



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**  
**MESTRADO EM LETRAS – TEORIA DA LITERATURA**  
**PATRICIA GONÇALVES TENÓRIO**

**O RETRATO DE DORIAN GRAY, DE OSCAR WILDE:  
UM ROMANCE INDICIAL, AGOSTINIANO E PREFIGURAL**

**Recife  
2015**

**PATRICIA GONÇALVES TENÓRIO**

**O RETRATO DE DORIAN GRAY, DE OSCAR WILDE:  
UM ROMANCE INDICIAL, AGOSTINIANO E PREFIGURAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco – PPGL - UFPE, como pré-requisito para obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria do Carmo de Siqueira Nino.

**Recife  
2015**

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Maria Valéria Baltar de Abreu Vasconcelos, CRB4-439

T312r      Tenório, Patricia Gonçalves  
              O retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde: um romance indicial,  
              agostiniano e prefigural / Patricia Gonçalves Tenório. – Recife: O Autor,  
              2015.  
              213 f.

              Orientador: Maria do Carmo de Siqueira Nino.  
              Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.  
              Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2015.  
              Inclui referências e anexos.

              1. Wilde, Oscar - Crítica e interpretação. 2. Semiótica - Fotografia. 3.  
              Crítica textual. 4. Ficção. I. Nino, Maria do Carmo de Siqueira  
              (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2015-200)

**PATRICIA GONÇALVES TENÓRIO**

**O RETRATO DE DORIAN GRAY, DE OSCAR WILDE: Um Romance  
Indicial, Agostiniano e Prefigural**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA, em 17/9/2015.

**DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Profª. Drª. Maria do Carmo de Siqueira Nino**  
Orientadora – LETRAS - UFPE

---

**Prof. Dr. Antony Cardoso Bezerra**  
LETRAS - UFPE

---

**Profª. Drª. Ana Adelaide Peixoto Tavares**  
LETRAS ESTRANGEIRAS MODERNAS - UFPB

**Recife – PE  
2015**

## SUMÁRIO

Apresentação: a História de uma Escolha	08
Oscar Wilde: uma Breve Biografia	13
<b>I O retrato de Dorian Gray</b> , de Oscar Wilde: um Romance Indicial	16
I.1 Os Dicissignos: entre o Ícone e o Índice	17
I.2 Quando a Arte Encontra a Vida: o Romance Indicial e o Processo	19
I.3 A Intencionalidade no Escrever: o Ato Fotográfico em Dorian Gray	23
I.4 A Transfiguração do Real: a Escrita Fotográfica	25
I.5 A Estância Elocutória de Dorian Gray: a Apropriação Fotográfica da Realidade	27
I.6 Vivendo o Mundo Fotográfico: Referencialidade na Obra de Oscar Wilde	30
I.7 O Índice nada Afirma: a Vida de um Homem com Importância	35
I.8 Entre o Romance e a Fotografia: um Interlúdio	39
Interlúdio I	43
<b>II O retrato de Dorian Gray</b> , de Oscar Wilde: um Romance Agostiniano	53
II.1 Agostinho e a Palavra Criadora	53
II.2 Duas Imagens que se Habitam	55
II.3 Dorian é todo Eternidade	57
II.4 O Quadro e a Alma Distendida	59
II.5 Para (se) Dizer o Real	61
II.6 Entre a Relatividade Especial e a Relatividade Geral	62
II.7 Novamente: “Que é, pois, o Tempo?”	63
II.8 O Eterno Retorno do Tempo	65
II.9 A Didática do Fim	66
II.10 Duração e Simultaneidade em Dorian Gray	69
II.11 O Outro como se Fosse Eu	71
II.12 Mais uma Imagem em Movimento	72

II.13 O Eterno Retorno da Pergunta .....	74
II.14 Era uma vez Pedro, Paulo e John R. Searle .....	75
II.15 Imobilidade e Continuidade – Simultaneidade e Sucessão .....	76
II.16 Quando o Terceiro Capítulo nos Invade .....	80
Interlúdio II .....	85
<b>III O retrato de Dorian Gray</b> , de Oscar Wilde: um Romance Prefigural .....	98
III.1 Cenas dos Últimos Capítulos .....	98
III.2 A Prefiguração do Messias .....	99
III.3 E o Verbo se Fez Carne e Habitou entre Nós .....	102
III.4 Hoje Vemos em Parte. Amanhã... ..	103
III.5 Ainda não Figura, mas Mimesis .....	104
III.6 Quando a Figura se Refaz .....	108
III.7 Eis a “Carcaça” do Romance .....	113
III.8 De Profundis a O retrato .....	116
III.9 De O Retrato a De Profundis .....	121
III.10 A Pintura e O Retrato .....	128
III.11 Diante da Imagem de um Retrato .....	133
III.12 Antes do Fim de todas as Páginas .....	139
Interlúdio III .....	141
Conclusões Gerais: A Prefiguração do Fim .....	145
Referências Bibliográficas .....	148
Referências Cinematográficas .....	153
Anexo .....	156
O desaprendiz de estórias (Notas para uma Teoria da Ficção) .....	157
Referências Bibliográficas .....	213
Referências Cinematográficas .....	216

**O retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde:  
um romance indicial, agostiniano e prefigural**

TENÓRIO, Patricia Gonçalves\*

**Resumo:** Dissertação resultado da pesquisa de Mestrado em Letras, área de concentração Teoria da Literatura, linha de pesquisa Intersemiose, no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, tendo como objetivo relacionar o romance **O retrato de Dorian Gray**, de Oscar Wilde, com três pilares teóricos: o índice fotográfico de Charles Sanders Peirce, o tempo de Agostinho de Hipona e a prefiguração no conceito de figura de Erich Auerbach. A cada capítulo, outros teóricos são convidados a dialogar, tais como John R. Searle, Susan Sontag, Philippe Dubois, Roland Barthes, Albert Einstein, Henri Bergson, Georges Didi-Huberman e Gaston Bachelard.

**Palavras-chaves:** Semiótica e Fotografia, Tempo e Eterno, Teoria da Relatividade Especial e Geral, Duração e Simultaneidade, Figura e Encarnação, Crítica e Ficção.

**Abstract:** Dissertation result of Master's research in Literature, area of concentration Literary Theory, line of research Intersemiosis, in the Postgraduate Program in Literature from the Federal University of Pernambuco, having as objective order to relate the novel **The Picture of Dorian Gray**, by Oscar Wilde, with three theoretical pillars: the photographic index of Charles Sanders Peirce, the time of Augustine from Hippo and the foreshadowing in the concept of figure from Erich Auerbach. Each chapter, other theorists are invited to dialogue, such as John R. Searle, Susan Sontag, Philippe Dubois, Roland Barthes, Albert Einstein, Henri Bergson, Georges Didi-Huberman and Gaston Bachelard.

**Keywords:** Semiotics and Photography, Time and Eternal, Theory of Special and General Relativity, Duration and Concurrency, Figure and Incarnation, Critic and Fiction.

---

\* Escritora de poemas, contos e romances desde 2004, tem oito livros publicados e defendeu em 17 de setembro de 2015 a dissertação de mestrado em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco, linha de pesquisa Intersemiose, *O retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde: um romance indicial, agostiniano e prefigural*, sob a orientação da Prof. Dra. Maria do Carmo de Siqueira Nino. Contatos: [www.patriciatenorio.com.br](http://www.patriciatenorio.com.br) e [patriciatenorio@uol.com.br](mailto:patriciatenorio@uol.com.br).

*\*Writer of poems, short stories and novels since 2004, has published eight books and defended the dissertation of master's degree in Literary Theory at the Federal University of Pernambuco, line of research Intersemiosis, The picture of Dorian Gray, from Oscar Wilde: an indicial, augustinian and prefigural novel, under the guidance of Prof. Dr. Maria do Carmo de Siqueira Nino. Contacts: [www.patriciatenorio.com.br](http://www.patriciatenorio.com.br) and [patriciatenorio@uol.com.br](mailto:patriciatenorio@uol.com.br)*

*Dorian não respondeu, mas passou letargicamente diante do quadro antes de se voltar para observá-lo. Quando o viu, recuou, o rosto ruborizado pelo prazer. Seus olhos se encheram de alegria, como se pela primeira vez houvesse reconhecido a si próprio. Lá ficou, imóvel e pasmo, vagamente consciente de que Hallward lhe falava, mas sem compreender o sentido das palavras. A consciência de sua própria beleza veio como uma revelação.* (WILDE, (1890 in) 2013, p. 116)

### Apresentação: a História de uma Escolha

**Agosto de 2010.** Em um voo do Rio de Janeiro para Recife, Brasil, a autora da dissertação termina de ler **O retrato de Dorian Gray**,<sup>1</sup> único romance do escritor, poeta, dramaturgo, crítico de arte irlandês Oscar Wilde. Ela fecha o livro. A última página lhe vem feito uma revelação.

**Novembro de 2011.** Por meio de correio eletrônico, a autora entra em contato com a Prof. Dra. Maria do Carmo de Siqueira Nino, da Universidade Federal de Pernambuco, e solicita fazer parte, como aluna ouvinte, de disciplinas voltadas para a relação entre a literatura e outras artes, pedido que é prontamente e calorosamente atendido, e incentivado nos quase quatro anos de futura orientação juntas.

**Abril de 2012.** Pesquisando entre os possíveis objetos de estudo para um Mestrado em Letras na Universidade Federal de Pernambuco, área de concentração Teoria da Literatura, linha de pesquisa Intersemiose, a autora da dissertação reencontra o romance de Oscar Wilde e descobre tratar-se de uma *ekphrasis* – do grego *εκφραζειν*, “explicar até o fim”, ou seja, um fenômeno da representação verbal de uma representação visual.

Muitos são os exemplos de *ekphrasis* no Ocidente, tendo sua origem na descrição de Homero do escudo de Aquiles, na **Ilíada**, passando pelos românticos com o poeta inglês John Keats, em “Ode a uma urna grega”, manifestando-se na prosa de Fiódor Dostoievski, em **O idiota**, quando descreve o quadro “O corpo do Cristo morto”, de Hans Holbein, até chegarmos a **O retrato de Dorian Gray**, de Oscar Wilde.

---

<sup>(1)</sup> WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução: Lígia Junqueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, (1891 in) 2007. Tomamos algumas padronizações para não ficar cansativa a leitura: 1) As datas originais de publicação estarão em parênteses na primeira menção do título; as demais, na data da publicação atualizada. É uma forma de pôr em prática até nas notações, o que veremos no terceiro capítulo da dissertação com Erich Auerbach e o conceito de figura. 2) Os textos em outras línguas, quando não expresso, foram traduzidos pela autora. 3) Os itálicos, sublinhados, colchetes e negritos nas citações, salvo quando expresso, são da autora da dissertação.



Nesse romance, o jovem e belo Dorian Gray é retratado pelo pintor Basil Hallward em seu ateliê, enquanto o amigo em comum, lorde Henry, convence o rapaz da efemeridade da vida. Diante do quadro finalizado, Dorian Gray efetua um pacto verbal de permanecer jovem à medida que o quadro envelhece em seu lugar.

Charles Sanders Peirce em **Semiótica** formulou um quadro de categorias, não necessariamente fixas, no qual as características predominantes se agrupavam em: *ícones*, quando o referente e o signo possuem uma relação de semelhança extrema, mas sem a necessidade de um referente exterior; *índices*, quando o referente exterior é exigido; e *símbolos*, quando o referente e o signo são ligados pelas associações de ideias. Entre exemplos dessas categorias, temos a pintura, a fotografia e a metáfora, respectivamente.

No caso da *ekphrasis* de **O retrato de Dorian Gray**, por se tratar de um quadro, do domínio da pintura, aparentemente poderíamos considerá-lo um ícone. Mas, ao investigar melhor, a autora descobre que o referente, ou seja, Dorian, e o signo, ou seja, o quadro, não possuem “semelhança extrema” até o fim. Enquanto Dorian permanece “jovem e belo”, o quadro vai se tornando “velho e feio”, acompanhando a corrupção da alma de Dorian, referindo-se, indicando a ele.

**Setembro de 2013.** O projeto cresce durante os dois anos como aluna ouvinte no Mestrado em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Ao ler o primeiro volume de **Tempo e narrativa**, de Paul Ricoeur, a autora, num “lampejo de instante”, esbarra com a questão do triplo presente agostiniano.

Ao tentar descobrir a existência ou não do tempo, Agostinho de Hipona, nas suas **Confissões**, formula o conceito do triplo presente em contraposição ao não tempo do Eterno, do Deus onipresente, que é todo presente. O tempo só pode ser medido na alma distendida, *animi distenti*, do presente-do-presente da percepção, quando a memória do presente-do-passado a inunda, quando a expectativa do presente-do-futuro é antecipada.

A autora considera o corte fotográfico do pacto verbal de Dorian como o Eterno absoluto agostiniano, em oposição ao tempo inserido na fresta narrativa do quadro, que envelhece e apodrece no quarto escuro. Adota como texto-base a edição anotada e não censurada original com treze capítulos lançada em 2013 pela Biblioteca Azul, organizada por Nicholas Frankel e traduzida ao português por Jorio Dauster, em comparação com a edição final com vinte capítulos de **O retrato de Dorian Gray na Obra completa**, de Oscar Wilde, lançada pela Nova Aguilar em 2007 e traduzida por Oscar Mendes, sempre confirmando nos

originais em inglês encontrados em **The Complete Plays, Poems, Novels and Stories of Oscar Wilde**, Londres, Inglaterra, na edição da Magpie Books/Robinson Publishing de 1993.

**Outubro de 2013.** Às vésperas da inscrição na seleção do Mestrado 2014, a autora sofre uma terceira revelação: intui a relação entre a narrativa ficcional do romance indicial e agostiniano **O retrato de Dorian Gray** e, principalmente – mas também com outros textos do autor –, a narrativa histórica de Oscar Wilde em **De Profundis**, à luz do conceito de figura empregado pelo filólogo alemão Erich Auerbach.

Veremos em Oscar Wilde: uma Breve Biografia uma pequena apresentação sobre a semelhança entre a vida e a obra do escritor irlandês. Na longa carta que escreve no Cárcere de Reading (para seu ex-amante e motivo de sua prisão, lorde Alfred Douglas), **De Profundis**, Wilde confessa que “foi um homem que se colocou em relação simbólica para com a arte e a cultura do seu tempo” e que “é preciso que entendamos as coisas por nós mesmos”. O que Wilde chama de símbolo, a autora da dissertação relaciona com o conceito de figura de Auerbach – prefiguração e preenchimento – entre o que foi antecipado na narrativa ficcional **O retrato de Dorian Gray** do que iria acontecer na vida de Oscar Wilde narrada historicamente em **De Profundis**.

**Novembro de 2014.** Ao cursar a disciplina Teoria da Ficção, ministrada pelo Prof. Dr. Antony C. Bezerra no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, a autora da dissertação se propõe a escrever duas páginas por dia, durante um mês – o anexo **O desaprendiz de estórias** (Notas para uma Teoria da Ficção) –, no intuito de tentar transformar em ficção o que durante esses quatro anos de estudo e preparação entrou no sangue e foi absorvido, e, quem sabe, transformado em literatura – e, quem sabe, o objetivo principal deste estudo –, feito o próprio Oscar Wilde nos apresenta no seu ensaio “O Crítico como Artista”:

ERNESTO: Mas a crítica é realmente uma arte criadora?

GILBERTO: Por que não o seria? Trabalha com materiais e lhes dá uma forma nova e deliciosa ao mesmo tempo. Que mais se pode dizer da poesia? Na verdade, eu definiria a crítica dizendo que é uma criação dentro de uma criação. Porque, assim como os grandes artistas, desde Homero e Ésquilo até Shakespeare e Keats, não tiraram seus temas diretamente da vida, mas buscaram-nos na mitologia, na lenda e nos antigos contos, o crítico utiliza materiais que outros purificaram, por assim dizer, para ele, e que possuem já além disso a forma imaginativa e a cor. Mais ainda: a crítica elevada por ser a forma mais pura de impressão pessoal, a meu ver, em seu gênero, é, a seu modo, mais

criadora que a criação, porque tem menos relação com um modelo qualquer exterior a ela mesma e é, na realidade, sua própria razão de existência e, como afirmavam os gregos, um fim em si mesma e para si mesma. [...] Pode-se apelar da ficção para o fato. Mas da alma não há apelo.

ERNESTO: Da alma?

GILBERTO: Sim, da alma. Porque a crítica elevada é, na realidade o relato da própria alma da gente. É mais fascinadora que a história, porque só se ocupa de si mesma. Tem mais encantos que a filosofia, porque seu tema é concreto e não abstrato, real e não vago. É a única forma civilizada de autobiografia, porque se ocupa não com os acontecimentos, mas com os pensamentos da vida de uma criatura; não com as contingências da vida física, mas com as paixões imaginativas e com os estados superiores da inteligência. (WILDE, (1891 in) 2007, p. 1130)

Mas antes de tudo, antes do tempo, antes de todos os professores – Prof. Dra. Maria do Carmo de Siqueira Nino, Prof. Dr. Lourival Holanda, Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira, Prof. Dr. Antony C. Bezerra, Prof. Dra. Lucila Nogueira, Prof. Dra. Ermelinda Ferreira... –, dos colegas – Wanessa Loyo, Vinícius Gomes, Jacinto dos Santos, José Juva, Fernando de Mendonça, Hudson Silva, André Santos, Ricardo Nonato, Antônio Ailton, Cilene Santos, Fátima Lima, Thiago Pininga, Diogo Reis, Priscila Varjal, Bruno Piffardini, Cassiana Grigoletto, Joanita Baú, Mirella Izídio, Érika Albuquerque, Ingrid Rodrigues, Fernando Ivo, João Augusto Lira, Márcia Oliveira, Roberta Muniz, Iaranda Barbosa, Suelany Mascena, Fabiana Campos, Rosana Telles, Luiz Gustavo Machado Dias, Joane Luz, Mariana Nepomuceno, Rebeka Monita, Eron Vilar, Amanda Barros, Thiago Câmara, Tiago Silva, João Paulo Araújo, Rafaela Teotônio, Jéssica Jardim, Tito Souza, Ester Simões, Thaís Rabelo, Pedro Heráclio, Danuza Lima, Emerson Silvestre, Marcelo Perez, Roclaudelo Nanque, Flávio Gonzalez, Gérsica Leite, Mércia Paulino, Mariá Siqueira, Maria Luiza Vieira, Amanda Brandão, Adriano Portela, Victor Vitório, Gilberto Neto... –, é a ele que dedico esta apresentação, esta dissertação, este mestrado, quando no meu fazer teórico fui me perfazendo pessoa, fui me crescendo artista ao mergulhar na sua obra labiríntica, irônica, cítrica, em que as barreiras da Vida são quebradas pela mais pura, brilhante e reveladora Arte: o senhor Oscar Fingal O’Flahertie Wills Wilde.

**Janeiro de 2015.** A autora da dissertação, após estudo de Susan Sontag, Philippe Dubois e Roland Barthes, começa o primeiro capítulo de “**O retrato de Dorian Gray**, de Oscar Wilde: um romance indicial, agostiniano e prefigural”. Ela nota que os três pilares do projeto apontam um para o outro, e, feito em ondas que vão e vêm, o pretende escrever.

– Que os jogos iniciem!

### Oscar Wilde: uma Breve Biografia

**1854.** Oscar Fingal O’Flahertie Wills Wilde nasce a 16 de outubro de 1854 em Dublin, Irlanda, na Westland Row, número 21. Filho do médico da Rainha e um dos maiores conhecedores de história celta, Sir William Wilde, e da poetisa revolucionária que promovia encontros culturais com artistas em sua residência, Lady Jane Frances Elgee Wilde.

A começar pelo nome, o escritor irlandês é um índice da própria vida. Na biografia **Oscar Wilde** (2010, p. 09-13), o filósofo, formado em estudos avançados em Estética e Filosofia da Arte e atualmente docente na Escola Superior da Academia Real de Belas-Artes de Liège (Bélgica), Daniel Salvatore Schiffer (1957) analisa o nome do escritor de Dublin detalhadamente. **Oscar** vem da mitologia céltica, é o filho de Ossian, rei de Morven na Escócia. **Fingal** é o irmão de Ossian e herói do folclore irlandês. **O’Flahertie** é o nome genérico dos reis pré-normandos do condado de Connaught, Irlanda. **Wills** é um dos nomes de seu pai, descendente de um ilustre guerreiro batavo. Durante a prisão por homossexualismo, Oscar Wilde recebe como nome no Cárcere de Reading o número de sua cela, C.3.3, e ao sair se autodenomina Sebastian Melmoth, nome do protagonista do romance de seu tio-avô Charles Maturin, **Melmoth, o Viandante**, que traz diversos pontos em comum com o único romance wildeano **O retrato de Dorian Gray** – “... o personagem que dá nome ao livro compra uma vida mais longa e permanece jovem graças a um pacto com o demônio” (FRANKEL, 2013, p. 118).

**1871-1874.** Recebe educação formal em Portora School, Trinity College (Dublin, Irlanda), Magdalen College (Oxford, Inglaterra), alcançando prêmios literários e bolsas de estudo. Em Oxford, tem como maiores influências os mestres John Ruskin e Walter Pater. O primeiro muito o incentivou a conhecer a Grécia e a Itália, especialmente com o livro de filosofia da arte **As pedras de Veneza** (1851-1853). O segundo foi a base do pensamento hedonista do escritor irlandês no único romance wildeano com **O Renascimento: Estudos em Arte e Poesia**.

**1879.** Após as viagens pela Grécia e Itália (1877), Wilde se sedia em Londres e desenvolve toda uma aura do movimento decadentista que estava fluindo em Paris, França, com Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Huysmans, Verlaine e os malditos.

**1880.** É convidado para uma série de conferências estéticas nos Estados Unidos da América pelo promotor de espetáculos teatrais Richard D’Oyly Carte, cuja opereta de Gilbert e

Sullivan, *Patience*, que produzia era uma paródia perfeita de Wilde. Nessa época começa a ser reconhecido pelos seus poemas e inicia uma série de peças teatrais, a começar por “Vera ou os Niilistas” que não obtém grande sucesso de público e crítica.

**1884.** Casa-se com Constance Lloyd, com quem tem dois filhos, Vyvyan e Cyril. Os nomes de seus filhos são diversas vezes utilizados em seus contos, peças de teatro e até mesmo ensaios, como em “A Decadência da Mentira”, em que coloca na boca dos personagens “Vyvyan” e “Cyril” todo o seu pensamento estético.

**1889.** Em agosto de 1889, Joseph Marshall Stoddart, escritor e também proprietário do **Lippincott’s Monthly Magazine** da Filadélfia, EUA, a quem Wilde conheceu na época das conferências estéticas, lhe encomenda “uma obra original”. É a data do nascimento da escrita do futuro romance, considerado o único escrito por Oscar Wilde,<sup>2</sup> **O retrato de Dorian Gray**. A publicação sai em julho de 1890 tanto nos EUA quanto em Londres, mas com diversas correções de Stoddart e equipe editorial.

**1891.** Sai a versão em livro de **O retrato de Dorian Gray** pela editora londrina Ward, Lock and Company. O texto é novamente revisado, dessa vez por Wilde, e ampliado (passou de treze para vinte capítulos desde a versão da **Lippincott’s**). É a época mais produtiva de Oscar Wilde, em que publica “A Alma do Homem sob o Socialismo” (ensaio); a coletânea **Intenções**, de quatro ensaios, “A Decadência da Mentira”, “Pena, Lápis e Veneno”, “O Crítico como Artista”, “A Verdade das Máscaras”; publica **O crime de lorde Artur Savile e outras histórias**, coletânea de contos e novelas, incluindo a famosa novela gótica “O Fantasma de Canterville”; escreve a peça “O Leque de Lady Windermere”, que virá a se tornar o seu primeiro sucesso teatral; durante temporada em Paris escreve em francês “Salomé”, que recebeu a influência do escritor decadente Joris-Karl Huysmans e do pintor simbolista Gustave Moreau, ambos franceses; conhece e se apaixona por lorde Alfred Douglas.

**1895.** Instigado pelo amante, Oscar Wilde acusa o Marquês de Queensberry, pai de Douglas, de assédio moral, por este haver insinuado que Wilde passava “por sodomita”. Numa das maiores reviravoltas jurídicas de todos os tempos, o julgamento se inverte e Oscar Fingal O’Flahertie Wills Wilde é condenado a dois anos de prisão com trabalhos forçados por

---

<sup>(2)</sup> Em 2009, chega ao Brasil pela Editora Hedra, selo Erótica, o romance homoerótico **Teleny, ou O reverso da medalha**, publicado pela primeira vez em 1893, em Londres, Inglaterra. Pela semelhança entre os personagens e a relação que mantinha com o amante lorde Alfred Douglas, há o boato, nunca comprovado, de ter sido escrito por Oscar Wilde, ou ao menos revisado por ele.

“flagrante indecência”: o homossexualismo era considerado crime na sociedade inglesa da época.

**1897.** A maioria dos amigos o abandona, à exceção de alguns poucos, tal como o fiel ex-amante Robert Ross. A esposa Constance muda seu sobrenome e o dos filhos para “Holland”, o segundo nome de seu irmão Otto Lloyd. De janeiro a março Wilde escreve **Epistola: in Carcere et Vinculis**, mais conhecida como **De Profundis**, a longa carta endereçada ao ex-amante lorde Alfred Douglas, o Bosie. A 19 de maio sai do cárcere de Reading, onde passou a maior parte de sua pena (antes passou alguns meses em Newgate e Wandsworth). Ao sair, procura ainda o ex-amante, que o abandona pouco tempo depois em Nápoles, Itália. Escreve a sua última obra, o poema “A balada do cárcere de Reading”, que será futuramente publicada com o número de matrícula de Wilde na prisão, ou seja, C.3.3.

**1900.** Pobre e doente em Paris, no Hôtel d’Alsace, sofre as consequências da sífilis adquirida na juventude com uma prostituta e de uma inflamação no tímpano do ouvido direito – sequela de uma queda na capela da prisão de Wandsworth –, transformando-se em uma meningoencefalite. Em 30 de novembro, cercado de pouco amigos, e após receber a extrema unção católica, morre na miséria, aos 46 anos, aquele que, na viagem aos EUA, disse não haver nada a declarar “a não ser o meu gênio”. Deixa todos os direitos autorais de sua obra ao seu inseparável amigo Robert Ross.

**1912.** Após doze anos, os restos mortais de Oscar Wilde são transferidos do cemitério de Bagneux para o cemitério em Paris Père-Lachaise. Um monumento funerário do escultor Jacob Epstein é erguido – A Esfinge, em homenagem ao poema homônimo de Wilde – em um dos lugares mais visitados do cemitério parisiense.

## I O retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde: um Romance Indicial

### **Janeiro de 2015**

Um jovem inglês se aproxima de seu retrato pintado por Basil Hallward. A luz entra pela janela do estúdio que dá para o jardim onde há pouco Dorian Gray conversava com o hedonista lorde Henry Wotton sobre a efemeridade da vida. Dorian para diante do quadro. Dorian ruboriza... E ao pensar nos efeitos que o tempo exercerá sobre si e não sobre o quadro, o jovem inglês proclama:

– Tenho ciúme de tudo cuja beleza não morre. Tenho ciúme do meu retrato que você pintou. Por que ele deve manter o que eu terei de perder? Cada momento que passa subtrai algo de mim e dá algo para ele. Ah, se simplesmente fosse o contrário! Se o quadro pudesse mudar, e eu permanecer para sempre como sou hoje! (WILDE, (1890 in) 2013,<sup>3</sup> p. 117)

Neste primeiro capítulo, investigaremos o caráter indicial de **O retrato de Dorian Gray**, dentro do texto entre Dorian e o quadro; na relação entre o romance e textos do próprio Oscar Wilde; entre as diversas versões do romance; entre o romance e textos de outros autores que influenciaram o escritor irlandês durante o processo criativo; entre **O retrato de Dorian Gray** e a vida do autor. Para isso, utilizaremos o pensamento do pai da semiótica americana, Charles Sanders Peirce (1839-1914), especialmente o capítulo V de **Semiótica**, em que trata das Proposições; o filósofo, escritor e professor da Universidade de Berkeley, na Califórnia, EUA, John R. Searle (1932) em “The Logical Status of Ficcional Discourse”; o filólogo, semiólogo e crítico literário italiano Cesare Segre (1928-2014) em “A Ficção Literária”, e o sociólogo brasileiro Ruy Coelho em “Ficção e Realidade”. E iremos relacionando, entremeando e pondo em diálogo com o pensamento de três dos maiores teóricos da fotografia: a escritora, crítica de arte e ativista dos Estados Unidos Susan Sontag (1933-2004); o escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês Roland Barthes (1915-1980) e o

---

<sup>(3)</sup> WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Organização: Nicholas Frankel. Tradução: Jorio Dauster. Ed. anotada e não censurada. São Paulo: Globo, (1890 in) 2013 – (Biblioteca Azul). Seguindo a padronização explicada na nota de rodapé 1, somente a primeira menção de qualquer título da dissertação virá com a data original da publicação. Neste caso, a partir de agora, somente virá indicando o ano da edição organizada por Nicholas Frankel, ou seja, 2013, e não mais o ano (entre parênteses) do texto datilografado entregue por Wilde para Stoddart em abril de 1890.



professor nas Universidades de Liège e Paris III e especialista em cinema, vídeo e fotografia Philippe Dubois.

Começamos com o pai da semiótica americana, Charles Sanders Peirce e o semiólogo francês Roland Barthes.

### I.1 Os Dicissignos: entre o Ícone e o Índice

Como vimos anteriormente em Apresentação: a História de uma Escolha, **O retrato de Dorian Gray**, de Oscar Wilde, poderia ser considerado uma *ekphrasis*, ou uma representação verbal de uma representação visual, entre o quadro, exemplo de ícone, e o romance do escritor de Dublin. Mas ao percebermos as mudanças ocorridas na relação entre o signo e o referente, concluímos que não são de “semelhança extrema” até o fim, semelhança necessariamente exigida pelo signo ícone nas categorias de Charles Sanders Peirce em **Semiótica**.

Uma tríade particularmente importante é a seguinte: descobriu-se que há três tipos de signos indispensáveis ao raciocínio; o primeiro é o signo diagramático, ou *ícone*, que ostenta uma semelhança ou analogia com o sujeito do discurso; o segundo é o *índice* que, tal como um pronome demonstrativo ou relativo, atrai a atenção para o objeto particular que estamos visando sem descrevê-lo; o terceiro (ou símbolo) é o nome geral ou descrição que significa seu objeto por meio de uma associação de ideias ou conexão habitual entre o nome e o caráter significado. (PEIRCE, (aproximadamente 1884 in) 2012, p. 10, itálico da tradução)

Roland Barthes, em **A câmara clara** ((1980 in) 2011, p. 86), nos alerta para a “necessidade real” do referente fotográfico. Que a pintura pode “simular a realidade sem tê-la visto”, o discurso combina signos com referentes que podem ser “quimeras”, mas na fotografia – que é um exemplo de índice – não podemos negar que “*a coisa esteve lá*”.

*Dorian esteve lá*, diante do quadro, captando a luz proveniente do jardim, transformando a luz proveniente do jardim através dos saís de prata e imprimindo o recorte do tempo/espço no próprio corpo feito fotografia. Nesse “lampejo de instante”, nos dizia Walter Benjamin, Dorian se transmuta e atua como se fosse uma foto que é “a “*emanação do referente*”, nos afirma Roland Barthes.

Mas como habitar ao mesmo tempo as duas categorias de signos, habitar os dois corpos ao mesmo tempo – Dorian e quadro, Índice e Ícone – nas categorias semióticas de Charles Sanders Peirce?

No capítulo V de **Semiótica**, Peirce trata das Proposições, que seriam signos que indicam distintamente o objeto que denota, ou Dicissigno, ou seja, signos que veiculam informação.

Peirce (2010, p. 79) afirma que o Dicissigno deve conter duas partes “representadas como conectadas”, e que “deve ser um Índice de uma Secundidade que subsiste entre o Objeto Real representado numa parte representada do Dicissigno a ser indicado e uma Primeiridade representada na outra parte representada do Dicissigno a ser Iconizado”. Trazendo para o nosso objeto de estudo, a parte “índice” do quadro que aponta para o objeto real Dorian que não se modifica por fora, mas que se modifica no quadro, e a parte de “primeiridade” do quadro que se realiza na “parte representada do Dicissigno a ser Iconizado”. **O retrato de Dorian Gray** é um índice-ícone em que o índice prevalece por causa da necessidade da existência do objeto real, o que identificamos na fotografia, que, como dissemos antes, é um dos exemplos do índice.<sup>4</sup>

Exemplo melhor é uma fotografia. A mera impressão, em si mesma, não veicula informação alguma. Mas o fato de ela ser virtualmente uma seção de raios projetados a partir de um objeto *conhecido sob outra forma* torna-a um Dicissigno. Todo Dicissigno, tal como reconhece o sistema de Gráficos Existenciais, é uma ulterior determinação de um signo já conhecido do mesmo objeto. (PEIRCE, 2012, p. 85)

Roland Barthes (2011, p. 16), em **A câmara clara**, analisa esse caráter duplo da fotografia, como objetos folhados cujas duas faces não podem se separar sem serem destruídas: o dentro e o fora, o Bem e o Mal, o desejo e o objeto.<sup>5</sup> No momento em que Dorian

---

<sup>(4)</sup> O *ícone*, como vimos antes, é “quando o referente e o signo possuem uma relação de semelhança extrema, mas sem a necessidade de um referente exterior”, e o quadro, após o pacto verbal de Dorian, modifica-se durante o romance. O quadro aponta para Dorian feito um *índice*, “quando o referente exterior é exigido”. Dorian seria esta fotografia imutável que só modifica ao final do livro quando tenta matar a sua própria imagem e semelhança de alma corrompida que é o quadro, e, com este, feito no pacto original, troca novamente de lugar. Estamos falando da predominância do índice no Dicissigno, predominância que não impede coabitar o ícone no mesmo quadro.

<sup>(5)</sup> O doutor em Semiologia da Imagem e professor da Universidade de Provença e da Escola Nacional da Fotografia de Arles e na Tunísia Jean Arrouye trata em “Mors Alma Mater: de la Photographie”, ensaio que faz parte de **La Mort en ses Miroirs**, dessa relação libidinal com a fotografia maternal em **L’Amant**, de Marguerite Duras, em Charles Baudelaire e **Le Public Moderne et la Photographie**, e no próprio Roland Barthes e sua **A câmara clara**, entre outros autores, sublinhando o complexo de Édipo encontrado nelas: “A fotografia edipiana nada pode ser que eternidade, negação icônica da morte biológica, gloriosa morte na imagem da insidiosa obra de morte do tempo” (ARROUYE, (1986 in) 1990, p. 95).

narcisicamente se deseja, cola-se um no outro a tese e a antítese do mesmo ser, o *punctum* e o *studium* da mesma imagem.

O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere). (BARTHES, 2011, p. 36, *itálico da tradução*)

[...]

O *studium* é da ordem do *to like*, e não do *to love*; mobiliza um meio-desejo, um meio-querer; é a mesma espécie de interesse vago, uniforme, irresponsável, que temos por pessoas, espetáculos, roupas, livros que consideramos “distintos”. (BARTHES, 2011, p. 37, *itálico da tradução*)

Barthes admite ainda um terceiro tipo de impacto na fotografia. Além do *studium* que seria codificado e que pode ser nomeado portanto, e o “que posso nomear não pode me ferir” – o que poderíamos compará-lo com o quadro no romance de Wilde –, e o *punctum* – presente nas atitudes de Dorian que iriam ser inscritas na narrativa do quadro –, existe o “choque fotográfico” que revela “aquilo que estava tão bem oculto que o próprio ator dele estava ignorante ou inconsciente” (BARTHES, 2011, p. 41) – que poderíamos relacionar com o pacto verbal de Dorian diante do quadro e com a própria vida do autor de **O retrato** intuindo o que iria acontecer em seu futuro.

É quando a Arte encontra a Vida em Oscar Fingal O’Flahertie Wills Wilde.

## I.2 Quando a Arte Encontra a Vida: o Romance Indicial e o Processo

Apesar de considerar que o seu romance “contém muito de mim. Basil Hallward é quem eu penso que sou; lorde Henry, o que o mundo pensa que eu sou; e Dorian Gray, o que eu gostaria de ser – em outros tempos, talvez” (WILDE apud FRANKEL, 2013, p. 22), Wilde defendia veementemente a desvinculação do autor com a própria obra, tendo a realidade apenas como ponto de partida para a transmutação ficcional, como revela no prefácio da edição em livro de **O retrato de Dorian Gray** em 1891 e no ensaio metaficcional “A Decadência da Mentira” que trata dessa relação entre a Arte e a Vida. “Ensaio metaficcional”, pois como vimos anteriormente em Oscar Wilde: uma Breve Biografia, coloca a sua nova estética na boca dos personagens com o mesmo nome de seus filhos, Cyril e Vyvyan, e o intitula, no próprio texto, como “A Decadência da Mentira: um Protesto”.

Vyvyan: A Arte começa com uma decoração abstrata, com um trabalho puramente imaginativo e agradável, aplicado ao irreal e ao não existente. É

esta a primeira etapa. Depois a Vida, fascinada por esta nova maravilha, solicita sua entrada no círculo encantado. A Arte toma a vida entre seus materiais toscos, cria-a de novo e torna a modelá-la em novas formas e com uma absoluta indiferença pelos fatos, inventa, imagina, sonha e conserva entre ela e a irreabilidade a intransponível barreira do belo estilo, do método decorativo ou ideal. A terceira etapa se inicia quando a Vida predomina e atira a Arte ao deserto. Esta é a verdadeira decadência e é por isso que sofremos atualmente. (WILDE, (1891 in) 2007, p. 1079)

Em 2013, **O retrato de Dorian Gray** é publicado numa “edição anotada e sem censura”, coordenada pelo professor associado de Inglês da Virgínia Commonwealth University (VCU), EUA, Nicholas Frankel, no qual são investigados os nomes próprios/modelos vivos que inspiraram Wilde na tessitura de seu único romance.

Não surpreende que o romance de Wilde seja um texto altamente “codificado”, dada a necessidade de segredo e precaução que existia na comunidade homossexual da Inglaterra após a aprovação da Emenda Labouchère e do escândalo da Cleveland Street. O próprio nome *Dorian* é uma referência velada ao amor “dórico” ou “grego” – à tradição dos gregos antigos (discutida abertamente pela primeira vez no livro de Karl Müller **História e antiguidades da raça dórica** [1824, tradução inglesa de 1830]) de um homem mais velho manter um jovem como amante. (FRANKEL, 2013, p. 17)

Segundo Frankel (2013, p. 20-21), *Gray* derivaria do jovem poeta John Gray por quem Wilde se apaixonou por um tempo, *Basil Hallward* seria o pintor de retratos Frank Miles com quem Wilde “coabitou” por dois anos em Londres, e *lorde Henry Wotton* seria o artista e *connoisseur* homossexual lorde Ronald Sutherland Gower.

Wilde executa no seu romance o que veremos mais adiante com Susan Sontag: a “democratização da fotografia” em detrimento da elitização da pintura, quando em toda sua obra, não apenas em **O retrato de Dorian Gray**, se apropria de nomes próprios de personagens reais e transforma-os em nomes próprios de personagens ficcionais – interessante notar que ocorre de maneira exatamente inversa com os diversos nomes do autor irlandês, como vimos em Oscar Wilde: uma Breve Biografia. Esse processo de apropriação de nomes próprios é o que a professora de Inglês e Crítica Literária Historicista e Vitorianista Catherine Gallagher (1945) lembra em “Ficção”, quando afirma que o nome próprio nas personagens ficcionais dos *novels* são como “espécies”, não como “indivíduos”.

O instrumento chave da não referencialidade do *novel* foi, e ainda é, o nome próprio. Embora com estratégias distintas, Daniel Defoe, Delarivier Manley e os autores do *romance* do século XVII moviam-se todos no interior de um jogo linguístico que dava por certa, em uma narração crível, a correspondência entre um nome próprio e um indivíduo real. Defoe asseverava que existia efetivamente um indivíduo de nome “Robinson Crusóé” (de qualquer modo, indicado alegoricamente por este nome). Mas, em meados do século, um certo número de *novels* formulou um novo princípio teórico para uma forma literária: *estas obras não falam de ninguém em particular*, isto é, os nomes próprios não se referiam a indivíduos específicos reais, por conseguinte nenhum dos enunciados que contêm podem ser considerados verdadeiros ou falsos. (GALLAGHER, 2009, p. 635, itálico da tradução)

Em abril de 1890, Joseph Marshall Stoddart, editor da **Lippincott’s Monthly Magazine**, da Filadélfia, EUA, recebe os originais datilografados de **O retrato de Dorian Gray**, encomenda de “uma obra original” que havia feito oito meses antes a Oscar Wilde. Stoddart lê o texto, consulta outros editores do periódico, e após uma rigorosa censura – não existe a certeza de que Wilde tenha sido consultado – executa o corte de quinhentas palavras, além de alterações de pontuação, maiúsculas/minúsculas e grafia. O motivo principal da censura: o tom homoerótico que paira sobre o livro.

Além das quinhentas palavras eliminadas por J. M. Stoddart na edição publicada na **Lippincott’s**, Wilde efetuou, na versão em livro publicada em 1891 pela editora londrina Ward, Lock and Company, diversas alterações e inclusões devido ao recebimento de **O retrato de Dorian Gray** pela crítica londrina, ao mesmo tempo tentando atenuar o tom homoerótico do texto, acrescentando uma conotação moral ao final do livro. Para tentarmos demonstrar esse processo, tomamos alguns exemplos do que foi alterado por Stoddart e Wilde na “edição anotada e sem censura”, 2013, da Biblioteca Azul, organizada por Nicholas Frankel, sendo TD – Texto Datilografado por Wilde e entregue a Stoddart em março/abril de 1890 e EL – Edição Livro publicado em 1891.

## CAPÍTULO I:

[...] Wilde eliminou a frase “pousando a mão no ombro do amigo” da EL de 1891. [...]

Na EL de 1891, Wilde expurgou as linhas “Naturalmente, às vezes só por alguns minutos. Mas poucos minutos com alguém que idolatra significam muito”, bem como a pergunta seguinte de lorde Henry (“Mas você de fato o idolatra?”) e a resposta de Basil Hallward (“Sim”). Substituiu esse diálogo

pela frase menos reveladora: “Ele é absolutamente necessário para mim”. [...]

## CAPÍTULO VII

Wilde expurgou da EL de 1891 a frase “admito que o adorei loucamente, extravagantemente, absurdamente”, substituindo-a por “Minha alma, meu cérebro, minha força de vontade foram dominadas por você. Você se tornou para mim a encarnação daquele ideal invisível cuja memória persegue os artistas como um sonho estranho. Eu o idolatrei”. Wilde efetuou também sutis refinamentos nas frases seguintes. [...]

“Havia amor em cada traço, em cada toque havia paixão” foi eliminado do TD por Stoddart. [...]

## CAPÍTULO IX

No TD, Stoddart eliminou a frase “que tinham ciúme do estranho amor que Dorian despertava nas mulheres”. [...]

Stoddart omitiu do TD a frase “Dizia-se que até mesmo as criaturas pecaminosas que vagam pelas ruas à noite praguejavam ao cruzar com ele, vendo ali uma corrupção maior que a deles e conhecendo muito bem o horror de sua vida real”. [...] (WILDE, 2013, p. 315-320)

O temor dos editores era justificado pelo Estatuto II da Emenda à Lei Criminal de 1885, a Emenda Labouchère, que condenava “a flagrante indecência” entre homens à prisão de dois anos com ou sem trabalhos forçados.<sup>6</sup> Houve ainda o escândalo do número 19 da Cleveland Street, onde alguns aristocratas e militares se encontravam em um bordel masculino com “jovens telegrafistas pervertidos” – trabalhavam como telegrafistas de dia e prostitutas à noite. Apesar de a revisão de Stoddart e companheiros e do próprio Wilde, o romance foi utilizado como prova de sodomia na corte criminal de Old Bailey, Londres, por

---

<sup>(6)</sup> Entre 1865 e 1967 cerca de 49 mil homossexuais foram condenados à prisão por crime de “flagrante indecência” na Inglaterra, entre eles Oscar Wilde e o matemático, lógico, criptoanalista e cientista da computação Alan Turing. Durante a Segunda Guerra Mundial, Turing ajudou a decifrar a máquina de comunicações telegráficas alemã “Enigma” – o que encurtou a guerra em dois anos e salvou mais de 14 milhões de pessoas –, construindo para isso o que foi considerado o primeiro computador do mundo. A biografia de Turing, **Alan Turing: The Enigma**, por Andrew Hodges, foi adaptada para o cinema por Morten Tyldum (2014) em **The Imitation Game (O jogo da imitação)** e o interessante é notar que, apesar do pedido de desculpas público a Alan Turing pela Rainha Elizabeth em 2013, o preconceito (ainda) é explícito em uma das resenhas do filme, chegando a ponto de afirmar que “este homem tinha diversos conflitos com sua própria homossexualidade, buscando soluções de cura, e vindo a cometer suicídio em 1954”, quando sabemos – e o filme nos mostra – que Turing, condenado à prisão por dois anos, recebeu da justiça a “opção” de castração hormonal, o que provocou o seu suicídio um ano depois do início do “tratamento”, algumas semanas antes de completar 42 anos.

Edward Carson, advogado de defesa do marquês de Queensberry, pai do amante de Oscar Wilde, lorde Alfred Douglas.

– Sr. Wilde, um livro imoral, porém bem-escrito [...] que defendesse opiniões sodomíticas pode ser um bom livro?

– Não sei o que o senhor entende pela expressão “romance sodomítico”, Sr. Carson.

– Pois bem, sugiro **Dorian Gray**. É possível interpretá-lo como um livro sodomítico? (CARSON e WILDE apud SCHIFFER, (1895 in) 2010, p. 211, negrito nosso – na tradução em itálico)

Roland Barthes (2011, p. 112) já dizia que a “fotografia dá um pouco de verdade, com a condição de retalhar o corpo”, mas não a verdade do indivíduo: a verdade “da linguagem” fotográfica, o que poderíamos aproximar da “linguagem literária”.

Ao manipular o discurso, o advogado de defesa do marquês de Queensberry, Edward Carson, parece nos trazer à tona o *punctum* da fotografia/Dorian/Wilde, o Dicissigno em que o índice predomina, mas ocupa ubiquamente o mesmo espaço do ícone da imagem em bloco, a imagem fotográfica/Dorian que preenche a mente de maneira absoluta, enquanto no escrito/quadro se permitem os espaços vazios para o jogo do texto.

– Harry – disse Basil Hallward, encarando-o. – Todo retrato pintado com sentimento é um retrato do artista, não de quem posa. A pessoa que posa é apenas o acidente, a ocasião. Não é ela que é revelada pelo pintor; é antes o pintor que se revela no quadro colorido. E não vou exibir esse quadro porque tenho medo de que mostre o segredo de minha própria alma. (WILDE, 2013, p. 83)

### I.3 A Intencionalidade no Escrever: o Ato Fotográfico em Dorian Gray

Em **O ato fotográfico**, Philippe Dubois (2011, p. 34) cita Roger Munier que, em **Contre l’Image (Contra a imagem)**, afirma que a fotografia apaga o real que ela indica. Dubois (2011, p. 43) explica que o sujeito fotografado reflete a intencionalidade do autor, expõe a “verdade interior revelada pela foto”. É a faísca de instante em que a “ficção alcança, e até mesmo ultrapassa, a realidade”.

Dubois, assim como Sontag mais adiante, nos apresenta fotógrafos que sabem captar essa verdade escondida por trás das “camadas e camadas” da fotografia: Diane Arbus, Richard Avedon, entre outros, através do artifício do aparelho fotográfico, desvelam o índice do fogo (a fumaça), da luz (a sombra), do corte (a cicatriz), da ruína (a construção), da doença (o sintoma), da presença (a marca dos passos) escondido sob uma fotografia.

A foto é primeiro índice, rasto, sombra, para depois tornar-se parecida, ícone, imagem-bloco, e poder então adquirir sentido, símbolo, a epifania ao final do livro, a máscara de bondade de Dorian sendo retirada e ao mesmo tempo retirando as máscaras do inconsciente de uma leitora/autora de dissertação ao final da leitura do livro.

Poderíamos relacionar esse trânsito da fotografia entre as categorias de signos como vimos acima com “The Logical Status of Fictional Discourse”, de John R. Searle, quando trata dos “atos elocutórios”, que seriam atos de fala ou escrita em que se distinguem o literário do não literário a partir da intencionalidade do autor.

[...] eu acredito (apesar de que não tentarei demonstrar aqui) que “literatura” é o nome de um conjunto de atitudes que nós tomamos em direção a um trecho do discurso, não o nome de uma propriedade interna do trecho do discurso, embora o porquê de tomarmos as atitudes que tomamos serão, claro, no mínimo em parte uma função de propriedades do discurso e não inteiramente arbitrário. Grosseiramente falando, ser ou não ser uma obra de literatura é para os leitores decidirem, ser ou não ser ficção é para o autor decidir. (SEARLE, 1979, p. 320)

Tudo o que escrevemos, o que fotografamos são recortes da realidade exposta que tentamos nos apropriar para lhe imprimir sentido. Peirce insistia que “o índice nada afirma; apenas diz”. Ele direciona o olhar do escritor, enquadra o olhar do fotógrafo, e expõe a sua intenção.

John Searle (1979, p. 320) afirma que pretende analisar o conceito de “ficção” e não de “literatura”, pois “quer seja ou não uma obra de literatura é para os leitores decidirem, quer seja ou não ficção é para o autor decidir”. Ou seja, trata-se de uma questão da intencionalidade do autor. E acrescenta: “o literário é contínuo ao não literário”. Searle nos traz a questão da continuidade entre o literário e o não literário, a ambiguidade entre declarações “ficcionalis” e “não ficcionalis”, ou como nomeia essas últimas, “declarações sérias”, o que podemos aproximar de Dubois (2011, p. 64) quando afirma que “o importante no índice é que o objeto exista realmente e que seja contíguo ao signo que dele emana”, o que



podemos (também) aproximar dos Dicissignos de Peirce, “as duas partes representadas como conectadas”, “o índice entre o Objeto Real e uma parte predominante no Dicissigno”, “uma Primeiridade representada na outra parte representada do Dicissigno a ser Iconizado”, o quadro como parte predominante do Índice que aponta para Dorian, enquanto não deixa de ser Ícone.

Trazendo **O retrato de Dorian Gray** para o centro de toda a obra de Wilde, notamos, no contato com o leitor, a “continuidade entre as declarações ficcionais e não ficcionais” de Searle, a “contiguidade entre o objeto e o signo que dele emana” de Dubois, a “fotografia que dá um pouco da verdade da linguagem” de Barthes, a “ubiquidade das duas partes, Índice e Ícone no Dicissigno” de Peirce, ou seja, a referencialidade entre as três versões do único romance do escritor irlandês, em que uma versão aponta para a outra. Ou, como denomina Nicholas Frankel na “edição anotada e sem censura” de 2013:

1. O texto datilografado (TD) por Wilde e entregue a Sttodart da **Lippincott’s Monthly Magazine** em abril de 1890 que aponta para
2. A publicação na **Lippincott’s** em julho de 1890 em que Sttodart e equipe eliminam quinhentas palavras que aponta para
3. A edição em forma de livro (EL) em 1891 em que Wilde, além das exclusões e alterações da **Lippincott’s**, amplia o romance de treze para vinte capítulos, altera e exclui outras passagens que pudessem ter uma conotação homoerótica.

#### I.4 A Transfiguração do Real: a Escrita Fotográfica

Philippe Dubois insiste, juntamente com Peirce, na ideia de que o índice nada afirma, mas diz: “Estou ali”. Como as duas partes de uma sentença entre dois pontos, em que ambas se equivalem, mas são atualizadas em instantes diferentes da mesma frase, o significado do índice – em especial, dos pronomes e alguns adjetivos – “depende da situação na qual eles são utilizados, cada uso atribuindo-lhes um referente a cada vez específico, portanto variável em cada caso: sua semântica depende de sua pragmática” (DUBOIS, (1990 in) 2011, p. 76). Os Dicissignos ou “quase proposições” veiculam a informação, mas não se “colam” nela: a incorporam antropofagicamente com uma “plenitude de real”, implicando “*plenamente o próprio sujeito na experiência, no experimentado* do processo fotográfico” (DUBOIS, 2011, p. 78, *itálico da tradução*).

Em **O retrato de Dorian Gray**, encontramos diversos índices da realidade que, sabendo trazer à tona essa característica intrínseca do discurso ficcional, são transfigurados feito barro nas mãos do oleiro Wilde em peças de ficção. Começemos pelo tom hedonista do livro.

Wilde em seu único romance põe em prática os ensinamentos de seu mestre em Oxford Walter Pater quando este escreve **O Renascimento: estudos de arte e poesia**, livro que Wilde revelou em sua longa carta da prisão para o ex-amante lorde Alfred Douglas, **De Profundis**, como aquele livro “que exerceu uma influência tão estranha sobre a minha vida” (WILDE, (1897 in) 2006, p. 87). Comparemos:

O objetivo não está no fruto da experiência, e sim na própria experiência. [...] o sucesso na vida consiste em se estar sempre inflamado por essa chama intensa que brilha como pedra preciosa, manter o êxtase. [...] devemos ter a ousadia de testar a cada instante novas opiniões e cortejar novas impressões, jamais sucumbindo a uma ortodoxia fácil [...]. Pois nossa única chance reside em alargar [este] intervalo, obtendo tantas pulsações quanto possível no tempo dado. Grandes paixões podem nos transmitir esse senso acelerado de vida, o êxtase, o sofrimento de amar. (PATER apud WILDE, (1873 in) 2013, p. 36)

O senhor tem um rosto maravilhosamente bonito, Gray. Não franza a testa. Tem mesmo. E a beleza é uma forma de gênio, é de fato superior ao gênio porque não exige explicação. [...] Sim, Gray, os deuses lhe foram bondosos. Mas o que os deuses dão, tomam de volta rapidamente. O senhor tem apenas alguns poucos anos para viver de verdade. [...] Viva! Viva a vida maravilhosa que existe dentro de si! Não deixe de aproveitar nada. Busque sempre novas sensações. Não tema nada. (WILDE, 2013, p. 113)

Por todo romance, e, como veremos adiante, em outros exemplos da obra de Oscar Wilde, existe essa transfiguração do contexto cultural, o próprio Wilde como índice da realidade ao seu redor, feito enquadramento fotográfico da realidade ao seu redor, que recorta e cola em seus textos através de nomes próprios de personalidades reais, de trechos de terceiros transformados em textos wildeanos, e seus próprios textos feitos setas apontando de um para o outro. Roland Barthes trata dessa “indicialidade” entre os textos em **S/Z**.

[...] gradualmente, o texto pode entrar em contato com qualquer outro sistema: o intertexto não possui outra lei a não ser a infinidade da repetição. O próprio Autor – deidade um pouco vetusta da antiga crítica – pode ou poderá um dia constituir um texto como os outros: bastará que renuncie a fazer da sua pessoa o assunto, o suporte, a origem, a autoridade, o Pai, de onde derivaria a

sua obra, por uma via de *expressão*; bastará que o consideremos também como um ser de papel e a sua vida como uma *bio-grafia* (no sentido etimológico do termo), uma escrita sem referente, matéria de uma *conexão*, e não de uma *filiação*: o empreendimento da crítica (se é que ainda se pode falar de crítica) consistirá então em transformar a figura documentária do autor numa figura romanesca, irreferenciável, irresponsável, pensada no plural do seu próprio texto: trabalho e aventura que já foram contados, não pelos críticos, mas pelos próprios autores, como é o caso de Proust e Jean Genet. (BARTHES, (1970 in) 1999, p. 157, itálico da tradução)

Além da influência que o mestre inglês Walter Pater exerceu na escrita de **O retrato**, um francês decadentista, Joris-Karl Huysmans, publica **À Rebours (Às avessas)**, “o livro mais estranho que já lera” e do qual “durante anos [...] não conseguiu libertar-se da influência” (WILDE apud SHIFFER, (1897 in) 2010, p. 129).

Em **À Rebours**, Huysmans nos apresenta Floressas des Esseintes, um jovem que, fustigado pelo tédio, se isola em uma pequena casa em Fontenay-aux-Roses, arredores de Paris, e, assim como Dorian Gray, se entrega à “busca de sensações” à maneira de Walter Pater.

Era um romance sem trama e com um único personagem. Na verdade, apenas um estudo psicológico de um jovem parisiense que passa a vida tentando realizar, no século XIX, todas as paixões e formas de pensamento que pertenciam aos séculos anteriores. Ao mesmo tempo, ele buscava refletir em si os diversos estados pelo qual o espírito do mundo havia passado, amando por sua mera artificialidade aquelas renúncias que os homens insensatamente chamavam de virtude, assim como as rebeliões naturais que os homens sábios chamavam de pecado. (WILDE, 2013, p. 221 e 223)

Wilde extrai de **História e mistério de pedras preciosas** (1880), de William James, a descrição minuciosa das pedras preciosas, mas Frankel (2013, p. 34-35) considera como “apropriações criativas”, apropriações de “obras não ficcionais” que “são motivadas pelas possibilidades que se abrem à imaginação – ou o que lorde Henry chamou de ‘mistério do visível’. Wilde deseja transmitir tanto a realidade perceptual das coisas quanto seu mistério ou sua capacidade de gerar novas interpretações.

### I.5 A Estância Elocutória de Dorian Gray: a Apropriação Fotográfica da Realidade

“Escrever sobre a fotografia é escrever sobre o mundo”, já dizia Susan Sontag ((1982 in) 1993, p. 11) no prefácio da nova edição francesa (1982) de **Sur la Photographie (Sobre a fotografia)**. Sontag considera, de maneira semelhante a Dubois, de maneira semelhante a

Peirce, que as imagens fotográficas aparentam ser “proposições sobre o mundo”, mas são na verdade “pedaços do mundo”, “miniaturas da realidade que qualquer um pode produzir ou se apropriar”. É semelhante a Dubois quando este trata da “contiguidade no índice entre o objeto e o signo que dele emana”, ou “a plenitude de real” para com “o isso foi”, e não para “o que isso quer dizer”. “O índice nada afirma”, de Peirce, é lembrado por Dubois na afirmação acima, é lembrado por Sontag no início dessa seção, feito um *mise-en-abîme* ao contrário – não é uma “queda em”, é uma “queda de” –, mas é a mesma queda da fotografia, da camada mais interior da imagem, aquela que não chega a ser consciente nem mesmo para o seu autor, até a imagem-bloco aparente que, feito máscara, anestesia os sentidos do leitor/espectador mais desatento.

Voltando a John R. Searle (1979, p. 324-326), notamos o escritor ficcional “fingindo fazer uma asserção”, sem “a intenção de decepcionar” o leitor, mas convidando-o a “um jogo do texto”, convidando-o a entrar na “estância elocutória” do “verbo intencional”. Podemos comparar esse pensamento de Searle com o pensamento de Sontag quando esta afirma a não intervenção do ato fotográfico.

Tirar uma fotografia é se interessar pelas coisas tais quais elas são, à permanência do *status quo* (ao menos o tempo necessário para obter uma “boa” foto), é ser cúmplice de tudo o que torna um sujeito interessante, digno de ser fotografado, aqui compreendido, quando é lá que reside o interesse, no sofrimento ou no mal-estar do outro. (SONTAG, 1993, p. 26)

No romance de Oscar Wilde, a “estância elocutória” de Searle, a “cumplicidade de tudo o que torna um sujeito interessante” de Sontag seriam exercidas por Dorian no momento fotográfico em que realiza o seu pacto verbal com o quadro, quando “as elocuições de fingimento que constituem um trabalho de ficção se tornam possíveis pela existência de um conjunto de convenções que suspendem a operação normal de regras relacionando atos elocutórios e o mundo”. (SEARLE, 1979, p. 326)

Em um mundo onde reinam as imagens fotográficas, todo limite (“enquadramento”) parece arbitrário. Tudo pode ser separado de tudo, tornado descontínuo: tudo que é necessário é enquadrar o sujeito diferentemente. (De maneira inversa, tudo pode ser reaproximado de tudo). (SONTAG, 1993, p. 36)

O pacto fotográfico de Dorian, ao mesmo tempo em que o fragmenta, que separa em Dorian e quadro “as duas folhas do Bem e do Mal, do objeto e seu desejo” de Barthes, ao

perder a “contiguidade entre objeto e o signo que dele emana” de Dubois, permite que no quadro se inscreva a consciência de Dorian, se inscreva a compreensão de Dorian, o que o modo narrativo nos permite acessar. Lembremos (mais uma vez) de Peirce:

“O índice nada afirma; apenas diz: *Ali*”.

Em “A Ficção Literária”, Cesare Segre trata dessa mesma “suspensão da operação normal de regras entre atos elocutórios e o mundo” ou da “continuidade entre as declarações ficcionais e não ficcionais” de Searle, da “ubiquidade das duas partes do Dicissigno” de Peirce, das “duas folhas do Bem e do Mal coladas na fotografia” de Barthes, da “Arte maior que a vida” de Wilde, quando analisa a origem da ficção com a intencionalidade do escritor.

Notemos que a orientação de cada obra de arte pode não ser sempre a mesma. Notemos que se trata de polaridades reforçadas ou debilitadas, segundo as épocas, pelos usuários. Notemos que a obra de arte, lançada em um determinado contexto cultural, continua logo transmitindo sua mensagem inclusive em contexto absolutamente distinto, praticamente, até o infinito. (SEGRE, 1985, p. 2)

A semiose descrita por Segre quando fala da transmissão da mensagem da obra de arte atravessando os tempos, os textos e contextos, “praticamente, até o infinito”, é semelhante ao que em 1897 faz Wilde em **De Profundis**, carta que seria uma análise retrospectiva do escritor irlandês em relação à própria vida, daquilo que foi prefigurado na narrativa ficcional de **O retrato** em 1890/1891 e preenchido na narrativa não ficcional da longa carta ao ex-amante lorde Alfred Douglas.

Por trás da alegria e do riso pode esconder-se um temperamento grosseiro, áspero e insensível. Mas por trás do sofrimento há sempre mais sofrimento. Diferente do prazer, a dor não usa máscara. A verdade na arte não é a correspondência entre a ideia essencial e a existência accidental, não é a semelhança entre a forma e a imagem, ou entre a forma refletida no espelho e a própria forma em si; não é o grito que ecoa no vale entre as montanhas nem o poço de águas prateadas que refletem a imagem da lua para a lua, ou a imagem de Narciso para Narciso. A verdade na arte é a união da coisa com ela mesma, o exterior tornando-se a expressão do interior, a alma revestida de forma humana, o corpo e seus instintos unidos ao espírito. (WILDE, 2006, p. 90)

“A união da coisa com ela mesma” de Wilde se parece com a “dupla face da fotografia” em Barthes, se parece com olhar o mundo “sob forma fotográfica” em Sontag (1993, p. 39). Vivemos o mundo sob o recorte fotográfico. Ou melhor, vivemos o mundo, e só o vivemos, ao tirar uma fotografia.

### I.6 Vivendo o Mundo Fotográfico: a Referencialidade na Obra de Oscar Wilde

Como apresentamos na seção anterior, a obra de Oscar Wilde é toda referencial, um texto apontando para o outro, em especial para **O retrato de Dorian Gray**, o qual consideramos o ápice de sua obra literária, ao mesmo tempo que foi utilizado em sua vida pelo advogado de defesa do marquês de Queensberry, Edward Carson. No terceiro pilar da nossa dissertação trataremos novamente dessa prefiguração na (s) narrativa (s) ficcional (is) do que irá ser preenchido na (s) narrativa (s) histórica (s) utilizando o conceito de figura de Erich Auerbach. Indiquemos agora alguns exemplos da referencialidade entre os textos de Wilde, aplicando o pensamento do último teórico elencado para este capítulo, o sociólogo Ruy Coelho, entremeando com o pensamento da crítica de arte Susan Sontag.

