

**O RETRATO E A “INDEISCÊNCIA” DE OSCAR WILDE:
uma aplicação da fenomenologia aos estudos literários**
**THE PICTURE AND THE “ INDEHISCENCE” OF OSCAR WILDE:
an application of phenomenology to literary studies**

Akemi Nakasone Peel Furtado de Oliveira*
Luiz Roberto Peel Furtado de Oliveira**

Resumo

Neste pequeno texto, os autores traçam um paralelo entre Oscar Wilde e Merleau-Ponty no que tange à deiscência da contemplação artística, ou seja, vislumbram o despertar possibilitado pela arte como uma das aberturas críveis para a cognição madura e consciente, sendo que a personagem principal do romance se torna indeiscente, justamente por contrariar esse processo, por não permitir o desabrochar da sua contemplação intuitiva. A relação de Dorian Gray com o retrato se estabelece como uma indeiscência ou um fechamento para a semiose vital que forma repertórios e que permite o desabrochar e o desenrolar de processos psíquicos superiores. O conflito de Dorian é mimese da inquietação elementar do seu autor, pois Wilde cria uma história cujo conflito básico é a efemeridade da beleza – o belo é finito e a morte, sua companheira mais fiel, inevitável; e, paralelamente à fábula, constrói um enredo cujo conflito é o fracasso da personagem principal em atingir o prazer puramente estético, já que o jovem atribuíra ao retrato uma função purgatória.

Palavras-chave: literatura; fenomenologia; semiótica; estética

Abstract

In this little text, the authors make a parallel between Oscar Wilde and Merleau-Ponty as far as the dehiscence of artistic contemplation is concerned, that is, they take a glimpse of the awakening allowing, through art, one possible credible opening for the mature and aware cognition being that the main character of the romance becomes indehiscent, exactly for not allowing the bloom of his intuitive contemplation. Dorian Gray's relationship with his picture is established like an indehiscence or a closing to the vital semiosis that composes the repertoires, and that allows the blooming and the development of superior psychological processes. Dorian's conflict is the mimeses of the elementary restlessness of his author because Wilde creates a story whose basic conflict is beauty frailty-beauty is finite and death, its most faithful companion, inevitable; and, parallel to the fable, constructs a plot whose conflict is the main character's failure in achieving the purely esthetical pleasure, since the young man had assigned to the picture a purgatory function.

Keywords: literature; phenomenology; semiotics; aesthetics

“O poder da beleza transforma a honestidade em meretriz mais depressa do que a força da honestidade faz a beleza se assemelhar a ela. Antigamente isso era um paradoxo, mas no tempo atual se fez verdade”.

(Shakespeare, **Hamlet**, Ato III, Cena I)

* Akemi Nakasone Peel Furtado de Oliveira é atriz e estudante de Psicologia da Universidade Federal de São Paulo.

** Luiz Roberto Peel Furtado de Oliveira é Doutor e Mestre em Letras Clássicas, Bacharel em Letras, Arquiteto e Urbanista e professor do Curso de Letras da Universidade Federal do Tocantins.

“A beleza revela tudo porque não exprime nada”.
(Oscar Wilde)

Neste pequeno texto, abordamos o retrato e a contemplação da beleza como “indeiscências” de Dorian Gray; nosso norte teórico é a fenomenologia, destacando o conceito de “deiscência” do vocabulário de Merleau-Ponty (*déhiscence*), ou seja, a noção de abertura, aqui, com o prefixo “in”, fechamento ou não-abertura; além, é claro, de muitas outras declarações de sua fenomenologia.

Oscar Wilde nasceu em Dublin, Irlanda, sendo um dos grandes ficcionistas, ensaístas e poetas do século XIX. Sua obra apresenta, ainda, roteiros para teatro, contos aforismos, paradoxos e um magistral romance, **O retrato de Dorian Gray**. Líder do “movimento estético” de Londres, em 1890 publica o seu único romance, cuja segunda edição saiu no ano seguinte, acrescida de seis novos capítulos e de um novo prefácio.

