



**CENTRO DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS**

**JAILSON PEREIRA DA SILVA**

**DA PÁGINA À TELA: O GROTESCO E O SUBLIME NO ROMANCE E  
NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE *DORIAN GRAY***

**GUARABIRA - PB**

**2016**

JAILSON PEREIRA DA SILVA

**DA PÁGINA À TELA: O GROTESCO E O SUBLIME NO ROMANCE E  
NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE *DORIAN GRAY***

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Licenciatura Plena em Letras, da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento às exigências para obtenção do grau de licenciado em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Rosângela Neres Araújo da Silva.

**GUARABIRA - PB**

**2016**

S586p Silva, Jailson Pereira da  
Da página à tela: [manuscrito] : o grotesco e o sublime no  
romance e na adaptação filmica de Dorian Gray. / Jailson Pereira  
da Silva. - 2016.  
63 p. : il. color.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) -  
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Humanidades, 2016.

"Orientação: Profa. Dra. Rosângela Neres Araújo da Silva,  
Departamento de Letras".

1. Literatura e cinema. 2. Grotesco e sublime. 3. Dorian  
Gray. I. Título.

21. ed. CDD 791.437

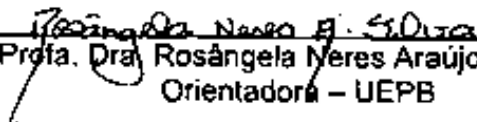
JAILSON PEREIRA DA SILVA

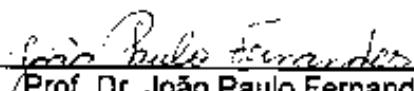
**DA PÁGINA À TELA: O GROTESCO E O SUBLIME NO ROMANCE E  
NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE *DORIAN GRAY***

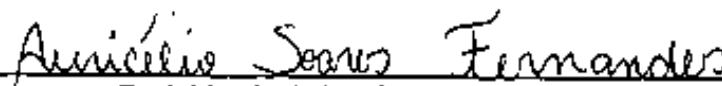
Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Licenciatura Plena em Letras, da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento às exigências para obtenção do grau de licenciado em Letras.

Aprovada em: 21 de outubro de 2016.

**BANCA EXAMINADORA**

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Rosângela Neres Araújo da Silva  
Orientadora – UEPB

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. João Paulo Fernandes  
Examinador – UFPB

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Ms. Auricélio Soares Fernandes  
Examinador - UEPB

Dedico esta monografia a minha orientadora, Prof. Dra. Rosangela Neres Araújo da Silva, por proporcionar um aprendizado intelectual importante para a minha vida profissional; ao meu pai, Arno Henrique da Silva, a minha mãe, Joana Darc Pereira de Lima, e aos meus irmãos.

## **AGRADECIMENTOS**

Quero agradecer aos céus, Jesus, Maria e José e todos os pajés que estão em minha companhia.

Ao meu pai Arno Henrique da Silva e minha mãe Joana Darc Pereira de Lima e meus irmãos, Leonardo Pereira e Laise Cristina Pereira, esses que me acompanham em todos os momentos de minha vida, sentiram comigo todos os sentimentos durante a escrita deste trabalho. É com muita alegria que agradeço a todos, pois tudo que faço e conquisto é por vocês.

Quero agradecer aos amigos do passado e do presente gosto de senti-los perto mesmo que a longas distâncias. Aos poucos, nos tornamos estrangeiros, e deixamos de manter acesa a essência de criança que um dia cultivamos, o mal da vida adulta...Não posso deixar de agradecer e citar alguns nomes que estiveram comigo nesses últimos minutos, meses e anos, são eles Lucielly Amanda, Héliide Vanice, Janaina, Karol, Gabriela Felix, Jailson Jonio, Eveline Alvarez, Bianca, Leydson Samuel, Ana Zinid, Ionara, Simony, Tarcisio Pontes, Girlai, Suzana, Nielly, Josilene Pereira, tia Hozana, tia Zefinha e Madrinha Guida, entre tantas outras pessoas que contribuíram de alguma forma para a construção deste trabalho.

A todos os professores do Campus III – UEPB Guarabira, em específico à professora Neni, que com muito carinho e delicadeza me ensinou um pouco sobre a língua latina e muito sobre a vida.

E por último e mais importante, desejo agradecer muitíssimo a minha orientadora, Rosângela Neres Araújo da Silva, que no meio da minha impaciência, ansiedade e várias desistências, não desistiu de mim e acreditou até o fim nesse projeto, no qual obtive um aprendizado único e quiçá o melhor que pude ter durante esses anos que passei na graduação. Nunca vi pessoa tão cheia de luz, paz, amor, harmonia, beleza, entre muitas outras palavras que poderia dizer. Obrigado por trazer a luz e inspiração a este momento. Serei eternamente grato!

*Da Perfeição da Vida*

*Por que prender a vida em conceitos e normas?  
O Belo e o Feio... O Bom e o Mau... Dor e Prazer...  
Tudo, afinal, são formas  
E não degraus do Ser!*

*Mário Quintana*

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar o grotesco e o sublime no romance *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, publicado em 1890, e na adaptação fílmica homônima, de Oliver Parker (2009). Realizamos uma pesquisa bibliográfica nos campos da teoria da literatura e cinema, e observamos categorias estéticas que surgiram na antiguidade clássica, passando pelas artes plásticas e transitando pela literatura do século XIX, contribuindo de certa forma para a esfera artística e visual do século XXI. Tais categorias se encontram articuladas dentro do Romantismo Europeu do século XIX, quando Victor Hugo, Wolfgang Kayser, entre outros estudiosos, mostraram as discussões críticas e filosóficas sobre ambas as estéticas; somos subsidiados também pelo conceito de feio e belo suscitados por Umberto Eco. Portanto, nossa pesquisa observa as aproximações da narrativa verbal e não verbal, identificando o grotesco e o sublime num diálogo do texto à tela que envolve a caracterização, adaptação, tradução e transposição da personagem Dorian Gray, mostramos que tais categorias oferecem a subjetividade necessária, importante para a adaptação fílmica. Para tanto, temos como suporte os estudos de Hutcheon (2011), Pellegrini (2003), Stam (2006), Kayser (2010), Sodré (2014), Martin (2007), Hugo (2005), Bakhtin (2000), dentre outros.

**Palavras-chave: Literatura e cinema. Grotesco e sublime. Dorian Gray.**



# SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>2 O GROTESCO E SUAS MÚLTIPLAS FACES</b>	<b>12</b>
2.1 Origem e conceito	12
2.1.1 Artes Grotescas	13
2.2 Teorias do grotesco e transição para a literatura	15
2.2.1 O Realismo grotesco na Idade Média	17
2.2.2 O riso, o cômico também é grotesco	18
2.2.3 O Grotesco Romântico: Subjetividade e Estranhamento	19
2.2.4 Grotesco do século XIX e o Moderno	25
<b>3 O SUBLIME</b>	<b>27</b>
3.1 Origem e conceito	27
3.2 O belo e o sublime	28
3.3 Sublime X Grotesco	31
<b>4 A PERSONAGEM DORIAN GRAY NO ROMANCE E NO CINEMA</b>	<b>35</b>
4.1 Dorian Gray: personagem do romance	35
4.1.2 O Sublime em Dorian Gray	35
4.1.3 A Grotesca Representação de Dorian Gray	42
4.2 Adaptação como Tradução	46
4.3 Dorian Gray: personagem de cinema	49
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>58</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>60</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Já se sabe que o cinema e a literatura mantêm um diálogo intersemiótico e muitos estudos já identificam essa relação, o que o cinema obteve através da literatura e o que a literatura obteve através do cinema. Podemos afirmar que tanto a narrativa verbal quanto a narrativa visual trouxeram contribuições importantes para a concepção da arte cinematográfica. De acordo com Xavier (1978), o Modernismo se preocupou com o cinema, na medida em que ele era a “expressão de uma personalidade artística” (XAVIER, 1978, p.142).

O cinema como a literatura possuem forma dispare e estéticas que são estruturadas a relacionar a percepção do leitor/espectador. O estudo de categorias estéticas tem nos fornecido subsídios para entender as narrativas e o fazer da arte contemporânea, o fazer literário e cinematográfico. Mas o que são categorias estéticas?

Essa combinatória organizada (e não uma simples mistura) é o que se pode chamar de categoria estética, ou seja um sistema coerente de exigências para que uma obra alcance um determinado gênero (patético/trágico/dramático, cômico/grotesco/satírico) no interior da dinâmica da produção artística. (SODRÉ, 2014, p. 32)

É na noção de gosto e na percepção sensorial que partimos a observar categorias estéticas que respondem pela produção e estrutura de uma obra quanto pela introspecção do leitor/espectador, no qual desenvolve o juízo de gosto articulado em estudos filosóficos.

Portanto, esse trabalho de conclusão de curso tem o objetivo de analisar o grotesco e o sublime no romance *O Retrato de Dorian Gray* (2009) do Escritor Oscar Wilde e também no meio cinematográfico da adaptação fílmica homônima de Oliver Parker (2009), em específico observaremos como ambas as estéticas estão presentes nas narrativas do romance e fílmica.

Nessa perspectiva, o grotesco pode ser relacionado ao feio e ao belo, após seu surgimento rompe-se com os costumes clássicos sobre a harmonia do belo. O sublime, enquanto o belo, ainda possui uma relação de harmonia que pode ser contrastada com o grotesco no século XVIII e XIX. Observaremos a personagem protagonista Dorian Gray, sabendo do elo que a mesma possui entre a beleza clássica e a feiúra grotesca que se unem em sua representação.

O trabalho tem a importância de relacionar os meios de produção onde ocorre a adaptação de um texto para outro, onde converge o estudo da personagem de ficção, torna-se relevante entender as mudanças que o cinema trouxe para a narrativa como adaptação de uma obra literária. O cinema é autônomo e veem sendo criadas estruturas complexas que merecem ser melhor visualizadas e analisadas pelo espectador para se chegar a uma verdadeira significação. Mostraremos as diferenças entre a personagem do romance e a personagem cinematográfica no que tange a sua caracterização e composição.

A nossa pesquisa adota, metodologicamente, a pesquisa bibliográfica que nos remeteu ao campo da literatura e cinema. Nosso embasamento teórico observa os estudos das categorias estéticas, suas formas e teorias específicas, apoiamos nas apreciações teóricas de Hutcheon (2011), Pellegrini (2003), Stam (2006), Kayser (2010), Sodré (2014), Martin (2007), Hugo (2005), Bakhtin (2000), Candido (2014), dentre outros.

O nosso trabalho se divide em três capítulos, o primeiro vamos tratar sobre o conceito e configuração de toda a esfera do grotesco sobre uma perspectiva dicotômica desde de seu achado nas artes do século XV até sua transição para a literatura do século XVIII ao XIX. Na segunda parte apresentaremos o sublime, sua origem e conceito, onde discutiremos as ideias de alguns filósofos sobre o tema do belo e sublime, fechando com a teoria que nos é mais relevante para análise do *corpus*, a teoria do grotesco e do sublime; para finalizar, analisamos observa as aproximações da narrativa verbal e não verbal, identificando o grotesco e o sublime num diálogo do texto à tela que envolve a caracterização, adaptação, tradução e transposição da personagem Dorian Gray, mostramos que tais categorias oferecem a subjetividade necessária, importante para a adaptação fílmica. Por fim, levantamos o porquê da narrativa fílmica se desprender do seu meio de chegada, modificando a sua estrutura.

## 2 O GROTESCO E SUAS MULTIPLAS FACES

Nos debruçaremos a seguir a um estudo sobre o “Grotesco”, termo que se refere muitas vezes: *estranho, feio, disforme, asqueroso* ou até mesmo associado ao *belo, sublime* e ao *riso cômico*, tanto no campo das artes plásticas quanto no campo da literatura. O grotesco é marcado em uma dicotomia, o que causa uma apropriação diversa na definição e conceito deste. Mas o que vem a ser o grotesco? Onde originou-se tal adjetivo?

### 2.1 Origem e conceito

A origem da palavra *grotesco*, *la grottesca*, *grottesques*, segundo Bakhtin (1987), advém de empréstimo linguístico do italiano e foi utilizado para nomear pinturas encontradas nas escavações realizadas em Roma *em fins do século XV*, no antigo palácio *Domus Aurea*<sup>1</sup> e subterrâneos das Termas de Tito. No século XVI, partindo da Itália, o grotesco penetra nos países transalpinos e conquista todos os reinos vitais da ornamentação. (KAYSER, 2009 p.20). Em primeiro momento o termo foi tomado para nomear os afrescos fantásticos e fantasiosos.

Tanto o riso quanto o trágico e o dramático fazem parte desta aglomeração que o grotesco agrupa, isto tem prevalecido nas artes e na literatura. Kayser completa:

Na palavra grotesco, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela antiguidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas. (KAYSER, 2009, p. 20).

É por esse caminho que percebemos a desestabilização do termo em relação ao pensamento poético da antiguidade clássica, sobrepondo um sentimento, especificamente, do grotesco. A cadência desta descoberta, sabe-se por todos, deu-se através das ornamentações. As pinturas eram consideradas contrárias ao modelo de arte “aristotélica” clássica adotada pela antiguidade, já que, naquele momento emergia-se um novo tipo de arte inédita, a arte grottesca. A transposição desta arte

---

<sup>1</sup> **Casa Dourada** (em latim: *Domus Aurea*) foi um grande palácio romano, desenhado para tirar partido das paisagens artificialmente criadas no coração da Roma Antiga pelo Imperador Romano Nero, depois do Grande Incêndio que devastou Roma em 64 ter varrido as habitações aristocráticas das encostas do monte Esquilino.

revelou-se nas imagens esculpidas nas paredes (grutas) do Oppius, assemelhavam-se a figuras disformes e híbridas: A celebrar o *gosto* e *disgustos* de muitos artistas italianos da época como **Rafael** e **Agostino Veneziano** e seus grotescos em transição.

