Idem, p. 126.

¹⁵ WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução e notas de Marcella Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2012, p. 30.

Para Burke a fisionomia contribui para o *belo*, sobretudo na espécie humana. Para ele há uma inter-relação entre o semblante e as maneiras, pois corpo e espírito devem apresentar qualidades comuns para compor uma beleza humana perfeita, ou seja, “o rosto deve refletir uma benevolência e uma afabilidade que se harmonizem com a delicadeza, a suavidade e a fragilidade da forma exterior”¹⁶. Como veremos a ideia de beleza para Dorian Gray após esta conversa com Lorde Henry estará ligada à forma física e não às formas de agir. A ideia do envelhecimento causa em Dorian Gray um profundo abatimento:

Sim, haveria um dia quando seu rosto ficaria enrugado e decaído, seus olhos escuros e sem cor, a graça de sua figura quebrada e disforme. O escarlate morreria em seus lábios e o ouro eliminado de seus cabelos. A vida que deveria fazer sua alma arruinaria seu corpo. Ele se tornaria ignóbil, horrível e rude. Enquanto ele pensava nisso, uma aguda pontada de dor atingiu-lhe como uma faca e fez cada delicada fibra de sua natureza tremer. Seus olhos afundaram em ametistas e uma névoa de lágrimas veio até eles. Ele sentia como se uma mão de gelo tivesse pousado em seu coração.¹⁷

Frente ao terror causado pela ideia de que a juventude é finita, o protago-

nista se deixa abater, estremeçando o corpo e sofrendo uma dor indizível. Em Burke, podemos perceber esta conexão entre corpo e espírito quando ele diferencia a *dor do terror*. A dor, no caso, começa pelo corpo e acomete o espírito, da mesma forma que o terror assombra o espírito e afeta o corpo.¹⁸ Ora, a fisionomia distorcida de Dorian Gray, bem como seu estremeçamento, é decorrência do terror frente à perenidade do homem. Podemos encontrar outro elemento igualmente central na obra de Oscar Wilde, quando o protagonista, ao se deixar abater pela ideia do envelhecimento, agacha-se no jardim para aspirar o perfume das rosas a fim de acalmar o seu espírito. Lorde Henry, que o acompanhara, observa: “este é um dos grandes segredos da vida: curar a alma pelos sentidos e os sentidos por meio da alma”.¹⁹ Tanto na obra de Burke quanto no romance de Wilde notamos essa inter-relação retratada entre o corpo e o espírito.

Voltando à narrativa de Wilde, vejamos a passagem na qual Dorian Gray, dominado pelas ideias de Lorde Henry sobre a beleza da juventude, contempla seu retrato no ateliê de Basil e deseja que o peso da idade recaia sobre a tela, poupando-o para que permanecesse sempre jovem e belo. É a partir deste momento que o protagonista passa a ficar enamorado de sua própria imagem. Ele apenas não esperava que seu desejo

¹⁶ BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránsky. Campinas, SP: Editora da Universidade de Campinas, 1993, p. 124.

¹⁷ Idem, p. 32.

¹⁸ Idem, pp. 137-138.

¹⁹ WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1974, p. 31.

fosse, de fato, se realizar. No decorrer da narrativa, Dorian acaba se entregando de corpo e alma aos *prazeres* da vida e o quadro sofre alterações, distorções proporcionais à gravidade dos vícios praticados. Quando percebeu as primeiras mudanças, o personagem se sobressaltou, mas acostumou-se logo à ideia. Quanto ao quadro, mais tarde ele teria “enorme prazer em observá-lo. Ele seria o mais magnífico dos espelhos. Mostrar-lhe-ia o corpo e a alma”²⁰. A imagem ali produzida “chegaria a ser um objeto monstruoso, repelente, de se esconder em quarto fechado e longe da luz do sol que tantas vezes lhe dourara a maravilha dos cabelos ondulados? Que pena!”²¹. Na concepção de Burke, o cenário escuro amplificaria a monstruosidade do objeto ali depositado, sendo a escuridão algo naturalmente terrível²².

