

AS RELAÇÕES PERIGOSAS: TRANSFIGURAÇÃO DO GÓTICO OITOCENTISTA NOS IMBRICAMENTOS DE *DRÁCULA*, DE BRAM STOKER, E *O RETRATO DE DORIAN GRAY*, DE OSCAR WILDE¹

Manoel Carlos Alves

Manoel Carlos Alves

Mestre em Literatura e Cultura, Literatura de Língua Inglesa, Universidade Federal da Bahia, 2023.

Pesquisador do grupo de pesquisa Nova Studia Philological; membro do grupo de pesquisa VOLTA - Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Cinema Irlandês Contemporâneo.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9927985990828104>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0005-6059-743X>.

E-mail: manoelcalves@hotmail.com.

Resumo: Para além do espaço que ocupam na literatura, sendo conhecidos na perspectiva hodierna enquanto expoentes do horror, a relação entre Bram Stoker e Oscar Wilde ultrapassa um vínculo profissional. Ambos eram irlandeses, formaram-se na Trinity College, frequentaram os mesmos círculos sociais e, durante determinado período de tempo, cortejaram a mesma mulher. Contudo, devido a tais semelhanças, o silêncio expressado por Stoker em relação a prisão de Wilde, em 1895, mostrou-

¹ Título em língua estrangeira: "Dangerous liaisons: transfiguration of the 1880s gothic in the Imbrications of Bram Stoker's *Dracula* and Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*".

se como anômalo, uma vez que, à época, outros contemporâneos expressaram suas opiniões. Isto posto, o presente artigo tem o objetivo de analisar a maneira com a qual Bram Stoker, de modo sub-reptício, inseriu Oscar Wilde na tessitura do romance *Drácula* (1897), manipulando episódios reais em elementos do horror gótico. Oscar Wilde, por sua vez, teceu, em *O Retrato de Dorian Gray* (1891), uma crítica anti-imperialista, transformando, tal como o coetâneo, recursos vigentes em morbidez e temor. As análises, examinando componentes estéticos e diegéticos, levou-nos a concluir que, para além de uma mera configuração soturna, o insólito apresentou-se para ambos escritores como um instrumento de exploração e transfiguração de demandas particulares.

Palavras-chave: Literatura Gótica. *Drácula*. *O Retrato de Dorian Gray*. Bram Stoker. Oscar Wilde.

Abstract: In addition to the position they occupy in literature, being known from a modern perspective as exponents of horror, the relationship between Bram Stoker and Oscar Wilde goes beyond a professional bond. Both were Irish, graduated from Trinity College, moved through the same social circles and, for a certain period of time, courted the same woman. However, due to such similarities, the silence expressed by Stoker in relation to Wilde's arrest in 1895 proved to be anomalous, since, at the time, other contemporaries expressed their opinions. That said, this article aims to analyze the way in which Bram Stoker, surreptitiously, inserted Oscar Wilde into the fabric of the novel *Dracula* (1897), manipulating real episodes into elements of gothic horror. Oscar Wilde, in turn, created, in *The Picture of Dorian Gray* (1891), an anti-imperialist critique, transforming, like his contemporary, current resources into morbidity and fear. The analyses, examining aesthetic and diegetic components, led us to conclude that, beyond a mere

gloomy configuration, the unusual presented itself to both writers as an instrument of exploration and transfiguration of particular demands.

Keywords: Gothic Literature. Dracula. The Picture of Dorian Gray. Bram Stoker. Oscar Wilde.

INTRODUÇÃO

Nas páginas iniciais de *Art of Darkness: a Poetics of Gothic*, Anne Williams (1995) apresenta argumentos fundamentando o subtítulo da obra: o gótico, para além de um gênero literário com convenções e tropos, constitui de fato uma poética. Para a autora, é contraproducente conservar a percepção do gótico enquanto um tipo de apêndice ou variação do Romantismo, exibindo-se de maneira pedestre, limitada, “um primo ilegítimo que assombra as margens da ‘literatura’, oferecendo emoções banais e dolorosamente lucrativas”² (WILLIAMS, 1995, p. 4, tradução nossa). Williams, de modo breve, demonstra o modo com o qual a literatura gótica, na historização dos estudos literários, foi menosprezada: F.R. Leavis, em *The Great Tradition* (1948), ignorou por completo as articulações suscitadas pelo gótico, mencionando, com demasiada economia, *O Morro dos Ventos Uivantes* de Emily Bronte. Autores como Ian Watt, em *Rise of the Novel* (1957), e Wayne Booth, em *The Rhetoric of Fiction* (1961), teceram, respectivamente, alusões discretas a Horace Walpole e Ann Radcliffe.

Segundo Williams, a devoção ao Realismo pode ser apontada enquanto um dos motivos para tal ojeriza. O Realismo, à visão dos teóricos e intelectuais da época, oferecia não apenas

2 No original (WILLIAMS, 1995): “[...] an illegitimate cousin who haunts the margins of ‘literature’, pandering cheap and distressingly profitable thrills”.

um paradigma de qualidade artística, mas preceitos a serem emulados. A chamada literatura gótica, não ofertando, à primeira vista, vislumbres de uma existência desnuda ou inclinando-se às mazelas e episódios sociais, deveria ser encarada como leitura de massa, entretenimento superficial e inócuo. Um objeto que, quando não infrutífero, apresentava um desfile de aberrações e/ou encenações melodramáticas.

Para a autora, o sentimento comum do criticismo deixava implícito que o Gótico, e todos os elementos compondo suas características mais conhecidas, não possuía encaixe no romance, ou melhor, na prosa. De fato, trata-se desse o argumento principal de *Art of Darkness*.