### 2.1.1 Artes Grotescas

O termo grotesco divide-se também em “arabesco” aplicado as ornamentações e “burlesco” quando relacionado à literatura Bakhtin (1987). Entre os mais célebres e influentes ornamentos grotescos encontram-se aqueles realizados por Rafael (1483 - 1520) para o forro e pilares das loggie papais, compostos de arabescos e linhas onduladas verticais, com animais e espécies vegetais entrelaçados (ca.1515).

A arquitetura na idade média, caracterizado como grotesco, continha contribuições fantásticas, algo que não se ponderava a realidade e sanidade visual do pensamento de arte clássica. Esse “grotesco” era hibridizado com formas distintas, como *gavinhas*, que se enrolam e desenrolam no desabrochar de animais em plantas.

O imaginário era explorado nesta arte. Rafael mostra em suas ornamentações figuras animais sustentadas por linhas que aos olhos da razão não se pode sustentar uma ideia física. Kayser (2009) ao citar Agostino Veneziano remete ao ornamento grotesco, tendo em vista que, este último, endossa nitidamente, como dito anteriormente, a transição dos corpos humanos para formas de animais e plantas.

A esfera dissonante que se configura o grotesco, amplia-se e segue outros caminhos. Na Idade Média para Bakhtin “O princípio cômico que preside aos ritos do carnaval, liberta-os totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico, do misticismo, da piedade, e eles são além disso completamente desprovidos de caráter mágico ou encantatório.”. Assim, esse caráter se situa de formar linear entre a arte e a vida. A realidade é a própria vida apresentada como elementos característicos da representação.

Kayser (2009) destaca, ainda, uma descrição sobre os grotescos de Rafael como “uma ornamentação discreta, inofensivo e alegre; é como se fora um particular fantástico mundo lúdico, e Goethe que, à base de sua própria contemplação, o

descreve, ao fim de seu artigo “Von arabesken” (“Dos Arabescos”), enaltece nele a alegria, a leveza e a pródiga riqueza de invenção”.

As caracterizações dessas grotescas ornamentações, tanto de Rafael e Agostino, assemelhavam-se a corpos humanos em uma junção hibridizada em formas de animais e plantas. Eram pinturas fundidas, por figuras distintas, em uma unificação do real e do não real, foram descritas por *Vasar*<sup>2</sup> como imagens de plantas que em sua formação continha corpos de gente e cabeças de animais ou vice-versa. Mas existia uma crítica em torno disto, “a julgamento de Vitruvius que, baseando-se no critério da verdade natural, condena tanto os elementos, quanto as combinações do novo estilo de ornamentação, não logrou impedir sua difusão.”. O conceito e ressignificação desta palavra sofreu divergências e unificou-se numa sucessão atemporal repetitiva. Como assinala Kayser (2009, p.14) “O conceito, por certo, se encontra lá, e suas definições são até, surpreendentemente, unânimes; quase todas acabam por repetir o que disseram já os primeiros interpretes do grotesco no século XVIII”.

Como acontece muitas vezes na história da literatura, os autores decidem por seguir a mesma linha da pesquisa, retornando e ressignificando o que já foi dito por outro autor. Percebemos, nesse retorno, o modelo clássico aristotélico, mas estamos falando do grotesco, cujo o conceito também se ressignificou, contudo, houve aqueles que não concordassem com o novo estilo. A crítica de Vitruvius permaneceu por pouco tempo no século seguinte ao XV, adquirindo uma nova visão de Grotesco. De acordo com Kayser (2009, p. 20) foi partindo da Itália que, “o grotesco penetra em países transalpinos e conquista todos os reinos vitais da ornamentação: desenho e gravura, pintura e decoração plástica”. O grotesco entra no gosto popular, inserindo-se nos diversos lugares, principalmente na arquitetura renascentista e religiosa romana:

Não demoraram a entrar em moda. Num texto datado de 1502, o cardeal Piccolomini encomenda ao pintor Pinturicchio a decoração do texto da biblioteca de Siena com “essas formas fantásticas, essas cores e essas composições que hoje se chamam de grotescas (**“che oggi chiamo grottesco”**)”. Foi o que aconteceu durante todo o século dezesseis, essas figurações espalham-se pela Europa Ocidental, nos mais variados suportes, como tetos, colunas, gravuras, joias, pratos, tecelagens, etc. (SODRÉ, 2014 p. 27).

---

<sup>2</sup> **Vasari** foi um pintor e arquiteto italiano e um dos primeiros segundo Bakhtin (1987) a tentar teorizar uma simples descrição e apreciação do grotesco, desfavorecendo sua aplicabilidade de forma estética no campo da arquitetura.

## 2.2 Teorias do grotesco e transição para a literatura

O conceito e definição desta palavra foram poucos inicialmente. Os relatos suscitados pelos principais estudiosos do tema ganharam sua força em diferentes áreas e épocas do conhecimento humano. Utilizaremos desta arqueologia de alguns grotescos teorizados por Mikhail Bakhtin, Wolfgang Kayser, Victor Hugo, Muniz Sodré. Não cronologicamente, iniciemos pela definição de Sodré, em seu livro - *O Império do Grotesco*, que diz:

Em fins do século dezessete, o dicionário de Richelet registra o adjetivo “grotesco”, definindo-o como “aquilo que tem algo de agradavelmente ridículo”, donde “homem grotesco”, “moça grotesca”, “jeito grotesco”, “ação grotesca”.<sup>3</sup> Na mesma época, o dicionário da Academia Francesa explica o grotesco como o que é “ridículo, bizarro, extravagante”. (SODRÉ, 2014, p. 29).

Mas antes desta definição em Richelet, o grotesco transgrediu para o campo da literatura, que é o nosso objetivo, e configurou em termos adotados e citados em diversas obras literárias de alguns escritores românticos, franceses, alemães, a exemplo de Montaigne. É o que descreve Kayser (2009, p. 24) ao afirmar que,

em um segundo momento o termo grotesco foi translado para as obras literárias, Montaigne faz do vocábulo surpreendente porque começa a transladar a palavra, ou seja, a passa-la do domínio das artes plásticas ao da literatura.

O que se acredita desta nova modalidade é o caráter não palpável ao vocábulo, convertendo-o em conceito estético.

Nos recursos recorrentes, ou seja, nos dicionários literários, habitualmente está ausente já como verbete, e lá onde consta, melhor seria faltasse. Pois bem, de nossa parte, empregamos a palavra não apenas em conexões literárias (e aí preferencialmente para caracterizar o estilo de Rabelais, ou de Fischart, ou ainda de Morgenstern); utilizamo-la também nas artes plásticas, na música (Ravel compôs Grotesques), para uma forma de dança, e até uma família de caracteres de imprensa leva o nome de “grotesca”. Parece, pois, tratar-se de uma categoria estética. (KAYSER, 1987 p14).

---

<sup>3</sup> Cf. Clayborough, Arthur. “The Grotesque in English Litterature”. Oxford, 1965, p. 4. Citado por Rosen, Elisheva. Sur le Grotesque – L’Ancien et le nouveau dans la reflexión esthétique. PUF, 1991, p.23.

Com a nova arte bem recepcionada no ocidente do século XVI agrupava uma função substantiva, já no século XV, adquire uma nova ressignificação, com função agora adjetiva. Kayser (2009, p. 24) “**Ce discours est bien grotesque**” ou *este discurso é grotesco*, “a mistura do animalesco e do humano, o monstruoso como a característica mais importante do grotesco, já transparece no primeiro documento em língua alemã.” Fischart insere em seus escritos um esboço, descrevendo as ornamentações grotescas “vasos, receptáculos e caixas de moldes extravagantes, excêntricos, gruta-grotescos e fantásticos” Na literatura a partir desse período e antes deste, é possível observar figuras e personagens construídos com todas as características do grotesco onírico e híbrido.

A inserção do grotesco na literatura pode ser percebida nos escritos de Homero na *Odisseia*, no qual reconhecemos personagens intimamente grotescos. Os personagens desta epopeia que constroem o corpo grotesco que Bakhtin (1987, p. 38) atribui um sentido muito amplo ao tipo de imagens grotescas. Descobre a sua existência na Antiguidade pré-clássica (a Hidra, as Hárpias, os Ciclopes) e em várias personagens do período arcaico e, em seguida, classifica como pertencente a esse tipo toda a literatura pós-antiga, a partir da Idade Média. “No pensamento moderno, pelo contrário, o grotesco [...] está em toda parte; por um lado, cria o disforme e o horrível; por outro, o cômico e o bufo”. A literatura possui um papel transformador e através das personagens do romance percebemos uma construção narrativa, muitas vezes empregada de forma figurativa entre o mundo real e o não real, ou seja, utiliza de ficção:

A obra literária é um evento linguístico que projeta um mundo ficcional que inclui falante, atores, acontecimentos e um público implícito (um público que toma forma através das decisões da obra sobre o que deve ser explicado e o que se supõe que o público saiba). As obras literárias se referem a indivíduos imaginários e não históricos. (CULLER, 1999, p. 37).

A literatura como arte exerce funções cognitivas, estilísticas, que envolvem um todo, quando falamos em torno da teoria literária ou a arte pela arte. “A teoria literária é um conjunto de conceitos que se tem sobre o que seja literatura” (SAMUEL, 1985, p. 7).

Podemos relacioná-la, inclusive, em concepções e relações homológicas entre signos distintos como a própria literatura, mas também a pintura e o cinema, entre outras esferas artísticas. Esse tem sido um campo de estudo pouco explorado,



mas que vem rendendo grandes pesquisas em termo de literatura comparada, intertextualmente na junção analítica da análise do romance e também das personagens de ficção. Segundo Gonçalves, (1994, p. 67):

A pintura não existiria como forma de linguagem se não fizesse linguagem na mente do observador. E a linguagem que se articula na mente do receptor é verbal. É nesse processo que a pintura se move na invenção proustiana. Ele se vale de toda a história da arte para reelabora-la dentro de um fundamento circular que se verte para uma figura metafórica: trata-se do pintor imaginário Elstier, símbolo das próprias tensões da pintura.

O elemento grotesco representado na literatura é imagetivamente descrito dentro do viés fantástico da literatura, como forma de traduzir aquilo que parece escapar à captação da percepção natural. Como exemplo, podemos mencionar E.T.A. Hoffman (1956, p. 31), tendo em vista que, o mesmo diz que “as figuras grotescas de Callot, criadas a partir da mistura do homem com o animal, revelam, a quem as contempla com um olhar aguçado e sério, todas as alusões secretas sob o véu da bufonearia”. O estudo do personagem traz à tona o bufo, consagrado pela sua subjetividade, o anti-herói, o monstro bonzinho, entre outras criações presentes no imaginário popular e na literatura.

De acordo com Muniz Sodré (2014, p. 70):

Na literatura, por toda parte, tanto em escritores medianos quanto naqueles consagrados pelo alto alcance simbólico de suas obras, o grotesco irrompe em situações marcadas pelo conflito entre as leis da realidade empírica e as figurações excêntricas encenadas pela imaginação artística. É o caso do personagem kafkiano Gregor Samsa (*A Metamorfose*).

### 2.2.1 O Realismo grotesco na Idade Média

Bakhtin (1987), em uma resumida análise de sua obra “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento”, analisa a cultura popular do século XV, sobre o viés e contexto de François Rabelais, comedido pela compreensão do cômico e popular Renascentista. O autor utilizou-se de expressões grotescas referenciando às partes **baixas do corpo, dejetos, fezes**, entre outras figurações do corpo grotesco.

Sua análise se dá nas feiras, praças e festas, na imagética desta cultura se ergue o corpo social que se opõe ao clássico. “No realismo grotesco (isto é, no

sistema de imagens da cultura cômica popular), o (princípio popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica” (BAKHTIN, 1987 p. 17). Na época de Rabelais elevava-se a transformação dos festejos carnavalesco, com forte dominância na inversão de valores e também a sexualidade, onde a sociedade unia-se a um bem comum, ao festejo e a alegria.

Essa festa tinha por finalidade a consagração da desigualdade, ao contrário do carnaval, em que todos eram iguais e onde reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana. Era a autentica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. (BAKHTIN, 1987, p. 9).

Na primeira instancia o autor denominou-o como realismo grotesco e o enriqueceu com uma imagem da cultura cômica popular e todas as suas configurações, principalmente, no cotidiano popular individual de cada pessoa. É nesse contexto e noção que Bakhtin (1970) insere o grotesco como categoria estética relacionada a carnavalização. O autor acreditava, ainda, numa segunda vida, dentro das manifestações das praças, um “segundo mundo”. O povo não se exclui do mundo em evolução. Também ele se sente incompleto; também ele nasce e renova com a morte.

Os elementos essenciais do realismo formaram-se durante as três fases do grotesco antigo: arcaico, clássico e pós-antigo. É um erro considerar o grotesco antigo apenas como um “naturalismo grosseiro”, como às vezes se fez. O florescimento do realismo grotesco é o sistema de imagens da cultura popular da Idade Média e o seu apogeu é a literatura do Renascimento. (BAKHTIN, 1987, pág. 28).

### **2.2.2 O riso, o cômico também é grotesco**

A estética do grotesco oferece importantes elementos constitutivos para a compreensão, onde as narrativas de resistência, no traz uma imagem relevante sobre a exterioridade do humor, em específico o riso grotesco, que serve como protesto para a voz do oprimido, um alarme gritante do drama e concepção biológica da vida.

O riso também faz parte da cultura no renascimento, propiciando um caminho social. Para Bakhtin (1987), o riso comedido era fruto do renascimento, também conhecido como riso carnavalesco, considerado patrimônio do povo inerente à

própria natureza do carnaval. “Todos riem, o riso é “geral”; em segundo lugar é universal, atinge a todas as coisas e pessoas”. O autor menciona também, o ato de comer como uma das representações consideradas grotescas, interpretadas, por sua vez, nos teatros ao ar livre. Para Bakhtin (1987), comer e beber são manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco.

