



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS III
CENTRO DE HUMANIDADES
CURSO DE LETRAS**

GIOVANE ALVES DE SOUZA

A PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO DE BASIL HALLWARD EM *O RETRATO DE DORIAN GRAY*

**GUARABIRA
2018**

GIOVANE ALVES DE SOUZA

A PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO DE BASIL HALLWARD EM *O RETRATO DE DORIAN GRAY*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentada a Universidade Estadual da Paraíba – UEPB – Campus III, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciatura em Letras – Habilitação em Língua Inglesa.

Área de concentração: Literatura.

Orientador: Prof. Dr. José Vilian Mangueira

**GUARABIRA
2018**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S725p Souza, Giovane Alves de.
A performatividade de gênero de Basil Hallward em o retrato de Dorian Gray [manuscrito] / Giovane Alves de Souza. - 2018.
44 p. : il. colorido.
Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Inglês) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Humanidades, 2018.
"Orientação : Prof. Dr. José Vilian Manguiera, Departamento de Letras - CH."
1. Performatividade. 2. Homoerotismo. 3. Oscar Wilde. I.
Título
21. ed. CDD 801

GIOVANE ALVES DE SOUZA

A PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO DE BASIL HALLWARD EM *O RETRATO DE DORIAN GRAY*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentada a Universidade Estadual da Paraíba – UEPB – Campus III, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciatura em Letras – Habilitação em Língua Inglesa.

Área de concentração: Literatura.

Aprovada em: 21/11/2018

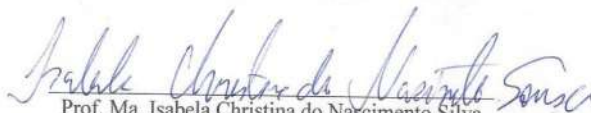
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. José Viliam Manguieira (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Me. Auricélio Soares Fernandes
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Ma. Isabela Christina do Nascimento Silva
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

À minha mãe e meu pai, pelo incentivo, apoio e
companheirismo, DEDICO.

AGRADECIMENTOS

À minha avó, Josefa Alves Severiano, principal responsável por tudo que tenho e por tudo que sou. Sua fome por conhecimento foi de grande motivação para mim, e a sua história, mesmo que por vezes triste, me motivou a seguir adiante. Sempre quis aprender a escrever, todavia a realidade em que vivia não a permitiu seguir este sonho, seja pela severidade do homem, pela doença, ou pela ignorância que encobria o seu tempo. Mesmo nunca havendo tido o prazer de assinar o seu próprio nome, o seu legado se fixa no fato de hoje ter um neto formado que escreve em duas línguas.

À minha mãe e ao meu pai, pelo contínuo esforço e parceria. O seu apoio e amor incondicional foi a base que me sustentou durante esses quatro anos de graduação. Só fui capaz de caminhar porque sabia que podia contar com o seu apoio a cada passo que dava. O meu apego pelos estudos nasceu do seu suor.

Ao professor Vilian, pelas orientações que edificaram este trabalho e que me prepararam para a vida acadêmica. A ele devo grande parte do meu interesse pelos livros, e da minha paixão e devoção à Literatura.

Aos professores do Curso de Letras da UEPB, em especial, Auricélio Soares, Caio Nóbrega, Clara Vasconcelos e Ana Luísa Barbosa, cujo auxílio e paciência facilitaram enormemente a minha experiência na graduação.

A Ana Paula, colega e amiga, pelos momentos felizes, por contagiar cada centímetro dos espaços por onde transpassa com luz, graça, e sua vitalidade contagiante.

A Tarcísio, que mesmo quando mergulhado em um mar de angústias, dispõe-se a ouvir as tribulações que atentam o coração alheio.

A Lidiane, Tamires, Nathália, Palloma, Aline, Luceline, Jonas, Wellington e Jeyse, pela alegria e companheirismo. O trajeto universitário é, por vezes, muito árduo, mas com vocês tudo ficou mais leve.

Aos meus colegas da turma da manhã. Nosso tempo de convivência, apesar de curto, deixou comigo as marcas de sua afeição. Pelos momentos de aprendizagem, coleguismo e simpatia.

A Kelleyana, ser de inteligência imensurável e sorriso mais que encorajador, por sua amizade e apoio contínuo.

A Tereza Ribeiro, que sempre anda com um sorriso no rosto e poesia no passo. Uma amizade construída com base na literatura. Sou grato pelas conversas, pelo riso, e pelo afeto. As veredas do meu viver nunca mais serão as mesmas.

A Mayara Olinto, pela amizade. Tenho tido a satisfação de poder contar com a sua ternura por anos, e aprendi que com a sua companhia não há dia triste. Em toda hora de angústia pude contar com o seu sorriso amigo.

A Elisângela Carvalho, a responsável por me levar a percorrer a jornada da Educação. A sua influência firmou meu coração nos trilhos do conhecimento, e essa viagem não pretendo abandonar jamais. Pelas oportunidades, conselhos, e pela amizade serei eternamente grato.

Por fim, àqueles e àquelas que de qualquer forma me auxiliaram a alcançar os meus objetivos. Aos funcionários da UEPB e aos demais professores com quem tive o prazer de aprender, sejam eles profissionais da área da Educação ou aqueles peritos pela experiência de vida. A todos (as) o meu mais sincero obrigado.

“Havia amor em cada traço, em cada toque
havia paixão” (Oscar Wilde).

RESUMO

Entre sentimentos, valores e costumes é comum vermos o comportamento humano sendo retratado nos livros, em espaços específicos ao longo da História. Logo, livros como *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, não fogem à regra, e nele é possível descortinar as mais diversas facetas do indivíduo, especialmente no que compete à sua sexualidade. A destreza de Wilde nos permite, através da leitura do romance, compreender os valores morais da Inglaterra Vitoriana através da vivência de homens que fogem dos padrões a eles impostos. Posto isso, o presente trabalho tem como objetivo tratar da sexualidade desviante dos padrões em *O retrato de Dorian Gray*, especialmente no que se refere à personagem Basil Hallward, cujo comportamento, dentre as personagens do romance, se mostra o mais subversivo. Para tal, fundamentamos o nosso estudo com textos de Judith Butler (2016), que teoriza sobre a performatividade de gênero e o desdobramento da sexualidade humana, assim como textos de Nicholas Frankel (2013) e Tom Ambrose (2011), que tratam, respectivamente, do conteúdo do livro e de personalidades famosas que também desviavam desses padrões, tais como Lorde Byron e o próprio Wilde.

Palavras-Chave: Performatividade. Homoerotismo. Oscar Wilde.

ABSTRACT

Among feelings, values and habits it is usual to see human behavior being portrayed in books, in specific spaces throughout History. Thus, novels such as Oscar Wilde's *The picture of Dorian Gray* (1891) do not escape the rule, and it is possible to uncover the most diverse facets of the individual, especially in what concerns his sexuality. Wilde's dexterity enables us, through the reading of the novel, to understand the moral values of Victorian England through the experience of men who escape these standards imposed upon them. From this perspective, the present analysis aims to deal with the deviant sexuality conduct in *The picture of Dorian Gray*, especially as it relates to the character Basil Hallward, whose behavior, among the characters of the book, is the most subversive. With that in mind, we base our study on texts by Judith Butler (2016), which theorizes about gender performativity and the unfolding of human sexuality, as well as texts by Nicholas Frankel (2013) and Tom Ambrose (2011), that addresses, respectively, the content of the book and the life of famous personalities who also had a deviant sexual behaviour, such as Lord Byron and Wilde himself.

Keywords: Performativity. Homoerotism. Oscar Wilde.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	A HOMOSSEXUALIDADE NA ERA VITORIANA.....	15
3	O SUJEITO E A PERFORMATIVIDADE COMO CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA.....	23
4	A PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO DE BASIL HALLWARD.....	29
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	42
	REFERÊNCIAS.....	44

.

1 INTRODUÇÃO

Atualmente, os Estudos de Gênero vêm ganhando cada vez mais notoriedade nos debates acadêmicos, sociais e culturais, buscando compreender as configurações da sexualidade do indivíduo. E, apesar da sexualidade humana ter divergido do padrão nas mais diversas culturas durante a história, este debate tornou-se mais presente apenas a partir da década de 70, com crescimento dos movimentos sociais, tais como o movimento pelos direitos dos LGBT, das mulheres e da população negra. Apesar dos estudos de gênero apenas terem alcançado a notoriedade recentemente, as relações homoeróticas sempre existiram. Era comum, por exemplo, que, na Grécia Antiga, homens mais velhos mantivessem um relacionamento com homens mais novos, sem o esconder da sociedade. A tal, dava-se o nome de relacionamento *Dórico*. E, por vezes, a paixão entre homens foi registrada na história através da literatura; tal como fazia Shakespeare, com os seus sonetos dedicados a *Fair Youth*.

A partir do século XIX, mais do que nunca, conquistou-se espaço para os escritos sobre a sexualidade desviante do padrão, que, apesar de temida, e por vezes combatida pela sociedade, vem sendo fonte de inspiração para diversos trabalhos literários de autores hoje consagrados como Oscar Wilde, na Inglaterra Vitoriana; Adolfo Caminha, Raul Pompéia, e Aluísio de Azevedo, no Brasil Realista-naturalista, e Virginia Woolf e E. M. Forster, no Modernismo inglês do século XX. Deste modo, optamos por estudar o romance de Oscar Wilde, por ser este um dos autores ingleses mais aclamados pela crítica que se tem conhecimento, devido à sua engenhosidade literária, com os seus personagens emblemáticos e tramas assíduas, juntamente à sua personalidade excêntrica que tanto agitou a sociedade vitoriana, resultando, hoje, na sua expressiva lavra literária, que contribui para o cenário artístico-cultural do seu país.

Posto isso, o presente trabalho tem como objetivo discutir a maneira como a personagem Basil Hallward expressa a sua sexualidade no romance *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, e como isso infere no destino que ele leva na trama. Para tal, faremos uso da teoria da *performatividade de gênero*, que se pauta no entendimento de que, para a manutenção da sua sexualidade, os indivíduos fazem uso, a todo o momento, de signos que reforçam a sua identidade sexual, a fim de encaixá-los em padrões que os permitem realizar o seu devido entendimento sobre si mesmos. Ao fazer isso, o indivíduo busca por um lugar pertencente na sociedade com suas determinadas funções e características, tal como homem

ou mulher, por exemplo. Este conceito advém das considerações elencadas pela teórica americana Judith Butler, no livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (1990), livro no qual a teórica problematiza concepções referentes à sexualidade a partir de outras considerações de teóricos como Michel Foucault e Simone de Beauvoir.

Esta pesquisa se divide em três capítulos. No primeiro, iremos discutir como a sexualidade masculina era moldada na Inglaterra Vitoriana, a fim de explicitar a maneira como se tratava a homossexualidade naquele período. Para tal, atentaremos para as vivências de figuras históricas, tais como William Beckford, Lorde Byron e o próprio Oscar Wilde, com base nos textos de Tom Ambrose (2011) e Nicholas Frankel (2013), além de aspectos referentes à moralidade sexual no texto de Michel Foucault (2007).