Segundo Williams, não é coincidência o fato de certos cenários, imagens e entidades vinculados ao Gótico aparecerem na poesia de Keats, Coleridge e Shelley, figuras ilustres do movimento romântico inglês. O Romantismo não apenas precede o Gótico, numa perspectiva cronológica, como, em questões de origem, pode ser interpretado como a sua nascente. Para a autora, é impróprio ignorar os ecos do poema *The Rime of the Ancient Mariner*, de Coleridge, reverberando em *The Monk*, de Matthew Gregory Lewis. De modo similar, é imprudente desconsiderar as conexões sub-reptícias de *The Rime* e *Frankenstein*, de Mary Shelley. Se por um lado, Williams celebra o reconhecimento da influência de Ann Radcliffe na composição do poema *The Eve of St. Agnes*, de Keats; por outro, expressa indignação com o fato de que, neste mesmo poema, não haver, à época, estudos configurando o episódio de Porphyronos aposentos de Madeline como um reflexo do estupro infligido à Antonia por Ambrosio, em *The Monk*.

A literatura gótica, da década de 1790, não é “poética” por acaso, afirma a autora:

Radcliffe e Lewis não são apenas capazes de descrições evocativas, que se leem como poemas em prosa, mas seus textos incluem repetidamente versos reais: baladas, elegias e sonetos que muitas vezes têm relações sutis com o texto em que estão inseridos. (WILLIAMS, 1995, p. 4, tradução nossa)³

Tal mencionado, a sinuosidade poética possível de ser contemplada na prosa gótica do século XVIII, tanto na forma quanto no conteúdo, não se resume a elemento imprevisto ou emprestado, sem estrutura ou técnica. Decerto, a literatura gótica configura-se, na perspectiva de Williams, enquanto poesia, ou melhor, opera através de uma poética particular, desenvolvida primeiro em poemas e, em seguida, em romances. Trata-se de um dos motivos para o seu desprezo secular. A prosa, ou, em outras palavras, o romance, não deveria abarcar os caprichos da poesia ou as convenções geradas e nutridas através dela. Neste outro veículo, o realismo, a observação da realidade de maneira pragmática, quase cínica, deveria ser o passageiro, o convidado de honra.

Contudo, semelhante às artes em geral, o Gótico, conforme singrava a afluência dos acontecimentos históricos, adotou outras concepções temáticas e estéticas, gerando, dessa forma, uma nova poética, um novo processo de confecção e compreensão. Como será elucidado na próxima seção, no século XIX, por exemplo, a literatura gótica, colocando a composição poética

3 No original (WILLIAMS, 1995): “Not only are Radcliffe and Lewis capable of evocative descriptions, which read like prose poems, their texts repeatedly include actual verse: ballads, elegies, and sonnets that often have subtle relationships to the text in which they are embedded”.

em segundo plano, ocupou-se das preocupações vigentes, relacionadas a avanços científicos, espiritualidade e alteridades. Todavia, é possível argumentar que os elementos dessa nova tessitura insólita também provinham de espaços mais recônditos, com vislumbres, por vezes, biográficos.

Isto posto, o presente artigo, organizado em quatro partes além da Introdução, dedica-se a analisar o modo com o qual conjunturas literárias e sociais presentes na Inglaterra do século XIX entrelaçam os romances *Drácula* (1897), de Bram Stoker e *O Retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde. Apresenta-se, na próxima seção, uma articulação de perspectivas teóricas relacionadas ao Gótico com a paisagem sócio-histórica desenvolvendo-se na Inglaterra do século XIX. Na seção seguinte, discorre-se sobre a influência de Oscar Wilde na elaboração da obra de Bram Stoker, assim como o significado das implicações sociais conectadas a tal ação. Por sua vez, na seção consecutiva, interpreta-se *O Retrato de Dorian Gray* sob uma perspectiva anti-imperialista, considerando também os acontecimentos históricos ocorridos na sua época de produção e publicação. A última seção, apresenta as conclusões relacionadas a urdidura deste trabalho.

1. O LIVRO DAS SOMBRAS: A LITERATURA GÓTICA E A INGLATERRA DO SÉCULO XIX

No texto original de *O médico e o monstro*, publicado pela primeira vez em 1886 e exposto aqui através do relato de Showalter (1993, p. 152), o mordomo Poole, ao abrir a porta do escritório de Dr. Jekyll, um tanto consciente dos acontecimentos sucedidos no recinto, exclama que o espelho “presenciou atos

esquisitos”. Na versão final, contudo, a menção tornou-se “coisas estranhas”. Em *Drácula* (1897), do irlandês Bram Stoker, prestes a ser atacado pelas noivas do vampiro, Jonathan Harker, saturado com carícias de ordem sexual, é salvo pelo personagem título da obra, que interdita as mulheres afirmando que aquele homem o pertencia. O retrato de Dorian Gray, no texto homônimo de Oscar Wilde, não apenas envelhece no lugar do seu modelo, mas “os contornos de sua boca, suas pálpebras caídas, até o formato de suas mãos” (WILDE, 2007, p. 155) assemelham-se, sob os olhos de Showalter (1993, p. 232), com