Dorian e seu retrato chocam a sociedade vitoriana, pois a obra, em pouco tempo, passa de escândalo literário a escândalo social, o que levou Wilde ao calabouço por dois anos, com o acréscimo doloroso de trabalhos forçados. No novo prefácio citado, o autor tentou desencorajar os que procuravam encontrar no seu ciclo de amizades as figuras inspiradoras de suas personagens, de caráter corrompido, cínico, pernicioso e hedonista: “Na realidade, a arte reflete o espectador e não a vida”.

A importância que a obra acumulou através do tempo é indiscutível; pois, abordando temas até hoje atuais, como a busca da perfeição impossível, a existência de convenções indispensáveis e a inexorabilidade da morte, o romance foi traduzido para diversas línguas, sendo que, no Brasil, tem inclusive uma adaptação feita para jovens por Clarice Lispector, mais simplificada, porém com menos profundidade do que o original.

Passemos suavemente à obra: com o forte perfume das rosas que inundava o estúdio, Wilde introduz a narrativa com uma pequena descrição do espaço em que acontece o diálogo inicial entre duas das três personagens principais, Lorde Henry Wotton, um hedonista exacerbado, e Basílio Hallward, um pintor renomado.

Essa descrição aponta delicadamente para o interior do estúdio, para a sua porta aberta, para a inundação sensível do perfume das rosas. Tal aroma, sendo natural, mas dependente da percepção do sujeito e descrito em função do espaço artístico, serve como moldura para o belo cultural (o retrato posteriormente revelado), principal mote deste romance; mas

salientemos, ainda, que a percepção, para Merleau-Ponty, é já deiscência (abertura) para a iniciação e inserção num mundo ou num corpo inanimado.

No parágrafo seguinte, aos ruídos naturais é adicionado mais um pano de fundo, os acordes graves de Londres, reforçando a urbanidade da narrativa; que, dessa forma, é construída tanto como deiscência, ou fissão do fundo em várias formas, quanto como indeiscência, ou estreitamento e fechamento da contemplação. Isso ocorre simultaneamente, abertura da compreensão do leitor, deiscência perceptiva do fundo, e estreitamento da visão do detalhe, indeiscência perceptiva e maníaca do motivo substancial da obra – a percepção e vivência da beleza.

A *Gestalt* (forma ou estrutura) está presente com intensidade nos primeiros trechos do **Retrato**, e, ao tecermos linhas paralelas aos trabalhos de Goldstein – **A estrutura do organismo** –, podemos concluir, com Merleau-Ponty, que a forma introduz um novo regime de pensamento, já que “indica um caminho fora da correlação sujeito-objeto que domina a filosofia, de Descartes a Hegel (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 155). A forma é “portanto, um todo que excede suas partes consideradas distributivamente e que, no entanto, não é senão sua disposição global” (DUPOND, p. 26). E é a percepção da forma com um todo que se abre, pela percepção de suas partes, que podemos chamar da deiscência inicial da obra, que se transmutará em indeiscência, quando deixar de haver a reversibilidade entre o retrato e o jovem, quando a Filúcia, primeira voz do coro grego da loucura, conforme Foucault e Erasmo de Rotherdam (**História da Loucura** e **Elogio da Loucura**), tomar conta da voz interior de Dorian. A Filúcia é o apego a si mesmo, o começo da loucura, pois o indivíduo deixa de perceber o mundo, o todo que o cerca, e se concentra numa única parte, seu ser ou sua mania, deixando a deiscência de lado e se tornando um grande indeiscente.

Já que chegamos novamente à deiscência, expliquemo-la mais detalhadamente. Merleau-Ponty emprega essa noção “em seus últimos textos para subtrair o campo transcendental do primado da consciência, da subjetividade ou da imanência” (DUPOND, 2010, p. 14). Para o filósofo, o transcendental deve ser pensado como o evento da abertura do corpo para ele mesmo e para o mundo, e sempre por fissão, ou seja, por abertura “que faz nascer, um para o outro, o senciente e o sensível sobre o fundo de unidade da carne” (IDEM, p. 15).