No segundo capítulo, daremos atenção à maneira com a qual se concebe a sexualidade do indivíduo, e de que forma os preceitos sociais influenciam na formação de uma identidade sexual. Para isso, recorreremos a textos de Margarete Almeida Nepomuceno (2007), Judith Butler (2016) e Sara Salih (2017). Já no terceiro capítulo, iremos apontar para os aspectos da sexualidade da personagem Basil Hallward, no romance *O retrato de Dorian Gray*, e como tais aspectos fogem do padrão sexual esperado de um homem do meio social ao qual ele estava inserido. Além disso, atentaremos para o relacionamento de Basil com o protagonista do romance, e como o destino dado ao artista ocorreu por influência da sua sexualidade desviante do padrão. Para discutir isso, utilizaremos as considerações de Kyle Leon Ethridge (2014) e Ed Cohen (2017).

2 A HOMOSSEXUALIDADE NA ERA VITORIANA

Em *História da sexualidade 1: a vontade de saber* (1976), o teórico francês Michel Foucault inicia o seu estudo atentando para a maneira como a sexualidade foi concebida ao longo dos séculos, desde a Antiguidade até à contemporaneidade, além de demonstrar o quanto influente são as concepções daquela sociedade no mundo ocidental dos dias de hoje. Inicialmente, o estudioso delibera sobre a franqueza com a qual se concebia a sexualidade no século XVII, quando, segundo o mesmo, “as coisas eram ditas sem reticência excessiva” (FOUCAULT, 2007), seguida pela austeridade e circunspeção do século XIX. Com isso, é feita uma crítica à moralidade excessiva, crítica esta que Foucault constrói usando a Inglaterra vitoriana como exemplo, visto que tal época foi marcada pela ascensão do conservadorismo no que se refere à sexualidade. Segundo o estudioso:

Um rápido crepúsculo se teria seguido à luz meridiana, até as noites monótonas da burguesia vitoriana. A sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca. E absorve-se, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir. Em torno do sexo, se cala. O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo. No espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o quarto dos pais. Ao que sobra só resta encobrir-se; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos. E se o estéril insiste, e se mostra demasiadamente, vira anormal: receberá este status e deverá pagar as sanções (FOUCAULT, 2007, p. 9-10).

Assim, evidencia-se que a sexualidade é retirada do espaço público e passa então a ser reservada para o ambiente doméstico, local que, por sua vez, é destinado à família, instituição modelo no que se refere ao comportamento sexual, e que agora passa a não somente pôr em prática os ideais do que seria uma sexualidade dita como salubre, como também delimita a maneira correta como cada indivíduo deve fazer uso da mesma, dando o *status* de “anormal” àqueles que fogem à regra, como afirma Foucault no trecho anterior.

Contudo, tais concepções não aconteceram de forma inconsciente. Ainda segundo o estudioso, até o fim do século XVIII, por exemplo, três grandes códigos sociais eram responsáveis por reger a prática sexual do indivíduo, sendo eles: o direito canônico, a pastoral cristã e a lei civil, que, de forma concomitante, trabalhavam em conjunto, delimitando o que seria a “linha divisória” (Cf. FOUCAULT, 2007, p. 44) entre o que era concebido como correto, ou não, para a sociedade (FOUCAULT, 2007, p. 44). Com isso, o sexo marital era prescrito de regras e recomendações a serem seguidas, e se estabeleciam restrições que encabeçavam a lista de “pecados graves” (Cf. FOUCAULT, 2007, p. 44) que não deveriam

ser cometidos, tais como o estupro, adultério, o incesto, a carícia recíproca e a sodomia (FOUCAULT, 2007, p. 44). Este último, por sua vez, foi motivo de grande furor na Inglaterra do século XIX. Diversos escândalos agitaram a sociedade vitoriana, e talvez o mais conhecido tenha sido protagonizado por Oscar Wilde, autor de *O retrato de Dorian Gray*.

Wilde foi sentenciado a dois anos de prisão, com trabalhos forçados, logo após ser condenado pelo que era tido como “flagrante indecência” (Cf. FRANKEL, 2013, p. 9), lei que teve origem no horror originado acerca da corrupção de garotas inocentes, explicitado em uma reportagem investigativa sobre o tráfico de escravas brancas na cidade de Londres. Na época, o caso foi intitulado de “O tributo das virgens na Babilônia moderna” (Cf. FRANKEL, 2013, p. 16), escrito pelo então jornalista W.T. Stead. Tal lei foi uma resposta em relação à homossexualidade naquele período, uma vez que

O Estatuto II da lei (chamado de “Emenda Labouchère”, em referência ao deputado radical Henry Labouchère, que o propôs), criminalizando “a flagrante indecência” entre homens, foi acrescentado na undécima hora, pouco antes de serem encerrados os debates parlamentares e iniciada a votação, porém fez com que as práticas homossexuais se tornassem ainda mais clandestinas, **servindo apenas para exacerbar a ansiedade na Grã-Bretanha acerca da homossexualidade** (FRANKEL, 2013, p. 16 – grifos nossos).

Na época, alimentavam-se rumores de que Wilde mantinha um relacionamento com o nobre Lorde Alfred Douglas, reafirmando, deste modo, a suposta homossexualidade do autor, e tais rumores foram reforçados com o lançamento do seu romance, *O retrato de Dorian Gray* (1890), que foi um dos primeiros romances em língua inglesa que ousou tratar da homossexualidade, em seu âmbito social e erótico. Sobre tal ponto, assim se posiciona Nicholas Frankel:

O retrato de Dorian Gray foi publicado simultaneamente na Inglaterra e nos Estados Unidos em 1890 pela J.B. Lippincott Company da Filadélfia no exemplar de julho da *Lippincott's Monthly Magazine*, cinco anos antes da série de julgamentos sensacionais que levariam à prisão de Wilde [...] Mas *O retrato de Dorian Gray* foi a obra que o tornou uma figura emblemática tanto aos olhos de seus fãs quanto de seus críticos, e que mais tarde desempenharia importante papel em sua queda ao ser usada como prova contra ele no tribunal (FRANKEL, 2013, p. 12).

Assim que foi publicado, o romance já estava cercado por controvérsias (FRANKEL, 2013, p. 12). Diversas resenhas foram publicadas e, embora algumas delas demonstrassem sensibilidade em ambos os países a respeito da obra, um considerável segmento da imprensa britânica mostrou-se não apreciativa em relação à obra. O livro era, muitas vezes, descrito como “vulgar”, “sujo”, “venenoso” e até mesmo “infame” (Cf. FRANKEL, 2013, p. 3). Logo abaixo segue um exemplo de um comentário sobre o romance, publicado no *Scots Observer*, uma revista literária prestigiada da época:

Por que fuçar em montes de estrume? O mundo é justo, e é grande a proporção de homens e mulheres de mente sã quando comparada com a dos que as têm sujas, decaídas ou anormais. O Sr. Oscar Wilde mais uma vez escreve coisas que não devem ser escritas; e, conquanto O retrato de Dorian Gray, publicado pela Lippincott's, seja uma obra engenhosa, interessante, cheia de talento e sem dúvida o trabalho de um homem de letras, não deixa de ser o produto de uma arte falsa – pois seu interesse é médico-legal; é falsa em termos da natureza humana – pois seu herói é um demônio; e é falsa em termos morais – pois não fica suficientemente claro se o autor prefere uma trajetória de iniquidade anormal a uma vida limpa e saudável do ponto de vista físico e mental (FRANKEL, 2013, p. 14).

Assim, fica evidente que o romance não foi bem recebido pela crítica, e isso colaborou mais ainda para com o desagrado daquela sociedade com o escritor da obra. Ela, como já antecipamos, desempenhou, ainda, um papel de grande importância no julgamento do autor ao ser usada como prova contra o mesmo no tribunal (FRANKEL, 2013, p. 12).

Porém, Wilde não foi o único protagonista das polêmicas sexuais naquela época, visto que outros acontecimentos fomentaram a onda de escândalos acontecendo na Grã-Bretanha. A respeito disso, “surgiram rumores na imprensa acerca do envolvimento de um certo número de aristocratas e militares com um endereço na área Fitzrovia, no centro de Londres” (FRANKEL, 2013, p. 16-17). Com isso, a fim de investigar um roubo que ocorrera na agência de correio de Londres, a polícia acabou descobrindo “um bando de prostitutas ou ‘garotos de aluguel’ que trabalhavam como telegrafistas de dia e, à noite, serviam num bordel masculino” (FRANKEL, 2013, p. 17). Rumores cercavam também a família real de Gales, posto que Albert Victor, o filho mais velho do príncipe de Gales, era suspeito de frequentar o bordel da Cleveland Street, contudo a imprensa britânica não “ousou” (Cf. FRANKEL, 2013, p. 17) proferir o seu nome.

Posto isso, nota-se que a homossexualidade não era bem vista na época, e tal maneira opressiva de se abordar o assunto pode ser justificada pelo contínuo crescimento do conservadorismo inglês naquele período, que se ergueu naquela sociedade tão logo a rainha Vitória subiu ao trono. Este acontecimento colaborou para o processo de valorização de um país mais conservador, posto que se esperava que a Inglaterra exteriorizasse uma imagem de forte, sem espaço para falhas, e que servisse como exemplo para as outras sociedades daquela mesma época (LINS, 2014, p. 20). Nas palavras de Foucault:

Quanto aos tribunais, podiam condenar tanto a homossexualidade quanto a infidelidade, o casamento sem consentimento dos pais ou a bestialidade. Na ordem civil como era na ordem religiosa o que se levava em conta era um ilegalismo global. Sem dúvida, o “contra-a-natureza” era marcado por uma abominação particular (FOUCAULT, 2007, p. 45).

Isso se deve também porque, com o passar do tempo, os governos entenderam que deviam passar a lidar com as pessoas como uma “população” (FOUCAULT, 2007, p. 31), e

com os fenômenos específicos que ela acarreta, tais como a taxa de natalidade, morbidade, incidência de doenças e estado de saúde (FOUCAULT, 2007, p. 31). Sendo assim, vigiar a sexualidade da sua população virou prioridade, já que, segundo o estudioso, essa foi a primeira vez que uma sociedade reconheceu que o seu futuro e fortuna estão ligados à maneira com a qual cada um faz uso do seu sexo (FOUCAULT, 2007, p. 32).

Apesar da estigmatização da homossexualidade ser algo comum entre as sociedades do ocidente no decorrer dos séculos, como na Inglaterra do século XIX, nem sempre foi assim. Na Grécia Antiga, por exemplo, a situação era diferente, e, atentando para isso, Foucault, em *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres* (1984), como o próprio nome do livro sugere, chama atenção para a maneira como os indivíduos administravam a sua sexualidade, à medida que faz um contraste entre a visão acerca do sexo naquela sociedade e no mundo ocidental cristão ao longo dos séculos. De acordo com o estudioso, o próprio ato sexual era concebido de maneiras distintas, uma vez que “o cristianismo o teria associado ao mal, ao pecado, à queda, à morte, ao passo que a Antiguidade o teria dotado de significados positivos” (FOUCAULT, 1985, p. 17), como é expresso no trecho abaixo:

A desqualificação entre indivíduos do mesmo sexo: o cristianismo as teria excluído rigorosamente, ao passo que a Grécia as teria exaltado – e Roma, aceito – pelo menos entre homens. A esses três pontos de oposição maior, poder-se-ia acrescentar o alto valor moral e espiritual que o cristianismo, diferente da moral pagã, teria atribuído à abstinência rigorosa, à castidade permanente e à virgindade (FOUCAULT, 1985, p. 17).