Um dos contos mais emblemáticos de Wilde e que trata antecipadamente da cisão entre a alma e o corpo em **O retrato de Dorian Gray** é “O Pescador e sua Alma”. Faz parte da coletânea **Uma casa de romãs**, publicada no ano profícuo para o escritor irlandês, 1891. Narra a história de um Pescador que, ao se apaixonar por uma Sereia, e sendo essa a condição imposta pela amada para ir com ela viver no mar, resolve separar-se de sua própria Alma.

– Que é que desejas? – perguntou a Feiticeira, aproximando-se dele.

– Desejava pôr para fora de mim a minha alma – respondeu o jovem Pescador.

A Feiticeira empalideceu e, estremecendo, escondeu o rosto em seu manto azul.

– Belo rapaz, belo rapaz – murmurou –, essa é uma coisa terrível.

Ele sacudiu seus cabelos escuros e pôs-se a rir.

– Minha alma não me serve de nada – replicou. – Não posso vê-la. Não posso tocá-la. Não a conheço. (WILDE, (1891<sup>7</sup> in) 2007, p. 302)

---

<sup>(7)</sup> As datas aqui indicadas são datas de publicação, mesmo o texto havendo sido escrito antes, e foram extraídas da **Obra completa** de Oscar Wilde. Apenas no caso de **O retrato de Dorian Gray** da edição

Sontag (1993, p. 46-47) nos fala que fotografar é uma maneira que temos de, além de nos apropriarmos da realidade, feito vimos antes, também conhecermos o lado obscuro de nós mesmos, trazer à luz o que não imaginávamos possuir em nós mesmos e imprimir com os sais de prata na fotografia.

Oscar Wilde em **O retrato** mostra a Dorian, feito em uma revelação, a verdade cortante de sua alma escondida no quarto escuro.

Sua única boa ação tinha sido fruto meramente da vaidade? Ou a busca de uma nova sensação, como sugerido por lorde Henry com seu sorriso de mofa? Ou a ânsia de desempenhar um papel, que às vezes nos leva a fazer coisas mais virtuosas do que normalmente faríamos? Ou, talvez, a combinação de tudo isso? (WILDE, 2013, p. 309)

A Alma do Pescador reclama do feitiço que a tornou má:

“Quando tu me arrojaste de ti ao mundo, não me deste coração, de modo que aprendi a fazer todas essas coisas e a amá-las” (WILDE, 2007, p. 319).

Reiche explica em Sontag (1993, p. 57) o que Wilde pregou em vida e obra: a experimentação do artista no sofrimento, até mesmo no masoquismo, tem a ver com a tentativa de alcançar sensações fortes para se sentir vivo, para fugir do tédio, para confirmar o que o escritor irlandês sublinhou no prefácio de 1891 de **O retrato de Dorian Gray**.

A vida moral de um homem é o tema do artista, mas a moralidade da arte consiste no uso perfeito de um meio imperfeito.

[...]

Nenhum artista tem simpatias éticas. Uma simpatia ética num artista é um imperdoável maneirismo de estilo.

[...]

O pensamento e a linguagem são para o artista instrumentos de uma arte.

O vício e a virtude são para o artista matéria-prima para uma arte.  
(WILDE, 2013, p. 324-325)

Oscar Wilde acredita que “o pensamento e a linguagem”, “o vício e a virtude”, “o Bem e o Mal” são apenas instrumentos, matéria-prima para o artista/oleiro moldar a sua arte. Enquanto isso, Susan Sontag (1993, p. 111) nos traz que a missão dos fotógrafos contemporâneos, assim como a missão dos romancistas pós-românticos (aí consideremos Wilde) e os jornalistas é de “desmascarar a hipocrisia e combater a ignorância”. Ao mesmo tempo, em “Ficção e realidade”, Ruy Coelho se contrapõe a John Searle (1979, p. 326) quando este considera as leis que regem a não ficção como “leis verticais que estabelecem conexões entre linguagem e realidade”, e as leis que regem a ficção como “conjunto de convenções horizontais que quebram as conexões estabelecidas pelas regras verticais”, e aquele acredita que:

A linguagem literária é que é vertical. Nela, os signos se entrelaçam numa exuberante riqueza de ligações, tais como sinédoques, metonímias, metáforas, silepses, hipérbatos, oximoros [...]. Só uma configuração tridimensional de lianas entrelaçadas, que descem cada vez mais fundo, até a obscura região em que medram os símbolos, poderia representá-la.  
(COELHO, 1979, p.10)

Continuando com a referencialidade não somente na obra, mas também na vida de Oscar Wilde, indicando para o seu único romance, encontramos em “O Menino-Estrela”, conto da mesma coletânea **A casa de romãs**, a descrição física e psicológica daquele que viria a tornar-se o jovem Dorian Gray, e – apesar de só se conhecerem após a publicação do romance em 1891 – daquele que viria a se tornar seu maior amor e maior desgraça: lorde Alfred Douglas.

Assim, pois, o Menino-Estrela criou-se com os filhos do lenhador, e se sentou à mesma mesa que eles e foi seu companheiro de brinquedos. E cada ano seu aspecto era mais formoso, de tal maneira que todos os habitantes da aldeia estavam maravilhados, pois enquanto eram eles morenos e de cabelos negros, o menino era branco e delicado como um pedaço de marfim e seus cachos de cabelos pareciam as espirais do narciso silvestre. Seus lábios também eram semelhantes às pétalas de uma flor vermelha e seus olhos pareciam violetas à margem de um claro rio e seu corpo assemelhava-se ao narciso de um campo onde o segador não havia entrado.



Não obstante, sua beleza lhe foi prejudicial. Pois cresceu orgulhoso, cruel e egoísta. Desprezava os filhos do lenhador e os outros meninos da aldeia, dizendo que eram de baixa extração, enquanto que ele era nobre, procedia de uma Estrela e, erigindo-se em senhor deles, chamava-os seus servos. (WILDE, (1891 in) 2007, p.328)

Como vimos em **Oscar Wilde: uma Breve Biografia**, com Daniel Salvatore Schiffer e a origem dos nomes de Oscar Wilde, e na seção I.2 Quando a Arte encontra a Vida: o Romance Indicial e o Processo, com Nicholas Frankel e os nomes próprios/modelos de personagens fictícios tomados da vida real, o escritor irlandês (também) indicializava os nomes das personagens entre seus próprios textos. Por exemplo, vemos em “O Crime de Lorde Artur Savile” o nome da personagem Lady Windermere, que virá a ser o título de sua primeira peça teatral de sucesso: “O Leque de Lady Windermere”. Ou mesmo o nome da personagem por quem lorde Artur Savile se apaixona e por quem decide cometer logo o crime “prefigurado” pelo cartomante de Lady Windermere para se ver logo livre para a amada: a jovem “Sybil” Merton – o mesmo nome da personagem por quem Dorian se apaixona em **O retrato**, “Sybil” Vane. Vejamos, por exemplo, um trecho em que lorde Artur Savile resolve “cometer logo o crime” e compará-lo com o trecho de **O retrato** em que Dorian resolve poupar seu último amor do romance.

Em “O Crime de Lorde Artur Savile” temos a antecipação do crime:

Seu coração lhe disse que aquilo não era um pecado, mas um sacrifício; sua razão lembrou-lhe que não lhe restava nenhuma outra saída. Era preciso escolher entre viver para si e viver para os outros e, por mais terrível que fosse na realidade aquela tarefa que lhe incumbia, sabia, não obstante, que não devia permitir que o egoísmo vencesse o amor. (WILDE, (1891 in) 2007, p.353)

Contrapondo com o “Poupei Alguém”, de **Dorian Gray**:

– Posso dizer, Harry. Não é uma história que contaria a ninguém mais. Poupei alguém. Soa como pura vaidade, mas você me entende. [...] Bem, Hetty naturalmente não pertencia à nossa classe. Mas eu realmente a amava. Tenho certeza que a amava. [...] De repente, eu me disse: “Não vou arruinar essa moça. Não vou desgraçá-la”. E decidi deixar que ela permanecesse tão pura como a encontrei. (WILDE, 2013, p.301)

Susan Sontag, narrando a história da fotografia e como esta libertou a pintura da representação realista, apresenta o destino do retrato, assunto que Wilde irá tratar não somente em **O retrato de Dorian Gray**, mas que já anuncia em “O Retrato de Mr. W. H.”.

No século XIX, a instabilidade da produção pictural estritamente figurativa aparece com brilho no destino do retrato, que veio cada vez mais a ser uma pintura sobre a pintura muito mais que sobre os modelos que haviam pousado, para terminar por deixar de interessar aos pintores os mais ambiciosos, com algumas notáveis exceções contemporâneas como Francis Bacon e Warhol, que se inspiraram abundantemente no imagético fotográfico. (SONTAG, 1993, p. 119)

“O Retrato de Mr. W. H.” é um conto/novela, dividido em três capítulos, que narra a história do senhor Erskine, um *bon vivant* que conta ao narrador (mais) jovem sobre um belo quadro que guarda a sete chaves, longe dos olhares curiosos. O quadro é a representação do suposto amante de William Shakespeare, o jovem ator Willie Hughes. Esse texto é pleno de setas, rico em referencialidade à vida e ao futuro romance do próprio Wilde. Em primeiro lugar, o escritor irlandês usa o nome do filho mais velho no personagem “Cyril” Graham – Wilde já o havia utilizado em “A Decadência da Mentira”, como vimos antes. Em segundo lugar, o senhor Erskine descobre que o quadro herdado de Cyril Graham após o suicídio deste era uma “falsa pintura antiga de uma pintura”, ou feito Sontag (1993, p. 102) nos traduz em fotografia, “o fotógrafo trabalha, quer queira ou não, para transformar a realidade em antiguidade, e as fotos em si são antiguidades instantâneas”. Em terceiro lugar, Wilde aborda em vários trechos de “O Retrato de Mr. W. H.” do que tratou em “A Decadência da Mentira”, e em todo o romance **O retrato de Dorian Gray**, por exemplo, na cena em que Sybil Vane se apresenta de maneira patética por estar apaixonada, enquanto antes se apresentou de maneira soberba diante de Dorian quando ainda não o conhecia: o conceito platônico da Arte sendo (bem) superior à Vida. Comparemos dois trechos, um do conto e um do romance wildeanos.

Afirmei que não tínhamos direito algum de regatear a um artista as condições em que decida apresentar sua obra, e que sendo toda arte, até certo ponto, uma espécie de jogo, uma tentativa para realizar sua própria personalidade de acordo com um plano imaginário e fora do alcance e dos acidentes entravantes e dos limites da vida real, censurar um artista por embuste era confundir um problema ético com um problema estético. (WILDE, (1891 in) 2007, p. 407)

– Dorian, Dorian, antes de conhecê-lo, meu trabalho como atriz era a única realidade da minha vida. Só no teatro eu vivia. Pensava que era tudo verdadeiro. Era Rosalinda numa noite e Pórcia na outra. A alegria de Beatriz era minha alegria, as tristezas de Cordélia também eram minhas. Acreditava em tudo. As pessoas comuns que trabalhavam comigo pareciam divinas. Os cenários eram meu mundo. Eu nada sabia sobre as sombras, pensava que eram reais. Você chegou – ah, meu belo amor! – e libertou minha alma da prisão. Ensinou-me o que é realidade. (WILDE, 2013, p.169)

### I.7 O Índice nada Afirma: a Vida de um Homem com Importância

*Tratei a arte como a suprema realidade e a vida como uma mera ficção. Despertei a imaginação do século em que vivi, para que criasse um mito e uma lenda em torno da minha pessoa.*

(WILDE, 2006, P.78)

Quando no prefácio da edição em livro de **O retrato de Dorian Gray** Oscar Wilde (2013, p. 324-325) afirma que “O objetivo da arte é se revelar enquanto esconde o artista”, ou “É o espectador, e não a vida, que a arte de fato espelha”, não está com isso restringindo ou mesmo proibindo de ler em suas obras rastros de sua vida, índices que nada afirmam, mas que apontam, de maneira fotográfica, para o seu álbum de família.

Como anunciamos em **Oscar Wilde: uma Breve Biografia**, Oscar Fingal O’Flahertie Wills Wilde era o segundo filho do casal burguês-irlandês-protestante William Robert Wills Wilde e Jane Frances Elgee. Seu pai era especialista em doenças de olhos e ouvidos e, graças a seus vastos conhecimentos médicos, veio a tornar-se o cirurgião-oculista da rainha Vitória, recebendo por isso o título de “Sir”. Homem de múltiplos talentos, escreveu o **Catalogue of the Antiquities in the Museum of the Royal Irish Academy**, em que narra a história celta, e o **Irish Popular Superstitions**, sobre o folclore irlandês.

Jane Frances Elgee, a futura Lady Wilde, era nacionalista fervorosa e amante das artes, reunia em sua residência artistas das mais altas e também das mais baixas qualidades e categorias, entre os primeiros, George Bernard Shaw e William Butler Yeats, ambos futuros Prêmio Nobel em Literatura. Poetisa revolucionária, tinha seus poemas publicados por Charles Gavan Duffy, redator-chefe da The Nation – revista político-literária que defendia a independência da Irlanda. Quando Duffy foi preso por suspeita de atividades secessionistas,

Lady Wilde, em um de seus rompanes, escreve e publica anonimamente na revista dois artigos inflamando o início da guerra contra a Inglaterra.

Encontramos em vários textos de Oscar Wilde a referência a essa mulher tão forte em sua vida. Dos três filhos de Sir William e Lady Jane (o mais velho era William, com praticamente o mesmo nome do pai, Kingsbury no lugar do Wills o diferenciando, e a irmã mais nova, Isola, que faleceu aos 9 anos, vítima de uma febre malcurada), Oscar era o mais parecido com a mãe, tanto fisicamente – Lady Wilde media 1,80 m de altura, e Oscar, quase 1,90m – quanto na personalidade impulsiva.

Na primeira peça teatral do dramaturgo irlandês “Vera ou os Niilistas”, essa mulher forte e revolucionária que Wilde via em sua mãe é um ser capaz de “Estrangular até o derradeiro resquício de natureza que há em mim; não amar nem ser amado; não conceder nem implorar piedade” (WILDE, (1880 in) 2007, p. 460), mas que o filho redime sempre ao final do texto, sempre ao final da história, feito para tentar lhe perdoar.

Em sua segunda peça, “A Duquesa de Pádua”, repete a mulher revolucionária casada com o Duque de Pádua quando este declama a mesma frase do pai de “Vera ou os Niilistas”, demonstrando com isso a falta de interesse e solidariedade pelos demais.

“Não fui eu que fiz o mundo” (WILDE, (1891 in) 2007, p. 516).

Notamos em “Vera” indícios para **O retrato de Dorian Gray**. Na conversa entre o príncipe Paulo Maraloffski e o filho do Czar, disfarçado no meio dos niilistas como Aleixo Ivanacievitch, aquele declara o mesmo pensamento de lorde Henry Wottom em relação aos amigos e inimigos.

Na verdade, preferia perder meu melhor amigo a perder meu pior inimigo. Para ter-se amigos, como sabeis, basta ser de bom natural; mas quando a um homem não resta inimigo, deve haver nele algo de mesquinho. (WILDE, 2007, p. 474)

Enquanto isso em **O retrato de Dorian Gray**, lorde Henry declara:

– Que injustiça a sua! [...] Diferencio perfeitamente as pessoas. Escolho os amigos por sua boa aparência, os conhecidos por seu caráter e os inimigos por seu intelecto. Um homem precisa saber escolher bem seus inimigos. Não

tenho nenhum que seja idiota. Como são homens com algum poder intelectual, todos me apreciam. (WILDE, 2013, p. 89)

São várias as passagens em **O retrato** em que Wilde coloca na boca de seus personagens a relação afetiva com sua família. Vejamos o caso de seu irmão mais velho William.

William Robert Kingsbury Wilde, mais conhecido como Willie, não era um homem atraente, muito menos teve uma vida de sucesso feito a de seu irmão. Alcoolatra, chegou a escrever uma crítica anônima para a revista Vanity Fair contra a primeira peça de sucesso de Oscar, “O Leque de Lady Windermere”. Em uma das passagens de **O retrato**, (mais uma vez) lorde Henry ataca.

– Ah, irmãos! Os irmãos não me interessam. Meu irmão mais velho se recusa a morrer, e os mais moços não parecem fazer outra coisa.

– Harry!

– Meu caro, não estou falando totalmente a sério. Mas não posso deixar de detestar meus parentes. Creio que isso se deve ao fato de que não conseguimos tolerar outras pessoas que tenham o mesmo defeito que nós. (WILDE, 2013, p. 89)

Outro tema muito caro a Wilde, que critica particularmente em suas peças, e culmina em **O retrato**, é a instituição do casamento.

– De nenhuma forma – respondeu lorde Henry, pousando a mão no ombro do amigo. – Nem um pouco, meu caro Basil. Você parece esquecer que sou um homem casado, e o único encanto do casamento é que as duas partes são obrigadas a viver uma vida de embustes. (WILDE, 2013, p. 81)

Um dos motivos para esse ataque de Wilde ao casamento parece se originar em um escândalo sofrido por seu pai (e conseqüentemente por toda a sua família) quando Oscar ainda não havia completado dez anos.

Em 1854, William pai mantinha um caso extraconjugal com uma de suas pacientes, a jovem Mary Travers. Quando a relação passou a comprometer profissionalmente o futuro “Sir” William, este tratou de se livrar da moça oferecendo uma viagem à Austrália. Bastante ofendida, Mary Travers adotou o pseudônimo literário “Speranza”, pertencente à esposa do

amante, Jane Frances Elgee, e escreveu um panfleto intitulado **Dr. and Mrs. Quilp** onde narra a história de uma jovem que era entorpecida com clorofórmio por seu médico e por ele desvirginada.

Além de em **O retrato de Dorian Gray**, Oscar Wilde expor a falência da instituição do casamento em suas peças teatrais aponta para os diversos componentes do seu álbum de família.

Na peça “Uma Mulher sem Importância”, Wilde traça um panorama da sociedade hipócrita vitorianista da Inglaterra do final do século, quando Lady Carolina Pontefract, um pouco depois de haver criticado – em sua ausência – Lady Hunstanton, a dona da casa, por se mostrar esta “por vezes um tanto indulgente na escolha dos seus convidados” (WILDE, (1893 in) 2007, p. 659), mais adiante põe sobre si a máscara da falsidade, quando se dirige à mesma Lady (Joana) Hunstanton – agora presente.

“L. Car. Consideramos isto muito pouco aconselhável. Joana, estava agora mesmo dizendo que tinhas organizado a mais agradável reunião do mundo. Tens uma aptidão maravilhosa para escolher. É um verdadeiro dom” (WILDE, 2007, p. 660).

Wilde narra a história da Sra. Arbuthnot, uma suposta viúva, mãe de Geraldo Arbuthnot, “uma mulher sem importância”, mulher que na juventude se envolveu com lorde Illingworth, tendo se tornado mãe solteira, o que seria uma das maiores humilhações para uma mulher na época. Para proteger o filho, se disfarça de viúva, mas os fios do destino fazem o jovem Geraldo cair nas graças do próprio pai que não sabe ser seu filho.

Além da dura crítica à sociedade que condena a mulher por ter um filho fora do casamento, mas concede ao homem a impunidade, Wilde aponta para a própria vida e a própria obra. Vejamos.

- 1) Lady Suttfield e a Sra. Allonby no segundo ato apontam para a próxima peça de Wilde, “Um Marido Ideal”.

L. Stut. Sim, o senso comum dos maridos é realmente muito fastidioso, fastidiosíssimo. Diga-me qual é a sua concepção do Marido Ideal. Creio que seria muito útil, utilíssima.

Sr<sup>a</sup> Allon. O Marido Ideal? Não pode existir semelhante coisa. A instituição é disparatada.

L. Stut. O Marido Ideal, então, em suas relações para *conosco*. (WILDE, 2007, p. 675, itálico da tradução)

- 2) Lorde Illingworth relata a – sufocante – influência que o próprio Oscar Wilde sofria de sua mãe.

“L. Ill. Oh! O dever é o que se exige dos outros e não aquilo que a gente mesmo faz. Fui, sem dúvida, influenciado por minha mãe. Todo homem o é, quando jovem” (WILDE, 2007, p. 684).

- 3) E novamente a condenação explícita à instituição do casamento, semelhante a em **O retrato de Dorian Gray**.

“L. I.II. Os homens se casam por cansaço; as mulheres, por curiosidade. Uns e outros acabam desapontados” (WILDE, 2007, p. 689)

“Simplesmente nunca se case, Dorian. Os homens se casam porque estão cansados; as mulheres, porque são curiosas: ambos terminam desapontados” (WILDE, 2013, p. 131).

Parece claro em todos os exemplos a quem-William-pai o autor de “Uma Mulher sem Importância”, um certo “Homem com Importância” Oscar Wilde desejava apontar, das narrativas ficcionais para a narrativa histórica de sua vida, feito o índice de Charles Sanders Peirce que nada afirma, mas diz: *Ali*.

## I.8 Entre o Romance e a Fotografia: um Interlúdio

*Você não pode pretender ter realmente visto uma coisa enquanto não a tenha fotografado.*

(ZOLA apud SONTAG, 1993, p. 112)

Vimos nesse primeiro capítulo de **O retrato de Dorian Gray**, de Oscar Wilde: um romance indicial, agostiniano e prefigural as relações indiciais entre o personagem Dorian e seu duplo, o quadro; entre o romance e a fotografia; entre o romance e textos de outros autores; entre outros textos de Wilde e seu único romance; entre a vida e a obra de Oscar

Fingal O’Flahertie Wills Wilde. Para isso nos utilizamos da “continuidade entre as declarações ficcionais e não ficcionais” de John R. Searle; da “ubiquidade das duas partes, Índice e Ícone do Dicissigno” de Charles Sanders Peirce; da “transmissão infinita da mensagem da obra de arte colocada em contextos diferentes” de Cesare Segre; da “literatura se esforça em expressar o multívoco; a ambiguidade de sentidos é calculada” de Ruy Coelho (1979, p. 10); da “apropriação da realidade no ato fotográfico” de Susan Sontag; da “contiguidade no índice entre o objeto e o signo que dele emana” de Philippe Dubois; da “classe de objetos folhados entre o Bem e o Mal, entre o objeto e o desejo, entre o dentro e o fora” de Roland Barthes.

Oscar Wilde desafiou a sociedade inglesa do final do século XIX com suas tiradas irônicas, suas palavras cítricas, seu retrato de uma realidade que estava sob a aparência de tantas tintas do falso moralismo.

Um exemplo seria em “O Leque de Lady Windermere”, peça que narra a história do jovem casal Windermere, que vive no conforto e na alegria, e recepções em sua casa em Carlton House Terrace, elegante bairro de Londres, com um filhinho de colo, quando entra em cena a misteriosa Sra. Erlynne. Quem é essa mulher? Amante de lorde Windermere? Justo ele que parecia tão fiel?

Wilde utiliza na sua primeira peça de sucesso signos presentes em seu único romance, **O retrato de Dorian Gray**.

1)

Dar. Como vai a senhora, Lady Windermere?

L. Wind. Como vai o senhor, lorde Darlington? Não, não posso apertar-lhe a mão. Minhas mãos estão úmidas por causa destas rosas. Não são lindas? Chegaram de Selby esta manhã. (WILDE, (1892 in) 2007, p. 563)

Em **Dorian Gray**, na versão “autorizada” por Wilde (1891):

Uma semana depois, estava Dorian Gray sentado no jardim de inverno de Selby Royal e falava com a linda Duquesa de Monmounth, que, acompanhada de seu marido, um homem de sessenta anos, de aparência fatigada, figurava entre seus hóspedes. (WILDE, (1891 in) 2007, p. 201)



2)

L. Ply. (*ao Sr. Dumby*). Quem é aquela mulher bem vestida que está conversando com Windermere?

Dum. Não tenho a menor ideia! Parece-me uma *édition de luxe* de um romance francês imoral, escrito especialmente para o mercado inglês. (WILDE, 2007, p. 580, *italico da tradução*)

Em **Dorian Gray**, na versão “anotada e sem censura” organizada por Nicholas Frankel (2013):

Seus olhos bateram no livro amarelo enviado por lorde Henry. [...] *Le Secret de Raul, par Catulle Sarrazin*. [...] Era um romance sem trama e com um único personagem. Na verdade, apenas um estudo psicológico de um jovem parisiense que passa a vida tentando realizar, no século XIX, todas as paixões e formas de pensamento que pertenciam aos séculos anteriores. (WILDE, 2013, p. 221, *italico da tradução*)

A dupla face da fotografia de Roland Barthes, o Bem e o Mal, o Objeto e o Desejo, o Corpo e a Alma, que não podem ser separados, pois correm o risco de transformar a Vida em Morte, está bem explícito na peça teatral “O Leque de Lady Windermere” e é o tom moral do final da versão em livro (1891) de **O retrato de Dorian Gray**, que Oscar Wilde tentou imprimir, mas que infelizmente o advogado de defesa do marquês de Queensberry, Edward Carson, somente se apropriou de trechos tendenciosos da versão publicada anteriormente na **Lippincott’s** (1890), trechos que enquadravam o escritor irlandês no Estatuto II da Lei Criminal de 1885, a Emenda Labouchère, que criminalizava “a flagrante indecência” entre homens.

L. Wind. Artur, Artur, não fale tão duramente de nenhuma mulher. Não penso agora que as pessoas possam ser divididas em boas e más, como se fossem duas raças ou espécies diferentes. As que chamamos mulheres honestas podem ter em si coisas terríveis, loucos momentos de agitação, de afirmação, de ciúme, de pecado. As mulheres más, como são chamadas, podem ter em si tristeza, arrependimento, compaixão, sacrifício. E eu não acho que a Sr<sup>a</sup> Erlynne seja uma mulher má... Sei que não é. (WILDE, 2007, p. 600)

Seria realmente verdade que ninguém era capaz de mudar? Sentiu uma saudade imensa da pureza intocada de sua meninice – a meninice branca e cor-de-rosa, como lorde Henry certa vez a definira. Sabia que havia se maculado, enchido a mente com degradações e tingido de horror seus devaneios. Que tinha exercido uma má influência sobre outros, e sentido terrível prazer em fazê-lo. E, das vidas que haviam cruzado com a sua, ele havia desgraçado as mais límpidas e mais promissoras. Mas seria tudo isso irremediável? Não havia nenhuma esperança para ele? (WILDE, 2013, p. 307)

Talvez não houvesse “nenhuma esperança” para Dorian Gray, nenhuma saída para Oscar Wilde. Mas nesse “Interlúdio” entre um capítulo e outro da dissertação, entre a vida e a obra, o objeto e o desejo, o signo e a coisa mesma, é o próprio escritor irlandês que vem em socorro a seus personagens e a si quando fala através de Lady Windermere.

L. Wind. Não diga isso, Artur. Este mundo é o mesmo para todos nós, e o bem e o mal, o pecado e a inocência, andam por ele de mãos dadas. Cerrar os olhos a essa metade da vida para que possa viver tranquilamente é como cegar-se alguém, para poder passear com mais segurança por um terreno cheio de abismos e precipícios. (WILDE, 2007, p. 607)

## Interlúdio I

**18/06/2015 - 14h18**

As longas cortinas de veludo vermelho descem ao final do primeiro ato, descem ao final do primeiro capítulo desta dissertação. De maneira não sequencial em relação aos capítulos – as datas e horas que são posteriores ao final da escrita dos três capítulos – ao início de cada período de escrita serão os marcadores de seção no lugar de um subtítulo –, como se fossem os intervalos de uma peça de teatro, nascem os Interlúdios do presente estudo. Será um espaço em que não cabem citações, nem recuo de texto, no máximo notas de rodapé para que não se perca a fluidez da leitura, a continuidade da escrita.

“No princípio” era Oscar Fingal O’Flahertie Wills Wilde e seu único romance **O retrato de Dorian Gray**. Mas sob a história aparente, encontra-se pulsando nas veias, pedindo para vir à tona a história verdadeira: Como se escreve uma obra de arte? É possível transitar entre a Vida e a Arte, entre a Poesia e a Teoria, entre o Crítico e o Artista?

A necessidade de um (a) autor (a) deve ser o pedido (urgente) a ser atendido. Tudo que se estuda, se lê, se escreve ao menos deveria atender a essa pulsão de escritor (a): Com o papel e a caneta entre os dedos, com as teclas de computador entre os dedos, todo (a) escritor (a) deve escrever a sua Bíblia.

Em primeiro lugar, deve-se escolher um objeto a estudar. Um escritor irlandês do século XIX. Um romance censurado que o levou à prisão. E aproximando fatos, e convergindo coincidências entre quem escreve (sujeito) e quem se estuda (objeto), se elege uma obra, se estuda uma obra, em todos os aspectos que o tempo (dois anos de mestrado) permita, relacionando-a com outras obras do mesmo autor, com teóricos de todos os tempos.

*Imaginemos.*

Oscar Wilde senta-se nos bastidores de nosso teatro, a nossa peça **O retrato de Dorian Gray**, de Oscar Wilde: um romance indicial, agostiniano e prefigural, a nossa talvez “história aparente” intercala uma pausa entre capítulos para bebermos na talvez “história verdadeira”, convidarmos alguns dos mesmos teóricos estudados durante os três capítulos e conversarmos sobre temas afins, ou até assuntos “aparentemente” desconexos.

Wilde, fumando um cigarro em uma poltrona verde-musgo, debruça-se sobre o seu “O Crítico como Artista”,<sup>8</sup> ensaio romanceado em que, sob forma de um diálogo entre Gilbert e Ernest – dois personagens que poderiam (muito bem) ser reais –, traça todo um panorama do que pensa sobre a dicotomia entre a Vida e a Arte, dicotomia que já foi abordada no primeiro capítulo e ainda será abordada no terceiro capítulo desta dissertação com o ensaio (também) romanceado “A Decadência da Mentira”, sob a pele dos personagens Cyril e Vyvyan.

“Para que serve a crítica de arte?”, pergunta Ernest no início do ensaio romanceado “O Crítico como Artista”. Ernest vem questionando Gilbert sobre a necessidade da Crítica em relação à Arte pura, esta com que os gregos criaram um mundo novo, inovador, instintivo, livre das amarras que aquela parecia lhes impor. Ouvira Gilbert explicar sobre a Música, e os sentimentos que esta desperta, que esta cria o “passado que desconhecíamos”<sup>9</sup> e as possibilidades de Vida que nos oferece de maneira gratuita e inesperada. Por isso mesmo, Ernest sente-se oprimido pelas grades da Crítica e imagina que os gregos não possuíam “críticos de arte”.

Mas o que buscamos com essa digressão, com esses Interlúdios que mal começam e parecem nos desviar do cerne de uma dissertação, do centro de um estudo teórico sobre o único romance do escritor irlandês, visto sob a luz do Índice de Peirce, do Tempo de Agostinho e da Figura de Auerbach?

*Vejamos.*

Oscar Wilde analisa os seus papéis, ele coloca a piteira com cigarro no cinzeiro e lê na própria letra que aos gregos devemos – simplesmente – “o espírito crítico”. Além das reflexões sobre Religião, Ética, Política e Metafísica, herdamos (principalmente) dos gregos as duas artes supremas. “Quais são elas?”, pergunta Ernest. “A Vida e a Literatura”, responde Gilbert, sentado confortavelmente na sua poltrona verde musgo.

Lembramos novamente do prefácio de 1891<sup>10</sup> de **O retrato de Dorian Gray** e de “A Decadência da Mentira”: “a Vida imita a Arte, muito mais que a Arte imita a Vida”, já nos dizia Vyvyan no primeiro capítulo desta dissertação, quase encerrando o ensaio sobre a

<sup>(8)</sup> WILDE, Oscar. O Crítico como Artista. In **Obra completa**. Volume único. Introdução geral e Nota editorial, Ensaio Biográfico-Crítico, Bibliografia, Cronologia da Vida e da Obra: James Laver. Tradução: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, (1891 in) 2007, p. 1111-1164.

<sup>(9)</sup> WILDE, Oscar. Op. cit., p. 1113.

<sup>(10)</sup> “O objetivo da arte é se revelar enquanto esconde o artista”, ou “É o espectador, e não a vida, que a arte de fato espelha” (WILDE, 2013, p. 324-325).

“Mentira”, de Oscar Wilde. Da mesma maneira que a intriga vem ao centro entre Vyvyan e Cyril de maneira antagônica, a tese e a antítese para se chegar à síntese, em “O Crítico”, Gilbert, o grande “sonhador” como se apresenta ao final do ensaio romanceado, acredita que o “poeta é sempre um vidente” e que a música, ou a narrativa oral, era a maneira perfeita, a maneira dos deuses de captar “o segredo” da melodia por tanto a repetir, iluminando a escuridão com suas “palavras aladas de luz”.<sup>11</sup>

“É preciso voltar à voz”, afirma Gilbert. Quando os gregos contavam histórias por meio de suas Tragédias, sob as máscaras de seus Atores, era o ouvido que exercia o poder crítico, e era a voz que servia de intermediário para essa execução. Ernest defende a faculdade criadora como superior à faculdade crítica. Gilbert contrapõe que “sem o espírito crítico não existe nenhuma criação artística digna desse nome”.<sup>12</sup>

A inspiração dos deuses não cabe em Gilbert/Wilde. É preciso consciência, trabalho, estudo para fazer brotar um “belo trabalho imaginativo”. Não bastam a Poesia e suas sete musas. É preciso alimentar-se com a Teoria para que no sangue esta adentre, incorpore-se ao Poeta sonhador e deem-se frutos, multipliquem-se e cresçam os versos do Poeta.

“O puro instinto criador não inova, reproduz”, parece nos gritar Gilbert da janela da biblioteca com vista para o Green Park, em Piccadilly, Londres. Ernest o acalma e questiona mais uma vez se a Crítica é uma arte criadora. Gilbert, com uma paciência-impaciente dos grandes mestres, reforça que sim: a Crítica é “uma criação dentro de uma criação”. E mais: a Crítica elevada é “o relato da própria alma”.

*Paremos um pouco.*

Isso não nos lembra de um quadro que faz referência a um belo e jovem londrino, que por sua vez é índice de um dândi e grande escritor? **O retrato de Dorian Gray** é uma Crítica de Dorian Gray, e feito vimos no primeiro capítulo, e veremos no segundo, e veremos novamente no terceiro, é uma Crítica autobiográfica do próprio Wilde, caindo em abismo, um *mise-en-abîme* do próprio Wilde com ele mesmo.

A Crítica mais elevada “considera a obra de arte como ponto de partida para uma nova criação”.<sup>13</sup> Feito um palimpsesto, feito um papiro antigo em que várias camadas são superpostas, cabe ao escritor de ficção “raspar” a Teoria, até “aparentar” não restar mais nada

<sup>(11)</sup> WILDE, Oscar. Op. cit., p. 1119.

<sup>(12)</sup> WILDE, Oscar. Op. cit., p. 1122.

<sup>(13)</sup> WILDE, Oscar. Op. cit., p. 1132.

do seu Conhecimento, da sua Estética, e “inscrever” por cima a Teoria disfarçada em Poesia, sob a máscara da Poesia, máscara tão colada ao rosto que já não pode ser retirada, feito Dorian ao final do romance.<sup>14</sup>

O Poeta/Ficcionista depara-se com os cinco sentidos e os explora, e os potencializa para a *aesthesis* prevalecer no corpo do leitor extasiado. Quem escreve é o primeiro a acreditar ou não naquele escrito. E quanto mais sentidos se incorporam, mais “real”, mais “verossímil” e “crível” o texto é. Mas isso serve tanto para a Poesia – tomemos aqui todo escrito imaginativo como Poesia – quanto para a Teoria – e tomemos também todo escrito crítico como Teoria.

O Crítico “reproduz a obra a respeito da qual escreve de um modo que nunca é imitativo”,<sup>15</sup> afirma Gilbert. Ele mostra “face a face” o que o Artista vê “em partes” no seu processo criador. O Crítico também cria, de uma forma diferente do Poeta, mas utilizando da mesma ferramenta impossível de se “desanexar” que é a Linguagem. Gilbert considera que o Crítico “reforça sua própria personalidade” para poder “interpretar a personalidade e a obra dos demais”.<sup>16</sup>

*Paremos mais um pouco por aqui.*

## 19/06/2015 - 07h17

Gilbert/Wilde vai tocar em um ponto polêmico nas próximas linhas. Ele (s) considera (m) que o (s) Crítico (s) não pode (m) habitar o mesmo espaço do Artista. Mas é (são) por si só contraditório (s): o Crítico, Wilde, Gilbert. “Cada arte tem seu crítico”, o Pintor como Crítico da Escultura, o Ator como Crítico do Drama. Mas, segundo Wilde/Gilbert, os dois, Crítico e Artista, não possuem ubiquidade, não podem quebrar as Leis da Física de ocupar dois lugares ao mesmo tempo.

Mas, discordando de nosso autor/personagem, apresentamos no primeiro capítulo da dissertação, o Dicissigno, aquele que é Índice e Ícone ao mesmo tempo, com predominância do Índice que veicula informação. Quando afirmamos que Wilde/Gilbert é (são) “por si só contraditório (s)” estamos identificando no próprio ensaio “O Crítico como Artista” o estatuto

<sup>(14)</sup> A grande dama do Teatro Brasileiro Monah Delacy (1930) afirma de maneira contundente no seu **Introdução ao Teatro**: “O ator *tem* que ter cultura. É um verdadeiro absurdo essa mania dos atores e diretores ditos ‘modernos’ de desvinculamento da cultura. Pretendem ser ‘naturais’, ‘espontâneos’, e não passam de principiantes. Podem até ter talento, mas continuarão para sempre principiantes. Não terão régua e compasso para voos mais altos”. (DELACY, 2003, p. 15, *itálico da edição*)

<sup>(15)</sup> WILDE, Oscar. Op. cit., p. 1135.

<sup>(16)</sup> WILDE, Oscar. Op. cit., p. 1137.

de “críticos de arte criadores” que o escritor de Dublin lhes dá. O Crítico “é o que nos mostra uma obra de arte sob uma forma distinta” à própria obra de arte. Ele é um Tradutor. Um Conversor de Linguagens que ora está para a Teoria, ora está para a prática de se fazer Poesia no sentido antigo dos gregos de se fazer *Poiesis*: de Criar.

O Crítico irá nos mostrar a obra de arte de maneira atualizada, em uma relação nova com sua época, possibilitando viver mil vidas, experienciar mil personalidades e não vivê-las ao mesmo tempo. Se está protegido, mas até que ponto? Até onde o que lemos nos deixará os mesmos após a leitura inaugural que abre fendas, descortina véus de entendimento, transparece caminhos que poderiam ser trilhados?

A Catarse poderia (muito bem) estar na base do conceito de Figura que trabalharemos com Erich Auerbach no terceiro capítulo. Ao viver as “mil vidas” de maneira “protegida”, é feito um rascunho da Vida que podemos apagar. “Não recorramos à vida para triunfar ou para aprender”, continua, aos gritos para o Green Park, Gilbert, e seu amigo Ernest, atônito e fascinado ao mesmo tempo, quer saber da dimensão da Arte, se para tudo devemos a ela recorrer. É a “deixa” para Gilbert desfiar – mais uma vez – um elogio à Arte em detrimento à Vida, superior à Vida porque aquela “não nos fere nunca”.

Mas existem obras que, mesmo menores, são matéria-prima para o Crítico criador. Ele as toma em suas mãos, feito barro, feito o oleiro citado em Wilde e as transforma em vaso novo a ser preenchido com água viva, água que, por sua vez, poderá se transformar em vinho bom dependendo de quem o beba, dependendo da bagagem do leitor(a)/estudioso(a) que sobre ele se debruça.

Existem Críticos – e alguns deles se aproximam dos bastidores de nossa peça de teatro – que fazem desabrochar em nós esse estado epifânico que Gilbert/Wilde se refere. É preciso Paixão para transformar o barro em vaso novo, a água viva em vinho bom, temos “de entregarmos em absoluto à obra em questão, seja ela qual for, para obter seu segredo”.<sup>17</sup>

O verdadeiro Artista, afirma Gilbert, vai do Pensamento à Forma de maneira direta, apaixonada, sem subterfúgios, mas retendo em suas mãos fagulhas de Conhecimento. Ao manipular o barro, tanto o Crítico quanto o Artista manipulam o Saber, e transformam o Saber na expressão máxima de Ser humano. A Forma vem para o Artista, vem para o Crítico feito “carcaça” a ser preenchida com a Poesia, a ser preenchida com a Teoria.

---

<sup>(17)</sup> WILDE, Oscar. Op. cit., p. 1152.

*É quando tudo se desfaz.*

Wilde/Gilbert até este ponto converge com nosso pensamento de que o Crítico pode se expressar como Artista, e o Artista ser um Crítico... Mas ser um Crítico de si mesmo apenas diverge de nós Wilde/Gilbert. Ele não pode aos outros criticar. Ou somente quando não pode criar uma coisa é que lhe é permitido um julgamento. Sentimo-nos confusos com essa diferença no pensar, mas encontramos uma “pista” de que não estamos tão distantes, de que não somos diferentes, porque somos, enquanto Crítico Artista, “como o místico”, ou seja, “um ser contraditório”.<sup>18</sup>

Segundo Wilde/Gilbert, o Artista não pode ser Crítico nem aos outros ensinar a sua Técnica. A Criação absorveria toda a “faculdade crítica” que Ernest menciona, e “não pode utilizá-la na esfera dos demais”. A Técnica como personalidade inalienável do Artista não pode ser compartilhada, e não pode ser o Artista aquele que aos outros irá julgar. Mas se nos lembrarmos do início deste Interlúdio, veremos que é “preciso consciência, trabalho, estudo para fazer brotar um ‘belo trabalho imaginativo’”. E de que maneira o Artista assim o conseguiria se não vestisse a pele do Crítico para ter “consciência, trabalhar, estudar”, enfim, analisar sua obra e a dos demais?

Somos seres comparativos. Desde a mais tenra infância nos comparamos com nossos pais para falar, andar, nos vestir, nos portar diante dos outros, outros que serão nossas novas referências no processo evolutivo, no caminho do crescimento.

Ernest compreende a contradição de Gilbert, resume as máximas de “O Crítico como Artista”, e – para o que nos interessa – salienta que “a crítica mais elevada é a que revela na obra de Arte o que o artista não pôs nela”,<sup>19</sup> apesar de Gilbert afirmar “que precisamente porque um homem não pode fazer uma coisa é o juiz adequado para ela”. E Ernest considera o amigo um sonhador.

Mas estamos em um texto Teórico – apesar de ser Teoria da Literatura, e principalmente por isso, nos é lícito abrir espaço para os sonhos. “Porque só um sonhador é o que pode achar seu caminho à luz da lua e que, como castigo, vê a aurora antes que o resto do mundo a veja”.<sup>20</sup>

*Que sejamos castigados.*

---

<sup>(18)</sup> WILDE, Oscar. Op. cit., p. 1159.

<sup>(19)</sup> WILDE, Oscar. Op. cit., p. 1164.

<sup>(20)</sup> WILDE, Oscar. Op. cit., p. 1164.



**19/06/2015 - 14h30**

Quando falamos em Criação (e Produção) inevitavelmente nos dividimos entre Criacionismo e Evolucionismo. Mas não buscamos problemas, e sim soluções. Muito mais do que distinguir, vamos tentar convergir o Evolucionismo e o Criacionismo, vamos buscar seus pontos em comum, ao invés de somente suas diferenças.

Um religioso se aproxima de Oscar Wilde. Sentado em sua poltrona verde-musgo, imerso ainda no seu “O Crítico como Artista”, não percebe que as sandálias de couro, o hábito de padre, com título de Bispo de Hipona, se aproxima de sua poltrona e toca-lhe o ombro direito.

Wilde há tempo é fascinado pelos rituais da Igreja Católica, muito mais por causa da admiração estética do que pelo significado, ou pelo toque do Sagrado. Mas ao ver o Bispo de Hipona, que irá habitar o segundo ato de nossa peça de teatro, que irá nomear o próximo capítulo de nossa dissertação, Wilde levanta-se, aperta a mão de Santo Agostinho e o convida a solucionar nosso problema, a entender nosso mistério, a revelar nosso segredo.

No livro XII das suas **Confissões**,<sup>21</sup> Agostinho se posiciona diante do Cosmos, diante da Criação do Céu e da Terra, e, humildemente, reconhece que “a investigação é mais loquaz no buscar do que no descobrir”<sup>22</sup> – mas quem pedir, receberá, quem bater à porta, esta lhe será aberta e o conhecimento adentrará o seu caminho. O santo de Hipona narra a investigação sobre Moisés, o escritor do **Gênesis**, primeiro livro da Bíblia, aquele que inicia com “No princípio, Deus criou os céus e a terra. A terra estava informe e vazia; as trevas cobriam o abismo e o Espírito de Deus pairava sobre as águas”.<sup>23</sup>

“Como é possível o Deus Eterno e Imutável de Agostinho ter criado algo sem tirar de si próprio?” – parece Oscar Wilde perguntar (conosco e) em uníssono ao Bispo sentado na poltrona de palhinha. Então se inicia um diálogo. E é este perguntar que se fecha em uma resposta mitológica que ambos procuram, nossos dois personagens imaginários que poderiam (muito bem) ser reais.

O Céu do Céu é uma criatura intelectual. O Espírito plana sobre as águas, e habita esse espaço anterior à Criação, mas não coeterno a Deus, porque não é Deus, porque tem um

<sup>(21)</sup> AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução: L. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, (397 in) 2013 – (Vozes de Bolso), livro XII, p. 292-321.

<sup>(22)</sup> AGOSTINHO, Santo. Op. cit., p. 292.

<sup>(23)</sup> **Gênesis** 1, 1-2.

princípio. Da matéria invisível e informe, desse “quase nada” que Agostinho considera a morada da Santíssima Trindade, dessa criatura intelectual tudo o mais se forma, é o barro do oleiro Sagrado que manifesta a sua vontade, “assim na terra, como no céu”.

Essa casa que nunca se afastou de Deus, apesar de sua não coeternidade, é feito “duas criaturas que não estão sujeitas ao tempo”:<sup>24</sup> uma que goza da eternidade e imutabilidade divina, mas que é móvel, apesar de não sofrer intervalo de mudança – só faz contemplar o Criador –; a outra é informe a tal ponto que não pode mudar de forma nem é móvel e que não está sujeita ao tempo. Móvel e eterna; imóvel e atemporal. Essas são as duas criaturas que compõem o “Céu do Céu” de Agostinho, e que ele questiona com apenas as primeiras frases do livro do **Gênesis**, o livro escrito por Moisés, aquele que libertou o povo hebreu, o povo escolhido por Deus, do Egito.

*Reflitamos por um instante.*

Interessante pararmos para refletir com Oscar Wilde, enquanto, sentado em sua poltrona ao lado de Agostinho, escuta o santo meditar sobre a maior das Criações, e tentarmos aproximá-la do Evolucionismo de Charles Darwin no filme de Jeremy Thomas, **Creation** (2009) [**Criação** (2009)].

Apesar de tratar de maneira mais veemente o relacionamento de Darwin (Paul Bettany) com sua filha mais velha Annie (Martha West) – que falece aos 9 anos e lhe aparece em fantasma – e sua esposa fervorosa anglicana Emma (Jennifer Connelly) – que é contra os pensamentos evolucionistas do marido –, o filme narra o período anterior à escrita de **A origem das espécies**, e, paradoxalmente, é intitulado **Criação** ao invés de **Evolução**, feito seria de se esperar. Talvez por se tratar da “Criação” de um livro, exposição de um pensamento que Darwin ruminava desde o tempo de suas viagens às ilhas intocadas do Império Britânico, ilhas onde nem a civilização, nem mesmo as crenças religiosas haviam conseguido desbravar.

Quando o Bispo de Hipona trata da matéria informe que seria a origem do céu, da terra e de todas as “espécies”, essa matéria “eterna” sem ser “coeterna” a Deus, também nos lembramos do seriado **Cosmos**, originariamente apresentado pelo (entre outros títulos) cientista, astrônomo e escritor americano Carl Sagan (1934-1996), e atualmente apresentado por seu discípulo, o divulgador científico e astrofísico americano Neil deGrasse Tyson (1958) – **Cosmos** será novamente utilizado no Interlúdio II.

---

<sup>(24)</sup> AGOSTINHO, Santo. Op. cit., p. 299.

No XIII episódio “Os Imortais”, Tyson apresenta as bactérias que viajaram milênios saindo e retornando à Terra. Elas saíram por causa dos meteoros, sendo carregadas por eles, que caíam em nosso planeta e quase extinguiram toda espécie de vida. Elas retornaram também por meio deles para repovoar o mesmo planeta, numa verdadeira obra do acaso, ou como diriam os crentes, em um verdadeiro milagre.

*Se eu fosse o escritor do **Gênesis**.*

**19/06/2015 - 17h00**

Tudo o que lemos, o que estudamos é matéria escrita por alguém, transformada por alguém e que nos faz algum sentido. Tomamos este sentido para nós, o incorporamos em nosso pensamento e, conseqüentemente, em nossa forma de ver a vida e de vivê-la.

As bactérias “informes” de Neil deGrasse Tyson poderiam (muito bem) ser a matéria informe de Agostinho, com a diferença de que a Criação inicial do Big Bang já havia se realizado, mas que essas bactérias são geradas e geram “um outro céu e uma outra terra”, pela viagem interplanetária, pelo acaso de sua volta, por não estarem sujeitas ao tempo, serem eternas, apesar de não coeternas à Criação. São dois mundos paralelos, duas faces da mesma moeda que é a contemplação do Divino, divindade que Agostinho acredita habitar em todos nós.

Esses mundos paralelos se parecem com o que veremos no terceiro capítulo: na prefiguração da saída das bactérias do planeta e o preenchimento com o seu retorno dando “origem” à vida e às “espécies”; essa matéria informe que é “móvel e eterna”, “imóvel e atemporal” ao mesmo tempo e que permanece de maneira eterna – sem ser coeterna – a contemplar “face a face” a verdade do Deus de Agostinho; a atualização do que se escreve pelo leitor que investiga, pelo escritor que amalgama em si o que apreende do fazer artístico do outro, e isso já é Conhecimento. Porque para Agostinho, para Wilde, para nós quando lemos e ouvimos as palavras de Moisés, os tempos são unos, a vontade é nossa, a Matéria “é assim anterior àquilo que dela se formou”.<sup>25</sup>

Quando dizemos antecipar o que será estudado no terceiro ato de nossa peça teatral, falamos dessa “carcaça” que é a Matéria, que é a Teoria que vimos em “O Crítico como Artista”, pronta para receber a Forma, que é a Poesia, e que, Matéria e Forma, Teoria e Poesia,

---

<sup>(25)</sup> AGOSTINHO, Santo. Op. cit., p. 318.

são para o teórico do próximo Interlúdio – e que também está contido no próximo capítulo –, respectivamente, a Inteligência e a Intuição que coabitam o mesmo espaço, a matéria informe do Céu dos Céus que é casa da Santíssima Trindade em Agostinho; o Dicissigno em que predomina o Índice, mas convive em harmonia com o Ícone em Peirce; a Evolução Criadora do Prêmio Nobel de Literatura em 1927 Henri Bergson.

## II O retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde: um Romance Agostiniano

**Abril de 2015**

– Como é triste! – murmurou Dorian Gray com os olhos ainda fixados no retrato. – Como é triste! Vou ficar velho, feio, desprezível. Mas esse retrato ficará jovem para sempre. Nunca será mais velho do que neste dia de junho... Se simplesmente fosse o contrário! Se eu permanecesse jovem para sempre, e o quadro envelhecesse! Por tal coisa – por isso – eu daria tudo! Sim, não há nada no mundo que eu não desse! (WILDE, 2013, p. 116-117)

*Por que o Tempo parou em Dorian Gray? Ou melhor, como o Tempo parou em Dorian Gray? E no momento em que fazemos esta pergunta, já não estamos mais aqui, estamos em outro tempo, a frase habita um outro espaço.*

“O segundo capítulo da presente dissertação será o mais difícil a ser escrito. Escrevo no futuro para justamente tentar captar o que me escapa, antes que passe por mim, antes mesmo que eu o escreva”. A dificuldade da autora encontra-se na liquidez do Tempo, Tempo que é imprescindível tanto no estudo de **O retrato de Dorian Gray** quanto na feição da fotografia, Tempo de conjunção entre os três teóricos que irão alicerçar este segundo capítulo.

### II.1 Agostinho e a Palavra Criadora

O primeiro teórico – e que nomeia o capítulo – é o filósofo, teólogo e Bispo de Hipona, Santo Agostinho (354-430). Nascido em Tagaste, pequena cidade da Numídia, atual Argélia, aos 43 anos resolve “abrir o coração” ao escrever sua obra mais conhecida: **Confissões**.

Ó Senhor, aperfeiçoai-me e patenteai-me esses mistérios. A vossa palavra é a minha alegria. A vossa voz é a mais deleitosa do que toda a afluência de prazeres. Concedei-me o que amo, porque estou inebriado de amor. Fostes Vós que me concedestes. Não abandoneis os vossos dons, nem deixeis de regar esta erva sequiosa. (AGOSTINHO, 2013, p. 265)

Agostinho nos foi lembrado para a nossa dissertação pelo filósofo e doutor em letras nascido em Valence, França, decano da Faculdade de Letras da Universidade de Nanterre e professor da Universidade de Chicago, EUA, Paul Ricoeur (1913-2005) no primeiro volume de **Tempo e narrativa** quando traça uma relação entre o Tempo trabalhado no XI livro de

**Confissões**, de Santo Agostinho com a Composição da Intriga investigada no poema trágico por Aristóteles em sua **Poética**.

Primeiramente, eles nos propõem duas entradas *independentes* no círculo de nosso problema: uma, pelo lado dos paradoxos do tempo, a outra, pelo lado da organização inteligível da narrativa. [...] O que é mais importante para nosso intuito é que um inquire a natureza do tempo, aparentemente sem se preocupar em fundar nessa inquirição a estrutura narrativa da autobiografia espiritual desenvolvida nos nove primeiros livros das **Confissões**. O outro constrói sua teoria da intriga dramática sem considerar as implicações temporais de sua análise, deixando para a **Física** o cuidado de se ocupar com a análise do tempo. (RICOEUR, (1983 in) 2010, p. 10, negrito nosso – na tradução em itálico)

O Bispo de Hipona, ao tentar (se) convencer da existência do Tempo, inicia no livro XI a grande investigação que irá desembocar no livro XII quando for tratar da Criação. Mas deixemos o livro XII para outro instante. O que nos interessa no momento é a maneira como Agostinho inquire em relação à Criação, e, em consequência, em relação ao Tempo: A palavra criadora.

De que modo, porém, criastes o céu e a terra e qual foi a máquina de que vos servistes para esta obra tão imensa, se não procedestes como o artífice que forma um corpo de outro corpo, impondo-lhe, segundo a concepção da sua mente vigorosa, a imagem que vê em si mesma, com os olhos do espírito? Onde lhe viria esse poder, se Vós não lhe tivésseis criado a imaginação? (AGOSTINHO, 2013, p. 267)

Ao passar pela frente do quadro, Dorian profere violentamente a palavra criadora, que faz trocar de lugar aquele que a proferiu pela primeira vez, ou seja, Dorian, por aquele que foi citado, ou seja, o quadro. É interessante notar que na edição em livro de 1891,<sup>26</sup> Wilde acrescenta no mesmo trecho anteriormente elencado o que será crucial para a análise do Tempo em Agostinho: A alma.

– Como é triste! – murmurou Dorian Gray, com os olhos ainda fixos no seu retrato. – Como é triste! Tornar-me-ei velho, horrível, espantoso. Mas este retrato permanecerá jovem. Não será nunca mais

<sup>(26)</sup> Note-se que utilizamos a edição WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. In **Obra completa**. Volume único. Introdução geral e Nota editorial, Ensaio Biográfico-Crítico, Bibliografia, Cronologia da Vida e da Obra: James Laver. Tradução: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, (1891 in) 2007, p. 55-224.

velho do que neste dia de junho... Se ocorresse o contrário! Se eu ficasse sempre jovem; e se este quadro envelhecesse! Por isso, daria tudo! Sim, não há nada no mundo que eu não desse! *Daria até a minha própria alma!* (WILDE, 2007, p. 75)

Segundo Agostinho (2013, p. 269, itálico da tradução), os seres, o mundo, o Tempo foram criados por Deus... Através da palavra! Porque não há para Deus “diferença nenhuma entre o *dizer* e o *criar*”. E pela palavra dita, proferida, clamada diante do quadro jovem para que tomasse o seu lugar de futuro velho, Dorian “daria tudo”, daria até mesmo a “própria alma”.

## II.2 Duas Imagens que se Habitam

Agostinho pergunta, e ao se perguntar intui que “nenhum corpo existia antes do céu e da terra, ou se existia, o tínheis certamente criado sem ser por meio de voz transitória” (AGOSTINHO, 2013, p. 269). E é pela voz que irá novamente intuir o ser ou não ser do Tempo na Criação do Universo.

(Guardemos uma imagem em nossa mente. No momento em que a autora tenta não antecipar os teóricos do Tempo elencados para este capítulo e suas teorias – inclusive a de Agostinho –, é como se manipulássemos uma grande ampulheta, e essa ampulheta girasse e os grãos de areia, que são futuro, passam um a um pelo presente estreito, se alojando no passado, que será novamente futuro um dia.)

Deus, Eterno, Imutável profere, de maneira “simultânea e eterna”, o Verbo, e que futuramente (mas desde sempre existente) habitará entre nós.

Assim nos convidais a compreender o Verbo, Deus junto de Vós que sois Deus, o qual é pronunciado por toda a eternidade e no qual tudo é pronunciado eternamente. Nunca se acaba o que estava sendo pronunciado nem se diz outra coisa para dar lugar a que tudo se possa dizer, mas tudo se diz *simultânea e eternamente*. Se assim não fosse, já haveria tempo e mudança e não verdadeira eternidade e verdadeira imortalidade. (AGOSTINHO, 2013, p. 269, itálico da tradução)

(Conservemos essa imagem de “simultânea e eternamente” que será enlaçada mais à frente pelos próximos teóricos do Tempo.)

O Tempo é coexistente a Deus, nem existia antes e foi criado no mesmo instante em que foi proferida a palavra sagrada, palavra que foi preenchida em primeiro lugar na Criação do Universo, mas que seria preenchida (diversas) outras vezes ao longo da história da salvação.

Os vossos anos não vão e vêm. Porém, os nossos vão e vêm, para que todos venham. Todos os vossos anos estão conjuntamente parados, porque estão fixos, nem os anos que chegam expulsam os que vão, porque estes não passam. Quanto aos nossos anos, só poderão existir todos quando já todos não existirem. Os vossos anos são como um só dia, e o vosso dia não se repete de modo que possa chamar-se quotidiano, mas é um perpétuo hoje, porque este vosso hoje não se afasta do amanhã nem sucede ao ontem. O vosso hoje é a eternidade. Por isso gerastes coeterno vosso Filho a quem dissestes: “Eu hoje te gerei”. (AGOSTINHO, 2013, p. 274)

Portanto, o santo de Hipona intui que não havia Tempo antes da Criação, que na eternidade é tudo presente, nada passa, enquanto o Tempo nunca é todo presente. O Tempo é composto de movimentos passageiros e que não podem alongar-se simultaneamente. Não havia Tempo antes que houvesse a Criação, e nenhum Tempo é coeterno a Deus, pois antes da Criação não havia Tempo, não havia nada (AGOSTINHO, 2013, p. 272 e 274).

E chegamos à passagem mais conhecida das **Confissões**, de Santo Agostinho. Gostaríamos de lembrá-la e em seguida fazermos uma comparação com duas imagens descritas anteriormente neste estudo.

Não houve tempo nenhum em que não fizésseis alguma coisa, pois fazíeis o próprio tempo. [...] Nenhum tempo vos é coeterno, porque Vós permaneceis imutável, e, se os tempos assim permanecessem, já não seriam tempos. Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem poderá apreendê-lo, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? [...] Se ninguém me perguntar, eu sei; se quiser explicá-lo a quem me fizer a pergunta, já não sei. Porém, atrevo-me a declarar, sem receio de contestação, que, se nada sobrevivesse, não haveria tempo futuro, e, se agora nada houvesse, não existiria o tempo presente. (AGOSTINHO, 2013, p. 274)

A primeira imagem a ser comparada com a passagem do livro XI de **Confissões** de Agostinho é a do Dicissigno que encontramos na **Semiótica** de Charles Sanders Peirce e que tratamos no I.1 Os Dicissignos: entre o Ícone e o Índice.

Relembrando: no capítulo V de **Semiótica**, Peirce trata das Proposições, que seriam signos que veiculam informação. O Dicissigno deve conter duas partes, onde índice e ícone



coabitam o mesmo signo, sendo o índice preponderante. E no caso de **O retrato de Dorian Gray**, encontramos uma relação de índice-ícone entre Dorian e o quadro, em que o índice prevalece por causa da necessidade da existência do objeto real, mas o ícone coexiste ao índice no mesmo espaço – o Eterno e o Tempo agostiniano habitando o mesmo espaço

Agostinho (2013, p. 274) se pergunta (e nos pergunta) como existem passado e futuro “se o passado já não existe e o futuro ainda não veio”? E “se fosse sempre presente” então seria “eternidade”. Então a segunda imagem, a imagem de uma ampulheta nos vem à mente e a vemos girar: o que era esperado no futuro passa pelo presente estreito da percepção e se armazena na memória do passado, mas que irá se reverter em futuro quando girarmos (novamente) a ampulheta.

Mas não medimos os tempos que passam quando os medimos pela sensibilidade. Quem pode medir os tempos passados que já não existem ou os futuros que ainda não chegaram? Só se alguém se atrever a dizer que pode medir o que não existe! Quando está decorrendo o tempo, pode percebê-lo e medi-lo. Quando, porém, já tiver decorrido, não o pode perceber nem medir, porque esse tempo já não existe. (AGOSTINHO, 2013, p. 277)

### II.3 Dorian é todo Eternidade

Consideremos o período de após “o pacto entre Dorian e o quadro” até o final trágico do livro. Para Dorian o Tempo não passa – ele é todo eternidade. Para o quadro, que é a alma aprisionada de Dorian em troca de juventude e beleza sem fim, o Tempo passa, se dilata e se inscreve na narrativa (percebida) de seus pecados.

– Tenho ciúme de tudo cuja beleza não morre. Tenho ciúme do meu retrato que você pintou. Por que ele deve manter o que eu terei de perder? Cada momento que passa subtrai algo de mim e dá algo para ele. Ah, se simplesmente fosse o contrário! Se o quadro pudesse mudar, e eu permanecer para sempre como sou hoje! Por que você o pintou? O quadro vai zombar de mim algum dia – zombar terrivelmente de mim! (WILDE, 2013, p. 117)

Os atos de Dorian percebidos pelo quadro são inscritos em forma de imagem-vestígio dos pecados cometidos, porque Dorian, na busca de “novas sensações”, não teme nada (WILDE, 2013, p. 113). Mas o futuro também é previsto pelo quadro no momento em que aponta as imagens-sinais, aponta as “causas ou talvez os seus prognósticos já dotados de

existência” (AGOSTINHO, 2013, p. 279) do que viria a se realizar ao final do texto, ao final da vida do protagonista – como vimos no primeiro capítulo desta dissertação:

Seria realmente verdade que ninguém era capaz de mudar? Sentiu uma saudade imensa da pureza intocada de sua meninice – a meninice branca e cor-de-rosa, como lorde Henry certa vez a definira. Sabia que havia se maculado, enchido a mente com degradações e tingido de horror seus devaneios. Que tinha exercido uma má influência sobre outros, e sentido terrível prazer em fazê-lo. E, das vidas que haviam cruzado com a sua, ele havia desgraçado as mais límpidas e mais promissoras. Mas seria tudo isso irremediável? Não havia nenhuma esperança para ele? (WILDE, 2013, p. 307)

A questão continua para Dorian, continua para Agostinho: “Como o Tempo parou em Dorian Gray? “Como medimos nós o tempo presente, se não tem espaço”? (AGOSTINHO, 2013, p. 280-281). “Medimos quando passa”, nos diria Agostinho. “Parou quando se insere na narrativa do quadro”, diríamos nós, leitores e estudiosos do único romance de Oscar Wilde.