Mas, afinal, que prazer era aquele experimentado por Dorian Gray? Seu olhar, em determinado momento,

ia da fisionomia depravada e envelhecida da tela ao rosto jovem e atraente que lhe sorria no espelho. Sorria de prazer. Estava cada vez mais enamorado de sua própria beleza. E cada vez mais empenhado em corromper a sua própria alma. Perguntava-se quais seriam mais horrendos: se os sinais do vício ou os da idade. Zombava das mãos manchadas e ásperas do retrato.

²⁰ Idem, p. 83.

²¹ Idem, p. 82.

²² BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránsky. Campinas, SP: Editora da Universidade de Campinas, 1993, p.152.

Ria do corpo deformado, das pernas enfraquecidas.²³

A fala inicial de Henry soou como uma profecia: a imagem de Dorian Gray enamorado de sua própria beleza remete-nos, imediatamente, ao mito de Narciso. A deformação do seu espírito o levava a regozijar-se, tomado como estava por um prazer eufórico. Este prazer, em alguns aspectos, assemelha-se à noção de *deleite* presente em Burke, que seria “uma espécie de horror deleitoso, de calma mesclada de terror”²⁴. O prazer experimentado por Dorian Gray não causa nenhum relaxamento e, por isso, distancia-se da noção de *prazer positivo* presente em Burke, geralmente decorrência do sentimento de amor²⁵.

Há ainda que se discernir como Burke define *dor*, *prazer* e *deleite*. Para ele *dor* e *prazer* são ideias simples que não podem ser definidas. São duas sensações que não possuem necessariamente uma dependência mútua, ou seja; ao contrário do que é posto por alguns estudiosos como Locke que associam *dor* e *prazer* como um advindo da eliminação do outro; para Burke a *dor* não precisa partir do fim de um *estado de prazer* ou vice-versa. Na aceção de Burke, há três estados de sensação do espírito humano (*dor*, *indiferença* e *prazer*) que variam independentemente da eliminação de um para o surgimento do outro. Sobre isto, disserta Monteiro:

²³ Idem, p. 102.

²⁴ Idem, p. 141.

²⁵ Idem, pp. 155-156.

Burke argumenta que a dor, “em seu modo mais simples e natural de afecção é tão positiva quanto o prazer”, ou seja, a dor não se define pela negação ou ausência do prazer. Na medida em que a ausência ou diminuição do prazer não implica necessariamente a dor, e o mesmo no sentido inverso, Burke sugere a existência de um terceiro estado da mente, a saber, a indiferença, como resultado de uma nova equação entre prazer e dor. A indiferença não corresponde necessariamente à ausência de prazer ou dor, antes nela as grandezas da dor e do prazer se anulam reciprocamente, não havendo a preponderância de uma sobre a outra, o que mantém a mente num estado de equilíbrio²⁶.

Em Burke, as paixões do *sublime* e do *belo* ocorrem fora do estado de indiferença. Enquanto o *sublime* está ligado à *dor positiva*, o *belo* está ligado ao *prazer positivo*. *Dor* e *prazer* são estabelecidos como polos opostos e não contraditórios, de modo que é possível operar sobre a existência de *prazeres negativos* e *dores positivas*. Burke aponta três modos de prazeres negativos: a *indiferença*, a *decepção* e o *pesar*²⁷. Tais sentimentos, segundo ele, não se assemelham à *dor negativa*; esta, por sua vez, é caracterizada como a superação/eliminação da dor ou do perigo: o *deleite*.

²⁶ MONTEIRO, op. cit., p. 32.

²⁷ Burke exemplifica os prazeres negativos da seguinte forma: “Deve-se observar que a cessação do prazer afeta o espírito de três modos. Se ele simplesmente cessa, após ter-se prolongado por um certo período, o efeito é *indiferença*; se ele for subitamente interrompido, o resultado é uma sensação de inquietude chamada *decepção*; se o objeto estiver inteiramente perdido, de maneira a que não haja possibilidade de novamente usufruí-lo, nasce no espírito uma paixão chamada *pesar*.” Ver: Burke, op. cit., p. 46.