Para os Antigos, a estes pontos referentes à sexualidade, incluindo o desejo homoerótico, não era dada tanta atenção, ou, pelo menos, não havia necessidade de construir muitos problemas sobre eles (FOUCAULT, 1985, p. 17). Contudo, mesmo sendo aceitos socialmente, os relacionamentos entre homens eram prescritos de regras a serem seguidas, e uma delas tratava do padrão do perfil do homossexual, cuja maneira com a qual o indivíduo se vestia, as expressões em sua face, sua anatomia, bem como a morfologia feminina de seu corpo fazia, de forma regular, “parte dessa descrição desqualificadora” (FOUCAULT, 1985, p. 21). A respeito desse modelo de sexualidade, Foucault afirma que

[...] é necessário reconhecer aí o efeito de apreciações fortemente negativas a propósito de certos aspectos possíveis da relação entre homens, assim como uma viva repugnância a respeito de tudo o que pudesse marcar uma renúncia voluntária aos prestígios e às marcas do papel viril. O domínio dos amores masculinos pôde muito bem ser “livre” na Antiguidade grega, em todo caso bem mais do que foi nas sociedades europeias modernas; não resta dúvida, entretanto, que bem cedo se vê marcar intensas reações negativas e formas de desqualificação que se prolongarão por muito tempo (FOUCAULT, 1985, p. 22).

Sendo assim, era necessário, para o homem que, mesmo mantendo relações tidas hoje como homossexuais, preservasse uma postura que reafirmasse a sua virilidade, uma vez que o patriarcalismo presente na Antiguidade prezava por um homem independente e dono de si, que soubesse arcar com os seus desejos de forma efetivamente viril, afastando-se de aspectos negativos que poderiam por em questão a sua imagem, o fazendo perder o respeito da sociedade, e o “desqualificando” como homem.

Embora essa visão tida como “desqualificadora” do homossexual tenha se popularizado no século XIX, de acordo com Michel Foucault, “ela já estava muito nitidamente delineada na literatura greco-romana da época imperial” (FOUCAULT, 1985, p. 21). A título de exemplo, se tem encontrado no livro *Efeminatus*, de autoria anônima, no qual o autor atenta para a “evocação fugaz dos pequenos retóricos todos perfumados e encaracolados que Epiteto interpela no fundo de sua sala e aos quais pergunta se são homens ou mulheres” (FOUCAULT, 1985, p. 21).

Assim, nota-se a diferente visão acerca da homossexualidade masculina na Era Vitoriana em relação à Grécia Antiga, posto que, com a mudança dos princípios e da cultura dessas sociedades, nos são apresentadas duas perspectivas distintas, que se deram através das concepções em relação a um ideal de masculinidade nas respectivas épocas, além da influência da religião que ditou e continua a ditar os pilares da moralidade sexual no Ocidente.

Com o diferente olhar acerca dos relacionamentos afetivos e/ou sexuais entre homens ao longo dos séculos, vieram à tona também maneiras distintas de se tratar pessoas homossexuais. Desde a barbárie causada pela Santa Inquisição na Idade Média às leis reprovativas das sociedades dos séculos XVIII, XIX e XX, muito tem sido feito na tentativa de censurar ou até mesmo extinguir a homossexualidade, subjugando o que seria uma maneira mais moralmente aceita do “ser homem”. Com isso, a fascinação com o julgamento de Wilde na Era Vitoriana se deu não somente por um lascivo interesse público, ou devido à vontade popular de erradicar o que seriam “práticas sexuais anormais” (COHEN, 2017, p. 801), mas como uma tentativa da burguesia vitoriana de legitimar certos limites ao desdobramento do corpo masculino¹.

Apesar de grande parte de a atenção voltada a Wilde ter se dado devido a *Dorian Gray*, outro romance também creditado ao autor vem chamando atenção de estudiosos e

¹ Yet the widespread fascination with Wilde's trials should not be viewed solely as the result of a prurient public interest, nor should it be seen only as the product of a virulent popular desire to eradicate "unnatural" sexual practices. Rather, the public response must be considered in the light of the Victorian bourgeoisie's larger efforts to legitimate certain limits for the sexual deployment of the male body [...] (COHEN, 2017, p. 801).

leitores. *Teleny* – ou, no português, *O outro lado da moeda* –, foi escrito em 1890, mesmo ano de publicação de *O retrato de Dorian Gray*. O romance se situa na Paris *fin-de-siècle*, e narra a atração instantânea entre o jovem francês Camille des Grieux e o pianista húngaro René Teleny. Acredita-se que o romance é fruto do trabalho de diversos escritores, amigos de Wilde, e que o autor tenha sido também o editor e coordenador do romance, passando o manuscrito de um para o outro, para que cada um desse a sua contribuição (Cf. COHEN, 2017, p. 3)².

A crença de que o romance foi elaborado por diversos autores diferentes se dá através da discrepância de estilos presentes na narrativa (Cf. COHEN, 2017, p. 3). Além disso, acredita-se ser possível também que o romance tenha sido construído tomando como base uma autorrepresentação de seus autores (Cf. COHEN, 2017, p. 3), visto que tal aspecto presente na construção de obras literárias ganhou força com a subcultura homossexual presente no final da Londres vitoriana. Assim, o romance aborda assuntos considerados tabus para a época, como expresso no excerto a seguir:

Ao narrar o amor infeliz entre dois homens do final do século XIX, *Teleny* se desdobra como uma narrativa retrospectiva contada pelo mortiço Camile Des Grieux a um interlocutor anônimo. Impulsionado por seu questionador, Des Grieux desdobra um conto de seduções, sexo (homo e hetero, oral e anal), orgias, incesto, chantagem, estupro, suicídio, morte e amor (COHEN, 2017, p. 4).³

Deste modo, tal como em *Dorian Gray*, um dos personagens do romance (Des Grieux), encontra-se encantado pelas feições de um jovem e belo rapaz (René Teleny), e ele acaba por se entregar às várias possibilidades presentes na relação sexual com outro homem, explorando a sua sexualidade, para que, por fim, ele se entregue ao seu objeto de desejo: o corpo de Teleny, seu amado (Cf. COHEN, 2017, p. 4)⁴. Em contraste, o romance abarca esferas da sexualidade masculina que foram veladas em *Dorian Gray*. O desejo homoerótico do romance foi encoberto por uma “amizade” entre as personagens, além da relação breve e problemática do protagonista com uma mulher, Sybil Vane, que terminou em tragédia. Wilde foi cuidadoso nesse aspecto, dando atenção a detalhes que pudessem comprometer a sua

² Written in 1890 (the same year "The Picture of Dorian Gray" appeared in Lippincott's Monthly Magazine), Teleny is reputed to be the serial work of several of Wilde's friends (who circulated the manuscript among themselves), with Wilde serving as general editor and coordinator. In: COHEN, Ed. Writing Gone Wilde: Homoerotic Desire in the Closet Representation. Modern Language Association. v. 102. n. 5. p. 801-813.

³ Chronicling the ill-fated love between two late nineteenth-century men, Teleny unfolds as a retrospective narrative told by the dying Camile Des Grieux to an unnamed interlocutor. Prompted by his questioner, Des Grieux unfolds a tale of seductions, sex (homo- and hetero-, oral and anal), orgies, incest, blackmail, rape, suicide, death, and love (COHEN, 2017, p. 4).

⁴ Aroused by his passion for the beautiful-and well endowed-young pianist Rene Teleny, Des Grieux opens himself to the varied possibilities of male sexual expression only to find himself drawn back again and again to a single object of desire: the male body of his beloved Teleny (COHEN, 2017, p. 4).

imagem publicamente, como a homossexualidade velada, e tal afirmação pode ser validada pelas revisões ferrenhas feitas para que *Dorian Gray* fosse publicado. Ora, ao publicar *Teleny* anonimamente, o escritor não teria que arcar com tal precaução e poderia explorar a sexualidade masculina de forma mais aflorada, posto que a identidade autoral não seria revelada.

Ainda no que compete a esse processo de exploração da sexualidade masculina, cumpre notar, contudo, que na Era Vitoriana a orientação sexual do indivíduo não era um fator visto de forma clara, pouco se sabia sobre a homossexualidade *per se*; a própria palavra *homossexual* fez a sua estreia na língua inglesa apenas em 1892, quando fora usada como adjetivo em uma tradução do livro de Richard Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis* (FRANKEL, 2013, p. 15). Contudo, a própria ideia acerca de um relacionamento entre dois homens era considerada imoral, como aponta Frankel no excerto a seguir:

Mesmo assim, os atos tidos para nós como pertencentes à natureza homoafetiva eram considerados repulsivos e aberrantes – e, desde a entrada em vigor da Emenda à Lei Criminal de 1885, as atividades sexuais de qualquer natureza entre homens passaram a ser não apenas pecaminosas, mas ilegais (FRANKEL, 2013, p. 15).

Oscar Wilde e outros homens que eram agentes da subcultura homossexual da Londres Vitoriana passaram então a ser vistos como “impuros” (Cf. FRANKEL, 2013, p. 15), e muitos deles, como o próprio Wilde, levavam vidas duplas, nas quais cotejavam entre o casamento com uma mulher e relacionamentos extraconjugais com homens (FRANKEL, 2013, p. 15), visto que viver a sua sexualidade de forma plena para um homem homossexual não era algo bem visto para aquela sociedade.

Outra personalidade conhecida pela sua extravagância e por se conduzir sexualmente de uma maneira desviante do padrão foi Lorde Byron (1788-1824). O escritor foi uma das primeiras personalidades inglesas a serem vistas como alguém famoso por ser quem é, ou seja, uma celebridade. Experimentou do amor e ódio de forma oscilante durante a sua breve existência e, embora a sua heterossexualidade não fosse bem vista, devido ao seu contínuo desinteresse por convenções morais⁵, foi a sua suposta “homossexualidade” que o levou à desgraça social, fazendo com que se exilasse da Inglaterra (Cf. AMBROSE, 2011, p. 69). Em uma carta a um amigo em comum, o poeta Percy Shelley afirmou que Byron estava se ligando a seres que pareciam ter “quase perdido o andar e a fisionomia de homens” (AMBROSE, 2011, p. 74). Com isso, levando em conta toda a repugnância acerca de comportamentos

⁵ Em seu primeiro ano em Veneza, contou a John Murray que, paralelamente ao seu caso apaixonado por Teresa Guiccioli, tinha relações sexuais com mais de 200 mulheres de todas as classes (AMBROSE, 2011, p.73).

sexuais que desviassem do padrão, a população inglesa tinha, neste momento, alguém para perseguir. De acordo com Ambrose:

[...] o público se regozijava em acreditar que aquele lorde arrogante, que zombava de tantas instituições britânicas, fosse capaz de qualquer tipo de aberração. O poeta irlandês Tom Moore (1779-1852) observou o bombardeio de desaprovação desferido ao seu amigo com marcante desgosto, comentando que “tal clamor se levantava contra Lorde Byron de uma maneira jamais presenciada em qualquer caso de vida privada” (AMBROSE, 2011, p. 71).

Mesmo tendo aqueles que o defendiam de forma esporádica, permanecer na Inglaterra em uma época em que muitos dos suspeitos ou condenados de serem homossexuais eram atacados na rua (AMBROSE, 2011, p.71-72) estava fora de cogitação para Byron, sendo assim, ele resolveu fazer o que muitos perseguidos políticos, ou nesse caso, homossexuais, fizeram ao longo dos tempos: exilou-se. Foi para a Grécia lutar pela independência do país e, enquanto lutava contraiu uma forte febre que o levou à morte em 1824, quando tinha apenas 36 anos de idade. Apesar de ter vivido anteriormente à era vitoriana, a ignomínia de Byron tornou-se uma das mais famosas representações do que seria o tratamento dados a seres sexualmente desviantes do padrão nos anos a seguir.