O termo deiscência em botânica designa a abertura de um órgão quanto atinge a maturidade; logo, para a fenomenologia indica igualmente a maturidade perceptiva que leva a

pensar o “dois” sobre o fundo de “um”. A experiência, conseqüentemente, deve ser pensada como fissão e não com acoplamento, conforme já dissemos.

Destaquemos um pouco mais essa noção, pois é igualmente compreendida como experiência:

Em contraposição, no final dos anos 1950, a experiência já não é entendida como dependente por essência de uma discrepância intencional, ela é uma “fissão” ou uma “deiscência” no tecido do mundo, e a preocupação de Merleau-Ponty, invertendo a orientação de 1945, é mostrar que essa fissão que faz nascer, um para o outro, o vidente e o visível, longe de nos separar da coisa, ao contrário nos abre para ela: “é preciso, então, que a discrepância, sem a qual a experiência da coisa ou do passado iria a zero, também seja a abertura para a própria coisa, para o próprio passado...” (DUPOND, 2010, p. 28)

A partir daí, a experiência é pensada como *lógos* interior ao ser, ou *lógos endiathétos*. Merleau-Ponty assim declara: “do mesmo modo que a nervura sustém a folha por dentro, do fundo de sua carne, as idéias são a textura da experiência, seu estilo, primeiro mundo, em seguida proferido” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 159). O *lógos endiathétos* é o discurso, ou o símbolo ou a imagem, que sustenta o indivíduo pela reversibilidade fenomenológica, já que sujeito e discurso (subjetividade e objetividade) podem ser vivenciados como duplicidade na unidade; no caso de Dorian, o retrato não permite a reversibilidade que a visão “mimética” do espelho consente.

Voltemos ao texto: no terceiro parágrafo, aparece indiretamente a terceira personagem, em retrato, no centro de um quarto: um jovem de extraordinária beleza, Dorian Gray; e lépidas palavras que já relacionam sutilmente – ao menos em relação à proximidade textual – o sumiço posterior do pintor com o belo retratado.

Nesse quadro, em que o belo ideal aparece em posição central, Basílio declara que sua obra melhorara muito a partir do conhecimento do jovem e fascinante modelo. Na sequência, o pintor acaba cedendo aos pedidos de Wotton, revelando o nome do jovem e não conseguindo impedir o encontro entre eles: a reunião do belo ideal com o hedonismo supremo: outra indeiscência do romance, ou seja, outra duplicidade que se funde em unidade, ou apenas tenta.

Wilde introduz, então, o conflito clássico entre o belo e o bom, o *kalós kagathós* grego³, com o acréscimo, por Lorde Wotton, do aspecto efêmero do primeiro. Wotton tem

³ Os gregos acreditavam que a beleza sempre estava associada à bondade, sendo que havia ainda outra característica intimamente associada a essas duas qualidades, a *eudaimonia*, a “boa partilha”. Só era, Recebido em setembro de 2011; aceito em outubro de 2011.

uma influência perniciosa no jovem que representava a perfeição para Basílio; e, assim, sua ingenuidade e inocência começam a ser maculadas. O Lorde abre os olhos do adolescente para o fato de que sua beleza perfeita não será eterna; de que, tão logo ela desvaneça, terá de se valer somente de sua inteligência; e de que tudo o que tem agora, sendo fruto de sua beleza, só permanecerá no retrato.

Dorian, diante dessa descoberta, num pedido desesperado, oferece sua alma ao retrato, clamando perenidade à sua beleza, tanto como objeto do clamor quanto como destinatário desse mesmo clamor. O retrato passa, então, a ser o receptáculo do sofrimento do rapaz.

Os dias passam, e o Lorde, que tem a beleza como ídolo ou númen, passa a ter cada vez mais influência sobre Dorian. Basílio, por sua vez, vai perdendo o contato íntimo que tinha com o jovem. Está estabelecido o conflito básico da obra, que será responsável por toda a sua história; e que se apresenta aparentemente linear, apresentando uma não-linearidade delicada e singularmente pontual, como na página em que apresenta o posterior sumiço do pintor.