Há no romance de Wilde interessantes relações entre as noções de *sublime*, *belo* e *deleite* tratadas por Burke como na passagem em que Dorian Gray sofre uma grande decepção por parte de Sibil Veyne, a atriz por quem se apaixonara. Após Sibil Veyne atuar pessimamente em uma apresentação teatral, Dorian Gray descobre que, na verdade, havia se apaixonado pelo talento da atriz. Assim, ele discute com Sibil, termina o relacionamento e sai caminhando a esmo pela cidade. A descrição dos locais pelos quais passou são muito engenhosas:

Para onde ele foi, ele mal sabia. Ele se lembrava de perambular por ruas escuras, com frágeis arcos enegrecidos e casas com aspecto demoníaco. Mulheres com vozes rudes e risadas ásperas chamavam por ele. Bêbados cambaleavam aos xingos e tagarelavam entre si feitos monstruosos macacos. Ele vira crianças grotescas agachadas em soleiras de portas, e ouvira gritos agudos e maldições vindas de pátios sombrios.²⁸

Ele continua:

Quando a aurora estava a irromper, ele se viu em Covent Garden. Grandes carroças cheias de lírios balançando desciam lentamente a polida e vazia rua. O ar estava carregado com perfume das flores e sua beleza parecia lhe trazer um anódino para sua dor²⁹.

No primeiro cenário, o protago-

²⁸ WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução e notas de Marcella Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2012, p. 58.

²⁹ Idem, *ibidem*.

nista *avista* “ruas escuras”, casas com “aspecto demoníaco”, bêbados que cambaleavam, “crianças grotescas”; ele também *ouve* “vozes rudes”, “risadas ásperas”, “gritos agudos e maldições vindas de pátios sombrios”. Como já dissemos anteriormente, a escuridão, para Burke, é terrível por sua própria natureza. Sons e ruídos fortes, vagos e intermitentes contribuem igualmente para a obtenção do sublime³⁰. O cenário seguinte, no entanto, passa-nos outra mensagem: a aurora (que indica a presença de luz e, portanto, o fim da escuridão), as carroças com lírios, a rua polida e vazia e o ar perfumado transformam-se num “anódino” para a dor experimentada por Dorian Gray. A luz indica o não predomínio das trevas e, portanto, favorece na apreensão do belo³¹. O perfume dos lírios reforça ainda mais o estado de relaxamento necessário para a obtenção do prazer positivo³². As ruas polidas oferecem à visão uma superfície lisa com poucas variações³³.

No conjunto, o cenário encontra-se repleto de elementos belos, seja para a visão, para o olfato ou mesmo para o tato (se levarmos em consideração o contato do andarilho com a superfície lisa das ruas). Burke apontou para a ligação entre os sentidos, a ima-

ginação e o juízo para a definição do(s) gosto(s) e, conseqüentemente, para suscitar as paixões do *sublime* e do *belo* no homem. Enquanto a primeira passagem nos remete à descrição de elementos terríveis que causam no corpo e no espírito o sublime, a segunda nos leva a imaginar um cenário belo devido, sobretudo, aos elementos da lisura e da doçura que o compõe. Vejamos como uma situação deleitosa é retratada logo em seguida no romance de Wilde.

Chegando em casa, Dorian reflete sobre a noite passada e se arrepende do modo como tratou Sibil Veyne. Decide, assim, que após dormir um pouco iria se encontrar com a moça e reatar o relacionamento. Contudo, ao entardecer, quando notificado da morte dela, Dorian fica aterrorizado: “um grito de dor se ergueu dos lábios do rapaz e ele se levantou de um salto, arrancando suas mãos do controle de Lorde Henry”³⁴. A notícia da morte de Sibil soa aos ouvidos de Dorian como algo aterrorizante, levando seu corpo a reagir de forma brusca. Ele emite um forte grito de dor. No entanto, após conversar com Lorde Henry, Dorian deixa-se dominar por um sentimento de deleite, ao associar a morte de Sibil Veyne a uma tragédia da vida real: “Parece-me apenas que foi simplesmente um fim maravilhoso para uma peça maravilhosa. Tem toda a terrível beleza de uma grande tragédia, uma tragédia na qual atuei, mas pela qual não fui ferido”³⁵. A representação

³⁰ Ver: BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránsky. Campinas, SP: Editora da Universidade de Campinas, 1993, pp. 88-90.