O realismo grotesco tem essa disparidade, em que a tendência fundamental da imagem grotesca do corpo consiste em uma dualidade, em que exprime a vida e a morte (desaparecimento), cultura, riso, corpo, vísceras, excrementos (corporeidade), sempre construindo um corpo novo, também em transformação. Uma compreensão mais profunda e ampla do grotesco se dará na segunda metade do século XVIII.

### **2.2.3 O Grotesco Romântico: Subjetividade e Estranhamento**

No final do século XVIII emerge uma universalização e transcriação das diversas camadas artística, transgredindo um movimento, desestruturando uma tradição ocidental criada no renascimento, tanto morais quanto teológicas, abrindo a crítica da razão existencialista de Deus X Ciência. Essas mudanças agrupam-se em maior atividade no Romantismo, tornaram-se objetivas no Modernismo e prologando-se até a contemporaneidade.

A diferença do homem moderno comparado ao homem dos séculos anteriores, segundo Bermann (1986) “é a consciência dessas transformações, pois ele ainda se lembrava do que era viver em um mundo material e espiritual bem definido e sabia o que era viver uma era revolucionária e explosiva em todos os níveis da vida: pessoal, social, política, econômica, cultural e artística”, ou seja durante o Romantismo o grotesco assume outro papel social e ganha outro sentido fechando o ciclo conceitual da Idade Média em termos literários, se transformando em categoria estética ou subcategoria do cômico:

Nos séculos XVII e XVIII, enquanto reinava o cânon clássico nos domínios da arte e da literatura, o grotesco, ligado à cultura cômica popular, estava separada dela e ou se reduzia ao nível do cômico de baixa qualidade ou caía na decomposição naturalista. (BAKHTIN, 1987 p. 29).

É o no período Romântico que o grotesco ganha suas primeiras impressões teóricas mais fortes. É o que veremos mais a frente, com Victor Hugo (2012), dentro desta performance que foi o Romantismo. Bakhtin faz referência a autores percussores do grotesco romântico e um novo conceito:

Foi provavelmente na Alemanha que o grotesco subjetivo se desenvolveu de maneira mais poderosa e original. Ali nasceu a dramaturgia do *Stum und Drang*, o Romantismo (Lenz, Klinger, o jovem Tieck), os romances de Hippel e Jean-Paul e a obra de Hoffmann, que influíram fundamentalmente na evolução do novo grotesco, assim como toda a literatura mundial. F. Schlegel e Jean-Paul converteram-se nos teóricos dessa tendência. (BAKHTIN, 1987 p. 32-33).

A segunda fase do grotesco inicia-se no século XVIII, e, conforme se observa, o termo adquiriu tons próprios da época, segundo Russo (2000, p. 20):

Com o mundo estranho e excepcional em contraste, o grotesco como o estranho volta-se interiormente para um espaço individualizado, interiorizado, de fantasia e introspecção, com risco iminente de inércia social, emergindo com o conceito de sublime, a categoria do grotesco estranho está associada com a vida da psique.

Bakhtin tinha sua opinião sobre o grotesco romântico, o que caracterizava já uma mudança atemporal no conceito de grotesco, o mesmo concorda que, ao decorrer do tempo, o grotesco e seu conceito gera controvérsias em relação a sua origem e suas definições, embora tenha se tornado uma categoria estética que conseguiu abranger os mais variados tipos de arte e adquirir várias significações.

Outros estudos foram criados na tentativa de exemplificar ou até mesmo redefinir o grotesco, como exemplo, a professora e crítica literária norte-americana Mary Russo que, em seu livro “O Grotesco Feminino” (2000), escreve uma junção conceitual da existência de duas categorias do grotesco: o carnavalesco e o estranho. Sua conclusão pertinente é que tais categorias não se detêm a significações contrárias do termo, e concorda que são formas diferentes.

O grotesco cômico chegou a ser associado principalmente com os escritos de Bakhtin sobre o carnaval em *Rabelais and this world* enquanto o grotesco como estranho e excepcional está associado com *The Grotesque in Art and Literature* de Wolfgang Kayser, com o gênero de horror, e com o ensaio de Freud “O estranho”. [...]. No segundo caso, o grotesco está mais

relacionado com os registros psíquicos e corporal como projeção cultural de um estado interior. (RUSSO, 2000, p. 20).

Recorremos à psicologia presente no estudo de Freud para explicar uma das coisas recorrentes atualmente na sociedade moderna, no qual o grotesco estranho descrito por Russo exemplifica como crises da existência humana. “A subjetividade, como tem sido compreendida no Ocidente, requer a imagem do corpo grotesco” (Russo, 2000, p. 20). Pensemos no trabalho de Freud – *Os Sonhos e o estranhamento* percebemos uma visualização contemplativa do universo real que se volta especificamente para o universo onírico da literatura fantástica, onde autores como Shakespeare representa bem em sua obra e personagens.

O grotesco romântico foi um acontecimento notável na literatura mundial. Representou, em certo sentido, uma reação contra os cânones da época clássica e do século XVIII, responsáveis por tendências de uma seriedade unilateral e limitada: racionalismo sentencioso e estreito, autoritarismo do Estado e da lógica formal, aspiração ao perfeito, completo e unívoco, didatismo e utilitarismo dos filósofos iluministas, otimismo ingênuo ou banal, etc. O romantismo grotesco recusava tudo isso e apoiava-se principalmente em Shakespeare e Cervantes, que foram redescobertos e à luz dos quais se interpretava o grotesco da Idade Média. (BAKHTIN, 1987, p. 33.)

Vários autores tentarem definir, conceituar e estudar o tema sugerido, mas antes de mais ninguém, Victor Hugo ressurgiu com tema: do Grotesco e do sublime, consagrando-o para o campo crítico da categoria estética<sup>4</sup>, dentro desse contexto a noção de **gosto**, palavra metafórica utilizada do início da modernidade europeia para designar o paladar artístico referente ao deleite de uma obra, também se correlaciona ao conceito de subjetividade, motivando sensações estéticas e morais.

No grotesco do século XVII e XVIII, percebemos uma mudança de conceito, vinculada a mudança que a sociedade adquiria em termos de comportamento, configurando-se mais uma vez em uma nova opinião do que seria grotesco satírico, Bakhtin (1987 p. 101) cita: “Voltaire utiliza-os em benefícios da sátira que conserva

---

<sup>4</sup> Estética segundo Sodré (2012 p. 31-32). “fala de um estado afetivo (*um pathos*), variável segundo a diversidade das obras de arte, que se deve à organização interna dos elementos na criação do artista. Os mesmos elementos, diversamente combinados, produzem efeitos artísticos diferentes em sua qualidade própria. Essa combinatória organizada (e não uma simples mistura) é o que se pode chamar de categoria estética, ou seja, um sistema coerente de exigências para que uma obra alcance um determinado gênero (patético/trágico/dramático, cômico/grotesco/satírico) no interior da dominância da produção artística. A categoria responde tanto pela produção e estrutura da obra quanto pela ambiência afetiva do espectador, na qual se desenvolve o gosto, na acepção da faculdade de julgar ou apreciar objetos, aparências e comportamentos.”

ainda seu universalismo, seu valor de concepção do mundo; o riso ao contrário, reduz-se ao mínimo, até a ironia nua, é famoso ‘riso voltairiano’<sup>5</sup>.

Dentro do romantismo a estética grotesca foi resgatada por Victor Hugo, considerado o primeiro grande teórico porta-voz do Romantismo. Segundo Bakhtin (2008, p.38), ao citar Victor Hugo, “o aspecto essencial do grotesco é a deformidade e a estética do grotesco é em grande parte a estética do disforme.” É nesse ponto, que podemos refletir sobre a corporeidade da alma humana, e a influência estética, externando conflitos grotescos do homem romântico.

Do campo Romântico para o Moderno, observamos uma concepção Modernista do grotesco analisada pelo teórico e crítico literário alemão Wolfgang Kayser, na sua obra denominada *O Grotesco - Configuração na Pintura e na Literatura (2009)*. Ele constrói um estudo arqueológico do conceito e influências do grotesco nas artes e na literatura do século XIX.

Segundo Kayser (2009, p.30), na tentativa de se definir o conceito de grotesco enquanto categoria estética, a reflexão artística do século VXIII, sobretudo nas artes plásticas, foi feita primeiramente em torno do conceito de caricatura, objetivando julgar seu valor enquanto arte. Considerando que essa característica se aproxima, em princípio, da estética do grotesco, ou seja, da deformidade. Desta maneira, por que não considerar o grotesco como arte? Nesse sentido, Kayser afirma como “Brueghel dos Infernos”, ajudou, de alguma forma, na consolidação do grotesco enquanto categoria artística, pois, suas pinturas foram consideradas:

As inteiramente fantásticas, ou, a bem dizer, as assim chamadas grotescas, onde pintor, despreocupado com a verdade e a semelhança, se entrega a uma imaginação selvagem, e através do sobrenatural e do contra-senso dos seus produtos cerebrais, que despertar com eles apenas gargalhadas, nojo, surpresa pela audácia de suas criações monstruosas. (KAYSER, 2009 p. 31).

Nesta pesquisa procuramos não nos deter muito a configuração do grotesco nas artes, como a pintura e a arquitetura, mas as suas características e conceitos distintos perpassam o grotesco do realismo moderno, sendo assim, utilizaremos de algumas imagens para explicar essa nova fase. Os estudos de arte plástica

---

<sup>5</sup> DURAND, Will. Introdução. In: VOLTAIRE [Françoise Marie Arouet]. Os pensadores [s.n.t]

funcionam algumas vezes como uma ponte conectiva para a literatura, ou vice-versa. A arte é presente na literatura como a literatura, chamamos isso de estudos interartes e a pintura na literatura, como a literatura na pintura compõe análises a serem mais bem aprofundadas em outro estudo, de forma homológica como fala Aguinaldo José Gonçalves em seu artigo sobre *Relações homológicas entre literatura e artes plásticas*:

Evidentemente, os traços analógicos entre dois objetos de pesquisa são portas fundamentais para que se possam adentrar camadas mais sutis, mais complexas, que muitas vezes nos conduzem a resultados fecundos. Daí a complementação de Umberto Eco às palavras de Roman Jakobson: as relações analógicas mais fecundas consistem em portas de entrada para que se detectem modelos estruturais mais rigorosos que, na verdade, vão buscar correspondências, equivalência homológicas entre estruturas distintas.

Talvez, Kayser (2009) não tenha tido a intenção de realizar esse estudo homológico interarte quando iniciou sua arqueologia, resignificando em sua obra tudo o que já foi dito sobre “O Grotesco”, sobre a história da palavra, tema de nosso estudo, como adjetivo de uma nova arte, subgrupos ou gêneros do grotesco.

Foram criadas no terceiro quartel do século XVIII, as caricaturas definidas por Wilend<sup>6</sup>. Kayser analisa obras de cunho plástico, a exemplo do quadro de Peter Brueghel, *O velho*, no qual Wilend cita-o Brueghel como o representante principal do grotesco. Hoje em dia, a história da arte, o designa como “Brueghel dos Infernos”.

---

<sup>6</sup> Sobre Wilend, *Unterredungen mit Pfarrer von X* (“Conversas com o Pároco de V”), de 1775, procurou ele oferecer uma definição do caráter e tipologia do caricaturesco. Dividiu as caricaturas em três gêneros: 1. “as verdadeiras, onde o pintor simplesmente reproduz a natureza disforme tal como a encontra”; 2. “as exageradas, onde, com algum propósito especial, aumenta a deformação de seu objeto, mas procede de um modo tão análogo ao da natureza que o original continua sendo reconhecível”; 3. “as inteiramente fantásticas, ou, a bem dizer, as assim chamadas grotescas, onde o pintor, despreocupado com a verdade e a semelhança, se entrega a uma imaginação selvagem (como, por exemplo, o assim chamado Brueghel dos Infernos), e através do sobrenatural e do contra-senso dos seus produtos cerebrais, quer despertar com eles apenas gargalhadas, nojo e surpresa pela audácia de suas criações monstruosas”. Kayser (2009, pág. 30)

Figura 1: Jardim das Volúpias



Fonte: Kayser, 2009, p. 40

A explicação de Kayser em Wilend nos retorna a Rafael no primeiro ornamento grotesco encontrados em Roma, mundos particulares são criados na visão do criador. Kayser (2009, pág. 40) “Wilend entendeu os grotescos de Brueghel como um reino do fantasiar horrroso, mas também como um reino especial.”

De acordo com Kayser (2009, p. 40):

O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações.

O conceito de grotesco atualizado por Wolfgang Kayser (2009) observar-se essencialmente nas remediações culturais do século XX, em que a maioria dos escritores românticos alemães suscitam em suas obras a abordagem do grotesco em consenso com os conflitos externo e internos do homem moderno europeu.

Russo (2000 p. 22) enfatiza que: “a recepionalidade grotesca como experiência estranha no estudo de Kayser é mais psicológico e, em última análise, menos físico do que os escritos de Freud. Para Goncalves (2005) “o Romantismo é, na verdade, o último grande movimento, e que as “escolas” posteriores são apenas o seu desenvolvimento em linhas diversas”.



O romantismo foi a escola que mais vinculou estéticas e movimentos distintos dentro de uma mesma época e cultura, se instaurando a meios conturbados que foi a reformar cultural e conservadora, entregando ao homem um espaço que há tempos não se via. “O romance, além disso, representou a entrada do homem comum na Literatura, pois, ao contrário, por exemplo, da tragédia clássica, este caracteriza-se exatamente por girar em torno de figuras que, vistas exteriormente, são até banais”. (GONCALVES, 2005 p. 75).

Não obstante, como muitos estudos do grotesco que trabalham fora dos limites rígidos da psicanálise, a obra de Kayser depende, é até inconcebível sem ele, do conceito de inconsciente. Ou seja, os conceitos de consciente e inconsciente, repressão, conteúdo manifesto do sonho, pensamentos oníricos latentes, e demais mecanismo segundo o estudo de Freud, extrapolam o campo onírico na literatura.

Ainda sobre o riso no grotesco romântico Bakhtin (1987) observa com olhos críticos, enquanto Kayser (2009) segue pela linha diacrônica, pesquisando uma teoria geral para o grotesco, em específico para os movimentos subsequentes no Romantismo e no Modernismo.

