

UMA CONVERGÊNCIA DE RETRATOS: OSCAR WILDE E ÉRICO VERÍSSIMO

Ivan Marcos Ribeiro

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

RESUMO

O presente trabalho tem o objetivo de desvelar as possíveis relações literárias entre o romancista gaúcho Érico Veríssimo (1905-1975) e o escritor irlandês Oscar Wilde (1854-1900). Através do prisma da arte e da confluência entre literatura e outras artes, percebe-se um elo a conectar a obra dos dois autores, em especial o livro *O retrato*, segundo volume da trilogia *O tempo e o vento* (1949-1962), e *O retrato de Dorian Gray*, publicado integralmente em 1891. O estudo comparativo visa analisar as narrativas sob o aspecto da construção das mesmas, sua estética e suas personagens.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Comparada; Literatura Inglesa; Literatura Brasileira; Decadentismo; Dandismo; Literatura e outras artes.

ABSTRACT

The present work aims to unveil the possible literary relationships between the Brazilian novelist Érico Veríssimo (1905-1975) and the Irish writer Oscar Wilde (1854-1900). Through the prism of the art and of the confluence of the literature and the other arts, a link which connects the work of both authors is perceived, especially the book *O retrato* (*The picture*), second volume of the trilogy *O tempo e o vento* (*Time and the wind*) (1949-1962), and *The picture of Dorian Gray*, fully published in 1891. This comparative study aims to analyze the narratives under the aspect of the construction of both works, their aesthetics and their characters.

KEYWORDS: Comparative Literature; English Literature; Brazilian Literature; Decadentism; Dandism; Literature and the other arts.

“Dou muito mais importância às pessoas do que a tudo mais.”

Érico Veríssimo, *A liberdade de escrever*.

“Não consigo entender como eles podem tratar *O retrato de Dorian Gray* como imoral.”

Oscar Wilde, em carta a Arthur Conan Doyle.

A função da literatura comparada é trazer à tona certos traços inerentes a duas ou mais obras de diferentes nacionalidades, com o intuito de tecer relações entre elas, aproximando assim não apenas os textos, mas também seus autores. Dentro de tal matéria, deve-se checar os traços em comum, os diferentes e tentar constatar se determinado autor recebeu influência de um ou mais escritores, seja da mesma ou de outras épocas, em lugares diferentes. Geralmente o exercício da comparação é muito bem-vindo, uma vez que amplia os conhecimentos sobre a literatura universal, além de observar até que ponto um determinado autor foi lido por outros autores.

Atendo-se essencialmente ao conceito tradicional de literatura comparada proposto pelos primeiros teóricos sobre o assunto, haja vista a evolução do significado do próprio termo, o presente trabalho exerce um estudo calcado nos molde tradicionais estabelecidos pela literatura comparada, que configura-se

justamente em um contraste entre autores de países diferentes, visando buscar em um as influências e traços exercidos por outro.

Nesse aspecto, a nossa pretensão é procurar traços identificadores entre a obra de Érico Veríssimo (1905-1975) e a de Oscar Wilde (1854-1900), mais particularmente nos romances *O retrato* (segundo volume do romance-rio *O tempo e o vento*) e *O retrato de Dorian Gray*. Tentaremos constatar alguns pontos em comum entre as duas obras, escritas no período de maturidade de ambos os escritores e em épocas diferentes. Diferentemente do que sucede à maioria dos escritores brasileiros desde o século XIX até meados do XX, cujas fontes de inspiração eram provenientes da literatura francesa, Veríssimo, ao que tudo indica, recebeu influência de autores de língua inglesa, e sua obra engloba um estilo literário mais próximo da literatura de ascendência inglesa do que necessariamente da francesa. Obviamente, leituras em outros idiomas foram feitas, dentre as quais salienta-se a presença constante do simbolista Anatole France como fonte inspiradora do escritor gaúcho, principalmente em seus textos iniciais. É necessário frisar, ainda, que a leitura de alguns simbolistas franceses era praticamente obrigatória para os escritores da primeira metade do século XX; Veríssimo, portanto, não sai de todo da linha influenciadora dos franceses, porém, passa a se dedicar mais aos autores de expressão inglesa, lendo-os no original e posteriormente escrevendo sobre temas usados por estes escritores.

Supostamente influenciado por Poe, Wilde, Mansfield e Maugham, entre outros, o romancista inicia sua carreira (sem fugir, frise-se novamente, à veia francesa na qual corria o estilo de Anatole France) de maneira experimental e opaca para posteriormente aliar dois fatores importantes para ele: arte e vida. Era essencial trabalhar com um objeto de fruição, mas sem deixar de lado a vida, pois é nela que a arte faz sentido. Essa idéia, não necessariamente bebida em suas leituras, foi desenvolvida pelo próprio romancista em sua experiência com o cotidiano e com os vários tipos que se lhe apresentavam diariamente tanto em sua família quanto em seu trabalho. Com as experiências obtidas por si mesmo e com as alheias, o escritor gaúcho transforma vida em arte, tentando ao máximo transmitir a veracidade do que é real para a beleza da arte.