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

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

Conforme o século seguinte se aproximava, fertilizando, de modo antecipado, a imaginação popular ao fecundar e intensificar crises, e tornando cada vez mais admissível, mais real, o declínio da civilização, percebe-se no fluxo de figuras dissentes habitando os registros literários uma ansiedade circundando o intercuro sexual, expressões identitárias, a pureza e o primor; manifestando, para certos intérpretes, “os estertores da morte de uma sociedade enferma e a desaceleração e paralisia de uma cultura exausta” (SHOWALTER, 1993, p. 13). Os últimos anos da Rainha Victória exibiam-se despidos do aspecto salubre dos tempos áureos. Os conflitos pareciam chegar de todos os lados, por todos os ângulos. Pareciam, à primeira vista, intermináveis. Na década anterior à entrada do século XX, o Reino Unido perdera, gradualmente, seu posto no domínio mundial. O comércio enfraquecera; a cultura não mais impressionava, não mais influenciava. Países como Rússia, Alemanha e Estados Unidos aproximavam-se da governante moribunda em questões mercantis, logo, relativo ao tempo ultrapassá-la. Em casa, a Inglaterra tratava, de maneira penosa, dos inválidos e destituídos ocupando as vias públicas, enquanto em Transvaal, região da África do Sul, extraía diamantes. A formação, em 1880, do partido trabalhista britânico, bem como a criação de sindicatos, juntava-se aos limites raciais, de classe e gênero afrontados de maneira progressiva.

Na jornada estreita e tortuosa de tais mudanças, novos questionamentos psicológicos entravam em voga, como o termo “homossexual”, concebido por Karl-Maria Benkert, sendo para ele “não uma questão de moralidade, mas de classificação”⁴,

4 No original (ACKROYD, 2017, p. 14): “[...] not a question of morality, but of classification”.

afinal, “o sujeito precisava de um médico ao invés de um padre”⁵ (ACKROYD, 2017, p. 14, tradução nossa). Neste período tão ominoso quanto as selvas estrangeiras retratadas nos livros de aventura do período, “a crise da masculinidade assinalou o despertar da consciência do que significava ser homem”, visto ser inviável para a “sexualidade e os papéis sexuais serem contidos dentro dos limites simples e permanentes da distinção sexual” (SHOWALTER, 1993, p. 23).

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

E quanto ao uso de subterfúgios de uma vida dupla, não somente em virtude das restritas normas sociais, dos códigos de conduta e de decoro, mas por que aquilo que é realizado entre quatro paredes pode condená-lo? Pode matá-lo de modo literal e simbólico?

A arte da vida dupla, para determinados sujeitos, é decerto uma arte. Showalter (1993, p. 146) revela que “na década de 1880, o universo homossexual vitoriano havia evoluído formando uma subcultura secreta, porém ativa, com seus próprios estilos, práticas, locais de reunião e linguajar”. Para estes homens, que buscavam afeto nos (a)braços uns dos outros, a procura decorria a partir de “uma vida dupla, na qual a parte diurna e respeitável

5 No original (ACKROYD, 2017, p. 14): “The subject needed a clinician rather than a priest”.

muitas vezes envolvendo o casamento e a família existia lado a lado com uma vida noturna dedicada ao homoerotismo” (SHOWALTER, 1993, p. 143).

Antes contemplados com respeito e admiração, uma névoa de suspeita e, pior, ameaça, paralisou-se acima dos clubes de cavalheiros e associações devido à possível comodidade cedida pelo espaço frequentado exclusivamente por homens. Os clubes representavam a separação literal entre os sexos, o local onde homens casados outorgavam as próprias necessidades, porém, de modo simultâneo, funcionavam tal qual o reduto de um discurso deliberadamente misógino e anti-feminino. No final do século XIX, contudo, as instituições encontraram-se “sobre a frágil linha limítrofe que separava as amizades entre homens das relações homossexuais” (SHOWALTER, 1993, p. 29). Qualquer pessoa poderia ser “um deles”. O contato masculino, em outras palavras, seria capaz de camuflar os atos mais temidos. A reverência nutrida pelos homens aos homens, a interação pessoal, “podia também ser o pecado que destrói um império” (SHOWALTER, 1993, p. 29).

Teria sido por esse motivo que Gabriel Utterson passara a desconfiar da relação entre o Dr. Jekyll e Edward Hyde, em *O médico e o monstro*? Afinal, como alguém da classe de Jekyll, o médico do título, conheceria a figura sinistra de Hyde, o suposto monstro? Por que o incumbiria de sua fortuna, pagaria por seus descuidos, permitindo-o entrar somente pela porta dos fundos?

Para além de cogitar uma possível exploração da generosidade do velho amigo, o temor de Utterson pode ser interpretado tal o receio de que Jekyll, um sujeito respeitado pela comunidade e de

caráter impecável, pudesse ser “um deles”. Um homem corrompido e versado na corrupção de terceiros.

Em *Manliness and Masculinities in nineteenth-century Britain* (2016), John Tosh disserta sobre o modo com qual a hipervalorização da masculinidade ideal, junto a extrema antipatia a tudo conectado com o universo feminino, fomentou o ódio em relação a uma índole homossexual, e não apenas questões religiosas, como deveras argumentado. Para Tosh (2016, p. 22, tradução nossa), “o homem que se envolvia em práticas homossexuais era patologizado enquanto ‘o homossexual’, degenerado e efeminado — justamente degenerado *porque* era efeminado”⁶. O autor argumenta que a rejeição conectada a participação ativa das mulheres na sociedade “estava rigorosamente associada com o medo do feminino interior”⁷ (TOSH, 2016, p. 22, tradução nossa). Logo, pode-se considerar que um dos elementos (talvez o mais importante) que constituía o que, para os vitorianos, lia-se como perversão, fora o fato de que, para a mentalidade vigente, a homossexualidade apresentava-se como uma espécie de masculinidade blasfêmica. Ou melhor, como uma afronta, um comportamento herético para com a instituição da masculinidade.