Nesse ponto do livro XI das **Confissões**, Agostinho traz ao centro a grande questão da época que era a medição do Tempo a partir da medição do movimento dos astros. Traz ao centro, questiona e não concorda. “Por que não seria antes o movimento de todos os corpos”? – pergunta. Os astros param, a roda move-se mais devagar, ou mais depressa. Então não podem servir de parâmetros definitivos. Voltemos para Paul Ricoeur quando afirma em Agostinho:

[...] que o tempo é antes a medida do movimento que o próprio movimento, não é num movimento regular dos corpos celestes que está pensando e sim na medida do movimento da alma humana. Com efeito, se admitirmos que a medida do tempo é feita por comparação entre um tempo mais longo e um tempo mais curto, é preciso haver um tempo fixo de comparação; este não pode ser o movimento circular dos astros, uma vez que já se admitiu que ele pode variar. O movimento pode parar, o tempo não. (RICOEUR, 2010, p. 30)

“O movimento da alma humana” é a grande questão. Agostinho pergunta pelo espaço onde o Tempo pode ser medido, intui uma distensão desse espaço que ainda não vislumbra com clareza – ou já o vislumbra, mas deseja o nosso discernimento, que apreendamos com ele, ao mesmo Tempo em que ele apreende. Faz a voz ressoar, imitando a Criação. A voz

ressoa, ecoa e cala-se. E já passou, é passado. Mas no momento em que estava passando pelo presente estreito da ampulheta poderíamos “medi-la”, porque poderíamos “percebê-la”. E nos dá de “presente” a seguinte conclusão:

Em ti, ó meu espírito, meço os tempos! Não queiras atormentar-me, pois assim é. Não te perturbes com os tumultos das tuas emoções. Em ti, repito, meço os tempos. Meço a impressão que as coisas gravam em ti à sua passagem, impressão que permanece, ainda depois de elas terem passado. Meço-as, a ela enquanto é presente, e não àquelas coisas que se sucederam para a impressão ser produzida. É a essa impressão ou percepção que eu meço quando meço os tempos. Portanto, ou esta impressão são os tempos ou eu não meço os tempos. (AGOSTINHO, 2013, p. 288)

É no espírito-alma que se medem os tempos. É na alma-quadro distendida de Dorian que o Tempo se insere na narrativa. O Tempo que não existe em Dorian porque é Eterno, mas existe no quadro que o acolheu, e carregou sobre si todos os seus pecados – o terceiro capítulo da dissertação insiste em inundar a narrativa do segundo, mas ainda não é chegada a hora de o receber.

#### II.4 O Quadro e a Alma Distendida

Agostinho (2013, p. 289) recita um hino que aprendeu de cor. A nota futura, nota sabida e esperada, passa pela garganta através da voz e se armazena na sua memória auditiva. A nota não era ainda quando estava lá guardada no futuro, do outro lado da ampulheta, e a nota não é mais quando atravessa a garganta em direção ao seu contrário no passado, mas a nota é sentida ali, na garganta, nas cordas vocais do Bispo de Hipona, no instante mesmo em que a pronuncia, e nesse instante-paralisado ela *é*, somente naquele instante, a nota é presente, existe, é una, eterna, assim como o Deus de Agostinho (e de outras religiões judaico-cristãs) é eterno e uno.

Mas porque a vossa misericórdia é superior às vidas, confesso-vos que a minha vida é *distensão*. “A vossa destra recolheu-me por meio do meu Senhor, Filho do Homem e Mediador entre Vós que sois *uno* e nós que, além de sermos *muitos* em número, vivemos apegados e

divididos por muitas coisas. [...] Esquecerei as coisas passadas. Preocupar-me-ei, sem distração alguma, não com as coisas futuras e transitórias, mas com aquelas que existem no presente. Com fervor de espírito, dirijo-me para a palma da celestial vocação, onde ouvirei o cântico dos vossos louvores e contemplarei a vossa alegria que não conhece futuro nem passado. (AGOSTINHO, 2013, p. 290, *italico da tradução*)

Enquanto isso, Dorian se pergunta se a ação presente de poupar Hetty Merton teria apagado o seu passado, teria alterado o seu futuro. Decide investigar no seu quadro-alma guardado sob sete chaves no quarto mais escuro de sua residência. Quarto a que somente ele possuía acesso. Quarto onde guardava o segredo de seu destino.

Pegou o lampião em cima da mesa e subiu as escadas sem fazer barulho. Destrancando a porta, um sorriso de alegria iluminou seu rosto de aparência jovem, demorando-se por instante nos lábios. Sim, ele seria uma pessoa boa, e a coisa pavorosa que ocultara deixaria de ser um horror para ele. Sentiu como se um peso já houvesse sido levantado de suas costas.

Entrou silenciosamente, retrancando como de costume a porta, e afastou o pano roxo da tela. Soltou um grito de dor e indignação. Não via nenhuma mudança, exceto os olhos, onde havia um quê de sagacidade, e na boca, que agora exibia a prega encurvada do hipócrita. O retrato continuava repugnante – se possível, mais repugnante do que antes – e as gotículas escarlates que afloravam na mão pareciam mais brilhantes, como sangue recém-derramado. (WILDE, 2013, p. 308)

Da mesma matéria o quadro foi criado, e à mesma matéria retornará. O Tempo somente existe quando sai da Eternidade, não antes, mas somente depois. A Criação de todas as coisas, de todos os tempos é a mesma. À voz pronunciada “Faça-se a luz!” (Gênesis, 1, 3), fez-se a luz e iluminou-se a Criação. Discerniu-se os tempos. No instante em que Dorian proclama “Faça-me à imagem e semelhança do quadro”, o pacto foi selado, Dorian retornou à Eternidade, antes de todos os tempos terem sido criados, e o Tempo se inseriu na narrativa do quadro, em todos os atos e pecados que seu referente viria cometer.

Por conseguinte, dizer que “Deus nunca fizera nada” não é o mesmo que afirmar que Deus em nenhum tempo criara coisa alguma?

Que eles vejam que nenhum tempo pode existir sem a criação e deixem essa linguagem oca. Que estendam o pensamento por aquelas coisas que estão antes e entendam que Vós sois, antes de todos os tempos, o eterno Criador de todos os tempos. Estes não podem ser coeternos convosco, nem nenhuma outra criatura, ainda que haja algumas que preexistam aos tempos. (AGOSTINHO, 2013, p. 290-291)

## II.5 Para (se) Dizer o Real

O segundo teórico do segundo capítulo será apresentado em alguns instantes. Ou melhor dizendo, em algumas linhas. Para isso, precisamos nos antecipar (um pouco) ao que será detalhado com maior profundidade no terceiro capítulo da nossa dissertação.

Oscar Wilde admite em **De Profundis** a longa carta que escreve na Prisão de Reading para o amante, que previu o que iria acontecer em sua realidade ao escrever a ficção **O retrato de Dorian Gray**. Gostaríamos de aproximar essa “prefiguração”, que prometemos desenvolver mais adiante, da Teoria da Relatividade, do físico teórico nascido em Ulm, Alemanha, e radicado nos EUA em 1933, Albert Einstein (1879-1955).

Apropriamo-nos de duas fontes para essa aproximação. A primeira é o livro **A Teoria da Relatividade**: sobre a Teoria da Relatividade especial e geral (para leigos), de Albert Einstein. Como o próprio título sugere, o livro é uma espécie de compêndio facilitado para leigos dos principais conceitos sobre a teoria da relatividade especial e geral. A segunda fonte provém de um filme criado para ser exibido na BBC de Londres, chamado **Einstein & Eddington** (2008), que narra a relação do observador astronômico inglês Arthur Eddington com o físico alemão Albert Einstein em plena Primeira Guerra Mundial, quando aquele auxilia este na descoberta da Teoria da Relatividade.

No livro, Einstein afirma que “as novas leis da óptica e da eletrônica levam a questionar as leis da mecânica clássica” (EINSTEIN, (1916-1917 in) 2013, p. 26). As leis de Isaac Newton já não explicavam a gravidade da mesma maneira que até então.

“Newton diz que a gravidade é instantânea, mas Einstein diz que a velocidade da luz é a velocidade limite do universo, então a gravidade não pode ser instantânea” (EDDINGTON apud MARTIN, (1914 in) 2008).

A mecânica clássica, segundo Einstein, não representa “*todos os fenômenos naturais*”, mas “um enorme conteúdo de verdade”. A partir desse pressuposto, Einstein diferencia o que vem a ser a Teoria da Relatividade especial e a Teoria da Relatividade geral. Para isso, Albert Einstein se utiliza do conceito de espaço quadridimensional de Minkowski.

[...] o universo dos eventos físicos, que Minkowski chamou simplesmente de “*mundo*”, é por natureza quadridimensional,<sup>27</sup> no sentido do espaço-tempo. Pois ele se compõe de eventos individuais, cada um dos quais descrito por quatro números: três coordenadas espaciais  $x$ ,  $y$ ,  $z$  e uma coordenada temporal, o valor  $t$  do tempo. (EINSTEIN, 2013, p. 68-69, *italico da tradução*)

O que na mecânica clássica – e como veremos, na teoria da relatividade especial – trata dos corpos rígidos de referência, da lei de propagação da luz em um contínuo estático, na Teoria da Relatividade geral encontramos esses corpos em movimento dinâmico, a simultaneidade das leis (estático e dinâmico ao mesmo tempo), e cada referencial tem sua própria noção de tempo, ou seja, a simultaneidade é relativa.

“O tempo tem diferentes velocidades no universo, dependendo de quão rápido você está se movendo. Quanto mais rápido você se move, mais o tempo desacelera” (EDDINGTON apud MARTIN, 2008).

## II.6 Entre a Relatividade Especial e a Relatividade Geral

Einstein afirma que o princípio da relatividade *especial* é o “princípio da relatividade física de todos os movimentos *uniformes*” (EINSTEIN, 2013, p. 73, *italico da tradução*), enquanto no princípio da relatividade geral “todos os referenciais [...] equivalem-se para fins de descrição da natureza (formulação das leis gerais da natureza), seja qual for seu estado de movimento”. (EINSTEIN, 2013, p. 75)

---

<sup>(27)</sup> Em **Interestelar** (*Interstellar*), de Christopher Nolan, 2014, encontramos a projeção do espaço quadridimensional de Minkowski, em especial na cena em que o protagonista, o ex-piloto da NASA Cooper (Mathew McCounaughy), ao voltar de um “buraco de minhoca” próximo a Saturno numa missão para salvar a humanidade da extinção, encontra um “tesseracto” extradimensional, espécie de matriz de múltiplas dimensões no quarto da filha – o mesmo espaço em tempos diferentes –, onde consegue, utilizando radiação gravitacional, se comunicar.

O mundo é um contínuo, acrescenta Einstein. “Para cada evento existem outros eventos, reais ou imaginários, arbitrariamente próximos”. Não nos permitimos pensar assim por considerarmos o tempo independente das coordenadas espaciais, diferente do que acreditava Minkowski e seu espaço quadridimensional.

O sol faz uma forma ao redor do universo. O espaço é moldado. E é assim que a gravidade funciona. O espaço diz aos objetos como se moverem, os objetos dizem ao espaço que forma deve ter e existe uma maneira de provar. Quando a luz de uma estrela chega perto do sol, o que vai acontecer com ela? Ela vai se curvar. (EDDINGTON apud MARTIN, 2008)

Chegamos a um ponto de bifurcação. Por um lado, nos perguntamos como podemos medir o tempo já que Einstein afirma que é relativo e não absoluto? Por outro lado, até que ponto esse espaço pode ser moldado? Para os dois casos, os dois caminhos, aplicaremos ao objeto do estudo **O retrato de Dorian Gray**, considerando-o como um romance, além de indicial, feito vimos antes, um romance agostiniano, feito vemos agora, e prefigural, feito veremos depois.

## II.7 Novamente: “Que é, pois, o Tempo?”

Como vimos no livro XI de **Confissões**, Agostinho investiga como se pode medir o tempo e se ele existe. A partir da análise da música, de um canto, o pensador cristão observa que o tempo passa “e somente passa” na alma distendida, quando os vestígios do canto que foram impressos na memória (presente do passado) inundam a percepção (presente do presente), antecipando a expectativa das notas do canto a serem executadas (presente do futuro).

“Nunca se acaba o que estava sendo pronunciado nem se diz outra coisa para dar lugar a que tudo se possa dizer, mas tudo se diz *simultânea e eternamente*”, nos disse anteriormente Agostinho (2013, p. 269, itálico da tradução).

Esse tempo presente que “não tem nenhum espaço”, que não se mede a não ser na alma distendida, que escapa fugidio entre nossos dedos, é o tempo que para santo Agostinho

“se ninguém me perguntar, eu sei; se quiser explicá-lo a quem me fizer a pergunta, já não sei” (AGOSTINHO, 2013, p. 274).

É a simultaneidade relativa de Einstein, na qual o estático e o dinâmico coabitam o mesmo espaço, espaço quadridimensional de Minkowski em que o tempo é dependente das coordenadas espaciais – lembremo-nos da imagem do Dicissigno, em que Ícone e Índice coabitam o mesmo signo, o Eterno e o Tempo coexistem no mesmo espaço antes da Criação.

O espaço sendo moldado reverbera no tempo com diferentes velocidades no universo, que desemboca no Eterno atemporal de Dorian e no tempo inserido na narrativa do quadro.

(Na seção II.3 Dorian é todo Eternidade, afirmamos que “Dorian retornou à Eternidade antes de todos os tempos terem sido criados, e o Tempo se inseriu na narrativa do quadro em todos os atos e pecados que seu referente viria cometer”. Ao firmar o pacto verbal com o quadro no início do romance, Dorian sai do Tempo, deixa de existir no Tempo e passa a existir no Eterno “antes de todos os tempos” terem sido criados. No “final trágico” do livro, Dorian, ao tentar assassinar sua própria consciência que era o quadro, “todos os atos e pecados” voltam para o “seu referente”: novamente Dorian e quadro trocam de lugar. Dorian “retorna” para o Tempo. A pintura se imortaliza, bela e jovem.)

Vimos anteriormente que Agostinho considera que o tempo foi criado por Deus na origem do universo, que “nenhum tempo pode existir sem a criação” (AGOSTINHO, 2013, p. 290). Na relação do Deus-Pai com o Deus-Filho com o Deus-Espírito Santo não há falhas, ou seja, o Eterno é absoluto, sem tempo, conceito que imprimimos em Dorian, na atemporalidade do instante recortado pela fotografia. Enquanto isso, nesse instante do ato fotográfico, do pacto verbal em que “o Verbo se fez carne e habitou entre nós”, o tempo se insere na narrativa do quadro, pois para Deus, para Dorian, para o criador “não há diferença entre o *dizer* e o *criar*” (AGOSTINHO, 2013, p. 269, *itálico da tradução*).

No capítulo XX de **A Teoria da Relatividade**, Albert Einstein analisa a relatividade e o problema do espaço. Ao verificar que uma das características mais importantes da física newtoniana é a existência real e independente do espaço e do tempo, Einstein contrapõe com a experiência da caixa (espaço) que se expande até a densidade mínima. Com essa experiência, Einstein deseja provar que o universo é um espaço finito, mas sem fronteiras, que da mesma forma que se expande até sua densidade mínima (até virar “éter”, termo usado pelo



próximo teórico do Tempo), se contrairá novamente até sua densidade máxima (a “partícula de Deus”, ou o “bóson de Higgs”).

É nesse ponto que alinhavamos o pensamento de Albert Einstein com o do filólogo, filósofo, poeta alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900).

## II.8 O Eterno Retorno do Tempo

O conceito de expansão máxima do espaço com o seu posterior “encolhimento” em Einstein está para Nietzsche quando este trata do “eterno retorno” em **Assim falava Zaratustra**.

Tudo quanto é capaz de correr não deve já ter percorrido alguma vez esta estrada? Tudo quanto pode suceder não deve ter sucedido, ocorrido, já alguma vez? E se tudo quanto é já foi, que pensas tu, anão, deste instante? Este pórtico não deve também... ter existido por aqui?

E não estão as coisas entrelaçadas tão solidamente, que este instante atrai após si *todas* as coisas futuras? E tu também por consequência? (NIETZSCHE, (1919 in) 2011, p. 182, *italico da tradução*)

“O espaço finito, mas sem fronteiras”, de Einstein, está para “o eterno retorno”, de Nietzsche, está para “o homem é um símbolo”, de Oscar Wilde, e está para o que nos aprofundaremos no terceiro capítulo da dissertação: o conceito de “figura” de Erich Auerbach.

“Em cada instante da nossa vida, somos sempre tanto aquilo que iremos ser quanto aquilo que já somos. A arte é um símbolo, porque o homem é um símbolo”, nos revela Oscar Wilde (2006, p. 94) no fundo de seu cárcere em **De Profundis**. Notemos também uma relação do conceito de profecia em Wilde com o triplo presente agostiniano, quando o tempo do canto só é medido na alma distendida da percepção no presente do presente, quando os vestígios da memória do presente do passado inundam a percepção ao mesmo tempo em que nesta são antecipadas as expectativas do presente do futuro. Einstein também afirma que “é o compêndio de todos os eventos o que chamamos de ‘mundo real’, exterior” (EINSTEIN, 2013, p. 166), e que a “origem psicológica” do conceito de tempo é questionada como

diferença entre sensação e lembrança (ou pura imaginação). Mas deixemos a diferenciação entre o tempo psicológico e objetivo para analisarmos mais à frente com Benedito Nunes e novamente com Friedrich Nietzsche.

Quando futuramente (conhecermos e) aplicarmos o conceito de figura de Auerbach em **O retrato de Dorian Gray** e **De Profundis**, entenderemos porque, retrospectivamente, Wilde identifica que na narrativa ficcional de **O retrato** há uma prefiguração do que será preenchido na narrativa histórica em **De Profundis**, e esse processo de prefiguração e preenchimento condiz tanto com o conceito de “espaço finito, mas sem fronteiras”, de Einstein, quanto com o “eterno retorno”, de Nietzsche. Notamos também uma conexão com o conceito de “intencionalidade” de Anatol Rosenfeld, que veremos rapidamente abaixo.

No ensaio “Literatura e Personagem” que faz parte da coletânea **A Personagem de ficção**, organizada por Antonio Candido, Anatol Rosenfeld busca uma explicação para a intencionalidade do dizer. Ao comparar o texto ficcional ao texto não ficcional, afirma que no primeiro a intencionalidade se projeta nos objetos de maneira indireta, em seres também intencionais, que independem do texto. Já os textos não ficcionais, “as objectualidades puramente intencionais não costumam ter por si só nenhum (ou pouco) ‘peso’ ou ‘densidade’” (ROSENFELD, 2011, p. 17). Como se o que se diz se acoplasse de maneira inconsciente ao que se quer dizer no outro, fazendo-nos duvidar se realizamos nossos próprios desejos, ou os desejos de outrem.

Podemos trazer para a comparação com “o espaço finito, mas sem fronteiras”, de Einstein, e o “eterno retorno”, de Nietzsche, essa especificação de Anatol quando diz que no texto ficcional a intencionalidade se aplica de maneira indireta, enquanto os textos não ficcionais “não costumam ter por si só nenhum (ou pouco) ‘peso’ ou ‘densidade’”.

## II.9 A Didática do Fim

Antes de passarmos para o terceiro e último teórico deste capítulo, é preciso ainda relacionar a Teoria da Relatividade especial e a Teoria da Relatividade geral com o nosso objeto **O retrato de Dorian Gray**. Encontramos em Einstein que a Teoria da Relatividade especial caracteriza o Contínuo, o Estático, o Sucessivo, o Cronológico, a Ficção, o Temporal, o que podemos relacionar com a inserção do tempo na narrativa do quadro, enquanto que a

Teoria da Relatividade geral caracteriza o Simultâneo, o Atemporal ou o Eterno, o Real, ou seja, Dorian Gray, e também o seu autor Oscar Wilde.

Sabemos da característica fugidia do tempo, tanto no tempo cronológico, quanto no tempo da escrita, esse “deslocamento de um ponto ao outro”. É por isso que Benedito Nunes (1988, p. 18) nos apresenta o tempo psicológico como o tempo da duração interior (o quadro), o tempo da história verdadeira, enquanto o tempo objetivo é o tempo exterior, o tempo da história aparente (Dorian).

A intersecção do tempo com o espaço que Benedito Nunes apresenta em Henri Bergson – o nosso próximo teórico do Tempo – é a mesma simultaneidade relativa do “espaço quadridimensional” de Minkowski, do “espaço finito, mas sem fronteiras”, de Einstein: a possibilidade acima da probabilidade em Aristóteles.

No que diz respeito à tragédia, porém, os poetas recorrem aos nomes reais. A razão disso é o possível parecer plausível; no que tange à possibilidade de coisas que não aconteceram, não dispomos ainda de certeza; entretanto, a possibilidade de eventos reais evidencia-se por si só: não teriam se produzido se não houvesse sido possível. (ARISTÓTELES, 2011, p. 55)

Antes (mesmo) de passarmos para o nosso próximo teórico, Henri Bergson, tocaremos levemente em um tema – que utilizaremos mais adiante –, *Everything happens for a reason* (EDDINGTON apud MARTIN, 2008), que é muito caro a Oscar Wilde em toda a sua obra, especialmente em um de seus ensaios mais conhecidos: A Alma do Homem sob o Socialismo: o Individualismo.

O individualismo é o ponto para o qual tende todo desenvolvimento. É a diferenciação em que termina todo organismo. É a perfeição inerente a toda forma de vida e para a qual tende toda forma de vida com velocidade acelerada. Assim, o individualismo não exerce coação alguma sobre o homem. Longe disto, ensina ao homem que não deve deixar-se impor a menor coação. Não procura forçar a serem boas pessoas. Sabe que os homens são bons, quando deixados a si próprios. O homem extrairá o individualismo de si próprio. (WILDE, (1890 in) 2007, p. 1189)

Porque em II.5 Para (se) Dizer o Real, é preciso deixar os homens “a si próprios” de Wilde, é preciso permanecer na “incerteza” de Aristóteles, na “vontade de ignorar não como o oposto da vontade de saber, mas como seu refinamento” em **Além do bem e do mal**, de Friedrich Nietzsche.

“Todo homem seletto busca instintivamente seu castelo e seu recolhimento, onde ele esteja a *salvo* da massa, da multidão, da maioria, onde lhe seja permitido, como sua exceção, esquecer-se da regra ‘homem’” (NIETZSCHE, (1886 in) 2010, p. 51, itálico da tradução).

Se Albert Einstein não acreditasse em sua Teoria da Relatividade, teoria para ele “bonita demais para estar errada” (EINSTEIN apud MARTIN, 2008) mesmo com a cristalização das leis de Isaac Newton, se Agostinho não se perguntasse e não insistisse em saber “Que é, pois, o tempo”?, se Dorian Gray acreditasse que poderia retirar a máscara da influência hedonista de lorde Henry Wotton, ... Se... Se... Se...

É preciso acabar com o mau gosto de querer concordar com muitos. O “bom” deixa de ser bom se o vizinho passa a papagueá-lo. E como poderia afinal haver um “bem-comum”? A expressão contradiz a si própria: aquilo que pode ser comum sempre possui pouco valor. Deve ser de tal modo, por fim, como é e sempre foi: as grandes coisas ficam para os grandes, os abismos para os profundos, as delicadezas e arrepios para os sutis e, de modo geral e para resumir, tudo que é raro para os raros. (NIETZSCHE, 2010, p. 67)

Para (se) dizer o real é preciso antes de tudo entrar em si, se esforçar sozinho, “simultâneo e relativo” a si, sem ninguém a dar conselhos, sem ninguém a nos mostrar a luz no fim do dia. Para somente então dar as mãos e construir, de maneira sólida, consistente, um mundo melhor para todos nós.

As pessoas costumavam dizer que eu era demasiado individualista – e devo sê-lo agora mais do que jamais fui. É preciso que eu exija de mim muito mais do que exigia antes e espere do mundo bem menos do que jamais esperei. Na verdade, a minha ruína não foi provocada por eu ter sido demasiado individualista, mas por tê-lo sido demasiado pouco. A única ação vergonhosa, imperdoável e desprezível que cometi em toda a minha vida foi permitir a mim mesmo apelar à sociedade em busca de ajuda e proteção. (WILDE, 2006, p. 119)

## II.10 Duração e Simultaneidade em Dorian Gray

Em **Duração e simultaneidade**, o diplomata e professor de filosofia, nascido em Paris, França, Henri Bergson (1859-1941) analisa, sob o ponto de vista filosófico, a então recém-lançada **Teoria da Relatividade** do físico alemão Albert Einstein.

Portanto, eram de certa maneira as ideias de todo o mundo que íamos confrontar com a teoria de Einstein. E o aspecto dessa teoria que parece chocar a opinião corrente passava então para primeiro plano: iríamos ter de nos demorar sobre os “paradoxos” da Teoria da Relatividade; sobre os Tempos múltiplos que passam mais ou menos rápido, sobre as simultaneidades que se tornam sucessões e as sucessões que se tornam simultaneidades quando se muda de ponto de vista. (BERGSON, (1920 in) 2006, p. 1-2)

Tomando como parâmetros o “éter” – espaço imóvel, atemporal, ou melhor, onde o tempo é todo, inteiro, uno ao eterno, sem instantes – e o tempo fracionado, Bergson traz à tona dois conceitos imprescindíveis para as ideias de Einstein, as tornando mais nítidas, mais inteligíveis: os conceitos de duração e simultaneidade.

Para isso, utiliza-se de exemplos que o próprio Einstein elege em **A Teoria da Relatividade**: sobre a teoria da relatividade especial e geral (para leigos): “Como podem dois relógios, em lugares diferentes do espaço, sincronizar-se para que possamos medir o tempo”?

Somente sinais lançados através do éter respondem a essa exigência: toda transmissão pela matéria ponderável depende do estado dessa matéria e das mil e uma circunstâncias que o modificam a cada instante. Foi portanto por meio de sinais ópticos ou, de modo geral, eletromagnéticos que os dois operadores tiveram de se comunicar entre si. (BERGSON, 2006, p. 17)

Consideremos dois sistemas,  $S'$  e  $S$ , tendo  $S$  como o observador fixo e  $S'$  o observador móvel sob o conceito de espaço quadridimensional de Minkowski. Fora da Teoria da Relatividade de Einstein, se  $S$  está em repouso absoluto – feito no caso do éter –, todos os demais sistemas estariam em movimento absoluto, o que resultaria na existência de Tempos

múltiplos, todos reais. Segundo Bergson, em Einstein os Tempos múltiplos existem, mas somente um é o real: os outros são (a mais) pura ficção matemática.

Em suma, o sistema  $S'$ , considerado no Espaço e no Tempo, é um duplo do sistema  $S$  que se contraiu, quanto ao espaço, no sentido de seu movimento; que se dilatou, quanto ao tempo, cada um de seus segundos; e que, enfim, no tempo, quebrou e transformou em sucessão toda simultaneidade entre dois acontecimentos cuja distância encolheu no espaço. Mas essas mudanças escapam ao observador que faz parte do sistema móvel. Somente o observador fixo as percebe. (BERGSON, 2006, p. 23)

Lembrando quando em Agostinho vimos que o “Tempo somente existe quando sai da Eternidade, não antes, mas somente depois”, poderíamos relacionar o éter “em repouso absoluto, uno, imóvel, atemporal, ou melhor, onde o tempo é todo e sem instantes” de Bergson, com o Deus Eterno agostiniano, Aquele que é, que foi e sempre será, os tempos justapostos e de percepção única e instantânea.

Enquanto se conserva um éter estacionário e posições absolutas, a imobilidade pertence efetivamente a coisas; não depende de nosso decreto. Tendo desaparecido o éter com o sistema privilegiado e os pontos fixos, nada mais resta senão movimentos relativos de objetos uns com relações aos outros; mas como não é possível mover-se com relação a si próprio, a imobilidade será, por definição, o estado do observatório em que nos colocaremos por meio do pensamento: é ali precisamente que se encontra o triedro de referência. (BERGSON, 2006, p. 46)

(Abramos aqui parênteses para lembrarmos o que “tocamos levemente” no item II.9 A Didática do Fim: o Individualismo em “A Alma do Homem sob o Socialismo”, de Oscar Wilde.)

Bergson parece colocar no lugar do “éter estacionário e posições absolutas” da Relatividade de Einstein ao eleger um sistema  $S$  como sistema de referência imóvel, e poder fazê-lo transferir-se, pelo pensamento, para um sistema qualquer  $S'$ , ou qualquer outro sistema que assim o deseje – o filósofo francês parece “transferir”, de maneira sartreana, o

poder da Criação do Deus de Agostinho para o homem “finito, mas sem fronteiras” de Einstein.

Nasce, desse modo, a ideia de uma Duração do universo, isto é, de uma consciência impessoal que seria o traço-de-união entre todas as consciências individuais, assim como entre essas consciências e o resto da natureza. Tal consciência captaria numa única percepção, instantânea, acontecimentos múltiplos situados em pontos diversos do espaço; a simultaneidade seria precisamente a possibilidade que dois ou mais acontecimentos teriam de entrar numa percepção única e instantânea. (BERGSON, 2006, p. 52-53)

#### II.11 O Outro como se Fosse Eu

A duração, para Bergson, é um estado de consciência, é se colocar todo e inteiro no lugar do Outro, para que então, e somente então, possamos vislumbrar seu modo de ver o mundo. O que Wilde insistia em “A Alma do Homem” era exatamente essa preocupação com o pensar alheio, “como se fosse” o Outro, mas de maneira “absolutamente” relativa.

Diz-se também que um homem é egoísta porque vive do modo que lhe parece mais favorável para o completo desenvolvimento de sua personalidade, quando considera como fim primordial de sua vida esse desenvolvimento do *eu*. Mas é assim que toda gente deveria viver. O egoísmo não consiste em viver como se quer, mas em exigir dos demais que vivam como a gente. E o altruísmo consiste em deixar os demais viver a seu talante, sem intrometer-se em suas vidas. O egoísta tende a criar em redor de si uma completa uniformidade de tipos. O homem sem egoísmo sente-se encantado por ver em redor de si uma variedade infinita de tipos, aceita-a, aprova-a e se compraz com ela. Não é egoísmo o pensar por conta própria. O homem que não pensa assim não pensa em absoluto. (WILDE, 2007, p. 1190, *italico da tradução*)

A teoria do filósofo francês Bergson sobre a Teoria da Relatividade do físico alemão Einstein tem a ver exatamente com esse “pensar por conta própria” do escritor irlandês Wilde. Tomando agora S’ como o sistema onde o físico real habita, portanto o imobiliza e onde o Tempo é real, esse mesmo físico se “transfere” pelo pensamento, “imagina” um físico em um

sistema S móvel, onde o Tempo é fictício, mas o físico imaginado em S não tem consciência de sua própria ficção.

A bem dizer, é impossível distinguir entre a duração, por mais curta que seja, que separa dois instantes e uma memória que os ligasse entre si, pois a duração é essencialmente uma continuidade do que não é mais no que é. Eis aí o tempo real, ou seja, percebido e vivido. Eis também qualquer tempo concebido, pois não se pode conceber um tempo sem representá-lo percebido e vivido. Duração implica portanto consciência; e pomos consciência no fundo das coisas pelo próprio fato de lhes atribuirmos um tempo que dura. (BERGSON, 2006, p. 57)

No caso de **O retrato de Dorian Gray**, poderíamos conceber que Dorian seria o sistema S', imobilizado, eterno, real, onde tudo é percebido e vivido, mas que é inscrito na narrativa do quadro, que seria o sistema S, "imaginado" por Dorian no momento do pacto fotográfico pela juventude e beleza sem fim. Mas como poderia Dorian ser o sistema imóvel, se, como vimos antes, o quadro é a sua consciência?

(Guardemos a pergunta anterior por algum tempo. Ou melhor, por alguns parágrafos.)

Vimos em Agostinho que o Eterno não tem instantes, não habita o Tempo, porque o Tempo coexiste à Criação. O Tempo é medido – e somente é medido – na alma distendida da percepção, no presente do presente. Bergson traz esse mesmo conceito de espacialização do Tempo, e que somente é medido por "intermédio do movimento".

Por mais que o Tempo impessoal e universal, caso exista, se prolongue infindavelmente do passado ao porvir, ele é feito de uma peça só; as partes que nele distinguimos são simplesmente as de um espaço que desenha seu rasto e que se torna a nossos olhos seu equivalente; dividimos o desenrolado, mas não o desenrolar. (BERGSON, 2006, p. 58)

## II.12 Mais uma Imagem em Movimento

(Mais uma imagem nos vêm à mente: se considerarmos o Tempo impessoal e universal feito um novelo de lã que trazemos dentro de nós mesmos, onde passado e futuro



fazem parte de um único fio, esse fio vai sendo desfiado pela percepção do presente do presente, e temos os três tempos coabitando o mesmo espaço e que podem ser vislumbrados (e antecipados) pela imaginação do físico/artista criador real que toma para si e imobiliza o sistema S'.)

O Tempo é medido por “intermédio do movimento”. Os movimentos que realizamos, nos diz Bergson, geram “uma sensação muscular”, “descrevem uma trajetória” espacial. Lemos o movimento através de seu rasto, através do cansaço no músculo, através do ardor na garganta ao cantar, nota por nota, a canção agostiniana do *distenti animi*.

[...] mostramos também como as dificuldades levantadas pelos filósofos em torno da questão do movimento desvanecem-se a partir do momento em que se percebe a relação entre o instante e o tempo espacializado, a relação entre o tempo espacializado e a duração pura. Limitemo-nos aqui a fazer notar que, embora a operação pareça científica, ela é natural ao espírito humano; nós a praticamos instintivamente. Sua receita está depositada na linguagem. (BERGSON, 2006, p. 63)

Bergson (2006, p. 63) distingue duas simultaneidades: a de fluxo e a interna. Enquanto na simultaneidade de fluxo é possível a sequência entre a “continuidade de nossa vida interior”, a “continuidade de um movimento voluntário que nosso pensamento prolonga indefinidamente” e a “continuidade de um movimento qualquer através do espaço”, senão tudo se transformaria em duração pura – e a duração pura “é espessa”, “o tempo real não tem instantes” –, é a medição dos movimentos externos a nós, externos ao sistema S' imobilizado pelo físico/artista real, imaginados pelo físico/artista real, é a enumeração das simultaneidades dos movimentos externos ao físico/artista real que podemos considerar uma medida de tempo.

Se todos os movimentos do universo se acelerassem de repente na mesma proporção, inclusive aquele que serve de medida para o tempo, algo mudaria para uma consciência que não fosse solidária dos movimentos moleculares intracerebrais; entre o nascer e o pôr do sol, ela não receberia o mesmo enriquecimento; constataria, pois, uma mudança; mesmo a hipótese de uma aceleração simultânea de todos os movimentos do universo só tem sentido se imaginarmos uma consciência espectadora cuja duração, totalmente qualitativa,

comporte o mais ou o menos sem por isso ser acessível à medida. (BERGSON, 2006, p. 68)

### II.13 O Eterno Retorno da Pergunta

Retornemos à pergunta de alguns parágrafos atrás: “Mas como poderia Dorian ser o sistema imóvel, se, como vimos antes, o quadro é a sua consciência”? A partir do momento em que Oscar Wilde imagina um personagem que, de maneira diferente de Bergson, “poderia ser vivido” pelo próprio autor de **O retrato de Dorian Gray**, “em outros tempos, talvez” (WILDE apud FRANKEL, 2013, p. 22), ao imaginar o personagem principal de seu romance, é Wilde o portador da consciência de Dorian Gray, é Wilde o sistema imobilizado S’, que, ao imaginar Dorian, o físico/criador fictício em S, que se imagina o físico/criador real ao realizar o pacto fotográfico com o quadro em S’’, Wilde está criando dois sistemas móveis, Dorian (S) e o quadro (S’’), e não Dorian que cria “realmente” o quadro, e não Dorian Gray que tem a consciência. Nem mesmo o quadro seria a “consciência pura” de Dorian, pois aquele mesmo é ficção, enquanto este se considera realidade.

Mas, embora desse modo nossa ciência só encontre espaço, é fácil ver por que a dimensão de espaço que veio substituir o tempo continua chamando-se tempo. É porque nossa consciência está aí. Ela volta a insuflar duração viva ao tempo ressecado que virou espaço. Nosso pensamento, interpretando o tempo matemático, refaz em sentido inverso o caminho que percorreu para obtê-lo. (BERGSON, 2006, p. 71)

(Não queremos nos antecipar ao que será trabalhado de maneira mais profunda no terceiro capítulo, mas esse “insuflar duração viva” que Bergson fala no preenchimento da consciência do físico no sistema imobilizado S’, está na base do conceito de figura que veremos em Erich Auerbach mais adiante.)

“A medida de uma coisa é às vezes reveladora de sua natureza” (BERGSON, 2006, p. 72). O “porvir” faz parte da mesma matéria do passado e do presente “esparramados” no espaço-tempo quadridimensional de Minkowski, que, ao imaginar a quarta dimensão onde aloca o tempo, nada mais fez do que “ocultar” o Tempo inteiro com um “anteparo”, e com isso não podemos “vê-lo” face a face – o terceiro capítulo novamente tenta se antecipar e nos invadir...

Ou mesmo, o que chamávamos escoamento do tempo não passava do deslizar contínuo do anteparo e da visão gradualmente obtida do que estava à espera, globalmente, na eternidade. Tomemos, portanto, essa duração pelo que ela é, por uma negação, por um impedimento incessantemente recuado de ver tudo: nossos próprios atos não nos aparecerão mais como uma oferta de novidades imprevisível. Fazem parte da trama universal das coisas, dada de um só golpe. Não os introduzimos no mundo; é o mundo que os introduz já prontos em nós, na nossa consciência, à proporção que os alcançamos. Sim, somos nós que passamos quando dizemos que o tempo passa; é o movimento para a frente de nossa visão que atualiza, momento após momento, uma história virtualmente dada por inteiro. (BERGSON, 2006, p. 72-73)

(Notamos em Bergson a nossa imagem do novelo de lã, imagem que (também) foi inspirada na ampulheta que gira e gira e contém o Tempo inteiro no mesmo espaço.)

#### II.14 Era uma vez Pedro, Paulo e John R. Searle

Bergson nos conta uma estória. Pedro está em um ponto qualquer do planeta Terra e lança, através de um canhão, Paulo para o espaço. Pedro “imagina” o tempo vivido por Paulo na ida e na volta da bala de canhão. Pedro “vive” 200 anos, enquanto Paulo, imaginado por Pedro, “acha” que viveu 2 anos – o verbo “achar” foi colocado aqui de maneira proposital: “achar” não é a mesma coisa que “pensar”, primeiro, porque “achar” não dá a certeza, segundo, porque se Paulo, que é o sistema móvel S, “pensasse”, passaria a ser o “habitat” do observador real, que é fixo e não poderia estar em movimento. Ocorre então uma ruptura de simultaneidade a cada vez que o sistema móvel se torna consciente, “pensa”, e se transforma em sistema de referência.

Encontramos neste ponto do segundo capítulo, uma semelhança com as leis verticais da não ficção, que são quebradas pelas convenções horizontais da ficção em John R. Searle, tratadas no primeiro capítulo desta dissertação.

Pense nelas [nas leis verticais da não ficção] como regras verticais que estabelecem conexões entre a linguagem e a realidade. Agora o que faz a ficção possível, eu sugiro, é um conjunto de convenções extralinguísticas, não semânticas, que quebram a conexão entre

palavras e o mundo estabelecidas pelas regras mencionadas anteriormente. Penso nas convenções do discurso ficcional como um conjunto de convenções horizontais que quebram as conexões estabelecidas pelas regras verticais. Elas suspendem os requerimentos normais estabelecidos por essas regras. (SEARLE, 1979, p. 326)

As leis verticais da não ficção sendo quebradas pelas convenções horizontais da ficção poderia ser o mesmo que o observador fixo, o físico/artista imóvel e real que põe em movimento pelo pensamento, que “imagina” o(s) físico(s)/artista(s) móvel(is) e fictício(s), que, por sua vez, se “acha(m)” físico(s)/artista(s) imóvel(is), ou seja, de referência.

Relembrando: Wilde imobiliza o sistema em Dorian que pensa ser o referente em relação ao quadro, ou seja, Dorian pensa ser o imóvel em relação ao móvel da narrativa do quadro, quando na realidade os dois, Dorian e o quadro, são os móveis e o imóvel é Wilde. Encontramos também que o livro é modificado duas vezes por Wilde para evitar a condenação por homossexualidade, e cada vez que o altera, imobiliza a si em um sistema (de ficção) diferente, mas é o mesmo Wilde.

## II.15 Imobilidade e Continuidade – Simultaneidade e Sucessão

Essa *mise-en-abîme* de imobilizações e mobilizações, de quebras de simultaneidade transformando-se em sucessão, poderemos encontrar também no doutor em Literatura Comparada e professor da UERJ Gustavo Bernardo (1955), no seu **O livro da metaficção**. No capítulo I, “Continuidade dos Parques”, Bernardo nos apresenta um conto do escritor argentino Julio Cortázar.

O conto de Cortázar se chama “Continuidad de los Parques”. O título do conto sugere um espaço contínuo e contíguo através do qual um parque se comunica com outro parque. Essa sugestão cria um problema, que se insinua antes de lermos a segunda frase do conto: a ficção de Cortázar contém dentro dela uma outra ficção. (BERNARDO, 2010, p. 30-31)

O conto abre de maneira vertiginosa: “Começara a ler o romance dias antes” (CORTÁZAR apud BERNARDO, 2010, p. 30). Sentimos o incômodo, como leitores, de lermos um livro em que um leitor está lendo um livro, de um leitor que está lendo um livro...

O mesmo incômodo que sentimos por Wilde escrever sobre um jovem e belo dândi, em tom homoerótico, que faz um pacto com um quadro para trocar de lugar, ou seja, um escritor (real) irlandês homossexual, que ama a juventude, belo e dândi, que se imobiliza em Dorian (que se considera real), que por sua vez se imobiliza através de um pacto com o quadro, que é pura ficção do tempo inserido na narrativa.

Um outro exemplo dado por Bernardo (2010, p. 54-55), e que podemos relacionar com o pensamento de Bergson sobre a mobilidade/imobilidade de seus físicos, encontramos no segundo capítulo de **O livro da metaficção**, quando nos deparamos com as marionetes de Dom Quixote de La Mancha. Dom Quixote toma como “reais” as marionetes que o Mestre Pedro vai apresentando, e “errando” a narração das estórias. Quixote ataca as marionetes e critica “a inverossimilhança flagrante da história de Mestre Pedro”.

(Não podemos deixar de abrir parênteses para aproximar o capítulo de Bernardo sobre Dom Quixote do texto do filósofo e sociólogo austríaco radicado em Nova York, EUA americano Alfred Schütz (1899-1959) “Dom Quixote e o problema da realidade” que se encontra na coletânea organizada pelo sociólogo e professor brasileiro Antonio Candido (1918) em **Teoria da literatura em suas fontes**. Schütz analisa diversas passagens do romance de Cervantes em que o protagonista imagina e justifica um mundo inteiramente seu e o que os outros veem, e até o tempo que sentem (se lembrarmos da relação com o tempo de Pedro e Paulo de Bergson) são “alterados” pelos encantadores, inimigos ou amigos.)

Temos em Bergson que, ao “transitar” da situação de físico imóvel e real para físico móvel e fictício, há uma imobilização do sistema escolhido pelo pensamento e, ao mesmo tempo, o perigo do esvaziamento da personalidade.

Mas os outros homens não serão mais que referidos; para o físico, agora, não poderão passar de marionetes vazias. Porque, se Pedro lhes concedesse uma alma, perderia imediatamente a sua; de referidos teriam se tornado referentes; seriam físicos, e Pedro teria de se fazer marionete por sua vez. (BERGSON, 2006, p. 95)

Talvez seja este o motivo de encontrarmos em Wilde o “esvaziamento da personalidade” no momento do processo que o levou à prisão e o fez escrever sua longa carta **De Profundis** – em outro estudo que foge (um pouco) do escopo da presente dissertação,

relacionamos a paralisia de Wilde com os conceitos de Narcisismo Primário, Narcisismo Secundário e Complexo de Édipo de Sigmund Freud.<sup>28</sup> E o “esvaziamento da personalidade” no final do romance **O retrato de Dorian Gray**, quando o protagonista não consegue reverter a monstruosidade do quadro com sua “máscara” de bondade em relação a Hetty Wottom. Consideramos que ambos, tanto Wilde quanto Dorian, se “esvaziam” quando tentam “pensar” um sistema de ficção móvel: Wilde para cumprir o seu destino e Dorian para matar a sua própria consciência.

Lembremos que Wilde não poderia assumir plenamente o seu desejo homossexual. Na sociedade londrina do final do século XIX, com a Emenda Labouchère que condenava a dois anos com trabalhos forçados a “flagrante indecência” entre homens, Wilde teria que “habitar” um sistema “móvel” fictício, Dorian, para poder experimentar abertamente o “tempo interior” do que ele, na realidade, era, mas não poderia explicitar.

Por mais que se lhes atribua o mesmo Tempo matemático, como sempre se fez até Lorentz e Einstein, é impossível demonstrar estritamente que os observadores postados respectivamente nesses dois sistemas vivam a mesma duração interior e que, por conseguinte, os dois sistemas tenham o mesmo Tempo real; é até mesmo muito difícil definir com precisão essa identidade de duração; tudo o que se pode dizer é que não se vê nenhum motivo para que um observador que se transporte de um para o outro sistema não reaja psicologicamente da mesma maneira, não viva a mesma duração interior, ante porções supostamente iguais de um mesmo Tempo matemático universal. (BERGSON, 2006, p. 96)

As leis físicas do eletromagnetismo, explica Bergson (2006, p. 106), são as mesmas tanto para o observador no interior do sistema, ou seja, imóvel, eterno, real, quanto para o observador de fora do sistema, ou seja, móvel, no tempo, fictício. O que possibilita essa reciprocidade é o “encurvamento da simultaneidade e sua transformação em sucessão”, ou

---

<sup>(28)</sup> TENÓRIO, Patricia. Jane Frances Elgee & Oscar Wilde: Uma teoria dos afetos. **Revista Escrita**. Rio de Janeiro: PUC/RJ, Agosto - 2015. No artigo relacionamos a repetição dos processos de Sir William Wilde e Charles Gavan Duffy, salvos por Lady Wilde e a imposição desta para que o filho não fuja no seu próprio processo – contrariando a quase certeza de que iria ser preso por homossexualidade –, no artigo citado relacionamos essas duas repetições com o retrocesso do Narcisismo Secundário para o Narcisismo Primário e a predestinação de “Os arruinados pelo êxito” no Complexo de Édipo de Sigmund Freud.

como nos disse anteriormente nesta dissertação Eddington sobre a Teoria da Relatividade de Einstein:

O sol faz uma forma ao redor do universo. O espaço é moldado. E é assim que a gravidade funciona. O espaço diz aos objetos como se moverem, os objetos dizem ao espaço que forma deve ter e existe uma maneira de provar. Quando a luz de uma estrela chega perto do sol, o que vai acontecer com ela? Ela vai se curvar. (EDDINGTON apud MARTIN, 2008)

Essa reciprocidade de simultaneidade transformada em sucessão, sucessão transformada em simultaneidade, talvez seja o que Wilde desejou experimentar através dos dois sistemas imaginados, Dorian e o quadro, nos quais em Dorian insere a beleza e a juventude fixa, eterna, paradoxalmente associadas à maldade, ou à falta de valores morais (os padrões gregos eram exatamente opostos), enquanto no quadro, a velhice e a feiura se exprimem conservando a “pureza intocada de sua meninice – a meninice branca e cor-de-rosa” (WILDE, 2013, p. 307) que, antes da influência hedonista de lorde Henry, habitava em Dorian Gray.

Pois não devemos esquecer que o trem e a ferrovia estão em estado de deslocamento recíproco. É claro que Einstein tampouco se esquece disso quando se abstém de desenhar flechas ao longo da ferrovia; indica desse modo que escolhe a ferrovia como sistema de referência. Mas o filósofo que quer se informar sobre a natureza do tempo, que se pergunta se a ferrovia e o trem têm ou não têm o mesmo Tempo real – isto é, o mesmo tempo vivido ou que pode sê-lo –, o filósofo deverá se lembrar constantemente que não lhe cabe escolher entre os dois sistemas: porá um observador consciente em ambos e procurará descobrir o que é para cada um deles o tempo vivido. (BERGSON, 2006, p. 114)

Bergson nos lembra de que o físico é um cientista, e um cientista se preocupa com a medição. Por isso sempre adota um sistema de referência por vez. Ao assumir o ponto de vista do filósofo, Henri Bergson se aproxima do que considera que Albert Einstein “realmente” quis demonstrar: a multiplicidade do Tempo e a reciprocidade do movimento na Teoria da Relatividade geral.

E, por fim, caberia dizer: “Uma filosofia que se situa tanto do ponto de vista da ferrovia como do ponto de vista do trem, que nota então como simultaneidade no trem o que nota como simultaneidade na ferrovia, não está mais metade na realidade percebida e metade numa construção científica; está inteira no real e, aliás, nada mais faz senão se apropriar completamente da ideia de Einstein, que é a da reciprocidade do movimento. Mas essa ideia, na condição de completa, é filosófica e não mais física. [...]” (BERGSON, 2006, p. 117)

## II.16 Quando o Terceiro Capítulo nos Invade

Ao nos aproximar do final do segundo capítulo de “**O retrato de Dorian Gray**, de Oscar Wilde: um romance indicial, agostiniano e prefigural”, ousamos fazer uma pergunta diferente do seu início. Perguntávamos então: “*Por que* o Tempo parou em Dorian Gray”? Agora, entre um capítulo e outro, entre um Tempo e outro, questionamos: “É possível, em **O retrato de Dorian Gray**, Oscar Wilde prever o que iria se realizar em **De Profundis**”?

Henri Bergson se faz (e nos faz) uma pergunta semelhante. Ao colocar, no sistema S', um personagem N' no meio do caminho de uma reta onde o passado seria o ponto em que se encontra o personagem M' e o futuro seria o ponto em que se encontra o personagem P', com uma série de acontecimentos simultâneos ocorrendo em cada um dos três pontos, N' teria a “aparência” de futuro em um instante (um pouco) anterior ao que o futuro o invade.

Surge de pronto na mente a ideia de que, se o olhar de nosso personagem em N' pudesse cruzar instantaneamente o espaço que o separa de P', ele perceberia nele uma parte do futuro desse lugar, uma vez que ela está lá, uma vez que é um momento desse futuro que é simultâneo ao presente do personagem. Poderia assim predizer para um habitante do lugar P' os acontecimentos que este virá a testemunhar. Pensa-se decerto que essa visão instantânea à distância não é possível de fato; não existe velocidade superior à da luz. Mas é possível imaginar mediante o pensamento uma instantaneidade de visão e isso basta para que o intervalo  $lv/c^2$  do futuro do lugar P' preexista de direito ao presente desse lugar, esteja pré-formado nele e por conseguinte predeterminado. – Veremos que há nisso um efeito de miragem. (BERGSON, 2006, p. 119-120, *itálico da tradução*)



Quando fizemos uma comparação, em II.8 O Eterno Retorno do Tempo, entre “o homem é um símbolo” de Wilde, “o triplo presente com o tempo do canto sendo medido somente na alma distendida da percepção no presente do presente, quando os vestígios da memória do presente do passado inundam a percepção ao mesmo tempo em que nesta são antecipadas as expectativas do presente do futuro” de Agostinho, e “é o compêndio de todos os eventos o que chamamos de ‘mundo real’, exterior” de Einstein, era desse “efeito de miragem” sugerido por Bergson que estávamos falando, efeito que nos dá a “aparência” de antecipação do futuro em **O retrato de Dorian Gray**, do que seria realizado, preenchido, vivenciado em **De Profundis**.

Mas voltemos a Agostinho, patrono e título deste segundo capítulo, que se esvai nas próximas páginas para receber o terceiro. Vimos porque II.3 Dorian é todo Eternidade, ele contém em si todas as “causas ou talvez os seus prognósticos já dotados de existência” (AGOSTINHO, 2013, p. 279), contém em si todos os tempos: ele retorna do Tempo para a Eternidade. Dorian possui o novelo de lã do Tempo único, inteiro, “finito, mas sem fronteiras” da ampulheta, o gérmen simbólico do que estava contido em Wilde, prefigurado no Wilde real, desde o início dos tempos fictícios de Dorian e do quadro.

No “intervalo de tempo” entre o presente do lugar P e o futuro, idêntico a esse presente, do lugar correspondente P’ nem mesmo há lugar para o que quer que seja: tudo se passa como se o intervalo fosse nulo. E ele com efeito é nulo: consiste em nada dilatado. Mas adquire o aspecto de um intervalo por um fenômeno de óptica mental, análogo àquele que, de certo modo, afasta o objeto de si mesmo quando uma pressão sobre o globo ocular nos faz vê-lo duplicado. Mais precisamente, a visão que Pedro se proporcionou do sistema S’ nada mais é que a do sistema S *colocado de viés* no Tempo. Essa “visão de viés” faz com que a linha de simultaneidade que passa pelos pontos M, N, P do sistema S pareça cada vez mais oblíqua no sistema S’, duplicata de S, à medida que a velocidade de S’ se torna mais considerável: a duplicata do que ocorre em M vê-se assim recuada no passado, a duplicata do que ocorre em P vê-se assim adiantada no futuro; mas não há aí, em suma, mais que um efeito de torção mental. (BERGSON, 2006, p. 129, *itálico da tradução*)

Além das imagens da ampulheta e do novelo de lã, poderemos elencar, pelo menos, mais duas imagens neste final de capítulo. A primeira seria o conceito de *déjà-vu*, que se

assemelha ao “eterno retorno” de Nietzsche, e que gostaríamos de colocá-la em conexão com o “efeito de miragem”, de Bergson, o “efeito de torção mental” com “aparência” de antecipação de acontecimentos futuros. O professor do Departamento de Educação da Universidade de Kyoto Takashi Kusumi afirma:

As experiências de *déjà vu* têm sido descritas em muitas obras de ficção, incluindo as de Dickens, Tolstoi, Proust e Hardy (Sno, Linszen, & de Jonghe, 1992). No entanto, estudos psicológicos de *déjà vu* em pesquisa de memória principal são raros (p.e., Brown, 2003, 2004). Experiências de *déjà vu* têm sido principalmente estudadas como distúrbios de memória (p.e., ilusões, alucinações, esquizofrenia, epilepsia do lobo temporal (ELT) nos campos da psiquiatria e da psicanálise (p.e., Neppe, 1983)). Os pesquisadores observaram que a maioria das pessoas experimentaram *déjà vu* apenas quando estão extremamente fatigadas; para o indivíduo médio, *déjà vu* é uma experiência rara e anormal de memória. No entanto, este estudo explica o *déjà vu* como um mecanismo meta-cognitivo normal. Esta abordagem propõe que o *déjà vu* ocorre durante um processo de lembrança analógica (p.e., Wharton, Holyoak, & Lange, 1996) no qual uma experiência presente automaticamente lembra a um indivíduo experiências passadas similares. Portanto, o *déjà vu* é gerado por semelhanças entre uma experiência presente e experiências correspondentes do passado. (KUSUMI, 2006, p. 302-303)

Consideramos que o cérebro não para de fazer projeções. Guardamos as memórias do dia inteiro e continuamos, durante o sono/sonho, a produzir estatísticas, a criar as possibilidades de Aristóteles. Wilde poderia, numa dessas estatísticas, na escrita de **Dorian Gray**, ver o seu “sistema S *colocado de viés* no Tempo”, em que “a duplicata do que ocorre em M vê-se assim recuada no passado” e “a duplicata do que ocorre em P vê-se assim adiantada no futuro”.

Interessante notar que Wilde não deixa (tão) explícito em nenhuma das três versões do romance (o texto datilografado entregue a Sttodart em abril de 1890, o texto publicado na Lippincot’s em julho de 1890, e a edição em livro pela Ward, Lock and Company de 1891) a passagem do tempo no rosto de Dorian Gray. Apesar de nos filmes de Albert Lewin (1943) e de Oliver Parker (2011) ser utilizado o mesmo recurso do crescimento ora da sobrinha de Basil Hallwarth (em Lewin), ora da filha de lorde Henry (em Parker), aquela que será o futuro e último amor de Dorian, no lugar de Hetty Wottom – a camponesa do romance escrito –,

recurso este que justifica a passagem do tempo, no texto de Wilde as passagens que falam do Tempo em Dorian Gray não são (tão) explícitas quanto ao seu não envelhecimento. Vejamos alguns exemplos.

– Não quero saber nada disso. Adoro os escândalos sobre outras pessoas, mas não me interesso por escândalos sobre mim. Não têm o encanto da novidade.

– É preciso que se interesse sobre eles, Dorian. Todo cavalheiro tem interesse em manter um bom nome. Você não pode querer que as pessoas o definam como alguém vil e degenerado. Obviamente, tem sua posição, sua fortuna e muito mais. Mas a posição e a fortuna não são tudo. Note bem, não acredito em nenhum desses rumores. Pelo menos, não posso acreditar neles quando o vejo. *O pecado fica escrito no rosto de um homem.* (WILDE, 2013, p. 261)

[...]

– [...] Toque um Noturno, Dorian, e, enquanto tocar, me diga baixinho como manteve sua juventude. Você deve ter algum segredo. Sou só dez anos mais velho que você, e estou enrugado, careca, amarelado. Você tem uma aparência maravilhosa, Dorian. Nunca foi mais encantador do que esta noite. Faz-me lembrar do dia em que o vi pela primeira vez. Você era bastante atrevido, muito tímido e absolutamente extraordinário. Mudou, é claro, mas não na aparência. *Gostaria que me contasse seu segredo.* (WILDE, 2013, p. 303 e 305)

Apesar de lorde Henry desejar que “Dorian lhe contasse seu segredo”, não é um desejo enfático, direto. E Basil Hallward não questiona de maneira veemente porque “os pecados não ficam escritos no rosto de Dorian”.

A segunda imagem, e que fecha este capítulo – notemos a hesitação da autora tanto em começá-lo quanto em terminá-lo, a mesma hesitação de Agostinho em se questionar “Que é, pois, o Tempo”? –, nos vem a partir do filme de Bernt Capra, adaptação do livro de mesmo nome (em português) **Ponto de mutação** (1990, filme) [**The Turning Point** (1982, livro)] do físico vienense Fritjof Capra (1939). Quando uma física afastada do trabalho devido a conflitos éticos (Liv Ullmann), um candidato à presidência dos EUA derrotado nas eleições (Sam Waterson) e um poeta que acabou de viver uma decepção amorosa (John Heard) se encontram para falar sobre uma nova maneira de ver o mundo, uma maneira semelhante ao que Bergson chama de “substituir a sucessão por uma justaposição, o tempo real por um tempo espacializado, o tornando-se pelo já tendo se tornado” (BERGSON, 2006, p. 172), ou mesmo o que Eddington (apud BERGSON, 2006, p. 184-185) afirma: “Os acontecimentos

não advêm; eles estão aí e nós os encontramos ao passar”: todos parecem falar sobre o movimento da duração/consciência/percepção.

“O elétron age como um padrão de probabilidade espalhado pelo espaço, e a forma deste padrão muda com o tempo, o que para a percepção humana parece movimento” (CAPRA, (1982 in) 1990).

A criança lê “efetivamente a palavra” quando a soletra “virtualmente letra por letra”. (BERGSON, 2006, p. 172) “Conservamos em nós o devir, a duração real”, feito seres humanos simbólicos que somos. E não é somente Oscar Wilde que “vive” de maneira “real” em Dorian e no seu quadro/retrato fictícios o que deseja e não pode viver na sociedade londrina do final do século XIX. Somos nós, quando leitores diletantes, que “vivemos” novamente de forma catártica, sob a pele de Wilde/Dorian/quadro. Somos nós, quando críticos literários, que “reavivamos” o autor/texto a cada vez que o estudamos e investigamos. Porque prefiguramos e preenchemos, quantas vezes forem necessário, na incansável (re)atualização de “O jogo do texto”, de Wolfgang Iser.

Os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo. O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa algo que ainda não é acessível à consciência. Assim o texto é composto por um leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. (ISER apud LIMA, 1979, p. 107)

– Que venha o terceiro capítulo de **O retrato de Dorian Gray**, de Oscar Wilde: um romance indicial, agostiniano e prefigural!

## Interlúdio II

**20/06/2015 - 14h30**

Entre o segundo e o terceiro ato no Interlúdio II de **O retrato de Dorian Gray**, de Oscar Wilde: um romance indicial, agostiniano e prefigural, o escritor de Dublin levanta-se de sua poltrona verde-musgo, despede-se do santo de Hipona e sai pelas coxias do nosso teatro imaginário para respirar ar puro. Quem sabe nas falésias de Dover, Inglaterra, de onde entrevê o outro lado do Canal da Mancha e intui Calais, na França? Um barco se aproxima de seu porto/coxia de teatro. Ele traz o diplomata, filósofo francês e Prêmio Nobel de Literatura em 1927 Henri Bergson, o teórico que tanto inquietou Wilde no segundo capítulo desta dissertação.

Inquietou-o porque o fascinou. E como em uma “promiscuidade” de amantes, Oscar Wilde se apaixona a cada capítulo por um teórico diferente, teórico que ao artista mostra nuances da Vida nunca antes desbravadas, e mesmo assim reconhecidas no exato instante em que o olho atinge e é atingido pela letra daquele que lhe escreve.

Henri Bergson escreveu a sua Bíblia. Ela se chama **A evolução criadora** (1907)<sup>29</sup> e seus demais livros, inclusive **Duração e simultaneidade** (1920), bebem dessa fonte. Na Bíblia de 1907, Bergson analisa a origem da Criação em todas as suas formas, em todas as teorias da sua época.

A Criação é abordada no Pensamento, Pensamento no qual a filosofia evolucionista considera abarcar apenas uma imitação do Real, e não o Real em si, porque “a essência das coisas nos escapa e nos escapará sempre; movemo-nos por entre as relações; o absoluto não é da nossa alçada, detenhamo-nos diante do Incognoscível”.<sup>30</sup>

A Vida mais forte que a Inteligência irá pautar a escrita de **A evolução**. Mais forte, mas com a Inteligência casada, amalgamada, para que haja harmonia, a Teoria do Conhecimento e a Teoria da Vida uma impulsionando a outra, feito em um movimento de Yang/Ying.

“A duração é o progresso contínuo do passado que rói o futuro e que incha avançando”,<sup>31</sup> insiste Bergson para um Wilde admirado e fascinado por sua filosofia. Este acabara de identificar em si, no segundo capítulo da dissertação quando Bergson tratou da

<sup>(29)</sup> BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Tradução: Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: UNESP, (1907 in) 2010.

<sup>(30)</sup> BERGSON, Henri. Op. cit., p. 9.

<sup>(31)</sup> BERGSON, Henri. Op. cit., p. 19.

Teoria da Relatividade em Einstein, Wilde identificou em si conhecimentos nunca imaginados possuir, mas que são comuns à raça humana por ser nosso caráter “a condensação da história que vivemos desde o nosso nascimento, e até antes de termos nascido, já que trazemos conosco disposições pré-natais”.<sup>32</sup>

Bergson acredita que fazemos aquilo que somos ao mesmo tempo em que nos fazemos pelos nossos atos. “Criamos continuamente a nós próprios”, continua Bergson, e Wilde cita “A Alma do Homem sob o Socialismo” e a sua preocupação com o Individualismo sadio. A Duração de Bergson quer dizer invenção, Criação Contínua e Pura e que nos escapa entre os dedos, como os grãos de areia da “ampulheta”, “ampulheta” usada como imagem no segundo capítulo de nossa dissertação, mas “coincidentemente” encontrada nos escritos sobre a evolução do filósofo francês.

A Matéria em que se imprime o Pensamento em Bergson é da mesma ordem da Matéria informe de Agostinho tratada no Interlúdio I. Naquela pausa entre atos, Agostinho considerava o Céu do Céu, a “morada” da Santíssima Trindade como “móvel e eterna, imóvel e atemporal”. Nesta segunda pausa, Bergson questiona: “o corpo ao qual basta dirigir os seus órgãos sensoriais sobre o fluxo real para fazê-lo cristalizar em formas definidas e, assim, criar todos os outros corpos, o corpo *vivo*, em suma, será um corpo como os outros?”<sup>33</sup>

Nossa Inteligência molda para o agir e pelo agir foi em retorno moldada. Bergson explica para Wilde a diferença entre o princípio da finalidade e o princípio da causalidade mecânica. “A duração real é aquela que morde as coisas e nela deixa a marca dos dentes”,<sup>34</sup> assusta Bergson um Wilde fascinado. O Futuro está embutido nas coisas, está inserido nas coisas, pois veremos mais à frente que Forma e Matéria são ao mesmo tempo forjadas e se retroalimentam constantemente.