Em termos de reconhecimento no eixo Rio-São Paulo, Érico Veríssimo é visto como um escritor de pouca importância estética, sendo assim deixado de lado nos meios acadêmicos, tendo apenas aparições esporádicas, ainda assim quando se trabalha com os aspectos históricos e regionais contidos em seus textos. Está claro que existem trabalhos expressivos em que sua competência estilística é ressaltada, e há casos que estudam suas relações com outros autores;¹ é, contudo, um trabalho não muito divulgado fora do Rio Grande do Sul. Sabe-se que há, aparentemente, mais trabalhos sobre esse escritor nos Estados Unidos do que no Brasil, e isso é motivo de descaso para um escritor que tão bem retratou a alma não só do brasileiro, com seus conflitos interiores e lutas por liberdade, mas também o ser humano; pode-se dizer que sempre foi um crítico de si mesmo, tentando em seus escritos encontrar a fórmula exata para retratar as personagens da vida real, ou então, de maneira inversa, procurar fazer com que seus textos pudessem expressar seu pensamento através da crítica social.

¹ Para uma relação completa de e sobre trabalhos de Erico Veríssimo, vide Chaves (2001), constante das Referências Bibliográficas.

A justificativa desse trato com os problemas sociais nasce já a partir das leituras feitas por Érico Veríssimo, fato inclusive confessado por ele próprio. Além disso, sua obra possui um estilo mesclado de tendências literárias com sua própria experiência, o que notamos em vários momentos de sua narrativa. Sua formação foi fundamental para um longo processo criativo que tomaria lugar já a partir de *Clarissa*. Portanto, além de uma formação baseada em outros autores, ressaltamos principalmente sua experiência de vida na sua criação literária. O escritor gaúcho parece representar a condensação de vários estilos literários, e a confirmação do uso de tais estilos vem justamente através de seus primeiros textos, bem como de suas próprias anotações críticas.

No início de sua carreira o escritor possui um grande leque de autores lidos entre a venda de um remédio e outro em sua farmácia constantemente assombrada pelo fantasma da falência:

Atrás do balcão da farmácia eu lia os dramas de Ibsen, *Le jardin de Epicure*, de Anatole France, *Les Drames Philosophiques*, de Renan, a *Salomé* de Wilde... Lia também, no original e com grande dificuldade, as peças de Bernard Shaw, que me chegavam na coleção Tauchnitz, pequenas brochuras, impressas na Alemanha, pré-avós talvez dos livros de bolso. (Érico Veríssimo, *Um certo Henrique Bertaso*, p. 13)

As leituras feitas resultam em um grande mostruário de tipos criados por Veríssimo não apenas em decorrência desta experiência buscada em outros autores e também, como se verá, da própria observação da vida feita por ele. Receoso a princípio, o escritor consegue aos poucos consolidar seu espírito crítico e assumir uma postura que o guia pelo caminho da crítica social – pois para ele, como dissemos, o importante é o homem e seu modo de vida – com a tentativa de denunciar os desmandos dos fortes contra os fracos, apesar de não produzir literatura engajada. Talvez o engajamento de sua literatura seja apenas em prol do homem em geral, não no sentido de defender uma minoria reprimida pelos fortes em seu próprio terreno; a defesa do escritor vem em favor, sim, dos oprimidos, entretanto estes constituem a grande maioria uma vez que os opressores são os poucos membros mais favorecidos da sociedade.

Mesmo tendo vivido no Rio Grande do Sul durante toda sua vida, à exceção dos poucos anos passados nos Estados Unidos, Érico Veríssimo conseguiu captar bem o espírito de sua época, bem como esteve cômico das tendências literárias do eixo Rio-São Paulo. Seu contato com escritores gaúchos, entre eles Augusto Meyer, Theodemiro Tostes, Athon Damasceno, Ernani Fornari e Mário Quintana é intenso (e de longa data, diga-se de passagem), mas há que se salientar os contatos com outros “grandes” da literatura brasileira, tais como Jorge Amado, Graciliano Ramos, Drummond e José Lins do Rego. Tanto quanto suas leituras, esses contatos com escritores contemporâneos criou um ambiente de troca de experiências recíprocas que colocam Veríssimo no patamar dos canônicos da produção literária brasileira; talvez menos por sua vasta produção a englobar cerca de quatro dezenas de livros e outras tantas de artigos, mas pela grande gama de personagens criados, muitos dos quais produziram (e ainda produzem) imediata identificação com o leitor.

Das personagens criadas, grande parte está em *O tempo e o vento* (1949-1962). Afinal, foram treze anos, três volumes e oito tomos de dedicação à obra que é considerada pela crítica como a melhor de Érico Veríssimo, na qual vemos narrada a história do Rio Grande do Sul de 1745 até 1945, com o fim da era

Vargas. Nessa saga, todos os tipos indispensáveis à construção histórico-social foram usados; tem-se a presença de padres, médicos, tropeiros, latifundiários, pequenos proprietários, assassinos, vagabundos, desbravadores, entre outros.

