



P E N G U I N



C L Á S S I C O S

OSCAR WILDE

O RETRATO DE
DORIAN GRAY



OSCAR FINGAL O'FLAHERTIE WILLS WILDE nasceu a 16 de outubro de 1854 em Dublin, na Irlanda. Filho de um eminente médico, William Wilde, nomeado cavaleiro pelo seu trabalho no recenseamento irlandês, e de uma aclamada poeta e linguista ligada à Rebelião dos Jovens Irlandeses de 1848 de intelectuais anglo-irlandeses, Oscar formou-se com distinção em Estudos Clássicos no Trinity College Dublin e, mais tarde, na Universidade de Oxford. Terminado o curso, mudou-se para Londres, onde viveu com o amigo Frank Miles, e dedicou-se com paixão à poesia, de que resultou a publicação de *Poems*, em 1881. Entre 1882 e 1884, Wilde dedicou-se a dar aulas em ambos os lados do Atlântico e à escrita, associando-se em definitivo ao movimento estético, teoria artística e literária que defende o valor da beleza por si só, sem associações políticas ou sociais.

Em 1884, Wilde casou-se com Constance Lloyd, uma mulher de alta sociedade inglesa, com quem teve dois filhos. Os anos seguintes serão marcados por uma capacidade criativa inédita, durante os quais produzirá a maioria das suas grandes obras. Em 1888 publicou *O Príncipe Feliz e Outras Histórias* e, em 1891, *Intenções*, conjunto de ensaios sobre estética. É também em 1891 que publica *O Retrato de Dorian Gray*, sobre o belo e jovem Dorian Gray que vê concretizado, de modo sinistro, o seu desejo de não envelhecer. Considerada a sua obra-prima, foi, à época, fortemente criticada por ser imoral, levando Wilde a defender-se num prefácio considerado, ainda hoje, uma das mais importantes apologias do movimento estético.

Os anos seguintes seriam de forte produção na área da dramaturgia, que lhe granjeou enorme sucesso pelo estilo satírico e espirituoso das suas peças, de que *A Importância de Ser Earnest* é a mais famosa e, a par de *O Retrato de Dorian Gray*, uma das obras literárias mais emblemáticas do período vitoriano. Em 1895, Oscar Wilde, envolve-se numa disputa judicial com o pai do seu amante, que o denunciara publicamente como um «conhecido sodomita». Embora a homossexualidade de Wilde não fosse segredo, este acusa-o de difamação, decisão que pagará caro. Meses mais tarde, será condenado a dois anos de encarceramento por atos indecentes, período em que escreve uma das suas obras mais emblemáticas, *De Profundis*. É libertado em 1897, fraco, exausto e destituído. Ao longo dos próximos anos, exilado em França e com uma vida precária, pouco escreverá. Em 1900, aos 46 anos, acometido por meningite, morre em Paris o genial e disruptivo Oscar Wilde, criador do movimento dândi, defensor do valor absoluto da beleza e autor de uma obra literária ímpar que marcaria todas as gerações de escritores que se lhe seguiriam.

CATARINA FERREIRA DE ALMEIDA (n. 1977) é tradutora de ficção. Nasceu em Lisboa, onde se licenciou em Línguas e Literaturas Modernas pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, e viveu em França, onde, na Universidade de Rennes 2, concluiu o mestrado em Literature, Theatre and Cinema. Com obra traduzida tanto do inglês como do francês, foi distinguida na edição 2016 do Grande Prémio de Tradução Literária APT pela tradução de *Longe da Multidão*, de Thomas Hardy (Editorial Presença). É ainda coautora do livro *Muito Mais do que Saudade: do que falamos quando falamos de regresso* e da peça de teatro *Eu Nunca Vi Um Helicóptero Explodir* (uma coprodução Narrativaensaio, Casa das Artes de Famalicão e Câmara Municipal de Angra do Heroísmo). Publicou o seu primeiro conto na *Avenida Marginal: Ficções*, Ponta Delgada, em 2020.

JOÃO R. FIGUEIREDO é professor de Teoria da Literatura e de Cultura Visual na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde se doutorou em 2006 com uma tese sobre Rubens e Camões. É o autor de *A Autocomplacência da Mimese* (Angelus Novus, 2003) e de vários ensaios de crítica literária. Recentemente, traduziu e prefaciou *Vanguarda e Kitsch*, do crítico de arte Clement Greenberg (Imprensa da Universidade de Lisboa, 2018) e coeditou *O Cânone* (Fundação Cupertino de Miranda e Tinta-da-China, 2020).