O Futuro é dilatação do Presente – e o Passado o inunda, feito vimos em Agostinho, feito vemos agora em Bergson num entreto do Pensamento. Em vez de seguirmos o Finalismo ou o Mecanicismo, Bergson nos convida a nos emaranharmos no “novelo de lã” – imagem que nós mesmos criamos no segundo capítulo – do Organicismo, a estrutura orgânica como “acúmulo das pequenas diferenças que a evolução teve de atravessar para a alcançar”.<sup>35</sup>

---

<sup>(32)</sup> BERGSON, Henri. Op. cit., p. 19.

<sup>(33)</sup> BERGSON, Henri. Op. cit., p. 26-27, *italico da tradução*.

<sup>(34)</sup> BERGSON, Henri. Op. cit., p. 61.

<sup>(35)</sup> BERGSON, Henri. Op. cit., p. 72-73.

Lembremo-nos da série **Cosmos** e no II episódio, “Coisas que as Moléculas Fazem”, Neil deGrasse Tyson nos conta sobre a criação do olho, dos animais mais simples, até o olho humano e a criação de camadas e membranas, atos e reflexos, e que Bergson irá salientar a diferença do evolucionismo em Darwin – que ocorre por “variações acidentais” –, enquanto em Eimer e Lamarck seria naquele “uma influência contínua do exterior sobre o interior” e neste, “a faculdade de variar em consequência do uso ou não uso dos seus órgãos, e também a de transmitir aos seus descendentes a variação assim adquirida”.<sup>36</sup>

O que nos concerne falar aqui de Biologia em vez de em Poesia? – poderia perguntar Oscar Wilde. Mas justamente a Poesia – a *Poiesis* –, afirmaria Henri Bergson, é a maior das Criações, está na origem das Criações, seja ela Evolucionista ou Criacionista. Vejamos o Pintor: “seria necessária uma infinidade de elementos infinitamente pequenos, apresentando uma infinidade de tonalidades, para se obter a exata equivalência da figura que o artista concebeu como uma coisa simples, que pretendeu transportar por inteiro para a tela, e que é tanto acabada quanto melhor aparece como a projeção de uma intuição indivisível”.<sup>37</sup>

Bergson quer nos falar de Organicidade. Organicidade que está contida em toda e qualquer Criação, quer seja na Ciência, quer seja na Arte ou na Filosofia. E distingue fabricação – que vai da periferia para o centro, segundo os filósofos – da organização, que “tem algo de explosivo”, que está mais próximo do que veremos nesta peça de teatro e que chamamos de Epifania.

A Vida é “uma tendência para agir sobre a matéria bruta”,<sup>38</sup> nos inquieta Bergson. E de inquietação em inquietação, Wilde vai admirando as falésias de Dover, vamos admirando os abismos do conhecimento e a eles nos entregando, feito em vertigem clara e absoluta. A força explosiva e humilde da Vida – um paradoxo! É este impulso que Bergson fala nos fugir entre os dedos, como a areia da “ampulheta”. O “princípio motor” que encontramos em Aristóteles, e que será a mesma “vontade de potência” de Friedrich Nietzsche, é o que nos escapa, escapa dos três capítulos da nossa dissertação e por isso devemos deixá-lo (a) livre, fluindo em nossos Interlúdios.

A Evolução é uma Criação que se (re)inventa sempre. Vai se criando à medida que pisamos o vazio e toras de madeira aparecem feito um chão. Pisamos no vazio e uma tora de

<sup>(36)</sup> BERGSON, Henri. Op. cit., p. 89 e 93, respectivamente.

<sup>(37)</sup> BERGSON, Henri. Op. cit., p. 107.

<sup>(38)</sup> BERGSON, Henri. Op. cit., p. 114.

madeira se instala sob os nossos pés. As Ideias sendo criadas ao mesmo tempo que sua “carcaça”, o conteúdo e o invólucro se criando ao mesmo tempo em que criam. A Palavra com o poder da Predição, com o poder da Profecia que, como veremos no terceiro capítulo no filme de Franco Zeffirelli, **Jesus of Nazareth**, não sabemos se foi a Palavra proferida por Jesus sobre a traição de Judas ou Pedro que os fizeram trair, ou se ela serviu de Profecia: quem veio primeiro, a Palavra ou a Traição? Mas a “palavra volta-se contra a ideia. A letra mata o espírito”,<sup>39</sup> lembra Bergson.

O Instinto está para a vida vegetal e animal mais simples, assim como a Inteligência está para o Ser humano. Mas só recentemente (em termos de milênios) nos afastamos de uma harmonia, de uma origem em comum, quando Instinto e Inteligência coabitavam o mesmo espaço, feito o Índice e o Ícone no Dicissigno de Peirce.

“Se pudéssemos despojar-nos totalmente do orgulho!” – deseja Henri Bergson. E desejamos com ele, pois este desejo está na base de todo Ser humano. E de todo Ser vivo, porque em muito pouco nos diferenciamos dos vegetais e animais mais simples nesse sentido: o Desejo como o propulsor da Vida, o impulso para o movimento, seja tendo raízes na terra, seja fugindo, nos movendo e sobrevivendo aos outros animais. Entendemos que “tanto o instinto como a inteligência implicam conhecimento, este é antes *representado* e inconsciência no caso do instinto, e é antes *pensado* e consciência no caso da inteligência”.<sup>40</sup> Sendo sempre esta diferença uma questão de graus e não de natureza.

A Matéria e a Forma: uma questão a retornar. Falamos da Matéria feito Teoria, a Forma feito Poesia. Ou mesmo, a Matéria informe de Agostinho que é a “casa” de Deus – Consciência Pura. Ou ainda, Matéria igual a Inteligência e Forma igual a Instinto. Voltamos para o início da escrita de hoje, quando às 14h30 de 20/06/15 descobrimos que é a “Vida mais forte que a Inteligência”, porque é quem a impulsiona, quem a preenche, mesmo a Vida havendo prefigurado a Inteligência. *Eis que “há coisas que só a inteligência é capaz de procurar, mas que, por si própria, jamais encontrará. Essas coisas, só o instinto as poderia encontrar, mas nunca as procura”*.<sup>41</sup>

A Inteligência é a incompreensão da Vida. O Instinto é a própria Vida. O que “no princípio” era unido, amalgamado um único no Ser, foi cindido, dividido em Inteligência e

<sup>(39)</sup> BERGSON, Henri. Op. cit., p. 145.

<sup>(40)</sup> BERGSON, Henri. Op. cit., p. 114, itálico da tradução.

<sup>(41)</sup> BERGSON, Henri. Op. cit., p. 170, itálico da tradução.



Instinto e já nos encontramos sós, abandonados ao vazio, por ter sido de nós extirpado o Sagrado, o Intocável. Por estarmos sempre em movimento, por fugirmos de nós mesmos e dos outros animais, por não podermos fincar os pés no chão e crescermos feito em raízes é que perdemos esse fluxo da Vida que nos propiciaria uma Criação Infinita, uma Consciência Pura, e não precisaríamos nos instalar à beira das falésias de Dover para respirarmos um pouco mais de liberdade.

**21/06/2015 - 11h05**

Oscar Wilde fecha os olhos e tenta se desapegar dos sentidos para chegar a essa Intuição Pura – que na origem nos era amalgamada com a Inteligência – para poder melhor criar. A Intuição Pura foi reduzida a Instinto e abarcamos uma porção infinitamente menor de Realidade – matéria-prima para os nossos sonhos.

É preciso mergulhar em si mesmo, insiste Wilde, para despertar essa Intuição Pura que habita em todos nós, essa “alguma coisa” que a Inteligência vê se esvaír de suas mãos, os grãos da “ampulheta” que poderiam ser por nós melhor aproveitados.

Bergson fala do armazenamento nos animais dos “hábitos que a sua vontade contrai”, e com isso antecipa o que seria descoberto somente quarenta e seis anos depois, em 7 de março de 1953, ou seja, o DNA. Se pudéssemos permanecer unos, Instinto e Inteligência, feito nos tempos ancestrais, quem sabe quantas Profecias seriam realizadas, quantas Figuras seriam preenchidas, quanto Futuro seria Presente e Passado?

A Matéria impede a Forma de fluir, a Criação se expandir em toda sua Beleza e Poder. Wilde olha entristecido para o que poderia ser capturado do Real e que, por nossa necessidade de organizar os corpos, seccionamos a Matéria e a aprisionamos em compartimentos estanques.

“A matéria é-nos mostrada obedecendo a leis, os objetos ligando-se aos objetos e os fatos aos fatos por meio de relações constantes, a consciência recebendo a marca dessas relações e destas leis, adotando assim a configuração geral da natureza e determinando-se em inteligência”,<sup>42</sup> explica Bergson. A Inteligência esvaziada do Instinto, ou com o Instinto em proporções ínfimas ao que já possuímos um dia, a Inteligência capta apenas o Fantasma da Realidade, em vez da própria Realidade, como pensam muitos cientistas. Ambos, Inteligência e Instinto, Matéria e Forma, precisam entre si colaborar, precisam a si complementar com o

---

<sup>(42)</sup> BERGSON, Henri. Op. cit., p. 209.

outro, para que atinjamos a nossa máxima potencialidade, para que se cumpra plenamente o propósito a que o Ser humano veio ao Mundo.

Para isso é necessária uma “contração violenta da nossa personalidade sobre si própria, concentremos nosso passado que nos quer fugir, para o impelirmos, compacto e indiviso, em um presente que ele criará quando nele se introduz”.<sup>43</sup> É preciso penetrar na essência das palavras, concorda Wilde e tantos outros Poetas Críticos ou Críticos Criadores feito ele.

Se pararmos um pouco, perceberemos que tentamos com os Interlúdios criar esse “entrelugar”, “entretempo”, entre os atos de nossa peça teatral imaginária, entre os capítulos da nossa dissertação para que sirvam de “celeiro” onde possamos nos alimentar e espalhar sobre os outros pensamentos, outras reflexões contidas nas reflexões dos capítulos, aquelas histórias aparentes que disfarçam, que estão “sobre” feito máscaras da história verdadeira que é a Criação, quer seja nos textos Poéticos ou Ficcionalis – a obra de Oscar Wilde, especialmente seu único romance **O retrato de Dorian Gray** –, quer seja na Teoria – o estudo em que estamos ancorados.

Bergson nos fala da dedução. Que a Inteligência é feita de relações, tem como função principal “ligar o mesmo ao mesmo”, e é moldada nas repetições – ou feito Neil deGrasse Tyson diz em vários episódios de **Cosmos**: a Inteligência investiga e considera para fins científicos os padrões. Quando acendo o fogo e esquento a água, “transporto o fogareiro de hoje sobre o de ontem, a panela sobre a panela, a água sobre a água, a duração que se escoia sobre a duração que se escoia”,<sup>44</sup> e assim coincido padrões, prefiguro e preencho o Presente com o que “aparenta” estar se repetindo, feito um *déjà-vu* sem fim.

A Matéria se transforma da liberdade em necessidade. Mas é preciso que o Espírito nela se insira. Ordenamos a Realidade para satisfazer nosso Pensamento, para chegarmos à generalização – produto da identificação dos padrões que falamos acima e que nos permite apreender fragmentos do Real, e interpretá-los e aprender com eles. Isto também é Figura que veremos no próximo capítulo – mas se “pensarmos” bem, tudo é Figura...

Edmond Halley em 1696 “apreendeu” os padrões de um cometa, “cometa” cuja etimologia da palavra em grego significava “desastre”, ou “di-saster”, “bad star”, “estrela má”. Ele investigou as “repetições” da passagem do cometa próximo ao Sistema Solar e “deduziu” que a “estrela (que não era) má” passava a cada setenta e seis anos.

<sup>(43)</sup> BERGSON, Henri. Op. cit., p. 221.

<sup>(44)</sup> BERGSON, Henri. Op. cit., p. 238.

“Somos seres comparativos”, já dissemos em algum lugar dessa “matéria informe” a qual nomeamos de Interlúdios. Mas os padrões são “pontos de vista do espírito, que tenta uma imitação indefinidamente aproximada da operação da natureza, ao passo que a operação imitada é um ato indivisível”.<sup>45</sup> E isso também é Figura.

Um exemplo possível dessa inserção na Matéria do Espírito e que estaria na base da Encarnação – que será estudada no terceiro capítulo –, e que seria a prefiguração do Devir e inserção na Matéria do Desejo – que também será estudado no terceiro capítulo –, é a hereditariedade. Nela, não apenas os caracteres do código DNA seriam transmitidos, mas também, e principalmente, o impulso vital, aquele que possibilita a realização do Desejo-Parental através do Corpo-Filho. Esse Corpo se preenche de Desejo e por ele é movido, sem saber ao certo o que o move, feito um cego tateando no escuro. A cegueira é dupla, de nascença e de ambiente, e o máximo que pode fazer é deduzir algum caminho.

Mas se ampliarmos a Consciência, aquela de que Bergson tratou e que analisou em **Duração e simultaneidade** no nosso segundo ato, aquela que Wilde nos convida no Individualismo sadio de “A Alma do Homem sob o Socialismo”, se esta Consciência, mesmo tateando no escuro, se voltar para trás, identificará padrões, evitará tropeços, e estará fazendo Ciência no sentido que a conhecemos: na função natural da Inteligência.

**21/06/2015 - 14h35**

Oscar Wilde sente uma brisa vindo de Calais, França. Ele sabe que para a França se deslocará, e à Inglaterra não mais retornará após a sua prisão no Cárcere de Reading. Ele sabe que é preciso perdoar, e ao passado se desligar, para (tentar) começar um novo rumo. O Desejo puro é o que nos faz roçar por uma fração do instante este Devir, “mas o puro querer, a corrente que atravessa essa matéria, comunicando-lhe a vida, é coisa que mal sentimos, que, quando muito, tocamos ao passar”.<sup>46</sup>

Se pudéssemos manter por mais de alguns instantes esse “acordo do pensamento consigo mesmo” a quem chamam Dialética... É no cerne de nosso Ser que encontramos o “novo de lá”, aquele em que vai sendo desfiado nosso destino, e o Devir já se encontra lá, assim como o Passado e o Presente, o Futuro já se encontra inserido em nossas escolhas, em

---

<sup>(45)</sup> BERGSON, Henri. Op. cit., p. 249.

<sup>(46)</sup> BERGSON, Henri. Op. cit., p. 261.

nossas tendências, feito a predominância do Índice em relação ao Ícone no Dicissigno de Peirce.

Expandimos para um dia contrair. Feito “o espaço finito, mas sem fronteiras” de Einstein, da imutabilidade eterna que eram a Inteligência e a Intuição Puras, fomos decrescendo, principalmente a Intuição, até praticamente zerá-la e passarmos a um estado máximo de Racionalidade Descartiana. Compreendemos a necessidade de nossa Inteligência de organizar, de enquadrar uma porção do Real para torná-lo cognoscível e apreensível para podermos trabalhar, vivermos em sociedade, compartilharmos informações. Mas o que seríamos se nos libertássemos da Matéria, se ultrapassássemos a Matéria e conseguíssemos captar o Movimento por inteiro?

Porque apenas captamos frações deste Movimento, fotografias de instantes enquanto um braço se ergue. Se fôssemos Inteligência e Intuição Puras, se fôssemos Consciência Pura, apreenderíamos o Movimento por inteiro, seríamos pura atividade criadora, faríamos pura Escrita Criativa.

Mas de que maneira poderíamos relacionar a Escrita Criativa – e os Interlúdios são essa tentativa de conexão – com o objeto de estudo da nossa peça de teatro, com os três capítulos da nossa dissertação? É preciso que sempre disso nos lembremos. Se o quadro é a Crítica onde se inscreve os pecados da Poesia de Dorian, os Atos e Tempo de Dorian enquanto este permanece Eterno, é de uma Escrita Criativa que falamos, aquela em que o autor de Dublin insere nas páginas de seu único romance, além de sua autobiografia romanceada, trechos de pesquisas sobre pedras preciosas, tapeçarias, rituais católicos, lendas pagãs... Porque é preciso a todo(a) escritor(a) escrever a sua Bíblia.

“As coisas constituem-se pelo corte instantâneo que o entendimento pratica, em dado momento, em um fluxo desse gênero, e aquilo que é misterioso quando se comparam em si os cortes torna-se claro quando o relacionamos com o fluxo”,<sup>47</sup> nos ensina Bergson. No momento em que Dorian/Wilde separa o Corpo da Alma, a Inteligência da Intuição, corta-se o impulso de Vida e impede a atividade criadora o mais potencializada possível. Seguindo um caminho inverso ao de Epicuro, que acreditava nos Átomos de Corpo e Alma Imortais, Unos e Eternos, deixamos de nos submeter à “virada” do Acaso, e passamos a tentar controlar nosso Destino.<sup>48</sup>

---

<sup>(47)</sup> BERGSON, Henri. Op. cit., p. 273.

<sup>(48)</sup> Segundo Walter Benjamin (1892-1940) em “Destino e Caráter” (in **Ensaio sobre mito e linguagem**, (1919 in) 2011, p. 90), “o destino não pode ser inteiramente percebido em si mesmo, mas

A Consciência “penetra na essência das palavras” e faz Judas ou Pedro trair o Cristo no Novo Testamento cumprindo a Profecia mesma declamada pelo Cristo momentos antes da sua Paixão.<sup>49</sup> “Seja ela matéria, seja espírito, a realidade manifesta-se-nos como um perpétuo devir. Pode fazer-se, pode desfazer-se, mas nunca chega a ser uma coisa feita. É isso que nos revela a intuição que temos do espírito, assim que afastamos o véu que nos separa de nós a consciência”.<sup>50</sup>

A Matéria Informe de Agostinho no XII livro de **Confissões** se aproxima das Profecias da vinda do Cristo, que se aproxima da Consciência Pura de Bergson, no instante em que o Céu do Céu de Agostinho, “eterno, mas não coeterno a Deus”, a “casa” da Santíssima Trindade, “casa” de onde todas as coisas foram feitas, se aproxima do Eterno agostiniano do XI livro que estudamos no segundo capítulo, em que Passado, Presente e Futuro coabitam o Eterno, pois ainda não foram criados, fazendo com que, por uma “torção de olho” do próprio Bergson, em **Duração e simultaneidade**, possamos vislumbrar o que acontecerá instantes depois. Os três tempos coabitam a Matéria Informe, detentora do Verbo que irá se fazer Carne e habitar entre nós. O que vemos “em parte” e será preenchido no terceiro capítulo, veremos “face a face” se nos alojarmos na Matéria Informe do Céu do Céu, se formos a Carcaça/Matéria/Teoria que contém a Forma/Conteúdo/Poesia, que também são Inteligência e Intuição respectivamente para nós.

Mas é possível acessar essa Consciência Pura, Bergson nos dá essa esperança. Para isso, é preciso “eliminar a si mesmo”. Mas “como eliminar a mim mesmo?” – perguntamo-nos e ao filósofo francês. “Só consigo ver-me aniquilado se, por meio de um ato positivo, embora involuntário e inconsciente, já tiver ressuscitado a mim próprio”.<sup>51</sup>

**22/06/2015 - 14h30**

---

apenas em sinais”. Ou seja, a predição do destino através da leitura dos acontecimentos não parece tão absurda assim para o ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo alemão.

<sup>(49)</sup> O filme dirigido por Robert Schwentke **The Time Traveler’s Wife (A mulher do viajante no tempo)** (2009), baseado no livro homônimo de Audrey Niffenegger e inspirado na canção “Hard to Say I’m Sorry”, de Peter Cetera e David Foster (banda Chicago, EUA), conta a história de Henry DeTamble (Eric Bana), um bibliotecário que, por causa de uma alteração genética, viaja no tempo para se encontrar com seu amor Clara (Rachel McAdams). A princípio, Henry/Eric pensa serem viagens aleatórias, mas à medida que vai construindo todo um destino com as visões/vivências que ele mesmo tem do futuro, passa a se perguntar se foi ele que o previu, ou “predizer” significa “dizer” para que aconteça.

<sup>(50)</sup> BERGSON, Henri. Op. cit., p. 297.

<sup>(51)</sup> BERGSON, Henri. Op. cit., p. 304.

Um homem é deixado sozinho em uma praça de Nuremberg, Alemanha. Ele foi criado sem contato com outros seres humanos em uma torre alta de um castelo. Não conhece o Passado, o Futuro, apenas o Presente, e a Linguagem é rudimentar, próxima a zero, com alguns murmúrios e algumas balbúncias.

O filme de Werner Herzog (1974) **O enigma de Kaspar Hauser** seria um excelente exemplo para o que Bergson chama de Consciência Pura ou Realidade Fluida que conseguiríamos captar sem sairmos do Presente Contínuo. “Um tal espírito veria os fatos sucederem-se aos fatos, os estados aos estados, as coisas às coisas. Só o que ele conheceria a cada instante seriam as coisas que existem, os estados que se manifestam, os fatos que se produzem. Viveria dentro do atual e, se fosse capaz de julgar, só seria capaz de afirmar a existência do presente”.<sup>52</sup>

As nossas Inteligência e Intuição cindidas, ou com esta última reduzida a níveis mínimos, não nos permitem abarcar essa Realidade Fluida, esse Presente Contínuo, porque a Inteligência está “habituada a pensar o movente por intermédio do imóvel”.<sup>53</sup> Precisaríamos entrar em nós mesmos, feito Wilde fez no início da escrita criativa de ontem, 21/06/15, ou na escrita da longa carta ao ex-amante **De Profundis**, para de lá, do fundo do Cárcere de Reading, arrancar o que seria a essência mesma de Oscar Wilde sem as máscaras do jovem, belo e dândi Dorian Gray.

O braço se levanta na direção da escrita, e papel e caneta, teclado e tela de computador não são suficientes para deter o seu destino. Não podemos abarcar esse Presente Contínuo pela maneira como nossa Inteligência foi moldada de geração em geração. Se isso era quase impossível para Wilde em plena Era Vitoriana, quanto mais para nós, pobres mortais, tentativas de escritores, em plena Era Digital, quando o que escrevemos neste exato instante já se tornou obsoleto, já venceu a validade, e nos encontramos sós. Mas o braço se levanta, e a “letra é minha”, nos lembra Adélia Prado em outro trecho de nossa dissertação, e continuamos insistindo para um dia ouvirmos a nossa própria voz.

“Real é a mudança contínua de forma: *a forma é apenas uma fotografia tirada durante uma transição*”,<sup>54</sup> afirma Bergson para um Wilde pensativo olhando para os próprios papéis. Vivemos sob o “artifício do cinematógrafo”, explica Bergson. Por isso não conseguimos

---

<sup>(52)</sup> BERGSON, Henri. Op. cit., p. 320.

<sup>(53)</sup> BERGSON, Henri. Op. cit., p. 325.

<sup>(54)</sup> BERGSON, Henri. Op. cit., p. 329, *itálico da tradução*.

“penetrar a essência das palavras”, a essência das coisas onde o Devir habita na espera de que o possamos captar. Recompomos o Devir artificialmente. Concentrando-nos no Imóvel em vez de na Mudança, perdemos o Movimento Inteiro, a Criação Pura, aquela que “é” antes do Tempo porque este ainda não foi criado, Criação “que é um ato em progresso e não uma coisa”.<sup>55</sup>

Uma monja budista norte-americana se aproxima do pensamento de Henri Bergson ao – suavemente – afirmar: “Quando recebemos as instruções, podemos colocá-las em prática. O que vai acontecer em seguida depende de nós. Em última análise, com que intensidade estamos dispostos a ter mais leveza e a soltar as rédeas? Quanto de honestidade existe no propósito de estar consigo mesmo?”<sup>56</sup> Ela se chama Pema Chödrön (1936) e, no livro **Quando tudo se desfaz**: orientação para tempos difíceis, trata do rio heraclítico que devemos deixar passar por nós sem a nada nos apegar (tanto coisas boas quanto coisas não boas), trata da “visão estável da instabilidade das coisas” que Bergson diferencia em “*qualidade*, que é um momento do devir; a *forma*, que é um momento da evolução; a *essência*, que é a forma média acima e abaixo da qual as outras formas se escalonam como alterações dela; e por fim o *desígnio*, o inspirador do ato realizando-se, o qual não é mais, dizíamos nós, que o desenho antecipado da ação realizada”<sup>57</sup> – guardemos essa imagem do “desenho” para retornarmos a ela etimologicamente no terceiro capítulo de nossa dissertação.

O “Fluxo Perpétuo das Coisas” é onde desejamos estar, é onde desejamos fazer navegar nossa Nau do Conhecimento. O nosso Corpo só abarca as Palavras, mas o Espírito vai direto ao Todo, “face a face” com a Imago da Matéria Informe, o Céu dos Céus de Agostinho, a Consciência Pura de Bergson. O **De Profundis** de Wilde.<sup>58</sup>

“A ação age por saltos”. Não apreendemos o Movimento Inteiro do levantar de um braço: o fracionamos em partes. Não “contamos extremidades de intervalo, mas sentimos e

<sup>(55)</sup> BERGSON, Henri. Op. cit., p. 337.

<sup>(56)</sup> CHÖDRÖN, Pema. **Quando tudo se desfaz**: orientação para tempos difíceis. Tradução: Helenice Gouvêa. Rio de Janeiro: Gryphus, (1997 in) 2002, p. 20.

<sup>(57)</sup> BERGSON, Henri. Op. cit., p. 343, *italico* da tradução.

<sup>(58)</sup> No seu testamento inacabado **Os devaneios do caminhante solitário** (Tradução: Julia da Rosa Simões. Porto Alegre, RS: L&PM, (1776-1778 in) 2008, p. 104, Jean-Jacques Rousseau confessa, do mais “profundo cárcere” impingido por seus inimigos: “Reduzido a mim mesmo, eu me nutro, é verdade, de minha própria substância, mas ela não se esgota, e basto a mim mesmo apesar de ruminar, por assim dizer, no vazio, e apesar de minha imaginação esgotada e minhas ideias apagadas não mais fornecerem alimentos a meu coração”.

vivemos os próprios intervalos”.<sup>59</sup> Mas quando um Crítico Criador manipula de maneira “profunda” o barro da sua Arte, consegue vislumbrar “fagulhas” do final do Movimento, fragmentos de um Devir que está inserido na essência das coisas, nas páginas de um único romance que anuncia uma longa carta a ser escrita na prisão.

*Ou o tempo é invenção, ou então não é nada.*<sup>60</sup> A física que vimos no segundo capítulo de nossa dissertação possibilita essa “previsão” do futuro, na medida em que nos supõe “senhores dos acontecimentos”, “físicos reais” que imobilizam o sistema fictício pelo pensamento. A Consciência Pura, a Realidade Contínua, encontra-se em outra ordem, e nos parecerá inútil porque “não aumentará o nosso domínio da natureza”, mas, se fosse possível alcançá-la, abarcaríamos “a própria realidade em uma apreensão definitiva”.<sup>61</sup>

**23/06/2015 - 09h40**

A Criação encontra-se no Livre-Arbítrio. Descartes, apesar de a disjunção entre Inteligência e Intuição, admite essa “liberdade na necessidade”. Ele sabe que se o seu Mecanismo Universal prevalecesse “tudo estaria dado”, e ao Ser humano nada mais restaria que aceitar o seu Destino. Uma coisa é ler o Destino nos acontecimentos como afirma Walter Benjamin em “Destino e Caráter” algumas páginas atrás. Outra coisa é não ter o que fazer com ele esvaindo em nossas mãos. Descartes sobrepõe “ao determinismo dos fenômenos físicos o indeterminismo das ações humanas, e sobrepõe, conseqüentemente, ao tempo-extensão uma duração em que há invenção, criação, sucessão verdadeira”.<sup>62</sup>

A Ciência Moderna cortou “o real em duas metades, quantidade e qualidade, sendo uma delas ligada aos *corpos* e a outra, às *almas*”.<sup>63</sup> Por isso, consideramos Oscar Wilde o primeiro dos Modernos, quando em seu romance, “*À rebours*”, “Ao contrário” de Epicuro, separa o Corpo-Dorian da Alma-Quadro, a Inteligência da Intuição. E quando precisa da unidade entre as partes, já não consegue, porque “a máscara está colada ao rosto”.

Kant questiona: é possível uma Consciência que, “por dois esforços de sentido inverso, elevando-se e abaixando-se alternadamente, captar do interior, em vez de perceber do exterior, as duas formas da realidade, o corpo e o espírito? Esse duplo esforço não nos permitiria, na

<sup>(59)</sup> BERGSON, Henri. Op. cit., p. 368.

<sup>(60)</sup> BERGSON, Henri. Op. cit., p. 368, *itálico da tradução*.

<sup>(61)</sup> BERGSON, Henri. Op. cit., p. 372-373.

<sup>(62)</sup> BERGSON, Henri. Op. cit., p. 375.

<sup>(63)</sup> BERGSON, Henri. Op. cit., p. 379, *itálico da tradução*.



medida do possível, reviver o absoluto?”<sup>64</sup> Esse Absoluto é a “torção de olho” de Bergson, a Matéria Informe que é morada da Santíssima Trindade de Agostinho, é o “espaço finito, mas sem fronteiras” de Einstein.

Bergson lembra Spencer e sua maneira justamente de conciliar Intuição e Inteligência, Instinto e Vontade Racional. Por um jogo de “espelhos”, ou melhor, de “reflexos”, Spencer julga poder amalgamá-los, não percebendo que o Instinto não poderia ser suposto inicialmente. Ambos se desenvolveram *pari passu*, inclusive o primeiro atingindo seu mais alto grau antes do segundo. Mas houve um instante em que o Instinto estacionou e a Inteligência teve de tomar as rédeas do movimento evolutivo. O instante em que houve a cisão. Se tivéssemos continuado a evolução dos dois “reflexos”, seria possível a apreensão na sua totalidade da Realidade Fluida, do Presente Contínuo, da Consciência Pura.

Henri Bergson se despede de Oscar Wilde na coxia/porto de nosso teatro imaginário. Aquele sabe o que este irá experienciar no terceiro ato de nossa dissertação. Este apenas sente uma brisa leve em seu rosto, “o regresso do espírito a si mesmo, a coincidência humana com o princípio vivo do qual ela emana, uma tomada de contato com o esforço criador”. O “aprofundamento do devir em geral, o verdadeiro evolucionismo e, conseqüentemente, o verdadeiro prolongamento da ciência”<sup>65</sup> que o Prêmio Nobel de Literatura em 1927 chama de Filosofia.

---

<sup>(64)</sup> BERGSON, Henri. Op. cit., p. 388.

<sup>(65)</sup> BERGSON, Henri. Op. cit., p. 400-401.

### III O retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde: um Romance Prefigural

#### **Maio de 2015**

##### III.1 Cenas dos Últimos Capítulos

Nos capítulos anteriores vimos **O retrato de Dorian Gray**, de Oscar Wilde, ser considerado mais como uma *ekphrasis* entre o romance e o índice predominante na fotografia, à luz do conceito de Dicissigno de Charles Sanders Peirce em sua **Semiótica**, Dicissigno em que o Índice e o Ícone coabitam o mesmo espaço, sendo prevalecente o primeiro. Vimos que Dorian seria a representação do Eterno do XI livro das **Confissões** de Agostinho de Hipona, enquanto o quadro seria a inserção do Tempo na narrativa dos atos de Gray. Que a Teoria da Relatividade Especial ou Restrita de Albert Einstein, por caracterizar “o Contínuo, o Estático, o Sucessivo, o Cronológico, a Ficção, o Temporal”, pode relacionar-se “com a inserção do tempo na narrativa do quadro”, enquanto a Teoria da Relatividade Geral “caracteriza o Simultâneo, o Atemporal ou o Eterno, o Real, ou seja, Dorian Gray, e também o seu autor Oscar Wilde”. E Oscar Wilde seria o “físico real” de Henri Bergson, em **Duração e simultaneidade**, enquanto Dorian, o quadro – e por que não? –, Basil Hallward e lorde Henry Wotton seriam os físicos fictícios “pensados” e “habitados” pelo físico real Oscar Fingal O’Flahertie Wills Wilde.

No presente e último capítulo de nossa dissertação “**O retrato de Dorian Gray**, de Oscar Wilde: um romance indicial, agostiniano e prefigural”, abordaremos o terceiro pilar de uma série de tríades que foram formando e constituindo o que viremos a chamar de “a carcaça” deste único romance wildeano: a “prefiguração” na narrativa ficcional de **O retrato de Dorian Gray** do que será “preenchido” na narrativa histórica **De Profundis**, à luz do conceito de figura utilizado pelo filólogo alemão Erich Auerbach (1892-1957).

(Propomos uma sequência de abordagem diferente. Em vez de seguirmos um fluxo de dados “lógico”, exerçamos uma ruptura na linearidade História-Conceito-Objeto e primeiro construamos uma “carcaça” – acima (e em outros espaços já) mencionada – mais “orgânica”, de Conceito (duas paredes) e História (outras duas paredes), “simultânea e eternamente”, para “preencheremos” com o nosso Objeto de pesquisa, e com isso poderemos aplicar essa mesma “carcaça” em diversos “Objetos” literários. Uma outra função para essa “sequência de abordagem diferente” seria como se fizéssemos um “exercício de desbloqueio”, desses de

Oficinas Literárias e Ateliers de Artes Plásticas – veremos ainda em outros espaços deste estudo a utilização desta ferramenta.)

### III.2 A Prefiguração do Messias

A história da salvação cristã foi, desde o **Gênesis**, anunciada quando encontramos:

Então Deus disse: “Façamos o homem à nossa imagem e semelhança. Que ele reine sobre os peixes do mar, sobre as aves dos céus, sobre os animais domésticos e sobre toda a terra, e sobre todos os répteis que se arrastam sobre a terra”. Deus criou o homem à sua imagem; criou o homem e a mulher. Deus os abençoou: “Frutificai, disse ele, e multiplicai-vos, enchei a terra e submetei-a. Dominai sobre os peixes do mar, sobre as aves dos céus e sobre todos os animais que se arrastam sobre a terra”. Deus disse: “Eis que eu vos dou toda a erva que dá semente sobre a terra, e todas as árvores frutíferas que contêm em si mesmas a sua semente, para que vos sirvam de alimento. E a todos os animais da terra, a todas as aves dos céus, a tudo o que se arrasta sobre a terra, e em que haja sopro de vida, eu dou toda a erva verde por alimento”.

E assim se fez. Deus contemplou toda a sua obra, e viu que tudo era muito bom. Sobreveio a tarde e depois a manhã: foi o sexto dia. (**Gênesis** 1, 26-31)

Antecipando o que veremos mais adiante em **Figura** e **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental, de Erich Auerbach, percebemos esse caráter duplo nas Escrituras, desde o **Gênesis** até as **Cartas** e **Atos dos Apóstolos** e **Apocalipse**. Desde os livros mais antigos, o propósito é o mesmo, segue uma mesma direção: apontar para a vinda de um Messias que iria livrar a face da terra do pecado original de Adão e Eva, “o homem e a mulher”, os primeiros criados à “imagem e semelhança” de Deus.

Um dos profetas mais ricos e pertinentes quanto a essa “prefiguração” no Antigo Testamento é Isaías. Veremos adiante, quando é lembrado pelo próprio Cristo no momento do “preenchimento” total de sua vinda. Logo no sétimo capítulo do livro de **Isaías**, encontramos o prenúncio da encarnação:

Isaías respondeu: “Ouvi, casa de Davi: Não vos basta fátigar a paciência dos homens? Pretendeis cansar também o meu Deus? Por isso, o próprio Senhor vos dará um sinal: uma virgem conceberá e dará à luz um filho, e o chamará ‘Deus Conosco’. Ele será nutrido com manteiga e mel até que saiba rejeitar o mal e escolher o bem. [...]” (**Isaías** 7, 14-15)

Isaías vai afirmar o papel do profeta, aquele que será chamado de “sentinela” por anunciar a Salvação.<sup>66</sup> Na nota de rodapé de...

“Porque o Senhor me disse: ‘Vai postar uma sentinela! Que ela te anuncie o que vir!’”  
(**Isaías**, 21, 6)

... encontramos:

“A *sentinela* é como um desdobramento da personalidade do profeta; é o seu caráter de vidente” (**Isaías**, 21, 6, itálico da tradução).

O “caráter de vidente do profeta” veremos mais adiante ser o mesmo “caráter de vidente” do poeta/criador. As Escrituras indicam feito setas, feito índices que se movem com o tempo, e são atualizados, e são renovados, até atingir a sua realização máxima com a vinda do Messias.

Eis meu Servo que eu amparo, meu eleito ao qual dou toda a minha afeição, faço repousar sobre ele meu espírito, para que leve às nações a verdadeira religião. Ele não grita, nunca eleva a voz, não clama nas ruas. Não quebrará o caniço rachado, não extinguirá a mecha que ainda fuma. Anunciará com toda a franqueza a verdadeira religião; não desanimará nem desfalecerá, até que tenha estabelecido a verdadeira religião sobre a terra, até que as ilhas desejem seus ensinamentos. [...] Realizaram-se os primeiros acontecimentos anunciados, eu predigo outros; antes que aconteçam, eu vo-los faço conhecer. (**Isaías** 42, 1-4, 9)

Na minissérie britânico-italiana de seis horas, dirigida e coescrita por Franco Zeffirelli, ***Jesus of Nazareth*** (**Jesus de Nazaré**) (1977), descobrimos o momento em que a palavra de

---

<sup>(66)</sup> Georges Didi-Huberman em **Phasmes** (Essais sur l’Apparition. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998, p. 11) explica que o termo-título-do-livro vem do grego *phasma*, “que significa forma, aparição, visão, fantasma, e consequentemente presságio”. De animais “sem cabeça e sem cauda” – tais como escorpiões, salamandras... – escondidos por entre as folhagens do Jardin des Plantes de Paris, Didi-Huberman compara os *phasmes* ao inesperado, às “aparições anunciadoras” que na escrita podem ser tomadas como *epifanias*.

Isaías se concretizou, o instante em que Jesus (Robert Powell) lê na sinagoga as Escrituras e revela: *Today, in this hearing, the Scriptures are fulfilled*.<sup>67</sup>

O espírito do Senhor repousa sobre mim, porque o Senhor consagrou-me pela unção; enviou-me a levar a boa nova aos humildes, curar os corações doloridos, anunciar aos cativos a redenção e aos prisioneiros a liberdade; proclamar um ano de graças da parte do Senhor [...]. (**Isaías 61, 1-2**)

Um pouco antes, no capítulo 53, Isaías parece nos descrever a reação, não somente da audiência daquela leitura de Jesus, mas também em relação aos acontecimentos futuros que em breve seriam preenchidos.

Quem poderia acreditar nisso que ouvimos? A quem foi revelado o braço do Senhor? [...] Era desprezado, era a escória da humanidade, homem das dores, experimentado nos sofrimentos; como aqueles, diante dos quais se cobre o rosto, era amaldiçoado e não fazíamos caso dele. [...] **Em verdade, ele tomou sobre si nossas enfermidades, e carregou os nossos sofrimentos; e nós o reputávamos como um castigado, ferido por Deus e humilhado. Mas ele foi castigado por nossos crimes, e esmagado por nossas iniquidades; o castigo que nos salva pesou sobre ele; fomos curados graças às suas chagas.** (**Isaías 53, 1, 3-5**)

(Salientamos a passagem acima de **Isaías** para nos aproximarmos mais à frente do nosso Objeto de pesquisa. Também pedimos atenção à questão das “chagas” que será tratada adiante por outro autor nas “paredes” do Conceito na nossa “carça”).

A palavra do profeta não pode voltar atrás. Ela tem de ser ‘profe’rida, ‘executada’ para poder cumprir sua missão.

Tal como a chuva e a neve caem do céu e para lá não voltam sem ter regado a terra, sem a ter fecundado, e feito germinar as plantas, sem dar o grão a semear e o pão a comer, assim acontece à palavra que minha boca profere: não volta sem ter produzido seu efeito, sem ter executado minha vontade e cumprido sua missão. (**Isaías 55, 10-11**)

---

<sup>(67)</sup> É interessante deixarmos a frase no inglês, porque ganha em semelhança com o que iremos abordar neste capítulo: o preenchimento. Se traduzíssemos como encontramos em diversas Bíblias teríamos “Hoje, nesta leitura, as Escrituras se concretizaram”, e não “se preencheram”. Na versão da Bíblia (Ave Maria, 2001) utilizada neste estudo, temos no Evangelho Segundo São Lucas, capítulo 4, versículo 21: “Ele começou a dizer-lhes: ‘Hoje se cumpriu este oráculo que vós acabais de ouvir’”.

### III.3 E o Verbo se fez Carne e Habitou entre Nós

Chegamos ao Novo Testamento. O que era Lei é substituído pela Graça por intermédio da vinda do Filho do Homem, o Ungido, Emanuel – Deus conosco. O Verbo encarnado no seio da Virgem Maria, anunciado por Isaías, testemunhado por São João em seu Evangelho: Jesus Cristo.

No princípio era o Verbo, e o Verbo estava junto de Deus e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio junto de Deus.

Tudo foi feito por ele, e sem ele nada foi feito. Nele havia vida, e a vida era a luz dos homens. A luz resplandece nas trevas, e as trevas não a compreenderam.

Houve um homem, enviado por Deus, que se chamava João. Este veio como testemunha, para dar testemunho da luz, a fim de que todos cressem por meio dele. Não era ele a luz, mas veio para dar testemunho da luz. (**João** 1, 1-6)

Outro João, o Batista – aquele que batizava com as águas do rio Jordão –, veio antes de quem apontaria, de quem não era “digno de desamarrar as sandálias”, aquele que João afirma que “é preciso que ele cresça, e eu diminua” (ZEFFIRELLI, 1977) – lembremo-nos da imagem da “ampulheta”.

O Cristo trouxe a Lei viva, em detrimento da Lei morta, estagnada, dos judeus de então. Por meio de milagres e parábolas, anunciava o constante esvaziamento e preenchimento do ser para a busca do bem mais precioso: o Reino dos Céus.

Nicodemos perguntou-lhe: “Como pode um homem renascer, sendo velho? Porventura pode tornar a entrar no seio de sua mãe e nascer pela segunda vez?” Respondeu-lhe Jesus: “Em verdade, em verdade te digo: quem não renascer da água e do Espírito não poderá entrar no Reino de Deus. O que nasceu da carne é carne, e o que nasceu do Espírito é espírito. Não te maravilhes de que eu te tenha dito: Necessário vos é nascer de novo. O vento sopra onde quer; ouves-lhe o ruído, mas não sabes donde vem, nem para onde vai. Assim acontece com aquele que nasceu do Espírito”. (**João** 3, 4-8)

Podemos observar esse “constante esvaziamento e preenchimento do ser” no milagre da transformação de água em vinho nas Bodas de Caná (**João** 2, 3-7); ao afirmar que poderiam destruir “o templo” que reergueria “em três dias” (falava do “templo do seu corpo” que ressurgiria ao terceiro dia após a sua morte – **João** 2, 18-21); na transubstanciação da carne em pão – a sua própria carne – e do sangue em vinho – o seu próprio sangue (**João** 6, 56-57, 63-64), entre outros (diversos) exemplos.

Jesus insiste na “permanência” nele, assim como é a “permanência” do Filho no Pai da Santíssima Trindade, “permanência” que ousadamente aproximamos do “físico real” de Henri Bergson quando o físico real imobiliza e habita pelo pensamento o sistema escolhido do físico fictício.

“Não credes que estou no Pai, e que o Pai está em mim? As palavras que vos digo não as digo de mim mesmo; mas o Pai, que permanece em mim, é que realiza as suas próprias obras. Crede-me: estou no Pai, e o Pai está em mim. Crede-o ao menos por causa destas obras”.

“Em verdade, em verdade vos digo: aquele que crê em mim fará também as obras que eu faço, e fará ainda maiores do que estas, porque vou para junto do Pai”. (**João** 14, 10-12)

#### III.4 Hoje Vemos em Parte. Amanhã...

O presente do passado com **Isaías**. O presente do presente com **João**. E o presente do futuro com Paulo na **I Epístola de São Paulo aos Coríntios**.

Veremos adiante com Erich Auerbach que São Paulo foi um dos grandes anunciadores da palavra do Cristo – se não o maior anunciador entre os primeiros padres – e do seu retorno nos últimos dias. Cristo foi prefigurado no Antigo Testamento, preenchido no Novo Testamento com sua vinda à Terra e prefigurado novamente em uma segunda vinda por São Paulo, São Pedro, São João nos escritos pós-morte e ressurreição de Jesus.

Paulo reafirma a predileção do Deus-Pai, do Deus-Filho, do Deus-Espírito Santo pelos mais fracos e despossuídos: os “esvaziados”. Paulo mesmo, como grande perseguidor dos cristãos, precisou “cair de um cavalo” para ser “preenchido” com a luz do Espírito Santo no encontro com o próprio Cristo.

Também eu, quando fui ter convosco, irmãos, não fui com o prestígio da eloquência nem da sabedoria anunciar-vos o testemunho de Deus. Julguei não dever saber coisa alguma entre vós, senão Jesus Cristo, e Jesus Cristo crucificado. Eu me apresentei em vosso meio num estado de fraqueza, de desassossego e de temor. A minha palavra e a minha pregação longe estavam da eloquência persuasiva da sabedoria; eram, antes, uma demonstração do Espírito e do poder divino, para que vossa fé não se baseasse na sabedoria dos homens, mas no poder de Deus. (**I Coríntios** 2, 1-5)

Era preciso o (completo) esvaziamento do ser para que humildemente fosse (totalmente) preenchido pelo Espírito Santo. A sabedoria (absoluta e) verdadeira somente será alcançada, segundo Paulo, nos últimos dias, quando veremos “face a face” (preenchido) o que hoje vemos “em parte” (prefigurado).

(Abramos parênteses para – de maneira ousada novamente – reclamar a falta da seguinte reflexão de São Paulo no conceito de **Figura** que veremos alguns parágrafos adiante com Erich Auerbach.)

Ainda que eu falasse as línguas dos homens e dos anjos, se não tiver caridade, sou como o bronze que soa, ou como o címbalo que retine. Mesmo que eu tivesse o dom da profecia, e conhecesse todos os mistérios e toda a ciência; mesmo que tivesse toda a fé, a ponto de transportar montanhas, se não tiver caridade, não sou nada. Ainda que distribuisse todos os meus bens em sustento dos pobres, e ainda que entregasse o meu corpo para ser queimado, se não tiver caridade, de nada valeria!

A caridade é paciente, a caridade é bondosa. Não tem inveja. A caridade não é orgulhosa. Não é arrogante. Nem escandalosa. Não busca os seus próprios interesses, não se irrita, não guarda rancor. Não se alegra com a injustiça, mas se rejubila com a verdade. Tudo desculpa, tudo crê, tudo espera, tudo suporta.

A caridade jamais acabará. As profecias desaparecerão, o dom das línguas cessará, o dom da ciência findará. A nossa ciência é parcial, a nossa profecia é imperfeita. Quando chegar o que é perfeito, o imperfeito desaparecerá. Quando eu era criança, falava como criança, pensava como criança, raciocinava como criança. Desde que me tornei homem, eliminei as coisas de criança.

Hoje vemos como por um espelho, confusamente; mas então veremos face a face. Hoje conheço em parte; mas então conhecerei totalmente, como eu sou conhecido. (**I Coríntios** 13, 1-12)

### III.5 Ainda não Figura, mas Mimesis

Se seguissemos o “fluxo de dados lógico” de História-Conceito-Objeto, veríamos primeiro o conceito de **Figura**, de Erich Auerbach, e não – feito iremos ver – a sua aplicação em **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental, do mesmo autor alemão. Mas como se “fizéssemos fazendo” – a “carcaça” do Conceito mesclado com a História para receber um (todo e qualquer) Objeto de pesquisa – utilizaremos o primeiro capítulo desse grande compêndio auerbachiano que é **Mimesis** para ilustrar o que, desde o início de nossa dissertação, tentamos preencher.



**Mimesis** (publicado em 1946) foi escrito pelo filólogo, estudioso de literatura comparada, crítico de literatura e judeu nascido em Berlim Erich Auerbach. Foi escrito durante a Segunda Guerra Mundial quando, fugindo da perseguição nazista, exilado em Istambul, na Turquia, sem acesso a uma bibliografia abundante – lançou mão de uma memória prodigiosa –, analisou, de Homero a Virginia Woolf, a representação do que considerava o melhor da literatura ocidental.

Tomemos o primeiro capítulo de **Mimesis** para amalgamarmos à nossa “carcaça” de Conceito e História. De maneira diversa dos demais capítulos – todos iniciam com o extrato do texto na língua original, e em seguida, a tradução –, Auerbach *abre* “A Cicatriz de Ulisses” diretamente na análise de um trecho do poema épico de Homero extraído da **Odisseia** – em que narra o encontro de Euricleia no lava-pés de um Ulisses disfarçado de mendigo –, para depois compará-lo com o trecho do sacrifício de Isaac por Abraão no livro do **Gênesis** do Antigo Testamento. Auerbach nos convence que o estilo homérico é direto, não possui “segundos planos” e pretende “preencher completamente” o presente do presente da narração para “distrair o leitor”.

O episódio da caça, narrado com amplidão; amorosa e sutilmente construído, com todo o seu elegante deleite, com a riqueza das suas imagens idílicas, tende a ganhar o leitor totalmente para si, enquanto o ouve – a fazê-lo esquecer o que acontecera recentemente, durante o lava-pés. O não preenchimento total do presente faz parte de uma interpolação que aumenta tensão mediante o retardamento; é necessário que ela não aliene da consciência a crise por cuja solução se deve esperar com tensão, para não destruir a suspensão do estado de espírito; a crise e a tensão devem ser mantidas, permanecer conscientes, num segundo plano. Só que Homero, e teremos de voltar a isto, não conhece segundos planos. O que ele nos narra é sempre somente presente, e preenche completamente a cena e a consciência do leitor. (AUERBACH, (1946 in) 2011, p. 2-3)

Descobrimos não ser esse o estilo do autor – chamado Eloísta – do trecho do **Gênesis** escolhido por Auerbach. (Poderíamos pensar que cada texto é uma escolha: se escolhe o que de mais verdadeiro o texto possui.)

Abraão é chamado pelo Deus todo-poderoso, o Senhor dos Exércitos. “Abraão! – Eis-me aqui”, responde o patriarca. Não nos situa no tempo, não nos situa no espaço. Não nos traz à luz a intenção de quem nos conta a história.

Não é fácil, portanto, imaginar contrastes de estilo mais marcantes do que estes, que pertencem a textos igualmente antigos e épicos. De um lado, fenômenos acabados, uniformemente iluminados, definidos temporal e espacialmente, ligados entre si, sem interstícios, num primeiro plano; pensamentos e sentimentos expressos; acontecimentos que se desenvolvem com muito vagar e pouca tensão. Do outro lado, só é acabado formalmente aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação; o restante fica na escuridão. (AUERBACH, 2011, p. 9)

Para Auerbach, em Homero não existe a dúvida – o Uno prevalece –, enquanto que a “multiplicidade de camadas da vida psíquica” – o Diverso – no Eloísta nos revela a simultaneidade oferecida por Bergson em **Duração e simultaneidade**, e os personagens homéricos só parecem conhecer a sucessão.

Homero nos quer “fazer esquecer” o presente do presente por algumas linhas. O Eloísta, não. Este deseja que, em vez de esquecimento, alcancemos a suplantação. Feito nos “vestíssemos” do personagem de Abraão, ou mesmo de Isaac, e “habitássemos” catarticamente a sua pele “por algumas linhas” alcançando a redenção da mão salvadora no “lampejo do instante” do anjo a nos segurar a faca, instrumento do sacrifício do filho único.

É quando Auerbach nos apresenta o conceito de **Figura**. Ao tratar desse preenchimento absoluto em Homero e relativo em Abraão, conta a história dos primeiros padres da Igreja que, na intenção de angariar novos fiéis em todo aquele que fosse pagão, judeu ou gentil, passam a ligar “figuras” do Antigo Testamento com a “figura” plena do Cristo no Novo Testamento.

O trabalho interpretativo mais impressionante desta espécie ocorreu nos primeiros séculos do Cristianismo, como consequência da missão entre pagãos, e foi realizado por Paulo e pelos Pais da Igreja; eles re-interpretaram toda a tradição judaica numa série de figuras a prognosticar a aparição de Cristo, e indicaram ao Império Romano o seu lugar dentro do plano divino da salvação. Portanto, enquanto, por um lado, a realidade do Velho Testamento aparece como verdade plena, com pretensões à hegemonia, estas mesmas pretensões obrigam-na a uma constante modificação interpretativa do seu próprio conteúdo; este sofre durante milênios um desenvolvimento constante e ativo com a vida do homem na Europa. (AUERBACH, 2011, p. 13)

A “constante modificação interpretativa do seu próprio conteúdo” no Antigo Testamento assemelha-se à Lei morta que o Cristo veio transformar em Lei viva com sua vinda para nos salvar.

(Mesmo sendo III.5 Ainda não **Figura**, mas **Mimesis**, vale elencar (o mais brevemente possível) algumas questões em relação aos dois textos de Auerbach, vale colocá-los “face a

face” um ao outro. E ninguém melhor que o próprio Erich Auerbach em “Appendix: ‘Epilogomena to **Mimesis**’” para apresentá-los.

Passaram-se seis anos da publicação de **Mimesis**. Auerbach faz uma “reflexão crítica das reflexões críticas” que o livro recebeu. Afirmar que esperava “as mais sérias objeções” vindas da filologia clássica, por “a literatura antiga ser tratada em meu livro acima como um contraexemplo” (AUERBACH, (1953 in) 2003, p. 559), o que não aconteceu, especialmente pelos críticos de filologia clássica Otto Regenbogen e Ludwig Edelstein. Auerbach se detém no texto de Regenbogen no qual este critica o “manuseio de Homero e Agostinho” do autor de **Mimesis**. Auerbach admite que “os temas da falta de tensão e ‘segundo plano’ em Homero” (AUERBACH, 2003, p. 559-560) foram mais do que gostaria enfatizados no primeiro capítulo – o que veremos mais detalhadamente após esses (breves) parênteses.

Mas gostaríamos de chamar atenção para a crítica do filólogo, professor de literatura alemão Ernst Robert Curtius (1886-1956) a **Mimesis**. Segundo Auerbach, Curtius extrai teses de seu livro em vez de refutá-las, e uma dessas teses tem a ver com o figurismo da visão Cristã da realidade, o que está subentendido em **Figura**. Curtius considera que Auerbach não levou em questão outros textos contemporâneos que tratavam do mesmo assunto. Mas o que o crítico não “levou em questão”, e que o próprio criticado levanta, são as condições em que o livro foi escrito: exílio em Istambul, Turquia, por ser judeu, a “parca” bibliografia, além de Auerbach afirmar que tais “textos contemporâneos” não eram tão “contemporâneos assim”: que esses textos apareceram logo após **Figura** e quatro anos após **Mimesis**.

E para fechar esses (o mais brevemente possível) parênteses, vale salientar o caráter “sociológico” que é atribuído a **Mimesis** (o próprio Auerbach, em “Epilogomena”, não especifica quem atribui esse caráter). Que é “antimedieval e antiCristão”, “pró-Francês” e negligencia o “Alemão”. Auerbach faz questão de uma defesa no sentido de que o livro representa a literatura Europeia como um todo, que em alguns períodos era melhor extraída da França, por exemplo, que da Alemanha. E que seu “esforço por exatidão relata o individual e o concreto”, em contraste com o geral que “compara, compila, ou diferencia o fenômeno”, e “tem de ser elástico e flexível” (AUERBACH, 2003, p. 572). Ou o que veremos no final deste capítulo com Leopoldo Waizbort, e Auerbach encerra o “Epilogomena” com a célebre frase que diz muito (e tudo): “**Mimesis** é bem conscientemente um livro que uma pessoa particular, em uma situação particular, escreveu no começo dos anos 1940” (AUERBACH, 2003, p. 574).)

Retornando (dos breves parênteses e ao primeiro capítulo de **Mimesis**), o Diverso do Antigo Testamento sendo quebrado pela unicidade da interpretação figural dá a esses textos um “sentido e meta globais” (AUERBACH, 2011, p. 14), o que podemos comparar com as leis verticais da não ficção sendo quebradas pelas convenções horizontais da ficção em John R. Searle no nosso primeiro capítulo da dissertação.

Quanto mais isolados e horizontalmente independentes são os relatos e os grupos de relatos, se comparados com os da *Iliada* e da *Odisseia*, tanto mais forte é a sua ligação vertical comum que os mantém todos juntos sob um mesmo signo, o que falta totalmente a Homero. Em cada uma das grandes figuras do Velho Testamento, desde Adão até os Profetas, encarna-se um momento da mencionada ligação vertical. (AUERBACH, 2011, p. 13-14, *italico da tradução*)

Homero está para o lendário assim como o Antigo Testamento está para o histórico. A lenda “é excessivamente linear” enquanto a história “transversalmente” “indecisa, quebrada, vacilante”, nesta habita o contraditório; naquela, o absoluto. (Poderíamos ensaiar mais uma imagem com nosso Objeto de pesquisa: Dorian está para a lenda assim como o quadro está para a história.)

Auerbach encerra o primeiro capítulo de **Mimesis** destacando as diferenças nos dois estilos: em Homero, encontramos uma “descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios”, predominância do primeiro plano, preferência pelo uno e não problemático; em Abraão, o jogo de sombra e luz na narração de certas partes, “multiplicidade de planos”, “pretensão à universalidade histórica”, e, em especial, a “necessidade de interpretação”. Enfim, estamos prontos, “à rebours”, em uma ordem “ao contrário”, “às avessas”, a adentrar o conceito de **Figura** utilizado por Erich Auerbach em **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental, aplicado ao nosso Objeto de pesquisa **O retrato de Dorian Gray** daqui a algumas páginas.

### III.6 Quando a Figura se Refaz

O escritor, jornalista e tradutor brasileiro Modesto Carone (1937) apresenta **Figura**, de Erich Auerbach, e temos a impressão de que já o vimos antes, um *déjà-vu* de Conceito e História anunciado e reanunciado diversas vezes durante todo o fazer “artístico-teórico” desta dissertação.

A partir de uma exposição erudita das aparições do termo em autores que vão de Terêncio a Quintiliano, passando entre outros por Varão, Lucrécio, Ovídio e Plínio, nos quais “figura” comporta significados cambiantes – forma plástica, imagem, cópia, forma que retrata ou forma que muda –, o percurso de semântica histórica descrito pelo ensaísta chega à concepção da figura de linguagem – “forma de discurso que se desvia do seu uso normal e mais óbvio”. (CARONE apud AUERBACH, (1938 in) 1997, p. 7)

(Mais uma vez, antecipemos um teórico que nos ajudará a construir “as paredes” do Conceito de nossa “carcaça”. Ele já foi citado (mas não nomeado) quando falamos da anunciação e das chagas em **Isaías**. Trata-se de Georges Didi-Huberman, que irá apresentar um conceito bem semelhante ao de Auerbach, apenas que em vez de na Literatura, nas Artes Plásticas. Tentaremos fazer uma aproximação entre os dois teóricos mais adiante, apesar de as particularidades inevitáveis de cada arte.)

Auerbach narra a história de “figura”, da mesma raiz de *figere*, *figulus*, *fictor* e *effigies*, que significa “forma plástica”. Ele nos conta que sua manifestação mais remota se encontra em Terêncio e seu **Eunuchus**, e que três autores foram marcantes para a disseminação do conceito e chegada até nossos dias: Varrão, Lucrécio e Cícero. Trataremos especialmente de Lucrécio, e vale salientar a importância neste autor da sua interpretação e transposição do termo “da esfera plástica e visual para a auditiva” quando o relaciona com a figura “*verborum*”, ou “figura das palavras” – lembremo-nos do “Verbo se fez carne e habitou entre nós”.

Tito Lucrécio Caro (c. 99-55 a.C.) nos foi apresentado pelo crítico literário, teórico e historiador americano Stephen Greenblatt (1943) em **A virada**: o nascimento do mundo moderno (Prêmio Pulitzer 2012), em que narra a história de como Poggio Bracciolini (1380-1459), o ex-secretário do papa deposto João XXIII, numa dessas “viradas” do acaso, estende o braço na biblioteca de um mosteiro no sul da Alemanha em 1417 e descobre um “manuscrito antiquíssimo” que manda ser copiado. Trata-se de **De Rerum Natura (Da natureza das coisas)** de Tito Lucrécio Caro, um poema de 7.400 versos em que Lucrécio expõe o pensamento de Epicuro (c. 341-270 a.C.).

Greenblatt seleciona vinte máximas do pensamento lucreciano, que por sua vez é uma retomada do pensamento epicurista, que por sua vez é um aprofundamento da teoria atomista criada por Demócrito (c. 460-370 a.C.). Em linhas gerais, Lucrécio apresenta o pensamento

epicurista da imortalidade da alma, o que a Igreja Católica irá, na Idade Média, deturpar (para a “não” imortalidade da alma) e relegar ao “segundo plano” das prateleiras empoeiradas das bibliotecas dos mosteiros. Ao retomar a teoria atomista de Demócrito e aprofundá-la, Epicuro esclarece que, assim como o corpo é composto de átomos, tal é o destino de nossa alma.

Antes de mais, nada provém do nada, pois que então tudo nasceria sem necessidade de sementes e, se se dissolvesse no nada tudo o que desaparece, todas as coisas seriam destruídas, anulando-se as partes nas quais se decompunham. E também é certo que o todo foi sempre tal como é agora e será sempre assim, pois nada existe nele que possa mudar-se. Com efeito, mais além do todo não existe. Nada que penetrando nele produza a sua transformação. (EPICURO, 1985, p. 51-52)

(Consideramos o grande equívoco da Igreja Católica, visto que, se a alma é composta de átomos assim como o corpo, e se esses átomos se “transformam para sempre”, tanto os átomos do corpo quanto os átomos da alma são eternos, e não haveria motivo para se preocupar com a doutrina epicurista, ou pior, deturpá-la. Conhecemos apenas o lado hedonista de Epicuro, que também era real, mas o pensamento sobre a imortalidade dos átomos da alma assim como os do corpo deste filósofo grego, por causa da Igreja Católica, perdeu “vontade de potência” – “vontade de potência” que foi celebrada por Friedrich Nietzsche quase 2 mil anos depois.)

Retornemos a Auerbach em **Figura**. Ele narra o pensamento lucreciano das “imagens de filme”, que são “as estruturas que se desgarram das coisas como películas” e “flutuam no ar”. O que muito se assemelha aos saís de prata sendo impressos pela luz na fotografia de “modelo e cópia” do nosso Dorian Gray.

Estas variantes [do jogo de “modelo e cópia”] tinham grande vitalidade e gozaram de uma carreira significativa; “modelo”, “cópia”, “ficção”, “visão de sonho” – todos estes significados ligaram-se à *figura*. Mas foi em outra esfera que Lucrécio desenvolveu um uso mais engenhoso da palavra. Como se sabe, ele professava a cosmogonia de Demócrito e Epicuro, de acordo com a qual o mundo é feito de átomos. Ele chama os átomos de *primordia*, *principia*, *corpuscula*, *elementa*, *semina* [primórdios, princípios, corpúsculos, elementos, sementes] e, em sentido muito geral, também os chamou *corpora*, *quorum concursus motus ordo postura figura* [corpos cuja reunião, movimento, ordem, posição, forma] (1, 685, e 2, 1021) faz nascer as coisas do

mundo. Embora pequenos, os átomos são materiais e produzidos: têm formatos infinitamente diversos; e é por isso que ele os chama com frequência “formas”, *figurae*, e que reciprocamente se possa traduzir *figurae*, como Diels fez, por “átomos”. Os numerosos átomos estão em movimento constante; movem-se no vazio, combinam-se e repelem uns aos outros: uma dança de figuras. (AUERBACH, 1997, p. 17-18, primeiros colchetes nossos, demais colchetes da tradução, *itálico da tradução*)

No caso de Cícero, encontramos “figura” sendo disseminada “na linguagem da filosofia e no discurso culto” por sua causa, o que foi fundamental para os poetas que a utilizaram para melhor acessar (e habitar) o mundo dos sonhos.