³¹ Idem, pp. 86-87.

³² Idem, pp. 92-93.

³³ Idem, pp. 156-157.

³⁴ Wilde, op. cit., p. 63.

³⁵ Idem, p. 65.

da morte nas tragédias, segundo Burke, leva ao deleite, pois ela não causa nenhum tipo de perigo ao homem. A dor positiva sentida por Dorian, ao descobrir que Sibil havia se matado, transformou-se, em questão de minutos, em uma dor negativa, transformou-se em *deleite*.

Já que era sobre o quadro que agia todos os efeitos da idade e dos seus pecados, Dorian Gray se sentia inteiramente protegido, alheio a qualquer ameaça. O deleite passa, assim, a dominar boa parte dos seus sentimentos. Pelo quadro pintado por Basil, no entanto, Dorian dividia-se entre um sentimento de prazer, deleite e de assombro. Várias vezes, o protagonista se viu obrigado a recorrer a práticas que afastassem temporariamente o terror pelo qual era tomado. Chegou a apreciar a música, a assistir os rituais da Igreja Católica, a colecionar instrumentos extravagantes e, mesmo, pedras preciosas. No entanto, “todos esses tesouros não passavam de meios de esquecer e fugir ao terror que, às vezes, era intolerável. O terror que lhe inspirava o retrato da degradação de sua vida”³⁶.

Toda a narrativa sobre Dorian Gray é marcada pela influência exercida por Lorde Henry sobre ele: Henry chegou a presentear-lo com um livro, que acabou envenenando-lhe a mente: “em certos momentos, o pecado era aos seus olhos senão um simples meio de realizar o

seu conceito de belo”³⁷. Conceito, este, voltado inteiramente para a satisfação, para o prazer físico, para o bom uso da sua “eterna” juventude. O *belo*, no caso, implica numa *desarmonia* entre corpo e alma, ou seja, num desajuste que provoca o aniquilamento do espírito como forma de propiciar deleite ao corpo. Diferentemente, a noção de *belo*, para o pintor Basil, dependia de uma harmonia existente entre a alma e o corpo. Para Lorde Henry e, posteriormente, para Dorian Gray, a beleza relacionava-se somente à aparência e, por esta razão, ela devia ser vivenciada enfaticamente na juventude. Para ambos, o que importa é aquilo que a superfície evidencia. As “águas mais profundas”, referentes à situação da alma, não tinham nenhum valor, pois ultrapassam o reino das aparências. No entanto, o *belo* para Basil não é similar ao *belo* em Burke, como podemos notar em um de seus comentários:

Qualquer pessoa que você ame deve ser maravilhosa e qualquer garota que tenha o efeito que você descreve deve ser fina e nobre. Espiritualizar a época de alguém – isso é algo válido de se fazer. Se esta garota pode dar alma a estes que têm vivido sem uma, se ela pode criar o sentido de beleza em pessoas cujas vidas tem sido sórdidas e feias, se ela pode arrancá-los do seu egoísmo e trocar-lhes lágrimas por mágoas que não são próprias deles, então ela vale toda a sua adoração, vale toda a adoração do mundo³⁸.

A *beleza*, no caso, encontra-se

³⁶ WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1974, p. 105.

³⁷ Idem, p. 108.