Já íntimo de Wotton, Dorian confessa “a aventura mais romântica de sua vida”, quando se apaixona perdidamente por uma jovem atriz de um pobre e “absurdo teatrinho”, ao vê-la declamar versos de Shakespeare. O nobre não perde a oportunidade de fazer seus comentários irônicos e nada românticos, depreciando o amor do jovem por Sibyl Vane.

A moça, no entanto, ao assumir concretamente o amor, comete um deslize no palco, atuando muito mal na presença de Dorian e de seus dois amigos. O jovem, então, acusa-a de ter matado o seu amor, e a moça tira, tragicamente, a sua própria vida. Lorde Henry se esforça pra convencê-lo de que não participara, com suas terríveis afirmações, do acontecido, não tendo conseqüentemente culpa.

Dorian, percebendo que se apaixonara apenas pelo talento da jovem, torna-se cada vez mais cruel, ao notar que os traços de maldade não se abatem sobre seu belo rosto, que continua com um aspecto de pureza. Como o retrato é que sofre com suas ações, tendo agora um sorriso cruel, o rapaz chega à conclusão de que é melhor assim, pois que importava a imagem, já que poderia escondê-la, para, quando quisesse, contemplar sozinho a sua degradação.

Passam os anos, e Dorian busca, conforme as palavras de Wotton, a cura de sua alma pelos sentidos, e dos sentidos pela alma. Procura um conhecimento grande dos perfumes e

conseqüentemente belo, o indivíduo que fosse também bom e que partilhasse os seus atributos, principalmente o racional ou lógico.

Recebido em setembro e 2011; aceito em outubro de 2011.

odores, das cores e matizes, dos ícones e símbolos. Dorian se perde em suas experiências, pois suas discrepâncias não são também aberturas, fazendo com que se perca em sua busca. A reversibilidade, necessária para Merleau-Ponty, para a experiência ser também deiscência, não está presente nas contemplações do jovem.

Ora o que caracteriza a experiência, em seu sentido original, é ter, ou ser, ela sempre uma dupla prova ou um prova reversível – sem a duplicidade empírica não ocorre a real experiência, que é compreendida, por Merleau-Ponty, como um “fenômeno originário”, que abre o mundo, campeando “reativar, criticar, retificar, refundar as significações fundamentais que, transmitidas ao longo da história, regem nossa inteligência do ser e mesmo o acesso a nosso próprio ser” (DUPOND, 2010, p. 27). A experiência “é a instância em que se decide toda verdade”, cabendo a ela o poder ontológico último.

Um pequeno excerto de Merleau-Ponty nos ajuda a compreender a extensão de suas afirmações sobre a experiência, comparada a um trabalho de arqueologia, pois “está enterrada sob os sedimentos dos conhecimentos posteriores” (MERLEAU-PONTY, 1962, p. 403). A experiência, de fato, encoberta por sedimentos posteriores a sua facticidade, precisa ser reconquistada, em função de não ser imediatamente percebida sem os conhecimentos que a ocultam.

As experiências de Dorian, a partir da amizade de Wotton, encobrem-se cada vez mais com os sedimentos de sua obsessão pela beleza, e a ausência da reversibilidade temporal, presente apenas no quadro, impedem o jovem de ser sujeito de sua própria história, tornando-o indeiscente, ou seja, um ser que não se abre para a reversibilidade fenomenológica. Posto que o que caracteriza a experiência em seu substrato original é ser ela sempre uma dupla prova – uma prova reversível (DUPONT, P. 28). Na visão, por exemplo, “o vidente prova o visível, mas é ao mesmo tempo provado ou posto à prova pelo visível e é impossível palpar sem se expor a ser palpado: é da essência da experiência ser “toda fora de si própria” (**Le visible et l’invisible**, 180)” (DUPOND, p. 28). Dorian não permite que o tempo o palpe, nem permite que o tempo o prove.