#### **2.2.4 Grotesco do século XIX e o Moderno**

A teorias acerca do Grotesco, como vimos anteriormente, tem dois principais autores: Mikhail Bakhtin e Wolfgang Kayser. Dentro do que se poder ver dos teóricos, pode perceber que as teorias possuem brechas a serem preenchidas, ou melhor desenvolvidas. Kayser objetiva-se a configurar todas as formas do grotesco em diferentes épocas, construindo uma noção historicista de categoria estética, enquanto Bakhtin tem uma teoria mais completa e realizável dentro de todos os ambientes artístico, porém o autor se detém a existencialidade carnavalesca do riso, dentro da vida, do riso do povo, idealiza a cultura popular.

Na modernidade, com a difusão humanista (e renascentista) da *Poética* de Aristóteles, surge a preocupação com os problemas formais da catarse trágica, da verossimilhança, da unidade da ação, coerência dos personagens, etc. (SODRÉ 2014 p.42)

Segundo Bakhtin (1987), o grotesco dentro do romantismo teria perdido a princípio a sua ligação com o riso alegre: “O princípio do riso sofre uma

transformação muito importante. Certamente, o riso subsister; não desaparece nem é excluído como nas obras “sérias”; mas no grotesco romântico o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmos. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto regenerador e positivo do riso reduz-se ao mínimo”. (BAKHTIN, 1987, p. 33.), como explicação para essa delimitação do grotesco romântico o autor ainda diz:

Ao contrário do grotesco da Idade Média e do Renascimento, diretamente relacionados com a cultura popular e imbuído do seu caráter universal e público, o grotesco romântico é um grotesco de câmara, uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda do seu isolamento. (BAKHTIN, 1987 p. 33).

O fio condutor que ambos concordam, encontra-se na caracterização que os próprios, entre outros autores posteriores, repetem sobre o grotesco, ou seja, a categoria estética de ambos se repetem como um conjunto disforme, a presença do hibridismo de naturezas diferentes, o riso desarticulador, o horror.

A questão do grotesco permanece fora da ordem do dia, porém, durante um bom tempo, até ser retomada depois da Segunda Grande Guerra por duas obras básicas: A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de François Rabelais, de Mikhail Bakhtin e O Grotesco, de Wolfgang Kayser. Apesar da distância geográfica e temporal entre as duas obras, ambas se inscrevem no movimento geral de renovação do pensamento estético no século vinte, mais precisamente no quadro de uma teoria da literatura que pretende ser sistemática e, por isso, não poderia passar por cima da questão do grotesco, isto é, da questão da pertinência desta categoria estética. (SODRÉ, 2014 p. 50).

### 3 O SUBLIME

#### 3.1 Origem e conceito

O termo sublime advém do **latim** = *sublimis* em tradução “*que se eleva*”, ou seja, “*que se sustenta no ar*” e foi a partir do século XVIII que tal termo foi adotado para indiciar uma nova categoria estética, que se desprende do belo clássico e também do controverso pitoresco artístico presente nas artes do Romantismo.

A estética do sublime é intrinsecamente aquela associada ao sentimento e reações estéticas da sensibilidade no humano, ofuscado pelas características imagéticas fantásticas e extraordinárias. Diante do grandioso poder presente na natureza, o sublime é associado ao misterioso e contém a hostilidade de um ambiente impalpável, articulando o sentimento de terror, medo e solidão.

No século XIX observou-se muitas descobertas em torno do movimento romântico que se instaurou na França e conseqüentemente por toda Europa, foi, ainda, grande e geral, a redescoberta de Shakespeare em torno da poesia romanesca e da prosa romântica que ganha bastante força nesse período, mas houve um percurso inerente ao tema do sublime, estamos falando de Victor Hugo, que em seu Prefácio de Cromwell, estabelece três grandes eras na produção literária.

De acordo com Goncalves (2005 p. 89):

Na França a discussão mais conhecida no movimento romântico está no Prefácio de Cromwell, de autoria de Victor Hugo, onde o autor começa por estabelecer três grandes eras na produção literária: os tempos primitivos (era do fabuloso), os tempos antigos e os tempos modernos (cujos primórdios estão na baixa idade média).

O conceito de sublime atrela-se à obra de mesmo título, **Do Sublime** no século I *d.c* de um autor conhecido como **Longino**, o enaltecer para algo superior que pode relacionar-se a transgressão psicológica de uma violência, e/ou desequilíbrio do lirismo individual, ligado ao discurso e à arte poética. Longino elege cinco fontes primordiais para exemplificar seu sublime, “duas dependem essencialmente da natureza, as outras três dependendo, sobretudo da arte” (LONGINO, 1996, p. 17). Muitos outros autores utilizaram do enredo dissertativo de Longino para implementar estudos inéditos acerca do tema. O sentimento do

sublime é explicado com fonte na natureza e é bastante vista nos estudos de Burke e depois em Immanuel Kant que observaremos nos tópicos em seguida.

Instintivamente ao pensarmos sobre o conceito estético do belo, quase que obrigatoriamente, nos remetemos aos estudos clássicos que o caracteriza. O belo, assim como o grotesco, tem suas origens abarcadas dentro da história da arte e do pensamento clássico da poética greco-romano.

O sublime é a violência que desequilibra; veja-se a análise de Demostenes em XII, 4; a finalidade não é a persuasão de que podemos dispor. O choque surpreende o julgamento e faz-nos sair de nós mesmos, mergulhamos no êxtase. É grande o que nos tira o fôlego, de emoção e de surpresa (LONGINO, 1996 p. 37).

Para explicar Longino dentro da teoria da literatura fez vários estudos e um deles observa-se que “para Longino, há dois aspetos que tornam possível a literatura: a natureza e a arte. Significa que, em primeiro lugar necessário é que o indivíduo tenha talento natural para que uma obra surja. Isto, entretanto, não é suficiente” (GONÇALVES, p. 42-43). Essa arte que Longino fala é concordante com a mesma arte clássica Aristotélica que citamos nas origens do grotesco na antiguidade.

### **3.2 O belo e o sublime**

O belo e o sublime renascem do campo da filosofia para o campo das artes plásticas e insere-se também dentro da literatura, tal termo literário referência as sensações inexprimíveis da concepção poética criada pelos Antigos em relação ao pensamento sobre o belo. O belo é vastas concepções ao lado de cada cultura sempre posicionou a sua própria ideia de feio, entenderemos melhor essa concepção.

O Belo é aquilo que agrada de maneira desinteressada, sem ser originado por ou remissível a um conceito: o gosto é, por isso, a faculdade de julgar desinteressadamente um objeto (ou uma representação) mediante um prazer ou um desprazer; o objeto deste prazer é aquilo que definimos como belo. (Eco, 2010, p. 264)

A partir desse pressuposto arqueológico e historicista, observamos, em estudos do grotesco, uma insurgência do mesmo em contraposto a outra forma estética da arte poética-clássica o “Sublime”. Epistemologicamente, o sublime existe

muito antes do grotesco na Antiguidade clássica e utilizado para algo que sucede e encontra-se acima do que é belo; o belo e o sublime pertence especificamente ao domínio das filosofias, isso não quer dizer que tal forma estética não seja presente em outras esferas artísticas como a literatura.

A estética, obrigatoriamente, se faz presente quando falamos do campo filosófico do *belo*, deixamos nos deslizar a leituras da *beleza* na filosofia e na arte.

A palavra Belo exprime, em primeiro lugar, aquilo que nos produz um máximo de satisfação plena e tranquila do gosto estético [...] a Estética como ciência do Belo, não há dúvida de que tomamos [...] tudo o que influi sobre nós, incluindo-se aí até certas ásperas categóricas que lidam já com o Feio (KAINZ apud SUASSUNA, 2011, p. 24).

O sublime involucra-se para além do belo, ou seja, o sublime é considerado uma qualidade extrema na amplitude ou força que transcende o belo. O sentimento do sublime, direcionado ao sentimento de inacessibilidade, diante do gigantesco, provoca sentimentos negativos, como o espanto e a contemplação, influenciados pelo medo do desconhecido visível à frente, ou até mesmo ao risco de morte.

Para Longino, a literatura é uma arte superior em relação com as outras artes devido a sua capacidade de nos elevar acima do que é humano, justifica-se dizendo: “se a literatura, se nos permite essa expressão vaga, é de longe superior à estatuária, porque, por definição, a finalidade do discurso é sobre-humano” (LONGINO, 1996 p. 33-34), conclusivamente, é nessa ideologia que Longino entusiasma, ao dizer que o sublime é realizável dentro da homologia da relação do homem com as forças divinas da natureza, o espírito eleva-se a um grau superior além da corporalidade do humano.

Nos estudos de Edmund Burke em 1757, em ***Investigações filosóficas sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo***, observam-se conceitos e definições, com base no que foi dito por Longino. Tendo em vista que, este último, afirma que as nossas ideias do sublime e do belo estão intimamente ligados a sentimento opostos de prazer e de dor.

Para Burke (1987), o gosto pela imaginação faz parte da faculdade presente em todos os seres humanos, que dependem unicamente da experiência e da observação. De forma antagônica percebemos uma experiência estética que usufrui

o sentimento do sublime. Unificadamente e detidamente conceptivo Burke defende ferrenhamente que através do *delight*<sup>7</sup>, ou seja, a dor e o prazer exala o sublime.

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de algum modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz s mais forte emoção de que o espírito é capaz (BURKE, 1993, p. 48)

No pensamento de Burke, o sublime só se fará presente quando for relacionado às aflições, dores e horrores existencializados pela alma humana diante do grandioso e arduo obstáculo real, o gosto é o juiz infalível do belo; o belo emana qualidades dos corpos, que são responsáveis por causar amor ou sentimentos referentes a estes, como a calma – diferente do sentimento de desejo, que seria referente a paixões violentas e tempestuosas.

Para Kant (2008, p. 103-104) em ***Observações sobre o sentimento do belo e do sublime***:

O sentimento sublime é, portanto, um sentimento do desprazer a partir da inadequação da faculdade de imaginação, na avaliação estética da grandeza, à avaliação pela razão e, neste caso, ao mesmo tempo um prazer despertado a partir da concordância, precisamente deste juízo de inadequação de máxima faculdade sensível, com ideias racionais, na medida em que o esforço em direção às mesmas é lei para nós.

Kant concorda com os preceitos estudados por Burke, mas em seu texto sobre a ***Crítica da faculdade de julgar***, difere que o sublime está ligado a experiência do homem com os fenômenos naturais. Ele conclui que o sublime é originado no campo das ideias e por isso não se deve existencializar o sublime nos fenômenos naturais e nos objetos e arte. Vários outros autores abordaram as concepções Kantiana na terceira crítica, foi o caso de Schiller (2011, p.22):

O objeto sublime nos faz, em primeiro lugar, sentir nossa dependência enquanto seres naturais ao tornar para nós conhecida, em segundo lugar, a independência que mantemos, enquanto seres racionais, com relação à natureza tanto em nós quanto fora de nós.

---

<sup>7</sup> “O delight, prazer ligado a dor, é uma espécie de horror silencioso” (BURKE, 1993)

### 3.3 Sublime X Grotresco

No pensamento de Victor Hugo sobre o sublime e o grotresco, quando escreveu o prefácio de *Cromwell*, o mesmo introduziu uma nova teoria acerca do grotresco romântico, enquanto o drama representa a dualidade, a verossimilhança e a junção do belo e do feio, sem denegrir ou enaltecer ambas as características das distintas categorias estéticas clássicas. Hugo insere na poesia uma nova concepção que visa superar as antigas manifestações clássicas que seguiam metodicamente algumas regras. Conforme (HUGO, 2004 p. 32.)

Com efeito na, poesia nova, enquanto o sublime representará a alma tal qual ela é, purificada pela moral cristã, ele [grotresco] representará a o papel da besta humana. O primeiro tipo, livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas; é preciso criar um dia Julieta, Desdémona, Ofélia. O segundo tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiúras. Nesta partilhada humanidade e da criação, é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes, é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita.

Três momentos foram suscitados em observância ao contexto histórico estudado pelo teórico, ou melhor, a três idades do mundo: “Os tempos primitivos são líricos, os tempos antigos são épicos e os tempos modernos são dramáticos. A ode canta a eternidades, a epopeia soleniza a história, o drama pinta a vida” (HUGO, 2004, p. 40).

Para o autor, analisar o grotresco seria um início para introduzir uma nova visão, e fazer compreender melhor as concepções do belo. Para a teoria literária isso proporcionou contribuições estéticas através do gênero. Pois, “o grotresco é o cômico, o feio, o monstruoso, a palhaçada, mas, sobretudo, um modo novo e geral de conceber o fato estético, pois termina irrompendo, na visão hugoliana, em qualquer lugar onde aconteça a produção simbólica.”. (SODRÉ, 2014, p. 41-42).

Dentro do imaginário do homem romântico, existiam aspirações discordantes e contrarias ao que se espera ser sensorial quando se observa uma figura um tanto estranha, Eco relata que o Feio muitas vezes nos causa uma curiosidade natural, ou seja, “o monstro é visto como curiosidade natural e perde a sua carga simbólica. O problema não está mais em vê-lo como belo ou feio, mas em estudá-lo em sua forma, por vezes em sua anatomia.”. (ECO, 2010 p. 152)

Nas palavras de Hugo, é o cristianismo que “leva a poesia à verdade. Como ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Ela sentirá que nem tudo na criação é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz”. (SODRÉ, 2014 p. 41).

O grotesco romântico corresponde à individualidade, a poesia, a solidão, a beleza física frente ao sublime, o gótico. Para (HUGO, 2004, p. 29), essa correspondência romântica do grotesco é como uma:

Câmara, uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda de seu isolamento. A sensação carnavalesca do mundo transpõe-se de alguma forma a linguagem do pensamento filosófico idealista e subjetivo, e deixa de ser a sensação vivida (pode-se mesmo dizer corporalmente vivida) da unidade do caráter inesgotável da existência que ela constituía no grotesco da Idade Média.