Chega a vez de Tertuliano: um dos pais do conceito de “figura” como hoje o conhecemos. Ele narra em **Adversus Marcionem** a história de Osée, filho de Nun, a quem Moisés que, prefigurando a vinda do Cristo, chamou de Josué (Josué é o mesmo que Jesus).

[...e pela primeira vez ele é chamado Jesus... esta, observamos em primeiro lugar, foi a imagem das coisas que viriam a acontecer, pois Jesus Cristo ia introduzir um segundo povo, que somos nós, nascidos nos desertos deste mundo, na terra prometida, da qual emanam o mel e o leite, isto é, na posse da vida eterna, da qual nada existe de mais doce; e isto tinha de acontecer não por meio da lei de Moisés, isto é, por meio da disciplina da Lei, mas por meio de Jesus, isto é, por meio da graça do evangelho, nossa circuncisão sendo realizada por uma faca de pedra, isto é, segundo os preceitos de Cristo, pois Cristo é a pedra. Por isso, este homem, que era preparado como imagem deste sacramento, foi consagrado em figura com o nome do Senhor e, assim, chamado Jesus.] (TERTULIANO apud AUERBACH, 1997, p. 27, colchetes da tradução)

(Lembremo-nos da Lei viva do Cristo vindo para “atualizar” a Lei morta do Antigo Testamento: a Lei *versus* a Graça.)

Auerbach insiste no caráter histórico e real da “figura” nos primeiros padres. Para Paulo, Tertuliano, Agostinho, e até mesmo em Tomás de Aquino, a prefiguração era “histórica e real”, e não mística, espiritual ou abstrata. Isso fará (grande) diferença em relação à alegoria e ao símbolo, o que veremos mais adiante.

A interpretação figural estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro. Os dois polos da figura estão separados no tempo, mas ambos, sendo acontecimentos ou figuras reais, estão dentro do tempo, dentro da corrente da vida histórica. Só a compreensão das duas pessoas ou acontecimentos é um ato espiritual,

mas este ato espiritual lida com acontecimentos concretos, sejam estes passados, presentes ou futuros, e não com conceitos ou abstrações; estes últimos são secundários, já que promessa e preenchimento são acontecimentos históricos reais que ou já aconteceram na encarnação do Verbo, ou ainda acontecerão na segunda vinda. (AUERBACH, 1997, p. 46)

(Podemos aqui nos lembrar do “físico real” de Bersgon que habita e imobiliza em pensamento o sistema de seu(s) “físico(s) fictício(s)”.)

Que (a partir de agora) não confundamos a interpretação figural com alegoria, nem mesmo com o símbolo. Basicamente, a interpretação figural é histórica, a alegoria não. Já o símbolo traz outras conotações, mais próximas ao mito.<sup>68</sup>

Essas formas simbólicas ou míticas têm certos pontos de contato com a interpretação figural: as duas aspiram a interpretar e organizar a vida como um todo; ambas são concebíveis apenas em esferas religiosas ou afins. Mas as diferenças são evidentes. O símbolo deve possuir poder mágico, a figura não; a *figura*, por outro lado, deve ser histórica, mas o símbolo não. É claro que a cristandade não deixa de possuir símbolos mágicos; mas a *figura* não é um deles. O que torna de fato as duas formas completamente diferentes é que a profecia figural se relaciona com uma interpretação da história – na verdade é, por sua natureza, uma interpretação textual –, enquanto o símbolo é uma interpretação direta da vida e originalmente, na maior parte das vezes, também da natureza. Assim, a interpretação figural é o produto de culturas posteriores, bem mais indiretas, mais complexas e mais carregadas de história do que o símbolo ou o mito. (AUERBACH, 1997, p. 49, *italico da tradução*)

Auerbach nos alerta que a interpretação figural garante a plenitude do acontecimento, este foi “definido segundo um modelo ideal que é um protótipo situado no futuro e, por conseguinte, apenas prometido” (AUERBACH, 1997, p. 50). É a “carcaça” que vislumbramos

---

<sup>(68)</sup> O romanista alemão Karlheinz Barck (1934-2012) nos traz em “‘Figura’ e ‘Imagem Dialética’ (A Concepção de História de Erich Auerbach na perspectiva de Walter Benjamin)”, ensaio que faz parte do **V Colóquio UERJ Erich Auerbach**, algumas divergências entre o filólogo de **Figura** e o filósofo de “Destino e Caráter” mencionado em nota de rodapé do Interlúdio II de nossa dissertação. Entre elas, podemos ressaltar que o “desaparecimento do aspecto mágico da linguagem, a ‘eliminação da magia’ se apresenta para Benjamin como uma consequência da escrita” (BARCK, 1994, p. 191). Poderíamos considerar que, enquanto em Auerbach “a interpretação figural é histórica, a alegoria não”, em Benjamin a alegoria seria “preenchida” de historicidade, porque foi “à escrita e à linguagem que a clarividência, no curso da história, cedeu as suas antigas forças” (BENJAMIN apud BARCK, 1994, p. 191).



há algumas páginas e que estamos “quase” prontos para apresentar a sua origem (do termo) e preenchê-la (com o nosso Objeto de pesquisa)...

“Mas de fato não pode haver escolha entre o significado histórico e o oculto; ambos estão presentes. A estrutura figural preserva o acontecimento histórico ao interpretá-lo como revelação; e deve preservá-lo para poder interpretá-lo”. (AUERBACH, 1997, p. 58)

(Lembremo-nos do que afirmamos neste capítulo: “Cada texto é uma escolha: se escolhe o que de mais verdadeiro o texto possui”).)

A verdade que irá surgir em meio às sombras é o que interessa a Auerbach, é o que interessa aos primeiros padres, especialmente São Paulo quando em **I Coríntios** 13, 1-12 via “em parte” o que seria preenchido “face a face” na segunda vinda do Cristo.

Acredito que agora possuo esta base histórica; trata-se precisamente da interpretação figural da realidade que, embora em constante conflito com as tendências espiritualistas e neoplatônicas, era a visão dominante na Idade Média europeia: a ideia de que a vida terrena é inteiramente real, com aquela realidade da carne em que o Logos penetrou, mas que, com toda a sua realidade, é apenas *umbra* e *figura* da verdade autêntica, futura e eterna, a realidade real que desvenda e preserva a *figura*. Desse modo, o acontecimento terreno individual não é visto como uma realidade definitiva, autossuficiente, nem como um elo na cadeia de um desenvolvimento em que acontecimentos isolados ou combinação de acontecimentos geram novos acontecimentos, mas visto principalmente em sua ligação vertical imediata com uma ordem divina que o abarca, a qual no futuro será a realidade concreta; assim, o acontecimento terreno é uma profecia ou *figura* de uma parte da realidade divina total que será revelada no futuro. Mas esta realidade não é apenas futura; já está presente na visão de Deus e no outro mundo, o que quer dizer que, na transcendência, a realidade revelada e verdadeira está sempre ou atemporalmente presente. (AUERBACH, 1997, p. 60-61, *itálico da tradução*)

### III.7 Eis a “Carcaça” do Romance

Eis o Conceito de “carcaça” que estamos tentando construir. Ele não é nosso, nem da autora da dissertação, nem do pronome pessoal na primeira pessoa do plural que a “esconde”. Este Conceito pertence ao poeta romântico inglês John Keats (1795-1821) – grande inspiração para Oscar Wilde.

Utilizaremos duas fontes para essa explicação do termo. A primeira é o filme **Bright Star (Brilho de uma paixão, 2009)**, dirigido por Jane Campion. O filme narra os três últimos anos de vida do poeta inglês John Keats (Ben Whishaw) e o seu relacionamento amoroso com Fanny Browne (Abbie Cornish), no subúrbio londrino de Hampstead Village, a partir de 1818.

Imaginemos a seguinte cena: Keats se oferece para dar aulas de poesia a Browne, que era estilista renomada na época. Browne chega à casa de Keats, acomoda-se em uma cadeira e pergunta como se faz poesia, como se entende poesia, como se constrói poesia. Keats responde.

– Um poeta não é nem um pouco poético, é a coisa mais impoética que existe. Ele não tem identidade. Ele preenche continuamente outro corpo, o sol, a lua...

[...]

– A construção poética é uma carcaça, uma fraude. Se a poesia não vem naturalmente, é melhor que não venha.

[...]

– Deve-se entender um poema através dos sentidos. A razão de se mergulhar num lago não é imediatamente nadar até a margem, mas sim estar no lago, deleitar-se com a sensação da água. Você não interpreta o lago. É uma experiência além do pensamento. A poesia abrande e encoraja a alma a aceitar os mistérios. (KEATS apud CAMPION, (1818 in) 2009)

Essa cena não aconteceu. Mas (bem que) poderia ter acontecido, segundo Aristóteles e suas possibilidades. Vejamos se encontramos na Literatura o que o Cinema imaginou e transformou.

Em **Ode sobre a melancolia e outros poemas**, o poeta, tradutor, crítico literário, antologista e filólogo brasileiro Péricles Eugênio da Silva Ramos (1919-1992) analisa trechos de poemas de John Keats e os axiomas de sua poesia.

A “Ode sobre uma urna grega”, além de sua importância intrínseca, é também um dos textos mais vivos e controversos da literatura inglesa, uma espécie de Hamlet em miniatura. Isso principalmente por causa dos dois versos finais:

“A beleza é a verdade, a verdade a beleza”

(– é tudo

O que sabeis na terra, e tudo o que deveis

saber.) (RAMOS apud KEATS,

(1819 in) 2010, p. 22)

Além da equivalência entre a verdade e a beleza, Keats formulou uma teoria da intensidade, em especial na “Ode a uma urna grega”, em que as “figuras bestiais” dos centauros não possuem sombras, “são apenas pensadas, não citadas nem aludidas”. Elas se “evaporam” no texto, um paradoxo entre o seu peso e sua efemeridade.<sup>69</sup>

O princípio da “capacidade negativa” de Keats nos traz o poeta, em especial, Shakespeare como aquele mantenedor de suas dúvidas, suas incertezas, “sem nenhuma impaciente procura do fato e da razão” (KEATS, (1817 in) 2010, p. 35). O poeta não anseia nada além da beleza e seu preenchimento máximo.

Mas o conceito de “carcaça” do filme **Bright Star** e que nos apropriamos para o nosso estudo, encontra-se em uma carta de 27 de outubro de 1818 escrita por Keats a Woodhouse.

Quanto à personalidade poética em si (quero dizer essa espécie à qual pertença, se sou alguma coisa; essa espécie diversa do sublime wordworthiano ou egotístico...), ela não é ela própria – ela não tem eu – é tudo e é nada – não tem personalidade – aprecia a luz e a sombra – vive no prazer, seja ela má ou boa, alta ou baixa, rica ou pobre, vil ou nobre – tem deleite igual ao conceber um Iago ou uma Imogênia. O que choca o filósofo virtuoso deleita o poeta camaleão. [...] O poeta é o mais impoético de tudo o que existe, porque não tem identidade, continuamente adentra e enche outro corpo. O sol, a lua, o mar e os homens e mulheres, que são criaturas de impulso, são poéticos e têm um atributo imutável; o poeta não tem nenhum, nenhuma identidade. É certamente a mais impoética de todas as criaturas de Deus. (KEATS, (1818 in) 2010, p. 35-36)

Eis a nossa “carcaça” que iremos preencher com o único romance atribuído (feito vimos na nota de rodapé 2, em relação a **Teleny, ou O reverso da medalha**, também atribuído, mas nunca comprovado) ao escritor irlandês Oscar Wilde, **O retrato de Dorian Gray**, para

---

<sup>(69)</sup> Podemos aproximar o pensamento de Silva Ramos – quando afirma que, quanto ao sentido da “Ode a uma urna grega”, encontramos uma “urna que viaja do passado ao futuro, e é, contudo, repousada e silenciosa” (RAMOS apud KEATS, 2010, p. 47) – do pensamento do semiólogo, filósofo e linguista italiano Umberto Eco (1932) em **História da beleza** – quando afirma que, nos românticos, ao contrário dos gregos, é a “Beleza que produz a verdade” (ECO, 2004, p. 317). Ela é o seu “artífice”. O conceito de “carcaça” de Keats, que veremos mais adiante, assim como o de “figura” de Auerbach seriam essa urna grega que “viaja do passado ao futuro”, mas de maneira “silenciosa”, ou seja, nos transportamos entre os tempos, se possível sem bagagens, transformando a “beleza em verdade”, a “verdade em beleza”, assim como as “figuras bestiais” se “evaporam no texto”, assim como o poeta “preenche continuamente outro corpo, o sol, a lua”... De maneira “figural” – prefigurando e preenchendo um “outro corpo” –, “histórica” – sem perder “as raízes” no presente –, e, por que não, “moderna”, permitindo “deleitar-se com a sensação” da “pós-modernidade” que insiste em se antecipar e nos adentrar a alma...

relacioná-lo de maneira “prefigural” com a sua longa narrativa histórica que foi a carta escrita no cárcere de Reading ao seu ex-amante lorde Alfred Douglas, **De Profundis**.

Antes de passarmos para a aplicação do que elencamos “conceitual e historicamente” até agora no nosso objeto de pesquisa, vejamos os três axiomas da poesia de John Keats, os quais confidenciou em carta a Taylor em 1818 – por intuirmos que tudo o aqui exposto é necessário e será, em algum instante, utilizado por nós.

1. Achava que a poesia deveria surpreender por um fino excesso, e não pela simplicidade; deveria atingir o leitor como expressão de seus próprios e mais altos pensamentos e parecer quase uma lembrança;

2. Seus traços de beleza não deveriam ser incompletos, deixando assim o leitor sem respiração, em vez de satisfeito. O nascimento, o progresso, o ocaso das imagens deveria, como o sol, vir-lhe naturalmente brilhar sobre ela e pôr-se calmamente, embora com esplendor, deixando-o no fausto do crepúsculo;

3. Se a poesia não viesse naturalmente como as folhas à árvore, seria melhor não vir absolutamente. (RAMOS apud KEATS, 2010, p. 36)

### III.8 De Profundis a O retrato

Numa manhã de maio de 1897, Robert Ross foi a Dieppe, França, para receber o seu amigo e ex-amante Oscar Wilde. Este entregou um manuscrito prometido – e não permitido de ser enviado pelo diretor de Reading – em uma carta dirigida a Ross recebida um mês antes de o escritor irlandês sair da prisão. A carta continha algumas recomendações.

Meu querido Robbie,

Estou enviando um manuscrito que, espero, chegará são e salvo às suas mãos. Tão logo o tenha lido, quero que mande alguém copiá-lo para mim. Há várias razões pelas quais desejo que isso seja feito, mas uma só será suficiente: quero que você seja meu executor literário caso eu venha a morrer, e que assuma total controle sobre minhas peças, livros e papéis. E é claro que, como meu executor, deve ter em seu poder o único documento capaz de explicar o meu extraordinário comportamento. Quando tiver lido a carta, conhecerá a explicação psicológica para uma conduta que, vista de fora, pareceria ser apenas uma combinação da mais absoluta idiotice com a mais vulgar bravata. Algum dia a verdade será conhecida – não necessariamente enquanto eu for vivo. Mas não estou disposto a permanecer para sempre na galeria grotesca em que me colocaram, pela simples razão de que herdei dos meus pais um nome da mais alta distinção na literatura e nas artes e não posso permitir que esse nome seja enxovalhado para toda a eternidade. Não pretendo defender minha conduta. Explico-a, apenas...

Quanto ao método utilizado para a cópia, não quero que ela seja feita em papel de seda, mas em folhas de boa qualidade, como as que são usadas para copiar peças teatrais, deixando sempre uma larga margem rubricada para as correções... A datilógrafa poderá ser alimentada através de uma fenda na porta, como acontece com os Cardeais enquanto escolhem o Papa, até o momento em que chegará à janela e anunciará ao mundo: *Habet mundus Epistolam!* Pois que esta carta é na verdade uma encíclica e, assim como as bulas do Santo Papa recebem o nome de suas palavras iniciais, poderá ser conhecida como: “*Epistola: in Carcere et Vinculis*”. (WILDE, 2006, p. 7, itálico da tradução)

Nasce **De Profundis**, assim batizado futuramente pelo herdeiro universal de Wilde Robert Ross. A longa carta, escrita uma página por dia – e sem direito a revisão por ordens da direção do presídio de Reading –, endereçada ao ex-amante de Wilde lorde Alfred Douglas, continha, além da elucidação dos motivos que o levaram à prisão, uma profunda reflexão sobre a sabedoria, o perdão, o amor, a humildade, o sofrimento.

Mas nós, que vivemos na prisão e em cujas vidas não acontece outra coisa a não ser sofrimento, somos forçados a medir o tempo pelo latejar da dor e a lembrança dos momentos amargos. Não temos mais nada em que pensar. O sofrimento – curioso como talvez lhe possa parecer – é o nosso meio de vida porque é o único meio através do qual temos consciência de existir, a lembrança dos sofrimentos passados nos é necessária como um testemunho, uma prova de que continuamos a manter a nossa identidade. (WILDE, 2006, p. 31)

(O sofrimento seria essa âncora da consciência, aquela que nos insere de forma direta na realidade e nos faz não esquecermos nunca que nela estamos inseridos. Poderíamos relacionar esse movimento de relação direta (e cortante) com a realidade com o “físico real” de Bergson habitando através (e somente através) da consciência/pensamento o sistema do “físico fictício”).

Wilde compara Douglas com um fantoche, por considerar que este não tomou ainda posse de si, de sua consciência, o que vimos no capítulo II (e em outros espaços) quando nosso autor fala da urgência do individualismo no ensaio “A Alma do Homem sob o Socialismo”.

É possível ignorar inteiramente todas as formas que a arte pode assumir em suas diversas manifestações ou os processos de evolução do pensamento, o esplendor de um verso latino, a musicalidade tão cheia de vogais do idioma grego, da escultura toscana ou da canção elisabetana e ainda assim estar cheio da mais doce sabedoria. O

verdadeiro tolo, de quem os deuses zombam e a quem tentam destruir, é aquele que não conhece a si próprio. (WILDE, 2006, p. 13)

A longa carta escrita *in Carcere et Vinculis* trata de maneira abundante sobre um tema recorrente em toda a obra wildeana: o perdão. E com o perdão, o amor, como a única forma humana de acessá-lo. E com o amor, a humildade, o *servus humilis* predominante em toda a doutrina cristã.

Não percebia que a mesma alma não pode abrigar duas paixões tão diferentes: elas não podem habitar ao mesmo tempo aquela bela casa. O amor é alimentado pela imaginação, através da qual nos tornamos mais sábios do que sabemos, melhores do que nos sentimos, mais nobres do que somos, capazes de ver a vida como um todo; através da qual, e só através dela, chegamos a entender os outros tanto em sua relação real quanto ideal. Só o que é superior e superiormente concebido pode alimentar o amor, mas qualquer coisa alimentará o ódio. (WILDE, 2006, p. 47)

(Lembremo-nos de Auerbach em **Figura** quando alerta para o fato de que “não pode haver escolha entre o significado histórico e o oculto”. O amor preenche completamente o ser, enquanto o ódio o faz em pedaços, o fragmenta.)

“É preciso que entendamos as coisas por nós mesmos”, ressaltava Wilde (2006, p. 53). É pelo sofrimento – mas sabendo recebê-lo e vivê-lo com humildade – que se abre a fenda, se formata a “carcaça” de Conceito e História para preencher/encarnarmos com toda e maior sabedoria a fonte do conhecimento.

Onde quer que haja sofrimento, o terreno é sagrado: algum dia as pessoas entenderão o significado dessas palavras – não conhecerão nada da vida até que o façam. Robbie e outros iguais a ele são capazes de entender. Quando me trouxeram da prisão para a Corte de Falências, entre dois policiais, Robbie ficou esperando naquele longo e sombrio corredor e, diante da multidão que um ato tão simples e doce fez emudecer, levantou gravemente o chapéu quando passei diante dele, algemado e de cabeça baixa. Por muito menos do que isso muitos homens já foram para o céu. (WILDE, 2006, p. 68)

(Vale abrir um espaço para discutirmos (brevemente) o gênero dos dois textos colocados em “análise figural” em nossa dissertação: o romance **O retrato de Dorian Gray**, a carta-missiva **De Profundis**. Em **Estética da criação verbal**, o filósofo e pensador russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) ((1979 in) 2011, p. 263-264) distingue os gêneros discursivos secundários (mais complexos, tais como, romances, dramas, pesquisas científicas,

publicitárias etc.) dos gêneros primários (mais simples, as cartas ou réplicas do diálogo cotidiano). As cartas, quanto mais inseridas no romance, mais distanciadas da realidade, ou melhor, mais transmutada essa realidade, para se adequar às necessidades do autor romanesco.

Wilde não pretendia “defender sua conduta”. Apenas “explicá-la”. E se tomarmos, entre tantos missivistas, um (dos maiores – contava com quase 11 mil missivas) que foi descrito pelo professor de Alemão e Literatura Comparada na Universidade de Nova York Ulrich Baer na introdução de **Cartas do poeta sobre a vida** e “a sabedoria de Rilke”, encontramos as cartas feito “um espaço de ensaio” do poeta, um lugar onde Rainer Maria Rilke, por “várias horas, a linguagem correrá através dele como se fosse óleo ou cera, que se tornam mais maleáveis quando submetidos a movimento e calor” (BAER apud RILKE, 2007, p. 9). Um lugar onde, por dois meses, no cárcere de Reading, Oscar Fingal O’Flahertie Wills Wilde verteu toda a sua autocrítica, quer seja quanto a seus escritos literários, entre eles o “romance” que consideramos prefigurar a “missiva”, quanto em relação à sua própria Vida.)

Os deuses me concederam quase tudo: eu possuía o gênio, um nome, posição, agudeza intelectual, talento. Fiz da arte uma filosofia e da filosofia uma arte, não havia nada que dissesse ou fizesse que não provocasse a admiração das pessoas. Peguei o drama, a mais objetiva das formas da arte que se conhece, e transformei-o numa forma de expressão tão pessoal quanto o poema lírico ou o soneto, ao mesmo tempo que ampliava o seu alcance e enriquecia as suas características. Drama, novela, poema em prosa ou verso, diálogos fantásticos ou sutis, o que quer que eu tocasse tornava belo, com um novo tipo de beleza; atribuí à própria verdade, como sua legítima jurisdição, tanto o que é falso quanto o que é verdadeiro e demonstrei que o falso e o verdadeiro são apenas formas de vida intelectual. Tratei a arte como a suprema realidade e a vida como uma mera ficção. Despertei a imaginação do século em que vivi, para que criasse um mito e uma lenda em torno da minha pessoa. (WILDE, 2006, p. 78)

Durante vários trechos da carta, Wilde compara Douglas com o protagonista de seu único romance Dorian Gray: caso não despertasse a tempo, a cegueira acabaria por “petrificar” o temperamento do ex-amante, pois a alma do corpo que, embora possa “continuar bebendo e desfrutando todos os prazeres”, “estará totalmente morta” (WILDE, 2006, p. 70); afirma que eram de Douglas os pés de barro que “valorizavam o ouro da imagem” e que este “moldou uma imagem feita à semelhança” para que Wilde “a contemplasse” (WILDE, 2006, p. 74)... Mas nada disso impediu Oscar Wilde de “enxergar”

que era preciso perdoar lorde Alfred Douglas, que era a única maneira de suportar os dois anos de cárcere com trabalhos forçados por sua homossexualidade. O perdão era a única maneira de “alterar o passado” (WILDE, 2006, p. 111). Era a única maneira de harmonizar corpo e alma (Demócrito, Epicuro, Lucrécio e “os Átomos”), presente, passado e futuro (Agostinho, Einstein, Bergson e “o Eterno e o Tempo”), unir a “coisa com ela mesma” que Wilde trata no primeiro capítulo da nossa dissertação (Auerbach, São Paulo, Keats e “Figura”).

Por trás da alegria e do riso pode esconder-se um temperamento grosseiro, áspero e insensível. Mas por trás do sofrimento há sempre mais sofrimento. Diferente do prazer, a dor não usa máscara. A verdade na arte não é a correspondência entre a ideia essencial e a existência accidental, não é a semelhança entre a forma e a imagem, ou entre a forma refletida no espelho e a própria forma em si; não é o grito que ecoa no vale entre as montanhas, nem o poço de águas prateadas que refletem a imagem da lua para a lua, ou a imagem de Narciso para Narciso. A verdade na arte é a união da coisa com ela mesma, o exterior tornando-se a expressão do interior, a alma revestida de forma humana, o corpo e seus instintos unidos ao espírito. Por essa razão, não há verdade que se compare ao sofrimento. Há momentos em que esta me parece ser a única verdade. Outras coisas podem ser ilusões dos olhos ou do apetite, feitas para cegar um e saciar o outro, mas é o sofrimento que tem construído os mundos, há sempre dor no nascimento de uma criança ou de uma estrela. (WILDE, 2006, p. 90)

A aproximação com o Cristo na prisão não é por acaso. Desde a infância de Wilde, quer por insistência de sua mãe (que foi capaz de forjar um batismo católico), quer por admiração estética dos rituais, que a doutrina cristã ronda o imaginário artístico e ético do escritor de Dublin. Cristo como “o supremo individualista” – base de “A Alma do Homem sob o Socialismo” –, Cristo como aquele que amava os ignorantes, pois na “alma do ignorante há sempre lugar para uma grande ideia” (WILDE, 2006, p. 99 e 109), Cristo anunciado, prefigurado, indiciado por Isaías como o preenchimento máximo da Verdade e a Verdade nos libertará.

A canção onde Isaías diz: “Desprezado e rejeitado pelos homens, Ele é um homem que sofre e conhece a dor e diante dele nós como que ocultamos nossos rostos”, parecera-lhe pressupor a si mesmo. Nela a profecia se havia cumprido. Não devemos temer essa frase, pois assim como cada obra de arte é a realização de uma profecia, a transformação de uma ideia em imagem, assim também cada ser humano deveria ser a realização de uma profecia, a concretização de



um ideal, seja na mente de Deus ou do Homem. [...] não é a verdade na arte “aquilo em que o exterior é a expressão do interior, a alma é feita carne e o corpo, instinto dotado de espírito, através do qual a forma é revelada”. (WILDE, 2006, p. 103)

Guardamos essa imagem anunciada em **Isaías**, preenchida pelo Cristo no **Evangelho Segundo São João** e novamente “esvaziada” e “prefigurada” na sua vinda dos últimos dias na **I Epístola de São Paulo aos Coríntios**. A imagem daquele que “tomou sobre si todos os pecados do mundo”, como se fosse a imagem de um quadro de um romance estudado por nós que “toma sobre si todos os pecados” de Dorian – eis a nossa (ousada) comparação com **Isaías** 53, 4-5 (ansiosamente) aguardada, mas que ainda será “esvaziada” e (novamente) “prefigurada” para mais à frente ser preenchida por Georges Didi-Huberman em seu **A pintura encarnada**.

Certamente nenhum outro homem terá caído tanto, de forma tão ignóbil e através de métodos tão ignóbeis quanto eu caí. Em algum lugar do *Retrato de Dorian Gray* firmei que “quando se trata de escolher seus inimigos, nenhum homem pode ter demasiado cuidado”. Mal poderia imaginar que seria um pária quem iria fazer de mim mesmo um pária. (WILDE, 2006, p. 119, *italico da tradução*)

[...]

“Como seria maravilhoso se eu estivesse dizendo isso contra mim mesmo”. E subitamente percebi que tudo o que possam dizer de um homem não tem a menor importância: o importante é quem diz. Não tenho a menor dúvida de que o momento mais sublime da vida de um ser humano é aquele em que ele se ajoelha no pó, bate no peito e confessa todos os seus pecados. (WILDE, 2006, p. 134)

### III.9 De O Retrato a De Profundis

Pode um romance anunciar o que será realizado no futuro do próprio autor? Seria a narrativa ficcional **O retrato de Dorian Gray** a prefiguração do que será preenchido na narrativa histórica **De Profundis**?

Lorde Henry conversa com o amigo Basil Hallward. Eles estão a sós no estúdio do pintor e falam de um retrato pintado por este. A tinta está fresca ainda. A pintura está inacabada ainda. Harry propõe uma possível exposição do belo quadro. Basil recusa.

– Harry – disse Basil Hallward, encarando-o. – Todo retrato pintado com sentimento é um retrato do artista, não de quem posa. A pessoa que posa é apenas o acidente, a ocasião. Não é ela que é revelada pelo pintor; é antes o pintor que se revela no quadro colorido.

E não vou exhibir esse quadro porque tenho medo de que mostre o segredo de minha própria alma. (WILDE, 2013, p. 83)

Como teorizamos no segundo capítulo, Oscar Wilde era o “físico real” que habitava em pensamento os “físicos fictícios” Dorian e o quadro, que por sua vez, Dorian, Basil, o próprio lorde Henry se consideravam o “físico real” que habitava o quadro e/ou Dorian. Essa “habitação” suposta real é o que aproxima o romance de Wilde do conceito de **Figura** de Erich Auerbach, é o que relaciona a narrativa fictícia do escritor irlandês **O retrato de Dorian Gray** da sua narrativa histórica nos cárceres em **De Profundis** sete anos (1897) após o conturbado lançamento da primeira versão do romance na **Lippincott’s Magazine** (1890).

Talvez seja tudo uma questão de átomos, nos diria Epicuro, através de Lucrecio, a partir de Demócrito. Basil continua a sua explicação.

– Ele agora é para mim toda a minha arte. Às vezes penso, Harry, que só existem dois momentos importantes na história do mundo. O primeiro é quando aparece um novo meio artístico, e o segundo quando aparece uma nova personalidade que também sirva à arte. [...] Mas de uma forma curiosa – tenho dúvida se você me compreenderá –, a personalidade dele me sugeriu uma abordagem artística inteiramente nova, um estilo totalmente novo. Vejo as coisas de modo diferente. Posso recriar a vida de uma maneira que antes não me havia sido revelada. [...] Inconscientemente, ele define para mim as diretrizes de uma nova escola, uma escola que possuirá toda a paixão do espírito romântico, toda a perfeição do espírito que é grego. A harmonia da alma e do corpo – o quanto isto vale! Em nossa loucura, separamos os dois e inventamos um realismo que é animalesco, uma idealidade que é vazia. (WILDE, 2013, p. 93)

Vejamos essa mesma “questão de átomos”, essa mesma “harmonia da alma e do corpo” em **De Profundis**:

Pois assim como o corpo é capaz de absorver toda espécie de coisas, tanto as mais vulgares e impuras quanto aquelas que um sacerdote ou uma visão tenham purificado, convertendo-as em atividade ou força, no movimento de belos músculos e na moldagem da carne mais delicada, nas curvas e cores do cabelo, das pálpebras, dos olhos, assim também a alma possui funções nutritivas e pode transformar em nobres sentimentos e paixões elevadas coisas que seriam, por si mesmas, baixas, cruéis e degradantes. E, mais ainda, pode encontrar nelas suas mais grandiosas formas de afirmação e muitas vezes revelar-se com mais perfeição através daquilo que pretendeu denegrir ou destruir. (WILDE, 2006, p. 84)

A questão da encarnação do Cristo abordada em **Figura** e aplicada em **Mimesis** por Erich Auerbach – e que será (um pouco) mais desenvolvida em Didi-Huberman – nos aparece de maneira clara e contundente em lorde Henry e toda a sua influência hedonista.

– Não existe uma boa influência, senhor Gray. Toda influência é imoral – imoral do ponto de vista científico.

– Por quê?

– Porque influenciar uma pessoa é lhe dar nossa própria alma. Ela deixa de pensar seus pensamentos naturais ou arder com suas paixões naturais. Suas virtudes não são reais para ela. Seus pecados, se é que existe tal coisa, são tomados por empréstimo. Torna-se o eco da música de outrem, desempenhando um papel que não foi escrito para ela. O propósito da vida é o autodesenvolvimento. Realizar perfeitamente sua própria natureza – é para isso que cada um de nós está aqui. Hoje em dia as pessoas temem a si próprias. Olvidaram o mais elevado de todos os deveres – o dever que cada qual tem consigo mesmo. Obviamente, são caridosas. Alimentam quem tem fome, vestem o mendigo. Mas suas almas morrem de inanição e seus corpos estão nus. [...]. (WILDE, 2013, p. 107)

Parece-nos que lorde Henry (Wilde) associa o “autodesenvolvimento” com o “individualismo” de “A Alma do Homem sob o Socialismo”. Ou poderíamos associar também com um autor que, certamente, Oscar Wilde possuía em alta estima por suas ideias revolucionárias e revolucionadas, como Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) no “último escrito” de sua vida **Os devaneios do caminhante solitário?**

Tendo concebido, portanto, o projeto de descrever o estado habitual de minha alma na mais estranha condição em que jamais possa se encontrar um mortal, não vi maneira mais simples e mais segura de realizar essa empresa do que manter um registro fiel de minhas caminhadas solitárias e dos devaneios que as preenchem quando deixo minha mente livre por inteiro e minhas ideias seguirem suas inclinações, sem resistência e sem dificuldade. Essas horas de solidão e meditação são as únicas do dia em que sou eu mesmo por inteiro e pertencem a mim sem distração, sem obstáculo, e em que posso dizer de verdade que sou o que a natureza quis. (ROUSSEAU, 2008, p. 16)

A influência hedonista de lorde Henry seriam os saís de prata que rondavam Dorian para em si serem impressos feito um pacto cortante da fotografia?

Lorde Henry se deixou cair numa grande poltrona de vime e ficou observando-o. O roçar sobre a tela e os golpes do pincel eram os únicos sons que quebravam o silêncio, exceto quando, vez por outra, Hallward dava alguns passos atrás para contemplar seu trabalho a

distância. Nos raios oblíquos de luz que penetravam pela porta aberta, dançavam minúsculas partículas douradas de poeira. O pesado aroma das rosas parecia pairar sobre tudo. (WILDE, 2013, p. 115)

Ou o que Wilde em **De Profundis** recorda quando fala dos “grandes pecados do mundo”?

No **Retrato de Dorian Gray**, afirmei que os grandes pecados do mundo só acontecem no cérebro, é no cérebro que tudo acontece. Sabemos agora que ninguém vê com os olhos nem ouve com os ouvidos. Eles servem apenas como meros condutos para a transmissão, exata ou imperfeita, das impressões dos sentidos. É no cérebro que a papoula é vermelha, a maçã é cheirosa e a cotovia canta. (WILDE, 2006, p. 105, *itálico da tradução*)

Vários são os trechos em que, ora o protagonista, ora os demais alter egos de Wilde – Basil e lorde Henry – “prefiguram” o que irá se “concretizar” (*fulfilled* em uma tradução diversa das palavras do Cristo em **Jesus of Nazareth**) no final do livro. Vejamos um deles.

Abafando um soluço, Dorian saltou do divã e, correndo para Hallward, lhe arrancou a faca da mão, atirando-a para a outra extremidade do estúdio.

– Basil, não faça isso! – gritou. – Seria um assassinato!

– Me alegra ver finalmente que você gosta do meu trabalho, Dorian – disse Hallward com frieza ao se recuperar da surpresa. – Pensei que isso nunca fosse acontecer.

– Gostar? Eu estou apaixonado por ele, Basil. Faz parte de mim. É assim que sinto. (WILDE, 2013, p. 119)

Mas não é somente Dorian que é “encarnado”, “prefigurado” e “preenchido” no quadro. Assim como lorde Henry e sua influência no “Dorian verdadeiro”, Basil também se “insere” na narrativa do quadro, e eis o seu destino, eis a sua morte.

– Meu querido menino, Basil transfere para seu trabalho tudo que existe nele de encantador. A consequência é que nada resta em sua vida senão preconceitos, princípios e bom senso. Dos artistas que conheci, os únicos que se mostraram pessoalmente agradáveis eram maus artistas. Os bons artistas dão tudo para a sua arte e, por isso, são de todo desinteressantes. Um grande poeta, realmente grande, é a mais impoética das criaturas. Mas os poetas menores têm algo de fascinante. Quanto piores forem suas rimas, mais pitoresca é a figura deles. O simples fato de haver publicado um livro com sonetos de segunda categoria torna um homem irresistível. Ele vive a poesia que não consegue compor. Os outros compõem a poesia que não ousam pôr em prática. (WILDE, 2013, p. 145)

Sete anos depois, Wilde afirma em **De Profundis**:

“Assim como na arte só nos preocupamos com o que uma determinada coisa significa para nós num determinado momento, assim também acontece na evolução do nosso caráter” (WILDE, 2006, p. 82).

... e...

“O artista está sempre buscando um modo de vida no qual a alma e o corpo sejam uma coisa só, indivisível, em que o exterior seja a expressão do interior e a forma revele tudo” (WILDE, 2006, p. 89).

Tanto Basil quanto lorde Henry confundem (e se confundem) quanto ao verdadeiro Dorian. O jogo de espelhos está formado e resta apenas ao pacto ser cumprido e separar a alma e o corpo de maneira tão diversa àquela desejada por Epicuro e sua escola, “em outros tempos, talvez”.

Alma e corpo. Corpo e alma – como são misteriosos! Existia animalismo na alma, enquanto o corpo tinha momentos de espiritualidade. Os sentidos eram capazes de refinar, e o intelecto era capaz de degradar. Quem poderia dizer onde terminava o impulso carnal e começava o impulso psíquico? Como eram superficiais as definições arbitrárias dos psicólogos! E, no entanto, como era difícil escolher entre as asserções das diversas escolas! Seria a alma uma sombra residente na casa do pecado? Ou o corpo pertenceria realmente à alma, como pensava Giordano Bruno? A separação entre o espírito e a matéria era um mistério, como também era a união entre o espírito e a matéria. (WILDE, 2013, p. 147)

Ao passar pela frente da pintura, após o seu primeiro pecado cometido com Sybil Vane, um tênue raio de luz penetra pelas frestas da janela realçando prismas (os átomos?) espalhados pelo ar, e Dorian percebe uma expressão diferente em sua “boca fictícia”, naquele que deveria “envelhecer” no seu lugar, no quadro que “tomou para si” todos os seus pecados.

Como mais tarde lembrava com frequência, embora sempre com inevitável pasmo, ele se viu de início estudando o retrato com um sentimento bem próximo do interesse científico. Era incrível que tal mudança pudesse ter ocorrido. Não obstante, tratava-se de um fato. Haveria alguma afinidade sutil entre os átomos químicos que tomavam forma e cor na pintura e a alma que trazia dentro de si? Será que tais átomos eram capazes de efetivar o que aquela alma pensava? De transformar em realidade o que ela sonhava? (WILDE, 2013, p. 181)

O “jogo do texto” está armado. O jogo que era “real” para Dorian, mas que deveria ser “fictício” para Wilde. O que, de “frente para trás”, em **De Profundis**, foi reconhecido pelo prisioneiro C.3.3 do cárcere de Reading, foi, de “trás para frente”, imaginado em **O retrato de Dorian Gray** por Oscar Wilde, por ser uma possibilidade – lembremos-nos de Auerbach em **Figura** e “a realidade revelada e verdadeira está sempre ou atemporalmente presente” e a interpretação figural como, antes de tudo, uma interpretação “da história” e “textual”.

E o resultado de tudo isso é que eu preciso perdoá-lo, tenho de fazê-lo. Não escrevo esta carta para encher seu coração de rancor mas para arrancar um pouco do rancor que enche o meu coração. Em meu próprio benefício, é necessário que eu o perdoe. Não se pode manter para sempre uma víbora presa ao seio para que ela se alimente do nosso sangue, nem é possível levantar todas as noites para semear espinhos no jardim da nossa alma. E não será tão difícil perdoá-lo desde que você me ajude um pouco. Nos velhos tempos, eu costumava perdoá-lo de bom grado, o que não lhe fez nenhum bem. Só alguém com uma vida sem mácula pode perdoar os pecados dos outros. Mas agora, quando me encontro em desgraça e humilhado, é diferente. (WILDE, 2006, p. 77)

O arrependimento foi tentado por Dorian, foi tentado em sua longa carta ao ex-amante por Wilde. E “como se” personagem e autor se falassem, quase se tocassem num momento michelangeliano de uma Capela Sistina, eis Dorian (Wilde) narrando “ficticiamente” o que a carne cortada, o sofrimento encarnado em C.3.3 (Wilde) narraria “historicamente” de maneira – infelizmente – tão semelhante.

Teve um sobressalto e, por um momento, lamentou não haver contado a Basil o verdadeiro motivo de desejar esconder o retrato. Basil o teria ajudado a resistir à influência de lorde Henry, como também às influências ainda mais venenosas que derivavam de seu próprio temperamento. O amor que Basil tinha por ele – pois era realmente amor – possuía algo de nobre e intelectual. Não era uma mera admiração física da beleza que é ditada pelos sentidos, e que morre quando os sentidos se cansam. Era o tipo de amor que Michelangelo conheceu, assim como Montaigne, Winckelmann e o próprio Shakespeare. Sim, Basil poderia tê-lo salvado. Mas agora era tarde demais. O passado sempre podia ser anulado. O arrependimento, a negação ou o esquecimento eram capazes de fazer isso. Mas o futuro é inevitável. Havia nele paixões que encontrariam seu terrível escoadouro, sonhos que transformariam em realidade a sombra de sua perversidade. (WILDE, 2013, p. 213)

“O passado sempre podia ser anulado”, disse o “físico real” Wilde no futuro histórico a si mesmo através de uma “torção de olho” de Bergson no presente ficcional do seu personagem em **Dorian Gray**. Se houvesse a humildade que prepara a “carcaça” do corpo para o preenchimento total do perdão, Dorian teria escutado o seu autor, Dorian teria realizado o que o seu autor futuro sugeriria, e, quem sabe, através dos “átomos” do texto, repassar para o Oscar Fingal O’Flahertie Wills Wilde da escrita do romance o que a duras penas no futuro, em **De Profundis**, apreenderia.

Esqueci que cada pequena ação cotidiana pode fazer ou desfazer um caráter e que tudo aquilo que fazemos no segredo da alcova teremos que confessá-lo um dia, gritando do alto dos telhados. Deixei de ser senhor de mim mesmo. Já não era mais o comandante da minha alma e não sabia. (WILDE, 2006, p. 79)

Mas Dorian havia sido envenenado por um livro. Era um livro de capa amarela que recebera de presente de seu grande influenciador hedonista, aquele que “lhe deu a alma” para “encarnar” em seu corpo, para viver em seu corpo tudo aquilo que desejava (e não poderia) viver: lorde Henry Wotton.

Durante anos, Dorian Gray não pôde se libertar da memória daquele livro. Ou talvez seria mais correto dizer que nunca tentou se libertar de tal memória. Encomendou de Paris nada menos do que cinco exemplares de tamanho grande da primeira edição, que foram encadernados em cores diferentes a fim de se adequarem a seus vários estados de espírito e aos caprichos cambiantes de uma natureza sobre a qual ele às vezes parecia ter perdido o controle por completo. Raoul, o maravilhoso jovem parisiense no qual se mesclavam de forma tão estranha os temperamentos romântico e científico, se tornou uma espécie de prefiguração dele próprio. E, na verdade, todo o livro lhe pareceu conter a história de sua vida escrita antes que ele a vivesse. (WILDE, 2013, p. 225)

A “prefiguração dele próprio” já havia sido anunciada quando Dorian impediu Basil Hallward de destruir o quadro com uma faca, já havia sido anunciada quando Wilde afirma que “a literatura se antecipa à vida. Não a copia, mas a modela à sua vontade” (WILDE, 2007, p. 1085) no “ensaio romanceado” “A Decadência da Mentira”.

VYVYAN: [...] Tudo quanto desejo demonstrar é este princípio geral: a Vida imita a Arte, muito mais do que a Arte imita a Vida. E estou certo de que se você refletir a este respeito, verá que é certo. A vida segura o espelho para a arte e reproduz algum tipo estranho

imaginado pelo pintor ou pelo escultor, ou realiza com fatos o que foi sonhado como ficção. Cientificamente falando, a base da vida – a energia da vida, como dizia Aristóteles – é simplesmente o desejo de expressão e a arte nos oferece sempre formas variadas para chegar a essa expressão. (WILDE, 2007, p. 1087)

E eis a “prefiguração” “preenchida”!

Em **O retrato de Dorian Gray** (1890):

Olhou ao redor e viu a faca com que golpeará Basil Hallward. Ele a tinha lavado muitas vezes até não exibir nenhuma mancha. Ela brilhava, imaculada. Como matara o pintor, mataria sua obra – e tudo que isso significava. Mataria o passado e, quando isso acontecesse, ele estaria livre. Pegou-a e avançou contra a tela, rasgando-a de cima a baixo. (WILDE, 2013, p. 311)

[...]

Ao entrarem, depararam na parede com um magnífico retrato do padrão como o tinham visto pela última vez, no esplendor de sua extraordinária juventude e formosura. No chão, jazia um homem morto, trajado a rigor, com uma faca espetada no coração. Seu rosto era murcho, enrugado, tinha uma aparência totalmente repugnante. Só depois de examinarem os anéis é que reconheceram quem era ele. (WILDE, 2013, p. 311)

Em **De Profundis** (1897):

Lembre-se também que eu ainda não o conheço. Talvez ainda tenhamos que conhecer-nos. Eu teria outra coisa a dizer-lhe: não tenha medo do passado. Se alguém lhe disser que ele é irrevogável, não acredite. O passado, o presente e o futuro são apenas um instante aos olhos de Deus, sob cujas vistas deveríamos viver. O tempo e o espaço, a sucessão e a extensão são apenas condições acidentais do pensamento. A imaginação pode transcendê-los, e mais do que isso, no âmbito livre das existências ideais. As coisas serão em sua essência aquilo que desejarmos que elas sejam. Uma coisa existe segundo a forma com que a encaramos. Blake dizia que: “Onde os outros veem apenas o amanhecer surgindo por trás da colina, eu vejo os filhos de Deus gritando de alegria”. (WILDE, 2006, p. 150-151)

### III.10 A Pintura e O Retrato

Quando o gravador e professor do Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo (USP) Luiz Claudio Mubarac (1959) nos apresenta o autor de **Diante da imagem**, o filósofo, historiador, crítico de arte e professor da *École des Hautes Études en Sciences Sociales* em Paris Georges Didi-Huberman (1943), o apresentador avisa que o



apresentado, em relação à História da Arte, veio para “deslocar as perguntas habituais e se mover por mares heterodoxos” (MUBARAC apud DIDI-HUBERMAN, (1990 in) 2013, orelha do livro), e *intuímos* que encontramos o teórico ideal para aproximarmos do filólogo alemão Erich Auerbach e o conceito de **Figura**.

Dando continuidade à construção de nossa “carcaça” de Conceito e História, preenchendo com o nosso Objeto de pesquisa ficcional e o relacionando de maneira “prefigural” com a narrativa histórica que se “realizará” sete anos depois, tentaremos algumas aproximações, ao mesmo tempo que construímos as “outras duas paredes” de Conceito e História de nossa estrutura: aproximação da reflexão sobre a interpretação figural em Didi-Huberman e Auerbach; aproximação entre **O retrato de Dorian Gray** do nosso escritor irlandês Oscar Wilde e o conto do escritor francês Honoré de Balzac “A obra-prima desconhecida”.

Mas “vamos por partes”. Em 1985, Didi-Huberman realiza um estudo sobre o conto de Honoré de Balzac (1799-1850) citado acima, “A obra-prima desconhecida” (1837). Uma das características do “fazer teórico” de Didi-Huberman é (exatamente) a constante construção de uma forma para ser “preenchida” – o que tentamos nos apropriar, e refazer, e “encarnar” (de uma maneira própria) nesta dissertação. Veremos mais adiante, tanto em **A pintura encarnada**, quanto em **Diante da imagem**, que essa técnica se assemelha à técnica de manipulação dos artistas plásticos da obra de arte e a devida extração/apreensão do conhecimento que desse processo criador emana e (gratuitamente) nos oferece – o que “aplicaremos” nos Interlúdios de nossa reflexão.

Parecemos concordar com o tradutor e prefaciador de **A pintura encarnada**, o professor do Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo Osvaldo Fontes Filho.

Esse pensamento da imagem, a se julgar por suas iniciais incursões em *A Pintura Encarnada*, movimenta amplos campos do saber e seu variegado conceituário (psicanalítico, semiótico, hermenêutico, filosófico...); pensamento capaz de transitar, desimpedido, entre diferentes regimes do olhar – sobre a forma, no distante; ou sobre a matéria, no próximo –, entre as morfologias do quadro (que solicitam uma renovada fenomenologia) e suas ressonâncias psicológicas, mesmo carnaís. (FONTES FILHO apud DIDI-HUBERMAN, (1985 in) 2012, p. 14, itálico da tradução)

O “carnal” em Didi-Huberman participa da mesma “encarnação” do Cristo no seio da Virgem Maria, participa de sua morte e ressurreição no terceiro dia, da encarnação de “todos

os pecados do mundo” em seu corpo e expurgados com sua morte, “e morte de cruz”, feito nos lembra São Paulo. Participa desta imagem – que é a que nos interessa – que iremos desenvolver mais profundamente em **Diante da imagem**, foi anunciada em **Isaías**, e que foi prefigurada no nosso estudo: a imagem do quadro recebendo “todos os pecados” de **Dorian Gray** em si.

A pintura pensa. [...] Sabedoria e ciência sempre se infectaram e se perverteram, entrançaram-se; constituem-se, em suma, com o sentido. Ora, o próprio sentido é um entrelaçamento, uma perversidade. Ao menos três paradigmas aí produzem nós e jogos: os paradigmas do semiótico (o sentido-*sema*), do estético (o sentido-*aisthesis*) e do patético (o sentido-*pathos*). Acontece que Leonardo da Vinci, em suas *Profezie*, deu à palavra sentimento toda a extensão e a perversidade dessa rede. [...] – Eis o que ele escreve: *Quanto piu si parlerà colle pelli, veste del sentimento, tanto piu s'acquisterà sapientia*. Quanto mais se falar com as peles, vestiduras do sentido, mais se adquirirá sapiência. Trata-se das peles quando se conjugam, diz ele, escrituras, *le scritture*, e sentido do tato, *il senso del tatto*. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 19-20, itálico da tradução)

Didi-Huberman nos oferece o “diáfano” de Aristóteles – a “cor em potência”. (Outra característica interessante do filósofo e historiador francês é a de se apropriar de tal maneira do pensamento de outro teórico – sem, no entanto, exercer “plágio” –, que não sabemos até onde vai Didi-Huberman, até onde vai o outro teórico.) “A cor em potência” do “diáfano” de Aristóteles é o *entremeio* (lembramos dos Interlúdios) entre a superfície e a profundidade, aquilo que não podemos ver, muito menos nomear, aquele que o Cristo anunciou aos seus discípulos, que soprou sobre os seus discípulos em forma de “chamas”, e eles se “preencheram” plenamente do Espírito Santo.

Mergulhemos no conto de Balzac. Narra a estória de Nicolas Poussin, um jovem pintor que, recém-chegado à cidade de Paris, procura um mentor em François Porbus – o (ex) pintor de Henri IV –, e encontra um rabugento/velho amigo do mesmo: o Mestre Frenhofer. Mestre para Porbus que o enxerga “por inteiro”, enquanto Poussin, na sua imaturidade e rompanete de gente jovem, o enxerga “em partes”, um fracassado. Mas aos poucos essa (primeira) impressão do jovem se modifica a tal ponto de dar tudo, até mesmo a sua (mais que) amada Gillete para posar nua e com isso poder (entre)ver “A obra-prima desconhecida” do velho Frenhofer.

O filósofo e o escritor franceses se (entre)olham. Com séculos de distância, repetem o gesto de Michelangelo na Capela Sistina – estamos, propositalmente, nos (re)“encarnando” – e se “conversam” através do texto. Didi-Huberman se apropria do conhecimento gerado por Balzac, que por sua vez lhe foi oferecido por Frenhofer, que foi emanado na manipulação das “tintas à óleo” e construção do “muro de pintura” d’“A obra-prima desconhecida”.

– Há aqui um enlouquecimento da noção de superfície. Talvez porque ela seja justamente apenas uma noção. Talvez porque ela nunca tenha sido um conceito, claro e distinto. Desse equívoco, a pintura de algum modo se aproveita: ela rasura a noção, enquanto agoniza e desaparece no conceito. Estamos no mais das vezes condenados a protelar. Miseráveis postergações da noção e do conceito. Ou a pintura ri de nós, ou a assassinamos. Há um pouco disso no dilema do próprio Frenhofer: entre uma ontológica derrição e uma promessa de morte. Loucura da dúvida, consciência dilacerada. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 50)

(Enquanto Bergson nos traz a Consciência e a nomeia Duração, Didi-Huberman a rasga, a dilacera a partir de “A obra-prima desconhecida” de Balzac.)

Defendemos (nos parece), nós e Didi-Huberman, o direito à *epifania*. Enquanto São Paulo nos anuncia “um face a face” para o que hoje “vemos em parte”, temos o encontro de Frenhofer com o seu “não sei quê”, o “pezinho delicioso” – única parte figurativa e reconhecida por Porbus e Poussin do quadro –, ou mesmo o “Nada, nada!” da sua pintura/Catherine Lescault desaparecida; a pintura que “tem muito de mim” de Basil Hallwarth; o pacto verbal para que “o quadro envelhecesse em seu lugar” de Dorian; a revelação no final da leitura em agosto de 2010 do Objeto de pesquisa por nossa autora... Esses momentos nos aproximam, de maneira abrupta e cortante, daquilo que Wilde “captou” em Aristóteles, apropriou-se, e transformou na sua estética, no seu “fazer teórico”: “a energia da vida”.

(Vale salientar que consideramos Frenhofer como cego para os seus contemporâneos Porbus e Poussin por não enxergar o seu “muro de pintura” no quadro, mas ao mesmo tempo visionário, por “antecipar” o que seria realizado quase um século depois na arte moderna por artistas tais como Pollock, Riompele, entre outros. Ou feito Jorge Luis Borges em “Kafka e seus precursores” quando afirma que, de maneira “às avessas”, Zenão, Han Yu, Kiekegaard, Browning, Léon Bloy e lorde Dunsany “prefiguram” o escritor judeu-tcheco por vir, porque “cada escritor cria seus precursores” (BORGES, (1951 in) 1989).)

Sigamos Didi-Huberman em mais um “mergulho em abismo” em outro filósofo (também) francês, Jacques Derrida (1930-2004).

Derrida: “O hímen, consumação dos diferentes, continuidade e confusão do coito, casamento, confunde-se com aquilo de que parece derivar: o hímen como écran protetor, cofre da virgindade, parede vaginal, véu muito fino e invisível que, diante do útero, mantém-se entre o dentro e o fora da mulher, entre o desejo e a realização, por conseguinte. Ele não é nem o desejo nem o prazer, mas entre os dois. Nem o futuro nem o presente, mas entre os dois. É o hímen que o desejo sonha penetrar, perfurar numa violência que é (ao mesmo tempo e entre) o amor e o assassinio”. (DERRIDA apud DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 76)

(Entre o desejo e a realização, nem o futuro nem o presente, mas entre os dois: o “interstício” da “prefiguração” na ficção de Wilde e do “preenchimento” na narrativa histórica posterior do cárcere de Reading; a “anunciação” no conto de Balzac do que será “realizado” no final por Frenhofer e “encarnado” no “fazer teórico” de Didi-Huberman...)

Perfazer a pintura, fazê-la ir até o fim. Isto pôde significar antes de tudo algo como sua implicação no ideal: pintura adequada à sua ideia, a seu projeto, a seu dispositivo, mesmo a seu algoritmo. Seria ali uma perfeição, digamos, platônica ou, diversamente, pitagórica. Houve outra, não menos mítica, desta feita ovidiana, pode-se dizer, e que supunha a perfeição da pintura como o acontecimento de sua metamorfose: como se ela fosse requisitada a se tornar o que representava, a se per-fazer em corpo. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 105)

Forma e conteúdo convergentes, alma e corpo congruentes. Esta é a proposta de Balzac em “A obra-prima desconhecida”. Este é o “fazer teórico”, que é um “fazer fazendo” de Georges Didi-Huberman em **A pintura encarnada**. Esta é a “carcaça” de **O retrato de Dorian Gray**, de Oscar Wilde, que analisamos e apreendemos até a última gota de seu conhecimento.

– [...] É assim, e não é assim. O que falta? Um nada, mas esse nada é tudo. Detendes a aparência da vida, mas não expressais seu excesso que transborda, aquele não sei quê que é talvez a alma e que paira nebulosamente sobre o invólucro; enfim, aquela flor de vida que surpreenderam Ticiano e Rafael. (BALZAC apud DIDI-HUBERMAN, (1837 in) 2012, p. 157)

### III.11 Diante da Imagem de um Retrato

“O *não-saber* desnuda”, afirma Georges Bataille em uma das epígrafes de **Diante da imagem** (1990), de Georges Didi-Huberman. Interessante saber – e notem que afirmamos “sem” os parênteses das observações particulares – que a ordem de leitura seria outra, não fosse um “acaso” do mercado editorial – **A pintura encarnada** ficou de chegar a Recife, Pernambuco, uma semana depois do que era necessário à autora. Então esta iniciou pelo compêndio de textos de Didi-Huberman que é **Devant l’Image**. Isto lhe deu um panorama geral do pensamento do filósofo francês e, principalmente, subsídios para o aproximar do filólogo alemão Erich Auerbach e seu conceito de **Figura**.

(Tentaremos descobrir o motivo dessa não aproximação em **Diante da imagem** pelo próprio Didi-Huberman. Esperamos alcançar o nosso intento.)

Didi-Huberman, como foi salientado no início da seção passada pelo gravador e professor Luiz Carlos Mubarak, veio para “deslocar as perguntas habituais e se mover por mares heterodoxos”, ele veio para desconstruir a base da História da Arte como a conhecemos hoje em dia, para do Uno de interpretações se “transfigurar” – para usar um termo bem cristão – em uma miríade de “Conceito e História” do Diverso.

O historiador não é senão, em todos os sentidos do termo, o *fictor*, isto é, o modelador, o artífice, o autor e o inventor do passado que ele dá a ler. E, quando é no elemento da *arte* que desenvolve sua busca de um objeto circunscrito, mas de algo como uma expansão líquida ou aérea – uma nuvem sem contornos que passa acima dele mudando constantemente de forma. Ora, o que se pode conhecer de uma nuvem senão *adivinhand-a* e sem nunca apreendê-la inteiramente? (DIDI-HUBERMAN, (1990 in) 2013, p. 10, *itálico da tradução*)

Georges Didi-Huberman nos transporta ao Renascimento e conta a história do pintor, arquiteto e “biógrafo de artistas” Giorgio Vasari (1511-1574), que com o seu **Le Vite de piú Eccellenti Pittori, Scultori e Architettori** fez sair do esquecimento, trouxe à luz, fez “renascer” os nomes dos artistas de sua época que considerava merecer serem lembrados.<sup>70</sup> Mas o primeiro historiador da arte é duramente criticado pelo filósofo francês “que se move por

---

<sup>(70)</sup> É interessante lembrarmos que Vasari é *maneirista*, “à maneira de”, e que em **História social da arte e da literatura** o escritor e historiador da arte húngaro Arnold Hauser (1892-1978) afirma: “Vasari ainda usa *maniera* para designar individualidade artística, um modo de expressão histórica, pessoal ou tecnicamente condicionado, logo ‘estilo’, no mais amplo sentido da palavra” (HAUSER, 1998, p. 368, *itálico da tradução*).

mares heterodoxos”. O engessamento da História da Arte que Didi-Huberman impinge a Vasari é algo que vale a pena refletir.

E nossa hipótese se deve justamente ao fato de que a história da arte, fenômeno “moderno” por excelência – pois nascida no século XVI – quis enterrar as velhíssimas problemáticas do *visual* e do *figurável* conferindo novos fins às imagens da arte, fins que colocavam o visual sob a tirania do *visível* (e da imitação) e o figurável sob a tirania do *legível* (e da iconologia). Aquilo que a problemática “contemporânea” ou “freudiana” nos fala como de um trabalho ou de uma coerção estrutural havia sido há muito formulado por antigos padres da Igreja – evidentemente num outro registro de enunciação – e os pintores da Idade Média o haviam empregado como uma exigência essencial de sua própria noção de imagem. Noção hoje esquecida e tão difícil de exumar. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 16-17, *itálico da tradução*)

Talvez seja essa a “chave” para entender o (total) “esquecimento” de Erich Auerbach por Didi-Huberman – ao menos em **A pintura encarnada** e **Diante da imagem**. Além de a diferença (natural) entre as artes, Literatura para Auerbach, Artes Plásticas para Didi-Huberman, encontramos no último muito mais “coerção” da Igreja Católica na Idade Média do que no primeiro – o paradoxal é Auerbach ser judeu e por isso perseguido pelos nazistas na Segunda Grande Guerra.

Os artistas elencados por Vasari estão para Michelangelo assim como as figuras do Antigo Testamento nos primeiros padres da profecia figural estão para o Cristo, sendo tanto o ícone do Renascimento quanto o ícone de toda uma transformação religiosa os ápices de suas prefigurações, e no caso do último, continuando numa “semiose” sem fim mesmo após a sua morte e ressurreição nas **Cartas e Atos dos apóstolos** e **Apocalipse**.

Os homens da Idade Média não pensaram de outra forma o que constituía para eles o fundamento da sua religião, a saber: o Livro, a Sagrada Escritura, na qual cada partícula era apreendida como contendo a dupla potência do acontecimento e do mistério, do alcance imediato (ou mesmo milagroso) e do inalcançável, do próximo e do distante, da evidência e da obscuridade. Esse é o seu grande valor de fascinação, o seu valor de aura. Para os homens daquele tempo, a Escritura não foi, portanto, um objeto *legível* no sentido em que geralmente o entendemos. Eles precisavam – a crença o exigia – cavoucar o texto, abri-lo, praticar nele uma arborescência infinita de relações, de associações, de desdobramentos fantásticos em que tudo, especialmente tudo que não estava na “letra” mesma do texto (seu sentido manifesto), podia florescer. Isso não se chama uma “leitura” – palavra que etimologicamente sugere o estreitamento de um laço –

mas uma *exegese* – palavra que, por sua vez, significa a saída do texto manifesto, palavra que significa a abertura a todos os ventos do sentido. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 30, *itálico da tradução*)

Um outro ponto comum entre Auerbach e Huberman – pedimos licença por de agora em diante nomearmos o filósofo francês de forma reduzida: simplesmente por questão de sonoridade adotamos o nome menor –, um outro ponto em comum entre os dois teóricos da “figura” seria a “encarnação” do historiador em Huberman – “encarnação” que veremos mais adiante como “experiência do saber” divino, mas não apreensão de “todo o saber” que só pertence a Deus –, enquanto em Auerbach os saberes serão atualizados à cada releitura, à cada geração de historiadores que tomam o passado em suas mãos feito pedras ardentes e tentam (ao máximo, mesmo queimando as mãos) extrair o seu sentido. Ou segundo o professor de sociologia da USP Leopoldo Waizbort, “o feito de Auerbach seria ter realizado uma análise na qual a totalidade da época se revela; e a totalidade só se revela por ele identificar os suportes do processo histórico, vale dizer, o sujeito histórico de um processo social” (WAIZBORT, 2004, p. 76). Dos fragmentos das obras analisadas por Auerbach em **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental, pode-se apreender toda uma época, com seus costumes, valores e sua cultura, utilizando-se apenas, e somente apenas, de como a obra literária expõe essa realidade, realidade que “não está fora da obra, mas nela mesma; não é externa, mas interna” (WAIZBORT, 2004, p. 85).

Temos ainda alguns monumentos, mas não sabemos mais o mundo que os exigia; temos ainda algumas palavras, mas não sabemos mais a enunciação que as sustentava; temos ainda algumas imagens, mas não sabemos mais os olhares que lhes davam carne; temos a descrição dos ritos, mas não sabemos mais sua fenomenologia nem o valor exato da sua eficácia. O que isso quer dizer? Que todo passado é definitivamente *anacrônico*: só existe nas operações de um “presente remissivo”, um presente dotado da potência admirável ou perigosa de *apresentá-lo*, justamente, e, no *après-coup* dessa apresentação, de elaborá-lo, de representá-lo. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 50, *itálico da tradução*)

Como já refletimos antes, Huberman se apropria do pensamento alheio de uma maneira tão amalgamada, de uma maneira tão sua, que não sabemos mais quais são as fronteiras entre a influência e o influenciado, entre Derrida e Huberman, entre Vasari e Hegel, feito se o(s) primeiro(s) fosse(m) a “prefiguração” do(s) segundo(s).