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	vii
UMA NOTA SOBRE A VERSÃO TRADUZIDA	xxi
O Retrato de Dorian Gray	1
PREFÁCIO	3
I	5
II	20
III	38
IV	52
V	69
VI	83
VII	92
VIII	105
IX	121
X	133
XI	143
XII	164
XIII	172
XIV	180
XV	194
XVI	205
XVII	215
XVIII	222
XIX	233
XX	244

INTRODUÇÃO

Não é, talvez, imediatamente perceptível o que Wilde poderia querer dizer, quando, pouco depois da publicação da primeira versão do seu único romance, em 1890, o classificou como um «ensaio sobre arte decorativa», numa carta ao editor do *Daily Chronicle*¹, que publicara uma recensão acusando o livro de imoralidade. Que poderia *O Retrato de Dorian Gray* — o romance, não o objeto de que toma o título — ter que ver com guarnições de lareira, tapeçarias, papel de parede ou encadernações em couro fino com ferros a ouro? Uma das conferências com que Wilde se apresentou na extensa *tournee* que fez nos Estados Unidos em 1882 tinha por tema, precisamente, este tipo de arte, sobre a qual o orador discorria aos rudes mineiros e *cowboys* americanos, fazendo um diagnóstico pouco entusiástico do estado da arte ao seu tempo e dando conselhos práticos para a decoração das casas. Algum papel de parede, por exemplo, era tão horrível, que podia «levar um rapaz educado sob a sua influência a enveredar pela carreira do crime»². Estar num sítio feio deixa-nos acabrunhados, ao passo que um ambiente requintado nos restaura a jovialidade, e o crítico alemão do século XVIII, Lessing, relata como as mulheres gregas contemplavam imagens de Adónis no momento da conceção, para que os seus filhos viessem a ser tão belos como a personagem mítica. As artes decorativas são a província da arte que, de modo mais flagrante, exhibe a sua inutilidade, mas de cujos objetos insistimos em nos rodear, por serem agradáveis à vista e nos proporcionarem prazer.

Do mesmo modo, a preocupação maior de *O Retrato de Dorian Gray* é causar prazer nos seus leitores, alargar os limites da sua sensibilidade por meio de novas conjugações de palavras, criando novos efeitos, sem nunca abdicar do primado da forma sobre aquilo a que vulgarmente se chama conteúdo. No mesmo passo da carta do *Daily Chronicle*, Wilde reclama o seu livro como uma das conquistas do movimento estético, que «produziu certas cores, subtis no que têm de adorável e fascinantes na sua tonalidade quase mística. Foram, e são, a nossa reação contra os primários crus de uma época sem dúvida mais respeitável, mas decerto menos cultivada. O meu livro [...] reage contra a brutalidade do realismo chão». ³ O excerto condensa o repúdio pela escola realista e naturalista, que teve em Zola o seu expoente máximo, proponente de uma literatura que se pretendia científica, ao querer demonstrar, por exemplo, e sem grandes surpresas, que um meio social ou familiar degenerado só pode ter consequências nefastas no carácter das personagens que nele crescem e que também se revelam degeneradas. No extraordinário ensaio intitulado «O declínio da mentira», coligido no volume *Intenções*, em 1891, Zola é a *bête noire* de Wilde, por ser incapaz de cultivar a nobre arte da mentira e depender exclusivamente dos factos sórdidos da vida. A mentira define toda a arte mimética, e o artista que não é capaz de mentir por sentir dever ser fiel à verdade é necessariamente um mau artista, pois transporta para a arte as leis da vida, quando aquela é autónoma e se rege por regras próprias. Dotada de um apurado sentido da forma, a arte corrige as inúmeras imperfeições da Natureza e cria modelos que esta e a vida vão imitar.