Segundo Elaine Showalter (1993, p. 222), os indivíduos como Oscar Wilde, rompendo o decoro sexual, tal qual outros estetas e figuras celebres do decadentismo, “eram o equivalente masculino da nova mulher e, para alguns observadores vitorianos, uma invenção tão terrível quanto ela e, sob certos aspectos, mais revoltante”. Os

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

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

homens, afinal, eram diferentes das mulheres. Eles “eram a norma pela qual mulheres e crianças deveriam ser avaliadas. As mulheres eram ‘portadoras’ de gênero, porque seu papel reprodutivo era usado para definir seu lugar na sociedade e seu caráter”⁸ (TOSH, 2016, p. 30, tradução nossa). Ir contra o “ser” homem — aviltar, deturpar ou corromper a sua disposição — era, portanto, hediondez. Significava aviltar, deturpar e corromper o desenvolvimento sadio da cultura e da sociedade. Da vida em si. Por isso, a dualidade em *O médico e o monstro* é tão dolorosa. Jekyll “e sua necessidade de procurar o prazer sexual ilícito e ao mesmo tempo mostrar-se à altura dos rigorosos padrões morais [...] envolve-se numa ‘vida de profunda duplicidade’, acompanhada de uma “vergonha quase mórbida” (SHOWALTER, 1993, p. 149).

Tais concepções alinham-se com a *Labouchere Amendment*, ação política elaborada por Henry Labouchère, em 1885. A Emenda fazia parte da seção onze da *Criminal Law Amendment Act 1885*, criada com o intuito de penalizar ofensas sexuais contra o sexo feminino (adultos e crianças), inclinando a sua legislação a findar comportamentos sexuais e libertinos, com foco especial na prostituição. Com a retificação de Labouchère, passou-se a configurar o ato íntimo entre dois homens como atividade sodomita e a constituía no ato de *grossin decencye*, portanto, além de pecaminosa, criminosa em todo Reino Unido.

É interessante, contudo, notar a ênfase no elemento masculino da lei — o sexo entre homens. Trazendo em voga a noção de uma sociedade panóptica, contempla-se, como objeto de vigilância da

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

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

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

longo do tempo e subsistindo até hoje, surgiu como uma alternativa que punia o criminoso a longo prazo. Punia a sua alma, a sua psique, e não somente o corpo.

De tal forma, a pena não se concentrava em penalizar o ato cometido, mas principalmente em coibir uma possível repetição. O funcionamento prisional acaba por docilizar as figuras cativas, em virtude do caráter rígido e intransponível da sua arquitetura interna — onde os indivíduos são separados, comunicações fragmentadas ou nulas, horários para comer, dormir e acordar são impostos, e o nutrimento de afetos é posto em segundo plano. A rotina, que pode ser lida como um certo tipo de treinamento, conserva os membros numa perspectiva de utilidade, de repetição maquinal, e não de racionalidade e/ou reflexão. A disciplina, dominando o espírito, retira, diminui e aniquila o desejo, a vontade e o viço por revoluções e evoluções. Foucault observa que a essência de tal organização não se limita ao espaço prisional: ela pode ser encontrada, em termos éticos e estéticos, nas escolas (à vista da hierarquia entre discentes e docentes, do esquema de assentos, os horários para refeição, entrada e saída), assim como nos hospitais.

Foucault argumenta que o instrumento mais forte da disciplina é a vigilância, em outras palavras, o sentimento de estar sendo, todos os dias, o tempo inteiro, vigiado, controlado. O intelectual revive o panoptismo, termo de Jeremy Bentham, para discorrer sobre a ideia desta vigilância indefectível. Em um sistema penitenciário ideal, uma torre de observação seria centralizada, criando, de tal forma, um ponto de controle que vigiaria todas as celas ao mesmo tempo e onde, devido à disposição das persianas, todos do lado de fora não seriam capazes de enxergar quem ou quantas pessoas

estariam na torre. A atmosfera de imprevisibilidade, de um controle paradoxalmente visível e invisível, físico e psicológico, forçaria os constituintes daquele corpo social à extrema cautela e servilismo.

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

A inconveniência causada pela prisão de Oscar Wilde, em 1895, através da *Labouchere Amendment*, agravou a situação, provocando desprezo dos homens heterossexuais, tal como daqueles que se aproveitavam de condutas heteronormativas para camuflar os seus desejos. Para esse último grupo, Wilde cometera a pior das traições, pois, através do seu processo criminal, iluminou os cantos e ações escusas das classes mais altas. Tal exibido na seção seguinte, uma das pessoas manifestando, de modo particular, o desprazer em relação ao esteta fora o também irlandês Bram Stoker, autor de *Drácula*.

2. OSCAR WILDE COMO METÁFORA DO SÉCULO XIX

No conto *The Adventure of the three students*, publicado por Arthur Conan Doyle, em junho de 1904, a informação inicial

ofertada ao leitor trata-se do fato de que, em 1895, por razões indefinidas, Sherlock Holmes e John Watson precisaram retirar-se de Londres. Interessante notar também que, ainda em 1895, no conto *The Adventure of Black Peter*, de 1904, os dois personagens afastam-se da Inglaterra, encaminhando-se para a Noruega. Graham Robb (2005), em *Strangers: Homosexual Love in the Nineteenth Century*, salienta, de modo curioso, o ano indicado e a oclusão dos motivos da partida. Para o autor, o julgamento de Oscar Wilde encontra-se no eixo central de tais viagens. Robb afirma que Doyle, contemporâneo de Wilde, utilizou-se da literatura para veicular a sua empatia para com o dramaturgo. Para Talia Schaffer (1994), Bram Stoker movimentou-se de maneira similar, porém, essencialmente, dissonante.