Em *O tempo e o vento* vê-se a ascensão e queda do poder latifundiário no Rio Grande do Sul. Entretanto, esse fio narrativo conduzido através da história não é necessariamente o enfoque principal de todos os volumes que constituem a obra completa, uma vez que a história é apenas o pano de fundo para a narrativa desenvolvida no texto. Conforme afirma Chaves (2001, p. 85), os leitores tendem a qualificar o romance-rio de Érico Veríssimo “tomando o particular pelo geral”, a exemplo do *Ulysses* de Joyce e do *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Não se configura, portanto, uma narrativa linear do ponto de vista das personagens, mas apenas em seu aspecto temporal; o primeiro volume da obra, *O Continente*, circunscreve um plano narrativo a ser substituído pelo plano de *O retrato*, o segundo volume, cujas características serão revistas em *O arquipélago* de maneira mais desenvolvida. Daí, pode-se dizer que no primeiro volume da obra discute-se o estabelecimento de impulsos para o desenvolvimento de uma sociedade, baseado em fatos históricos e nos desbravadores do continente, enquanto no segundo volume a observação da sociedade compõe o elemento essencial do texto em detrimento do aspecto temporal; no último volume, discute-se, do genérico para o particular, os problemas sociais e políticos que envolvem a sociedade gaúcha. Não basta, portanto, dizer que as matriarcas Ana Terra e Bibiana se configuram as personagens mais importantes da obra em questão sem analisar outras como o capitão Rodrigo Cambará, seu bisneto Rodrigo Terra Cambará e Floriano Cambará, que se configura o alter-ego do próprio romancista. Diga-se de passagem que em uma obra de tal magnitude não há espaço para um protagonista em seu conjunto, mas reflexos de importância de determinada personagem em certas épocas.

Sendo o volume que nos interessa no momento, *O retrato* torna-se foco de atenção com a personagem do doutor Rodrigo Terra Cambará, cujo comportamento será analisado com propriedade no decorrer do trabalho. Sobre ele, adianta-se que há uma grande contraposição entre este e seu bisavô, apontada por Chaves:

Numa análise abrangente é indispensável apontar o fato de que nas extremidades cronológicas de *O tempo e o vento* há duas personagens homônimas – o Capitão Rodrigo Cambará de *O Continente* e seu descendente, o Doutor Rodrigo Cambará de *O retrato* e *O arquipélago*. O primeiro, como se viu, é de fato o protótipo da tradição gaúcha que está fortemente tipificado em sua personagem nos atributos “épicos” de coragem, audácia, machismo, violência física e uma relativa horizontalidade moral. O segundo Rodrigo Cambará – o caudilho urbanizado de 1930 que se alimenta no oportunismo político (...) não passa duma reedição às avessas do seu antepassado. Embora se considere autêntico herdeiro das “qualidades” deste, já não possui a grandeza de quem se assenhoreia do espaço oferecido e jamais alcança a adequação entre o pensamento (sua doutrina pretensamente liberal) e a ação (a subserviência à ditadura em função dos interesses econômicos colocados em risco). (CHAVES, 2001: p. 99)

Sendo opostos, a presença dos dois homônimos no texto mostra também a decadência da atitude das personagens. O machismo e a coragem do capitão sobrepõe-se às instáveis maquinações políticas do médico; inclusive, o lema usado por Rodrigo Cambará, “se hai governo soy contra”, parece ser exatamente o

oposto dos ideais de seu bisneto, já que sua oposição ao governo serve apenas para derrubá-lo e tomar o seu lugar, apossando-se de todos os benefícios materiais que lhe são oferecidos. Portanto é um homem que vive muito mais de favores do governo e de sua comodidade do que necessariamente contra ele.

Além disso, há outros aspectos que são herdados do bisavô, como a predisposição à libertinagem, às brigas e ao convívio com mulheres. De maneira mais requintada, Rodrigo Terra Cambará fará desses valores e de sua vaidade a pedra de toque de sua vida, pois se enveredará por vários caminhos condenáveis pela sociedade, embora se mantenha próximo dela por meio de sua posição social e de sua predisposição à filantropia.

Percebe-se, ainda, a expressão maior de um tempo que se foi, a qual se consolida no retrato de Rodrigo pintado por um artista espanhol. Nesse retrato, cuja pintura foi feita com tons proféticos, aparentemente está contido o passado e o futuro não só do jovem modelo, mas também de toda a sua família; é o último traço de uma época de conquistas que passa a entrar em decadência a partir do momento em que o modelo se corrompe e deixa as tradições de lado.

O retrato mostra um jovem belo, cheio de vida e aspirando a grandes realizações. No fundo, porém, é um jovem extremamente vaidoso, amante da própria imagem e dos perfumes que usa; ao contrário de seus antepassados, que usavam revólveres e cavalos, ele usa o espelho como arma, carruagens e carros para o transporte. Sua bebida é o champanhe ou o vinho, principalmente o mais caro, já que para ele o preço do prazer não importa desde que o prazer seja completo.

Com base nisso, vale dizer que não há uma divisão entre o que é bom e o que é ruim na vida do jovem médico, pois ele confunde suas ações, julgando-se constantemente de boa índole; seus arrependimentos possuem curta duração, ao passo que seus pecados o acompanham constantemente: a morte de um amigo, o suicídio de uma jovem, a morte da filha e do pai lhe recaem sobre a consciência o tempo todo, além da constante volubilidade que afasta a própria esposa de si. Por fim, Rodrigo se encontrará sozinho em seu leito de morte, contrariando inclusive o lema machista da família segundo o qual “Cambará macho não morre na cama”. Esta sentença não fará mais sentido no clã dos Terra-Cambará pois, ao que tudo indica, o tempo de guerras e disputas pelo poder encerra-se com a queda de Vargas e com a morte de Rodrigo, ficando apenas a sua história.