O movimento estético surge, assim, como um exemplo da arte a corrigir a vida, e a lembrar que é essa a sua função: ser independente da política e da moral, indiferente às boas intenções que Zola reclama para a literatura e alheia à esfera de ação onde essas ideias se concretizariam. «O declínio da mentira» forma par com outro ensaio, talvez ainda mais admirável, coligido no mesmo volume de 1891, «O crítico como artista», em que Wilde

defende, entre outras, a tese de que tanto a arte é uma forma de crítica como a crítica é, essencialmente, artística. A primeira parte da tese é verificável, por exemplo, na capacidade que a arte tem de analisar e selecionar, atributos que, habitualmente, definem a tarefa do crítico. A este respeito, qualquer aluno no primeiro ano de Medicina sabe que os manuais de Anatomia são ilustrados apenas com desenhos e não exibem nenhuma fotografia. Paradoxalmente, o desenho transmite muito mais informação diferenciada e especializada do que a fotografia, que se imaginaria mais fiel à realidade: o desenho é muito mais didático, porque mente. Inversamente, a crítica partilha do atributo por excelência da arte: a fantasia e a inventividade. A melhor crítica é a que está permeada pela personalidade do crítico, a que se afasta do objeto de que fala, para construir um artefacto inteiramente novo, que pouco ou nada tem que ver com o objeto de que partira, exemplificado na descrição que Pater faz da *Mona Lisa*, cujos ecos ressoam na prosa de Oscar Wilde.

Wilde fora aluno de Walter Pater em Oxford, e a ele ficou a dever, talvez, a parte mais substancial da sua formação intelectual, nomeadamente no que à crítica estética diz respeito. Também Pater causara escândalo com a publicação do seu volume de ensaios sobre literatura e arte, *The Renaissance*, em 1873, em especial, do prefácio e da conclusão, onde a sua filosofia da arte é sintetizada. Para este autor, a tarefa do crítico consiste em analisar as impressões que os objetos artísticos provocam nele. Esse é o primeiro passo para tentar compreender o que possa neles haver que esteja na origem de tais sensações. Nessa medida, não existem independentes do sujeito que o contempla, o que significa que discriminar entre objetos, com a finalidade de os descrever, de os avaliar e de os apreciar, consistirá, antes de mais, em discriminar e analisar as impressões do crítico. Uma vez que, no mundo — e em especial no mundo heraclitiano, que é o do crítico estético —, tudo está em mudança e as impressões são, por natureza, fugazes e transitórias, a impressão olfativa que se obtém na proximidade

de uma mesma flor não é idêntica ao meio-dia ou ao anoitecer. Do mesmo modo, se a sensibilidade crítica só pode ser apurada, não estudando «teoria», mas apenas na «prática», tendo sensações, o gosto só se educa se o crítico aproveitar ao máximo o tempo de vida de que dispõe para ter o maior número possível de sensações cada vez mais novas e diferenciadas. Mais do que elaborar princípios metafísicos que norteiem a sua tarefa, o crítico deve perceber que deve ocupar o seu tempo a ter experiências novas e a deixar-se impressionar. A teoria, para Pater, cristaliza a experiência em leis e axiomas, em ortodoxias e sistemas, condiciona a experiência e redundando num desperdício do tempo que deveria ser passado a experimentar, isto é, a criticar, isto é, a viver. Uma vida falhada, diz-se na Conclusão, é uma vida de hábitos — como os exigidos pela religião ou pelo casamento, que suscita algumas das observações mais espirituosas de Lord Henry no romance —, uma vida de imobilismo, que leva o observador a arrumar as impressões em categorias e em grupos e a ficar alheio às diferenças. Daqui, decorre uma exortação ao hedonismo e ao epicurismo, a uma existência apaixonada, «variegada e dramática»⁴.

Instigado por Lord Henry Wotton, é precisamente este tipo de vida que o (eternamente) jovem e belo Dorian Gray vai levar, avolumando-se a sua busca incessante por prazeres cada vez mais refinados, com a leitura de um livro que Lord Henry, numa segunda fase da experiência que leva a cabo, lhe oferece. Esse livro é, apesar da descrição pouco exata que dele se faz, o romance francês de J.-K. Huysmans, *À Rebours*, de 1884, em que um jovem aristocrata rico e decadente, o duque Des Esseintes, se entrega a uma sucessão semelhante de experiências insólitas (ou entendidas como tal), com vista a escapar ao tédio que lhe advém de não ter nada para fazer, e que incluem, por exemplo, mandar cravejar a carapaça de uma tartaruga com pedras preciosas, estudar autores ditos menores, mas com asperezas de estilo que lhe despertam a curiosidade, ou ir ao dentista para extrair um dente. Ao contrário do escritor francês, Wilde elimina da sua estética a neurose tão