Schaffer (1994, p. 420, tradução nossa) argumenta que “através de seu amor secreto e ódio público, através de sua cuidadosa expurgação e transferência de personalidade [...] Stoker supera o horror da condenação de Wilde”⁹ transportando e sublimando elementos reais na ficção. Embora ambos frequentassem o mesmo círculo desde a juventude, estudando em Trinity durante o mesmo período, participando de atividades similares na universidade e cortejando, inclusive, a mesma mulher, Schaffer observa com curiosidade o estrondoso silêncio de Stoker, no ínterim do encarceramento de seu compatriota. Para a autora, trata-se de uma obliteração intencional, apagamentos precisos que, apesar do intento, “podem ser lidos sem muita dificuldade; eles utilizam um

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

código reconhecível que foi, talvez, projetado para ser quebrado”¹⁰, uma vez que “Drácula explora os medos de Stoker enquanto homossexual enrustido durante o julgamento de Oscar Wilde”¹¹ (SCHAFFER, 1994, p. 381, tradução nossa).

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

O julgamento de Oscar Wilde estabeleceu um conjunto rígido de alternativas — ocultação segura ou revelação tentadora — mas proibiu qualquer um de escolher entre os dois. A própria interação de disfarce, meia-admissão, defesa e negação do julgamento colocou Wilde no limiar do armário. Assim, os dois extremos adquiriram valor por sua inatingibilidade; o armário parecia o santuário perfeito; assumir-se parecia uma honestidade libertadora.¹² (SCHAFFER, 1994, p. 381, tradução nossa)

O comportamento de Stoker pode ser comparado ao do escritor E.M. Forster, que, escrevendo o romance *Maurice* entre 1912 e 1913, permitiu a publicação da obra somente após a sua morte. Forster, também homossexual, tinha apenas dezesseis

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

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

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

anos quando Wilde fora preso. Contudo, é necessário expor o sentimento contrário a Wilde (e, em sua essência, homofóbico) nutrido pela nação e, publicamente, apoiado por Stoker em textos como *The Censorship of Fiction* e *The Censorship of Stage Plays*, onde argumentava sobre o controle estatal em narrativas eróticas. Sua conduta, entretanto, demonstra o impacto psicológico do ocorrido no trato social e literário de alguns artistas, como Henry James. Schaffer (1994, p. 388, tradução nossa) encara tais movimentos da parte do autor “em parte para disfarçar sua própria vulnerabilidade enquanto homem gay, em parte porque justifica sua crença no valor do armário e em parte pelo horror da imagem monstruosa de Wilde produzida pela mídia”¹³.

Bram Stoker, ao contrário de difundir, anos depois, como Forster, um texto franco sobre a experiência homossexual e os conflitos internos e externos acerca do legado da prisão de Wilde, recolheu itens da literatura gótica para compor um momento único na história. Stoker, através de Oscar Wilde, inventou Drácula. Stoker, através de Drácula, reinventou Oscar Wilde. Um é “o vampiro que persegue [...] deixando para trás um fio de sangue”, enquanto o outro “tenta subsistir com palavras como ‘reticente’ e ‘discrição’”¹⁴ (SCHAFFER, 1994, p. 390, tradução nossa).

De acordo com Schaffer, Stoker iniciou a escrita de Drácula em meados de julho, princípio de agosto, sendo os primeiros cinco capítulos (onde Jonathan Harker encontra-se prisioneiro do Conde)

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

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

a base da representação dos dois homens irlandeses. A autora argumenta que, embora Stoker e Harker possam ser rapidamente relacionados (inclusive pela sonoridade dos sobrenomes), o vampiro, cujo nome transposta o título do romance,

[...] não produz uma identificação direta. Ele representa tanto Oscar Wilde quanto o complexo de medos, desejos, segredos, repressões e punições que o nome de Wilde evocou em 1895. Drácula é Wilde-como-ameaça, uma construção cultural complexa [...]. Drácula representa a visão macabramente inflada de Wilde produzida pelos promotores de Wilde: o corrupto, maligno, furtivo, manipulador e magnético devorador de meninos inocentes.¹⁵ (SCHAFFER, 1994, p. 398, tradução nossa)

Stoker, importante salientar, produzira a obra de modo simultâneo a todo o percurso de Wilde na prisão. De fato, 1895, o ano de partida da escritura, trata-se do mesmo ano do julgamento e, por consequência, encarceramento do esteta. Em 1897, período da publicação original de *Drácula*, Wilde fora posto em liberdade. Enquanto Jonathan Harker teme a amplitude e profundidade do poder corruptivo do vampiro, a mesma “imagem de um progenitor monstruoso em meio a um círculo horrível é precisamente o que dominou a retórica pública sobre Wilde durante o julgamento”¹⁶ (SCHAFFER, 1994, p. 400, tradução nossa). Prosseguindo com as

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

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

analogias, Schaffer destaca o rígido sistema sob o qual tanto Wilde quanto Harker estiveram inseridos durante seus aprisionamentos. À medida em que Wilde recebera um limite de papel a ser utilizado, atravessando, em seguida, o crivo estatal, as missivas de Harker encontram-se limitadas pelas ordens do anfitrião que, logo após, irá examiná-las. Oscar Wilde lera todos os livros disponíveis no decorrer do isolamento, assim como Jonathan Harker, enclausurado na Transilvânia. Os dois homens enfrentaram problemas com higiene básica, a morte de um dos pais, o desbotar dos cabelos.