Tal como Oscar Wilde e Lorde Byron, outros homossexuais experimentaram o tratamento dado aos homens homossexuais na Inglaterra, como o escritor de *Vathek* (1786), William Beckford (1760-1844), que foi perseguido durante os seus últimos anos de vida por conta de sua sexualidade, assim como o pintor e também escritor Edward Lear (1812-1888), que viveu uma vida de constante dor e sofrimento, sendo um dos dois únicos sobreviventes de uma família de 20 filhos (AMBROSE, 2011, p. 79), e que cresceu em meio a escândalos que pairavam a vida de diversos homossexuais, como o próprio Lorde Byron, a quem denotava grande admiração. Vendo o tratamento que era dado a pessoas como ele, Lear resolveu se fechar para o mundo, exteriorizando-se apenas de forma sutil em sua arte.

Deste modo, fica evidente que a sociedade inglesa não poupou esforços para reprimir os indivíduos que desviavam do que seria um padrão sexual ideal, perseguindo, difamando e punindo aqueles que, no âmbito social de um país tão religioso e moralista, ousavam transgredir as convenções sociais no que compete à sexualidade. No capítulo a seguir, veremos como se configuram tais convenções sociais no que se refere à sexualidade, e como o indivíduo, apesar de ser reduzido a noções dicotômicas de gênero de forma constante, acaba por ser mais complexo que a noção socialmente aceita.

3 O SUJEITO E A PERFORMATIVIDADE COMO CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA

É de conhecimento geral que, atualmente, os estudos de gênero vêm ganhando cada vez mais espaço no cosmos acadêmico e sociocultural, uma vez que o ser humano tende a se colocar em constante busca por entendimento acerca de si mesmo. Apesar de a sexualidade ser um fator intrínseco à natureza humana desde sempre, estes estudos tornaram-se mais notáveis apenas a partir da década de 1970, com o afloramento dos movimentos sociais, tais como o feminista, LGBT e da população negra. Diversos nomes fomentam o cosmos dos estudos de gênero, tais como Simone de Beauvoir, Michel Foucault, e Eve Kosofsky Sedgwick; contudo, um dos nomes mais populares nos dias de hoje, e, talvez, até o mais polêmico, é o de Judith Butler.

Em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (1990), a teórica americana Judith Butler fala sobre os mecanismos que interferem na vida do ser humano, tal como indivíduo sexual, e disserta acerca das prescrições e fórmulas que fomentam a vivência desses indivíduos. Suas considerações sobre os estudos de gênero abarcam principalmente a comunidade LGBT e o Feminismo, o que vem lhe rendendo certa carga teórica nestes assuntos. Um dos pontos levantados pela estudiosa no livro é o que ela chama de *performatividade de gênero*:

[...] atos, gestos, e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que surgem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos (BUTLER, 2016, p. 235).

Assim, a *performatividade de gênero* corresponde aos atos ou gestos que, de forma contínua, fazem com que o indivíduo expresse signos cuja função se dá através da formação de uma identidade sexual, e tal identidade é efeito e funciona a partir do que seria um discurso social e público (BUTLER, 2016, p. 235). Dessa forma, constroem-se modelos de sexualidade padrão que devem ser seguidos e reconhecidos como um parâmetro identitário, tal como o do homem heterossexual que, seguindo um estereótipo de gênero, deve se sentir atraído por mulheres, ter filhos, e ser a principal, senão única, fonte de renda do ambiente familiar.

Segundo Sara Salih, professora de inglês da Universidade de Kent, em Canterbury, Butler está empenhada em fazer questionamentos acerca do *sujeito* de forma contínua (SALIH, 2017, p. 10), ao passo que indaga a natureza dos processos que materializam a sua

existência, através dos meios em que o mesmo é construído e como essas construções são bem-sucedidas ou não (SALIH, 2017, p. 10-11). Segundo a estudiosa:

O “sujeito” de Butler não é um indivíduo, mas uma estrutura linguística em formação. A “sujeitidade” [subjecthood] não é um dado, e, uma vez que o sujeito está sempre envolvido num processo de devir sem fim, é possível reassumir ou repetir a sujeitidade de diferentes maneiras (SALIH, 2017, p. 11).

Este sujeito passa, então, a por em prática uma identidade líquida, moldada através de um contínuo *tornar-se*, que delimita a sua existência e contribui para um processo de criação identitária capaz de desconstruir paradigmas referentes à sexualidade, e que dão acesso a uma vastidão de identidades que, por sua vez, enriquecem o entendimento do ser humano acerca de si mesmo com mais autoconhecimento e diversidade. Sendo assim, fica evidente que, no pensamento butleriano, não há pilares no que concerne ao desejo, ou seja, a heterossexualidade não é regra, e nem o corpo deve ser o destino, visto que o desejo e a identidade podem muito bem variar de forma abrangente não correspondendo às expectativas heterossexuais.

Salih (2017) sublinha, ainda, que Butler, em suas considerações sobre a *performatividade*, amplia os horizontes das reflexões de Beauvoir acerca da construção das identidades de gênero com a sua famosa máxima “ninguém nasce mulher: torna-se uma mulher”⁶ (SALIH, 2017, p. 22), uma vez que a teórica estima a noção de que o sujeito não é uma entidade preexistente e essencial, assim como elenca a ideia de que, visto que as nossas identidades são construídas, elas têm a potencialidade de serem *reconstruídas*, de modo que passem a desafiar e subverter as estruturas hegemônicas de poder no referente à sexualidade (SALIH, 2017, p. 22). Sendo assim, o sujeito de Butler é um ator que se põe de pé no palco metafórico escolhido de forma deliberada por ele mesmo, a fim de “encenar” (Cf. SALIH, 2017, p. 65) a sua identidade.

Assim, a sexualidade agora passa por constantes redefinições, e as contribuições teóricas de Butler em muito contribuíram no processo de entendimento da sexualidade do indivíduo e de suas configurações nos dias atuais. Não obstante, se por um lado a contemporaneidade trouxe uma grande carga de contribuição nos estudos de gênero, por outro ela também é responsável por uma vastidão de nomes e novas significações competentes à identidade humana que, por vezes, podem confundir muitos. Termos como “homossexual”, “bissexual”, “transexual”, “pansexual” entre outros, podem, com facilidade, confundir a

⁶ BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo. Trad. Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

cabeça de quem tenta entender todas as siglas dentro e fora do universo “LGBT”. Todavia, tais termos fazem parte de uma movimentação na cultura que vem desestabilizando o poder hegemônico, dando espaço para aquelas e aqueles que outrora foram deixados de lado do que se entende sobre da sexualidade humana, ou mesmo marginalizados devido à crença acerca do que seria uma sexualidade salubre. Posto isso, o pensamento dicotômico que apenas entende o indivíduo como homem e mulher de desejo heterossexual como ideal e, muitas vezes, único, passa a ser problematizado, assim como expresso no excerto a seguir:

O pensamento dicotômico não responde mais a explosão de identidade múltiplas, instáveis e multifacetadas em territórios das sexualidades. Ser homo ou hétero, ser homem ou mulher, ser feminino ou masculino, ter pênis ou vagina, todos estes elementos que sedimentam a “verdade” biologizante do gênero, do desejo e do corpo parecem não mais corresponder à mesma velocidade com que escapam estas tentativas de conceituação e normatização do binarismo de análise teórica de gênero (NEPOMUCENO, 2007, p. 324).

Com isso, Margarete Almeida Nepomuceno, Doutora em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba, em seu artigo “O *Queer*, que é isso?: Tecnologia do corpo, gênero e sexualidade”, chama atenção para o fato de que tais identidades não mais correspondem à realidade do indivíduo como sujeito sexual, posto que o pensamento dicotômico não abrange a vastidão de identidades hoje conhecidas e que continuam a aparecer de forma cotidiana, uma vez que, a cada momento, “mais saberes estão sendo inseridos no campo discursivo sobre gênero e sexualidade” (NEPOMUCENO, 2007, p. 324).

E é nesse contexto que Butler chama atenção para o poder da cultura sobre a sexualidade do indivíduo, pois é evidente que aquele que tem a maior carga de privilégio na sociedade pode controlar os desdobramentos da identidade humana, delimitando o que se entende por “normal” ou não. No trecho de *Problemas de gênero* a seguir, Butler disserta sobre tal fator:

Quando a “cultura” relevante que “constrói” o gênero é compreendida nos termos dessa lei o conjunto de leis, tem-se a impressão de que o gênero é tão determinado e tão fixo quanto na formulação de que a biologia é o destino. Nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino (BUTLER, 2016, p. 28-29).

Assim, a estudiosa deixa evidente que o que delimita o “ser” do indivíduo é a cultura, uma vez que ela traça o destino de cada um a partir de regras prescritas e que são prévias à existência do indivíduo, e estas mesmas são manipuladas por uma cultura relevante que é sustentada de forma contínua. Com isso, voltado à famosa máxima de Beauvoir como exemplo, Butler explana que esta compulsão não vem do sexo, visto que não há nada em sua explicação que garanta que o “ser” que se torna seja necessariamente fêmea (Cf. BUTLER,

2016, p. 29), pois, se “como afirma ela [Simone de Beauvoir], ‘o corpo é uma situação’ não há como recorrer a um corpo que já não tenha sido sempre interpretado por meio de significados culturais” (BUTLER, 2016, p. 29). Deste modo, da mesma maneira que o corpo feminino é entendido a partir das prescrições culturais, também assim ocorre com o masculino. Esses corpos não necessariamente devem corresponder a estas prescrições, uma vez que muitos deles não se encaixam nestes padrões; contudo, isso não impede que eles sejam forçados pela cultura relevante a encaixarem-se nos mesmos.

Como explicitado anteriormente, diversas são as identidades sexuais do indivíduo, e estes construtos de identidade, para Butler, servem “como pontos de partida epistemológicos a partir dos quais emerge a teoria e a política é formulada” (BUTLER, 2016, p. 223). Deste modo, se amplia o entendimento acerca da política corpórea da sexualidade do indivíduo e as noções acerca do que se entende sobre identidade e desejo fogem da noção dicotômica estabelecida culturalmente.

Para a estudiosa, uma dessas identidades é justamente a da *travesti*, considerando que ela tem o poder de subverter inteiramente a distinção entre os espaços psíquicos interno e externo (BUTLER, 2016, p. 236), ou seja, a noção de que se um corpo é masculino, o mesmo deve compreender uma identidade masculina e, conseqüentemente, um “desejo masculino”, que seria a atração imediata pela mulher. Contudo, a travesti contraria esta noção, já que o seu corpo, concebido biologicamente como masculino, não se entende dessa forma e transita entre os seus signos e os signos femininos no processo de criação de sua identidade, ao mesmo tempo em que zomba de forma efetiva do modelo expressivo de gênero e da ideia de uma verdadeira identidade de gênero (BUTLER, 2016, p. 236). Butler reitera que isso é possível devido à noção fabricada do gênero, como demonstrado no trecho a seguir:

Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeito da verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável (BUTLER, 2016, p. 236).