Sob todos os aspectos, a figura de Rodrigo Cambará se assemelha à de Dorian Gray, da obra de Wilde, no sentido da vaidade e da capacidade de fazer outras pessoas sofrerem por sua causa. Dorian é o expoente máximo do dandismo e da figura da decadência, e ele revive em grande parte na personagem de Veríssimo. Assim, *O retrato de Dorian Gray* não é apenas uma obra sobre um jovem vaidoso, mas sim sobre as conseqüências que os rumos tomados pela vaidade podem causar, além de conceitos sobre estética, na qual principalmente se frisa que a vida imita a arte.

Para falar de tal obra, seria interessante discorrer sobre o prefácio de Oscar Wilde para *O retrato de Dorian Gray*, cuja importância é grande tanto para a arte quanto para a literatura. Célebre desde a sua publicação, o prefácio traz algumas sentenças sobre estética, crítica, moral e vida, sendo de fundamental importância para a interpretação da trama que se segue; serve como defesa das idéias semeadas no texto,

além de ser porta de entrada para um livro complexo, carregado de símbolos cuja interpretação revela-se, por vezes, obscura como a vida do protagonista.

Não se deve achar, no entanto, que a simples leitura do texto introdutório direciona o leitor para o sentido da obra. Ele vai encontrar, logo de início, um grande desafio para interpretar as palavras do prefácio. Assim as palavras escritas por Wilde dependem de uma leitura atenta e compromissada se se quiser encontrar o significado delas, pois a sentença mais óbvia que encontramos é aquela que diz ser o artista “criador de coisas belas”, uma vez que um dos papéis da arte é o causar fruição no espectador, e fruição deriva sempre do belo, cujo conceito pode ser expandido *ad infinitum*, sendo que a própria captação do belo é sempre diferente, dependendo do expectador e não da arte em si.

Se o artista produz apenas coisas belas, também para Wilde “o objetivo da arte é revelar-se e ocultar o artista”. O artista é o criador, mas uma vez a obra pronta, ele torna-se desnecessário para a sobrevivência de sua arte; ela vive por si apenas, perdurando sob o olhar de quem a observa, importando muito pouco o seu autor. Aliás, já é notório o raciocínio de que, quando uma obra é concluída, já não pertence mais ao seu autor, passando a existir sob o domínio público, pois o expectador é quem dá significado tanto à paisagem produzida quanto ao capítulo escrito. Daí possivelmente decorre a asserção de Wilde de que é a arte que deve revelar-se, e não o artista; não é este quem precisa de significado, mas aquela.

O expectador é, para Wilde, a encarnação do crítico, “aquele capaz de transpor, de maneira diferente, ou de traduzir em elementos novos sua impressão do belo”. Ser expectador não apenas significa observar, mas sim analisar, extraindo sentidos diferentes da obra de arte, reinterpretando-a ao sabor de sua experiência empírica.

Assim, estabelece-se a tríade necessária à existência de uma obra de arte; Wilde reconhece a importância primeiro do artista, o criador do belo, para em seguida “escondê-lo” em detrimento do belo produzido, além de afirmar que quem interpreta o belo é o expectador e não o seu criador. Assim, ele coloca a responsabilidade da interpretação da obra inteiramente sobre o crítico, ou seja, é sua função analisar o produto de uma maneira diferente. Tal responsabilidade, diga-se ainda, parece ser de grande importância, pois não há como ter visões diferentes sobre o belo em que este também não seja percebido. Wilde diz que “aqueles que enxergam grosserias nas coisas belas são corruptos sem serem elegantes”. Para ele, “é um erro” não achar beleza na arte. Ressalta, porém, a importância daqueles a cultuar o belo sempre, qualificando-os de “espíritos cultos”. “São os eleitos”, conclui Wilde, “para quem as coisas belas significam unicamente o belo”.

Não é função do artista provar algo, segundo Oscar Wilde. Aliás, tal função não deve ser atribuída a ele uma vez que ele, como vimos, sai de cena ao concluir sua obra. Portanto, mesmo fazendo uso de algo imoral, o artista não quer exprimir a imoralidade em seu produto. Ao contrário, o artista pode fazer uso de todo tipo de material que lhe aprouver, estando sempre isento do julgamento ao qual ele próprio induz. Portanto, o artista é um ser neutro, passando a responsabilidade de interpretação, moral ou imoral, ao expectador, cuja sensibilidade vai fazer com que sua interpretação espelhe sua própria vida, ou a si próprio. Ele vê o que vive. Portanto, “o artista pode exprimir tudo”, mas deve estar isento da interpretação daquilo que criou.

Wilde ainda elenca as matérias-primas de uso do artista: a vida do homem, o pensamento, a linguagem, a moral, o vício e a virtude. Tais elementos, vale frisar, são passíveis de dubiedade quando analisados contextualmente, pois podem levar tanto a uma interpretação correta quanto a uma visão errônea da própria arte. Daí advém o fato de o autor dizer que qualquer interpretação sob a superfície é feita sob risco próprio.