Para a autora, Stoker, ao reconfigurar os discursos e cenários da época numa história de horror manejando as acusações, evidências e imputações latentes, reencena o modo com o qual “as condições de sigilo necessárias para a vida homossexual do século XIX — visitas noturnas, janelas fechadas, nenhum criado — tornam-se emblemas sinistros do mal de Conde Drácula”¹⁷ (SCHAFFER, 1994, p. 406, tradução nossa).

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

Os visitantes noturnos de Taylor deixaram sua locadora desconfiada. [...] ‘Ele não tinha criados e cozinhava no fogão a gás’. Da mesma forma, Drácula cozinha e limpa [...]. ‘As janelas nunca foram abertas ou limpas’, disse a locadora de Taylor, ‘e a luz do

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

dia nunca era admitida'. Quando Harker entra pela primeira vez no castelo de Drácula, ele vê uma sala 'aparentemente sem qualquer tipo de janela' [...]. Os cômodos de Taylor 'eram suntuosamente mobiliados', assim como, na residência de Drácula, as 'cortinas e o estofamento das cadeiras, sofás e das tendas da minha cama são dos mais caros e belos tecidos' [...]. Até o cheiro peculiar do quarto de Drácula tem origem no depoimento de Taylor. Os cofres de Drácula emitem 'um odor mortal e doentio' que só fica 'mais próximo e mais pesado'; 'o longo desuso tornou o ar rançoso e fétido' [...]. Os aposentos de Taylor nunca foram limpos ou arejados. Eles são quentes, abafados, e saturados por uma bruma de perfume. Como Taylor, Drácula não tem emprego.¹⁸ (SCHAFFER, 1994, p. 406, tradução nossa)

O conteúdo imagético e a estetização em si das circunstâncias relacionadas ao julgamento de Oscar Wilde não apenas serviram como base para a obra de Stoker, como também influenciou os tropos e elementos considerados tradicionais da literatura gótica por vir. Muito do que se teme acerca da figura do vampiro pode ser localizado no pavor relativo à contaminação, fusão, infecção e cruzamento impulsionado pelos vitorianos. Como afirma Elaine Showalter (1993, p. 17), "as fronteiras raciais estavam entre as

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

mais importantes linhas delimitadoras para a sociedade inglesa”. O vampirismo, afinal, envolve, em questões físicas, troca sanguínea. Concentra-se na ingestão do fluido corporal, no sorver, no sugar. Envolve sedução; mordidas. A vítima, além de dor e prazer, alcança uma plenitude de sensações. Ela tenta contorcer-se; os olhos, úmidos, enviesados; a consciência remota. A vítima do vampiro encontra-se subjugada de corpo e alma, tal qual alguém em algemas, correntes e mordanças, sob o arbítrio de um chicote.

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

Os monstros, na literatura ao final do século, haviam mudado. A criatura de Frankenstein, pesarosa, solitária e filosófica, fora substituída por bestas em sociedade. Seres transitando aqui e acolá dentro de um círculo ou outro. Suas enfermidades estavam cada vez mais presentes, vigorosas, e a “homossexualidade era o objeto principal da nova epidemiologia, conforme os teóricos da medicina perguntavam o que ‘causava’, ‘curava’ e ‘comunicava’ o desejo pelo mesmo sexo”¹⁹ (SCHAFFER, 1994, p. 407, tradução nossa).

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

Oscar Wilde, segundo os veículos midiáticos do século XIX, era o genitor das moléstias, ou, pelo menos, aquele que, capturado, poderia ser punido, aniquilado, reduzido a nada. O novo monstro, este “monstro moderno causa danos morais ao perverter ideias culturais ou religiosas. Ele está associado à sujeira e ao mau cheiro. Ele é mais artificial do que natural. Mais importante ainda, seu pecado é contagioso [...]”²⁰ (SCHAFFER, 1994, p. 407, tradução nossa). Para culminar, escrever *Dorian Gray*, onde encontra-se a “racionalização do desejo homossexual como experiência estética” (SHOWALTER, 1993, p. 231), golpeou com mais força a sensibilidade inglesa. Contudo, é possível argumentar que a carga erótica entre os personagens masculinos do romance de Wilde não se limitou a única razão, no âmbito narrativo, a influenciar o seu julgamento.

A próxima seção exhibe a possibilidade de ler o corpo de trabalho wildeano sob uma condição anti-imperialista. Até que ponto, pode-se perguntar o leitor, o retrato de Dorian Gray não é o retrato da Inglaterra, uma vez que apresenta um mundo (ou uma fração dele) composto inteiramente por personagens ingleses e constituído por esquemas e artificialidades, porém escrito por um homem proveniente de um país colonizado pela própria nação que descreve?

3. DORIAN GRAY E SUAS METÁFORAS DO SÉCULO XIX

Em *Imperialism, Aesthetics, and Gothic Confrontation in the Picture of Dorian Gray* (2014), Ellen Scheible discorre sobre os modos com os quais Wilde implementou traços de um pensamento

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

decolonial em *O Retrato de Dorian Gray*, utilizando-se de elementos da literatura gótica como mecanismos através dos quais tecia as suas críticas, tanto em relação a eventos dos passados quanto aos acontecimentos da época. O próprio Esteticismo, cada vez mais popular conforme Wilde tornava-se expoente do movimento, pode ser encarado, na obra, como uma corrente filosófica sombria, extrema, daquela instruída por Walter Pater, em seus escritos. O Esteticismo, deve-se lembrar, compartilha similaridades com pensamentos artísticos que aconteciam na França, no final do século XVIII.