As ideias sobre o Feio e o Belo, correlaciona-se com o gosto proferido especificamente no movimento romântico:

A própria ideia do Feio, embora em geral seja difícil estabelecer pelos vestígios arqueológicos se aquilo que está representado era realmente considerado feio: aos olhos de um ocidental contemporâneo certos fetiches, certas mascaras de outras civilizações parecem representar seres horríveis e disformes, enquanto para os nativos podem ou podiam ser representações de valores positivos. (ECO, 2010, p. 131).

Dentro da leitura do prefácio de Cromwell, observamos discussões relacionadas à imitação e conceito de mimese<sup>8</sup>. As personagens ficcionais de Victor Hugo têm essa verossimilhança conjunta ao grotesco e sublime em sua literatura. Ela se porá a fazer como a natureza, a mistura nas suas criações, sem, entretanto, confundi-las, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos o corpo com a alma, o animal com o espírito, pois o ponto de partida da religião é sempre o ponto de partida da poesia. Tudo é profundamente coeso. (HUGO, 2004, pág. 27), mas sim diretamente na natureza, na verdade e na inspiração, a qual, para ele, “é também uma verdade e uma natureza” (HUGO, 2004, p. 65).

---

<sup>8</sup> *lit* recriação da realidade na obra literária.



Somente diremos aqui que, como objetivo junto do sublime, como meio de contraste, o grotesco é, segundo nossa opinião, a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte. (HUGO, 2004, p. 33)

O drama hugoano é a reflexão individual do sujeito, onde os questionamentos existenciais estão em crise, já à estética clássica elabora uma didática a ser seguida, Hugo (2004) rompe com essa didática. “A unidade do sujeito é abalada porque o substrato do sujeito clássico dissolve-se; o sujeito romântico não é mais uno, é a um só tempo grotesco e sublime” (HUGO, 2004, p. 34). E seria também exato dizermos que o contato do disforme deu ao sublime moderno alguma coisa de mais puro, de maior, de mais sublime enfim que o belo antigo; e deve ser isso.

O estudo realizado tanto no grotesco quanto no sublime nos faz refletir e enxergar as miríades artísticas e suas formas nos diferentes momentos, épocas e culturas. Continuamente, alguns momentos e características nos remete a semelhanças e disparidades congruentes.

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada. (HUGO, 2004, p. 33).

Concluindo essa explanação das artes literárias, tanto do campo da pintura, quanto da literatura, filosofia, entre outras vertentes pós-moderna, observamos que o grotesco pode ser interpretado junto ao sublime, mas mantém suas características distintas em diferentes fases. Em vários momentos, ambas as estéticas se encontram e são semelhantes dentro das figuras encontradas como: ironias, sátiras. O “grotesco” se cobriu e contraiu uma polissemia de significados e significações ao longo do tempo, e porque não, uma resignificação.

A poesia nascida do cristianismo, a poesia de nosso tempo é, pois, o drama; o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. Porque a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários. (HUGO, 2009, p. 46-47)

Delineamos e observamos categorias estéticas que eminentemente estão interligadas dentro do romantismo do século XIX, período esse em que o romance

foi publicado pela primeira vez. Tais categorias são transpassadas e se encontram de forma linear em específico na personagem Dorian Gray, experimentamos na narrativa uma metamorfose, a mesma metamorfose de Kafka, onde o grotesco e o sublime unificam-se, subjugando a estética clássica, o feio e o belo juntos oferecendo contrastes maiores que as unidades, ambas imagens fundidas que oferecem significação.

## 4 A PERSONAGEM DORIAN GRAY NO ROMANCE E NO CINEMA

### 4.1 Dorian Gray: personagem do romance

Analisaremos agora o romance “O Retrato de Dorian Gray” do escritor inglês **Oscar Fingal O’ Flahertie Wills Wilde**. O Romance conta a história da personagem Dorian Gray, um nobre rapaz que vive na sociedade vitoriana do século XIX. Dorian é considerado um jovem explicitamente belo, cuja estética e ingenuidade desencadeiam uma afeição encantatória e sublime em torno de sua estranha beleza. Dorian Gray é uma personagem psicológica, cuja a identidade é minuciosamente construída na narrativa através das ferramentas textuais, intertextuais e dialógicas conduzidas por um narrador onisciente. Observaremos essa personagem atentamente, onde a caracterização será nosso maior objetivo. Nessa análise nos deteremos apenas nas discussões que permeiam a personagem protagonista do romance, bem como os vislumbres estéticos e filosóficos que se fazem presentes na obra, que servem como subsídio para a sua caracterização. Mas o que são as personagens? Como são compostas?

De acordo com Massaud Moisés (2006, p. 226):

Entendamos, inicialmente, o que vem a ser personagens de romance: “pessoas” que vivem dramas e situações, à imagem e semelhanças do ser humano, “representações”, “ilusões”, “sugestões”, “ficções”, “mascaras”, de onde “personagens” (do lat. Persona, mascara.)

No romance Dorian Gray é a personagem protagonista, ou seja, é uma das peças importantes para a significação da história, constitutivo fundamental como parte da estrutura da narrativa romanesca. A personagem é um elemento caracterizador, onde vive em harmonia com os outros elementos da narrativa, ou seja, esse componente não pode dissipar-se, estando interligado aos outros elementos como: o enredo, o tempo e espaço.

#### 4.1.2 O Sublime em Dorian Gray

A narrativa inicia no ateliê do artista Basil Hallward pintor romântico responsável pela criação e representação narcísica de Dorian Gray. Basil é o

primeiro a vislumbra com êxtase a fisionomia angelical do jovem retratado, percebendo na imagem de Dorian, algo esplendoroso que traduzia para ele como: “todo retrato pintado compreensivelmente é um retrato do artista, não do modelo”. (Wilde, 2009, pág, 16), o quadro pintado por Basil representa a beleza, algo além da imagem do modelo, o quadro guardava o segredo da alma do artista, essas discussões estão ligam-se a filosofia artística da época, “o artista é criador de coisas belas”.

Dentre essa divagação, encontramos no pensamento filosófico de Nietzsche que o sentimento estético experimentado por Basil, está vinculada a percepção apolínea da (visão). Perceber, é interagir com uma sensação subjetiva. Para Nietzsche o belo é “uma sensação de prazer que nos oculta em seu fenômeno as verdadeiras intenções da vontade (2007, p. 46), em resumo o belo é a sensação que nos causa prazer.

Nesse momento Dorian Gray não se faz presente na narrativa, apenas a sua representação imagética que no romance é descrito pelo narrador, que nos mostras as primeiras impressões das características da personagem.

No centro da sala, em um cavalete, erguia-se o retrato, em tamanho natural, de um rapaz singularmente formoso, e em face, um pouco distante, achava-se sentado o próprio pintor, Basil Hallward (...) O pintor olhava a graciosa e encantadora figura tão finamente reproduzida pela sua arte e um demorado sorriso de prazer passava-lhe pela face. Wilde (2009, p.13-14)

Observamos que o prazer experimentado por Basil, está ligado a teoria Kantiana, o belo em harmonia com o sublime. “O belo concorda com o sublime no fato de que ambos aprazem por si próprios”. (KANT, 1995, p.89), portanto, tal ideal não deduz o juízo dos sentidos, nem um juízo lógico-metodológico, mas um juízo de reflexão. As personagens interagem, levantando questionamentos e reflexões estéticas e filosóficas, é isso que engloba a nossa ideia do ser ficcional, um ser pensante. É no imaginário do autor que surge a criação da personagem, mesmo quando essa é inspirada por uma figura histórica. As personagens são ficções existencializadas que discorrem e atuam no interior da narrativa literária mostrando uma aproximação racional com o plano real, ou seja, o nosso plano.

A personagem deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo. Para tanto, deve lembrar um ser vivo, isto é, manter certas relações com a realidade do mundo, participando de um universo de ação e de sensibilidade

que se possa equiparar ao que conhecemos na vida. (CANDIDO, 2005, p, 64-65).

Depois desta digressão, voltamos ao romance e a personagem. A personagem do Lorde Henry Wotton, é uma das “personalidades” da narrativa que somos apresentados logo no primeiro capítulo, onde tem-se o vislumbamento do pintor Basil. Esta personagem é muito importante para o desenrolar da narrativa, por ser o responsável por influenciar os pensamentos, e atitudes de Dorian Gray, por meio desta influência, Dorian Gray adota uma nova filosofia e concepção de beleza. Henry Wotton tem em sua essência, todo o poder e magnitude do Dândi, através da influência: conquista, simula e induz as personagens num entrelaçado filosófico e psicológico, a respeito da vida, emprega a concepção narcísica e hedonista da beleza.

Identificamos no diálogo das personagens, ideias, pensamentos que concordam com a ideia da beleza através dos sentidos.

Muito bem – disse-lhe -, nada cura melhor a alma que os sentidos, como nada seria melhor que a alma para sanear os sentidos (...). Em seus olhos pairava como que essa espécie de terror que se descobre nos olhos de alguém acordado em sobressalto.... As narinas, finamente desenhadas, palpitavam, e uma perturbação oculta avivava o carmim de seus lábios trementes. (WILDE, 2009, p. 30).

Por todo momento da narrativa, a beleza de Dorian é um dos temas mais discutidos. No romantismo vitoriano, sabe-se que o ideal da beleza está na harmonia estética do gênio, ou seja, pois tudo está a par da visão, dos sentidos cometidos a subjetividade do ser. De acordo com o pensamento de Wilde (2009, p. 31), a beleza não precisa ser explicada, sendo um fator absoluto do mundo, como o sol, a primavera, ou o reflexo, nas águas sombrias, dessa concha de prata que chamamos a lua; isso não pode ser discutido. Ao mesmo tempo em que também se encanta pela figura bela, jovial e sublime do jovem rapaz ali representado Lorde Henry intensifica sua ideologia.

Isso é tua melhor obra, Basil; a melhor coisa que até hoje fizeste – disse Lorde Henry languidamente. (...). Um retrato como este te colocaria acima de todos os jovens da Inglaterra e tornaria os velhos ciumentos, se os velhos ainda pudessem sentir qualquer emoção. Wilde (2009, p.14)

Lorde Henry é uma das personagens importantes desta narrativa, quando se trata da concepção do belo, o mesmo tem um pensamento formado acerca deste tema, para Lorde Henry a noção de beleza, necessita da harmonia.

A beleza, a verdadeira beleza acaba onde começa a expressão intelectual. A intelectualidade é por si mesma exagerada e destrói a harmonia de qualquer semblante. No momento que se assenta para sentar tudo é nariz, tudo é fronte ou coisa pior. (WILDE, 2009, p.14).

Basil confessa ao Lorde Henry o momento em que observou Dorian Gray pela primeira vez, enquanto estava em um salão de festa característico dos movimentos artísticos do romantismo burguês-vitoriano, o pintor Basil Hallward relata que sentiu uma forte emoção, emoção essa que é desencadeada pelo sublime. Burke (1993) explica que no espírito humano existe a percepção que ínsita a paixão no indivíduo através da curiosidade de uma novidade.

De acordo com Wilde (2009, p.17):

Quando, de súbito, obscuramente, percebi que alguém me observava. Dei meia volta e, pela primeira vez, vi Dorian Gray. Nossos olhares cruzaram-se e eu senti-me empalidecer. Penetrou-me um singular terror.... Compreendi que estava em face de alguém cuja simples personalidade era tão fascinante que, se eu me abandonasse, ela me absorveria inteiramente, a minha natureza, a minha alma e até o meu talento.

Outro princípio desta vertente estética do sublime, é o carácter e capacidade que a personagem experimenta ao contemplar tal figura Narcísica de Gray, sentimos acessível dor ou prazer. Como observamos nesse estudo o belo está ligado ao amor, ao sublime, a dor, prazer e ao medo; e na personagem Dorian Gray, tais experimentações são facilmente identificadas, tanto do ponto de vista das personagens, como no ponto de vista da própria personagem Dorian Gray.

O esplendor causado por Dorian Gray em Basil, é o que chamamos de sublime, a junção do sentimento do belo ocasionado pelas características do corpo estético de Dorian, o personagem reúne todas essas qualidades sutis, belas e imagéticas. Para Eco (2004) dessa forma, através das civilizações, a beleza tem sido verificada como o que acarreta sentimentos de prazer, possibilitando admiração. Ora essas premissas nos levam a algumas reflexões de que a beleza

está ligada ao imaginário, numa ótica de que o que é belo é bom, o que é belo é amado e desejável. No início o narrador através da personagem Basil utiliza de métodos narrativos para introduzir a caracterização da personagem, descrevendo o sentimento tão fascinante causado pela fisionomia bela de Dorian.

Dorian Gray então é apresentado ao seu outro “eu”. Através da criação de Basil, Dorian tem pela primeira vez a consciência de sua própria beleza. É apenas após ter vislumbrado o retrato terminado que Dorian sente prazer diante a figura estética, podemos compará-lo a figura do Narciso<sup>9</sup>. Sua própria beleza escarneada na pintura, gerou um significado que introduziu em Dorian, algo novo, e manifesto de uma contemplação sublime.

No momento de revelação de Dorian Gray, intersecionamos:

Dorian não respondeu; aproximou-se descuidadosamente do seu retrato e pôs-lhe os olhos.... Quando o viu, surpreendeu-se e o rosto se lhe coloriu um momento, de prazer. Um raio de alegria iluminou-lhe os olhos, porquanto ele se reconhecia pela primeira vez. Ficou algum tempo imóvel, admirando, e na dúvida de Hallward lhe falava, sem compreender a significação das suas palavras. O sentido de sua própria beleza surgiu-lhe como uma revelação. (WILDE, 2009, p. 33-34).

A personagem que visualiza a outra imagem pintura, ou seja, sua própria representação semiótica uma Metaficção<sup>10</sup>. O quadro funciona com uma espécie de espelho da alma que reflete uma, ou várias camadas ficcionais de um mesmo objeto artístico literário. Então, o retrato de Dorian é a representação de um retrato da realidade, a realidade acometida a realidade do romance, temos as pessoas que veem o Dorian, o Dorian que se ver no quadro como uma relação tridimensional semiotizada pela personagem, sendo que a ficção não é a realidade na qual é baseada.