³⁸ WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução e notas de Marcella Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2012, pp. 52-53.

associada à *simpatia*. No caso, Basil elogiava a atriz que encantara Dorian Gray. O elogio, no entanto, volta-se para a sua capacidade de comover o público, de criar a beleza através da encenação teatral. Para Burke, esta afetação do espírito, que causa dor e leva à comção, seria uma fonte do sublime. No caso, a apreciação de uma encenação trágica levaria ao deleite, pois provoca no público uma espécie intensa de prazer, um alívio mesclado de terror, pois é decorrente da dor e dos infortúnios que recaem sobre outra pessoa³⁹.

Depois de muitos anos longe do amigo, o pintor Basil torna a visitar Dorian Gray, devido aos comentários que corriam soltos entre a nobreza sobre a má conduta do protagonista nos últimos tempos. Ao encontrar-se com ele, o pintor afirma-lhe: “acho que vícios, pecados são coisas que transparecem na fisionomia. Não é possível esconder os efeitos. São revelados nos contornos da boca, nos olhos e até nas mãos”⁴⁰. O interessante é que Basil levanta estes argumentos para afirmar a inverossimilhança dos comentários “maliciosos” feitos a respeito de Gray pela sociedade. Isto nos remete, mais uma vez, às reflexões de Burke sobre o efeito que certas afecções exercem sobre o corpo e sobre o espírito. Quando convida Basil

a ver o quadro de sua autoria, a reação do pintor é oposta à primeira contemplação de sua obra prima: “uma exclamação de horror escapou dos lábios do artista. Pintado na tela via-se um rosto hediondo. Aquilo que a pouca luz conseguia iluminar encheu-lhe de aversão e repugnância”⁴¹.

O retrato deixara de ser belo em sua concepção: agora, tornou-se sublime (para tomar emprestada uma das categorias de Burke). “Basil encarou Dorian, com olhar desvairado. O pintor suava um suor viscoso. Sua boca estava seca. Era impossível dizer uma só palavra”⁴². Dito de outra forma, ele foi tomado pelo *assombro*, pelo estágio mais agudo de terror que poderia imaginar. A imagem que lhe causara este efeito era terrível: “a podridão de um cadáver, em uma sepultura úmida, não seria mais espantosa”⁴³, ele pensa. O quadro, com todas aquelas distorções, comprovava tudo o que era dito a seu respeito. Então era tudo verdade. Após refletir sobre o que vira, Basil convida Dorian Gray a se arrepender de seus pecados e rezar. Dorian Gray afirma ser demasiado tarde, mas Basil insiste: “Silêncio! Não vê o espectro maldito que nos está olhando?”⁴⁴ Naquele instante “um ódio irreprimível a Basil Hallward o dominou. Uma raiva desesperada fê-lo detestar o homem sentado à mesa. Parecia que a imagem da tela o estimulava. Em cima da velha arca viu uma

³⁹ BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránsky. Campinas, SP: Editora da Universidade de Campinas, 1993, pp. 52-54.

⁴⁰ WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução e notas de Marcella Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2012, pp. 111-112.

⁴¹ Idem, p. 119.

⁴² Idem, ibidem.

⁴³ Idem, p. 121.

⁴⁴ Idem, ibidem.

faca”⁴⁵. Daí desdobra-se o crime, Dorian Gray mata Basil e logo depois “no andar de cima, Dorian Gray deitara-se em um sofá. Tremia-lhe de apreensão cada fibra do corpo”⁴⁶.

Apesar da aparência encantadora que permanecia no corpo de Dorian Gray, o Retrato atinge o limiar da degradação, evidenciando o estado da alma do rapaz. Oscar Wilde opera durante toda a trama com uma separação entre o corpo (que permanece intacto) e o espírito transposto para o quadro (que se degrada lentamente) e ao mesmo tempo com uma inter-relação entre eles, já que todas as más ações praticadas pelo corpo de Dorian refletem em seu espírito. É ao final da narrativa, quando Dorian Gray esfaqueia o seu retrato, ou seja, sua própria alma, que esta inter-relação se evidencia melhor. Vejamos a descrição do que os empregados de Dorian Gray encontraram no quarto após a morte do patrão:

Quando entraram, encontraram suspenso à parede um esplendido retrato de seu patrão, como o tinham visto pela ultima vez, em todo o seu esplendor de uma delicada juventude e beleza. Deitado no chão havia um homem morto, em roupa de gala com uma faca em seu coração. Ele estava murcho, enrugado e seu semblante era repugnante. Apenas quando examinaram os anéis reconheceram quem era⁴⁷.