presente neste e noutros textos simbolistas e decadentistas. Pelo contrário, Dorian torna-se doentio, porque lê *À Rebours*, impelido a imitar o seu protagonista. O que para Des Esseintes é o tédio da vida ociosa, é para Wilde, em geral, uma condição profundamente criativa, a possibilidade de contemplação, e o subtítulo de «O crítico como artista» refere precisamente a «importância de não fazer nada». Não se trata apenas de revisitar o lugar-comum do ócio como condição necessária à filosofia, mas explica-se como a vida ociosa é mais rica do que a vida da burguesia, inteiramente orientada para a ação que produz lucro. Nem se trata de defender uma prerrogativa de classe, a de não fazer nada por não ter a necessidade de trabalhar para subsistir. Não fazer nada é o triunfo da vida contemplativa sobre a ação, que é a esfera dos políticos e dos péssimos artistas, movidos por boas intenções: «[...] a vida contemplativa, a vida que tem como propósito não *fazer* mas *ser*, e não meramente *ser*, mas *transformar-se*, eis o que o espírito crítico nos pode dar.»⁵

Não se fala aqui de outra transformação senão da do próprio indivíduo, que deve usar a liberdade — de que goza, nomeadamente, por não precisar de agir — para se aperfeiçoar a nível espiritual. A ideia tantas vezes incompreendida de alguém se dever transformar, ou à sua vida, numa obra de arte, que se encontra amiúde e sob várias formas na obra de Wilde, reminescente da sua famosa observação de que lhe era cada vez mais difícil viver à altura da sua porcelana azul, consiste, sobretudo, em tentar transpor para a vida os dois atributos que definem a arte acima dos demais: a perfeição e a singularidade. O individualismo que Lord Henry celebra e que, segundo Wilde, deveria ser cultivado por cada pessoa, é, no domínio da arte, o que caracteriza as obras-primas: nenhuma delas é igual às outras, e a melhor arte é a que se esforça por ser diferente. Além disso, o individualismo, enquanto realização de cada vida humana, é o único caminho para a perfeição, para nos tornarmos, cada um de nós, parecidos com uma obra de arte. Todavia, não é raro confundir o individualismo de Wilde

com egoísmo e, de novo, com a defesa de um privilégio de classe. Num outro ensaio de 1891, «The Soul of Man under Socialism», estas distinções são elaboradas, e aí se defende que querer ser diferente e único — a única maneira de nos realizarmos como pessoas — é a mais elevada forma de altruísmo e de empatia, pois permite que os outros sejam, também eles, diferentes e únicos. O egoísmo consiste, ao invés, em querer que todos os outros sejam como nós, e decorre da falsa empatia que facilmente se sente pela dor. Mais difícil, sugere o exímio conhecedor da natureza humana, é sentir empatia pelos êxitos dos nossos amigos, e nela reside a verdadeira abnegação.

O conceito de um retrato que vai envelhecendo à medida que o retratado permanece jovem é, a todos os títulos, um achado. Resta saber se o retrato é um registo da devastação causada pelo tempo ou se Dorian vai ficando moralmente corrupto porque o retrato envelhece. A tese mais famosa de «O declínio da mentira» é a de que, muito mais do que imitar a vida e a Natureza, a arte é por elas imitada. Que a arte não imita a Natureza é fácil de verificar, quando se percebe que um retrato é muito mais parecido com outro do que com a pessoa retratada. E que a vida e a Natureza imitam a arte fica patente no exemplo de pessoas que passam a agir como determinadas personagens, depois de lerem um romance ou verem um filme que lhes causou uma impressão profunda, ou no facto de alguém que visita um museu perceber, à saída, que o pôr-do-sol «real» que pode observar do terraço é uma cópia quase perfeita do Turner que acabara de admirar, ou que certo efeito de luz é reminiscente de Monet. Esta tese é encenada no romance por meio da relação de Dorian com o seu retrato. Nas primeiras páginas, Lord Henry não deixa dúvidas acerca de quem é o verdadeiro Dorian: «Mr. Gray, venha até aqui e olhe para si», diz, assim que Basil termina a pintura. «Este é o verdadeiro Dorian Gray.» Numa radical inversão da teoria platónica, é a arte que, agora, é real e perfeita, a vida não passando de uma sombra da realidade. Acresce a isto que esse momento crucial, em que Basil termina o retrato,