“Não se pode qualificar um livro de moral ou imoral. Ele está bem ou mal escrito”, diz Wilde sobre um assunto tanto indefinido quanto perigoso. Sua condenação à pena de trabalhos forçados foi exatamente baseada em seu comportamento homossexual, o que, para os súditos da rainha Vitória, era considerado uma ofensa à moral bem como qualificado de crime. Sabe-se também tal pensamento ser decorrente de uma reação às idéias de John Ruskin, o qual dizia que a arte sem moral é irrealizável. Para Wilde, arte e moral apenas são irreconciliáveis. Em consequência disso vem à tona o nóculo decisivo do romance, e a suscitação de questionamentos em torno da obra: seria *O retrato de Dorian Gray* uma obra de arte em que a moral se faz presente, ou o livro seria mal escrito?

Discutir a moralidade ou não do romance é algo que não nos interessa no momento, porém sabemos que há na obra um laço quase indissociável entre arte e moral, a despeito do que diz seu autor; daí decorre a possibilidade de afirmarmos o grande feito de Oscar Wilde ao conciliar arte e moral, mesmo ele próprio sabendo da inconfluência de dois temas díspares.

Mas no fim das contas, foi muito difícil para os leitores da era vitoriana entenderem o final de sua obra. Afirmo Gates que

O prefácio ímpar de Wilde, que se constrói como uma versão estética dos “Provérbios do Inferno” de Blake, adverte que “não se pode qualificar um livro de moral ou imoral” e que “aqueles que lêem o símbolo o fazem por sua conta e risco”. Entretanto muitos leram o símbolo e se perguntaram se o livro era moral ou imoral. Ele dizia que a consciência não pode ser negada e que todas as pessoas que a negam de fato tornam-se monstros autodestrutivos? Se sim, o suicídio então foi justificável como um tipo de auto-exterminação do mal?² (Gates, 1988, chapter 6.)³

Um dos grandes paradoxos de Wilde com relação ao livro está justamente em fazer o leitor imaginar se os atos de Dorian Gray culminarão em alguma lição benéfica ou maléfica para o público vitoriano, uma vez que este era obrigado a viver sob a égide dos bons costumes e estar isento de atitudes imorais. Por outro lado, se “não há livro moral ou imoral”, para descobri-lo deve-se “ler o símbolo sob sua superfície”, fazendo-o “por sua conta e risco”. Portanto não é a obra que se revela quanto à moral, mas ela é revelada a quem busca seus significados além de suas implicações. É um livro que pode ter significado duplo: quem o lê procurando algo benéfico por trás das ações de Dorian Gray chegará à conclusão de que há, sim, a presença de um ensinamento pedagógico com vistas a “moralizar” as atitudes do leitor; contudo, quem

² Wilde's odd preface, which reads like an aesthetic's version of Blake's "Proverbs of Hell," warns that "there is no such thing as a moral or an immoral book" and that "those who read the symbol do so at their peril". Nevertheless many did read the symbol and wondered whether the book were moral or immoral. Did it say that conscience cannot be denied and that all people who do deny it become self-destroying monsters? And if so, was suicide then justifiable as a kind of self-extermination of evil?

³ Saliento que todas as traduções que fizerem parte do corpo do texto, assim como todas as citações entre aspas traduzidas do inglês, a não ser aquelas em que outra autoria for citada, são feitas por mim.

lê a obra sem sair de sua superfície verá que nada existe além de uma história sobre um jovem que, de maneira mágica, vende sua alma inocente para, em troca, possuir beleza eterna.

Ainda sobre a discussão da moral em *O retrato de Dorian Gray*, algo aparentemente difícil de ser encontrado, uma das primeiras resenhas da obra, publicada no jornal *Daily Chronicle*, traz um questionamento sobre a presença de uma moral no texto:

O Sr. Wilde diz que este livro tem uma “moral”. A “moral”, tanto quanto podemos inferir, é que o principal fim do homem é desenvolver sua natureza ao máximo através da “busca constante por novas sensações,” que quando a alma adoce a maneira de curá-la é não negar nada aos sentidos, pois “nada,” diz uma das personagens do Sr. Wilde, “pode curar a alma além dos sentidos, assim como nada pode curar os sentidos além da alma.” O homem é metade anjo e metade gorila, e o livro do Sr. Wilde não tem utilidade alguma se não inculcar a “moral” de que quando você se sente muito angélico não há nada melhor a fazer do que sair por aí e fazer de si um animal. (*The Daily Chronicle*, apud Gates, 1988, chapter 6.)⁴

Depreende-se que o principal problema visto pelos críticos na obra de Wilde é o fato de que não existe a menor possibilidade de existir moral em uma obra que se conclui com um suicídio, pois isso corre contra os princípios ditados para a sociedade, principalmente no que tange a aspectos religiosos. Assim, é impossível para muitos compreenderem que há algo benéfico por trás de tal ato, pois ele é a soma de todos os males, além de ser provocado por algo também maligno, religiosamente falando. Portanto, a suposta moral da obra estaria exatamente, para o resenhista, na conclusão de que o suicídio é algo benéfico, e não no sentido de que ele é o fim de todas as coisas ruins. Além disso, o artigo ainda retrata Dorian Gray como um princípio filosófico de que ele é “meio homem e meio gorila”; assim, não se pode ser bom ou ser mau o tempo todo, e o balanço mórbido que é sugerido à personagem de Wilde reduz as tentativas de interpretação de seus paradoxos a uma simples antítese comportamental humana, e o próprio homem deve alternar-se entre o bem e o mal para assegurar seu equilíbrio na obra de Wilde.