E, ainda segundo a teórica, a noção que se tem sobre uma identidade original e primária do gênero é parodiada nas práticas culturais do “travestismo” e na estilização sexual das identidades *butch/femme*⁷ (Cf. BUTLER, 2016, p. 237). Porém Butler crê que a relação entre “imitação” e “original” é mais complicada do que a crítica se dispõe a acreditar, uma

⁷ Na teoria feminista, essas identidades parodísticas têm sido entendidas seja como degradantes das mulheres, no caso das *drags* e do travestismo, seja como uma apropriação acrítica da estereotipia dos papéis sexuais da prática heterossexual, especialmente no caso das identidades lésbicas *butch/femme* (BUTLER, 2016, p. 237).

vez que essa relação “nos dá uma indicação sobre a maneira como a relação entre identidade primária – isto é, os significados originais atribuídos aos gêneros – e as experiências posteriores do gênero pode ser reformulada” (BUTLER, 2016, p. 237). Com isso, a estudiosa chama atenção para a *performance* da *drag*:

A performance da drag brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado. Mas estamos, na verdade, na presença de três dimensões contingentes da corporeidade significante: sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero (BUTLER, 2016, p. 237).

Sendo assim, Butler evidencia que a *drag* brinca com as noções acerca da sexualidade do indivíduo, uma vez que ela ou ele traz à tona a diferenciação entre o seu sexo anatômico, ou seja, a forma como este indivíduo foi concebido biologicamente; a sua identidade de gênero, que implica na maneira como o mesmo se entende como ser sexual, assim como a sua *performance de gênero*, que, por fim, é o modo como cada um escolhe demonstrar a sua sexualidade. Na atualidade, um exemplo claro disso é a *drag* Pablo Vittar que, sendo um homem homossexual – que sente atração por outros homens –, faz uso de signos femininos para por em prática a sua performance que, neste contexto, tem duplo sentido, uma vez que além de exprimir a sua identidade sexual, Vittar também é uma artista.

Figura 1 – Pablo Vittar



Fonte: Imagem retirada do site Portal Famosos Brasil

A *drag* faz, então, uma imitação do gênero, ao passo que revela a estrutura imitativa do seu próprio gênero de forma implícita (BUTLER, 2016, p. 237). Em consequência disso, nota-se, no lugar de uma lei da coerência heterossexual, o sexo e o gênero trabalhando de

forma *desnaturalizadora*, por meio de uma *performance* que evidencia a sua distinção e dramatiza o mecanismo cultural da sua unidade fabricada, ou seja, da sua sexualidade (BUTLER, 2016, p. 238). Assim, as mais diversas identidades sexuais, tais como a travesti, a drag e o homossexual fogem do padrão heterossexual e fomentam uma vastidão de identidades mais enriquecedoras no cosmos sexual.

Sabendo disso, no capítulo seguinte analisaremos a *performatividade de gênero* das personagens principais de *O retrato de Dorian Gray*, ou seja, Dorian, o protagonista, Lorde Henry Wotton e Basil Hallward; este último, principalmente, visto que o modo como a sua sexualidade se apresenta na narrativa denota maior divergência no que se refere aos pilares da sexualidade masculina e acarreta consequências para o seu destino na narrativa.

4 A PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO DE BASIL HALLWARD EM O RETRATO DE DORIAN GRAY

O retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde, é um romance vitoriano lançado em forma de periódico em 1891, pela revista Lippincott's Monthly Magazine, e, posteriormente, editado em forma de romance. Juntamente a *Drácula*, de Bram Stoker, e *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson, o livro fomenta o trio dos grandes romances góticos *fin-de-siecle*. Sua recepção foi marcada pelo escândalo envolvendo a vida do autor, já que o mesmo enfrentava um processo do que era chamado na época de “flagrante indecência”, alegando que ele mantinha relacionamentos afetivos/sexuais com outros homens, especificamente, Lord Alfred Douglas, filho de um nobre inglês.

A narrativa apresenta a história de Dorian Gray, um jovem aristocrata muito conhecido pela sua beleza e jovialidade, que se faz amigo de Basil Hallward, um então pintor. Este, fascinado pelos atributos do belo rapaz, objetiva retratá-lo em um quadro que, mais tarde, seria tido como a sua obra-prima; além disso, se tem a figura de Lord Henry Wotton, outro aristocrata inglês que, usando de sua experiência de vida e sagacidade, torna-se amigo de Dorian, o influenciando a degustar dos mais diversos prazeres da vida.

O romance foi um dos primeiros em língua inglesa a explorar o desejo homoerótico, e acabou se tornando uma obra considerada subversiva para a época à medida que faz “um jogo de esconde-esconde com o fato de que o desejo homoerótico é a força que impulsiona seu enredo, ainda assim absorvente e macabro” (FRANKEL, 2013, p. 15). O próprio nome do protagonista nos remete a um amor “dórico” que, na Grécia Antiga, se tratava de um relacionamento de um homem mais velho com um mais jovem (ARAÚJO, 2015, p. 16), fator que foi de grande influência para Wilde na construção do relacionamento dos homens da narrativa, uma vez que Dorian mantém um relacionamento similar ao mencionado com o personagem Lord Henry, que é mais velho e sábio, e se põe no meio da amizade dele com Basil. A vasta experiência de vida denotada pelo Lord muito interessa ao jovem e ingênuo Dorian que, em troca, permite que sua beleza seja um constante agrado ao mais novo amigo.

O relacionamento entre Dorian, Lord Henry e Basil brinca com noções de desejo, beleza e sedução, fomentando, deste modo, o núcleo do enredo, e nos levando a acompanhar o que por vezes parece ser um trio amoroso (SOUZA & MELO, 2016, p. 6-7). Lord Henry Wotton, por exemplo, desde o início mostra-se interessado na beleza de Dorian, afirmando

que ele é um “Narciso”⁸ (Cf. WILDE, p. 77), fazendo uma alusão ao mito de Narciso, devido à beleza do jovem, e fica motivado a fazer com que Basil, ao terminar a pintura, exponha-a na “Grosvenor Gallery” (Cf. WILDE, p. 77), ressaltando que este é “o lugar certo” (WILDE, p. 77) para expor uma pintura de tamanha magnitude, visto que, para ele, este é o seu melhor trabalho até então. O artista, entretanto, hesita em expor a sua obra, dizendo: “Pus muito de mim nesse quadro” (WILDE, p. 77); e, a partir deste momento, se constrói um conflito de interesses entre Basil e Henry, já que Basil procura guardar Dorian apenas para si, ao passo que Henry demonstra interesse em conhecer o jovem e o expor ao mundo exterior. Nas palavras de Cohen:

A rivalidade entre os dois amigos mais velhos pelo afeto de Dorian vitaliza a superfície da pintura de Basil ao atribuir uma carga erótica ao próprio corpo de Dorian. E, à medida que esse corpo se torna objeto de atenção e representação masculina, o conceito do homem do próprio ser material é transformado - ele é "revelado para si mesmo" (COHEN, 2017, p. 9).⁹

Tal situação é semelhante ao que se passa no Mito do Pigmalião. Com uma narrativa centrada na paixão de um artista por sua obra, tem-se a figura do escultor, que “via tantos defeitos nas mulheres” (BULFINCH, 2014, p. 71) que, frustrado, acabou por abominá-las, e resolve esculpir uma estátua de marfim que representasse a mulher perfeita, de acordo com a sua visão. O artista se dedicou tanto ao seu trabalho que acabou projetando o seu ideal de desejo na escultura, fazendo com que ela fosse, assim, um reflexo do que seria uma mulher perfeita para ele, transformando-a em seu *objeto de desejo*. Do mesmo modo faz Basil, posto que ele cria, através da sua pintura, o seu respectivo objeto de desejo.

A ânsia apresentada por Basil em transformar Dorian em seu objeto de desejo é, na verdade, algo corriqueiro em outras obras de arte. Tal como em O mito do Pigmalião, existem outras obras que exprimem um desejo do artista em transformar a sua obra de arte em algo que representa este ideal. Em “My Fair Lady” (1964), por exemplo, tem-se a história de um professor de fonética que, na tentativa de aprimorar a maneira de falar de uma jovem moradora de rua, acaba se apaixonando por ela ao decorrer de suas lições. A ligação com o

⁸ O Mito de Narciso conta a história de um jovem de beleza notável que, mesmo sendo galanteado por diversas moças, as desprezava continuamente. Atendendo aos pedidos das moças menosprezadas pelo rapaz, a deusa Némesis o condena a apaixonar-se pelo próprio reflexo; sendo assim, quando ele vê a sua beleza refletida em um lago próximo, Narciso acaba definhando numa tentativa de se ligar à imagem refletida. Depois de sua morte, ali nasceu uma flor: o narciso.

⁹ The rivalry between the two older friends for Dorian's affection vitalizes the surface of Basil's painting by attributing an erotic charge to Dorian's body itself. And as this body becomes the object of male attention and representation, the young man's concept of his own material being is transformed - he is "revealed to himself." In: COHEN, Ed. *Writing Gone Wilde: Homoerotic Desire in the Closet Representation*. Modern Language Association. v. 102. n. 5. p. 801-813.

Mito é ainda mais concreta devido ao fato de que o próprio nome da peça da qual foi adaptado o filme ser, literalmente, “Pigmalião”. Além deste filme, é possível ver O Mito do Pigmalião também em Edgar Allan Poe, no conto “O retrato oval”. Neste, o seu protagonista, ao passar a noite em um castelo com o seu criado, acaba por conhecer a história de um quadro de uma bela, cujo artista, ao pintá-lo, via a beleza e vitalidade de sua amada ser capturada na obra, ao passo que a sua amada definhava. Em ambos os casos notamos que o desejo do criador é transferido para a obra, uma vez que ele, envolvido por sua idealização romântica, acaba por criar o seu ideal de perfeição e, conseqüentemente, o seu objeto de desejo.

Vale salientar, contudo, que, em *O retrato de Dorian Gray*, Basil se apresenta de maneira superprotetora em relação a Dorian, e isso talvez tenha se dado pelo fato de que, diferentemente do Pigmalião, o objeto de desejo do artista era um homem, ao invés de uma mulher, o que, na sociedade moralista e religiosa na qual ele vivia, poderia vir a causar problemas devido à natureza desviante do padrão desse relacionamento.

Nesse contexto de desejo e sublimação, Dorian passa a ser objeto de disputa entre dois personagens masculinos, o que é reforçado, por exemplo, pela atenção que Henry denota à pintura do jovem, ao firmar que ele é “uma coisa bela e sem cérebro” (WILDE, p. 77) e que deveria “estar sempre aqui no inverno, quando não temos flores para ver, e sempre aqui no verão, quando desejamos algo que refresque nossa inteligência” (WILDE, p. 77). Além disso, Lord Henry debocha de Basil afirmando o quão diferente eles são um do outro, quando ele pede que o mesmo “não se iluda” (WILDE, p. 77), visto que ele “não o lembra em nada” (WILDE, p. 77); e com isso, Henry induz o pintor a não mantê-lo para si, diferentemente do que foi feito pelo artista do mito de Pigmalião. Assim, essa diferente visão acerca do relacionamento do pintor com Dorian faz com que surja uma rivalidade entre Basil e Henry.

Em seguida, ao continuar a conversa, o pintor expõe o nome do jovem de forma não intencional, e então lorde Henry o pergunta se “Dorian Gray” era mesmo o seu nome, recebendo uma resposta afirmativa do pintor. Contudo, “não intencionava dizer para você” (WILDE, p. 81) declara Basil, o que explicita a sua vontade de não o apresentar ao Lord Henry, mantendo o relacionamento dos dois apenas para si. Quando perguntado por Henry o porquê de não querer lhe dizer o nome do rapaz, Basil responde:

[...] Não sei explicar. Quando gosto imensamente de alguém, não conto seu nome para ninguém. É como se eu entregasse uma parte da pessoa. Você sabe como eu gosto de segredo. É a única coisa que pode fazer a vida moderna maravilhosa ou misteriosa para nós. A coisa mais banal se torna deliciosa se a escondermos. Quando saio da cidade, nunca digo às pessoas que me cercam aonde vou. Se dissesse, acabaria com o meu prazer. Não me importo de dizer que é um hábito irresistível e

tolo, mas de alguma forma injeta uma grande dose de aventura na vida da gente (WILDE, 2013, p. 81).