ocorre durante a tirada de Lord Henry sobre influência (que, nos termos dele, é, por definição, sempre má), o momento em que, na prática, seduz Dorian e o faz desabrochar para os prazeres da vida. Todo o passo é descrito como um despertar sexual, que prepara o encontro do rapaz com a sua própria imagem, Narciso vendo-se ao espelho, já não da Natureza, mas da arte — a de Basil e a de Lord Henry, que completa a do pintor de modo decisivo: «Quando se viu, [...] um brilho de alegria iluminou-o, como se se tivesse reconhecido pela primeira vez. [...] A consciência da sua própria beleza surgiu nele como uma epifania.» Acontece que a consciência da beleza é também, para Dorian, a consciência de que a sua juventude não vai durar para sempre, o que o leva a expressar o desejo que põe o romance em andamento: o desejo de trocar de propriedades com o retrato, ficando este sujeito à depravação do tempo e da velhice, que, assim, deixariam o retratado incólume, como uma obra de arte perfeita, que resiste aos séculos. Abdicando da alma que a vida lhe daria, Dorian prefere ficar bonito e inconsciente, em vez de sábio e feio. Mas Dorian não é uma obra de arte. Continua a existir inteiramente no domínio da vida e a agir num mundo regido por princípios morais.

O impulso permanente de Dorian é esgotar as sensações que pode tirar de um determinado domínio, de uma determinada disciplina artística, sem limites éticos ou de outra natureza: música, pedras preciosas, tecidos e tapeçarias, as taras dos grandes facínoras históricos, tudo é suscetível de provocar sensações diferentes e novas. Desse ponto de vista, tanto Des Esseintes como Dorian são discípulos de Pater, quando este, na Conclusão de *The Renaissance*, coloca exatamente ao mesmo nível uma canção, um retrato, um poema, o rosto de um amigo. Uma vez que é no sujeito que as impressões se formam e são analisadas, a sua origem é indiferente. As impressões belas podem ser suscitadas pelo mais variado tipo de objetos, natural ou criado pelo Homem. O problema é que Dorian parece não saber distinguir o que é permitido à vida do conjunto mais restrito daquilo que só é permitido à arte.

Se a representação de um crime pode ser bela, é altamente questionável que o próprio crime possa ser um objeto estético. A incapacidade de distinguir entre a representação e o crime constitui, pois, uma falha moral, e o romance de Wilde ilustra os excessos em que o esteticismo pode incorrer quando essa distinção não é respeitada, ou sequer reconhecida⁶. Se Dorian estetiza tudo, incluindo o crime, quer dizer que não consegue, realmente, distinguir entre vida e arte, e as consequências dessa cegueira seguir-se-ão: «[...] a moral da história é que todo o excesso, como toda a renúncia, acarreta o respectivo castigo», diz-se ainda na carta ao *Daily Chronicle*. Wilde abstém-se, ainda assim, de subscrever ou repudiar esta moral e explica ao seu destinatário que só lhe interessa na medida em que é usada para criar «um elemento dramático numa obra de arte, e não é o assunto da obra de arte»⁷. Numa outra carta, em que defende o seu livro da incompreensão dos jornalistas, dirigida ao editor do *Scots Observer*, datada de 9 de Julho desse ano, Wilde vê-se na necessidade de fazer o mesmo tipo de pedagogia — uma necessidade, de resto, intemporal, pois as incompreensões persistem e não é raro os bem-intencionados quererem morigerar a arte, com ímpetos mais ou menos castigadores. Os termos da carta confundem-se com alguns dos aforismos que foram adicionados, sob a forma de Prefácio, à edição de 1891: «O seu crítico [...] comete o crime absolutamente imperdoável de tentar confundir o artista com o seu assunto. [...] Um artista [...] não tem quaisquer simpatias éticas. A virtude e a malvadez são, simplesmente, para ele o que as cores na paleta são para o pintor.»⁸