Ao esfaquear o seu retrato, Dorian esfaqueia sua alma. Contudo, a dor é sentida em seu corpo. Dorian Gray foi encontrado morto pelos seus empregados com uma faca no peito e com uma aparência repugnante. O retrato, por sua vez, recuperou todo o seu esplendor de outrora. Estava intacto, era novamente a obra-prima de Basil Hallward, tal qual ele o pintara.

Considerações finais

Por fim, resta voltar ao que indicamos no início deste texto: para Oscar Wilde, o artista é o criador de coisas belas. Neste caso, a criação do *belo* se daria por intermédio das palavras. Na passagem em que Lorde Henry convence Dorian Gray sobre a necessidade de se aproveitar a vida e de entregar-se às paixões, o autor escreve algo interessante que gostaríamos de retomar:

As poucas palavras que o amigo de Basil lhe dissera – palavras ditas ao acaso, sem dúvida, e com voluntário paradoxo embutido – tinham ainda tocado algum acorde secreto, que nunca fora tocado antes, mas que ele sentia estar vibrando e pulsando agora em curiosas palpitações. A música o havia eriçado daquela maneira. A música o inquietara muitas vezes. Mas a música não era articulada. Não era um novo mundo, mas ao invés, um novo caos, que ela criara em nós. Palavras! Meras palavras! Como eram terríveis! Como eram límpidas e vívidas, cruéis! Ninguém poderia escapar delas. E ainda uma mágica sutil havia nelas! Pareciam ser capazes de dar forma plástica a coisas

⁴⁵ Idem, p. 122.

⁴⁶ Idem, p. 158.

⁴⁷ WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1974, p. 123.

sem dimensão, e ter uma música própria tão doce quanto aquela da viola ou do alaúde. Meras palavras! Havia algo tão real quanto as palavras?⁴⁸

A música que chegara aos ouvidos de Dorian Gray não era articulada. As palavras eram terríveis e decorriam de um completo caos. Eram límpidas, vívidas, cruéis e davam “forma plástica a coisas sem dimensão”. Se retomarmos os estudos de Edmund Burke, notaremos que as palavras, para ele, podem gerar um efeito que “não nasce do fato de formarem imagens das várias coisas que representam na imaginação”⁴⁹. No entanto, Burke diz-nos que as palavras são mais propícias para provocar o *sublime*, da mesma forma que a pintura proporciona com maior eficácia o *belo*. Em Oscar Wilde, observamos que a pintura que fundamenta todo o enredo, apesar de bela em sua origem, passa a causar o *sublime*, mas, ao final, recobra suas características iniciais, que evidenciavam a beleza do retrato. No entanto, a discrepância entre a aparência do protagonista, no início, e seu semblante, ao final, reforça a ideia presente também no tratado filosófico de Edmund Burke que frisamos há pouco: a de que existe uma relação muito estreita entre o corpo e o espírito quando o *belo* e o *sublime* são suscitados no homem.

⁴⁸ WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução e notas de Marcella Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2012, p. 28.

⁴⁹ BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránsky. Campinas, SP: Editora da Universidade de Campinas, 1993, p. 173.

Referências bibliográficas

BARBAS, H. *O sublime e o belo* – de Longino a Edmund Burke. 2002. Disponível em: http://helenabarbas.net/papers/2002_Sublime_H_Barbas.pdf. Acesso em: maio/2013.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránsky. Campinas, SP: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

MONTEIRO, Daniel Lago. *No limiar da visão: a poética do sublime em Edmund Burke*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-24032010-134406/pt-br.php>. Acesso em: maio/2013.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1974.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução e notas de Marcella Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2012.