Deste modo, fica evidente que Basil sente-se atraído por Dorian de uma maneira que não seria tida como comum para a sociedade vitoriana. Ele relata que gosta de sair da agitação da cidade, e que faz isso em segredo, o que pode ser interpretado como uma vontade de esconder os seus atos da sociedade, para que a mesma não interfira no seu prazer (SOUZA & MELO, 2016, p. 7). E, além disso, Basil continua dizendo que não pretende exibir o quadro, já que teria medo de que “mostre o segredo” de sua própria alma (WILDE, 2013, p. 83). Tais atos remetem a o que seria tido para a atualidade como uma vida “dentro do armário” (SILVA, 2014, p. 16), e viver a sua sexualidade “às escondidas”, como fazia o pintor, era comum entre homossexuais aristocratas da sociedade vitoriana, como visto nos exemplos citados anteriormente. Assim, Basil esconde o seu desejo da sociedade de forma deliberada, visto que expor tal desejo significaria, para ele, expor um traço de sua personalidade tido como condenável e imoral para o meio social ao qual estava inserido. De acordo com Cohen, ele faz isso para preservar a sua identidade como objeto de desejo de outro homem (COHEN, 2017, p. 10), uma vez que

[...] ele reza para trocar a temporalidade de sua existência pela estase de uma representação visual carregada de forma erótica. Na medida em que o segredo de Basil é sua "adoração com muito mais romance do que um homem geralmente dá a um amigo" (na edição de 1890) - dispara da tela refletindo a beleza do assunto, a profissão de Dorian: "Eu estou apaixonado por isso, Basil. é parte de mim. Eu sinto isso" ressalta o grau em que a auto-imagem masculina reverbera com a paixão do desejo do mesmo sexo ¹⁰(COHEN, 2017, p. 10).

Assim, ao externar, mesmo que de forma sutil, o seu desejo por outro homem, Basil põe em prática a sua *performatividade de gênero*, porém a sua identidade foge do que seria o padrão, uma vez que o seu desejo não é heterossexual, como aquele apresentado no Mito de Pigmalião, quando ele se apaixona pela escultura de uma mulher criada por ele mesmo, e como o esperado pela sociedade vitoriana. Diferentemente do padrão heteronormativo, o desejo exteriorizado pelo artista do romance não parte de um homem para uma mulher, mas de um homem para outro homem, configurando um padrão socialmente marginalizado. Com isso, a personagem vai contra o que Butler chama de “construção da coerência”, que oculta as “descontinuidades de gênero, que grassam nos contextos heterossexuais, bissexuais, gays e lésbicos” (BUTLER, 2016, p. 235), pois o gênero não decorre necessariamente do desejo

¹⁰ To maintain his identity as the object of another man's desire, he prays to exchange the temporality of his existence for the stasis of an erotically charged visual representation. Inasmuch as Basil's secret-his "worship with far more romance than a man usually gives a friend" (in the 1890 edition)-radiates from the canvas reflecting its subject's beauty, Dorian's profession, "I am in love with it, Basil. It is part of myself. I feel that," underscores the degree to which his male self-image reverberates with the passion of same-sex desire.

sexual, sexo, ou da própria sexualidade de forma geral, ou seja, o seu desejo/atração não é delimitado pelo fato de você ter nascido homem ou mulher, o que permite que Basil sintase atraído por Dorian Gray. Isso se dá, contudo, devido a um *ideal regulador*. Nas palavras da estudiosa:

O ideal regulador é então denunciado como norma e ficção que se disfarça de lei do desenvolvimento a regular o campo sexual que se propõe descrever [...] Entretanto, segundo a compreensão da identificação como fantasia ou incorporação posta em ato, é claro que essa coerência é desejada, anelada, idealizada, e que essa idealização é um efeito da significação corporal (BUTLER, 2016, p. 234-235).

Posto isso, apesar de ser ideal que o indivíduo se mantenha em um campo de aceitação sexual, tal ideal pode vir a falhar, já que nem todos se encaixam nesses padrões, como ocorre no romance. A padronização da sexualidade do indivíduo pede que o mesmo seja heterossexual e siga as convenções sociais que reforçam tal ideia, tal como a maneira de se vestir, de se comportar e a exploração da identidade enquanto ser sexual. Contudo, esses padrões não abarcam a magnitude do cosmos sexual e, conseqüentemente, alguns indivíduos quebram tal corrente, indo contra estes padrões, sendo, então, seres desviantes das concepções acerca da sexualidade, tal como faz Basil Hallward.

A tensão sexual desviante do padrão permeia a narrativa em análise e é alimentada pelas personagens de forma constante, e no que se refere a Basil Hallward, essa tensão é delimitada desde a primeira vez em que ele põe os olhos sobre Dorian, “fazendo-nos perceber uma paixão instantânea” (SOUZA & MELO, 2016, p. 7), como explicitado no excerto a seguir:

Voltei-me de lado e vi Dorian Gray **pela primeira vez**. Quando nossos olhos se encontraram, me senti empalidecer. Um terror curioso e instintivo tomou conta de mim. Sabia haver me defrontado com alguém cuja personalidade era tão fascinante que, se eu permitisse, me absorveria por inteiro, até mesmo a minha alma. Minha própria arte (WILDE, 2013, p. 85 – grifos nossos).

O amor à primeira vista é uma construção do que seria o ideal amoroso, e esta construção está presente nas mais diversas obras literárias. Um exemplo clássico de tal situação é o caso de *Romeu e Julieta* (1591-1595), peça de William Shakespeare, na qual se explora a história de dois jovens que, ao se encontrarem em um baile, apaixonam-se de forma instantânea. E apesar do encontro entre Basil e Dorian remeter ao ocorrido com Romeu e Julieta, mais uma vez, contudo, diferentemente da peça citada, o romance expõe um relacionamento entre dois homens, e o desejo de Basil por Dorian, apesar de ter se iniciado com um amor à primeira vista, transgride tal ideal ao passo que desconstrói a idealização heteronormativa dos gêneros.

No que se refere ao comportamento sexual de Basil, a narrativa nos oferece indícios de como o personagem tem vivido sem vivenciar de forma mais profunda os seus desejos. Em determinado ponto do romance, o pintor conta a Henry que, a princípio, fugia da ideia de ter alguma “influência externa” (WILDE, 2013, p. 85) em sua vida, dando a entender que ele sempre foi dono de si mesmo, porém isso mudou quando foi apresentado a Dorian Gray. Entende-se que, antes de conhecer o rapaz, o artista tinha breves casos; porém, ao conhecê-lo, sentiu uma necessidade de entregar-se ao outro, reconhecendo-se como pertencente àquele jovem cuja força era tão grande, que era capaz de absorvê-lo por inteiro, *até a sua alma, e sua arte* (WILDE, 2013, p. 8). Permitindo que o desejo pelo rapaz o dominasse, ele passou a pertencer ele, deixando de ser *o dono do seu prazer*.

O artista afirma ainda que, caso falasse com Dorian naquele momento, seria inteiramente devoto a ele, e “não queria fazê-lo” (WILDE, 2013, p. 85), pois estava com medo; contudo, ele cede, e Dorian passa a fazer parte de sua vida desde então. Tal conversa despertou o desejo de Lord Henry Wotton em conhecer de vez o jovem rapaz, já que eles apenas conversavam sobre ele enquanto Basil o pintava. Henry passa a interrogar o pintor sobre Dorian com mais assiduidade ainda, e o pergunta com qual frequência Basil via o belo jovem, então o mesmo responde que o vê “todos os dias” (WILDE, 2013, p. 91), e que “não seria feliz se não o visse todos os dias” (WILDE, 2013, p. 91). Todas as descrições feitas por Basil criam uma expectativa acerca do jovem que, nas palavras de Cohen, é

[...] até certo ponto, nascido da conjunção entre a encarnação visual do desejo erótico de Basil por Dorian e pela sublimação verbal de Lord Henry de tal desejo. A partir deste nexus de modos representativos concorrentes, Dorian Gray constitui suas próprias representações de identidade (COHEN, 2017, p.7).¹¹

Posto isso, Dorian obtém o corpo no qual o desejo de Basil Hallward está inscrito. Ao buscar por uma figura masculina que o inspirasse e representasse um ideal de beleza, Basil acaba exteriorizando o seu desejo e o transformando em arte, assim como fez Pigmalião com a sua escultura. Para Basil, Dorian é “um novo motivo artístico” (WILDE, 2013, p. 93), até mesmo “a sugestão de um novo estilo” (WILDE, 2013, p. 95), o que mais uma vez faz com que Henry o indague sobre o porquê de o artista não querer exibir a pintura de Dorian, e Basil explica que a sua falta de vontade de exibir a obra se dá porque ele transpôs “para o mundo todo o romance extraordinário” (WILDE, 2013, p. 95), sobre o qual ele nunca havia ousado falar, reforçando a ideia de que Basil, assim como Pigmalião fez com sua estátua, o quer ter apenas para si mesmo, o escondendo do mundo. Henry, no entanto, vê Dorian como um ideal

¹¹ Dorian Gray is to some extent born of the conjunction between Basil's visual embodiment of his erotic desire for Dorian and Lord Henry's verbal sublimation of such desire. From this nexus of competing representational modes, Dorian Gray constitutes his own representations of identity (COHEN, 2017, p. 7).

de beleza a ser preservado. A juventude e ingenuidade do jovem, assim como a sua beleza, o fascinam e estar em sua presença o deixa excitado a ponto de querer contrariar o pintor. Desse modo, Dorian é motivo de disputa entre os dois amigos, pois através da pintura de Basil ele foi transformado em objeto, que para o pintor é atribuído o *desejo*, e para Henry é motivo de *sublimação*.

A maneira com a qual Henry e Basil enxergam Dorian fica ainda mais evidente com a chegada de Dorian no estúdio, em meio à conversa dos amigos. A vontade de Henry de conhecer o jovem novamente é mencionada pelo mesmo, porém Basil pede que o mordomo peça a Dorian para esperar mais um pouco, o que lhe concede tempo suficiente para pedir a Henry que “não tente influenciá-lo” (WILDE, 2013, p. 99), já que ele é o seu “amigo mais querido” (WILDE, 2013, p. 99), e que é dono de “uma natureza simples e bonita” (WILDE, 2013, p. 99). Assim, o artista reforça, mais uma vez, os fortes sentimentos que tem pelo rapaz, como expresso no trecho a seguir:

Não estrague minha amizade por ele. Não tente influenciá-lo. O mundo é vasto e comporta muita gente maravilhosa. Não tire de mim a única pessoa que faz minha vida absolutamente encantadora e dá à minha arte o que ela possa ter de arrebatadora ou admirável. Preste atenção, Harry, confio em você (WILDE, 2013, p. 99).