É irônico pensar que a obra de Oscar Wilde tenha sido mal recebida pela crítica, mesmo trabalhando o mesmo tema de Stevenson em *O médico e o monstro*. Tal obra, aliás, foi um dos pontos de partida de Wilde para a confecção de *O retrato de Dorian Gray*. No entanto, a moral do livro de Stevenson está muito mais clara para os vitorianos, uma vez que prega o prejuízo de uma busca que vai além do desconhecido. Segundo Van Cauwenberge (1996), a moral pregada por Wilde é ambivalente, ao passo que Stevenson “pode ser lido como uma advertência à perversão à qual uma moralidade de bem e mal absolutos pode levar”, uma vez que “qualquer sujeito voluptuoso como Dr. Jekyll pode se transformar em um monstro odioso como Hyde” (Cauwenberge, 1996, p. 26). Sobre ser *O médico e o monstro* mais aceito do que *O retrato de Dorian Gray*, o mesmo autor pondera:

⁴ Mr. Wilde says his book has a "moral." The "moral," so far as we can collect it, is that man's chief end is to develop his nature to the fullest by "always searching for new sensations," that when the soul gets sick the way to cure it is to deny the senses nothing, for "nothing," says one of Mr. Wilde's characters, Lord Henry Wotton, "can cure the soul but the sense, just as nothing can cure the senses but the soul." Man is half angel and half ape, and Mr. Wilde's book has no real use if it be not to inculcate the "moral" that when you feel yourself becoming too angelic you cannot do better than rush out and make a beast of yourself (DC, 7).

Se Stevenson e Wilde advertem contra a hipocrisia, como poderia *O médico e o monstro* sair ileso da crítica social ao passo que *O retrato de Dorian Gray* não pôde? A resposta jaz no esteticismo de Wilde, o qual se recusa a subordinar a arte a uma mensagem moral. A recepção positiva de *O médico e o monstro* prova que a sociedade vitoriana sabia aceitar críticas sociais, mas apenas dentro de certas fronteiras. Oposto ao romance de Stevenson, a ambivalência moral de *O retrato de Dorian Gray* desafia tais limites. (Cauwenberge, p. 26)⁵

Portanto a dubiedade moral está presente de maneira constante na obra de Wilde. Erro ou não, o autor trabalha sempre com o intuito de inculcar seu ideal estético através de suas belas descrições e construções textuais visando evocar sinestésias na mente de seu leitor. Afinal, a moral se rende diante do belo exposto no romance, fazendo-nos constatar que, de fato, arte e moral são impossíveis de ser conjugadas dentro de *O retrato de Dorian Gray*, pois o leitor deve ser levado ou pela arte, ou pela moral, decisão difícil de ser tomada mesmo nos dias de hoje.

Moral ou imoral, a obra de Wilde converge com a de Veríssimo em certos aspectos; dessa maneira, este trabalho centra-se na tentativa de constatar pontos de identificação no trabalho dos escritores abordados, partindo do pressuposto de influências recebidas pelo escritor brasileiro ainda em seus primeiros anos de produção literária.

Outrossim, a palavra sobre a influência parece ser definitiva, sendo patente a presença de muitos estilos literários inseridos nos momentos iniciais do escritor, cujas fontes são, na visão de Chaves (2001), “influências confessas” (p.21). Salienta-se, principalmente, a presença de Oscar Wilde com *O retrato de Dorian Gray* e *Salomé*,⁶ a sensação da *belle époque* brasileira, lida por Veríssimo na sua versão em inglês.

Érico Veríssimo traz, ao longo de sua obra, uma série de experimentos plásticos com a narrativa literária, criando como poucos um conjunto de imagens relacionadas a personagens, ambientes e paisagens. Essa plástica narrativa alterna-se constantemente entre dois extremos: a referência de uma obra de arte que traduza o espírito e a imagem de sua construção textual, e a própria construção narrativa com o objetivo de evocar, por si só, a imagem sem o auxílio de outra obra de arte.

Assim, exemplos sucessivos da obra aqui analisada tendem a comprovar a relação da literatura com a pintura, não apenas em Érico Veríssimo mas também em Oscar Wilde. A possibilidade de relacionar pontos de contato nos dois escritores, aliados ao mesmo tema, é algo extremamente produtivo pois há uma freqüente relação da literatura com a pintura em ambas as obras, além da literatura como um instrumento plástico de criação, ferramenta essencial a tornar-se grande diferencial em ambos os escritores. Um exemplo clássico dessa plástica é a descrição do estúdio de Basil Hallward, primeira passagem de *O retrato de Dorian Gray*:

Um intenso perfume de rosas envolvia o ateliê e, quando a suave brisa de estio agitava as árvores do jardim, imiscuía-se pela porta aberta o aroma pesado do lilás

⁵ If Stevenson and Wilde both warn against hypocrisy, why could *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* get away with its social criticism whereas *The Picture of Dorian Gray* could not? The answer lies in Wilde's aestheticism which refuses to subordinate art to a moral message. The positive reception of *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* proves that Victorian society could accept social criticism, but only within certain boundaries. As opposed to Stevenson's novel, the moral ambivalence of *The Picture of Dorian Gray* challenges these limits.