Aliás, se poderia afirmar, com alguma ironia, que o primeiro grande historiador da arte já havia optado, seguramente sem o saber – mas o de hoje não o sabe em geral muito mais –, por uma posição neo-hegeliana em relação à historicidade. [...] Em suma, um Hegel reduzido (e em parte falseado, o que o prefixo *neo* estaria a indicar) a três reivindicações para a história. A primeira: o motor da história (da arte) está mais além de suas figuras singulares. É ele, o *mais além*, que se realiza propriamente falando: é ele que se per-faz no *colmo della perfezione*. Vasari lhe dá com frequência o epíteto de *divino* – o divino que designou e mesmo tocou com o dedo Michelangelo para sua realização. Pode-se também chamá-lo Ideia, pode-se chamá-lo Espírito. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 61, itálico da tradução)

É quando chegamos, entre outras reflexões, à hipótese principal deste terceiro capítulo da dissertação. Quando Hegel afirma que a “história é o devir [do Espírito] que se atualiza no saber, o devir que se mediatiza a si mesmo” (HEGEL apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 62, colchetes da tradução), lembrando Agostinho, o Triplo Presente e o Eterno, trazendo a Encarnação do Antigo Testamento passando pelo Novo Testamento aos últimos livros da Bíblia, consideramos que o Espírito é o Tempo inteiro, pois é anterior à Criação do Tempo. Ou seja, alguém (feito Oscar Fingal O’Flahertie Wills Wilde em 1890 em **O retrato de Dorian Gray**) preenchido pelo Espírito (criador) consegue vislumbrar acontecimentos passados, presentes, mas também futuros (em **De Profundis**). E “entre outras reflexões”, porque poderemos (mais uma vez), em outros espaços, relacionar essa hipótese principal do terceiro capítulo e o estudo “além-dissertação” (tal a prefiguração “além Novo Testamento”) da Escrita Criativa a partir de Oscar Wilde. Giorgio Vasari afirma “apud” Georges Didi-Huberman “apud” a nossa autora – esse “jogo” de “apuds” também é “interpretação figural”, também é **Figura**:

[...] E desse conhecimento (*cognizione*) nasce um certo conceito ou julgamento (*concetto e giudizio*) que forma no espírito essa coisa, a qual, expressa a seguir com as mãos (*poi espressa con le mani*), se chama o desenho. Pode-se daí concluir que esse desenho não é senão a expressão aparente e a declaração do conceito que se possui no espírito (*una aparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo*), ou daquilo que outros imaginaram no seu espírito e fabricaram na ideia (*nella mente imaginato e fabricato nell'idea*). [...] Seja como for, o desenho, quando extrai a invenção de uma coisa a partir do julgamento (*quando cava l'invenzione d'una qualche cosa dal giudizio*), tem necessidade de que a mão seja dirigida e tornada apta – através do estudo e do exercício de muitos anos – a desenhar e a exprimir bem (*disegnare e esprimere bene*) todas as coisas que a natureza criou, seja com a pena, o buril, o carvão [o lápis de carvão], a



pedra [o creiom] ou qualquer outro meio. De fato, quando o intelecto produz com julgamento conceitos purificados (*quando l'intelletto manda fuori i concetti purgati e con giudizio*), essas mãos, exercitadas durante tantos anos no desenho, fazem conhecer a perfeição e a excelência das artes, e ao mesmo tempo o saber do artista (*il sapere dell'artefice*). (VASARI apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 103-104, itálico e colchetes da tradução)

Como se o DI-SEGN-O, ou o “*segno di Dio*” alertado por Zuccari (em Huberman (em Tenório (em...))) nos gerasse a Ideia de que o Wilde de 1890, por meio da manipulação do DI-SEGN-O divino da palavra, do Verbo, na Criação de **O retrato de Dorian Gray** a pedido do editor da **Lippincott's**, J. M. Sttodardt, o escritor irlandês do nosso estudo produzisse “conceitos purificados”, que, de tanto “buscar”, duvida como Frenhofer de Balzac, mas “apreende”, “capta” o “saber do artista” (*il sapere dell'artefice*) do futuro Wilde, sete anos depois, em **De Profundis** (1897).

Assim se apresenta, em 1932, o movimento crítico proposto por (historiador de arte alemão Erwin) Panofsky (1892-1968) à história da arte. Movimento insistente, magistral, inquietante. Movimento que se transmite e transfere o problema de um lugar a outro: toda forma visível *já* traz o “conteúdo conceitual” de um objeto ou de um acontecimento; todo objeto, todo fenômeno visíveis *já* trazem sua consequência interpretativa. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 135, itálico da tradução, primeiros colchetes nossos)

Tragamos ao centro talvez uma das últimas imagens de nossa dissertação para, quem sabe, ilustrar o que “roçamos” em Oscar Wilde e seus dois textos “que se falam” apesar da distância no tempo. Estamos em 1994, no sul da França, próximo ao rio Ardèche, na região da Provence. Três exploradores de cavernas, entre eles Jean-Marie Chauvet, descobrem uma fenda bem estreita que dá acesso a um dos mais importantes achados da História da Arte, da Antropologia, Sociologia, enfim, da Cultura: a caverna posteriormente batizada como Chauvet e que o cineasta (que narra de maneira bem poética) de **O enigma de Kaspar Hauser** (1974), Werner Herzog (1942), batiza magistralmente de **Caverna dos sonhos esquecidos (Cave of Forgotten Dreams)** (2010).

Abrindo-se sob exceção extrema a “caverna” para o cineasta e equipe, acompanhamos – de maneira tão inesperada quanto para a própria equipe que a filma – o desvelar das imagens desenhadas nas paredes da caverna por *homo sapiens* (ou melhor, feito o pré-historiador Jean Clottes (1933) francês nos atualiza, *homo spiritualis*) há cerca de 32 mil anos. Herzog narra a

caverna feito “um momento congelado no tempo” que, por obra de deslizamentos, encapsulou o tempo nos permitindo ver, “face a face”, o que eles construíram lentamente, “em partes”.

“Os pintores parecem falar conosco”, nos diz Herzog. E nos sentimos assim “assombrados”, “assustados” com o “frescor” das imagens apesar das camadas e camadas de calcita e milhares de anos que nos separam. “Essas imagens são memórias de sonhos”, continua Herzog. Mas o ex-malabarista, ex-monociclista de circo e atual arqueologista Julien Mooney adverte: “O passado está totalmente perdido”. Precisamos criar novos entendimentos da caverna, criar uma representação, para nos separar do “assombro”, do “absoluto”, da face de Deus – pois a face de Deus em Moisés, em Jacó, nem ao menos a face do Deus-Pai no Cristo nos é inacessível de maneira direta: é preciso o Cristo para intermediá-lo. O que torna para Mooney impossível de retornar à caverna após cinco dias consecutivos de visita e os sonhos com os leões representados e também com leões “reais”.

“Nós estamos presos na história, eles não”, em uma das últimas partes do documentário, afirma Herzog. Mooney lhe conta a história de um etnógrafo que leva um aborígene da Austrália para explorar uma caverna com pinturas rupestres, e o choque de bagagens, de culturas é explícito e contundente: o aborígene começa a “retocar” uma pintura que “se apaga”, e, quando questionado o seu gesto pelo etnólogo, aquele responde: “Não estou pintando. São as mãos dos espíritos que estão pintando”.

Não é difícil imaginar “as mãos de Oscar Wilde” em 1897 “escrevendo por cima” das “mãos de Oscar Wilde” em 1890 diante dessa “imagem-abismo” de 32 mil anos de diferença entre nós e esses artistas primitivos da **Caverna dos sonhos esquecidos**. Se pensarmos bem, tudo já foi escrito, tudo já foi pintado, e não fazemos nada além de re-fazer, re-escrever, re-criar aquilo que “originalmente” foi “criado” nos seis primeiros dias da vida na Terra. Mas, como diz a poetisa mineira Adélia Prado em **Oráculos de maio**: “Sei que Deus mora em mim / como em sua melhor casa. / Sou sua paisagem, sua retorta alquímica / e para sua alegria / seus dois olhos. Mas esta letra é minha” (PRADO apud HOHLFELDT, (1999 in) 2000, p. 96).

Leonardo da Vinci disse: “Duas fraquezas que se apoiam uma na outra produzem juntas uma força”. As duas metades de um arco não podem sequer se manter de pé sozinhas; o arco inteiro suporta uma carga. Do mesmo modo, a pesquisa arqueológica é cega e vazia sem re-criação estética, e a re-criação estética é irracional, com frequência extraviada, sem investigação arqueológica. Mas, “ao se apoiarem uma na outra”, ambas podem suportar o “sistema doador de sentido” – que é

uma sinopse histórica. (PANOFSKY apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 152-153)

### III.12 Antes do Fim de todas as Páginas

Antes do fim de todas as páginas escritas neste estudo, na presente dissertação, precisamos retomar uma imagem (ainda) não totalmente “preenchida”: a imagem de **Isaías** prefigurando o que iria se concretizar em **João** e que comparamos com o nosso Objeto de pesquisa: “as chagas” tomadas para si no Cristo para expurgar “todos os nossos pecados”, e “todos os pecados” de **Dorian Gray** sendo “encarnados” no quadro deixando sua face “jovem e pura”, não transparecendo a sua “verdade” escondida no quarto escuro.

No capítulo “4. A imagem como rasgadura e a morte do Deus encarnado” em **Diante da imagem**, Huberman, ao analisar a pintura de um anônimo alemão da primeira metade do século XIV que encontra-se hoje em Colônia, Alemanha, no Schnütgen Museum, *Crucifixão com São Bernardo e uma monja*, nos traz a “encarnação” mesma no ato de *abrir* as chagas do Cristo no quadro, de fazer *jorrar* o sangue vívido diante de nós, e a imagem que outrora pensávamos passiva e obediente ao nosso olhar, passar a nos olhar profunda e criticamente, feito o retrato de um jovem hedonista inglês escrito (e inscrito) por um autor irlandês.

Essa imagem, em todo caso, manifesta da maneira mais abrupta possível a *exigência dos limites* que a crença cristã dirigia ao mundo visível dos corpos: se estamos condenados ao purgatório terrestre dos nossos próprios corpos, ao menos *transformemo-los* à imitação do Verbo encarnado, isto é, do Cristo que sacrificou seu corpo para a remissão futura de todos os pecados. Imitemos como por mímica o sacrifício do corpo o quanto formos capazes disso. Tratava-se, nem mais nem menos, de um *apelo ao sintoma*: exigir do corpo que fosse atingido, afligido, desconjuntado, quase aniquilado... em nome e por imitação de um mistério que falava do Verbo divino e da carne desse Verbo. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 268, *itálico da tradução*)

Ao manipular “o barro” da matéria-prima, o pintor da Idade Média, o pintor rupestre das cavernas, o escritor de Dublin, acessava a instância do Sagrado, instância de onde jorra o conhecimento feito a chaga aberta no Cristo na cruz por Longino. O que “entrevemos” na Escrita Criativa dos Interlúdios neste estudo e que ficará para o além-estudo, o anexo da dissertação “**O retrato de Dorian Gray**, de Oscar Wilde: um romance indicial, agostiniano e prefigural”: **O desaprendiz de estórias** (Notas para uma Teoria da Ficção).

Da mesma forma que Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde em 1890, manipulando em **O retrato de Dorian Gray** o seu “barro”, o seu “sintoma”, feito nos apresenta Lacan em Huberman, desvela “*etincelles* de futuro” que somente serão “compreendidas”, “apreendidas” na manipulação histórica do mesmo barro, pelo mesmo Wilde, em **De Profundis**, nós, a autora desta dissertação e o pronome pessoal na primeira pessoa do plural que a protege de uma “exposição” total, manipulando o “barro” da escrita de **O desaprendiz**, juntamente com todos os teóricos deste estudo que em algumas páginas se encerra, captamos mais de Oscar Wilde, experienciamos mais de Oscar Wilde e agora podemos seguir em busca de outras paragens, quem sabe – apesar de a imensa saudade –, de outros autores, nessa infinita e doce busca pelo Saber.

Porque existe um lugar, um ritmo da imagem no qual a própria imagem busca algo como o seu desabamento. Então estamos diante da imagem como diante de um limite escancarado, um lugar que se desconjunta. O fascínio aí se exaspera, se inverte. É como um movimento sem fim, alternadamente virtual e atual, poderoso em ambos os casos. A frontalidade na qual a imagem nos colocava se rasga de repente, mas nos mantém em suspenso, imóveis, a nós que, por um instante, não sabemos mais o que ver sob o olhar dessa imagem. Então estamos diante da imagem como diante da exuberância ininteligível de um acontecimento visual. Estamos diante da imagem como diante do obstáculo e da sua escavação sem fim. Estamos diante da imagem como diante de um tesouro de simplicidade, uma cor, por exemplo, e estamos aí – segundo a bela fórmula de Henri Michaux – como em face ao que se furta.

Toda a dificuldade consistindo em não ter medo nem de saber, nem de não saber. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 295)

### Interlúdio III

**23/06/2015 - 14h00**

Sáimos da Peça Imaginária “**O retrato de Dorian Gray**: um romance indicial, agostiniano e prefigural”. Começamos a nos despedir dos teóricos, a nos despedir do escritor irlandês Oscar Fingal O’Flahertie Wills Wilde. Mas algo continua pulsando em nossas veias, a ponto de precisar de mais um Interlúdio para tentar captar o que sentimos – a Escrita Criativa é esse fogo a nos abrasar o sangue, a nos queimar o espírito e estamos mortos, como dizia Clarice Lispector, quando não estamos escrevendo.

Aqui entrevemos um estudo futuro, estudo mais demorado em que procuraremos nos aprofundar na Criação Literária e conexões possíveis, nas retroalimentações e coexistência possíveis entre Teoria e Poesia, o Crítico e o Artista, a Inteligência e a Intuição, a Técnica e a Forma.

O filósofo, epistemológico e crítico literário francês Gaston Bachelard (1884-1962) em **A psicanálise do fogo**<sup>71</sup> trata desse impulso criador a correr nas veias tanto no Poeta, ou “fazedor de Ficção”, quanto no Crítico, ou “fazedor de Teoria”, quando afirma que os “eixos da poesia e da ciência são, a princípio, inversos. Tudo o que a filosofia pode esperar é tornar a poesia e a ciência complementares, uni-las como dois contrários benfeitos”.<sup>72</sup>

Bachelard retoma um assunto que nos é muito caro nesta dissertação: o devaneio – vimos com Jean-Jacques Rousseau, com Henri Bergson. O devaneio poético diante do fogo é o impulso criador que falamos acima, “não cessa de retomar os temas primitivos, não cessa de trabalhar como uma alma primitiva, a despeito do pensamento elaborado, contra a própria instrução das experiências científicas”.<sup>73</sup>

“Há no homem uma verdadeira *vontade de intelectualidade*”.<sup>74</sup> Bachelard se contrapõe a Bergson, ou aos seguidores deste, quando afirma que subestimamos a “necessidade de compreender”, a liberdade de querermos tudo apreender, mas de uma maneira partida, sob o “princípio da utilidade”. Discordamos quando Bachelard condiciona a Bergson (ou aos seus seguidores) a aprendizagem pela utilidade. Acreditamos que Bergson expôs diversas

<sup>(71)</sup> BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. Tradução: Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, selo Martins, (1949 in) 2008.

<sup>(72)</sup> BACHELARD, Gaston. Op. cit., p. 2.

<sup>(73)</sup> BACHELARD, Gaston. Op. cit., p. 5-6.

<sup>(74)</sup> BACHELARD, Gaston. Op. cit., p. 18, *itálico da tradução*.

ferramentas para a aprendizagem, entre elas, o Utilitarismo, mas sem se posicionar a favor. Bergson nos parece bem mais desejar essa apreensão holística na Criação que nos vai falar Gaston Bachelard através do devaneio diante do fogo.

O devaneio do fogo difere do devaneio do sonho, porque o primeiro se encontra “sempre mais ou menos centrado num objeto. O sonho avança linearmente, esquecendo seu caminho à medida que avança. O devaneio opera como estrela. Retorna a seu centro para emitir novos raios”.<sup>75</sup> Experienciamos no devaneio, principalmente do fogo, o “rascunho da Vida” naquilo que não podemos viver acordados, mas que é uma possibilidade.

Bachelard compara o devaneio do fogo a duas hastes de madeira que, na fricção, no fogo do amor, homem-e-mulher-hastes-de-madeira põem-se a queimar. Aproxima esta imagem do complexo de Édipo de Sigmund Freud, e afirma, de maneira incisiva, que o “fogo impuro” das duas-hastes-pai-e-mãe a friccionar é a melhor designação do Édipo de todos os tempos: “Se não consegues acender o fogo, o fracasso causticamente irá roer teu coração, o fogo permanecerá em ti. Se produzes o fogo, a própria esfinge te consumirá. O amor não é senão um fogo a transmitir. O fogo não é senão um amor a surpreender”.<sup>76</sup>

O fogo do amor está na base do fogo do perdão em **De Profundis**. Está na base das chamas do Espírito Santo adentrando nos discípulos do Cristo – Cristo, o Verbo Encarnado. Bachelard considera que a “experiência do fogo do amor é que é a base da indução objetiva”.<sup>77</sup> Ao dar primazia ao que é “agradável” em detrimento ao que é “útil”, Bachelard busca esse “fogo propulsor”, esse Primeiro Motor narrado por Aristóteles e que citamos no Interlúdio II e no terceiro capítulo desta dissertação.

Essa busca do que nos falta deriva desse rompimento “com as etimologias primeiras”. “No princípio”, no “espírito pré-histórico”, ou mesmo hoje em dia no Inconsciente, não existia uma separação entre “a palavra e a coisa”, e éramos inexoravelmente aquilo o que falávamos – talvez seja esse o significado das Profecias de Cristo com Pedro e Judas, de Henry/Eric em **The Time Traveler’s Wife**, de Isaías prefigurando o **Evangelho segundo São João** prefigurando as **Cartas e Atos dos apóstolos**.

<sup>(75)</sup> BACHELARD, Gaston. Op. cit., p. 22.

<sup>(76)</sup> BACHELARD, Gaston. Op. cit., p. 38.

<sup>(77)</sup> BACHELARD, Gaston. Op. cit., p. 51.

O fogo dá ao homem sonhador uma profundidade do devir. Essa “essência das coisas” que nos indicou Bergson em **A evolução criadora** é o que todo Artista busca na Poesia, o que todo Crítico vislumbra na Teoria, o que nos move, uma razão para viver.

Auguste Rodin nos dizia que era preciso apreender a técnica para depois a esquecer. “Cada coisa é apenas o limite da *chama* à qual deve sua existência”<sup>78</sup> é o que Rodin nos ensina a procurar: este limite onde a chama deixa de ser chama, o fogo da Teoria “parece desaparecer” para vir à tona da maneira mais Criadora possível, pulsando nas veias do Inconsciente e manifestando-se de maneira Consciente em nosso fazer Artístico e – acreditamos também – em nosso fazer Teórico.

“A abstração científica é a cura do inconsciente”.<sup>79</sup> É preciso “soltar as rédeas” para se “estar consigo mesmo”, nos aconselha Pema Chödrön no Interlúdio II, para se permitir ser levado pelo devaneio do fogo e dele colher “fagulhas criadoras”.

O fogo é o Espírito que paira sobre as águas na Criação do Gênesis. Os teóricos coincidem – Agostinho, Bergson, Didi-Huberman, Bachelard –, se conversam, porque falam do mesmo sujeito, aquele propiciador do Criar. O fogo do devaneio paira sobre as águas, roça as mesmas águas do “princípio”, e são águas novas, águas vivas, fontes de inspiração. A “consciência secreta” das coisas nos é disponibilizada no estudo teórico, é transformada em Arte ao se roçar a “essência das coisas”.

A contradição entre Matéria e Forma, entre Inteligência e Intuição, Teoria e Poesia é o que alimenta o Crítico Criador. É “pela contradição que se chega mais facilmente à originalidade”,<sup>80</sup> e tudo o que buscamos é esta voz única e que não pode calar. Vivemos em um mundo ao contrário daquele sonhado por Oscar Wilde em “A Alma do Homem sob o Socialismo”: aquele em que o “individualismo é o ponto para o qual tende todo desenvolvimento”.

Voltemos para “o fogo do amor”, o fogo que nos constitui primeiro, pois “ser amado significa consumir-se na chama; amar é luzir de uma luz inesgotável”,<sup>81</sup> dizia Rilke em Bachelard. Pois foi preciso o fogo do amor para sairmos do Imóvel para o Móvel, do Nada para o Tudo, dar Luz à Escuridão.

<sup>(78)</sup> RODIN, Auguste apud BACHELARD, Gaston. Op. cit., p. 84, itálico da tradução.

<sup>(79)</sup> BACHELARD, Gaston. Op. cit., p. 96.

<sup>(80)</sup> BACHELARD, Gaston. Op. cit., p. 119.

<sup>(81)</sup> RILKE, Rainer Maria apud BACHELARD, Gaston. Op. cit., p. 156.

Bachelard deseja uma física ou química do devaneio, devaneio que nos preparasse “para uma crítica literária objetiva no sentido mais preciso do termo”. É preciso “a síntese de imagens poéticas” para se fazer Poesia, nossa busca da tese e antítese, do “contraditório” para se fazer Teoria. “Psiquicamente, somos criados por nosso devaneio”,<sup>82</sup> afirma o filósofo e epistemólogo francês. O devaneio amplia os nossos limites de dentro para fora – é na busca da nossa “essência” que descobrimos, ou ao menos, roçamos a “essência das coisas”. E o que buscamos na Literatura, quer seja como Crítico, quer seja como Artista, é nos aproximarmos ao máximo desse Logos original.

A psicanálise do fogo, o devaneio do fogo, por sua tamanha dialética, por sua imensa contradição, permite essa tremenda ubiquidade, esse ocupar os dois lugares da Física e, ao mesmo tempo, permanecer Poético, e Poesia, e *Poiesis*.

---

<sup>(82)</sup> BACHELARD, Gaston. Op. cit., p. 159, 160 e 161, respectivamente.



### Conclusões Gerais: A Prefiguração do Fim

**Agosto de 2015.** A autora acaba de qualificar a dissertação “**O retrato de Dorian Gray**, de Oscar Wilde: um romance indicial, agostiniano e prefigural” no Centro de Artes e Comunicação (CAC), Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Ela olha para trás. Sabe que precisa se distanciar de seu Objeto de pesquisa, precisa se distanciar de si mesma para ao seu próprio texto analisar.

O mais difícil em toda Conclusão de (qualquer) texto (seja Ficção ou Teoria) é A Prefiguração do Fim. Foram quatro anos de estudo, diversos professores, dezenas de colegas, livros que se perderam as contas. E mesmo se sentindo “morta”, feito dizia Clarice (Lispector), a autora deve tomar teclado e tela de computador e resumir a sua escrita, e fechar a sua (es)história.

No princípio eram três os pilares da dissertação: 1) O Índice de Peirce; 2) O Tempo/Eterno de Agostinho; 3) A Figura de Auerbach. E dessas “pontas de iceberg” – como dizia Ernest Hemingway em relação às “histórias verdadeiras” sob as “histórias aparentes” dos contos ou textos ficcionais – teceram-se “árvores” de Conceitos, “raízes” de Teóricos que poderiam se estender ao infinito. Mas foi preciso um “recorte fotográfico” dos assuntos para não se dispersar. Então o Índice de Peirce apontou para 1.1) “A ubiquidade do Índice e do Ícone” no Dicissigno da mesma **Semiótica** peirceana, que apontou para 1.2) “As leis verticais da não ficção sendo quebradas pelas convenções horizontais da ficção” de John R. Searle, 1.3) “A dupla face de Bem e Mal da fotografia” de Roland Barthes, 1.4) “A contiguidade no índice entre o objeto e o signo que dele emana” de Philippe Dubois, 1.5) “A apropriação da realidade no ato fotográfico” de Susan Sontag; o Tempo/Eterno de Agostinho ecoou no 2.1) “Espaço finito, mas sem fronteiras” de Albert Einstein, 2.2) No “físico real” que habita pelo pensamento os “físicos fictícios” de Henri Bergson; a **Figura** aplicada na **Mimesis** de Auerbach prefigurou, 3.1) No presente do passado no Antigo Testamento de **Isaías** o que foi preenchido no presente do presente do Novo Testamento do **Evangelho segundo São João** com a vinda do Cristo à Terra, que por sua vez prefigurou a **Epístola de São Paulo aos Coríntios** nas **Cartas e Atos dos apóstolos** com a segunda vinda do Cristo nos últimos dias, que anunciou 3.2) “As chagas e encarnação” de Georges Didi-Huberman, 3.3) “A carcaça do romance” no poeta romântico inglês John Keats... Isso tudo entremeado pelos Interlúdios dessa peça de teatro que foi a nossa dissertação – “nossa” da autora que escreve, “nossa” da autora que se autoanalisa, “nossa” do

leitor que a lê –, Interlúdios que foram “celeiro” de informação para os três capítulos da pesquisa, de onde emanou I.I) A reflexão de se “a Arte é maior do que a Vida” de “O Crítico como Artista” de Ernest/Gilbert/Wilde, I.II) O Céu dos Céus da Criação no XII livro de **Confissões** de Agostinho; II.I) A Inteligência que está para a Teoria assim como a Intuição está para a Poesia em **A evolução criadora** de Henry Bergson; III.I) Os “devaneios para a Criação” no fogo de Gaston Bachelard, na solidão de Jean-Jacques Rousseau, na busca por essa voz própria, esse “Individualismo sadio” que Wilde narra em “A Alma do Homem sob o Socialismo”, e que é o desejo primeiro de quem escreve, quer seja Crítica, quer seja Ficção.

A autora de fora de sua própria escrita – e sem poder estar “de fora” pois é feita pelo uso da Linguagem – identifica no seu modo de escrever o que Neil deGrasse Tyson também identificou em **Cosmos** e que “a Inteligência investiga e considera para fins científicos”: “os padrões”. Eis alguns desses “padrões” da autora:

- ➔ Utilizou-se de repetições de textos em contextos diferentes da dissertação, como se para “atualizá-los”;
- ➔ Os “apuds” são como se fossem (re)encarnações do pensamento de um autor “dentro” do pensamento de outro, quem sabe, em uma semiose sem fim;
- ➔ As datas originais da maioria dos textos (convencionou-se apenas nas primeiras aparições e referências bibliográficas) estão entre parênteses “in” a data da edição utilizada no presente estudo;
- ➔ A escrita do ensaio romanceado ou romance ensaístico **O desaprendiz de estórias** (Notas para uma Teoria da Ficção) – o Anexo, a Prática – dois meses antes do início da escrita da dissertação, com Termos, Conceitos, Ideias que dele emanaram e foram aproveitados na Teoria.

Essas “repetições”, ou “prefigurações”, ou “atualizações” procuraram aplicar no estilo da escrita o que se apreendia nos estilos da leitura. Ou seja, os Conceitos Indiciais, Agostinianos e Prefigurais entre os diversos teóricos e o Objeto de pesquisa **O retrato de Dorian Gray** e outros textos do autor de Dublin, entre eles, principalmente, a longa carta **De Profundis**.

Sabemos da impossibilidade de a tudo abarcar, de a tudo apreender, de a tudo escrever – a princípio com papel e caneta (Apresentação, Breve Biografia, I – Um Romance Indicial),

em seguida, com teclado e tela de computador (demais capítulos, Interlúdios) –, e temos a certeza das imperfeições que serão encontradas pelos leitores nesta pesquisa. Mas também sabemos, com “todos os átomos do Corpo e da Alma de Epicuro”, que, em primeiro lugar, mudamos o passado da autora – quem, não conseguindo passar na primeira seleção do Mestrado/2013, graças a uma “aprendizagem pelo afeto” com diversos professores, em especial, com sua orientadora Prof. Dra. Maria do Carmo de Siqueira Nino, alcança defender sua dissertação no mesmo ano, 2015, de seus primeiros colegas, Turma 2013-1.

E a “coincidência” – sem a autora da dissertação acreditar em “coincidências” – dos aniversários do escritor de Dublin em 2015: 115 anos de morte em Paris, França (1900), 125 anos do lançamento da primeira versão de **O retrato de Dorian Gray** na **Lippincott's Monthly Magazine** (1890), 120 anos de sua prisão (1895) por “flagrante indecência”, ou homossexualidade, gerando com isso a escrita da longa carta, **De Profundis**, a seu ex-amante lorde Alfred Douglas, para perdoá-lo, para “mudar o seu passado”.

Tudo já foi escrito. A diferença é quem escreve. A importância é o que um escritor, um livro, uma universidade, o estudo podem fazer em nossas vidas. Tornar-nos “escritores melhores, mais lidos?”, em outras palavras afirma Joubert em algum trecho de **O livro por vir**, de Maurice Blanchot. Talvez. Mas talvez, a importância seja sentir o estudo adentrando em nossas veias, a Teoria mergulhando em nossas veias para fazer pulsar e, quem sabe, gerar a mais pura, brilhante, vibrante “fagulha” de Poesia e com isso nos sentirmos vivos, sairmos do “túmulo” de pós-escrita e continuarmos a navegar outros mares, prefigurar outros autores, Objetos de pesquisa, e Crítica, e Ficção, Teoria, Poesia...

– Até breve, Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde!

## Referências Bibliográficas

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução: L. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, (397 in) 2013 – (Vozes de Bolso).

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas: Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011 – (Clássicos Edipro).

ARROUYE, Jean. Mors Alma Mater: de la Photographie. In **La Mort en ses Miroirs** (Actes du Colloque EIDOS), 1986, Université François Rabelais, Tours. Paris, France, Meridiens Klincksieck, 1990 – (Tradução nossa para esta dissertação).

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, (1946 in) 2011.

\_\_\_\_\_. **Figura**. Tradução: Duda Machado. Revisão da tradução: José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr. São Paulo: Ática, (1938 in) 1997.

\_\_\_\_\_. Appendix: Epilogomena to Mimesis. In **Mimesis**: the Representation of Reality in Western Literature. Princeton, USA: Princeton University Press, 2003, p. 559-574 – (Tradução nossa para esta dissertação).

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. Tradução: Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, selo Martins, (1949 in) 2008.

BAER, Ulrich. Introdução. In **Cartas do poeta sobre a vida**: a sabedoria de Rilke. Organização: Ulrich Baer. Tradução: Milton Camargo Mota. São Paulo: Martins, 2007 – (Coleção Prosa).

BAKHTIN, Mikail. **Estética da criação verbal**. Prefácio à edição francesa: Tzvetan Todorov. Introdução e tradução do russo: Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BARCK, Karlheinz. “Figura” e “Imagem Dialética” (A Concepção de História de Erich Auerbach na perspectiva de Walter Benjamin). Tradução: Johannes Kretschmer. In **V Colóquio UERJ**. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 185-194.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Tradução: Júlio Catañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, (1980 in) 2011.

\_\_\_\_\_. **S/Z**. Tradução: Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa, Portugal: Edições 70, (1970 in) 1999 – (Coleção Signos).

BENJAMIN, Walter. Destino e caráter. In **Escritos sobre mito e linguagem**. Organização, apresentação e notas: Jeanne Marie Gagnebin. Tradução: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, (1919 in) 2011.

BERGSON, Henri. **Duração e simultaneidade**. Tradução: Claudia Berliner. Revisão técnica: Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, (1920 in) 2006 – (Tópicos).

\_\_\_\_\_. **A evolução criadora**. Tradução: Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: UNESP, (1907 in) 2010.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Ilustrações: Carolina Kaastrup. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

**Bíblia Sagrada**. 142. ed. Edição Claretiana. São Paulo: Ave-Maria, 2001.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005 – (Tópicos).

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In **Outras inquisições**. São Paulo: Globo, (1951 in) 1989 – (<http://caminhopoetico.blog.com/2013/03/02/kafka-e-seus-precursos/>).

CHÖDRÖN, Pema. **Quando tudo se desfaz**: orientação para tempos difíceis. Tradução: Helenice Gouvêa. Rio de Janeiro: Gryphus, (1997 in) 2002.

COELHO, Ruy. Ficção e Realidade. In **Esboço de Figura**: homenagem a Antonio Candido. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.

DELACY, Monah. **Introdução ao teatro**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Pintura Encarnada**. BALZAC. Honoré de. **A Obra-Prima Desconhecida**. Tradução: Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, (1985 in) e (1837 in) 2012.

\_\_\_\_\_. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: 34, (1990 in) 2013.

\_\_\_\_\_. **Phasmes**: Essais sur l'Apparition. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998 – (Tradução nossa para esta dissertação).

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Tradução: Marina Appenzelier. Campinas, SP: Papirus, (1990 in) 2011.

ECO, Umberto. **História da beleza**. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

EINSTEIN, Albert. **A Teoria da Relatividade**: sobre a Teoria da Relatividade especial e geral (para leigos). Tradução: Silvio Levy. Porto Alegre, RS: L&PM, (1916-1917 in) 2013.

EPICURO. **Antologia de textos**. In **Os pensadores**. Traduções e notas: Agostinho da Silva [et al.]. Estudos introdutórios de E. Joyau e G. Ribbeck. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In **O romance, 1**: a cultura do romance. Organização: Franco Moretti. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GREENBLATT, Stephen. **A virada**: o nascimento do mundo moderno. Tradução: Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998 – (Paideia).

HUYSMANS, Joris-Karl. **À Rebours**. Paris, France: Les Éditions G. Crès et Cie, 1884 – ([https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%80\\_rebours/Texte\\_entier](https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%80_rebours/Texte_entier)).

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Coordenação e tradução: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KUSUMI, Takashi. Chapter 14: Human metacognition and the déjà vu phenomenon. In **Diversity of Cognition: Evolution, Development, Domestication, and Pathology**. K. Fujita & S. Itakura (Eds.). Kyoto, Japan: Kyoto University Press, 2006, p. 302-314 – (Tradução nossa para esta dissertação).

KEATS, John. **Ode sobre a melancolia e outros poemas**. Organização e tradução: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Hedra, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Tradução: Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, (1919 in) 2011 – (Vozes de Bolso).

\_\_\_\_\_. **Além do bem e do mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução e notas: Renato Zwick. Apresentação e cronologia: Marcelo Backes. Porto Alegre, RS: L&PM, (1886 in) 2010.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988 – (Série Fundamentos).

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. 1. reimpressão da 4. ed. São Paulo: Perspectiva, (aproximadamente 1884 in) 2012 – (Estudos; 46 / dirigida por J. Guinsburg).

PRADO, Adélia. **Oráculos de maio**. In HOHLFELDT, Antonio. A epifania da condição feminina. In **Cadernos de Literatura Brasileira**. Número 9. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, (1999 in) 2000.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. 1. A intriga e a narrativa histórica. Tradução: Claudia Berliner. Introdução Hélio Salles Gentil. São Paulo: WMF Martins Fontes, (1983 in) 2010.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In CANDIDO, Antonio [et al.]. **A Personagem de ficção**. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Os devaneios do caminhante solitário**. Tradução: Julia da Rosa Simões. Porto Alegre, RS: L&PM, (1776-1778 in) 2008.

SCHIFFER, Daniel Salvatore. **Oscar Wilde**. Tradução: Joana Canêdo. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

SCHÜTZ, Alfred. **Dom Quixote** e o problema da realidade. Tradução: Luiza Lobo. In **Teoria da literatura em suas fontes**. Vol. 2. Seleção, introdução e revisão técnica: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 749-771.

SEARLE, John R. The Logical Status of Fictional Discourse. In **Searle, J. R.: Expression and Meaning**. Cambridge: Cambridge University Press, 1979 – (Tradução nossa para esta dissertação).

SEGRE, Cesare. La Ficción Literaria. **Principios de Análisis del Texto Literario**. Barcelona, Crítica, 1985 – (Tradução nossa para esta dissertação).

SONTAG, Susan. **Sur la Photographie**. Traduit de l'anglais par Philippe Blanchard en collaboration avec l'auteur. Christian Bourgois Editeur. Collection Choix-Essais, 1977 - (Tradução nossa para esta dissertação).

TENÓRIO, Patricia. Jane Frances Elgee & Oscar Wilde: Uma teoria dos afetos. **Revista Escrita**. Rio de Janeiro: PUC/RJ, agosto - 2015.

WAIZBORT, Leopoldo. Erich Auerbach Sociólogo. In **Tempo social**. São Paulo, v. 16, n. 1, junho, 2004.

WILDE, Oscar. **The Complete Plays, Poems, Novels and Stories of Oscar Wilde**. London, England: Magpie Books/Robinson Publishing, 1993.

\_\_\_\_\_. O Menino-Estrela. In **Obra completa**. Volume único. Introdução geral e Nota editorial, Ensaio Biográfico-Crítico, Bibliografia, Cronologia da Vida e da Obra: James Laver. Tradução: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, (1891 in) 2007, p. 325-338.

\_\_\_\_\_. O Crime de Lorde Artur Savile. In **Obra completa**. Volume único. Introdução geral e Nota editorial, Ensaio Biográfico-Crítico, Bibliografia, Cronologia da Vida e da Obra: James Laver. Tradução: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, (1891 in) 2007, p. 341-369.

\_\_\_\_\_. O Retrato de Mr. W. H.. In **Obra completa**. Volume único. Introdução geral e Nota editorial, Ensaio Biográfico-Crítico, Bibliografia, Cronologia da Vida e da Obra: James Laver. Tradução: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, (1889 in) 2007, p. 407-432.

\_\_\_\_\_. Vera ou os Niilistas. In **Obra completa**. Volume único. Introdução geral e Nota editorial, Ensaio Biográfico-Crítico, Bibliografia, Cronologia da Vida e da Obra: James Laver. Tradução: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, (1880 in) 2007, p. 455-499.

\_\_\_\_\_. A Duquesa de Pádua. In **Obra completa**. Volume único. Introdução geral e Nota editorial, Ensaio Biográfico-Crítico, Bibliografia, Cronologia da Vida e da Obra: James Laver. Tradução: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, (1891 in) 2007, p. 505-558.

\_\_\_\_\_. O Leque de Lady Windermere. In **Obra completa**. Volume único. Introdução geral e Nota editorial, Ensaio Biográfico-Crítico, Bibliografia, Cronologia da Vida e da Obra:

James Laver. Tradução: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, (1892 in) 2007, p. 563-608.

\_\_\_\_\_. Salomé. In **Obra completa**. Volume único. Introdução geral e Nota editorial, Ensaio Biográfico-Crítico, Bibliografia, Cronologia da Vida e da Obra: James Laver. Tradução: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, (1893 in) 2007, p. 613-635.

\_\_\_\_\_. Uma Mulher sem Importância. In **Obra completa**. Volume único. Introdução geral e Nota editorial, Ensaio Biográfico-Crítico, Bibliografia, Cronologia da Vida e da Obra: James Laver. Tradução: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, (1893 in) 2007, p. 659-610.

\_\_\_\_\_. A Decadência da Mentira. In **Obra completa**. Volume único. Introdução geral e Nota editorial, Ensaio Biográfico-Crítico, Bibliografia, Cronologia da Vida e da Obra: James Laver. Tradução: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, (1891 in) 2007, p. 1069-1095.

\_\_\_\_\_. O Crítico como Artista. In **Obra completa**. Volume único. Introdução geral e Nota editorial, Ensaio Biográfico-Crítico, Bibliografia, Cronologia da Vida e da Obra: James Laver. Tradução: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, (1891 in) 2007, p. 1111-1164.

\_\_\_\_\_. A Alma do Homem sob o Socialismo. In **Obra completa**. Volume único. Introdução geral e Nota editorial, Ensaio Biográfico-Crítico, Bibliografia, Cronologia da Vida e da Obra: James Laver. Tradução: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, (1890 in) 2007, p. 1164-1193.

\_\_\_\_\_. **O retrato de Dorian Gray**. In **Obra completa**. Volume único. Introdução geral e Nota editorial, Ensaio Biográfico-Crítico, Bibliografia, Cronologia da Vida e da Obra: James Laver. Tradução: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, (1891 in) 2007, p. 55-224.

\_\_\_\_\_. Tradução: Lígia Junqueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, (1891 in) 2007.

\_\_\_\_\_. Organização: Nicholas Frankel. Tradução: Jorio Dauster. Ed. anotada e não censurada. São Paulo: Globo, (1890 in) 2013. – (Biblioteca Azul).

\_\_\_\_\_. **De Profundis**. Tradução: Júlia Tettamanzy e Maria Angela Saldanha Vieira de Aguiar. Porto Alegre, RS: L&PM, (1897 in) 2006.



### Referências Cinematográficas

**Bright Star. Brilho de uma paixão.** 2009. 119 min. Reino Unido e Austrália. Direção: Jane Campion. Com Ben Whishaw, Abbie Cornish, Paul Schneider, entre outros.

**Cave of Forgotten Dreams. Caverna dos sonhos esquecidos.** 2010. 90 min. França, Canadá, Reino Unido, Estados Unidos e Alemanha. Direção: Werner Herzog. Com Werner Herzog, Jean Clottes, Dominique Baffier, Jean-Michel Geneste, Maurice Maurin, Julien Mooney, entre outros.

**Cosmos.** 2014. 13 episódios de 44 min. Estados Unidos. Criação: Ann Druyan e Steve Soter. Direção: Brannon Braga, Bill Pope e Ann Druyan. Apresentação: Neil deGrasse Tyson.

**Creation. Criação.** 2009. 108 min. Reino Unido. Direção: Jon Amiel. Com Paul Bettany, Jeniffer Connelly, Martha West, Jeremy Northam, Toby Jones, Benedict Cumberbatch, entre outros.

**Dorian Gray. O retrato de Dorian Gray.** 2011. 112 min. Estados Unidos. Direção: Oliver Parker. Com Ben Barnes, Colin Firth, Rebecca Hall, Ben Chaplin, entre outros.

**Einstein & Eddington.** 2008. 89 min. Reino Unido. Direção: Philip Martin. Com Andy Serkis, David Tennant, Donald Sumpter, Lucy Cohu, Jodhi May, Rebecca Hall, entre outros.

**Interstellar. Interestelar.** 2014. 169 min. Estados Unidos e Reino Unido. Direção: Christopher Nolan. Com Mathew McCounaughy, Anne Hathaway, Jessica Chastain, Matt Damon, John Lithgow, Michael Caine, entre outros.

**Kaspar Hauser (Jeder für Sich und Gott Gegen Alle). O enigma de Kaspar Hauser.** 1974. 110 minutos. Alemanha Ocidental. Direção: Werner Herzog. Com Bruno S., Brigitte Mira, Walter Ladengast, Willy Semmelrogg, entre outros.

**Jesus of Nazareth. Jesus de Nazaré.** 1977. 382 min (original). Itália e Reino Unido. Direção: Franco Zeffirelli. Com Robert Powell, Olivia Hussey, Christopher Plummer, Anthony Quinn, Anne Bancroft, Ernest Borgnine, Claudia Cardinale, James Farentino, Laurence Olivier, entre outros.

**Mindwalk. Ponto de mutação.** 1990. 112 min. Estados Unidos. Direção: Bernt Capra. Com Liv Ullmann, Sam Waterson, John Heard, Ione Skye.

**The Imitation Game. O jogo da imitação.** 2014. 114 min. Reino Unido e Estados Unidos. Direção: Morten Tyldum. Com Benedict Cumberbatch, Keira Knightley, Matthew Goode, Mark Strong, Charles Dance, entre outros.

**The Time Traveler's Wife. A mulher do viajante no tempo.** 2009. 107 min. Estados Unidos. Direção: Robert Schwentke. Com Eric Bana, Rachel McAdams, Ron Livingston, entre outros.

**Picture of Dorian Gray. O retrato de Dorian Gray.** 1945. 110 min. Estados Unidos.  
Direção: Albert Lewin. Com George Sanders, Hurt Hatfield, Lowell Gilmore, Donna Reed,  
Angela Lansbury, entre outros.

Links

*O jogo da imitação*: <http://megafilmeshd.net/o-jogo-da-imitacao/>

*Teleny, ou O reverso da medalha*:  
<http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2009/01/30/romance-homoerotico-atribuido-a-oscar-wilde-chega-ao-brasil/>

## **ANEXO**

**O DESAPRENDIZ DE ESTÓRIAS  
(NOTAS PARA UMA TEORIA DA FICÇÃO)**

**PT SAUDAÇÕES**

*A Arte começa com uma decoração abstrata, com um trabalho puramente imaginativo e agradável, aplicado ao irreal e ao não existente. É esta a primeira etapa. Depois a Vida, fascinada por esta nova maravilha, solicita sua entrada no círculo encantado. A Arte toma a vida entre seus materiais toscos, cria-a de novo e torna a modelá-la em novas formas e com uma absoluta indiferença pelos fatos, inventa, imagina, sonha e conserva entre ela e a irrealdade a intransponível barreira do belo estilo, do método decorativo ou ideal. A terceira etapa se inicia quando a Vida predomina e atira a Arte ao deserto. Esta é a verdadeira decadência e é por isso que sofremos atualmente.*

(Oscar Wilde, “A Decadência da Mentira”)

*Ernest: [...] para que serve a crítica de arte? Por que não deixar o artista em paz a criar um novo mundo, se assim o deseja, ou, se não, fazer um esboço do mundo que já conhecemos e do qual cada um de nós, na minha opinião, se cansaria, se a arte, com seu fino espírito de escolha e seu delicado instinto de seleção não o purificasse, por assim dizer, para nós, dando-lhe uma perfeição momentânea?*

(Oscar Wilde, “O Crítico como Artista”)

*E o resultado de tudo isso é que eu preciso perdoá-lo, tenho que fazê-lo. Não escrevo esta carta para encher seu coração de rancor mas para arrancar um pouco do rancor que enche o meu coração. Em meu próprio benefício, é necessário que eu o perdoe. Não se pode manter para sempre uma víbora presa ao seio para que ela se alimente de nosso sangue, nem é possível levantar todas as noites para semear espinhos no jardim da nossa alma.*

(Oscar Wilde, **De Profundis**)

02/11/2014 - 06h35

Ernest acordou coberto de suor. A camisa colada ao peito, o rosto com gotículas escorrendo da testa até a boca. Um gosto amargo. Azia. Enjoo.

Sonhou<sup>\*\*83</sup> que estava em uma prisão, numa cela que não cabia nada além de uma esteira de palha que servia de cama, uma pia e um lugar onde seria a privada, de onde emanava um cheiro forte e pútrido. Uma fresta no alto da parede deixava entrar os primeiros raios de sol, que iriam, aos poucos, revelar seu corpo magro, moreno claro, cabelos escuros encaracolados, olhos castanhos.

Tateou o abajur que estaria na mesa de cabeceira do apartamento de dois quartos que habitava em Kensington Street. O edifício, relativamente novo, em uma rua calma ladeada de árvores de cerejeiras que, naquela época do ano, estariam cobertas de flores. Gostava de sentir o aroma das flores de cerejeira no início da manhã. Possuía esse hábito desde pequeno quando morava numa fazenda próxima a Canterbury com os pais e a irmã mais nova, Clarice.

O pai de Ernest e Clarice era o maior produtor de trigo da região. Além do moinho, possuía uma fábrica de processamento e armazenamento de sacos de farinha costurados à mão. Sacos de juta, costurados com linha crua, costurados à mão pelas mulheres dos trabalhadores da fazenda. O pai de Ernest e Clarice se chamava John, a mãe, Giulia.

Giulia,<sup>84</sup> de família italiana, proveniente de Nápoles. Seus pais vieram antes da reunificação da Itália, quando havia tantas guerras, para sediarem-se em Canterbury. Giulia nasceu na Inglaterra, mas não se sente inglesa, diferente de seus irmãos mais novos, Filipo e Alfredo. Até o dia que conhece John em uma festa da Igreja Anglicana. Agora não mais

---

<sup>\*\*</sup> As notas de rodapé no original de **O desaprendiz de estórias (Notas para uma Teoria da Ficção)** iniciam-se em 1, totalizando cem notas. Para se amalgamar com a dissertação do qual é anexo, preferimos dar continuidade à numeração.

<sup>(83)</sup> O sonho é a nossa primeira e maior ficção. É nele que projetamos nossos desejos mais profundos, nossos medos mais terríveis. Em **O mito**, K. K. Ruthven (1997, p. 30), a partir de Sigmund Freud e a Teoria das Projeções, afirma: “As ilusões representativas produzidas inteiramente como resultado da projeção psíquica incluem nossas noções de ‘imortalidade, recompensa [e] o mundo após a morte’, sendo todas elas meras ‘reflexões de nossa psique íntima... psicomitologia’”.

<sup>(84)</sup> O nome próprio era até os séculos XVII para os autores dos *romances* uma condição de verossimilhança que ligava o texto à realidade. Eles tratavam de alguém em particular, de situações que realmente ocorreram. Já com o *novel* no final do século XVIII e século XIX em diante, nos diz Catherine Gallagher e Henry Fielding, respectivamente, em **Ficção**, as “obras não falam de ninguém em particular” e o escritor não descreve “homens, mas costumes; não indivíduos, mas espécies” (GALLAGHER et FIELDING apud GALLAGHER, 2009, p. 635).

católica, não mais Giulia, mas Julie, para sempre em sua vida, e, em pouco tempo, mãe de Ernest.

A infância de Ernest e Clarice foi muito tranquila. Cresceram junto ao trigo, junto aos animais, às árvores de cerejeira, cujas flores cobriam o chão da varanda na casa branca com janelas azuis. Mas, em uma noite de inverno...

Um fio de luz começa a revelar o corpo de Ernest. Ele tateia com a mão esquerda o abajur na mesa de cabeceira. A mão esquerda toca o chão frio, toca a esteira dura que serve de cama, sente com todas as suas células nasais o cheiro forte e pútrido da latrina. Sabe que não está sonhando.<sup>85</sup>

A vida na prisão nunca foi o que sonhei.<sup>86</sup> Muito menos os meus pais. Sonhávamos com uma carreira de advogado, começando em Oxford na faculdade de Direito, até chegar a Londres, onde meu tio, Kevin Hamilton, era promotor no Tribunal.

Os primeiros anos foram de sucesso e alegria. Para mim. Para meus pais. Para meu tio Kevin. Fui morar com ele, tia Dayse, primos Simon e Loraine. Loraine me lembrava Clarice, com seus olhos claros, da cor do oceano que eu imaginara ver um dia.

O guarda bate<sup>87</sup> na porta da minha cela para me levar ao banho de sol. Ele se chama Peter. Ele é mais simpático que Louis. Louis é gordo e careca. Peter, magro com um bigode engraçado. A porta da cela se abre.

---

<sup>(85)</sup> Lévi-Strauss já dizia em **O mito**, de K. K. Ruthven, que “a função da repetição é tornar aparente a estrutura do mito” (STRAUSS apud RUTHVEN, 1963, p. 229). PT Saudações termina este primeiro de uma série de muitos fragmentos de **O desaprendiz de estórias** da mesma maneira que o iniciou, com a maior ficção do ser humano: o sonho. Fecha com isso o círculo do Mito da personagem Ernest, feito veremos mais adiante com Northrop Frye.

<sup>(86)</sup> A mudança de terceira para primeira pessoa na narração permite “a acessibilidade à vida interior” que “é sinal evidente de que nos achamos diante de uma personagem ficcional” (GALLAGHER, 2009, p. 651-652). PT Saudações utilizará este recurso outras vezes ainda no romance fragmentado, ou para marcar uma pausa, ou para se aproximar do(a) leitor(a). É o “efeito personagem” que Gallagher (2009, p. 652) fala: “A impressão, conscientemente ilusória, de uma criatura preexistente, com muitos níveis de existência e com exterioridade e interioridade próprias”.

<sup>(87)</sup> Em **História e mito**, Eudoro de Souza (1981, p. 5) nos apresenta a “presença do passado” e a “presença do presente” na lonjura e no outrora, mundo que reina “dentro de nós”, ou que “estamos nós dentro dele”. Ao trazer o verbo do pretérito perfeito para o presente do indicativo, quem escreve aproxima “o atual” do “antigo” e “o próximo” do “distante”.



O dia está alegre no pátio. Poucas nuvens no céu, o chão coberto com uma leve geada. Fui para o meu canto, próximo à guarita, próximo de onde poderia ver o que parece ser uma plantação de legumes. Não consigo pensar em nada.

A rotina é sempre a mesma aqui na prisão. Acordamos às 05h00, fazemos o asseio da melhor maneira possível, os guardas abrem as portas de ferro das celas e nos guiam ao refeitório.

A comida é intragável. Papa de aveia é um manjar dos deuses quando a temos.<sup>88</sup> Apenas pão seco e uma caneca de chá. No almoço uma sopa gordurosa de batatas, o jantar, às vezes a mesma sopa, às vezes somente o pão. Há ainda alguns presos mais fortes – não sei como conseguem se manter bem alimentados e gordos.

A minha pena é de dois anos. Por interferência de meu tio, pude vir direto para cá, sem passar por trabalhos forçados. Trabalho na biblioteca da prisão, o que por si só seria uma extrema alegria se os livros não fossem tão ruins e poucos. Há muitas bíblias, poucos livros de poesia, poucos romances, apenas uns de cavalaria, outros da lenda do Rei Arthur, **A divina comédia**, de Dante Alighieri. Procuro entender o motivo de haver dois exemplares de **A divina comédia**, de Dante Alighieri, sendo um em italiano.<sup>89</sup>

Os dias de visita são sempre movimentados. Mamãe trouxe um diário para que eu escrevesse as minhas experiências na prisão, os meus pensamentos. Ela fala de papai e da doença que o corrói aos poucos, desde que vim para a prisão. Não consigo sentir culpa, não consigo sentir nada.

---

<sup>(88)</sup> Na bibliografia **Oscar Wilde**, Daniel Salvatore Schiffer (2010, p. 232) narra que, ao chegar na primeira das quatro prisões por onde passou, Wilde possuía como refeições: “um mingau de aveia ralo, semelhante ao que se dava a cavalos de tração, acompanhado de um pedaço de pão preto”. Gallagher (2009, p. 641-643) fala da tentativa de suspensão da incredulidade do leitor no *novel* pelo mecanismo da referencialidade. Essa suspensão cria espaços vazios, o que propicia o jogo do texto da ficção. Ao usar referências históricas em **O desaparecido**, PT Saudações possibilita a suspensão da incredulidade e o início do jogo do texto.

<sup>(89)</sup> “A prisão de Pentoville, como todos os estabelecimentos desse gênero, também era dotada de uma biblioteca, mas suas estantes eram essencialmente constituídas de obras clericais que o detento só podia pegar emprestado, e apenas uma por semana, após um parecer favorável do capelão” (SCHIFFER, 2010, p. 234).

Olho para as páginas em branco do diário, no vazio da minha cela, no vazio dessa existência tão sem razão de ser, tão sem sentido. Sei que escreveria somente para mim, que não mostraria para ninguém, mas as ideias não brotam mais em minha cabeça feito costumavam brotar na minha infância.

### 03/11/14 - 07h51

Acordei com um barulho na cela ao lado. Ela estava vazia há uma semana, e o som de um novo companheiro me assustava e me atraía. Fiquei quieto como sempre costumo ficar nessas horas de espera, nessa longa noite de espera até os primeiros raios de sol descortinarem o meu corpo, aos poucos, silenciosamente.

O guarda Peter vem nos apanhar para o café da manhã. O fato de ele fazer no plural o que fazia diariamente no singular me faz gostar de meu vizinho, que nem ao menos sei o nome.<sup>90</sup>

Ele é alto, nem magro, nem gordo. Os cabelos castanhos parecem ter sido mais encaracolados. Não me olha diretamente. Não olha ninguém nos olhos.

Os presos seguem para o pátio para o banho do sol, que a cada dia está mais fraco com a proximidade do outono. Observo o meu novo companheiro. Estou curioso para saber onde irá se alojar na nossa hora matinal. Carrego comigo o diário que minha mãe me deu. As folhas são de papel grosso e o contato do lápis com as páginas em branco faz-me experimentar uma carícia semelhante aos primeiros raios de sol em minha cela. Descrevo o meu canto predileto do pátio, descrevo a plantação de legumes, que devem ter sido colhidos ontem, porque hoje não existem mais. Hoje tudo está diferente no meu canto predileto. Levanto os olhos do papel e encontro os olhos do meu novo companheiro, do outro lado do pátio.

A solidão nos faz imaginar as pessoas que não conhecemos feito velhos amigos nossos, em que as qualidades são as nossas, os defeitos, os esquecemos, os escondemos, para não nos vermos por inteiro, para não nos vermos em um espelho.<sup>91</sup>

---

<sup>(90)</sup> Em Gallagher (2009, p. 656-657), para “Barthes, nomear uma personagem significa automaticamente: conferir-lhe um caráter de pessoa, impor o compromisso ideológico segundo o qual a personagem consiste em tudo aquilo que lhe é atribuído pelo texto”. O nome do personagem que não é revelado, mas construído ao longo do romance fragmentado e nos seus índices (epígrafes, notas de rodapé...), vai ao encontro de sua historicidade, colocando no mesmo texto os dois polos da arte e da vida, e dessa tensão da antítese, da síntese do diverso que se perfaz em ficção.

<sup>(91)</sup> “[...] a incompletude das personagens ficcionais pode não apenas conferir um sentido de plenitude

Meu novo amigo era mais do que um amigo imaginário, porque era feito de carne e osso, e habitava a cela ao lado. Ele não fazia barulho durante a noite, não falava comigo durante o dia. Mas quando cruzávamos o olhar, as poucas vezes em que cruzávamos o olhar, era feito a eternidade existisse por um segundo, ou mesmo o tempo não houvesse mais.

#### 04/11/14 - 06h01

Uma das coisas que aprendi com meu tio Kevin no Tribunal é observar os gestos das pessoas, observar cada movimento e transfigurá-los em palavras. No princípio, erramos muito para traduzir cada gesto na palavra justa, na palavra mais apropriada para uma ocasião. Feito uma partitura de música, cada nota executada no piano, no violino, na flauta doce atinge o acorde correspondente no nosso mais profundo ser. Então o pulsar do coração sincroniza com o aspirar o aroma da flor, com o levar a colher de sopa aos lábios grossos, com o sentar do outro lado do pátio observando as nuvens cinzas até cruzar com os olhos meus.<sup>92</sup>

Quando cheguei à biblioteca da prisão, meu companheiro já estava observando os livros que eu havia arrumado na prateleira. Ele passava os dedos longos pelas lombadas e parecia lê-los de fora para dentro, como se atravessasse a capa dura, as páginas de papel fino, as frases, as palavras, até chegar ao signo puro. Eu imaginei ele a tocar, com a mesma delicadeza-forte,<sup>93</sup> com a mesma certeza-dúbia a pele de alguém que muito amara.

Eu poderia me aproximar e alavancar perguntas, e elevar palavras do fundo de meu estômago; mas eu estava mudo, só com as batidas do meu coração ecoando no meu estômago vazio.

---

ontológica à ‘realidade’ de quem lê, como também nos fazer pensar em nossa imanência corpórea à luz de sua possível ausência, instigando-nos, assim, a um desejo perturbador pela materialidade de nossa própria existência”. (GALLAGHER, 2009, p. 657)

<sup>(92)</sup> Poderíamos elencar alguns tópicos nesse trecho, que serão desenvolvidos mais adiante: a interpretação; a *ekphrasis*, ou representação verbal de uma representação visual; a leitura crítica da ficção. Começamos pelo primeiro tópico. Em “Para uma teoria da produção literária”, Pierre Macherey (1971, p. 61) afirma que “Dizer é um ato por excelência que modifica a realidade sobre o que se exerceu”. Ao interpretar, “repetimos”, dizemos mais “dizendo menos”, condensação suprema da imagem obrigando-a a revelar o seu sentido oculto. Ernest, ao descrever os gestos de “seu novo companheiro”, traduz em palavras o que se esconde por trás de seu denso olhar nublado.

<sup>(93)</sup> A ambivalência do olhar, do toque, dos termos usados para descrever o novo companheiro de Ernest pode ser comparada com a ambivalência do *novel*, que se situa entre a realidade e a ficção, entre gêneros, no nome próprio da personagem cujo “referente do texto não deveria ser um indivíduo extratextual determinado, mas uma generalização, uma ‘espécie’” (GALLAGHER, 2009, p. 636).

A primeira vez que me apaixonei por alguém que era igual a mim foi um pouco antes da fatídica noite de inverno da minha infância. Simon e Loraine foram passar as festas de fim de ano conosco e levaram consigo Alison.

Não era belo, nem simpático, nem ao menos eu possuía a vontade de lhe dirigir palavra e iniciar uma conversa. Mas quando a prima Loraine me chamou para um passeio a cavalo e Alison também aceitou, pareceu brotar borboletas de meus poros.

Procurei mostrar o meu talento em montaria, mostrar que era um exímio cavaleiro inglês. Mas eu segurava as rédeas quando era para soltar, ia para a direita quando devia ir para a esquerda. Feito as borboletas que brotavam de meus poros encandeassem os olhos e se alojassem no coração.

As cartas na prisão, tanto ao chegar quanto ao sair, passavam pela inspeção do general Blinksten.<sup>94</sup> Chamávamos de general por ter um rosto fechado, de barba, bigode e humor. Foi numa dessas chegadas e saídas de cartas que descobri o nome do meu novo companheiro.

No princípio, não acreditei que ao meu lado, na cela vizinha à minha habitasse o autor de **Salomé**, de **O fantasma de Canterville**, de **O príncipe feliz**. Talvez eu já soubesse pelas fotos de jornal, mas quis adiar seu nome,<sup>95</sup> feito se adia o máximo possível um primeiro beijo meu.

O segredo de um bom romance é o prolongamento da sedução.

O problema de um bom romance é esconder o mistério do nome do personagem principal até o último instante, até o último segundo, sem com isso transformá-lo em uma novela. Mas chega o momento em que Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde devia se revelar em minha vida.

---

<sup>(94)</sup> “Foi o major James Osmond Nelson, nomeado diretor da prisão de Reading em julho de 1896, que, sensível à aflição de alguns de seus detentos, forneceu pena, tinta e papel a Wilde, permitindo-lhe que escrevesse durante dois meses seguidos, entre janeiro e março de 1897, o que se tornaria, além de sua obra-prima literária, seu testamento espiritual: **De Profundis**”. (SCHIFFER, 2010, p. 243)

<sup>(95)</sup> Roland Barthes (apud GALLAGHER, 2009, p. 648) já dizia em **S/Z**: quando “semas idênticos atravessam por diversas vezes o mesmo Nome próprio e parecem fixar-se, nasce uma personagem”. De maneira semelhante ao que Gallagher afirma na nota 91, de que essa incompletude dos personagens ficcionais abrem espaço para a inserção (das características) do leitor, o adiamento da evocação do nome próprio do novo companheiro de Ernest adia “O jogo do texto” de Wolfgang Iser, pois se “considerarmos ser o significado o resultado do jogo textual, então este só pode provir da suspensão do movimento do jogo que, com alta frequência, envolve a tomada de decisões” (ISER apud LIMA, 1979, p. 108).

Foi em um dia de outono. Estava frio demais para irmos ao pátio. E o guarda Peter adoeceu, tendo que, entre outros prisioneiros, eu e meu vizinho reconhecido sermos escoltados pelo grosseiro guarda Louis até a lavanderia. Agora era eu que buscava o olhar de Oscar Wilde, era eu que alavancava perguntas, elevava palavras do mais profundo estômago meu.

– Por que está me olhando?

Procurei ao redor outro destinatário, mais célebre, mais conhecido, a quem aquela frase inesperada pudesse estar endereçada. Mas não havia ninguém além de mim mesmo.

– Desculpe, não quis incomodar.

– Não me incomoda. Perguntei se me olhava para saber se me conhecia ou se me odiava.

– Por que o odiaria, Senhor Wilde?

Por vezes, quando estamos escrevendo uma estória, economizamos as palavras, retardamos uma frase, somente para saborearmos o prazer da criação por mais tempo, feito uma bala de caramelo que deixamos no céu da boca sem absorvermos o doce mel de uma vez só.