A complicação do Romance dar-se-á, quando Dorian por influência de Lorde Henry, percebe que sua beleza e jovialidade é passageira e que com o tempo, irá findar, ficar velho e horrível, enquanto o retrato permanecerá jovem, incorrupto.

---

<sup>9</sup> O mito do Narciso dir-se-á de um belo rapaz que todos os dias ia contemplar sua beleza num lago. Era tão fascinado por si mesmo que certo dia caiu dentro do lago e morreu afogado. No lugar onde caiu, nasceu uma flor, que chamaram de **narciso**.

<sup>10</sup> “Metafiction,” as it has now been named, is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity. “Narcissistic” – the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness – is not intended as derogatory but rather as descriptive and suggestive, as the ironic allegorical readings of the Narcissus myth which follows these introductory remarks should make clear. Hutcheon (1984, p. 1).

Através de um desejo Dorian compactua com o misticismo fantástico na obra, observamos aqui o mito do Fausto de Goethe, onde nota-se o tema do pacto diabólico, espécie de diálogo que Wilde realiza sobre o mito do Fausto. Dorian, então deseja permanecer jovem e belo, enquanto o quadro sofre todas as ações do tempo.

Eu ficarei velho, aniquilado, hediondo! .... Está pintura continuará sempre fresca. Nunca será vista mais velha do que hoje, neste dia de junho...Ah! se fosse possível mudar os destinos; se fosse eu quem devesse conservar-me novo e se essa pintura pudesse envelhecer! Por isto eu daria tudo! ... Nada há no mundo que eu não desse ... Até minha alma! ...

Na personagem Dorian Gray observamos a acepção da dualidade humana, entre o corpo e a alma, o ser humano para Platão é um composto de duas partes que se diferem e separam-se: o corpo é considerado matéria e a alma é a própria consciência espiritual, como interpretação do dualismo psicofísico, a dupla consciência aniquilada da realidade resistente do corpo. Do dia em que o cristianismo disse ao homem: “Você é duplo, ... desde esse dia foi criado o drama. (HUGO, p.41-42).

Dorian Gray é uma personagem diferente com característica físicas e uma composição voltadas para o senso psicológico da narrativa que o torna protagonista do enredo. Outra dualidade que persegue a personagem é a de sua alma e corpo, é podemos comparar ambos com outros temas como o bem-mal, feio-belo, grotesco-sublime, são gêneros, estéticas que se aproximam nesta prosa.

Dorian, é o tipo de personagem que vai se delineando aos olhos do leitor, por intermédio dos recursos verbais do autor. De acordo com Candido (2011), existe duas modalidades de caracterização da personagem, delimitando duas famílias: “personagens de costumes” e “personagens de natureza”. Dorian Gray é uma personagem caracterizada pela segunda família, *personagens de natureza*, pois a personagem é apresentada inicialmente, pelas suas características físicas superficiais, pelo seu modo-de-ser. identificamos o seu desenvolvimento no decorrer da narrativa, onde o mesmo adquire outros modos-de-ser. para melhor explicar à construção da personagem:

Como um bruxo que vai dosando poções que se misturam num mágico caldeirão, o escritor recorre aos artifícios oferecidos por um código a fim de engendrar suas criaturas. Quer elas sejam tiradas de sua vivência real ou



imaginária, dos sonhos, dos pesadelos ou das mesquinhas do cotidiano, a materialidade desses seres só pode ser atingida através de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis aos seus movimentos. (BRAIT, 1993, p.52).

A linguagem utilizada pelo autor referência a própria realidade. Através desse processo, o autor cria a personagem com base no que tem de conhecimento empírico ou da sua própria imaginação, delimitando e delineado aquilo que chamaremos de personagem real e ficcional.

A materialidade desses seres só pode ser atingida através de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis os seus movimentos (...) o texto (...) é o único dado concreto capaz de fornecer elementos utilizados pelo autor (...), para caracterizar as personagens, sejam elas encaradas como pura construção linguístico-literária ou espelho do ser humano. (BRAIT, 1990, p. 52).

Falamos ainda em termos de caracterização que pode ser classificada em *direta* ou *indireta*. No romance em análise, a personagem Dorian Gray é caracterizada como *direta*, devido ao detalhamento realizado pelo narrador em torno de suas particularidades, aparência física, psicológica e intelectual. As suas características não ficam subentendidas, e sim expostas na narrativa. “Ele era, decerto, extraordinariamente belo, com os lábios escarlates finamente talhados, os claros olhos azuis, a cabeleira de cachos de ouro. Tudo na sua face atraía a confiança.” (WILDE, 2009, p. 26). Quanto ao *físico* de Dorian, já descrito desde o início da narrativa o quanto ele é jovem, absolutamente belo, e sua imagem é incomparável. Além da característica física e psicológica, a personagem reúne a personificação do “ser social” como dualidade do seu caráter, portando-se como um verdadeiro cavalheiro aristocrata.

Dorian Gray cria laços profundos com Lorde Henry, que toda a influência e filosofia ditada mesmo é captada e absorvida por Dorian como uma religião que se deve seguir devotamente. Dorian em uma de suas jornadas noturnas afim de conhecer o que a vida tem por oferecer, conhece Sibyl Vane, uma bela e jovem atriz, em uma peça de teatro e de imediato se apaixona pela jovem de beleza clássica, Sibyl é a segunda contemplação do belo identificada nessa análise. Dentro do romance a personagem Sibyl Vane representa o que era para o Romantismo Vitoriano, a idealização da mulher, são figuras harmoniosas extremamente

românticas, submissas às resoluções normas familiares, e idealizam o homem metafórico, o antigo cavaleiro ou o príncipe encantado.

Esse espetáculo era bom para nós, Harry. Era *Romeu e Julieta*; devo confessar que me contrariou a ideia de ver Shakespeare representado naquela barafunda. Sentia-me, todavia, intrigado. (...) Romeu era gordo *gentleman* idoso, com sobrelhas enegrecidas à rolha queimada, uma voz rouca de tragédia e uma figura como um barril de cerveja. Mercutio era, pouco mais ou menos, tão feio. (...) Mas Julieta! Imagina, Harry, uma donzela de dezessete anos apenas, coma figura de uma flor, uma pequena cabeça grega com tranças de castanho carregado, olhos apaixonados de profundezas violáceas e lábios como pétalas de rosa! (WILDE, 2009, p. 55).

Para Dorian, a beleza de Sibyl ofusca toda a feiúra desordenada do que era os outros personagens grotescos da peça. Dorian, então se encanta tanto pela arte de atuação da jovem que cria uma espécie de amor platônico que o impulsiona a casar com a jovem Sibyl. A jovem ao se apaixonar perdidamente por Dorian, direciona todo o seu amor teatral a figura do mártir grego. Dorian a observa em outra apresentação, e rompe motivado pela péssima representação da peça de Shakespeariana. O autor faz uso do intertexto, quando insere personagens de outras obras como os da peça Romeu e Julieta para figurar em suas próprias personagens, seu texto adquire tons da metalinguagem e intertextualidade. Após o desprezo de Dorian a jovem Sibyl Vane, suicida-se com veneno tendo o mesmo fim trágico representado por ela mesma na peça de Shakespeare.

#### **4.1.3 A Grotesca Representação de Dorian Gray**

Diante de tal comportamento, a alma de Dorian Gray representada na pintura muda a cada atitude inexpressiva e má, refletindo a imagem de sua alma. “Então afastou o biombo e face a face se contemplou... Sim, era verdade; o retrato estava mudado. (...). Arrepiou-se assombrado.... Voltando-se para o lado do divã, ali se deixou cair, olhando o retrato, espavorido e tremulo de horror! ” (WILDE, 2009, p. 96). O horror sentindo por Dorian é uma das características que agrupam o grotesco, o sentimento de medo diante de uma figura que causa estranhamento. Com a morte de Sibyl, Dorian dissipa-se de rancor, arrependimento e frustrações. Porém, com a força e a persuasão da má influência de Lorde Henry, Dorian recobra a paz temporária observando a morte de Sybil como mais uma tragédia grega do teatro.

A dura crueldade que vincula as finas linhas da boca, havia, sem dúvida, aparecido precisamente na ocasião em que a moça ingeria o veneno.... Ou esse retrato seria indiferente aos fatos e só refletiria o que se passa na alma? Ele pasmava, esperando que um dia talvez visse a alteração operar-se antes seus olhos – e esta ideia fê-lo tremer. (WILDE, 2009, p. 104).

Na imagem do retrato de Dorian guardam-se os assombros de um ser antes belo, agora envolvido pelo grotesco. Wilde utiliza da fusão estéticas do grotesco e do sublime para caracterizar a metamorfose sofrida pelo protagonista. Tanto a beleza quanto a feiúra fazem parte de um meio de contrastes do grotesco, entendendo-os aqui “como o feio em si, o feio formal e a representação artísticas de ambos (ECO, 2007, p. 20), ao observamos pelo contexto da subjetividade a fealdade pode trazer prazer, já o belo pode gerar a busca pelo seu contrário, o grotesco.

De hora em hora, de semana em semana, a imagem pintada decairia: ela poderia escapar à disformidade do vício, mas a fealdade dos anos se fixaria. As faces tornar-se-iam escovadas e pelancosas. Os “pés de galinha” circundariam os olhos amortecidos, assinalando-os com um estigma horrível. Os cabelos perderiam o brilho; a boca, mole e entreaberta, apresentaria essa expressão grosseira ou ridícula que possuem todas as bocas de velho. O pescoço dessa imagem tornar-se-ia rugoso; as mãos mostrariam as veias azuis salientes; o corpo curvar-se-ia como o do avô, que fora tão áspero para ele na sua infância. O quadro deveria ser afastado de todos os olhares. Ele não poderia proceder de outra forma. (WILDE, 2009, p. 121).

A obra de arte de Basil Hallward em primeira instância representada a perfeição clássica da beleza narcísica e platônica que envolve as concepções de belo, beleza. Tal figura representa o belo e o harmonioso. Em segundo momento a figura se encontra face a face com o grotesco. Portanto, o retrato funciona como um espelho da alma de Dorian, cujo em um compasso perfeito com os atos comensuráveis e grotescos praticados pela personagem, espelha as transformações horrendas, disformes, rudimentares e grotescas da pintura.

A ruína da alma de Dorian o atormentava, o egoísmo comedido a sua personalidade grotesca o angustiava, mas isso eram seus pormenores. O protagonista aos poucos percebe que o fato de não envelhecer não lhe traz felicidade, pelo contrário. “Apaixonava-se cada vez mais pela sua própria beleza e cada vez mais se interessava pela degradação da própria alma.” (WILDE, 2009, p. 150). Com o passar do tempo, observamos uma mudança contrastante da personagem, a voz narrativa ganha outros tons, a personagem observa a

transmutação de sua própria alma transformando-se em um monstro depois de praticar os seus crimes e atos infames, dentro destes atos descritos na narrativa; tudo está envolvido com a realização do prazer sexual e dos desejos da alma, no qual o Lorde Henry Wotton empregava em seus discursos filosóficos estéticos nos primeiros capítulos da obra. Tal feiúra grotesca, gera uma espécie de prazer inexplicável na personagem, durante a narrativa o quadro é caracterizado com mudanças em suas nuances simbolista e impressionistas. Temos então, duas versões do Dorian, um que permanece belo e acometido pela sua consciência hedonista, outro representado figurativamente como um símbolo da frivolidade grotesca da alma.

Basil Hallward visita Dorian Gray em sua mansão, nesse capítulo do livro percebemos o clímax da narrativa, Basil decide viajar e despede-se de Dorian, porém tem um último pedido, ver o quadro sua obra prima por ele pintado. Dorian acompanha Basil até um quarto antigo, onde o quadro se alojava, o quarto parecia inabitável após velho, sujo e mórbido, o quadro de Dorian encontrava-se coberto por um pano, ao retirar o pano, Basil extreme-se com a figura ali representada. Conforme Wilde (2009, p.151-152):

Um grito de espanto escapou-se dos lábios do pintor, quando ele viu à fraca luz da lanterna, a execrável figura que parecia caretear na tela. Havia nessa expressão qualquer coisa que o encheu de nojo e pavor. Céus! Aquilo poderia ser a face, a própria face de Dorian Gray? O horror, fosse qual fosse, entretanto, não havia inteiramente danificado essa beleza incomparável. (...). A ideia era monstruosa e ele se apavorou! (...). Era uma odiosa parodia, um infame, ignóbil sátira! (...). Era menos perturbadora a podridão de um corpo, no fundo de um tumulto úmido!

A figura representada no quadro é considerada grotesca, porém havia para Basil algo de belo no quadro, algo se mantinha latente a pura virilidade juvenil, no qual pintava o antigo Dorian, embora a figurada parecesse bestial, horrenda, grotesca, para Basil existia em sua excrescia algo lúdico e harmonioso. “Para a tradição pitagórica... a alma e o corpo do homem estão sujeitos às mesmas leis...[e] proporções que se encontram na harmonia do cosmo de modo que o micro e o macrocosmo (o mundo em que vivemos e o universo inteiro) aparecem ligados por uma única regra matemática e estética, ao mesmo tempo.” (ECO, 2004, p. 82). Tentando entender o porquê daquela abominação, Basil tenta convencer Dorian de que existe uma regeneração para sua alma. Entretanto, Dorian não concorda. No

romantismo, o autor procura mostrar o homem em sua magnitude, mostrando todas as possibilidades e lados do feio e do belo de cada ser ali idealizado.