A um outro nível, é o próprio Wilde que contribui para uma certa confusão entre arte, política e vida, pois só a leitores muito distraídos não será perceptível que o romance e a estética de Wilde, com a ênfase no individualismo contra os impulsos normalizadores da sociedade, são uma clara apologia da sua homossexualidade. A defesa do pecado e da imoralidade é um modo de justificar a fuga às convenções e às normas, um modo só tenuemente codificado

de falar da sua própria orientação sexual. Já antes, a exortação de Pater era equívoca, pois, se filosofia de arte e filosofia de vida se confundem sob os mesmos avisos para que não se formem hábitos, a inclusão do «rosto de um amigo» na série de objetos que podem causar impressões estéticas a procurar avidamente e com paixão é um modo cifrado de o autor revelar a sua homossexualidade, na medida em que um autor heterossexual teria referido o rosto de uma mulher. Esta codificação é amplificada de modo maciço em *O Retrato de Dorian Gray*, sugerindo-se constantemente que Dorian seduz mulheres e homens, sempre com consequências funestas, e que a sua relação com Basil seria também de natureza sexual. Nada disto, no entanto, é dirigido apenas aos poucos capazes de decifrar a mensagem, mas a toda a gente. A ambiguidade é usada em tão grande escala, que o leitor, bombardeado com uma tal carga de dissimulação, não podia, mesmo não querendo, deixar de reparar no óbvio, o que contribuiu para o escândalo que a publicação do romance causou e para a sua utilização como prova no tribunal que condenou o seu autor, por obscenidade, a dois anos de trabalhos forçados.

A prosa deste livro contribui com outro modo de travar e desconcertar qualquer tentativa dogmática — uma outra versão do hábito e do carácter axiomático da teoria — que pudesse pairar sobre o seu autor. O próprio Wilde descreveu o livro como tendo, à semelhança da sua vida, pouca ação e muita conversa⁹. A descrição não é inteiramente exata, mas é verdade que a conversa assume um lugar de destaque e faz as delícias do leitor, de tão virtuosística e brilhante. Uma conversa pode levar a considerar um problema ou uma questão sob vários aspectos, e a necessidade de pensar e de responder, de inquirir, de apresentar argumentos, de defender, rever, reconfigurar ou robustecer pontos de vista e convicções obriga a uma flexibilidade de pensamento que o dogma ou a verdade intemporal ou revelada não permitem. A conversa que vê muitos lados de uma mesma questão tem, assim, a virtude de libertar quem conversa do preconceito ou de ideias

teimosamente fixas. Nesse sentido, Wilde descende de Platão, e não é, decerto, por acaso que se consumou na arte do dramaturgo, que os seus mais importantes ensaios sobre estética tenham a forma de diálogos platónicos e que, em *O Retrato de Dorian Gray*, a conversa surja como uma arte autónoma, bela em si mesma, uma forma específica, distanciada do assunto de que fala, apreciada nas suas características próprias e não enquanto modo de acesso a outra realidade. Esta conversa nunca é superficial, embora esteja sempre à superfície, visível, infinitamente matizada, e quando, já perto do final, depois de um longo eclipse, Lord Henry regressa e encontra uma parceira à altura, o leitor rejubila.

O mesmo sentido da forma que torna a conversa de Wilde tão irresistível é também o que fecunda (ou infeta) Dorian nas páginas iniciais. A consciência que Dorian adquire é, verdadeiramente, um sentido estético, pois o discurso de Lord Henry impressiona-o por ser uma obra de arte, a primeira de uma longa série que vai encontrar e procurar ao longo do romance e que precede mesmo, e prepara, o encontro com o retrato. Essas palavras «tinham-lhe tocado num nervo secreto que nunca fora incomodado e que, agora, sentia vibrar e latejar em invulgares pulsações». Uma tão exacerbada impressão estética, manifestamente afim da libido a despontar, é analisada para se descobrir nela a organização formal que define a arte (pelo menos, a arte dos últimos anos do século XIX), visto que as palavras proferidas «davam uma forma plástica ao que nem forma tinha», e decerto não haveria, como o retrato face ao rapaz, «algo mais real do que as palavras».