O diário, preenchiam-se as páginas aos poucos, mas constantemente.<sup>96</sup> Todos os dias ao acordar, antes de a luz fraca vindo da fresta na parede da cela banhar meu corpo inteiro, escrevia umas duas páginas do papel grosso, o lápis causando um pequeno frisson ao desenhar as palavras com a letra cursiva sobre os acontecimentos do dia anterior, sobre o encontro do dia anterior que eu tive com o meu novo amigo Oscar Wilde.

#### **05/11/14 - 11h12**

– Tenho inimigos o suficiente.

Ele respondeu sem retirar os olhos dos movimentos repetitivos de lavagem da farda de prisioneiro no tanque de cimento. Eu tomava coragem, inesperada, e falava.

---

<sup>(96)</sup> Entre **Os segredos da ficção**, Raimundo Carreiro (2005, p. 63) aponta como um dos mais relevantes a rotina e a disciplina. “Para escrever, tomemos decisões sérias: Se possível escolhendo um horário, de preferência pela manhã, quando todas as condições são favoráveis. Ou parecem. Importante é a escolha do lugar bem iluminado, ventilado, sem sombras para depressões, tristezas, angústias”. PT Saudações acrescenta ainda que, por vezes, na falta, na extrema necessidade de se dizer algo, é que a escrita criativa se perfaz.

– E por que me toma como inimigo, Senhor Wilde?

– Por que seria amigo? Percebi que retirava o olhar quando eu o mirava no pátio; de repente, resolve olhar-me diretamente, feito não houvesse mais medo.

– Não era medo, Senhor Wilde, era admiração.

Oscar Wilde retirou com o punho da mão esquerda uma mecha dos cabelos castanho-escuros que caíam sobre os olhos.

– Então recomeçemos: pare de me chamar Senhor Wilde, e eu posso lhe chamar de...

– Ernest. Ernest Hamilton.

A chuva não parou nem um instante esta noite. Amanhã não poderemos ir ao pátio, não poderei encontrar Oscar Wilde e lhe contar alguns segredos?

Passamos o dia inteiro na biblioteca, catalogando uma nova remessa de livros proveniente do Conde Verloski,<sup>97</sup> um nobre russo cujo filho também cumpria pena conosco, Sir Arthur Verloski. (Parece que o pai é muito apegado ao filho, apesar do crime de estelionato no banco que este dirigia.) Wilde me ajudava e eu soube que a partir de então esse seria o seu trabalho diário.

O Conde Verloski era famoso por sua enorme e variada biblioteca, que, apesar da maioria dos livros serem sobre botânica e geologia, ainda conseguíamos salvar alguns exemplares de Stendhal, **O vermelho e o negro**, Dostoiévski com **Crime e castigo**, e, por incrível que pareça, um livro de poesia do inglês romântico John Keats, **Ode a uma urna grega**.<sup>98</sup>

---

<sup>(97)</sup> “No início de junho de 1895, Richard Burdon Haldane, deputado liberal que o ministro do interior encarregara de investigar a administração penitenciária, foi visitar Wilde, que havia conhecido em outros tempos e de quem apreciava o talento literário. Comovido com seu destino ao vê-lo tão emagrecido e desesperado, propôs enviar-lhe alguns livros cuja lista estabeleceriam juntos, transgredindo todas as regras”. (SCHIFFER, 2010, p. 234)

<sup>(98)</sup> **Ode a uma urna grega**, de John Keats, é um dos inúmeros exemplos de *ekphrasis*, do grego “explicar até o fim”. Tendo origem na descrição do escudo de Aquiles na **Ilíada** de Homero, vai atravessar a história da escrita imaginativa, especialmente a poesia. O trecho seguinte da **Ode** (tradução Augusto de Campos, [www.algumapoesia.com.br](http://www.algumapoesia.com.br)) pode ter uma relação interessante com Santo Agostinho em suas **Confissões** quando este fala sobre o tempo: “Fixa o olhar onde desponta o amanhecer da Verdade. Supõe, por exemplo, que a voz de um corpo começa a ressoar, ecoa, continua a ecoar e cala-se. Fez-se silêncio... A voz esmoreceu... Já não é voz. Era futura antes de ecoar e não podia ser medida porque ainda não existia, e agora também não é possível medi-la porque já se calou”. (AGOSTINHO, 2013, p. 286)

Wilde era um aficionado por Keats e poderia passar o dia inteiro, aliás, o restante de sua pena, analisando apenas uma estrofe da ode a uma urna grega que o poeta inglês teve a oportunidade de apreciar nos mármore de Elgin expostos no Museu Britânico.

*A música seduz. Mas ainda é mais cara  
Se não se ouve. Dai-nos, flautas, vosso tom;  
Não para o ouvido. Dai-nos a canção mais rara,  
O supremo saber da música sem som:  
Jovem cantor, não há como parar a dança,  
A flor não murcha, a árvore não se desnuda;  
Amante afoito, se o teu beijo não alcança  
A amada meta, não sou eu quem te lamente:  
Se não chegas ao fim, ela também não muda,  
É sempre jovem e a amarás eternamente.*

– Escuta o que a palavra indica, não apenas o que aparenta ser. Feito a música traduz o tom perfeito que se ouve como se não o pudéssemos ouvir, como se sentíssemos somente o tilintar de seu zumbido ecoando nas entranhas até penetrar o corpo inteiro...

Parecia escutá-lo falar só para mim, não percebia os outros prisioneiros se juntarem ao nosso redor e beber aquelas palavras, feito abelhas sugando dos botões das margaridas o néctar para transformar em puro mel.

O interessante da possibilidade é pensar que pode materializar-se em acontecimento. Feito o que eu escrevesse agora, se levantasse agora, em forma de gente, se aproximasse de mim e alisasse os meus cabelos.<sup>99</sup>

**07/11/2014 - 09h26**

De manhã bem cedo ouvi um reboião na cela ao lado. Oscar Wilde falava com o carcereiro sobre algo como papéis e caneta. Eu entendia aos pedaços as frases, algumas palavras partidas entre o meu companheiro e o guarda Louis, entre o pássaro e o carrasco.

---

<sup>(99)</sup> Uma das características da palavra é o poder da profecia: aquilo que é “Verbo se fez carne e habitou entre nós” (João, 1, 14). André Jolles (1976, p. 89) afirma que a “profecia é a predição que se verifica, a predição verídica, a ‘veridicação’. A distância entre o passado e o futuro fica, portanto, eliminada; o passado e o futuro deixam de se distinguir no universo profético”.

(Quando ouvimos um pássaro cantar, não basta atentar às notas separadas para se chegar à harmonia. É preciso encontrar a linha condutora do Artista em produção.<sup>100</sup> Cada nota inesperada do canto foi anteriormente, cuidadosamente, detalhadamente preparada por Aquele que nomeou os bichos, deu luz à noite, escureceu o dia e criou asas para o pássaro voar.)

Meia hora depois, um novo reboiço e tudo se aquietou. Tentei adivinhar o que meu vizinho de cela fazia durante aquela manhã de inverno, enquanto o vento e o frio castigavam os galhos das árvores nuas, a plantação de legumes que eu gostava tanto de admirar. Só ouvia o farfalhar do que parecia ser uma caneta a deitar-se incessantemente sobre uma folha de papel.

Os dias passam feito nuvens em um céu sem vento. Elas, ali paradas, não formam animais selvagens nem pequenos coelhinhos. A vida sem diálogo é uma água estagnada, e eu espero por algumas linhas de conversa com o meu vizinho de cela que, parece, não acontecerão mais, quando sou chamado para a sala do diretor da prisão. O general Blinksten posto ao lado da mesa.

– Quero que venha aqui, ao final de cada dia, e leia uma carta que o Senhor Wilde está escrevendo.

– Não posso fazer isso, Excelência. Estaria invadindo a privacidade do companheiro de prisão a quem tanto admiro.

– E se com isso eu lhe reduzisse a pena?

Voltei para a cela com a cabeça tumultuada, o coração vazio. Se por um lado não queria invadir a carta misteriosa de Oscar Wilde, por outro, a curiosidade, muito além do que o desejo em reduzir a minha pena, me fazia escolher mais um delito, que poderia ser evitado se eu me declarasse para o vizinho de cela.

---

<sup>(100)</sup> O Artista em produção expressa a realidade entranhada em sua mente, aprimorada por seu trabalho contínuo, transformada por sua técnica. Michel Zéraffa confirma essa qualidade no novelista, assim como Ariano Suassuna (2002, p. 240) em **Iniciação à estética**, quando este fala da *forma*, ou imaginação criadora (que distingue o artista de outras *predominâncias*, para não chamar *talentos*), a técnica, ou o que Zéraffa (1976, p. 9) lembra do que “o Artista ‘herdou de seus predecessores’” ou o que “colocou para fora ele mesmo do fenômeno que, na realidade, observou”.



Ler a correspondência alheia é como observar um ser desejado despir-se por um buraco da fechadura.<sup>101</sup> As palavras vão desnudando um ombro, um braço, um sexo. E sinto o meu sexo entumecer e o calor subir pelo pescoço, pelo meu rosto, até arrepiar os cabelos. As palavras roçam minha pele lentamente, circularmente, delicadamente, até penetrar meu corpo com pujança e eu não saber mais se sou somente eu ou se sou agora o outro que observo pelo buraco da fechadura, que termino de ler a primeira página da longa carta de Oscar Wilde para o seu ex-amante Alfred Douglas.

**08/11/2014 - 08h34**

A cada página lida, a cada final do dia quando era chegada a hora de ler e interpretar a página escrita por Oscar Wilde para o diretor da prisão e o general Blinksten, mais eu me afastava do homem, mais eu me aproximava do mito.<sup>102</sup> Nossos encontros reais na biblioteca, na lavanderia ou mesmo no pátio agora coberto pela neve do inverno eram esparsos, eram formais. Se antes desejava tocar seu rosto, agora me aparecia como um fantasma que do passado me acordava no meio da noite, o corpo banhado em suor.

Não conseguia mais olhar em seus olhos. Ele parecia adivinhar o meu segredo e não me procurava mais. O meu novo amigo, o meu novo companheiro se transformou em um inimigo meu.

O interessante da leitura é quando escolhemos um dos personagens e nos projetamos inteiramente nele.<sup>103</sup> Seus gestos. Suas manias. Suas culpas.

---

<sup>(101)</sup> Esse ato de *voyeurismo* de Ernest lembra uma passagem de “La Ficción Literaria”, de Cesare Segre, quando cita Barthes (apud SEGRE, 2014, p. 10) em **Crítica e verdade** – essa leitura da leitura da leitura... é bem interessante para se abrir, através da vertigem, do *mise-en-abîme* a fenda da cognoscibilidade –: “só a leitura ama a obra, e mantém com ela uma relação de desejo. Ler e desejar a obra, querer ser a obra, negar-se a acrescentar uma palavra que lhe seja alheia... Passar da leitura à crítica significa mudar de desejo, desejar, já não a obra, senão a própria linguagem. Sem embargo, exatamente por isso, significa também devolver a obra ao desejo da escritura, de onde havia saído”.

<sup>(102)</sup> “[...] o mito é o lugar onde, a partir da sua natureza profunda, um objeto se converte em *criação* (*Schöpfung*)” (JOLLES, 1976, p. 91). Ao ler a correspondência alheia, Ernest transforma a diversidade da escrita de Oscar Wilde em unidade, a pergunta se anula na resposta no evento (JOLLES, 1976, p. 99) diário da leitura à longa carta a Alfred Douglas. Então Wilde só pode se transformar em mito aos olhos de Ernest Hamilton.

<sup>(103)</sup> Ainda falando sobre a Teoria das Projeções de Freud no texto de Ruthven tratada na nota 83, em Ernest ocorre exatamente essas “ilusões representativas produzidas inteiramente como resultado da projeção psíquica”, o duplo da fase do espelho que Jacques Lacan irá tratar em outro momento da história da psicanálise.

Ao ler a carta de Oscar Wilde me coloquei no lugar do destinatário, me coloquei no lugar de Alfred Douglas, motivo e culpa da prisão do meu ex-amigo, do meu mais novo inimigo.

O problema de uma pessoa passar da categoria de amigo para a de inimigo é a carga emocional que esse procedimento carrega consigo. O mesmo amor transforma-se então em ódio, de um instante para o outro, de um dia para o outro eu já não conseguia mais distinguir os contornos do rosto de Oscar Wilde.<sup>104</sup>

Uma das maiores invenções desse século foi a fotografia. Nela, a luz atravessa os sais de prata e imprime a imagem do que se quer captar, o momento que não se deseja perder.

A carta de Wilde era essa grande fotografia, ou melhor, eram fotografias diárias escritas em uma folha de papel por dia, sem direito à revisão, sem direito à repetição do mesmo sentimento, da mesma imagem poética que ele tentou resumir e transformar em palavras, e transfigurar em palavras, feito meu tio Kevin me ensinou a fazer no Tribunal.<sup>105</sup>

A caminho do refeitório, ele me parou, segurou meu braço, os olhos faiscavam.

– Sei o que está fazendo, Senhor Hamilton.

– Do que está falando, Senhor Wilde?

– Das suas leituras diárias da minha carta na sala do diretor da prisão.

Quando somos inimigos de alguém, não queremos vê-lo todos os dias nem sermos vizinhos de cela numa prisão. Queremos vê-lo distante, de preferência bem sofrido, para justificar um nosso acerto, para compreender um erro alheio, para merecer nosso perdão.<sup>106</sup>

– Não faço nada além de interpretar as suas frases; bem escritas é verdade.

---

<sup>(104)</sup> “O ódio cega. Você não percebia isso. O amor é capaz de ler o que está escrito na mais remota estrela, mas o ódio deixou-o tão cego que você já não conseguia ver nada além do estreito e estiolado jardim dos seus desejos mais vulgares” (WILDE, 2006, p. 47).

<sup>(105)</sup> Jolles (1976, p. 102) afirma que o oráculo é uma profecia relativa, atrelada a um caso particular, enquanto o Mito está atrelado ao elemento de constância. Ou feito dizia Aristóteles em sua **Poética** (2011, p. 55), “a poesia é mais filosófica e mais séria do que a história, pois a poesia se ocupa mais do universal, ao passo que a história se restringe ao particular”.

<sup>(106)</sup> “Sei que deveria ter me libertado de você. Deveria tê-lo enxotado da minha vida tal como o homem que sacode de suas vestes qualquer inseto que o tenha picado” (WILDE, 2006, p. 23).

– E quem é você para julgar a minha obra?

Juntavam presos ao nosso redor. Uns instigando Wilde; outros, me ovacionando. Apesar de seu carisma, eu não era o único inimigo daquele considerado o maior representante do decadentismo na história da Inglaterra vitoriana.

#### 09/11/2014 - 08h58

O espírito de luta é o que nos põe em pé todos os dias, é o que nos anima todos os dias a continuar, apesar das grades da prisão, apesar dos lances do inimigo bem maiores que os próprios lances.

Olhar Oscar Wilde nos olhos é um grande desafio para aquele que supõe ser maior do que realmente é. Mas quem deseja entrar na obra do outro, sentir a alma do outro, com todas as suas células, com todas as suas vísceras, não pode temer nem o sucesso, nem o fracasso, nem o fogo, nem a espada, e lutar até o fim.<sup>107</sup>

Se de toda luta resta o cansaço, ele se torna doce somente pelo sofregar do peito alheio junto ao meu, pelo hálito alheio em minhas narinas, feito numa dança de amor infinito.

Passamos três dias na solitária, cada um, cada ser, só com o pensamento.<sup>108</sup> Não tínhamos papel e caneta, não tínhamos diário e lápis para registrar o que se sente, para gravar o que pulsa nas veias enquanto a luz não vem, enquanto alguém não vem e nos abre a porta, e nos leva vazios para a cela começar tudo de novo.

Uma amizade recomeçada é o vaso trincado em mil pedaços, e mesmo assim inteiro, e pode-se ver através de cada rachadura. É preciso um bocado de humildade para reconhecer as fissuras, e que a culpa não é de um só, é de cada um em movimento com o outro, o que se quebrou foi a dança do amor infinito, que é a mesma dança do ódio que se acabou.

---

<sup>(107)</sup> Pierre Macherey (1971, p. 80), assim como a maioria dos teóricos da ficção aqui elencados, fala dessa fresta necessária, ou para a leitura diletante, ou para a crítica de um texto literário. “Para que o discurso crítico se estabeleça sem se expor a ser uma repetição, superficial e fútil, da obra, é preciso que a palavra posta no livro seja incompleta: que ela não demonstre tudo e que assim seja possível dizer outra coisa, *doutra maneira*”.

<sup>(108)</sup> Segre (2014, p. 5) cita Vahinger quando afirma que “a faculdade de pensar se realiza em uma série de ficções graças às quais se nos orienta na névoa dos sentidos e se consegue um domínio ao menos temporal sobre a realidade”. A máxima descartiana do “Penso, logo existo” é essa semiose infinita do pensamento em busca de sua origem, é o jogo do texto-pensamento que finaliza quando encontra o sentido, quando a pergunta-ficção encontra a resposta-realidade fechando o círculo absoluto do Mito.

Quando se perde tudo, quando não se tem mais nada, sentimos o vazio apaziguar a alma, preencher fissuras, e o peso de nossos corpos sobre a esteira fina de palha aquece os nossos corações.

As páginas em branco do diário são os dias sombrios passados na solitária. E já não sei o que escrever.<sup>109</sup> De repente é como se eu não soubesse mais juntar as palavras e lhes impor algum sentido, perdi a conexão entre a palavra e a coisa, está escondida dentro de mim, em algum lugar sem luz e sem afeto.

Pode-se escrever sobre a coisa mais simples, contanto que haja esperança. Mas o olhar do meu novo ex-inimigo, da minha amizade recomeçada não dava segurança mais fim. Era como se tivéssemos nos perdoado apenas na superfície, e ainda houvesse todo um oceano de ódio tumultuando nosso peito.

O diretor quando soube de nossa briga desistiu da minha leitura e interpretação diária da longa carta de Oscar Wilde. Nunca me senti mais sozinho feito naquela semana. Como se as palavras lidas, e sentidas, e vividas fossem pequenos meu-novo-amigo indo embora para sempre.

Há duas semanas não escrevo. É sempre mais difícil recomeçar do que insistir no treino diário. É preciso lapidar o tempo inteiro o diamante, é preciso polir todos os dias a pedra de mármore, para que se faça nascer a escritura.<sup>110</sup>

Muitas vezes o que se encontra não é válido para mostrar nem aos amigos, não vale o esforço que se gastou. Mas o movimento da mão que escreve sobre o papel grosso manipula uma parte escondida do cérebro que somente a experiência constante promove, somente o exercício diário traz à tona. Uma parte que costumo chamar de coração.

---

<sup>(109)</sup> John Keats (2010, p. 35-36), em uma carta a Woodhouse em 1818, afirma esse “esvaziamento da personalidade” do poeta abrindo espaço para o preenchimento com a poesia. “O poeta é o mais impoético de tudo o que existe, porque não tem identidade; continuamente adentra e enche outro corpo”. Ernest tratou dessa fissura no fragmento anterior. E continuamente estará tratando sobre o tema do perdão. Consideramos o preenchimento da “personalidade do poeta” de Keats semelhante ao preenchimento da alma de amor em quem perdoa de Ernest, que é semelhante ao que veremos na nota 111 com o conceito de figura utilizado por Erich Auerbach.

<sup>(110)</sup> Na nota 100 roçamos os conceitos de *forma*, *técnica* e *ofício* de Ariano Suassuna, o que, no entendimento de PT Saudações, tem a ver, no escritor ficcional, com: a *técnica*, seria o estudo contínuo; o *ofício*, seria o trabalho diário; e a *forma*, que Ariano chama também de “imaginação criadora”, outros de “talento”, e quem escreve **O desaprendiz de estórias** chama de “predominância”. O ser humano pode possuir vários talentos, mas existe, entre eles, um mais predominante.

10/11/2014 - 11h27

Vi Oscar Wilde hoje cedo no refeitório. Ele estava sentado sozinho, olhando silenciosamente para o prato de aveia intocado.

O melhor a fazer em um momento de fraqueza é entrar em si e aguardar os acontecimentos. Eles são como uma história que se tece ao contrário, nos chegam em códigos que precisam ser decifrados.<sup>111</sup>

Wilde escrevia a sua longa carta ao mesmo tempo que eu escrevia o meu diário. Ele, sem saber se chegaria às mãos de Alfred Douglas. Eu, sem saber se aquela história teria algum sentido para alguém além de mim. Mas ele não se importava; eu não me importava. Escrevíamos não pela vaidade, e sim pela mais pura, pela mais simples necessidade.<sup>112</sup>

– Posso me sentar?

Wilde olhou-me de lado e por alguns instantes se esqueceu do prato de aveia.

– Por que não?

A princípio a conversa se restringiu ao tempo frio, às camadas de neve no pátio nunca mais visitado. Então, não me lembro ao certo do momento, ou da palavra justa, começamos a falar de poesia, e tapeçarias, e modos de se vestir, e quando vimos só restavam os dois no refeitório, feito dois amigos de longa data que não se veem há muito tempo e têm muito a se dizer.

<sup>(111)</sup> Na Primeira Carta de São Paulo aos Coríntios, capítulo 13, versículos 10 a 12, um dos pais da Igreja Cristã anuncia o que viria a ser um dos pilares da nova religião: o conceito de figura. “Quando chegar o que é perfeito, o imperfeito desaparecerá. Quando eu era criança, falava como criança, pensava como criança, raciocinava como criança. Desde que me tornei homem, eliminei as coisas de criança. / Hoje vemos como por um espelho, confusamente, mas então veremos face a face. Hoje conheço em parte; mas então conhecerei totalmente como eu sou conhecido”. Para angariar mais fiéis entre os judeus, pagãos, gentios, os pais da Igreja Cristã tentaram unir figuras (Moisés, Davi, Elias...) e acontecimentos do Antigo Testamento com a figura e a vida do Cristo no Novo Testamento, aquelas prefigurando o preenchimento que a vinda do Filho do Homem realizaria. O filólogo alemão Erich Auerbach utiliza esse conceito de figura em **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental, quando da **Ilíada**, de Homero, até “O Farol”, de Virgínia Woolf, um texto vai prefigurando o outro, vai apontando o outro, até a realização máxima com a chegada do romance moderno.

<sup>(112)</sup> No filme **Fim de caso (The End of Affair)**, de Neil Jordan, 1999, 102 minutos, baseado no romance homônimo de Graham Greene (1951), o escritor Maurice Bendrix (Ralph Fiennes), quando narra o período em que finalmente se encontra com sua amada, Sarah Miles (Julianne Moore), mulher de um funcionário público, Bendrix/Fiennes pergunta e responde: “O que escrever na felicidade? Nada!” Porque se encontra em plenitude, não possui a falta que PT Saudações indica na nota 96 como “por vezes” essencial para “a escrita criativa” se perfazer.

Um diálogo é feito do inesperado, é feito do imprevisível, ao mesmo tempo que usamos toda a nossa bagagem na teia que está sendo tecida. Não sabemos o que diremos no instante seguinte, porque precisamos da palavra do outro a ser enlaçada com a nossa palavra, e promover significado, e conceder explicação.<sup>113</sup>

Como em um circo, em um número de acrobacias, quando não sabemos como os artistas farão para manter o equilíbrio e não cair, ou mesmo os malabares com bolas-palavras trocadas pelo ar, soltas pelo ar, correndo o risco de tropeçarem umas nas outras e provocarem um encontro fatal.

Cuidávamos de nossas palavras, eu e o meu companheiro de diálogo, como se fôssemos esses malabares que, com os pés no chão, olhavam para o alto, olhavam para as suas bolas-palavras navegando pelo ar, flutuando pelo ar em busca de sentido.

Naquele domingo, na hora da visita, mamãe não veio. Fiquei sozinho em minha cadeira observando os outros prisioneiros e suas famílias, observando Oscar Wilde e Robert Ross.

Eles já foram amantes. Eles são grandes amigos. Tento captar em cada toque, em cada troca de olhares um traço do que foi amor um dia.

Como se transforma amor em amizade? Ou não é possível transformar? Ou é amizade que permanece o tempo inteiro? Da amizade para o amor, do amor retorna à amizade? Depende do caráter de cada um? Depende da capacidade de perdão?<sup>114</sup> Da largura da alma para perdoar o outro, para se perdoar? Para amar e ser amado?

---

<sup>(113)</sup> Eudoro de Souza em **História e mito** trata dessa reatualização de São Paulo, utilizada por Erich Auerbach e que parece ser a mesma do adiamento do fim do jogo do texto quando se encontra sentido de Wolfgang Iser, que parece ser a mesma da releitura de um livro quando se descobre outras nuances antes encobertas por essa água heracliana de um novo homem, um novo rio. “E cada presente tem o passado e o futuro que merece; nem melhor nem pior, só o seu parêntese. Um presente com seu passado e seu futuro (que não é passado e futuro de outro) perfazem uma época, e há um homem (e um mundo) para cada época. Esse homem não está em trânsito; ele próprio é o trânsito”. (SOUZA, 1981, p. 10)

<sup>(114)</sup> “[...] em você, o ódio sempre foi mais forte do que o amor. O ódio que sentia por seu pai era tão grande que conseguia ofuscar, sobrepujar e aniquilar inteiramente o amor que sentia por mim. [...] Não percebia que a mesma alma não pode abrigar duas paixões tão diferentes: elas não podem habitar ao mesmo tempo aquela bela casa. O amor é alimentado pela imaginação, através da qual nos tornamos mais sábios do que sabemos, melhores do que nos sentimos, mais nobres do que somos, capazes de ver a vida como um todo; através da qual, e só através dela, chegamos a entender os outros tanto em sua relação real quanto ideal. Só o que é superior e superiormente concebido pode alimentar o amor, mas qualquer coisa alimentará o ódio”. (WILDE, 2006, p. 47)

**11/11/2014 - 15h36**

O sonho é a ficção mais verdadeira que se pode alcançar.<sup>115</sup> Não vivemos em corpo, mas vivemos em alma. E a alma é feita da mesma matéria dos sonhos. Por não ser manipulável, por não ser controlável, o sonho é mais próximo da vida do que possamos imaginar. Ele envia informações para as células dos órgãos, para as células dos músculos e parecemos ter corrido distâncias impossíveis.

Esta noite tive um sonho com minha irmã Clarice. Havia tanta verdade no sonho que pude sentir sua colônia de alfazema dentro da minha cela pútrida. Pude sentir os seus cabelos de anjo emaranhar na ponta dos meus dedos. Pude escutar a sua voz de harpa me elevando do chão, elevando-me da esteira de palha que me serve de cama e realmente, absolutamente, totalmente senti que eu podia flutuar.

Não preciso do preconceito de meu pai quanto à minha condição. Não preciso do preconceito dos colegas de faculdade, dos vizinhos da Kensington Street, de tio Kevin, do próprio Alison que me mordeu os lábios quando lhe roubei meu primeiro beijo masculino. Porque o primeiro beijo feminino nunca houve, nunca quis, nunca roubei. Eu andava nas ruas feito houvesse uma placa pendurada no pescoço: “O amor que não se ousa dizer o nome”. Vivo às escondidas. Amo no escuro.

Vivo o amor em tempos sombrios.<sup>116</sup>

Wilde me chamou para conversar sobre a sua longa carta para Alfred Douglas. Como eu havia visto o início, por que não ver o depois? Falou-me sobre a passagem na qual intui que o futuro foi previsto no passado, que o futuro foi escrito no passado em **O retrato de Dorian Gray**.

Será possível o futuro se comunicar com o passado? O tempo ocupar dois lugares ao mesmo tempo? Se nessa frase que acabei de escrever ele ocupa o princípio e o final, porque não poderia ocupar lugares bem distantes do planeta, momentos diferentes que se fazem simultâneos, apenas pela sensibilidade do ser que o percebe? O artista seria esse grande captador de momentos diversos, afastados entre si anos, séculos, vidas, mas sempre pronto

---

<sup>(115)</sup> Vide novamente a nota 83.

<sup>(116)</sup> Esta frase é o nome do ensaio que é o mesmo do título do livro de Colm Tóibín, **Amor em tempos sombrios**, ensaio que narra toda a tragédia de Oscar Wilde e seu amor proibido na Inglaterra vitoriana, que, pela Emenda Labouchère, condenava o amor homossexual a crime de “flagrante indecência”.

para tomá-los para si feito pequenas conchas e tecer todo um oceano de sentidos apenas com o manusear da palavra escrita.<sup>117</sup>

Eu admirava a persistência de Oscar Wilde. Eu me assustava com a perseverança de Oscar Wilde. Apesar de não saber o que da carta seria o destino, escrevia cada palavra na tentativa de alertar Alfred Douglas, na tentativa de salvar Alfred Douglas, porque tentava salvar a si mesmo. As palavras voltavam a si mesmo como em um espelho, de si para o papel, do papel para si. De repente acontecia o que acontece quando se lê um bom romance, quando se ouve uma boa música, quando se apaixona. As palavras calam. Os sons silenciam. E tudo agora parece fazer sentido.<sup>118</sup>

**12/11/2014 - 15h31**

Quando se entra em um livro de maneira tão intensa, de maneira tão inteira se mergulha nas palavras, se permanece imerso nas palavras como se não houvesse tempo, como se não houvesse espaço, e se deixa transformar em outro ser humano. A escrita e a leitura se confundem, como duas setas contrárias da mesma flecha: do sentido para quem escreve, do sentido para quem lê.<sup>119</sup>

E nesse balé imaginário, nessa troca de fluidos entre corpos nasce a inspiração, que não é a das musas, não provém dos deuses, mas das partículas aceleradas desses corpos em movimento.

---

<sup>(117)</sup> Tanto no livro XI das **Confissões** de Santo Agostinho quando trata do tempo, quanto no conceito de figura utilizado dos pais da Igreja Cristã por Erich Auerbach em **Mimesis**, encontramos essa mesma sobreposição dos tempos do presente do presente, presente do passado e presente do futuro, o que Eudoro de Souza trata na nota 113 do homem como “ele próprio” sendo “o trânsito” e que mais adiante em **História e mito** afirma ser a “antiguidade esperando ser descoberta (ou inventada?) pela atualidade que merece” (SOUZA, 1981, p. 12).

<sup>(118)</sup> E se encerra “O jogo do texto”, de Wolfgang Iser.

<sup>(119)</sup> John R. Searle (1979, p. 326) afirma que a ficção é possível graças à quebra das regras verticais (ou de não ficção) que ligam a linguagem à realidade pelas convenções horizontais da ficção. A ficção suspende “os requerimentos normais estabelecidos” pelas regras verticais da não ficção, ou da relação entre as palavras e as coisas. Ernest insiste nessa quebra, nessa suspensão, tanto na escrita quanto na leitura do texto ficcional. PT Saudações afirma a quebra-suspensão entre a escrita criativa e a escrita teórica.



Quando se fecha um livro, tudo se desfaz,<sup>120</sup> tudo desaparece para se aprender de novo, tudo se libera do passado original para ser original com uma nova cor, um novo rosto, um novo roçar dos meus olhos nesta frase que se encerra.

O diário não faz mais sentido para mim. Rasguei páginas, risquei parágrafos. Nada mais faz sentido quando soube da queda de Oscar Wilde e a infecção de seu ouvido.

A minha história já não tem começo nem fim. Apenas segundos manipulados feito pedras quentes em minhas mãos calejadas. Imprimo os segundos no papel grosso. Eles se borram com o meu toque. Oh, doce a liberdade dos poetas<sup>121</sup> que não precisam inventar histórias, bela maravilha do captar e transmutar em flor, em aroma, em cor um sentimento.

Os versos de um poema ganham em força e poder quanto à frase de uma prosa. A ficção não se sustenta sozinha, nem por mim, nem por ninguém. Ela precisa ser inoculada em um ser sem vida real alguma que se chama personagem, que passa do obedecer a quem o escreve para o livre-arbítrio por uma questão de instantes, por uma fração do acaso.<sup>122</sup> A infinita construção e destruição dos átomos da palavra – pois a palavra é feita da mesma matéria dos sonhos, da mesma matéria da alma –, gera no personagem uma contradição e a contradição é capaz de destruir um mundo.

Lembro-me da noite de inverno quando Clarice, nova ainda, criança ainda, sonâmbula ainda, saiu do quarto para a neve branca da fazenda, a lua nova, eu vi a porta aberta, ela

---

<sup>(120)</sup> Macherey (1971, p. 65) nos mostra que o conhecimento que a escrita teórica propicia “fixa a linguagem e a obriga a falar por conceitos”. E que, da mesma maneira, a escrita estética ou criativa “também pode *estacar* a linguagem, dando-lhe uma forma acabada ou, pelo menos, limitada”. Ernest, por sua vez, acredita que a escrita aqui mesclada, criativa e teórica, é dinâmica, mutante, sempre se desfazendo, sempre desaprendendo, para aprender de novo, sendo original para aquele que a descobre, vivencia e a escreve no papel.

<sup>(121)</sup> “O poema é o que acontece quando é lido” (CAUDWELL, 1947, p. 32).

<sup>(122)</sup> O historiador americano Stephen Greenblatt recebeu o Prêmio Pulitzer em 2012 com **A virada**: o nascimento do mundo moderno, em que narra a história de Poggio Bracciolini, ex-secretário apostólico do papa deposto João XXIII, que, em 1417, em busca de livros raros da antiguidade grega, “um dia estendeu o braço, pegou um manuscrito antiquíssimo de uma prateleira da biblioteca” (GREENBLATT, 2012, p. 18) e, numa dessas “viradas” do acaso, “mandou que fosse copiado”. O livro era **De Rerum Natura (Da natureza das coisas)**, de Tito Lucrécio Caro, um poema de 7.400 versos, nos quais Lucrécio expõe e defende suas ideias inspiradas em Epicuro. “A matéria de que é composto o universo [...] é um número infinito de átomos que se movem aleatoriamente pelo espaço, como partículas de pó num raio de sol, colidindo, conectando-se, formando estruturas complexas, separando-se novamente, num processo ininterrupto de criação e destruição”. (GREENBLATT, 2012, p. 13)

caminhando e caminhando em direção ao lago congelado com a superfície fina, eu vi tudo, tudo e não fiz nada.

Quando se pensa que uma história chegou ao fim, pode estar apenas no seu começo. Ao escrever no meu diário de páginas grossas derramava um pedaço de mim desconhecido, um pedaço de mim esquecido que me assustava e me atraía, feito a primeira vez que li a longa carta de Oscar Wilde para Alfred Douglas na sala do diretor do cárcere de Reading.

Hoje visitei o meu amigo na enfermaria.<sup>123</sup> Ele estava muito pálido, com os lábios ressecados, pedindo água o tempo inteiro. Eu poderia beijar-lhe os lábios e aquietar a sua sede, mas não ali, não naquela sala, não naquela época.

Era preciso vislumbrar um mundo novo sem o preconceito dos meus pais, de parentes e amigos, da sociedade vitoriana. Sem o preconceito de nós mesmos.

O que escrevo é o que desejo ler no futuro. E não importa se é bom ou ruim, feio ou bonito. O que escrevo é uma chaga aberta que não para de pulsar, que não cessa de doer, da superfície até os ossos, e já não consigo respirar se não exponho o que eu sinto, se não tomo o sentimento, abro os braços, junto as pernas e o prego direto na cruz.

Falamos sobre o cristianismo e a vida após a morte hoje na enfermaria, eu ao lado da cama de Wilde. Não conseguirei transpor em palavras o que ele disse, o que eu lhe falei. Então descrevo os gestos, que talvez sejam mais exatos e mais próximos do que vivemos.<sup>124</sup>

Primeiro, ele tomou os meus dedos da mão esquerda e os percorria com os dedos de sua mão direita. As palavras que dizia se encaixavam com o que eu senti e para mim se gravavam para sempre na memória junto com a imagem de nossos dedos enlaçados. Sua mão

---

<sup>(123)</sup> “Aconteceu em 13 de outubro de 1895, na capela da prisão. Wilde fora ali se recolher, mas, tomado de súbita perda de equilíbrio em razão de seu estado de fraqueza, sofreu uma queda na qual, batendo a cabeça contra o canto de um banco, feriu gravemente o ouvido direito. O tímpano foi atingido, perfurado, e a hemorragia bastante abundante”. (SCHIFFER, 2010, p. 235)

<sup>(124)</sup> Searle (1979, p. 327) afirma que o “autor finge realizar atos elocutórios através de verdadeiras sentenças proferidas (escritas). [...] o *ato elocutório* é fingido, mas o *ato proferido* é real”. No instante em que Ernest descreve os gestos em vez de dizer as palavras “proferidas” por Wilde, ele está fazendo uma *ekphrasis*, ou seja, a representação verbal de uma representação visual ao contrário, e com isso está transformando o índice (a referência da palavra) em símbolo (a metáfora da palavra).

estava fria e eu tentava lhe passar o meu calor. Eu confiava plenamente naquele toque e sabia que era real, que eu existia, ele existia, que eu vivi justamente para aquele instante, e que não precisava me preocupar com mais nada, nem comigo, nem com a prisão, nem com a morte de Clarice. A camada de amor daquele homem nos envolvia e protegia de todo mal, de toda maldade que pudesse existir no mundo inteiro, por dois seres do mesmo sexo entregarem um ao outro o coração.

### **13/11/2014 - 09h28**

O que falta neste mundo é o carinho, o que falta nesta vida é o amor. Se pudéssemos enxergar o que o amor une e o que o ódio divide nas partículas que nos formam, na série de átomos que compõem o corpo meu, que compõem o universo, sempre o uno do diverso é o que precisamos, é o que necessitamos por detrás das grades da prisão.

Wilde recebeu alta da enfermaria, mas ficou com sequelas no ouvido direito, e é pelo ouvido esquerdo que agora me comunico, falo das novidades enquanto ele esteve adoentado, de quem chegou, de quem partiu, dos meus progressos pelas linhas do diário, do mergulho para dentro de mim guiado pelo fio da palavra escrita que vai sendo desfiado a cada dia, a cada imagem, a cada verso do poema da vida que capto, soldo à minha maneira, e inscrevo no papel.

### **14/11/2014 - 14h26**

Ontem tive outro sonho angustiante. Sonhei com meu pai. Estávamos discutindo sobre a homossexualidade e ele indicava passagens da Bíblia em que me condenava; eu a dizer que não existe nenhum trecho do Novo Testamento em que o Cristo me condena – Ele é inclusivo, nunca exclusivo.<sup>125</sup> De repente, comecei a vomitar pedaços de carne; eles não cheiravam bem. Saí pela casa vazia, pela varanda branca, o lago quieto, e entre as hastes do trigo dourado podia ver Clarice e Alison, de mãos dadas, vindo em minha direção.

---

<sup>(125)</sup> “Aquilo que se constitui na própria ideia fundamental da arte romântica era para ele a base apropriada para a vida natural. Ele não conseguia ver outra. E quando trouxeram à sua presença alguém que havia sido apanhado no ato de pecar e lhe mostraram a sentença que ela havia recebido, perguntando-lhe o que deveria ser feito, Cristo começou a escrever na terra com o dedo, como se não os tivesse ouvido. Quando finalmente insistiram, ergueu os olhos e disse: ‘Quem aquele entre vós que jamais tenha pecado, atire a primeira pedra’. Valeu a pena ter vivido para dizer tal frase”. (WILDE, 2006, p. 109)

Já não sou mais o mesmo. Já não conto mais os dias. Fico apenas aqui, na cela, encolhido em um canto, entre as grades do meu corpo.

Sinto como se não pertencesse a mim, e a alma ultrapassasse minhas fronteiras. Cansei de lutar contra a prisão, e permito deteriorar a matéria bruta para ser comida pelos vermes e pelos animais.

Não quero dar nem mais um passo. Não desejo escrever nem mais uma linha. Somente apodrecer bem lentamente e me transformar em água e pó.

Acordo na enfermaria e é domingo.<sup>126</sup> Minha mãe dorme na cadeira ao lado, posso ouvir sua respiração. Pareço estar de volta ao útero com ela ao meu lado, e o medo, por um instante, já passou.

A febre nos faz esquecer os últimos acontecimentos, e não me lembro de como aqui cheguei. Só lembro algumas passagens, o guarda Louis entrando em minha cela, retirando a minha roupa, chutando-me nas costas, nas pernas, na barriga, e o guarda Peter segurando-o e afastando-o de mim.

O resto foi escuridão.

Estou cheio de hematomas no corpo inteiro e mal consigo respirar. Os olhos estão inchados, a boca toda ferida, e engolir os alimentos é um sacrifício sem fim. Não sei o que dói mais: a fome ou o latejar dos órgãos. Posso sentir o fígado, o baço, os rins, e o que sempre foi escondido estava agora nervo-exposto dentro de mim.

Não sei até onde pode ir um inimigo. O fato de ter sido pego com Alison em minha cama, em flagrante delito, não autoriza nenhum outro fazer isso com meu corpo. O guarda Louis, casado, pai de filhos, me impingiu pela força o que Alison, um pouco antes da minha prisão, muito antes de seu suicídio, me entregara por amor.

Somente hoje Wilde pode vir me visitar. Ele me trouxe algumas flores e falou-me de um poema que havia começado a escrever inspirado em mim e para a minha recuperação.<sup>127</sup>

---

<sup>(126)</sup> “Durante as últimas semanas que passou em Reading, Wilde ainda se mostrou chocado que chicoteassem um detento, cujos gritos ouviu ressoar, pela única razão de ele haver simulado a loucura” (SCHIFFER, 2010, p. 246).

<sup>(127)</sup> Assim como Aristóteles (2011, p. 55) em sua **Poética** afirma do “possível parecer plausível; no que tange à possibilidade de coisas que não aconteceram não dispomos ainda de certeza; entretanto, a

Eu sabia que há muito tempo ele não escrevia. Trazia com isso luz para os meus olhos, música aos ouvidos e um doce aroma de jasmim.

Era meu aquele amigo, e se não me levantasse dali, e se não saísse daquela prisão, levaria para sempre Oscar Wilde junto comigo, suas palavras, sua ironia, mas também o alisar de seus dedos longos em meus cabelos, o roçar do seu braço por instantes no meu peito, o beijar dos lábios grossos na minha fronte, colocando-me feito um menino pequeno para dormir.

Por mais que o homem insista, por mais que o ser humano teime, nada consegue superar o poder regenerativo do carinho, o poder curativo do amor.

Somente o amor salva.<sup>128</sup>

#### 15/11/2014 - 10h43

Talvez eu não saia daqui vivo. O médico veio e me deu explicações, lições de anatomia para quem só sabe juntar palavras, fazer discursos – e eram bons de se ouvir.

Diziam, na época em que eu trabalhava no Tribunal, que minha fala era cristalina; transparentes, os argumentos; coerentes, as minhas ideias. Eu tinha o poder de conduzir o pensamento por um fio circular, e se alguém na assembleia perdesse um átimo do discurso, não entenderia mais nada, ou ficaria com a impressão de haver perdido o final de um livro bom, ou o ápice de uma peça de teatro,<sup>129</sup> aqueles instantes que aparecem um em mil anos, e perder é lamentar-se por outros mil.

---

possibilidade de eventos reais evidencia-se por si só: não teriam se produzido se não houvesse sido possível”, o fato do poema “A balada do Cárcere de Reading” ter sido (aqui) escrita para Ernest Hamilton está no âmbito do possível, mesmo sabendo do “detento, cujos gritos ouviu ressoar” (nota 126), porque Ernest representa todos os indivíduos da prisão de Reading: ele é uma “espécie”. “E toda a angústia que o levou a dar / Aquele grito de amargura / E seus remorsos, seu suor de sangue, / Como eu ninguém os conhecia: / Pois quem vive mais de uma vida deve / Morrer também mais de uma morte” (WILDE, 2007, p. 978).

<sup>(128)</sup> Na mesma Primeira Carta de São Paulo aos Coríntios, em que lança a base do conceito de figura em que figuras do Antigo Testamento (Moisés, Davi, Elias...) são unidas à figura do Cristo no Novo Testamento, encontramos também a base do pensamento do amor e perdão de Ernest Hamilton: “Ainda que eu falasse as línguas dos homens e dos anjos, se eu não tiver caridade, sou como o bronze que soa, ou como o címbalo que retine” (I Cor, 13, 1).

<sup>(129)</sup> Searle (1979, p. 328) compara uma estória ficcional com uma peça de teatro. Enquanto a primeira “é uma representação fingida de um estado de coisas”, a segunda é o próprio “estado fingido” de coisas, porque “os atores fingem *ser* os personagens”. Ernest, durante os anos áureos do Tribunal, *era* o que falava em público, *era* o seu discurso. Por isso lamenta o seu estado de desconexão com “os átomos do universo”.

A doença vai nos desconectando dos átomos do universo e sinto tudo ao redor ficar borrado, desfocado, feito numa câmara escura de um fotógrafo ruim.

Passo a maior parte do tempo dormindo, abro os olhos, vejo mamãe, abro os olhos, vejo Wilde e o guarda Peter, o meu salvador. Não sei há quantos dias estou aqui – não há janelas na enfermaria. Somente sinto a realidade misturar-se com os pesadelos de maneira implacável, intolerável, que não têm mais fim.<sup>130</sup>

Oscar Wilde me incentiva a escrever no meu diário, a contar no meu diário o que enxergo do lado de lá. Minhas mãos tremem ao segurar a caneta sobre o papel grosso e as letras não se juntam mais. Não reconheço aquela caligrafia e digo a Wilde, a quem tanto admiro, a quem tanto desejei deitar ao lado e entregar um beijo meu, digo a Wilde que do mesmo jeito que é impossível escrever na suprema felicidade, é impossível escrever na infelicidade extrema, porque é preciso o espaço vazio para poder se escrever, que na plenitude da alegria ou da tristeza profunda não se consegue encontrar.<sup>131</sup>

Passei alguns dias desacordado por causa da febre. Não consigo entender a origem do meu suplício, e já não procuro mais. Fico olhando para o teto, contando os buracos do teto como se fossem estrelas e a lua fosse aquela lâmpada amarela que ilumina a enfermaria.

O mundo dos sonhos é feito de suas próprias regras. O sonho é uma estória simultânea a infinitas outras estórias que não têm início, meio e fim.<sup>132</sup> Pelas viradas dos átomos que

---

<sup>(130)</sup> “Diante desta horrorosa mimesis, deste realismo do absurdo, a ficção se apresenta na mais pura cerebralidade de suas operações: ficção orientada em face da mente do que finge mais que em face dos simulacros produzidos por ela, ficção que inverte a relação entre ‘modelo’ e vida, entre livro e realidade. Daqui o amplo recurso a uma lógica alternativa, a do sofisma e do paradoxo”. (SEGRE, 2014, p. 6)

<sup>(131)</sup> Segre (2014, p. 9) cita Barthes em **Crítica e verdade** quando este fala do “sujeito que não é uma plenitude individual”, que é o escritor. Através de uma “escritura que *não mente*”, através do uso dessa linguagem, na fresta dessa linguagem, é que se expressa o próprio sujeito.

<sup>(132)</sup> Em **A Teoria da Relatividade**: sobre a Teoria da Relatividade especial e geral (para leigos), Albert Einstein fala dessa simultaneidade dos acontecimentos que Ernest cita, simultaneidade e conexão, feito os átomos de Epicuro. “Eventos que ocorrem simultaneamente com relação ao solo não são simultâneos com relação ao trem, e vice-versa. Isto é, a simultaneidade é relativa. Cada referencial (sistema de coordenadas) tem sua própria noção de tempo; especificar um valor de tempo só faz sentido quando se especifica o referencial ao qual ele se refere”. (EINSTEIN, 2013, p. 39)

formam o tecido ficcional do sonho, outros átomos de outros sonhos se conectam para formar novas estruturas coerentes com o pensamento do autor.

Um dia ainda inventarão um quadro de um casal fazendo piquenique no campo, à margem de uma cidadezinha russa, no qual Ele, de casaca preta e camisa branca, está em pé, ao lado da toalha vermelha estendida no chão, com as taças e garrafa de vidro, de vinho, sustentando pela mão Ela, que flutua com o seu vestido lilás.<sup>133</sup> Esse quadro pode estar no futuro, ou pertencer ao passado, ou mesmo estar sendo pintado no exato momento em que tenho essa alucinação. Mas o que importa é que os átomos do sonho do artista que não conheço se juntaram aos átomos da minha mão que escreve sobre o papel grosso, na realidade, ou na minha imaginação.

**16/11/2014 - 08h28**

Escrever é uma labuta diária entre a mão e o papel, entre o mundo e o pensamento. É responder, o tempo inteiro, à pergunta essencial: Para que se escreve?

Por que se escreve? Para quem? É preciso enxergar que o leitor é a si mesmo, o destino é o próprio ser, que o escritor vasculha, mexe, remexe à procura de uma porta que revele algo sagrado, um santuário de sabedoria e dor. Pois não se escreve sem retirar das entranhas alguma dor original, alguma estória que já esquecemos e que não nos pertence mais: está emaranhada nas estórias de toda a humanidade, pertence ao ser humano, à água, ao fogo, à terra, à luz e ao ar.<sup>134</sup>

Toma-se o assunto entre os dedos. Ele brilha em minhas mãos, mas não posso segurá-lo por muito tempo – ele escorre das mãos, é fugidio. Para tê-lo mais demorado, para prolongar seu existir, atribuo um outro nome para a rosa, consigo um outro aroma para o jasmim. E, assim disfarçados, usando máscaras, podem ser eles mesmos sem se preocupar

---

<sup>(133)</sup> Essa é a primeira de uma série de *ekphrasis* de **O desaprendiz de estórias**. Trata-se aqui do óleo sobre tela “O Passeio”, do pintor russo Marc Chagall, 1918, de 169,6 cm x 163,4 cm e que se encontra no Museu Russo, em São Petersburgo, Rússia.

<sup>(134)</sup> “O discurso do escritor produz efeito de realidade porque utiliza ao máximo o poder de fascinação pela imagem e, longe de se deixar arrastar por ele, joga com esse fascínio, e usa a qualidade de ser infundável para se retomar ininterruptamente, construindo assim a progressão dum texto” (MACHEREY, 1971, p. 61).

com a aparência que o disfarce irá cuidar, que a máscara permitirá construir uma estória verdadeira por meio do artifício da ficção.<sup>135</sup>

Sinto frio. Meus pés estão roxos, minhas mãos, brancas feito o papel. Já não espero muita coisa desta vida, e mesmo assim luto com as palavras ocas, dou sentido à minha dor. Senão, para que tanto esforço, tamanha luta para terminar de mãos vazias?

Leio e releio as páginas escritas deste diário. A febre aumenta. O frio é atroz. Não sei o que é pior, se a sensação da vida se esvaindo ou a certeza de que poderia ter escrito melhor.

Dizem que na hora da morte toda a vida passa em sua cabeça, todo o mundo passa diante dos olhos feito fotografias tiradas, uma após a outra, com os corpos em movimento.<sup>136</sup> É preciso acreditar que fomos nós que por ali passamos para que a estória tenha sentido e direção.

Ontem à noite, nesta madrugada, pensei que não veria o sol nascer, o dia amanhecer, e um gosto estranho preencheu a minha boca. Gosto de capim seco, feito eu tivesse me transformado em animal. Parecia um cavalo, desses puro-sangue. E senti tão verdadeiro, vivi tão por inteiro que, se vida ainda tiver, admirarei muito mais tal criatura.

Não sabemos por que vivemos, não sabemos por que aqui estamos, para onde vamos depois daqui. Só sabemos o que sentimos, o que sinto no exato instante em que sou um simples cavalo e vem, do passado, do presente ou do futuro, um homem com seu longo bigode, me abraça, beija, e já não me sinto só.<sup>137</sup>

---

<sup>(135)</sup> Por trás de toda estória aparente há a estória verdadeira. A ficção e a realidade, a crítica e a teoria, a vida e a arte são os dois lados da mesma moeda que Macherey (1971, p. 79) afirma ser essa duplicação da linha do texto, isso que faz “ver por detrás da obra uma outra obra, que seria o seu segredo e de que seria a máscara ou a tradução”.

<sup>(136)</sup> Ernest compara a narrativa que tem nos últimos instantes de sua vida com fotografias em movimento, e as fotografias são esses “simulacros da realidade: inclusive se não existem os fatos que expõe, são isomorfos de fatos ocorridos ou possíveis” (SEGRE, 2014, p. 1).

<sup>(137)</sup> Essa cena de **O desaprendiz de estórias** é mimese de uma cena da vida de Friedrich Nietzsche, que por sua vez é mimese da cena do romance **Crime e castigo**, de Fiódor Dostoiévski. Em 1889, Nietzsche assiste em Turim a um cavalo ser violentamente espancado por seu dono, corre a seu encontro, o abraça, o beija e começa a chorar convulsivamente. No romance de Dostoiévski, o protagonista Raskolnikov, quando criança, abraça e beija a carcaça ensanguentada de uma égua brutalmente espancada por um bando de bêbados.



Poderia escrever aqui um interlúdio. Estou na metade do diário, na metade de uma vida, que não sei se irá para frente, não sei se volta para trás.

É preciso construir o personagem de uma estória de modo que, no ápice da narrativa, quando não existe mais o que contar, ele levante a cabeça, tome coragem suficiente e passe a conduzir o destino com as próprias mãos.<sup>138</sup>

### 17/11/2014 - 09h52

Ernest Hamilton saiu da enfermaria, saiu da prisão dois meses após aquela decisão de livre-arbítrio. Ele se despediu de Oscar Wilde dizendo que talvez não se vissem mais, talvez não ouvissem mais falar um do outro.

Despedir-se de um amigo é feito arrancar um pedaço do coração, arrancar um pedaço do pulmão, e não respiramos mais perfeitamente, não pulsamos mais profundamente, até que as lágrimas sequem, os pesadelos passem, e nós, no meio da rua, não confundamos mais os transeuntes com o rosto de quem já foi nosso um dia. Aos poucos, começamos a esquecer o rosto de quem já foi nosso um dia, e somente nos lembramos quando o vemos nas capas dos jornais, quando lemos os mexericos maldosos da sociedade vitoriana anunciando que o escritor irlandês Oscar Wilde havia saído do cárcere de Reading após dois anos de prisão.

O estranho de uma estória é não saber qual a estória verdadeira, qual a falsa: é não saber do outro lado, é um amigo não saber o que o outro faz, o outro pensa, o que está vivendo, mesmo quando não se despediram brigados.<sup>139</sup> Caso brigados, toda dor é vantajosa quando é o outro quem sofreu, enquanto a mágoa se alimenta do fracasso de si e do sucesso alheio.

---

<sup>(138)</sup> Em uma ópera existem os intervalos entre os atos, os interlúdios. PT Saudações repete neste pequeno fragmento a mudança da primeira para terceira pessoa do singular para obter essa pausa entre os diferentes momentos narrativos.

<sup>(139)</sup> Aqui Ernest se coloca entre o pensamento de Cesare Segre e o de Tzvetan Todorov. Enquanto Segre (2014, p. 4) afirma, seguindo o possível e o provável de Aristóteles (nota 127), “que as presenças de elementos impossíveis” dentro de “uma lógica narrativa” válida, dão abertura a “um *mundo possível*” com “suas próprias regras de coerência”, Todorov (2013, p. 148) afirma que o “fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural”. Saber da vida do ex-amigo de Ernest é tanto ficção quanto o (suposto) poder que os mortos têm de saber o que se passa além do tempo, além do espaço.

Apesar de Ernest Hamilton e Oscar Wilde não haverem se despedido feito dois inimigos, amigos eles não eram. Porque o pior sentimento, o mais medíocre e decadente é a total indiferença.<sup>140</sup>

Quando saí da prisão, todo um mundo se descortinava à minha volta e eu não conseguia abrir os olhos por causa de tamanha luz. Só depois de muito tempo percebi as minhas mãos envelhecidas, os meus ombros caídos, o meu rosto de tempo.

Parece que não houve tempo na prisão, ou que este fora suspenso quando entrei e me foi entregue de vez, me foi entregue de todo, quando cruzei o portão de ferro, quando, com o chapéu e terno preto, os sapatos desgastados, atravessei um estado de vida para outro, a densidade da poesia para a fluidez da prosa.

A tipografia era um bom lugar para se trabalhar por um tempo. Juntar as letras no devido lugar, juntar sentidos, significados das palavras me fazia muito bem. Sem ninguém para perturbar, eu ficava assim os dias, entrando pela noite a sujar minhas mãos de tinta, até ela se entranhar no meu corpo, misturar-se com o meu corpo, e eu não saber o que era eu, o que era a tinta, e dormirmos enlaçados feito dois amantes.<sup>141</sup>

Aline é a filha do dono da tipografia onde trabalho. Ela vem todos os dias e traz pão e café quentinhos para o pai, e disfarçando, devagar, põe um pedaço do pão novo em minha mesa com um gole de café. Parece gostar de mim. Eu pareço dela gostar. Mas não posso me esquecer do meu destino e por quem meu coração ainda pulsa.

---

<sup>(140)</sup> A indiferença pode ser comparada com “as palavras ocas” que Ernest citou há algumas linhas; pode ser comparada com “a personalidade esvaziada” do poeta de Keats; e o preenchimento na figura de Cristo do que foi prefigurado nas figuras de Moisés, Davi, Elias... de São Paulo, de Erich Auerbach.

<sup>(141)</sup> Huberto Rohden lembra Auguste Rodin em **Filosofia da arte**: “Auguste Rodin, o grande escultor francês, costumava dizer a seus discípulos, num ateliê de Paris: ‘Apoderaí-vos das regras da técnica e depois esquecei-as todas e cedei à inspiração!’ Esquecer é mandar para o subconsciente, de onde essas técnicas do talento continuam a exercer o seu impacto sobre a inspiração do gênio. Essas técnicas, a princípio, estão na zona luminosa do consciente; mas, se depois não descessem à zona penumbral do subconsciente, causariam interferências perturbadoras sobre a inspiração; por isso é necessário que essas técnicas do talento mergulhem no subsolo do inconsciente, donde irradiarão os seus benefícios rumo ao superconsciente do gênio; e este, sem ter noção consciente das técnicas, mas agindo em sua direção, realiza pela alma o corpo visível”. (ROHDEN, 2007, p. 35-36)

Mostrei o meu diário ao patrão. O senhor Green largou em cima da mesa aquele que fora meu companheiro por dois anos de cárcere. Não demonstrou interesse, até o dia em que os vi, ele e a filha, lendo o que antes fora para mim só um segredo.

### **18/11/2014 - 14h22**

Um corpo se transforma em náusea, se transforma em mágoa quase sempre sem querer. Não foi querendo que me transmutei naquele que parece se apaixonar por uma mulher, que a pede em namoro, que aceita um casamento, tudo apenas em alguns meses.

Talvez tenha sido o diário e a possibilidade de vir a ser publicado, e vendido, e feito sucesso por toda a Inglaterra. Talvez a ganância em ser reconhecido me fez vestir a pele daquele que não sou, e não sinto, e a minha alma deseja sair deste corpo de uma vez só, em um vômito único para nunca mais voltar.

Olho o meu filho, Gabriel, dormindo no berço de madeira pintada de branco.<sup>142</sup> Ele dorme inocente do pai que herdou, de uma vida que também a ele não pertence, uma ficção convincente que enganou sua mãe e seu avô. É por ele que choro e me arrependo, e arrisco ainda escrever mais um diário.

O escritor quando cresce e aparece nas colunas dos jornais perde a alma etérea e livre para os signos da tipografia, imprime a alma nas colunas dos jornais e de lá não pode mais sair. Perde a liberdade de todo artista que escreve para si, somente para si e para sentir prazer. Quando impressa entre as fofocas, e fotografias, e homenagens, já não é a sua alma verdadeira que está ali, mas a alma mascarada em tons de cobre, em tons do vil metal que paralisou o seu destino.

Li outro dia, no meio das notícias minhas de jornal, uma notícia dele, que há tanto não sabia. Estava morando em Nápoles, junto com o seu amor antigo, o amor proibido, causa e culpa do encarceramento por dois anos. Mudara o nome para Sebastian Mermoth ou algo parecido.

---

<sup>(142)</sup> “Naquele tempo, contudo, Wilde era muito mais do que um simples libertino a multiplicar suas conquistas masculinas e enganar sua mulher. Se, por um lado não era evidentemente um marido ideal, era, por outro, nas próprias palavras de seu filho Vyvyan, um pai muito bom, gentil e afetivo, sempre cheio de atenções e bastante divertido”. (SCHIFFER, 2010, p. 144)

Quem era eu para julgar a sua escolha, quem era eu para impingir-lhe outro destino? Talvez eu tenha sido mais fraco, tenha deixado me vencer em troca de aceitação, em troca do sucesso de meu diário, em troca de **O diário de um desaprendiz de estórias**.<sup>143</sup>

A ficção e a realidade se tocam por uma linha efêmera demais. Não existe uma divisão justa, existe uma necessidade. Enquanto eu estava na prisão, buscava no diário uma fuga para a minha alma livre. Agora, no mundo aberto, além das grades, o diário transformou-se no meu maior carrasco, numa instituição. Não deseje nunca um escritor ser escravo de sua obra. Que ela o transforme e traga à tona o seu melhor possível. Como invejo Oscar Wilde em **Epistola: in Carcere et Vinculis**,<sup>144</sup> a longa carta que escreveu a Alfred Douglas, por libertar o anjo bom que enxerguei nos seus olhos castanho-escuros.

A inveja boa, a inveja branca faz tanto mal quanto uma inveja qualquer. Ela paralisa os ossos e não fazemos movimento algum para trilhar um caminho que seja único, de cada um, que seja somente meu.

Comecei a viver como se fosse o espelho de meu duplo, e seguia os passos dele como se fossem os meus. Mas não eram meus, e eu sabia. E não era Aline, não era o senhor Green quem me mostrava o engano; era a face do meu filho, tão comigo parecido, que refletia a pureza do menino que eu havia sido um dia.

#### 19/11/2014 - 11h44

Se houvesse explicação para o título de um livro, para o enredo de uma estória, não haveria mais razão de um texto existir, não haveria o espaço para se jogar o texto.

Ao tomarmos o título de um livro em nossas mãos, tentamos nos transportar para aquele instante e lugar em que foi concebido, gestado como se tem um filho, como se planta uma árvore. Naquele momento sagrado, não sabe o escritor até onde irá, até onde escreverá a

---

<sup>(143)</sup> “O que é a metaficção? Trata-se de um fenômeno estético autorreferente através do qual duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (BERNARDO, 2010, p. 9).

<sup>(144)</sup> Futuramente alterado pelo herdeiro literário de Wilde, Robert Ross, para **De Profundis**.

mesma estória tantas vezes só para, em uma fração de instante, em uma faísca de relâmpago, vislumbrar algum segredo.<sup>145</sup>

Às vezes é preciso calar a palavra para se ouvir o que se quer. Escrevi tantas páginas do diário, fiz a sua continuação. E não extinguiu aquela fome de dizer alguma coisa.<sup>146</sup> Apesar dos aplausos, e luzes de holofote, ninguém entendeu o que eu queria.

Resolvi viajar. Sair da Inglaterra decadente em busca de outros ares que eu pudesse descrever e escrever mais um capítulo, mais uma página, mais uma linha qualquer que fizesse algum sentido.

Visitei Itália, China, Japão, e cada parada, cada terra visitada me retirava mais do que eu recebia. Não era ali a minha pátria. Não era ali o meu lugar. Então, qual a minha pátria? Serei eu um expatriado?

Deixara Aline e Gabriel sozinhos com o senhor Green. Não sentia culpa alguma, somente uma saudade dos olhos verdes de Gabriel. Ele crescia em tamanho e inteligência, eu me orgulhava de seus progressos nas cartas enviadas por Aline. Ela era uma boa mãe; eu era um bom pai. Na medida do possível. Na medida do provável. Na medida do necessário.

Quando estava na Tailândia, na volta do Japão, recebi uma carta muito estranha, uma carta improvável. Era Alfred Douglas querendo se encontrar comigo pessoalmente. Como ele sabia onde eu estava? Nas colunas de jornal.<sup>147</sup>

Marcamos em Paris, porque seria o meu próximo destino. Ele não se sentiu muito à vontade com o local, pois Wilde estaria na cidade, e eles haviam terminado definitivamente o relacionamento. Marcamos no Le Procope, às 19 horas, numa quarta-feira de outubro.