Scheible afirma:

Os empreendimentos coloniais da Inglaterra na Irlanda e na Índia assombram Dorian Gray como subtramas reprimidas que surgem esporadicamente na ilustração mais evidente de Wilde acerca de insaciabilidade estética e imperial. Seu uso de referências coloniais, particularmente envolvendo a Irlanda, funcionam como ferramentas codificadas de subversão cultural.²¹ (2014, p. 131, tradução nossa)

Wilde, precisa-se lembrar, apesar de evocado por admiradores e detratores tal figura aristocrática (um Conde, talvez?), alguém com inclinações a *dandy* ou *flâneur*, estava, numa perspectiva basilar, longe de tais imagens. De fato, após o falecimento do pai, sua família, existindo num conforto resquiado, encontrara-se a poucas instâncias da falência. O jovem Oscar fizera o seu percurso em universidades de prestígio, como Trinity e Oxford,

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

através de bolsas de estudo, sempre obtendo notas altas e recomendações honrosas.

Na biografia *Oscar Wilde: A Certain Genius* (2000), Barbara Belford relata que um evento significativo, e por vezes esquecido na trajetória do artista irlandês, trata-se da sua ida a um encontro da *Fabian Society*, organizado por George Bernard Shaw, onde discutira-se maneiras pelas quais seria possível avançar um desenvolvimento socialista na Grã-Bretanha. Wilde, fascinado, redigira, pouco tempo depois, *The Soul of Man Under Socialism*, discorrendo sobre a sua falta de crença na implantação de elementos como o salário mínimo colaborando à classe trabalhadora, conforme acreditava-se.

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

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

Tal ideia — da possibilidade do trauma enquanto uma herança metafísica entre as famílias irlandesas — converge com a noção tratada por Cormac Ó Gráda (2001) em *Famine, Trauma and Memory*.

Ó Gráda (2001, p. 130, tradução nossa) afirma que, apesar do período ter sido vivenciado de modo diferente entre aqueles com muita ou pouca aquisição financeira, “o longo intervalo entre o evento e a coleta das evidências permitiu tempo suficiente para confusão, esquecimento e ofuscação”²², considerando, também, a combinação de efeitos físicos e psicológicos acarretados pela desnutrição e péssimas condições de higiene. Deve-se recordar, então, sob um foco menos abrangente, mais íntimo, que a Grande Fome, para além de uma crise sócio-histórica, um momento de tragédia na linha do tempo de uma nação, afetara pessoas reais e não simplesmente nomes que foram esquecidos pelas areias do tempo e que sequer tornaram-se números estatísticos. Ó Gráda (2001, p. 136, tradução nossa) salienta que, no século XXI, questões

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

de “memórias reprimidas e trauma comunitário”²³ ainda são noções importantes durante as recapitulações do acontecimento.

O modo com o qual os familiares dos sobreviventes discorrem sobre o episódio também encontra lugar de destaque na escrita de Ó Gráda (2001, p. 138, tradução nossa) que, tratando do “discurso acerca da memória coletiva”²⁴, observa ao longo de todos os depoimentos registrados “a retórica coletiva de ‘nós’, ‘a gente’, ‘todos aqueles’, ‘nós mesmos’, ‘caráter irlandês’, ‘povo irlandês’, ‘este país’, ‘um país com memória’, ‘nosso próprio’, ‘nossa memória’”²⁵. Conclui-se, então, que, mesmo após anos e anos, existe uma crença, um sentimento, em relação a Grande Fome como um sofrimento compartilhado por todos. Tão forte que consegue atravessar o tempo.

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

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

24 No original (Ó GRÁDA, 2001): “discourse on collective memory”.

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

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

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

Dorian, um homem de classe alta, vivia, até então, em sua vida de conforto, existindo conforme suas próprias regras, imerso numa “estética excessiva que é cúmplice do discurso imperial”²⁶ (SCHEIBLE, 2004, p. 138, tradução nossa). O seu dandismo apresenta-se como um projeto falho, pois a essência dele, a sua base, é um elitismo autoindulgente, como um tipo de “reflexo irônico da cultura dominante”²⁷ (SCHEIBLE, p. 138, tradução nossa). De fato, argumenta Ellen Scheible, todo o elenco de personagens (composto, até onde sabemos, apenas por ingleses) reside numa Inglaterra embebida de insensibilidade, esnobismo e intolerância.

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

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

O hedonismo performado, com suas supostas ideias elevadas sobre arte, beleza, bom-gosto, é justamente uma performance do hedonismo, uma dramatização.

Podemos, então, pensar que o retrato de Dorian Gray é, também, o retrato da Inglaterra. Dos seus sistemas e configurações vigentes. Da “arrogância de uma arquetípica autonomia britânica, mas também [d]a crença de que a estética se preocupa apenas com a beleza idealizada”²⁸ (SCHEIBLE, p. 138, tradução nossa). Prosseguindo com o entendimento, é possível considerar, conforme a leitura de Scheible (2001, p. 139, tradução nossa), que “Wilde usa imagens hiperbolizadas da estética para imaginar a queda de um sistema econômico internacional que se baseia na ilusão do perfeccionismo e do universalismo para promover sua modernidade colonial”²⁹.