⁶ Esta peça de Wilde foi escrita originalmente em francês e traduzida para o inglês por seu ex-amante Lorde Alfred Douglas.

ou da fragrância delicadíssima de flores silvestres que desabrochavam em vermelho claro.

Recostado num canto do sofá e apoiado sobre almofadas de tecido persa, Lorde Henry Wotton fumava, como sempre fazia, um cigarro após o outro, enquanto observava despreocupadamente as pequenas flores cor de mel de um laburno, cujos trêmulos ramos pareciam não suportar o peso de sua cintilante beleza; e, de quando em quando, as fantásticas sombras de pássaros em vôo projetavam-se nas altas cortinas de tussor, produzindo, por momentos fugazes, algo como o efeito pictórico japonês, fazendo-o lembrar-se daqueles pintores de Tóquio, com pálidas faces de jade, que buscam, por meio de uma arte necessariamente imóvel, fornecer a sensação de velocidade e movimento. O taciturno zumbido das abelhas, traçando suavemente seus caminhos por entre a grama não aparada, ou circulando, com insistência monótona, em torno das urnas douradas cheias de pólen de uma ampla madressilva, parecia deixar aquela tranqüilidade mais opressiva. O indistinto ruído que vinha de Londres soava como o bordão grave de uma tocada num órgão distante. (*O retrato de Dorian Gray*, p. 95)⁷

O senso estético presente nas obras é bastante intenso, havendo momentos definidos em que se caracteriza plasticamente uma paisagem, um ambiente ou mesmo a descrição de tipos, que será aliada por vezes a obras da pintura. Sendo um trabalho essencialmente sobre estética e com o intuito de provar que a literatura, como arte, é capaz de reproduzir tão-somente o belo, a obra de Oscar Wilde recorrerá constantemente a esses elementos plástico-visuais para dar beleza ao seu texto de fato; para ele, o que importa é a opinião que cada personagem tem do senso artístico, bem como a relação deles com a vida. Logo, todos vivem a vida como se esta fosse arte; Basil Hallward apaixona-se por seu modelo ao encontrar nele seu ideal de beleza, mesmo antevendo o sofrimento que isso iria lhe custar; Lorde Henry é o dândi por excelência, que influencia o jovem Dorian Gray a viver cada minuto de sua vida com ardor antes que a juventude se acabe; Sibyl Vane, a jovem atriz por quem Dorian Gray se apaixona, também vive sob a custódia da arte, pois sua grande capacidade de representação não está em seu amor pela arte, mas sim no refúgio proporcionado pelos palcos. Assim, ela pode ser Julieta, Ofélia ou Desdêmona, mas nunca é Sibyl Vane, até conhecer Dorian Gray. Porém o que era busca para um torna-se afastamento para outro, e o paradoxo acaba em suicídio, assim como na arte.

Em *O retrato*, busca-se também a comparação entre a literatura e a pintura, uma vez que ela aparenta não ser diluída no texto. No texto de Érico, muitas personagens são comparadas com pinturas, os ambientes descritos possuem constante presença de obras de arte (e quando não as possuem, o narrador relata essa carência), as paisagens são comparadas com paisagens de pintores.

A aproximação entre Londres e Santa Fé parece algo difícil de ser feito, porém o ângulo a ser usado é o social; ou seja, há duas sociedades envolvidas no cotidiano das personagens, e quando se trata de personagens com atitudes paradoxais, é interessante perceber que tanto uma quanto a outra possuem dois tipos de comportamento: um em que se colocam dentro da sociedade e se concatenam com os valores “morais” sociais e outro no qual percorrem o lado obscuro da vida, quando a sociedade se recolhe. É aí que se observa o uso de drogas, o homossexualismo, a ida aos bordéis e o adultério. O dândi, assim, não se

⁷ É oportuno esclarecer que todas as citações referentes à obra de Oscar Wilde em estudo aqui serão feitas a partir do livro *Os retratos de Oscar Wilde*, com tradução de Eduardo Almeida Ornick (São Paulo: Nova Alexandria, 2002). O livro possui dois textos de Oscar Wilde, sendo o primeiro *O retrato do Sr. W. H.* (pgs. 25-90), sucedido por *O retrato de Dorian Gray* (pgs. 91 – 279).

satisfaz em ficar apenas de um lado do muro da vida, pois para ele a vaidade, a curiosidade e a vontade de ser adorado tanto na sociedade quanto fora dela o leva a percorrer os caminhos obscuros da existência. Pendendo tanto para um lado quanto para outro, as personagens constantemente sofrem com o tema da dúvida, ao se questionarem sobre o que é moral e o que é imoral; são assaltados por sucessivos ataques de tédio, algo tão particular do dândi, pelo seu cansaço das coisas que empreende e seu interesse frívolo tanto por roupas quanto por pessoas.

Ainda no que tange à vaidade, o dândi sente uma grande necessidade de se observar o tempo todo: há a necessidade de estar bem vestido e perfumado para a sociedade e para si mesmo. Prova disso é a presença constante do espelho, o qual é acessório indispensável de Rodrigo Terra Cambará e de Dorian Gray; para aquele, é um objeto de contemplação, para este, o espelho funciona como testemunha de sua beleza, aquela que aos poucos se esfuma em seu próprio retrato para dar lugar a um homem de aspecto grotesco e consumido pelo tempo. Tal acessório funciona, vale dizer, como uma espécie de detector do duplo dentro dos romances, uma vez que as personagens existem sob a ótica daquilo que pensam ser, e a ótica daquilo que se lhes revela. O ser refletido nunca é o mesmo a despeito das aparências, mas ele possui mais pureza; é a consciência de cada um que se reflete juntamente com a imagem, ao mesmo tempo em que se reflete a preocupação com o tempo e com as ações.