Douglas estava lá quando cheguei. Com seus cabelos cor de ouro, os olhos de turquesa fariam apaixonar qualquer homem, qualquer mulher.

---

<sup>(145)</sup> Zérafra (1976, p. 63), estudando as obras de Balzac, Dostoiévski e Proust, encontra que tanto a “realidade” quanto a “*aestesis*” foram analisadas e sintetizadas na mente desses escritores antes mesmo de começar a escrever.

<sup>(146)</sup> “As diferenças que separam as várias escritas permitem encontrar a natureza comum que as frustra a todas: falar para nada dizer” (MACHEREY, 1971, p. 64).

<sup>(147)</sup> Quando em Jolles (1976, p. 99) a pergunta “Como ele sabia onde eu estava?” se anula na resposta “Nas colunas de jornal”, “o desejo de ‘acreditar’” de Frye (2004, p. 62) se converte em Mito, na “necessidade enquanto liberdade” (JOLLES, 1976, p. 107), e Ernest traça “uma circunferência em torno de uma comunidade humana” (FRYE, 2004, p. 63), transforma em cultura as possibilidades da narrativa histórica da vida de Oscar Wilde.

O Le Procope é um restaurante tradicional, em que consta nas paredes frases de filósofos, escritores e pensadores iluministas, iluminados.

Alfred apertou a minha mão, trocamos amenidades, ofereceu-me uma taça de vinho bom. Eu fui logo aceitando e perguntando o motivo do nosso encontro.

– É Wilde, não sei o que fazer. Por um lado, eu não o suporto mais. Por outro, sinto pena: ele está acabado.

– E o que eu tenho a ver com essa estória?

– Ele me falou bem de você quando estávamos em Nápoles. Do seu talento, da sua generosidade. Confesso que até senti ciúmes.

– Eu e Wilde não nos falamos há muito tempo. Acompanho somente suas notícias nos jornais.

– Ele precisa de você. Precisa de alguém. E eu não sou o mais indicado no momento.

O problema da ficção é preencher os seus buracos e não deixar espaços vazios. Para ser crível um texto, é preciso, em primeiro e último lugar, que o escritor nele acredite, que o escritor em si acredite para que possa fazer um outro acreditar.

Não se escreve convincente ao outro enquanto não se escreve convincente a si mesmo. É assim como amar.<sup>148</sup>

## 20/11/2014 - 07h04

Tudo parece em suspenso no período do aniversário. Amor e ódio fazem as pazes, sol e lua se encontram, se eclipsam, deixando o dia escuro, a noite clara. As flores brotam no outono, os rios quebram a fina camada de gelo e correm livres no inverno.<sup>149</sup>

Há uma suspensão de confiança entre o real e a ficção. Há o esvaecimento das fronteiras entre um e outro, e não sabemos se estamos em simples páginas de um diário ou

<sup>(148)</sup> Cristo ensinou a “amar o próximo como a si mesmo”. Mas como se pode amar o próximo, como se pode acreditar na estória escrita pelo próximo, quando não se acredita na estória escrita por si mesmo?

<sup>(149)</sup> No eclipse, é e não é lua, é e não é sol, feito o fantástico de Todoróv da nota 139. Eudoro de Souza (1981, p. 29) trata dessa ubiquidade entre a história e a literatura, entre o passado e o presente, entre a Vida e a Arte, que é, também, Figura: “Para a história não há passado, mas só atenuada presença do presente. Passado é presença de outro presente, e uma presença exclui a outra, ou talvez uma se faz presente por exclusão da outra”.

percorrendo as linhas de uma epopeia, percorrendo as ruas de Paris na madrugada de uma quinta-feira de outubro.

Sabia que o aniversário de Wilde seria na terça-feira seguinte, no dia 16. Poderia procurá-lo no hotel onde estava hospedado. Ou poderia me prender ao passado, ou me antecipar ao futuro, deixando de viver o momento mágico do perdão.

Passear pelas ruas de Paris na madrugada nos faz enxergar detalhes nunca antes percebidos em nós mesmos. Uma propensão à vaidade. Um orgulho ferido que teima em não esquecer o não vivido e começar tudo outra vez.

Parei na frente do hotel de Wilde. Aquele que fora o símbolo da beleza, da estética, da arte pela arte, morava agora em um lugar triste, feio, sujo. Não me atrevi a entrar, mesmo permanecendo em sua porta e escutando o barulho da rua, o barulho dos inquilinos, o arrastar de chinelos de um, o tossir tísico de outro, a enfermidade tão viva no ar como mortos em breve estarão seus pacientes.

## **20/11/2014 - 16h56**

Desejo ficar só por um instante. Um instante que possa se transformar em dias, meses, anos até. Mas o que se planta se recolhe, e mesmo a necessidade do escritor de estar só, de não ser atrapalhado por essa vida pungente que é o outro, por esse emaranhado de emoções que é o outro, mesmo querendo estar só, o escritor vai atrás desse outro para se sentir vivente, para se sentir existente nesse mundo que apesar de cruel, apesar de negar o que mais o ser humano anseia que é o carinho, esse mundo também o surpreende com flores raras, mesmo que sejam simples girassóis entregues na rua, na Londres decadente, por um jovem dândi chamado Oscar Wilde.<sup>150</sup>

Tomei coragem e fui visitá-lo no seu aniversário. O hotel parece o mesmo, os hóspedes parecem os mesmos, mas não é o mesmo eu que se identifica na recepção, sobe a escadaria até o quarto e encontra o velho amigo, aquele de lábios grossos, olhos límpidos, os cabelos cacheados, transmutado em um velho quase morto e decrépito. Parecia incorporado

---

<sup>(150)</sup> “Agora que compreendera sobre a ‘sociedade do espetáculo’, pôs-se a forjar para si, com uma meticulosidade quase maníaca, um personagem público, quase teatral, já que a excentricidade de seus trajes não deixava de surpreender. Nessa época, ele perambulava pelas principais avenidas da capital inglesa com um girassol na mão”. (SCHIFFER, 2010, p. 92)

nele o espírito de **Dorian Gray**, ou talvez houvesse deixado vir à tona ele mesmo, o que **Dorian Gray** havia apenas representado.

O ouvido direito estava muito inflamado. Havia desencadeado uma meningoencefalite. Ao lado de Wilde estava sempre Robert Ross, o seu fiel escudeiro. Senti vergonha de mim, por não ter sido fiel, por ter deixado o orgulho ferido ser maior que a amizade, uma amizade que ultrapassava o tempo e o espaço, que desvanecesse o tempo e o espaço e tudo fosse união, e harmonia, fazer possível o infinito se conter no finito em um instante de amor.

Mas eu não conhecia o amor. Conhecia somente a paixão, e a posse, e a louca vaidade em ser reconhecido. Esqueci o velho lema de quanto mais se dá, mais se recebe, e deixei o amor se esvair de minhas mãos.

Pedi licença, me retirei. O ar pesado de doença e culpa estava aprisionando os meus pulmões. Sentia-me de volta ao cárcere de Reading e descobri que nunca mais teria liberdade. Um prisioneiro é prisioneiro dos seus próprios medos, do seu orgulho, da sua vaidade. A mágoa consigo mesmo, não com o outro que o prendeu, não com o outro que o julgou por flagrante delito. Ele carrega, o prisioneiro, a marca da prisão impressa na carne feito cicatriz profunda, e por mais que disfarce, por mais que esconda o sinal para o mundo inteiro, ele já foi marcado onde não há para quem esconder, não há como esconder para alguém que é si mesmo.<sup>151</sup>

## 21/11/2014 - 12h25

Não há tristeza maior a encerrar quando se encontra a si mesmo. Feito o reflexo na margem do rio, Ernest via em Wilde seu modelo e seu destino, e, apesar das escolhas, apesar do livre-arbítrio, não conseguia se livrar dos nós dos fios da marionete que o manipulava. Era um condenado, determinado por alguém que o criou, e escreveu o ensaio “O Crítico como

---

<sup>(151)</sup> “Seria realmente verdade que ninguém era capaz de mudar? Sentiu uma saudade imensa da pureza intocada de sua meninice – a meninice branca e cor-de-rosa, como lorde Henry certa vez a definira. Sabia que havia se maculado, enchido a mente com degradações e tingido de horror seus devaneios; que tinha exercido uma má influência sobre outros, e sentido terrível prazer em fazê-lo. E, das vidas que haviam cruzado com a sua, ele havia desgraçado as mais límpidas e mais promissoras. Mas seria tudo isso irremediável? Não havia nenhuma esperança para ele?” (WILDE, 2013, p. 307)



Artista”, pondo Ernest<sup>152</sup> como personagem, pondo na boca do personagem Ernest toda a sua estética decadentista, o personagem Ernest a dialogar com o personagem Gilbert.

Por isso e por outras coisas, Ernest dizia que não era independente, que seus passos foram antes preparados pelos passos do autor. Pelos passos do escritor de Dublin que em Ernest se perfazia em carne, sangue, suor e dor.

O ser incompreendido é o primeiro a se culpar, é o primeiro a condenar o engano que o criou. Ele usa lentes tão opacas que não consegue enxergar o que passa ao redor, e só enxerga o que é triste, feio, sujo.

Diante do hotel de Wilde, eu me senti vazio, como se a fonte da vida e juventude escapasse às minhas mãos.

Não poderia culpar o outro por não conseguirmos mais nos conectar. Feito Wilde estivesse entrando em outra esfera de tempo e espaço, e eu não o pudesse alcançar, feito Wilde estivesse a caminho, nem antes, nem depois, nas entrelinhas de seu último sopro artístico.<sup>153</sup>

## 22/11/2014 - 06h30

Quando passa aquela mágica do dia do aniversário, tudo se desvanece, tudo se desfaz em realidade, ruído e rancor. Voltamos a ser quem éramos antes, pois ficamos assim em suspenso, feito num jogo de ficção de apenas vinte e quatro horas.

Wilde estava morrendo e eu não mais me importava. Caminhava pelas ruas frias de Paris e não sentia mais as mãos geladas. De repente um calor de raiva tomou conta do meu ser e o que vi na véspera colorido, havia se transformado em um preto e branco de fotografia ruim.

Olhava para o meu corpo, para os dedos da mão esquerda enquanto tomava um café na Place des Vosges, e os contornos de meus dedos não eram mais tão nítidos.

---

<sup>(152)</sup> Também encontramos uma derivação de “Ernest” na última peça teatral de Oscar Wilde, “The Importance of Being *Earnest*” (1895).

<sup>(153)</sup> Ernest pode estar antecipando o que Albert Einstein descobriria na Teoria da Relatividade no século seguinte. “[...] a experiência leva a crer que por um lado vale o princípio da relatividade (em sentido estrito) e por outro a velocidade da luz no vácuo deve ser considerada constante. Da conjunção desses dois postulados nasce a lei de transformação das coordenadas retangulares  $x, y, z$  [do espaço] e do tempo  $t$  dos eventos que constituem a natureza, e essa transformação não é a galileana (não obstante a mecânica clássica), mas sim a lorentziana”. (EINSTEIN, 2013, p. 56, colchetes nossos)

Precisava escrever. Precisava desesperadamente escrever. E, como se fosse um vício, deitava no papel todas as minhas dores, todos os meus amores que a morte não poderia apagar, que a vida não poderia estragar com tamanha realidade.

Precisava beber para estancar a dor. E ali, no meio da bebedeira, no meio das páginas do meu novo diário por vir,<sup>154</sup> no diário inacabado, escrevi melhor do que nunca antes, ou pensei ter escrito, pela felicidade estampada no rosto do espelho, sentado no café. O rosto envelhecido. O rosto marcado por muitas noites de sono. Quanto tempo estou aqui? Quantas páginas escrevi daquilo que penso ser um texto bom?

Olhei para o diário. Ele estava em branco, estava vazio das minhas alucinações. Nada se escreve no sofrimento extremo? Assim como nada se escreve na felicidade? Para onde haviam ido as páginas que deitei no papel, as páginas que pensei ter escrito de texto bom?

Feito minha vida estivesse indo ao contrário, tudo o que fazia se desfazia no mesmo instante.<sup>155</sup> Essa minha constatação, enxerguei após várias xícaras de café, após perceber no espelho que as rugas desapareciam, que a barba por fazer retrocedia para o meu corpo, e eu comecei a andar para trás e voltar para a frente do hotel de Oscar Wilde.

Ali o tempo parou, girou e continuou a sua sequência. Tentava entender o que havia acontecido. Teria bebido demais e me confundi?

Para que haja o perdão é preciso a repetência, é preciso tentar e tentar, cair, levantar, voltar a cair, sentindo a mesma dor. Porque não se perdoa ao outro, isso ninguém conseguirá. Só poderá perdoar a si mesmo. E isso é muito.

O que eu não quis e não vivi, perdido para sempre está, perdido para sempre ficará em meio à cruel realidade. O que eu quis e não vivi, o ser fantasioso no qual coloco todas as

---

<sup>(154)</sup> Maurice Blanchot (2005, p. 77) narra em **O livro por vir** a história de Joubert, o escritor-que-nunca-escreveu-um-livro: “Uma obra cujo assunto seja completamente diverso do assunto manifesto, que não deva ser acabada nem possa ser começada, obra que esteja como que em falta com relação a ela mesma, à distância daquilo que exprime e para que aquilo que exprime desabroche nessa distância, ali se deposite, se preserve e finalmente desapareça”.

<sup>(155)</sup> A base da Teoria do Big Bang encontra-se na ideia de que, no princípio, o universo estava muito quente e denso, a tal ponto quente e denso que, um dia, explodiu e iniciou sua expansão. Mas, da mesma maneira que de um ponto altamente denso e quente começou seu crescimento, para este mesmo ponto altamente denso e quente um dia retornará. É a lei do “eterno retorno” que nos explica Friedrich Nietzsche (2011, p. 182) em **Assim falava Zaratustra**: “Tudo quanto é capaz de correr, não deve já ter percorrido alguma vez esta estrada? Tudo quanto pode suceder não deve ter sucedido, ocorrido, já alguma vez? E se tudo quanto é já foi, que pensas tu, anão, deste instante? Este pórtico não deve também... ter existido por aqui? / E não estão todas as coisas entrelaçadas tão solidamente, que este instante atraia após si *todas* as coisas futuras? E tu também, por consequência?”

minhas projeções, este sim vale à pena, este é a pura ficção, que pensei escrever ontem e não escrevi, que pensei ter vivido ontem e não vivi, para que aqui eu estivesse, para que aqui eu pudesse estar, na porta do hotel de Oscar Wilde, na porta do meu perdão.<sup>156</sup>

## 26/11/2014 - 14h10

Quando paramos de escrever por alguns dias, parece estarmos diante de diferentes fases de nós mesmos, e ser outra pessoa quem escreveu. Não reconhecemos nossa letra, não encontramos o tom usado até então. Perdemos o fluxo da escrita e não sentimos fazer parte de um todo só.<sup>157</sup> Sentimos a escrita fragmentada, feito fôssemos pequenos aforismos, e eles somente servem para um indivíduo em um tempo e lugar específicos.

A escrita é construção, e nos constrói ao mesmo tempo em que se escreve. Somos feitos de palavras soletradas pela língua-mãe. Ela nos cuida, nos envolve num tecido de texto que é rico, quente, bom. Nada pode nos atingir em meio a esse texto maternal. Podemos ser mais fortes, podemos ser mais sábios, porque as palavras nos põem de pé diante do espelho. No espelho vemos toda a humanidade de um sujeito da linguagem. Quanto mais humildes a ela, ela muito mais dará. É preciso se submeter sem medo, é preciso nos enxergar sem os preconceitos atávicos. Feito voltássemos ao Éden e caminhássemos nus, e fizéssemos amor sob as estrelas, sem pudor, sem cobrir o sexo com folhas de parreira, porque veríamos que era bom.

O sexo é feito a escrita galopante, o ser amado à nossa frente, papel e caneta à nossa frente, e já não nos sentimos sós. Penetramos o ser amado com gentileza, imprimimos a nossa letra no papel em branco e jorramos o gozo original, rios de sêmen adentrando o corpo sagrado do outro, o corpo iluminado do outro, as letras embalsamadas nos óleos ancestrais. Para então... atingir o ápice do encontro de quem escreve e quem o lê, dois seres fatigados, dois homens apaixonados, um pelo outro, o leitor descansando no peito ofegante do escritor amado.

---

<sup>(156)</sup> Segre (2014, p. 4, colchetes nossos) afirma que, entre a liberdade fantástica e o empenho cognoscitivo, quem escreve pode “permanecer satisfeito com sua contemplação ou levá-lo [o modelo], com gesto comparativo, à realidade que produz ficticiamente e/ou antecipa exemplarmente”.

<sup>(157)</sup> “Para [Walter] Benjamin, a história acontece no momento quando a continuidade é capturada e tal captura somente ocorre em uma justaposição dialética entre o passado e o presente” (FERRIS, 2006, p. 16, colchetes nossos).

Diante da porta do hotel de Wilde parei e lembrei uma velha canção: um marinheiro que viajou o mundo inteiro e voltou para casa de mãos quase vazias,<sup>158</sup> carregando a rede e uns poucos peixes para alimentar a família. Os rostos cansados não cabiam a decepção de não ver peixe em abundância, o fim para a fome, abandono, dor.

Subi as escadas me arrastando. O que encontraria novamente? Um moribundo no lugar de meu amigo? Um cadáver no lugar de meu amante? Pois se não nos amamos em carne e osso na prisão feito eu queria, o amei pela leitura de seus versos, gozei a feitura de suas frases, e não poderia imaginá-lo decadente.

A lenda em dizer que o escritor escreve para a posteridade é lenda e nada mais. Ele não escreve para viver eternamente. Ele escreve porque já não vive mais: um personagem que das entranhas nasceu, na sua escrita cresceu, tomou posse de si e vai destruindo as suas células, vai transmutando todos os átomos, até transformar o escritor em pó e ao pó o personagem retroceder.

Robert Ross<sup>159</sup> se encontra em uma cadeira ao lado de Wilde. O quarto cheira a pus e excrementos. Ross diz que não resta muito tempo, que serão algumas horas até ele sucumbir. Eu me sinto sucumbindo junto com ele, sinto-me desaparecendo junto com Oscar Wilde em sua despedida do mundo material. Sua pele transparece as veias. Eu me vejo diluir. Treme o seu corpo; tremem as minhas mãos.

Nunca havia sentido tão forte uma perda feita a de agora. É a primeira e a última vez que eu perco – parece anunciar-se a minha morte. Dois seres tão ligados, podem os dois falecer ao mesmo tempo? Ele morrendo, será o fim do meu viver? Será o fim do meu diário,

---

(158) A estória do velho marinheiro que retorna “para casa de mãos quase vazias” se parece com a estória do escritor com suas “palavras ocas” após a labuta no mar bravio de sentido: “Mas pela meia-noite teve de lutar e desta vez sabia que a luta era inútil. Vieram todos juntos e o velho só conseguia distinguir as barbatanas na água e a fosforescência que produziam quando se atiravam ao peixe. Pegou no cajado e começou a bater a torto e a direito, ouvindo o barulho das mandíbulas a arrancar pedaços de carne e sentindo o estremecer da canoa a cada vez que os tubarões mordiam o peixe. Lançava e tornava a lançar o cajado com desespero àquilo que apenas podia sentir e ouvir e depois sentiu alguma coisa agarrar no cajado e levá-lo para o mar”. (HEMINGWAY, 1958, p. 143)

(159) “Onde quer que haja sofrimento, o terreno é sagrado: algum dia as pessoas entenderão o significado dessas palavras – não conhecerão nada da vida até que o façam. Robbie [Robert Ross] e outros iguais a ele são capazes de entender. Quando me trouxeram da prisão para a Corte de Falências, entre dois policiais, Robbie ficou esperando naquele longo e sombrio corredor e, diante da multidão que um ato tão simples e doce fez emudecer, levantou gravemente o chapéu quando passei diante dele, algemado e de cabeça baixa. Por muito menos do que isso muitos homens já foram para o céu”. (WILDE, 2006, p. 68, colchetes nossos)

que parece não mais ter fim? As páginas amarelecidas envelheceram em um instante, envelheceram em uma tarde neste final de novembro.

Robert Ross, aos prantos, saiu para procurar um padre que aplicasse a extrema- unção. Os padres não queriam, por causa de sua vida pregressa, por causa do antigo e para sempre crime de flagrante indecência. Encontrou um padre bom, que deve ter se lembrado de que o Cristo acolheu prostitutas, leprosos, cobradores de impostos, o jovem rico, sem nenhuma distinção, sem nenhuma exclusão entre eles e seus amigos, avisando a seus amigos que maior é o que menor se faz, e que se deve acolher os pequeninos feito a si mesmo acolhesse, feito a si mesmo amasse, nos ínfimos detalhes, nos minúsculos instantes em que a carne se faz pão, o sangue se faz vinho, para a nossa salvação.<sup>160</sup>

A extrema-unção foi para ele, foi para nós uma brisa passageira que nos pôs todos juntos em um mesmo corpo. Sentimo-nos solidários a sua dor, mesmo que fosse dor de alma, mas dor insuportável de aguentar.

Na doença, todos se igualam, e, quem é mais, pode até voltar no tempo e reconhecer os seus pecados, proceder à sublimação e propagar aos quatros cantos o mistério salvador. O corpo pede o alívio, a alma concede o perdão. E assim, os pecados perdoados, de Wilde e Wilde em nós, parecíamos velhos companheiros de noites literárias, boemias poéticas, e partilhávamos de um outro tempo, um outro espaço, feito não fôssemos homens do século que iniciava, mas homens atemporais, homens feitos de alma apenas, espíritos iluminados. Estrelas que riscavam o céu por um segundo anunciando a chegada do Deus-Menino em uma noite fria de Belém.

## **28/11/2014 - 09h28**

Não gosto de ir a enterros. Mas naquele enterro eu também me enterrava, morrera em mim uma possibilidade.

Quando em nós morre uma possibilidade, tornamo-nos menores, em corpo e alma. Os átomos da alma se encolhem junto aos do corpo, se encolhem até a partícula original. A

---

<sup>(160)</sup> A transfiguração é um dos inúmeros exemplos de Figura no Novo Testamento – a concepção da Virgem Maria (Lucas 1, 26-38 e João 1, 14-18); a ressurreição no terceiro dia (Marcos 16, 1-8); os discípulos de Emaús. (Lucas 24, 13-35)

densidade é tão alta, tão elevada a tensão entre os opostos, a tensão entre os iguais que faíscas parecem emanar da minúscula partícula.<sup>161</sup>

Eu, Wilde, Ross e até mesmo Douglas já fizemos parte dessa partícula original. Não havia sentido para o ciúme, não havia um porquê para a inveja. Éramos iguais, amávamos os iguais, feito se ama a si mesmo.

Sáímos, todos os amantes, do cemitério menores, mas com uma pequena faísca em nossas mãos. Poderíamos jogar fora essa faísca ou batizá-la de Esperança. Se uma possibilidade de nós morreu com Wilde, uma chama de amor brotou em nossos sentidos. É quando a culpa se desfaz, e desaprendemos a contar estórias.<sup>162</sup>

As palavras são pequenas quando quer se dizer a dor. Quando quer se dizer a perda, não sabemos o que falar, não sabemos quais letras juntar. Tudo mais é provisório. Tudo passa por entre nós feito nuvens ligeiras num céu de outono. O vento forte leva as nuvens para longe de nós, leva o tempo para longe de nós, e só nos resta o vazio.

Feito o pássaro que carrega as nuvens em suas penas.<sup>163</sup> Ele volta ao ninho, sobrevoa o ninho, mas o pássaro não está mais lá, não pertence mais àquele tempo, não pertence mais àquele espaço. Ele sobrevoa para não se sentir só, ele que pertence agora ao vazio, ele que é o vazio, perdeu todo o senso de realidade e se transformou em ficção.

A ficção é assim essa casa iluminada sob o céu diurno.<sup>164</sup> A casa iluminada, mas não é noite lá fora, o céu diurno quando deveria haver estrelas.

Essa é a vantagem de se ter morrido. Pertencemos e não pertencemos a dois espaços, a dois vazios. Somos, na memória dos amantes; não somos, no corpo que a terra há de comer.

O pintor vê o ovo e pinta o pássaro.<sup>165</sup> Talvez o pássaro que vai ser aquele das nuvens nas penas, o pássaro vazio que sobrevoa o ninho inalcançável.

---

(161) “É no atrito e colisão entre dois termos que brota o lampejo da semelhança” (PLAZA, 2010, p. 83).

(162) Ernest entende a vida assim como Macherey (1971, p. 64) entende que a “obra não é apenas esse tecido de ilusões que bastaria *desfazer* para lhe conhecer a força”.

(163) Essa é a segunda *ekphrasis* de **O desaprendiz**: “O Retorno”, do pintor belga René Magritte, 1940, óleo sobre tela, 50 cm x 65 cm, Museu Magritte, Bruxelas.

(164) A terceira *ekphrasis* de **O desaprendiz** é “O Império das Luzes”, René Magritte, 1961, óleo sobre tela, 114 cm x 146 cm, Coleção Particular.

(165) Quarta *ekphrasis* de **O desaprendiz**: “A Clarividência”, René Magritte, 1936, óleo sobre tela, 54 cm x 65 cm, Coleção Particular.

A ficção é esse pássaro que se transforma, da realidade palpável de um ovo, que vem a ser pássaro pintado na tela, que vem a ser pássaro vazio no ar. O pássaro que talvez sobrevoe a casa escura iluminada sob o céu diurno.

Tudo isso passava de uma só vez e parecia fazer séculos em minha cabeça. Na saída do cemitério. Na despedida dos amantes de Oscar Wilde. Seríamos agora amantes uns dos outros?

A vantagem de se ter morrido desaparece quando estamos sós. Pensei em voltar para casa. Cuidar de Aline e Gabriel. Formarmos uma família. Construímos uma família. Mas uma família não se constrói do dia para a noite, não se constroem laços quando somente um quer. É preciso investimento, é preciso reciprocidade, e sedução constante de um para com o outro. É preciso se ter fé.

Eu não acreditava no amor de mim para Aline, mas acreditava no amor de Aline para mim. E se fosse possível fazer conectar os sentimentos, fazer obedecer os sentimentos ao próprio querer, assim eu o teria feito, e teria amado Aline com todas as minhas células, com todo o meu ser.

Mas Gabriel... Gabriel era diferente. Gabriel era o reflexo de mim mesmo no rio de Narciso, e eu era enfeitiçado pelo seu rosto, por seu pequeno corpo que crescia em graça e inteligência: eu não controlava o meu querer. Meu querer a Gabriel pertencia e eu não poderia dele me aproximar sem me sentir perdido. Ele percebeu que eu era dele na noite de Natal.

Aline havia preparado tantos quitutes, tantos bolos, e sumos, e vinhos, e aromas de avelã, amoras, castanhas, peru recheado com fatias de maçã. Eu, no meu canto da sala, onde sempre costumava ficar, onde sempre gostava de ficar, no canto de algum espaço, na margem de algum espaço, feito na prisão, feito na casa dos meus pais, quando vi meu pai John se aproximando de um criado, aproximando-se do mordomo e o chamando para ir à biblioteca, e o pedindo para fechar a porta da biblioteca, e eu estava lá, escondido atrás da poltrona de couro marrom-escuro, porque eu estava a admirar fotos de homens nus encontradas na biblioteca de meu pai. Ele pediu que o mordomo se ajoelhasse, eu não conseguia ver o que faziam, com medo de ser descoberto, com medo de descobrir que meu pai o mesmo desejo por homens possuísse, e o mesmo gozo sentisse ao servir-se do mordomo para elevar o sexo à ereção, para instigar o sexo a produzir o sêmen que era todo acolhido pela boca do mordomo, que era todo recolhido dolorosamente em minhas mãos.

Tudo aquilo só aconteceu em minha cabeça? Na fração de tempo em que vi Gabriel se aproximar de mim e perceber que me possuía, teria eu ficcionalizado um desejo, inventado uma estória, feito há muito não fazia mais? O medo de meu filho impôs-me uma necessidade, e da necessidade se fez luz, se fez noite e dia, e eu achei que era bom.<sup>166</sup> Comecei criando os planetas, mesmo que apenas para os chamar de meus. Eu sabia que há tempos existiam os planetas, a terra, água, fogo e ar, mas pedia para criá-los, queria recriá-los como se feitos por minhas mãos. E o barro era tão macio que não precisava de muita força para preencher as páginas em branco, não precisava de violência para preencher as páginas em branco, porque as palavras fluíam, as palavras corriam soltas, livres, provocadas, desencadeadas pela mais dura, cruel, pungente e vívida necessidade de escrever.

### **29/11/2014 - 10h31**

De um dia para o outro as coisas mudam, o ser humano não é mais o mesmo, o rio já passou. Sinto o bloqueio de escrever invadindo as minhas veias, feito se tudo o que escrevo não fosse bom.

Ah, se o escritor pudesse fazer calar essa voz que o condena, sempre o condena, não há compaixão. O ser monstruoso que nos devora e faz-nos passar séculos a labutar com a mesma vírgula, a encontrar outro sinônimo para a palavra que não se adequa ao que se quer dizer. É difícil escrever quando se é jovem e o mestre a corrigir nossos defeitos. Mais difícil ainda quando se torna independente e vem todo o peso do mundo em nossas costas, todo o peso de se sentir só, por conta própria, sem ninguém para nos guiar pelo caminho.

A vida é mais cruel que benevolente, e são raros os momentos de alívio. Desconfiamos dos momentos de alívio, pois são vales planos, mas passageiros, e é muito mais difícil subir montanha que descer encosta, nas montanhas não há no que se apoiar.

Escrevo as palavras lentamente, e elas não se importam porque são escritas. O único desejo de quem escreve é aplacar a dor. O único desejo no que escrevo é aplacar a dor. Volto-me para mim, pois não há outro a consultar. O outro está debaixo da terra, comido pela terra que também um dia há de me comer.

---

<sup>(166)</sup> “[...] o mito conta uma história sagrada. Ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’. [...] O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente” (ELIADE, 2007, p. 11).



O tempo é relativo para quem sente a dor. O tamanho da dor, a profundidade é minha e a ninguém mais interessa. Mas desejo saber o que o outro sente quando lê os versos meus, quando lê as frases minhas e a solidão já se afastou. Formamos um duo. Tecemos um diálogo imaginário entre o que penso ser e o que de mim revelo, e nas mãos daquele outro nasce uma nova alvorada. Ele vê o que não vejo em mim. Ele sente nas papilas gustativas um sabor diverso da fruta que lhe ofereço, que para mim é amarga, ou cítrica, e para ele é puro mel.<sup>167</sup>

Volto aos artistas do meu ou de outro tempo, e descubro um quadro a óleo de um jovem e a sua própria morte por detrás.<sup>168</sup> Ele está seminu e se autocoroando com a mão esquerda, e com flores na mão direita aparenta serenidade. Um pássaro (um rouxinol?) passeia ao seu redor, e um anjo com asas vermelhas procura lhe apagar a tocha da vida.

Sinto-me igual ao jovem seminu, semi-herói, semivencido pela morte. Não consigo me enxergar no auge, não tenho forças para me ver vencendo. Volto à caneta e ao papel e encontro as grades da prisão que me impus, tão fortes e estreitas que posso vir a sufocar. O meu talento – se é que existe – é frágil e não possui cor. É transparente, e, por vezes, raras vezes, reconheço um pedaço de seu rosto.

Sou um desaprendiz de histórias que não sei mais contar, e cumprio a sina de precisar delas, e com elas respirar, sentir alívio; enfim, viver.

Voltei a trabalhar com meu sogro, o senhor Green. A fase do sucesso já passou, é muito rápida, e o pior para quem dele experimenta é querer sempre mais do que o acaso possa oferecer.

Os grandes sábios não se alteram em tempestades, não se aquietam na bonança, pois sabem ser tudo transitório, a vida, uma grande elipse, os fatos, se repetindo, em um nível mais elevado, as pessoas sendo as mesmas e não se reconhecendo mais.

---

<sup>(167)</sup> Christine Montalbetti (2001, p. 18) lembra John Searle quando este fala das convenções horizontais da ficção que vêm quebrar as regras verticais da não ficção que estabelecem conexões entre a linguagem e a realidade, “puramente horizontal [...] não reenviando a seres no mundo, o enunciado ficcional solicita, no entanto, para ser compreendido, minha experiência ou meu saber”, e o que Ernest chama do “que o outro sente quando lê os versos meus”.

<sup>(168)</sup> Quinta *ekphrasis* de **O desaprendiz**: “O Jovem Homem e a Morte”, do pintor francês Gustave Moreau, 1865, óleo sobre tela, 213 cm x 216 cm, Museu Fogg Art, Universidade de Harvard, EUA. Gustave Moreau muito influenciou os decadentes, em particular, Joris-Karl Huysmans, que escreveu **Às avessas**, que, por sua vez, apresentou o pintor francês e influenciou Oscar Wilde na peça teatral “Salomé” (1891-1893), no poema “A Esfinge” (1894), no seu único romance **O retrato de Dorian Gray** (1890-1891), entre outras obras.

Escrevo feito se escreve uma partitura. A música pede um ritmo que não há como negar. As palavras pedem outras e os personagens desfiem um enredo que nada mais são que os nossos sonhos nunca antes alcançados, nunca depois realizados, mas que almejamos um dia incorporar em alguém da fantasia.<sup>169</sup>

Ficção não é fuga da realidade. É a realidade transformada pelas nossas próprias mãos. Podemos com a metáfora transmutar toda uma vida, e a estória inventada ser um mundo suportável de viver. Um mundo utópico, inexistente na medida dos mortais, mas realidade no final das contas, no final dos tempos, porque mudou o jeito de ser humano, mudou a forma de ser na vida, e isso é para os valentes, aqueles que enfrentam o mundo com coragem e amor.

Não posso parar de escrever, preciso do movimento, feito veias de meu sangue. Ao parar de escrever, ao parar de pulsar nas veias, o sangue estagna, a palavra se encontra morta, sem o brilho do lampejo, sem o ar em meus pulmões, e tudo me parece um dia cinzento, frio, sujo.

Espero o sol aparecer. Daqui do meu quarto, na casa com a mulher que não amo, com o filho que cresce e temo, espero o sol aparecer. Ele anuncia alguma esperança, um novo dia, uma nova noite, e as estrelas no céu sem lua.

Sinto-me vazio sem a lua. Se mulher eu fosse a lua seria a minha Imperatriz, ordenando os meus ciclos, preparando os meus caminhos, alargando minhas fronteiras. Entre eu e a lua não haveria mais o espaço, não teria mais o tempo para cada rotação. Seríamos unas, irmãs siamesas que para sempre estarão, até o final dos dias, até o império da noite com a infinita escuridão.

Procuo entre as palavras aquela que me sustente em pé, aquela que me adiante o que vem ali na frente, o que não posso entender, o que é realidade porque está presa no futuro, mas que é pura ficção no presente em que me encontro, e será mais ainda misturado, uma realidade fictícia, uma ficção real, quando por mim passar, pela percepção aguda das minhas células cerebrais, e se instalar, e habitar as lembranças do que alguém chamou passado.<sup>170</sup>

---

<sup>(169)</sup> “Ao fingir se referir a (e recontar as aventuras de) uma pessoa, a Senhorita Murdough cria um personagem ficcional” (SEARLE, 1979, p. 330).

<sup>(170)</sup> “Em ti, ó meu espírito, meço os tempos! Não queiras atormentar-me, pois assim é. Não te perturbes com os tumultos das tuas emoções. Em ti, repito, meço os tempos. Meço a impressão que as coisas gravam em ti à sua passagem, impressão que permanece, ainda depois de elas terem passado. Meço-as, a ela enquanto é presente, e não àquelas coisas que se sucederam para a impressão ser produzida. É a essa impressão ou percepção que eu meço, quando meço os tempos”. (AGOSTINHO, 2013, p. 288)

O interlúdio se repete para haver compreensão. Ernest está sentado em sua escrivaninha. Ele observa as estrelas no céu e a falta que a lua faz. Ele percebe uma mão suave virando as páginas de sua vida. Uma mão de mulher, que se assemelha à mão de uma mulher que escreve.<sup>171</sup>

Ernest para. A mulher para. Eles quase se tocam em um descuido de escritor, em um lapso do leitor que tudo quer de quem escreve, que tudo pede na esperança de uma vida melhor.

**30/11/14 - 09h06**

Vejo uma mão de mim se aproximando. É uma mão de mulher, uma mão delicada, sua pele branca contrasta com minha pele mais morena. Ela quase me toca. Roça suavemente o meu rosto e eu me desespero porque não posso ver o seu. Ela não me parece nem jovem nem velha pela tez de sua mão. Pode-se por uma mão se conhecer a quem não se vê? Querer a quem não se vê? Se apaixonar?

Eu vivi daquele fantasma por uns minutos, algumas horas, a noite inteira. Sabia ser um ser de outra espécie, ou talvez fosse da mesma espécie minha. Seria uma alucinação?

Levantei da escrivaninha. Saí do quarto. Fui até a varanda esperar o sol nascer. O que era aquilo brotando no meu sentimento? Era uma coisa nova que eu não sabia nomear. De repente, nada disso é real. Nada disso é palpável e a vida que levo é ilusão.

Bem sabia da coincidência do meu nome com o nome que Oscar Wilde deu ao personagem de “O Crítico como Artista”. Sabia que meu nome era comum de se dizer, mas difícil de praticar. Ser Ernest, honesto, sincero, não mentir, faria parte dos homens de ficção?<sup>172</sup> Ou é preciso muita realidade para buscar sempre a verdade, a coerência, o amor?

O sol nasceu e está no meio da manhã. As flores nunca me pareceram tão vivas, o jasmim, tão perfumado. O mundo parece todo meu. O mundo gira ao meu redor e a tudo nele eu dou sentido. E cor. E aroma. E o paladar apurado em minha língua, o gosto acre-doce em minha boca, me faz sair cantando, aos rodopios, feito um menino pequeno, feito um homem-menino pela primeira vez apaixonado por uma mão de mulher.

---

<sup>(171)</sup> Segundo Interlúdio – o primeiro encontra-se na nota 138. Seria **O desaprendiz** uma ópera em três atos?

<sup>(172)</sup> Cesare Segre (2014, p. 1) afirma que o “termo *fictio* se encontra muito próximo, semanticamente, a *inventio*; salvo que o segundo melhor considera as ideias que hão de tratar em uma obra, quer dizer, o conjunto de seu conteúdo racional”.

Poderia pedir sua mão em casamento. Mas eu sou casado com Aline, e Gabriel, e o senhor Green...

E se nada disso for certo? Serei uma marionete? Um brinquedo de madeira na mão de uma escritora, na mão de uma escrevente de estórias, e a minha vida, só um capricho?

Passado e presente se misturam e eu não consigo enxergar as linhas em minhas mãos. As linhas do destino a outra pessoa pertencendo e eu não me reconheço mais.<sup>173</sup> Quando se pensa na vida ser um personagem, tanto faz se trilhamos o caminho da esquerda ou o da direita. Tanto faz. Eu podia cometer todos os pecados, poderia infligir todas as leis que não seria mais punido, nem preso... E o que fora a prisão? Fora uma simples metáfora de uma mulher maquinadora?

Não a amava mais. Não estava mais apaixonado. Havia sido uma mentira que preferi inventar para ver o céu azul, as árvores mais verdes, o lilás das flores alegrando os meus sentidos.

Quando se quer apaixonar, criamos toda uma estória na pessoa endereçada, as qualidades sim, mas os defeitos não existem. E está construída a ilusão. E está projetada a realidade de si na ficção do outro, e não enxergamos que o outro nunca existiu.<sup>174</sup>

Mas agora, tudo se inverteu: eu era o outro da mão apaixonada, eu era dela a sua projeção. Não passava de um ser criado, barro de oleiro, linha para tecer um texto bom, um texto ruim, eu seria então o próprio texto, e tudo o que imaginei, e escrevi, e vivi fora posto em minha mente, em minha mão, no coração.

Sou um desaprendiz de estórias, pois a estória que escrevi era o inverso do que ela escreveu. Eu era o seu espelho, da mão de mulher que escreve, da mão da mulher que, em um dia de novembro, tomou caneta, tomou papel, e decidiu em mim criar.

---

<sup>(173)</sup> Ernest descreve exatamente o oposto que Walter Benjamin (2011, p. 91) em **Destino e caráter**. Enquanto aquele encontra-se paralisado por não conter em “suas mãos” as rédeas do destino, Benjamin fala do conceito do homem que age, “[...] entre o conceito do homem que age e o de mundo exterior, tudo é interação, seus círculos de ação se interpenetram; suas representações podem até ser muito diferentes, mas seus conceitos são inseparáveis”.

<sup>(174)</sup> “Os termos da discussão têm sido planteados, respectivamente, por Platão e Aristóteles: arte como mentira (*fictio* em sua acepção mais negativa) ou arte como possuidor de verdade, arte-meretrício ou arte-pedagogo”. (SEGRE, 2014, p. 1)

Então o amor seria isso? Entregar-se a um destino que não se escolheu para si, que não se criou para si, e ir apenas obedecendo? E ir apenas esquecendo do que não se volta mais?

O passado se esvaiu em um segundo, o tempo não existe, nem o espaço. Somente a vaga lembrança de um corpo que um dia eu fui, de uma alma que tudo sentiu. Ou ao menos a impressão desse sentir tudo. A percepção errada que tombou em minhas mãos.

Tombar-se amoroso é isso. Ficar encantado com a vida, sem saber se a vida é, sem saber o que é saber, o que é verdade, o real, a ficção. Não importa, nada mais importará. Só o calor que aquece o peito e nos dá um gosto de certeza, de que vale a pena até mesmo não existir.

Passei pela cidade. Saudei os conhecidos. Tudo me pareceu como se visto pela primeira vez. Deve ser assim quando um sujeito morre. Ele se despede da vida, e a vida está ligada inexoravelmente à morte, e onde uma vai, a outra lhe segue atrás.

Duas pontas do mesmo fio, a vida e a morte, e não sabemos qual age no momento. Parece a vida que vivemos, mas é a morte que se aproxima, em cada ato, em cada fato que migra do futuro pelo presente e se cristaliza no passado. A morte é o fato consumado. É o vivido que não volta mais. E vamos acumulando tantas mortes que, quando a maior de todas vem, não a reconhecemos, não a aceitamos, feito nunca a tivéssemos vivido.

E já a vivemos, tantas vezes, de tantas formas, mas precisamos esquecê-la para não nos apavorarmos, para não nos acostumarmos com a sina de todo homem, a única certeza da vida, e a vida é sua irmã.

A morte é a desaprendiz da vida, e tudo o que vivemos se reverte em seu contrário. Tudo o que pensamos garantir com o trabalho, com o dinheiro, com o poder, está sendo gasto para sempre, está sendo posto para sempre no mundo de Hades, e coberto para sempre com o esquecimento.<sup>175</sup>

Desaprendemos para poder viver. Não nos lembramos, pois já não suportamos mais o peso das mortes cristalizadas dos atos que eu fiz, de quem eu magoei, dos erros cometidos. Só existe um porém para a morte, só existe uma saída para todo o esquecimento. Uma saída que é água para o fogo, paz para a guerra, bálsamo para a ferida. Uma saída que se chama amor.

---

<sup>(175)</sup> Ruy Coelho (2002, p. 4), em “Ficção e Realidade”, fala desse estado ambivalente entre o verdadeiro e o falso, entra realidade e ficção, o poder criador que a linguagem tem de “articular o real”, de transformar o real nesse “entrelugar” entre a vida e a morte, o que vimos na nota 139 quando tratamos do fantástico, que está na mesma base do quântico – dois corpos ocuparem o mesmo *espaço*, ao mesmo *tempo* –, que está na base da ficção.

**01/12/14 - 09h56**

A primeira noite de um homem é quando percebe que não está mais só, e sua vida faz sentido quando com outro ser compartilhada.

Não sei do rosto de quem me escreve. Mas a posso imaginar. Mulher, alta, no auge da maturidade. No auge e sua vida começa a declinar. Ela está ao mesmo tempo perto da vida, perto da morte, ela habita o entrelugar das duas distâncias,<sup>176</sup> entre uma ponta e outra do fio vivencial, o fio que vai se gastando, vai se consumindo, do nascimento à morte de todo ser humano.

Ela é mãe. E ao descobrir essas verdades, ao revelar essas verdades, transformo-a de realidade em personagem. E ela entra no meu livro. Passou de escritora a leitora de sua própria história, e a sua história sou eu. Mesmo o sexo sendo invertido, mesmo eu preso entre as grades do papel, ela, a navegar por outros mares, somos iguais no princípio, somos feitos do pó, para ao pó retornar. Eu, o pó da tinta. Ela, o pó do sangue. Fomos moldados no mesmo barro, por oleiro sem igual, e se de mim fez criatura, ela também foi criada. E agora a inversão.

Olhei seus olhos. Toquei seu rosto. E para mim era real. Seus lábios tremiam procurando alguma palavra, procurando um sentido para essa troca de lugar. A escritora – e eu não perguntei seu nome – me pediu para passear e conhecer seus personagens: e Aline, e o senhor Green, e até mesmo Gabriel. Viajamos a Paris, ver o túmulo de Oscar Wilde, ela queria. Mas o haviam mudado de lugar, para o cemitério Père-Lachaise.

Ela cansou de realidade. E chorou sob os pés da esfinge de Oscar Wilde. Uma esfinge masculina cujo sexo exposto apresentava o que o escritor representara com o seu mito pessoal:<sup>177</sup> era um Édipo ao contrário, que matou a própria mãe e dormiu com o próprio pai, e Édipo iniciou uma nova humanidade.

---

<sup>(176)</sup> “Falaremos pois de duas atividades diferentes – uma aplicada ao real, outra a um texto – que se cruzam e se superpõem, de modo que o texto possa ser também a mesma crítica (ou a crítica a outros textos) e a atividade crítica aponte efetivamente à realidade do texto, mas para tentar descobrir, ademais, às realidades reveladas, pressagiadas, esboçadas pelo texto, outros fragmentos de realidade. Entre literatura e crítica existe, portanto, uma colaboração, mas também competência: incluída a capacidade de invenção. Sobre a meta comum está escrita a palavra conhecimento”. (SEGRE, 2014, p. 9)

<sup>(177)</sup> “Alguns meses depois, Will Rothenstein pensou no escultor Jacob Epstein para a criação de um mausoléu que deveria ser também uma obra de arte. Sensibilizado com a honra que lhe faziam, Epstein aceitou a proposta. Por conhecer bastante a poesia de Wilde – podia recitar alguns versos de

Levei-a a um pequeno hotel na Rue des Saints-Pères. Ela se despiu sob os meus olhos, olhava direto para os olhos meus. E os olhos não se dispersaram, não deixaram de um ao outro encontrar, de um ao outro perscrutar o sentimento, e o calor do instante fez desaparecer as paredes do quarto de hotel e parecíamos estar de volta ao campo inglês, ao campo de minha infância, e ali, os dois corpos unidos sobre a relva possuíam toda a liberdade de dois corpos nus. E já não me importava a preferência sexual, se eu era homem, ela, mulher, pois o amor não tem fronteiras, de ficção e realidade, raças, tempos, classes sociais. Os corpos fazem o papel das almas, expandem as almas até elas atingirem o céu poente. E a imortalidade de dois seres que se amam se espalha em estrelinhas, explodem em estrelinhas até o começo da manhã.

A escritora mora comigo agora, vive comigo agora e não a quero libertar.<sup>178</sup> Ela reclama dos filhos que deixou, do mundo que abandonou por minha causa e eu não me sinto um homem ruim. Quero-a assim, sem fim de estória, sem fim de caso, pelo tempo que eu puder.

A longo ao máximo a nossa estória, feito se alonga ao máximo uma vivência. Não quero me despedir da vida, não quero iniciar a morte. Por pior que seja a vida, sempre há o amanhã, sempre há o tempo que pode nos trazer surpresas, descortinar milagres, mesmo sendo o tempo preponderantemente cruel.

O tempo não me agrada e eu também não procuro lhe agradecer. Somos inimigos de infância, companheiros de juventude, e nos abraçamos e nos amamos na maturidade. Não o quero deixar, não o quero ver indo embora com a minha mocidade, com a esperança de melhores dias, uma melhor vida, com um mundo melhor.

Não verei os filhos do meu filho. Não saberei seus nomes. Vivo aquela impaciência por sentir-me no final e não haver final que eu deseje, não haver sonho que eu esgote.<sup>179</sup>

Queria escrever mais umas páginas, plantar algumas árvores, conceber uns filhos meus. Quanto mais se escreve, mais fome de escrita se tem.

---

‘A Esfinge’ – e por ser ele próprio um entusiasta da egiptologia, imaginou um grande túmulo ornado com essa figura mítica”. (SCHIFFER, 2010, p. 292-293)

<sup>(178)</sup> “O meu referente ganha sentido ao ser incluído no todo” (COELHO, 2002, p. 6). A escritora, o referente externo ao livro de Ernest, ganha sentido ao ser incluída no livro.

<sup>(179)</sup> “Onde a ‘vida’ na sua infirmitude acaba, começa a obra: são pois distintas e contrastantes; mas são também inseparáveis, não por vestirem de forma diferente um mesmo conteúdo, mas pela necessidade que têm de renovar incessantemente a sua posição” (MACHEREY, 1971, p. 66).

Meu desejo é escrever um livro de mil páginas em que nele eu me insira, e todo dia, toda noite, haver uma nova história a se contar. Uma história de vida e morte, feito a bela Sherazade que escapava a seu carrasco, amor e ódio conjugados, vida e morte, noite e dia, e não parava de contar, e não se finalizava, como os grãos de areia no deserto, como as gotas de água salgada no mar.

Ela pediu novamente sua partida. Já não tenho mais desculpas, e me assusta a insistência dessa mulher tão forte, dessa mulher tão branca, tão diferente de mim.

O amor é um grande engano? Seria eu um mentidor? Mentiroso é nome feio, condenado por meus pais, rejeitado por meus afetos, órfão de irmã aos 10 anos. Mas o mentidor atua,<sup>180</sup> ele age conscientemente, agarra a realidade com as próprias mãos e a transforma em um sonho, transforma-a em um mundo imaginário.

A escrita me acalma. A leitura me anima. Atravesso os dois espaços feito numa ponte as duas margens do rio. Sou um homem margeado. Estou sempre a caminho. Nem aqui nem lá. Fujo a categorias, corro do enquadramento. Enquanto puder permanecer nas entrelinhas, transito entre as margens da página e me deixo voar, deixo-me levar pelas asas da minha imaginação pequena, que se fosse grande eu escreveria as mil páginas, eu a faria ficar aqui, comigo, do outro lado do meu livro que ela voltou a escrever, no seu país de realidade, com seus filhos reais, que a chamam para o almoço, enquanto eu permaneço no quarto de hotel da Rue des Saints-Pères a ouvir os sinos da igreja de Saint-Germain anunciando o meu destino.

## **02/12/2014 - 11h40**

O mais difícil em escrever o final de uma história é parar de escrever, parar de viver com a vinda do ponto final.<sup>181</sup>

Feito um escritor-suicida vou seguindo os últimos passos, as últimas frases, sem querer pensar muito no que vem depois, se é que há depois, se é que existe algo além da minha realidade.

---

<sup>(180)</sup> Caudwell (1947, p. 49) lembra que Aristóteles, “com sua mente extrovertida”, estaria mais interessado no produto que no produtor, enquanto Platão, “com a mente mais intuitiva, introvertida”, estaria mais interessado em quem ouve, em quem lê, em quem escreve, do que no produto em si. Portanto, Wilde e “seu produto” Ernest são claramente platônicos.

<sup>(181)</sup> A antecipação do final de pontuação para Ernest é o mesmo de Macherey (1971, p. 61) na nota 92, em que “Dizer é um ato por excelência que modifica a realidade sobre o que se exerceu”.



E a minha realidade é feita de páginas e linhas escritas, tantas vezes tortas, poucas vezes longas, muitas vezes um perigoso caminho esse o de escrever, esse o de me escrever pelas linhas do caminho que percorro há dez anos, que me arrasto há dez anos sem querer chegar à beira do abismo e encontrar aquela mão.

A mão que me escreve é sábia, é poderosa. E não me deixa aquietar até eu ter escrito tudo, até eu ter dito tudo sobre minha personalidade, porque sabe que, eu dizendo, ela se apresenta ao leitor toda nua feito em um quarto de hotel.

Faço penitência. Clamo que me afaste do cálice do final do jogo. Jogo só por jogar, para preencher os espaços vazios do caderno em que escrevo. Porque se eu descuidar, ela percebe o meu intuito e castiga-me cortando palavras, executando com a foice afiada um parágrafo que gostei demais em escrever, uma página que para mim era perfeita, para ela, faltava imaginação. Ou faltava enredo, faltava estória: mas pode-se uma estória contar mesmo que ela não exista? Que apenas o escritor-malabares equilibre as bolas-palavras pelo tempo que puder, com a força que tiver, até encontrar sentido?

O escritor-suicida para à beira do abismo. Para à margem da página para desenhar, fazer anotações de coisas engraçadas que vêm à sua cabeça. Ele sabe que tenta a ela enganar, a dona da estória, a dona da festa da vida que é ele, e que ela o tem em suas mãos.

Mas a dona da estória não é soberba, ela sabe onde parar. Ela sabe quando é hora de descansar a caneta, olhar para o caderno escrito e achar que ele é bom.

Não sou igual à dona da estória, quero continuar. Se pudesse, iria agora contar as estrelinhas, contar carneirinhos até chegar um sonho doce, calmo, bom.

E assim retrocederia, assim eu voltaria até o início do texto, mas voltaria apaziguado, sem pesadelos, nem sangue, nem suor, nem lágrimas originais. Voltaria de outro jeito, de maneira bem oposta, mais maduro, como se agora eu fosse o pai da minha estória, como se agora tivesse os fios da marionete em minhas mãos.

Como se fosse eu o produtor de meu destino. Olhasse para trás: – Eu concordo; olhasse para frente: – E tenho todo um mundo em minhas mãos, todo o encanto da incerteza do que me encontrará na outra esquina, não me importando se há algo a encontrar, não me importando se hão de ainda existir palavras em movimento, somente esboçando um sorriso de que amei, de que tentei, de que foi bom.

E que venha o ponto final.<sup>182</sup>

---

<sup>(182)</sup> O que Ernest prefigurou na nota 181 se preenche, realiza-se no ponto final, a “contemplação converteu-se em espanto, e o espanto em interrogação. [...] uma resposta chega então ao interrogador; e essa resposta é de tal natureza que não é possível formular outra pergunta, a pergunta anula-se no mesmo instante em que é formulada; a resposta é decisiva”. (JOLLES, 1976, p. 87)

## UM POSFÁCIO PARA “O DESAPRENDIZ”

Edgar Allan Poe, em seu famoso ensaio “A Filosofia da Composição”, propõe-se a analisar a gênese de seu poema mais conhecido: “O Corvo”. O escritor, crítico e poeta norte-americano – a partir de uma nota de Charles Dickens em que este supõe **Caleb Williams**, de Goldwin, ter sido escrito “de trás para diante” – considera a vantagem em proceder profeticamente.

Nada é mais claro do que deverem todas as intrigas, dignas desse nome, ser elaboradas em relação ao *epílogo*, antes que se tente qualquer coisa com a pena. Só tendo o *epílogo* constantemente em vista poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção. (POE, 1999, p. 101)

De maneira semelhante e ao mesmo tempo diferente de Edgar Allan Poe escrevo este posfácio. Semelhante, pois o posiciono ao final de **O desaprendiz de estórias** e suas (Notas para uma Teoria da Ficção), com o objetivo de narrar seu trajeto criador. De maneira diferente, porque assumo a artificialidade do que acabo de escrever.

Sempre me intrigou a aprendizagem no trabalho do escritor de ficção. Assim como foi descrito na nota 110 sobre os conceitos de forma, técnica e ofício de Ariano Suassuna em **Iniciação à estética**, existe uma grande polêmica de que “Todo mundo pode ser escritor”, como se “Todo mundo pode ser médico, engenheiro, dentista, advogado”... O fato de o ser humano ser plural, possuir infinitos talentos, não impede que um seja o mais predominante, e onde o “sujeito que age” aristoteliano sinta-se mais realizado.

Outro (pre)conceito é em relação à convivência em um mesmo ser entre o escritor teórico e o ficcional. Diversos ficcionistas afirmam que “A teoria imobiliza a poesia”, ou a *poiesis* (novamente) de Aristóteles. Sim, a teoria torna o ficcionista mais crítico, o poeta mais exigente, o criador mais consciente do que manipula em suas mãos.

**O desaprendiz de estórias** é essa tentativa “quântica” de ocupar “dois lugares ao mesmo tempo”. Escrito durante o mês de novembro de 2014, duas páginas por dia – as datas e horas iniciam cada seção –, para atender à necessidade de quem escreve de se aprisionar na tessitura do texto e talvez se libertar graças a ele. Quem-escreve-teoria coabitando quem-escreve-ficção.

Após a escrita do “romance fragmentário”, ou “ensaio romanceado”, quem escreve assume a pseudoidentidade “PT Saudações” e fica (mais) à vontade para se autonegar e trilhar o caminho inverso: da ficção para a teoria.

– Os limites são tênues – PT Saudações admite. Onde acaba a ficção, onde inicia a teoria?

Talvez esse “entrelugar” que Homi Bhabha (quase) capturou, esse *fort-dá* que Sigmund Freud observou na criança de colo quando aparece e desaparece o brinquedo seja as “entrelinhas” de Clarice Lispector, o “Nonada” de Guimarães Rosa, a “carcaça do poema” de John Keats, o “tempo” de Santo Agostinho, a “figura” de Erich Auerbach/Primeiros Padres da Igreja Cristã/ São Paulo, o “Verbo que se fez carne e habitou no meio de nós”.

Ao escrever “Um posfácio para O desaprendiz”, convido a quem lê para voltar ao início do texto, à releitura que ilumina aspectos nunca antes percebidos, e talvez descobrir, feito Walter Benjamin dizia, o teórico-poeta Walter Benjamin chamava de “o relampejo num instante de perigo”.

“O passado se deposita em suas imagens que se podem comparar àquelas que são fixadas em uma placa fotossensível” (BENJAMIN apud BARCK, 1994, p. 187).

**PT Saudações**

**12/02/2015 - 14h30**

### Referências Bibliográficas

- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução: Alex Marins. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas: Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011 – (Clássicos Edipro).
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Figura**. São Paulo: Ática, 1997.
- BARCK, Karlheinz. “Figura” e “Imagem Dialética” (A concepção de história de Erich Auerbach na perspectiva de Walter Benjamin). **Erich Auerbach: V Colóquio UERJ**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- BENJAMIN, Walter. Destino e caráter. In **Escritos sobre mito e linguagem**. Organização, apresentação e notas: Jeanne Marie Gagnebin. Tradução: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2011.
- BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Ilustrações: Carolina Kaastrup. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.
- Bíblia Sagrada**. 142. edição. Edição Claretiana. São Paulo: Ave-Maria, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. O livro por vir. In **O livro por vir**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005 – (Tópicos).
- CARRERO, Raimundo. **Os segredos da ficção**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- CAUDWELL, Christopher. **Ilusion and Reality**: a Study of the Sources of Poetry. London, England: Lawrence & Wishart, 1947 – (Tradução nossa para este romance fragmentado).
- COELHO, Ruy. Ficção e Realidade. In **Esboço de figura**: homenagem a Antonio Candido. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e castigo**. Tradução: Natália Nunes e Oscar Mendes. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.
- EINSTEIN, Albert. **A Teoria da Relatividade**: sobre a Teoria da Relatividade especial e geral (para leigos). Tradução: Silvio Levy. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2007 – (Coleção debates; 52 / dirigida por J. Guinsburg).

FERRIS, David S. Introduction: Reading Benjamin. In **Cambridge Companions Online**. Cambridge, England: Cambridge University Press, 2006 – (Tradução nossa para este romance fragmentado.)

FRYE, Northrop. **Código dos códigos**: a Bíblia e a literatura. Tradução: Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In **O romance, 1**: A cultura do romance. Organização: Franco Moretti. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GREENBLATT, Stephen. **A virada**: o nascimento do mundo moderno. Tradução: Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HEMINGWAY, Ernest. **O velho e o mar**. Tradução: Fernando de Castro Ferro. Revisão: José Baptista da Luz. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

HUYSMANS, Joris-Karl. **À Rebours**. Paris, France: Les Éditions G. Crès et Cie, 1884 – ([https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%80\\_rebours/Texte\\_entier](https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%80_rebours/Texte_entier)).

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Tradução e Organização: Luís da Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JOLLES, André. O Mito. In **Formas simples**. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KEATS, John. **Ode sobre a melancolia e outros poemas**. Organização e tradução: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Hedra, 2010.

MACHEREY, Pierre. **Para uma teoria da produção literária**. Tradução: Ana Maria Alves. Lisboa, Portugal: Estampa, 1971.

MONTALBETTI, Christine. **La Fiction**. Paris, France: GF Flammarion, 2001 – (Tradução nossa para este romance fragmentado).

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Tradução: Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011 – (Coleção Vozes de Bolso).

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010

POE, Edgar Allan. A Filosofia da Composição. In **Poemas e ensaios**. Tradução: Oscar Mendes e Milton Amado. Revisão e notas: Carmen Vera Cirne Lima. 3. ed. revista. São Paulo: Globo, 1999.

ROHDEN, Huberto. **Filosofia da arte**: a metafísica da verdade revelada na estética da beleza. São Paulo: Martin Claret, 2007.

RUTHVEN, K. K. **O mito**. Tradução: Esther Eva Horivitz de BeerMann. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SCHIFFER, Daniel Salvatore. **Oscar Wilde**. Tradução: Joana Canêdo. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

SEARLE, John R. The Logical Status of Fictional Discourse. In **Searle, J. R.: Expression and Meaning**. Cambridge: Cambridge University Press, 1979 – (Tradução nossa para este romance fragmentado).

SEGRE, Cesare. La Ficción Literaria. In **Principios de Análisis del Texto Literario**. Barcelona, Crítica, 1985 – (Tradução nossa para este romance fragmentado).

SOUZA, Eudoro de. **História e mito**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Texto revisado e cotejado: Carlos Newton Júnior. 5. ed. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013 – (Debates; 14 / dirigida por J. Guinsburg).

TÓIBÍN, Colm. Amor em tempos sombrios. **Amor em tempos sombrios**. Tradução: Cordélia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

WILDE, Oscar. **The Complete Plays, Poems, Novels and Stories of Oscar Wilde**. London, England: Magpie Books/Robinson, 1993.

\_\_\_\_\_. A Decadência da Mentira. **Obra completa**. Volume único. Introdução geral e Nota editorial, Ensaio Biográfico-Crítico, Bibliografia, Cronologia da Vida e da Obra: James Laver. Tradução: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007, p. 1069-1095.

\_\_\_\_\_. A Balada da Prisão de Reading. **Obra completa**. Volume único. Introdução geral e Nota editorial, Ensaio Biográfico-Crítico, Bibliografia, Cronologia da Vida e da Obra: James Laver. Tradução: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007, p. 969-984.

\_\_\_\_\_. O Crítico como Artista. **Obra completa**. Volume único. Introdução geral e Nota editorial, Ensaio Biográfico-Crítico, Bibliografia, Cronologia da Vida e da Obra: James Laver. Tradução: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007, p. 1110-1164.

\_\_\_\_\_. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução: Lígia Junqueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

\_\_\_\_\_. Organização: Nicholas Frankel. Tradução: Jorio Dauster. Ed. anotada e não censurada. São Paulo: Globo, 2013. – (Biblioteca Azul).

\_\_\_\_\_. **De Profundis**. Tradução: Júlia Tettamanzy e Maria Angela Saldanha Vieira de Aguiar. Porto Alegre, RS: L&PM, 2006.

ZÉRAFFA, Michel. **Fictions: The Novel and Social Reality**. Translated by Catherine Burns and Tom Burns. Middlessex, England: Penguin Books, 1976 – (Tradução nossa para este romance fragmentado).

Referências Cinematográficas

**The End of Affair. Fim de caso.** 1999. 102 min. Estados Unidos. Direção: Neil Jordan. Com Ralph Fiennes, Julianne Moore, Stephen Rea, entre outros.