Dessa forma, sem a vivência da duração, sua libido (a capacidade de vivenciar e de contemplar as diferenças) fica incompleta, e já não consegue vivenciar eroticamente o objeto amado, ou pretensamente amado. Tornou-se incapaz de vivenciar suas próprias mudanças, tornou-se igualmente incapaz de perceber o outro como diferente; logo, sua incapacidade de amar provém dessa falha na experiência com a reversibilidade.

Durante esse tempo de contemplação egocêntrica, os jovens viam nele a verdadeira realização do seu ideal, enquanto que os mais velhos se afastavam em função dos boatos das barbaridades que fazia. Tinha dinheiro e colocação social, por isso continuava a levar sua vida na alta sociedade inglesa, mesmo com comportamentos e atitudes perniciosas.

Basílio aparece novamente, desta vez para a sua morte: preocupado com as monstruosidades que comentam a respeito de Dorian, e duvidando que alguém cujo rosto aparentava tanta bondade e pureza pudesse realmente cometer tais atrocidades, deseja ver a alma do amigo, que difama a Deus, dizendo ser isso possível e levando-o para ver o retrato.

Quando vê a pintura, o artista grita aterrorizado e repreende o jovem, não acreditando ter sido ele próprio o autor da obra maldita. Dorian, ao ser repreendido, mata Basílio e obriga um antigo amigo, que teve a sua vida destruída por sua influência, a ajudá-lo com o sumiço do corpo.

Com o crime, a imagem retratada tem suas mãos manchadas de sangue, com tal vivacidade que parece pingar na tela. A contemplação de sua alma aterroriza o jovem Gray, que se arrepende e resolve curar a alma pelos sentidos, como o Lorde o havia ensinado, através das drogas, dentre elas o ópio.

Para Samanta Arana, uma das tradutoras da obra, Basílio aparece como o alter-ego de Wilde; para outros intérpretes do autor, o livro retrata o mito faustiano da troca da alma por prazeres humanos. É possível, ainda, relacionar o romance com a premissa de Augusto Comte, de que “todo homem nasce bom e é a sociedade que o corrompe”; tal conceito se aplica bem à personagem de Dorian, à medida que se trata de uma personagem cuja personalidade está em formação, sendo moldada durante o tempo no qual se passa a narrativa.

Quanto mais perde a sua alma, mais o belo jovem obtém um toque sórdido de Midas: tudo o que toca e todos os que nele tocam se degradam. Numa das noites em que procura drogas, reencontrando jovens cujas vidas arruinara, afasta-se do local onde costumava satisfazer o seu vício, sendo reconhecido pelo irmão de Sibyl Vane, que prometera matá-lo. Consegue escapar, mostrando a sua juventude ao rapaz, que considera impossível ser ele o antigo namorado da irmã. Sua beleza o salvava novamente. Algum tempo depois, durante uma caçada, ocorre um fato desagradável: um dos caçadores mata acidentalmente um jovem, que posteriormente foi reconhecido como o irmão de Sibyl. Sua vida estava salva outra vez.

Resolve então mudar, terminando um relacionamento com uma camponesa, por julgar protegê-la, desse modo, de sua maldade. Lorde Wotton reaparece, mostrando-lhe que não fizera nada de bom, a não ser agir por capricho, vaidade e hipocrisia.

O retrato, por sua vez, continua a sua metamorfose, sofrendo com as marcas do tempo e do comportamento de Dorian, degradando-se com a corrupção de sua alma, confirmando as palavras do Lorde, e tornando-se ainda mais ruinoso. O jovem Gray, crendo que perdera sua alma, estremece; julgando ser o quadro sua consciência, acredita não poder conviver mais com ele; resolve, por conseguinte, destruí-lo. Mataria a obra e tudo o que ela significava, como fizer com Basílio.