O próprio Dorian Gray, de certo modo, pode ser encarado como uma figura colonizadora, dado que, segundo a fala de Basil Hallward, vários homens ilustres de Londres se recusavam a recebê-lo ou ir à sua moradia, alguns retiravam-se do aposento na mais singela menção ao seu nome, outros, morreram ou saíram do país. Dorian, movendo-se por círculos e círculos entre East End e West End, do ponto mais sofisticado àquele mais escuso e recôndito, foi capaz de propagar o seu espírito maligno, usando-se da sua suposta boa aparência para macular todos aqueles com quem entrara em contato. Seguindo tal pensamento, torna-se evidente a fala de John

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

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

Paul Riquelme (2000) ao dizer que Wilde manipula os elementos característicos do romance gótico para criticar não um mal externo, estrangeiro (como percebe-se em *Drácula*, *The Vampyre*, e nas obras de Ann Radcliffe), porém um interno, criado e fomentado pela Inglaterra vitoriana.

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

Deste modo, é possível conjecturar que o retrato de Dorian Gray, exibindo as perversidades infligidas a alma do dono que circula socialmente, jovem e belo não é, também, o retrato da Inglaterra que, mediante o glamour do progresso, tenta esconder as marcas devastadoras causadas pelo avanço do seu império.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar os reflexos da Inglaterra do século XIX na tessitura de *Drácula* e *O Retrato de Dorian Gray*, contemplando as maneiras com as quais as obras afastam-se ou aproximam-se das questões circuladas no final do século, indicaram, ao final deste trabalho, a posição de tais textos enquanto testemunhos simbólicos, figurados, de uma memória cultural. Bram Stoker e Oscar Wilde, cômicos ou não, teceram urdiduras sintomáticas da temporalidade sob a qual se encontravam; tão interligadas com o que era contemporâneo que, ao mesmo tempo, parecia ilustrar temas e ocorrências da época, também, repeliu tamanha influência, as emanações (e maquinações) de um período tão opaco.

Neste artigo, fruto da minha dissertação de mestrado, busquei contemplar a essência gótica embasando os romances de ambos escritores como um elemento proveniente de uma filtragem particular, pessoal. Debater as (possíveis) inflexões biográficas articulando os textos perde o semblante de generalidade, de noção defasada e invasiva, quando percebemos a alquimia por trás da abordagem de seus criadores. Enquanto que para a sociedade inglesa, Oscar Wilde tornou-se um verdadeiro inimigo público, para Bram Stoker, o coetâneo, e a comoção coletiva atrelada a ele, representou a encarnação do seu mais profundo temor: a possibilidade de que sentimentos altamente privados encontrassem comodidade no julgo popular. Wilde, por sua vez, imbuído de brio satírico, tão cômico quanto mordaz, escreveu, com uma mão, elogios às classes abastadas e, com a outra, criticou a mesma camada social.

Logo, admitir o influxo de acontecimentos históricos na composição literária é reconhecer que escritores, enquanto artistas, são atravessados por inquietações gerais, comunitárias. Contudo, Stoker e Wilde manipularam pontos e temáticas que, embora ilustrassem as ansiedades da Era Vitoriana, ao mesmo tempo, tangenciavam a própria intimidade.

REFERÊNCIAS

ACKROYD, Peter. *Queer City: Gay London from the Romans to the Present Day*. London: Chatto & Windus, 2017.

BELFORD, Barbara. *Oscar Wilde: A Certain Genius*. New York: Random House, 2000.

DOYLE, Arthur Conan. *The Adventure of Black Peter*. London: The Strand Magazine, 1904a. Available at: <https://sherlock-holm.es/stories/pdf/letter/1-sided/blac.pdf>. Accessed on: 26 Feb. 2024.

DOYLE, Arthur Conan. *The Adventure of the three students*. London: The Strand Magazine, 1904b. Available at: <https://sherlock-holm.es/stories/pdf/a4/1-sided/3stu.pdf>. Accessed on: 26 Feb. 2024.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petropolis: Editora Vozes, 2014.

Ó GRÁDA, Cormac. *Famine, Trauma and Memory. Béaloideas*, Dublin: Folklore of Ireland Society, v. 69, p. 121-143, 2001.

PEARSON, Hesketh. *Essays of Oscar Wilde*. Londres: Methuen, 1950.

RIQUELME, John Paul. Oscar Wilde's Aesthetic Gothic: Walter Pater, Dark Enlightenment, and The Picture of Dorian Gray. *MFS Modern Fiction Studies*, [S. l.], n. 3, v. 46, p. 609-631, 2000.

ROBB, Graham. *Strangers: Homosexual love in the Nineteenth Century*. New York: W. W. Norton & Company, 2005.

SCHAFFER, Talia. "A Wilde desire took me": The homoerotic history of Dracula. *ELH*, [S. l.], n. 2, v. 61, p. 381-425, 1994.

SCHEIBLE, Ellen. Imperialism, Aesthetics, and Gothic Confrontation in The Picture of Dorian Gray. 4. Ed. *New Hibernia Review*, [S. l.], Johns Hopkins University Press, v. 18, p. 131-150, 2014.

SHOWALTER, Elaine. *Anarquia Sexual: Sexo e Cultura no Fin de Siécle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

STOKER, Bram. *Dracula*. United Kingdom: Archibald Constable and Company, 1897.

TOSH, John. *Manliness and Masculinities in Nineteenth-century Britain: Essays on Gender, Family, and Empire*. Abingdon: Taylor & Francis Group, 2016.

WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

WILLIAMS, Anne. *Art of Darkness: a poetics of Gothic*. Chicago: The University of Chicago press, 1995.