Dorian Gray olhou o retrato e, súbito, um indefinível sentimento de ódio contra Basil Hallward apoderou-se dele, como se lhe fosse sugerido por essa figura pintada na tela, sibilado ao ouvido por esses lábios em esgares... Os selvagens instintos de um animal acuado despertavam nele e então detestou esse homem assentado junto à mesa, mais que nenhuma outra coisa na sua vida!... (...) Avançou docemente, passando perto de Hallward, chegando atrás deste, apanhou a faca e voltou-se... Hallward fez um movimento, como para levantar-se da poltrona... (Wilde, 2009, p. 153)

Dorian Gray assassina Basil a golpes de faca, acertando a sua veia carótida, em um impulso animalesco, grotesco e violento. O grotesco manifesta-se pela crueldade extrema com que se tiram os véus das regras ou das convenções civilizadas (ingestão de fezes, sexualidade mortífera, assassinatos brutais, etc.) em função de um poder que se autojustifica, girando alucinadamente em torno de si mesmo. (SODRÉ, 2014, p. 87). Dorian mais tarde com a ajuda de um químico conhecido, dissolve o corpo de Basil, livrando-se de qualquer vestígio do assassinato.

A culpa, o pecado, e o apodrecimento, a alegoria da morte em vida de sua alma, para Dorian era uma coisa insuportável. Com o tempo Dorian percebe que nada daquilo que ele proferiu durante sua vida, o conhecimento das artes e culturas, beleza, luxúrias, desejos, todos os pecados o tinha feito perder a sua alma. Wilde, utiliza o grotesco e o sublime em sua obra de forma bem descritiva, a fisionomia, o físico, o ambiente, buscando na antiguidade clássica todos os modelos de arte, caracterizando suas personagens de forma linear, a estética do belo e do sublime une-se encontra-se na personagem Dorian Gray, enquanto sua beleza representa o que de mais sublime tem na obra, a figura do seu retrato mostra a sua alma e a representação do que tem de mais horrendo e grotesco.

Dorian deseja ter uma nova vida, para isso tenta livrar-se dos vestígios do seu passado pecaminoso, embora não confessaria nenhum crime, queria ser bom e começaria a fazer coisas boas. Contudo, decide livrar-se do quadro, figura essa que representa tudo o que mais de horrível foi o seu passado, e seria a única prova a erguer-se contra ele. Então decide destruí-lo. “Aniquilaria o monstruoso retrato de sua alma e, livre de suas medonhas advertências, recobriria a paz. Agarrou o punhal e apunhalou o quadro.”. (WILDE, 2009, p. 211). Os criados e mais dois

gentlemans que passavam na rua naquele momento, escutaram o grito agudo da alma de Dorian. Depois de muito tempo forçaram a porta e conseguiram chegar aos aposentos de seu patrão, quando os três entraram perceberam apenas o belo retrato do jovem Dorian como o residia no “esplendor de sua estranha juventude”, belo, jovem e harmonioso.

No assoalho, jazia um homem morto, trajado a rigor, com um punhal no coração! .... Seu semblante estava macerado, enrugado, repulsivo! .... Somente pelos anéis conseguiram reconhecer quem era... (WILDE, 2009, p. 212)

Ao destruir o seu retrato, Dorian morre fisicamente, transformando-se na figura horrenda antes exibida apenas pela pintura. O corpo cadavérico e grotesco de Dorian ao final da narrativa, representa o fim do ciclo natural da vida.

## **4.2 Adaptação como Tradução**

A literatura é uma forma artística tendente ao diálogo com outros meios de linguagem, sobretudo com o cinema, devido a similaridades de ambos os códigos e signos que influem nestas narrativas. Enquanto nas páginas encontramos a cadência imagética construída através de um discurso verbal, onde o leitor constrói em sua mente um universo infinito conforme a sua imaginação; enquanto no cinema, temos a magia decodificada em imagens e movimentos significantes, no qual o espectador recebe por meio de palavras o que foi transposto, e visualizado por um criador.

O cinema como “arte autônoma”, possui construções próprias em torno da concepção artística/visual com uma própria narrativa e linguagem cinematográfica. Os estudos que permeiam a sua esfera levantam questionamentos em torno da fidelidade, ainda na academia, observamos críticas sobre as adaptações, onde as mesmas são encaradas como algo inferior, conforme (STAM, 2006, p.19) muitos “termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização”, e “profanação”, intensifica a ideia de as adaptações fizeram o desserviço a literatura, ou seja, o cinema desempenha um papel secundário. Portanto, vê-se a importância de novas teorias e pratica sobre a adaptação, assim,

“quando anunciamos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra (s) obra (s).” (HUTCHEON, 2011, p. 27).

Ver e representar são o foco desta nova arte, onde a percepção, de acordo com (PELLEGRINI, 2003, p. 16) "a imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor." São os múltiplos diálogos que estabelecem essa troca de informações entre os meios, onde um intercâmbio entre literatura e cinema gera fortes referências intertextuais, dialogando com uma nova percepção artística.

A literatura e o cinema são formas de artes diferentes, expressam de forma diferentes suas temáticas e interpretações. O cinema se tornou um espaço para a literatura falada, ou seja, por meio dessa nova arte conseguimos visualizar uma linguagem plástica, que sintetiza em imagens, som, luz, construções poéticas e simbólicas. Trazemos aqui o conceito de adaptação como tradução através da luz do pensamento de Bakhtin sobre Dialogismo, conforme (STAM, 2006, p. 21) “A teoria da intertextualidade de Kristeva (enraizada e traduzindo literalmente o “dialogismo” de Bakhtin) e a teoria da “intertextualidade” de Genette, similarmente, enfatizam a interminável permutação de textualidades, ao invés da “fidelidade” de um texto posterior a um modelo anterior, e desta forma também causam impacto em nosso pensamento sobre adaptação.”

Observamos que possíveis aproximações podem ser vivenciadas em linguagens distintas no caso a literatura e no cinema, bem como o romance e o teatro. De acordo com Gomes (2004), o cinema pode ser interpretado como teatro romanceado ou romance teatralizado.

Para Hutcheon (2001, p. 30):

a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação.

Falamos em sistemas semióticos que podem ser traduzidos e resinificados para outros sistemas semióticos, criam-se signos distintos com novas estruturas e sentidos, sem perder assim a essência do signo primário. As adaptações fílmicas de textos literários já eram exploradas muito antes do cinema se firmar como arte.

Segundo (CATTRYSE, 2004, p. 21) os estudos de adaptações fílmicas iniciaram desde os anos 1900. Existem diversas teorias, a primeira que surgiu foi no ano de 1990 com Patrick Cattrysse, o estudo da teoria de Even-Zohar (1990) que tentou raciocinar uma metodologia de investigação para as traduções entre sistema dispares. Dessa forma, quando falamos em adaptação como tradução, emergimos os processos que transpassam a escrita, traduzidos para um contexto histórico, político e social.

Assim, quando falamos em adaptação como tradução, trazemos à tona os processos que permeiam a escrita, roteirização onde os textos são transpostos, traduzidos para um contexto histórico, político, social, linguagens e épocas. “As personagens de grande parte das narrativas contemporâneas, portanto, representam o fim do individualismo burguês, do “eu singular e intransferível”, surgido com o romantismo e que ainda sustenta a ficção moderna.

De acordo com Pelegrini, (2003, p. 32):

o importante nesse complexo jogo de relações não é saber se os textos escritos são substituíveis por filmes, fitas, CDs, e-books ou qualquer outra coisa; saber que marcas deixarão entre si, na película viva das linguagens dos quadros, dos filmes, dos textos; mas sim saber se determinados valores, ancorados em séculos e séculos de cultura verbal, continuarão a ter o mesmo sentido.

É nessa perspectiva que a nossa investigação parte para lidar com a tradução das categorias estéticas que confluem junto com personagem protagonista da adaptação homônima de Oliver Parker, *O Retrato de Dorian Gray* (2009). Observaremos como a personagem do romance foi adaptada e que diálogo com as categorias estéticas mantem entre os meios intersemioticos do cinema.

### **4.3 Dorian Gray: personagem de cinema**

Quando confrontamos o romance *O Retrato de Dorian Gray* com a mais nova adaptação homônima lançada em 2009 na direção de Oliver Park, trazemos questionamentos comparativos sobre a personagem do romance com a personagem cinematográfica.

No cinema a personagem é situada conforme a do romance. Porém, existem algumas diferenças que permeiam a construção e a sua caracterização, estas são



basicamente, as ferramentas cinematográficas como o uso dos recursos de elaboração, por exemplo, a câmera que se articula e possui função narrativa. De acordo com (GOMES, 2009, p. 107), a câmera funciona como uma espécie de narrador se exprime, assumindo qualquer película corrente os pontos de vistas, posicionamentos no espaço, das personagens.

É nessa perspectiva que observaremos através de algumas ilustrações do filme “O Retrato de Dorian Gray”, como a personagem se comporta dentro da narrativa cinematográfica, onde a linguagem plástica é desenvolvida em imagens. A imagem é um interesse da obra literária, porém quando estudamos a adaptação fílmica, temos a imagem pronta, a imagem tem o poder de prender a atenção mesmo mostrando diferentes realidades.

A narrativa fílmica segue com a chegada de Dorian a Londres, em um belo dia cheio de luz, onde é apresentado o espaço e cultura, social acometido pelos valores vitorianos.

De acordo com Pellegrini, (2003, p. 26):

O narrador pode usar “a panorâmica, o traveling, a profundidade de campo, os jogos de luz, a distância em relação ao objeto e a mudança de planos para situar a personagem, para integrá-la no seu meio”, além de, com esses mesmos recursos, poder interferir no fluxo da ação e no envolver do tempo.

O espaço físico é muito importante para a construção da mimese cinematográfica. Tanto o tempo como o espaço no filme tentam construir fidedignamente o que era o século XIX na Inglaterra.

O espaço fílmico não é essencialmente diferente do espaço real, mesmo permitindo-nos o cinema uma ubiquidade que somos incapazes de realizar na vida normal. Por outro lado, o domínio absoluto que o cinema exerce no tempo é um fenômeno totalmente específico. (MARTINS, 2005, p. 246).

As imagens diferentes do romance, onde o narrador através da descrição (linguagem verbal) detalha cada acontecimento, no cinema temos a construção das imagens. Na adaptação fílmica de Oliver Park, a construção das imagens tem uma significação que inclui símbolos, fotografia, montagem e os planos, importante para dar vida a narrativa e também mostrar o enredo e as personagens.

De acordo com Otavio Paz, (2010, p. 47):

*O sentido da imagem, pelo contrario, é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. A imagem explica-se a si mesma. Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer. Sentido e imagem são a mesma coisa.*

As personagens de Oliver Park mantem a mesma linha de raciocínio das personagens do romance dialogando entre si, é o que observamos ao decorrer da narrativa, enquanto no romance Dorian Gray é construído pela visão das outras personagens, no filme temos um ser físico que é contemplado pelas outras personagens do pintor Basil e Lorde Henry. Concordamos com Gomes (2011, p. 106), as personagens adquirem certa mobilidade, acompanhada de uma desenvoltura no tempo e no espaço.

Abaixo temos umas das primeiras imagens da personagem Dorian Gray junto ao outro personagem o pintor Basil Hallward, dentro destas representações e traduções das personagens para a tela, podemos observar como os recursos da direção e fotografia são predispostos, a iluminar os seres e objetos de um determinado modo fluindo no desenvolvimento da narrativa e composição dos modos-de-ser das personagens.

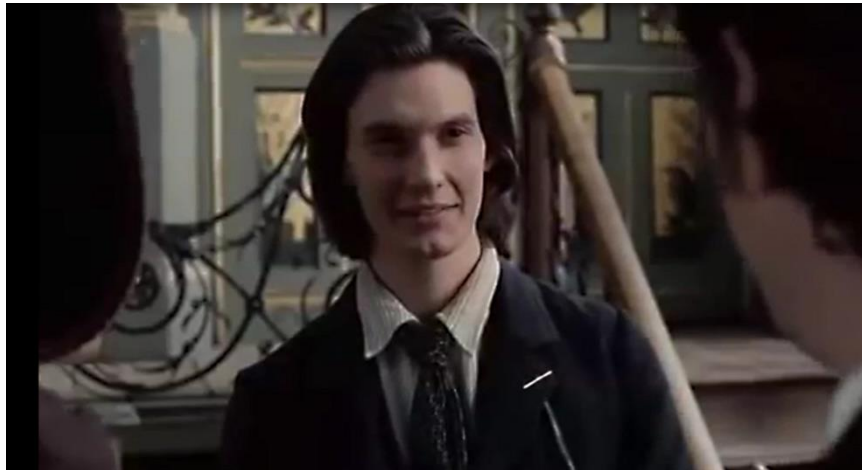


Figura 1: Primeiro encontro de Dorian Gray com Basil Hallward.

Para a caracterização física destas personagens, houve um trabalho da direção de arte, importante na criação dos figurinos e composição da personagem de Dorian, definindo a sua aparência conforme as vestimentas da época. Mas qual a diferença da personagem do romance e do cinema? Para Gomes (2011, p.111), existe uma diferença básica, enquanto no romance a personagem é construída por

palavras escritas, na adaptação fílmica, “[...] as personagens são encarnadas em pessoas [...]” (GOMES, 2011, p.111), portanto, no cinema as personagens ganham vida na pele de atores que interpretam a personagem, e trazem para si a mimese, a verossimilhança, ganhando vida após o trabalho cinematográfico.

Os personagens, é claro, também podem ser transportados de um texto a outro, e, a rigor, conforme alega Murray Smith, são cruciais aos efeitos retóricos e estéticos de textos narrativos e performativos, pois engajam a imaginação dos receptores através do que ele chama de reconhecimento, alinhamento e aliança (SMITH, 1995, p.4-6). O teatro e o romance são geralmente considerados as formas nas quais o homem e o assunto central. O desenvolvimento psicológico (e, assim, a empatia do receptor) é parte do círculo narrativo e dramático quando os personagens são o foco das adaptações. (HUTCHEON, 2011, p. 33-34).