Há no romance, como num jogo ou numa aposta⁴, a imagem do retrato usada como senha: um espelho lívido encontrando sempre sua “vida mímica”, que se apresenta trágica, já que o conflito é irreconciliável. Trata-se, assim, de uma narrativa integralmente trágica, com o encontro e o afastamento simultâneos de um tempo humano, pleno de equívocos, elaborado através das descrições e das narrações das personagens, e de um tempo divino, construído por meio da figura de um narrador onisciente ausente, que conhece, na sua completude imitativa, o jovem Dorian e todos os seus dramas.

E o belo perdeu a aposta (talvez, brinquemos aqui com o conceito grego já citado neste texto, o belo não estava acompanhado do bom, o *kalós kagathós* helênico; e, sem a bondade, a beleza não encontra a sua reversibilidade – para o povo grego era assim que funcionava: a belo e o bom, conforme já dissemos, eram conceitos fenomenologicamente reversíveis, e a experiência com um implicava o outro, e vice-versa.

O conflito de Dorian é mimese da inquietação elementar do seu autor, pois Wilde cria uma história cujo conflito básico é a efemeridade da beleza – o belo é finito e a morte, sua companheira mais fiel, inevitável; e, paralelamente à fábula, constrói um enredo cujo conflito é o fracasso da personagem principal em atingir o prazer puramente estético, já que o jovem atribuíra ao retrato uma função purgatória. Ora, com função definida, a obra deixa de permitir o prazer meramente estético.

Wilde, em prefácio publicado posteriormente, prega a inutilidade da arte, ou seja, toda expressão artística não deve ter função; deve somente se contemplada para proporcionar prazer estético, e não utilitário. Dorian deu ao retrato a função de ser o espelho de sua alma, usando a arte para sublimar sua consciência; concedeu à imagem, no lugar do valor de prazer estético, um valor de prazer funcional; impedindo, assim, como já dissemos, a reversibilidade fenomenológica da experiência, fundada sempre na temporalidade: “nada existe, tudo se

⁴ Baudrillard, na introdução das suas **Senhas**, brinca com as palavras, dizendo que as imagens tanto são *un jeu* (um jogo) quanto *enjeu* (aposta). No texto de Wilde, a imagem retratada é para Dorian igualmente um jogo e uma aposta, uma atividade mímica do espelho que joga com a sua consciência, é a aposta de sua vida, que o jovem acaba por perder.

temporaliza” (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 383), “o mundo [...] é o núcleo do tempo” (idem) e “a subjetividade é o próprio tempo” (idem, p. 278). Ora, dando ao retrato a função de ser o espelho da alma e não tendo, em seu próprio corpo, as marcas da temporalidade, que permaneciam somente na imagem, Dorian não se subjetiva; não se temporalizando, inexistente.

O jovem, perdendo a capacidade de contemplação puramente imitativa, fracassa, aniquilando suas potencialidades de prazer estético puro, aquele associado à “inutilidade”. A sua derradeira e última morte, portanto, seria uma metáfora da angústia que vivia, por ter conhecimento da existência de um prazer maior do que o funcional, uma realidade mais intensa, e que ele não conseguia viver.

O retrato é a personagem-chave do livro e não o seu modelo, já que Wilde, como atestam os seus biógrafos, não conseguia viver integralmente a sua homossexualidade, fracassando como sua personagem, não atingindo na vida o gozo almejado. Vislumbra um prazer erótico maior, mas não o atinge, sofrendo a angústia da morte cultural. Morreu primeiro como amante, para depois falecer, muito cedo, como homem. Consequentemente, a indeiscência do jovem não era por inabilidade própria e singular, mas pela insuficiência de um viver socialmente íntegro e transparente, já que a reversibilidade fenomenológica não lhe era possível.

Paralelamente à trama do romance, na qual Dorian permanece belo e sua imagem retratada, horrível; Wilde permanece íntegro, e, em sua integridade, belo; apesar da percepção social de sua imagem ser o oposto.

Referências Bibliográficas

- BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Rio de Janeiro: Difel, 2001.
- DUPOND, Pascal. *Vocabulário de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- ECO, Umberto. *Sobre literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- MERLEAU-PONTY. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964.
- _____. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- _____. *Signes*. Paris: Gallimard, 1960.
- WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.