Com isso, Basil mais uma vez reafirma a sua afeição por Dorian e preza para que ela não seja interrompida pela influência de Henry sobre o rapaz. Ele vê o Lorde como a mais nova ameaça em relação ao desejo que sente pelo jovem, uma vez que estava acostumado a ficar sozinho em seu lar com Dorian quando o pintava, e agora ele se encontra em meio a uma possibilidade de perda daquele que amava em segredo. O trecho ainda expõe a solidão afetiva vivenciada pelo pintor, que encontra no jovem “a única pessoa que faz [sua] vida absolutamente encantadora” (WILDE, 2013, p. 99). Além disso, esta passagem reforça a recorrência do mito de Pigmalião, como símbolo de uma atração homoerótica entre pintor e objeto de inspiração, ao mostrar que, só depois de retratar o jovem, Basil encontrou algo que abrilhanta o seu trabalho: “[Dorian] dá à minha arte o que ela possa ter de arrebatadora ou admirável” (WILDE, 2013, p. 99). Não obstante, insensível ao pedido do amigo, Lorde Henry Wotton põe em prática as suas tentativas de interagir com o rapaz. Como tem êxito nos seus planos, as ações de Henry acabam deixando o pintor preocupado:

– Henry, quero terminar esse quadro ainda hoje. Você consideraria muito rude se eu lhe pedisse para ir embora? [...] – Devo ir, senhor Gray? [...] – Ah, por favor, não vá, lorde Henry. Estou vendo que Basil está num de seus dias de mau humor, e não o suporto quando está assim (WILDE, 2013, p. 103).

A ameaça existente na presença de Henry no local e a sua contínua interação com o seu objeto de desejo fazem com que o pintor busque meios que o desfaçam daquilo que compromete o seu relacionamento com Dorian. Convidar o Lorde a se retirar é a maneira mais eficaz que ele encontra de tentar se livrar dele naquela situação; porém, como o seu mecanismo de defesa não funcionou, “o mau humor” de Basil evidencia a sua decepção em ver o relacionamento de Dorian e Henry aflorando bem à sua frente, pois, para ele, isso significa perder a intimidade que tanto cultivava com o rapaz. Deste modo, Lord Henry afasta Dorian do olhar admirador de Basil, a fim de despertá-lo para o que seria uma nova ordem do desejo (COHEN, 2017, p. 8).¹² E, respondendo à reclamação de Dorian de que o artista nunca fala enquanto pinta, a situação acaba dando azo para que Henry fique e entretenha Dorian com as suas palavras (COHEN, 2017, p. 8).

E são estas palavras que direcionam a atenção do jovem para a efemeridade de sua beleza e juventude. É nesse momento em que o pacto acontece, e Dorian preserva a sua beleza, e passa a viver uma vida guiada pelo prazer. Acompanhado de Henry, o jovem passa a aproveitar a vida de maneira diferente e a cometer “pecados” que não ousaria cometer antes. A sua beleza, então, permanece intacta, ao passo que o quadro absorve todas as coisas que formulam o seu comportamento condenável. E é nesse contexto em que Basil Hallward é excluído do círculo de amigos deles. Sobre o pintor pairava agora “uma atmosfera de depressão” (WILDE, 2013, p. 161) – uma vez que isso significa que ele está perdendo aquele que tanto deseja –, e ele sente que Dorian Gray “nunca mais seria para ele o que fora no passado” (WILDE, 2013, p. 161). Com o passar do tempo, eles perdem o contato de forma parcial, até que Basil decide visitá-lo e percebe que o jovem mudou “por completo” (WILDE, 2013, p. 200), como expresso no excerto a seguir:

– Dorian, isso é horrível! Alguma coisa mudou você por completo. Na aparência, é o mesmo menino extraordinário que costumava ir ao meu estúdio, dia após dia, posando para seu retrato. Mas você então era simples, natural, afetivo. Era a pessoa mais pura em todo o mundo. Agora não sei o que aconteceu com você. Fala como se não tivesse coração, nenhuma pena. É tudo influência de Harry. Posso ver (WILDE, 2013, p. 200).

Basil percebe que, apesar da aparência de Dorian permanecer intacta, seu coração havia mudado, e dá a entender que isso acontecera devido à influência de Henry sobre o rapaz, fato que é confirmado por Dorian, quando ele diz que deve isso ao Lorde mais do que ao pintor, visto que ele o ensinou apenas “a ser vaidoso” (WILDE, 2013, p. 200). Com isso,

¹² Lord Henry woos Dorian away from the adoring gaze of the painter to awaken him to a new, symbolic order of desire an order at the very heart of the narrative.

Basil admite a sua carga de culpa na ruína do caráter do jovem e afirma que foi “punido por isso” (WILDE, 2013, p. 200), ou que, pelo menos, ainda será “algum dia” (WILDE, 2013, p. 200), prevendo, assim, o seu destino na trama, que será abordado mais à frente.

Dorian, então, reconhece o seu estado atual, e expressa nostalgia em relação ao tempo passado, quando ele e Basil eram amigos e a vida deles era mais simplória: “E como éramos felizes juntos” (WILDE, 2013, p. 202), afirma o rapaz, o que acaba emocionando o artista que, logo em seguida, se declara para Dorian:

É bem verdade que o idolatrei com um sentimento afetivo muito maior do que qualquer homem deveria devotar a um amigo. Sabe-se lá por quê, nunca amei uma mulher. Suponho que nunca tive tempo para isso. Talvez, como diz Harry, uma verdadeira *grande passion* seja o privilégio das camadas ociosas de um país. Bem, desde o momento em que o conheci, sua personalidade exerceu a mais extraordinária influência sobre mim. Admito que o adorei loucamente, extravagantemente, absurdamente. Tinha ciúme de qualquer pessoa com quem você falasse. Queria tê-lo só para mim. Só me sentia feliz quando estava com você (WILDE, 2013, p. 206).

Assim, Basil admite que amava Dorian; a sua “idolatria”, como expressada no trecho acima, é explicada como algo antinatural e que não deveria acontecer, extrapolando os limites sociais da amizade entre homens. A personagem explicita, então, o desejo que sentia pelo jovem de forma mais efetiva, praticamente afirmando ser homossexual. Tal afirmação é reforçada, ainda, pelo fato de que ele não ter sentido atração nenhuma por mulheres até o momento e, também, pelo ciúme que ele afirma ter tido das pessoas ao redor de Dorian. Esse ciúme se materializa na figura de Lorde Henry. O forte sentimento que nutria pelo jovem vem expresso na tríplice utilização de advérbios, para marcar o modo como o pintor se ligava ao jovem: “loucamente, extravagantemente, absurdamente” (WILDE, 2013, p. 206).

Nesse momento, a arte reflete os padrões da sociedade vitoriana, visto que a amizade que deturpa os limites sociais do desejo se assemelha, então, a amizade que Wilde possuía por Lorde Alfred Douglas, aquela que, assim como a das personagens, “não ousava dizer seu nome” (AMBROSE, 2011, p. 112), ou seja, não permitia se expor perante uma sociedade que não a entenderia.

Cumprir notar ainda que, mesmo quando eles estavam separados, Dorian continuava presente no trabalho do pintor arte. Com relação ao trabalho do artista no quadro do jovem, o texto deixa claro que, quando o Basil decidiu pintar o retrato, ele o fez para expressar seus sentimentos por Dorian, pois o pintor afirma que, à medida que trabalhava na pintura, “cada pincelada e cada camada de cor” (WILDE, 2013, p. 207) pareciam revelar o seu segredo, já que, segundo o artista, “havia amor em cada traço, em cada toque havia paixão” (WILDE,

2013, p. 207). Assim, entende-se que o retrato do jovem é a materialização do desejo homoerótico do pintor. Dessa forma, a criação do retrato, na narrativa, revelava o desejo, do mesmo modo que a criação da estátua revelava, no mito grego, o desejo de Pigmalião, como expresso no excerto a seguir:

Era, na verdade, de uma perfeita semelhança com uma jovem que estivesse viva e somente o recato impedisse de mover-se. A arte, por sua própria perfeição, ocultava-se, e a obra parecia produzida pela própria natureza. Pigmalião admirou sua obra e acabou apaixonando-se pela criação artificial (BULFINCH, 2014, p. 71).

A arte permitiu que Basil, perante a impossibilidade de viver a sua homossexualidade de forma plena no contexto em que estava inserido, criasse algo que representasse o seu desejo, dentro do possível, de modo que o retrato, ao mesmo tempo em que se transformava em uma obra de arte, transformava-se também naquilo que o pintor mais desejava. Assim, torna-se viável, para ele, que a sua sexualidade seja transposta em algo material, assim como ocorre com a estátua de Galatéia, e ao passo que as suas pinceladas criavam o retrato do jovem Dorian Gray, elas originavam também a representação do desejo do seu criador.

Contudo, a vida de pecados e a personalidade agora problemática de Dorian começam a transparecer na obra, e assim ela se tornou asquerosa, refletindo o que seria o interior do jovem, uma vez que, permanecendo jovem e belo no seu exterior, cabia ao quadro expor tudo de “podre” que ele fazia, e aquilo que ele havia se tornado. No último encontro que teve com o jovem, Basil foi levado até a obra, e o estado no qual ela se encontrara deixou o pintor em estado de choque:

Havia algo naquela expressão que o repugnava, que lhe dava asco. Deus meu! Era o rosto de Dorian Gray que ele estava vendo! O horror, fosse o que fosse, não desfigurara de toda aquela beleza extraordinária. Havia ainda resquícios de ouro nos cabelos que começavam a rarear, algum toque vermelho na boca sensual. Os olhos toldados guardavam ainda um pouco do azul encantador, as nobres curvas não haviam desaparecido totalmente das narinas bem talhadas e da garganta elástica. Sim, era o próprio Dorian. Mas quem pintara aquilo? Tinha a impressão de reconhecer seu estilo na utilização dos pincéis, a moldura fora desenhada por ele. A ideia era absurda e, no entanto, o amedrontou. Pegou a vela e a aproximou da tela. No canto inferior esquerdo, constava seu nome em longas letras de um vermelho-alaranjado muito brilhante (WILDE, 2013, p. 268).

O pintor, apesar de reconhecer Dorian na sua pintura, e entender os traços presentes nela como pertencentes ao rapaz, não reconhece a si próprio como seu artista. Basil atesta os traços e a moldura como feitos por ele, e mesmo assim a obra lhe era estranha, pois toda a devoção e os sentimentos que refletiam o seu desejo em relação a Gray não estavam mais presentes na obra. Sem compreender, ele questionou o significado daquilo, e Dorian lhe disse que, certo dia, ele o havia apresentado a um de seus amigos que o explicou sobre “a maravilha

da juventude” (WILDE, 2013, p. 269), e que o artista terminou o seu retrato que, por sua vez, o “revelou a maravilha da beleza” (WILDE, 2013, p. 269). Assim, o jovem, “num momento de loucura” (WILDE, 2013, p. 269), fez o que para ele foi tido como uma “prece” (Cf. WILDE, 2013, p. 269), e que agora aquela pintura era o rosto da sua alma.

Reconhecendo que “o pecado comia lentamente o retrato” (WILDE, 2013, p. 271), Basil pede a Dorian que reze para se redimir de todo o mal, posto que os pecados do jovem levaram o retrato àquele estado. Basil acredita que, ao pedir perdão através da reza, o pecado de Dorian seria perdoado, e o retrato voltaria ao seu estado original, o que se apresenta também como uma busca do pintor por aquilo que um dia o relacionamento dos dois foi, visto que a obra simboliza para ele a construção do desejo que sentia por Dorian e, conseqüentemente, a amizade que os dois tinham antes que Dorian conhecesse Henry e fosse “levado à perdição”. Assim, em sua tentativa falha de buscar perdão, ele acaba misturando partes do Padre Nosso com o Salmo 51, e tal confusão sugere a superficialidade das convicções religiosas do pintor (FRANKEL, 2013, p. 270), dando a entender que a religião foi apresentada a ele apenas de modo ritualístico, e que a sua crença não é praticada de forma efetiva.