Para tanto, o Dorian Gray de Oliver Park é diferente do Dorian Gray do Romance, quando comparamos as imagens descritas no romance criamos em nossa mente (leitor) uma personagem com as características que nos foram passadas. Já a personagem fílmica (espectador) ela é encarnada por um ator, por ser uma adaptação isso nos remete a personagem do romance, portanto é uma figura existente e que fazem parte do universo e contexto narrativo do romance. Já com a transposição/tradução desta personagem para o filme, a mesma será parte de um outro universo, com outro contexto e referencial. Quando falamos de personagens de cinema, irremediavelmente citamos as pessoas por trás da ficção, atores que interpretaram a personagem no cinema. De acordo com Martin (2005), o que realiza o prestígio de um grande ator, tanto no cinema como no teatro, é a possibilidade de ser ele próprio nas mais diversas representações e personificações da arte cinematográfica.

Em geral, as adaptações, especialmente de romances longos, sugerem que o trabalho de adaptador é o de subtrair e contrair; isso é chamado de “arte cirúrgica” (ABBOT, 2002, P. 108) por um bom motivo. (HUTCHEON, 2011, p. 43).

As personagens sofrem modificações no processo de adaptação, bem como as cenas e trechos do romance são eliminados do filme, e outros mais importantes ganham mais visibilidade, assim o diretor dar ênfase e clareza à narrativa fílmica.

Importante também falarmos do tempo do romance e o tempo do cinema, enquanto, no cinema o tempo tem certa velocidade, no qual os acontecimentos ganham vida através das personagens. Diante deste argumento, Dorian Gray de Oliver Park tem um desenvolvimento mais rápido, enquanto comparado ao Dorian Gray de Oscar Wilde, de acordo com (GOMES, 2004, p. 107), a narração objetiva de acontecimentos, a adoção pelo narrador do ponto de vista de uma ou mais personagens, ou mesmo a narração na primeira pessoa do singular.

Sabe-se que a ordem dos acontecimentos do enredo fílmico, são diferentes do enredo situado no romance de Oscar Wilde, o cinema de Oliver Park, transmuta uma nova ideia narrativa, tornando o enredo dinâmico com uma estética lúgubre, ornamentada de suspense e drama. Divergências marcam esta narrativa identificando como seu deus a adaptação da personagem e as categorias estéticas do grotesco e do sublime em fusão na personagem Dorian Gray como ocorre no romance.

Como no romance no filme percebemos também a dualidade da alma de Dorian Gray é trazida para a adaptação. A personagem é caracterizada por duas formas, o quadro que representa a sua alma e o próprio Dorian em seu corpo físico que permanecesse incólume belo e jovem.



Figura 2: Momento em que Dorian Gray faz o pacto.

Discursões filosóficas relacionada a beleza de Dorian Gray são requeentadas pelas personagens de Basil e Lorde Henry, igual ao romance, nesta cena observamos o quanto a influência de Lorde Henry causa a Dorian Gray, o fazendo

desejar ficar jovem e belo, mesmo que para isso precisasse vender a alma ao diabo, nesse ínterim, o filme dialoga com o romance contendo a mesma discussão com um outro formato, não tão direto quando comparado dentro do contexto verbal, por exemplo o pacto de Dorian no romance, é realizado de forma indireta onde a personagem expressa-se através de um desejo.

O desejo de Dorian se expressão pelo o inacessível, sublime, fantástico. O sublime no romance também está ligado a beleza de Dorian Gray e ao medo que é intrínseco na personagem, o medo é marcado em diversas partes da cinematografia, moldando a estética dramática e de suspense. O medo de Dorian Gray é o de envelhecer, é o conjunto do medo e da beleza de Dorian que nos mostra marcas da estética do sublime na narrativa de Oliver Park, este mesmo medo serve como uma mola propulsora para o desenrolar da narrativa.

Como no romance Dorian Gray se apaixona por uma bela moça chamada Sybil Vane, a personagem de Sybil é a perfeita representação da beleza romanesca, a moça é uma atriz de teatro paupérrimo, onde representa mulheres da poesia shakespeariana, com trajes característicos do século XIX, pele clara e cabelos ruivos. Dorian sente-se extremamente atraído pela jovem e por sua forma de atuar. A luz, a cor das roupas, o ambiente claro também representa como metáfora a pureza, o lado bom de Dorian Gray, esses foram os recursos que o diretor utilizou para transpor e representar a personagem através de efeitos, pois na obra literária as somas de sentidos, são mais fáceis de serem criadas. Sabendo-se que a personagem fílmica também é uma personagem psicológica, ou seja, observaremos mudanças em seu comportamento. A personagem de cinema Dorian Gray a sua função psicológica é bem mais abrangente que as do romance, nos mostrando diversas interpretações na percepção do espectador que visualiza e contextualizar a transformação de caráter da personagem de bom moço, homem arrogante, a um monstro grotesco. Abaixo observamos a cena em que Dorian está com a sua amada Sybil Vane em um ambiente harmônico e claro. Seu semblante é de uma pessoa pura e ingênua.





Ao decorrer das cenas Dorian Gray começa a perder a sua essência e pureza, nas interlocuções dessa transposição, o ambiente é expressamente afetado para nos mostrar a mudança que a personagem adquire, os cenários são escuros, noturnos, contrastando com uma nova face hedonista por parte da personagem.

A Morte de Sybil na adaptação diverge do romance de Wilde, após ser desquitada por Dorian Gray a jovem se suicida. No romance a personagem suicida-se com veneno, enquanto no filme nos é mostrado que a morte acontece por afogamento. Nesse momento Dorian Gray é visitado por Henry e mais uma vez pela força de sua interferente influencia, Dorian entende que a morte de sua amada, trata-se de um ato final de uma tragédia romântica.

Portanto, a partir dos acontecimentos da vida de Dorian Gray o quadro adquire uma nova feição com caráter imagístico. Como no romance a personagem no início carrega as características da beleza clássica onde a perfeição é representada pelo belo, sublime e o harmonioso, tais características percebemos na personagem. No segundo momento Dorian Gray encarnasse dentro da estética do grotesco, onde percebemos nas suas atitudes a mola propulsora para as mudanças de sua alma através do quadro que se torna uma espécie de espelho refletindo a sua alma degenerada. O sublime na adaptação de Oliver Park (2009) dar-se-á pelo estranhamento que sentimos referentes aos acontecimentos e devassidão de Dorian Gray. Como espectadores de cinema, podemos criar inter-relações com a imagem

fílmica, envolvendo-se de forma pragmática e empática com a narrativa e com as personagens que vivem o drama. O cinema por si, já nos induz a um grandioso sentimento artístico de prazer, alegria e muitas vezes de terror, dor, sentimentos esse que são intimamente ligados a percepção visual.

No filme, cenas de sexo, orgia, festas são inseridas para mostrar a vida devassa de Dorian, ao mesmo tempo em que o mesmo convive em harmonia com a sociedade vitoriana, embora toda a sua fama e libertinagem, as pessoas também mostram-se indiferentes às atitudes da personagem. De acordo com Muniz Sodré (2014, p. 87) “O grotesco manifesta-se pela crueldade extrema com que se tiram os véus das regras ou das convenções civilizadas (ingestão de fezes, sexualidade mortífera, assassinatos brutais, etc.) em função de um poder que se autojustifica, girando alucinadamente em torno de si mesmo.” Assassinato do pintor é uma das atitudes do grotesco realizadas por Dorian que também é acometida na adaptação. Assim, observa-se também outra diferença, a morte do pintor Basil na narrativa acontece após a descoberta do quadro grotesco de Dorian Gray, assim Dorian o assassina, livrando-se do corpo o alojando dentro de um baú e o joga em um rio. No romance a personagem de Dorian Gray recorre a uma outra personagem Alan Campbel, que livra-se do corpo do pintor utilizando métodos corrosivos através de produtos químicos.



No filme, ocorre uma grande explosão ocasionado pela discussão de Dorian com Henry, depois que o mesmo descobre a verdadeira face de Dorian Gray através do quadro escondido no sótão do seu finado avô. O grotesco e o sublime na obra cinematográfica são unificadas na cena da morte de Dorian, ou seja, a imagem do monstro representado no quadro é grotesco e é sublime ao mesmo tempo em que o



desenrolar da narrativa nos mostra a desestabilização, a personagem que aceita o seu fim como forma de se redimir da vida pecaminosa. Apunha-la com uma espada a sua própria alma, destruindo a si mesmo e transmutando a figura representada (metáfora) para seu corpo físico (real).



Portanto, dentro das narrativas fílmicas é possível identificar outras formas estéticas que eminentemente servem para compor a arte e vislumbrar o espectador com as mais diversas sensações e concepções em torno da narrativa. O grotesco e o sublime nos trouxeram grandes contribuições para a produção de massa, no século XXI, sendo adaptadas para uma linguagem visual, muitos cineastas como Stephen King, Fede Alvarez, James Wan ambos compositores de filmes de terror,



horror e suspense entre outros gêneros dentro da cultura *trash*. A personagem do romance e a personagem do filme dialogam por serem construídas a partir de um modelo fictício, mas, ao considerar uma adaptação como um produto com seus próprios resultados, altera-se esta dependência de equivalência, possibilitando assim discutir a personagem no próprio filme, ao invés de simplesmente comparar com o romance.

O romance e o filme são basicamente iguais em termos de capacidade de significar. Eles significam, sim, diferentemente. Os dois meios, porém, usam e distorcem o tempo e o espaço, e ambos tendem a usar linguagem figurativa ou metafórica. (JOHSON, 1982, p. 29).

Concluimos que a personagem de cinema na obra de Oliver Park, não foi fielmente construída quando comparada a personagem do romance, mas quando falamos de adaptação pouco importa a fidelidade de ambos os textos pois cada expressão artística é independente. De acordo com Silva, 2010, “uma máquina de edificação da imagem poética que extrai do cinema e da vida, a terceira imagem, uma imagem poética”. Portanto, deve-se observar a adaptação como uma forma de reescrever o processo de composição e caracterização da personagem, onde essas são construídas com referencial no contexto do filme, mantendo o diálogo com a personagem do romance. A personagem de cinema preservou todas as características e essência que a personagem do romance.

## **5 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Nesta pesquisa foi possível entender melhor como as categorias estéticas comportam-se nas narrativas do romance e cinema. Podemos observar como a personagem de ficção é importante para o enredo da narrativa, servindo como alicerce e conectando-se com os outros elementos. Portanto, observamos que os

diálogos entre personagem do romance e cinematográfica é possível através dos meios de comunicação mantendo expressões artísticas e dialógicas, a personagem cinematográfica é possível porque mantém uma relação com a personagem do romance.

O Grotesco em sua plenitude nos mostrou uma digressão e progressão da visão do belo e do sublime ambas estéticas da época clássica, no romantismo principalmente, o grotesco funciona na percepção e gosto como algo novo que transgredi os costumes, dando um novo significado a vida. Os estudos realizados sobre a temática ainda possuem grandes lacunas a serem preenchidas. Sobre o sublime o inacessível ainda é incorporado pelo sobrenatural entre a dor e a natureza, onde os nossos sentimentos de incompletude exaltam-se nos tornando impotentes diante de um grandioso objeto de contemplação.

O verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, mas concerne somente a ideias da razão, que, embora não possibilitem nenhuma representação adequada a elas, são avivadas e evocadas ao animo precisamente por essa inadequação, que se deixa apresentar sensivelmente. (KANT, 1995, p. 91).

Na personagem Dorian Gray de Oscar Wilde (2009) foi possível identificar ambas as estéticas em fusão apolínea e dionisíaca, a belo de um lado em reverência a estética clássica o feio e o grotesco do outro lado, refletindo o mal estar diante da sociedade.

A adaptação preservou a essência da narrativa do romance e da personagem Dorian Gray, sua linguagem filosófica, hedonista, critica. Mas apresentou algumas divergências no seu enredo, é o que pode trazer a tona o tema da fidelidade transformando em produções secundaristas, mas isso não prejudicou a obra original.

A personagem de ficção ainda nos remete a dúvida do que é real e não real quando se trata de literatura. O conceito de adaptação de Linda Hutcheon nos trouxe novas formas de repensar a tradução de textos verbais para o não verbal.

Tanto a literatura, o teatro o cinema sempre manterão esse dialogo, que deve ser continuo para a produção de novas artes. Pois deve considerar que os recursos das novas linguagens são requeitados de materiais, e fazem parte de um período histórico e sociais específicos à criação tem como base a literatura que dialoga como sempre através de um discurso intertextual.

Portanto, a fidelidade não é e não deve ser o objetivo calcado nesta discursão, romances e adaptações mesmo que organizados em um enredo de entrada, possuem formas e seções diferentes de representar os textos, imagens, personagens, metáforas e sentimentos. Pois é na visão do Diretor que o texto ganha vida através da tela como uma nova forma adaptada, traduzida. O grotesco e o sublime em suas formas variantes, quando observados em ambos os textos, trazem uma nova concepção que rompem com os cânones preocupando com a visualização estética artística.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2008.

BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do belo e do sublime**. Campinas: Papyrus, 1993.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ECO, Umberto. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

GANCHO, Candida Vilares. Como analisar narrativas. São Paulo: Ática, 2006.

GONÇALVES, Maria Magaly Trindade. **Teoria da literatura**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

JEHA, Julio (org.). **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense, 1993.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LONGINO. **Do sublime**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

NAZÁRIO, Luiz. **Da natureza dos monstros**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 2006.

RUSSO, Mary. **O Grotesco Feminino**. – Risco, Excesso e Modernidade.

SILVA, Daniel Eveling da. **Uma breve diacronia do grotesco**: Considerações sobre esse conceito. Juiz de Fora, MG. 2008. II Colóquio do Laboratório de História Econômica e Social (2008: Juiz de Fora, MG). Micro História e os caminhos da História Social: Anais / II Colóquio do LAHES; Carla Maria Carvalho de Almeida, Mônica Ribeiro de Oliveira, Sônia Maria de Souza, Cássio Fernandes, organizadores. Juiz de Fora: Clío Edições, 2008, <http://www.lahes.ufjf.br>.

Sodré, Muniz. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

SCHILLER, F. **Do sublime ao trágico**. Belo Horizonte – MG: Autêntica Editora, 2011.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: 2006.

VIEIRA, V. Os dois sublimes de Schiller. in: **Do Sublime ao trágico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.