Tem-se a presença de dois artistas que, se distantes em termos de idéias e de ambientação, aproximam-se enquanto defensores da arte, sendo a expressão do belo, para eles, o que realmente conta. Basil Hallward é o arquétipo do artista passivo, o mesmo que Oscar Wilde defende como única e exclusivamente criador da obra de arte, e não seu crítico. Sua técnica reside na sensibilidade, na procura do belo em algo sensível. O autor do retrato de Dorian Gray, por ser sensível, parece cometer o erro de apaixonar-se por seu modelo e, ao misturar arte e vida, constrói os caminhos de sua própria ruína. Sua decisão de pintar o retrato decorre exatamente dessa paixão, a seu ver, recíproca. No entanto, quando o conceito de Dorian Gray muda com relação à vida, o artista se vê sozinho e desprovido da visão de sua obra-prima.

O tom de profecia visto pelos dois artistas em suas respectivas criações leva a acreditar que o dom da arte é regido por fases de inspiração ocultas, e quando tais fases estão em declínio, o artista perde a capacidade de expressão através da arte. É, adianta-se, o caso de Basil e de Don Pepe, uma vez que seu dom de pintar algo significativo se escoia no abandono de seus modelos. Se, por um lado, é negado a Basil Hallward o direito de apenas ver a sua obra-prima, aliado ao desconfortável afastamento de Dorian Gray, por outro, mesmo contemplando sua obra, Don Pepe se afunda cada vez mais na bebida e lamenta sua desgraça, supostamente causada por Rodrigo Terra Cambará. Assim, depois de terminado o retrato, várias causas irão motivar o declínio de ambos os artistas, entre elas o abandono, a vaidade, as revoluções e as opiniões de cada uma das personagens. Com isso, a inspiração se esvai, e a dependência do modelo é demonstrada pelo próprio artista: “Mas em troca, prometa-me vir posar, como dantes, em meu ateliê. Sem você não consigo fazer nada que preste”. (*O retrato de Dorian Gray*, p. 187).

Assim, a decadência do artista, determinada por uma série de fatores, mostra que seu uso na obra, enquanto personagem, é de certa maneira limitado, uma vez que seu papel é nada mais do que o de

produzir a arte. Os sentimentos do artista não importam para as outras personagens; pois o que é a sensibilidade de Basil Hallward, ou o temperamento forte de Don Pepe? Apenas algo inútil e despropositado, pela simples razão de serem os modelos dois seres que não compreendem o sentido profético do retrato. Além disso, o motivo das obras em questão não é o artista e, sim, a obra de arte em si. Como recurso estilístico os autores optam por uma decadência do artista para, na visão de Wilde ocultá-lo e fazer revelar a sua criação. Note-se que os modelos sequer percebem o tom profético já adiantado pelos artistas, tanto no caso de Dorian Gray, quanto no caso de Rodrigo Terra Cambará.

O artista, portanto, é funcional quanto à confecção da obra de arte e também quanto às tentativas de “moralização” das personagens retratadas. Se essa função foi cumprida, veremos ao longo deste trabalho, em cujo corpo enseja a busca dos pormenores aqui elencados para uma concreta relação entre o romance de Oscar Wilde e o de Érico Veríssimo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BORDINI, M. G. (org.). *Erico Veríssimo: A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. Apresentação de Luís Fernando Veríssimo. São Paulo: Globo, 1999.

CHAVES, F. L. *Érico Veríssimo: o escritor e seu tempo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

NITRINI, S. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

PRAZ, M. *Literatura e artes visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/ Ed. da Universidade de São Paulo, 1982.

SOURIAU, E. *La correspondencia de las artes: elementos de estética comparada*. (Trad. Margarita Nelken). México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

STEVENSON, L. R. *O médico e o monstro*. Tradução de Pietro Nassetti. (Coleção A Obra-Prima de Cada Autor). São Paulo: Martin Claret, 2001.

TELES, G. M. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1985.

VAN KAUWENBERGE, K. *The Ambivalence in Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray and its relation to Postmodernism*. Master's Dissertation in Arts. Gent: Universiteit Gent Germaanse talen, 1996. Disponível em: <http://members.lycos.nl/oscarwilde/index.htm> (acessado em 16 de junho de 2003).

VERISSIMO, Erico. *O retrato I*. 22. ed. Porto Alegre: Globo, 1995. (2ª. parte de *O tempo e o vento*).

----- *O retrato II*. 21. ed. Porto Alegre: Globo, 1995. (2ª. parte de *O tempo e o vento*).

WEISSTEIN, U. Literature and the visual arts. In: GIBALDI, J. & BARRICELLI, J. P. *Interrelations of literature*. New York: Modern Language Association of America, 1982.

WILDE, O. *O retrato de Dorian Gray*. Trad Eduardo Almeida Ornick. In: *Os retratos de Oscar Wilde*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2002. pp. 91-279.