Em meio à intervenção do pintor, Dorian olha a pintura de relance, e é “subitamente invadido por um sentimento de ódio para com Basil” (WILDE, 2013, p. 271), e passa a abominá-lo “mais do que qualquer coisa na vida” (WILDE, 2013, p. 271). Sendo assim, ele olha ao seu redor, e nota que

Algo reluziu em cima da arca pintada à sua frente. Seus olhos se detiveram ali. Sabia do que se tratava. Era uma faca que trouxera alguns dias antes para cortar um cordão, e que havia esquecido de levar de volta. Moveu-se lentamente na direção dela, passando por Hallward no caminho. Tão logo ficou atrás dele, pegou a faca e deu meia-volta. Hallward se mexeu na cadeira, como se fosse levantar-se. Dorian correu para ele e enfiou a faca na grande veia que corre atrás da orelha, empurrando violentamente a cabeça do pintor contra a mesa e continuando a esfaqueá-lo (WILDE, 2013, p. 273).

Dessa forma, Dorian, buscando se libertar das imagens que o enredaram e destruíram, acaba matando o criador do “retrato fatal” (Cf. COHEN, 2017, p. 11), e esse assassinato viabiliza a remoção do responsável pelo retrato da narrativa, ou seja, daquele que tornou possível a corrupção da alma do protagonista. Com isso, a culpa dos pecados de Dorian é direcionada não a ele que os cometeu, mas sim a Basil Hallward, o criador do retrato, como se este fosse uma espécie de pecador original. A sua fúria, justificada pelo seu caráter corrompido, permite que ele destrua o seu criador, desconstruindo toda a transposição do desejo desviante do pintor, já que, uma vez que este desejo não era compatível com o padrão

aceitável, a narrativa traria alguma espécie de punição para Basil, impedindo que o seu desejo se efetuassem.

Por muito tempo, esse padrão foi constante na literatura, já que colocar um ser desviante do padrão de sexualidade em uma obra literária era algo inviável para a moral vigente da sociedade do século XIX. Sendo assim, considerando que a personagem já estava inserida na obra, cabia à narrativa puni-la de alguma forma, visto que ela não obedece às regras do desejo sexual, tal como acontece com Emma, personagem principal do romance *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, que traía o marido e acabou morrendo por autoenvenenamento. Isso ainda é mais marcante quando se trata de personagens homossexuais: a morte é uma constante para aqueles que buscam o “amor que não ousa dizer o seu nome”.

Fazendo uma ligação entre esta cena e o mito grego de Pigmalião e Galatéia, vemos uma inversão do mito. Na história grega, o objeto amado pelo artista torna-se vivo e possibilita a realização amorosa. Já na narrativa de Oscar Wilde, o objeto amado é responsável por tirar a vida do artista, não oferecendo a ele a chance de realização amorosa.

Ainda no que se refere à cena de confrontação entre Basil e Dorian, diferentemente das demais cenas de confrontação heroica, esta implica em uma tensão sexual baseada no desejo de Basil por Dorian, além de quê, embora seja um assassinato literário, a cena pode também ser interpretada como um estupro violento: a faca como símbolo fálico, Dorian como o estuprador e Basil sendo o violentado (cf. ETHRIDGE, 2014, p. 25). Os contínuos ataques perpetuados por Dorian com o instrumento fálico que ele segura representam a culminância de uma frustração sexual do pintor, uma vez que o ato sexual advindo do desejo de um homem por outro era inviável de acontecer naquele contexto; deste modo, a expressão da sexualidade das personagens acontece através de uma violência que simboliza o ato sexual. Assim, de forma ambígua, ao mesmo tempo em que pune uma personagem sexualmente subversiva, o enredo também viabiliza a realização da sua sexualidade desviante.

Basil torna-se, deste modo, a vítima de Dorian que, por sua vez, o culpa pela sua “queda”. Ele passa a ser responsável pelos pecados cometidos durante a narrativa, já que o excesso de afeição devotado a Dorian viabilizou a criação da pintura que, mais tarde, amaldiçoou o protagonista do romance. Então, o pintor passa a lidar com as consequências dos seus atos. E, segundo Butler, essas “consequências” vêm à tona porque

como estratégia de sobrevivência em sistemas compulsórios, o gênero é uma performance com consequências claramente punitivas. Os gêneros distintos são parte do que “humaniza” os indivíduos na cultura contemporânea; de fato,

habitualmente punimos os que não desempenham corretamente o seu gênero (BUTLER, 2016, p. 241).

Portanto, para que os sistemas compulsórios de gênero permaneçam intactos e a ordem heterossexual de desejo continue fixa, a *performatividade de gênero* do indivíduo que desvia do padrão acarreta consequências punitivas, e tais consequências são postas em prática com o intuito de preservar uma ordem não somente heterossexual, como também *heterossexualizante*. A punição serve como consequência e correção ao mesmo tempo, e o martírio de homossexuais como Basil serve como exemplo àqueles que cogitarem desviar deste padrão.

Logo, a sexualidade desviante de Basil possibilita a sua punição na narrativa, já que o mesmo não obedece à ordem heterossexual do desejo. Em certo momento, a própria personagem reconhece que pecou, dizendo a Dorian que o idolatrou demais e que estava “sendo punido por isso” (WILDE, 2013, p. 271). Ora, Dorian, sendo influenciado de forma direta pelas atitudes do pintor na trama, arca com o papel de “vigiar” e “punir” os atos daquele que ocasionou o seu infortúnio, sendo, deste modo, um representante fiel da moral vigente, posto que este representante por si só seja também um pecador ferrenho. Assim, mesmo castigando o pintor por desviar dos padrões vigentes, o próprio Dorian também não os cumpre, e acaba por sublinhar a hipocrisia íntima ao seu caráter.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A maneira com a qual a sexualidade masculina se apresenta no romance traz à tona aspectos referentes à própria natureza do desejo sexual, e como tal desejo pode ser oprimido dependendo da lógica exercida pela moral vigente. Posto isso, *O retrato de Dorian Gray* é, na verdade, o retrato da própria sociedade apresentada na narrativa, uma vez que ele mostra o exterior perfeito e salubre, que tem por objetivo exteriorizar uma imagem conveniente e harmônica em relação ao que se espera de um indivíduo, ao passo que o seu interior, mórbido e defeituoso, procura por satisfazer a si próprio a partir do aniquilamento do outro, daquele que lhe é diferente. Assim, em uma sociedade em que o desejo homoerótico é visto como impróprio, punir aqueles que desafiam esta lógica parece ser a opção mais viável para que o equilíbrio seja mantido. Dessa forma, aquele que desvia este padrão precisa ter a sua devida punição, o seu devido fim.

Ainda sobre este “fim” destinado ao pintor, quando comparado àquele destinado ao artista do Mito de Pigmalião, novamente a impossibilidade inerente na realização da sua sexualidade fica evidente. No mito, ao presenciar a sua obra de arte ganhando vida, o artista testemunha, de forma literal, o esculpir do seu desejo sendo levado a cabo por uma força divina. De maneira oposta, a força divina que rege a moral apresentada em *O retrato de Dorian Gray* leva o seu protagonista a encerrar a fonte artística que criou o quadro; fonte esta que lhe concedeu juventude eterna e o levou ao pecado.

O assassinato do artista quebra com a continuação de uma sexualidade desviante, visto que o seu desejo, perante a realidade moral em que ele está inserido, não pode ser concretizado, diferentemente do que acontece com Pigmalião, já que o mesmo, ao fim da história, observa a sua obra ganhar vida e se tornar a sua parceira ideal. Ao matar Basil, Dorian não somente extermina aquele a quem creditava toda a sua ruína, como também “mata” a possibilidade de quebrar os padrões que restringem o desdobramento da sexualidade masculina no romance, limitando-a a uma noção prévia e dicotômica de uma performatividade de gênero embasada no desejo heterossexual, cumprindo com as exigências de uma moral que tão proeminente na Inglaterra Vitoriana.

Deste modo, quando visto à luz do seu relacionamento com Basil, o protagonista do romance trabalha como uma espécie de “agente da moralidade”, encarregando-se de controlar a sexualidade alheia, para que o padrão socialmente aceito se mantenha imutável. Com isso, a

morte do artista simboliza a interrupção feita pela sociedade, visto que essa performatividade de gênero desviante, perante a necessidade de manter os padrões sexuais hegemônicos, não pode acontecer naquela realidade. Para aqueles que seguem essa ordem heterossexual, o desviante é o errante e o pecador, e não somente tem que se render ao poder exercido pela moral vigente, como também precisa ser exterminado. Tal ação reforça o equilíbrio e quebra com a desestabilização que poderia acontecer caso o desejo homoerótico fosse levado a cabo. Assim, os personagens da narrativa funcionam como símbolos que representam a moral e a transgressão. Por conseguinte, ao obedecer à lógica de uma performatividade de gênero heterossexual e/ou heterossexualizante de comportamento, Basil, o perverso desviante, teve que morrer, para que Dorian, o divino e consagrado, continuasse a viver.

REFERÊNCIAS

AMBROSE, Tom. **Heróis e exílios**: ícones gays através dos tempos. Trad. Elisa Nazarian. Belo Horizonte: Gutenberg, 2011.

ARAÚJO, Gilliam Cândido da Silva. **'Retratos' góticos de Dorian Gray**: Do romance de Oscar Wilde à adaptação fílmica de Oliver Parker. 2015. 32 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) Universidade Estadual da Paraíba. Guarabira, 2015.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

COHEN, Ed. **Writing Gone Wilde**: Homoerotic Desire in the Closet of Representation. Modern Language Association. PMLA, Vol. 102, N. 5, 2017, p. 801-813.

ETHRIDGE, Kyle Leon. **The Queer Gothic Hero's Journey in Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray**, 2014. 43 f. Dissertação (Mestrado Em Artes) - The University of Southern Mississippi, Mississippi.

FABIO, Matheus. **Assista a apresentação destruidora de Pablio Vittar no desfile da marca Cem Freio**. Disponível em: < <http://www.portalfamosos.com.br/assista-apresentacao-destruidora-de-pablio-vittar-no-desfile-da-marca-cem-freio/>> . Acesso em: 05. Jul. 2018.

FOUCAULT, Michel, **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 18. ed. São Paulo: Graal, 2007.

_____, Michel. **História da sexualidade 2**: o uso dos prazeres. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Ed. São Paulo: Graal, 2005.

FRANKEL, Nicholas. Introdução geral. In: WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Globo, 2013.

_____, Nicholas. Introdução textual. In: WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Globo, 2013.

NEPOMUCENO, Margarete Almeida. O Queer, que é isso?: Tecnologia do corpo, gênero e sexualidade. In: SILVA, Antônio de Pádua Dias da (Org.). **Gênero em questão**: Ensaios de literatura e outros discursos. Campina Grande: EDUEPB, 2007.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Trad. Guacira Lopes Louro. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SILVA, Francinaldo Freire da. **A queer theory implemented reading of Oscar Wilde's The picture of Dorian Gray**. 2014. 26 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) Universidade Estadual da Paraíba. Campina Grande, 2014.

SOUZA, Giovane Alves; MELO, Ana Luisa Barbosa de. **Consequências de um comportamento (de)s(viado)**: Uma análise crítico-comparativa sobre a homossexualidade em O retrato de Dorian Gray e o Bom crioulo. **EntreLetras**, [S.l.], v. 7, n. 2, p. 75 - 87, 2017.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Trad. Jorio Dauster. 1. ed. São Paulo: Globo, 2013.