O domínio da forma artística sobre qualquer conteúdo moral não é, como se viu, indissociável da posição que rejeita a utilidade da arte. Que a arte não serve para nada é afirmado no Prefácio composto por vinte e quatro aforismos, acrescentado à edição do livro de 1891, para o defender das acusações de imoralidade. O primeiro e o último aforismo condensam as premissas de um silogismo nos termos do qual: se «o artista é o criador de coisas belas» (entenda-se, arte) e se «toda a arte é profundamente

inútil», então deve-se concluir que nada do que o artista faz serve para coisa alguma, pois é desprovido de qualquer utilidade prática. Faz, em suma, artes decorativas, pelo que, no tocante à sua repercussão prática, um romance e uma sinfonia estão a par do papel de parede e dos ferros dourados na encadernação de um livro. Assim se compreende, nos termos do penúltimo aforismo, que a admiração perante uma coisa útil nunca poderá ser estética, mas uma apreciação de carácter moral, uma homenagem às virtudes do político que executou tal obra. Deste modo, se se pode falar em moralidade na arte, esta reside, nos termos de outra máxima do Prefácio, no «uso perfeito de um meio imperfeito». É na manipulação — não na imitação — da matéria-prima facultada pela vida — o vício e a virtude, e seus inúmeros derivados —, por meio da linguagem e do pensamento, que o artista exhibe, ou não, a sua maior ou menor perfeição formal, o seu maior ou menor virtuosismo técnico. Assim, é concebível que um político virtuoso seja retratado num mau livro, o que acontece frequentemente, e que um facínora seja protagonista de um romance extraordinário, o que é mais raro, não decorrendo a maior ou menor frequência de ser o assunto melhor ou pior, mas tão-somente de haver, ou não, génio em quem escreve. Uma educação pela arte consiste, pois, em adquirir não apenas um sentido estético cada vez mais apurado, mas em apurar também o sentido da forma e da perfeição técnica. Nem todos, porém, estão habilitados a ser educados. Com maior ou menor peso do meio e da hereditariedade, são mais os eleitos do que os outros. Em *De Profundis*, a extensa carta dirigida a Lord Alfred Douglas que Wilde escreveu na prisão, lê-se, a dado passo: «Não há uma única cor escondida no cálice de uma flor ou na curva de uma concha à qual, por alguma subtil simpatia com a verdadeira alma das coisas, a minha natureza não responda. Como Gautier, fui sempre daqueles *pour qui le monde visible existe*.»¹⁰ A formulação deixa espaço para se ponderar se a existência, para certas pessoas, do mundo visível, com todos os seus encantos e venenos, é uma bênção ou uma danação.

O desvelo bizantino dos críticos estéticos pela superfície requintada, pelo matiz inusitado, pela harmonia agradavelmente dissonante, e por tudo o que desperta os sentidos sem veicular nenhum conteúdo de natureza moral, está patente no próprio nome de Dorian Gray. Dada a homofonia entre «Gray» e «grey» (que é uma variação gráfica real da mesma palavra), o nome poderia ser traduzido, à letra, por «cinzento dórico» e, por extensão, «cinzento grego», uma contradição em termos, por um lado, dada a qualidade luminosa — ou tida por tal — da cultura grega, mas referindo também a beleza à espera de ser moldada, indistinta e sem forma, que vai encontrar as suas verdadeiras cores no retrato que dela vai ser pintado. Em todo o caso, o nome «Dorian Gray», que tem ainda ressonâncias musicais, se se pensar no modo dórico, assemelha-se à designação de uma tonalidade num catálogo de cores ou de um pigmento usado por pintores para fazer tintas, como o verde veronese¹¹, ou o vermelho de Veneza — ou como o alvaiade (branco) de chumbo e o ácido prússico —, fabricado a partir de outro pigmento, o azul da Prússia — que são referidos na narrativa, pelas suas propriedades fortemente tóxicas. A existência do mundo visível, a sua terrível realidade, é causadora de prazer, mas pode também ser devastadora, se o crítico se deixa obcecar por um ideal de beleza que o aniquila (como na conhecida novela de Thomas Mann ou no filme de Visconti que a adapta), ou se, mais prosaicamente, tem o azar de ser transplantado do conforto acolhedor da sua estufa para a aridez do deserto, do mundo cintilante da mais sofisticada sociedade londrina para um albergue sórdido em Paris. Num último lampejo do espírito mais brilhante da sua época, aquele a quem o crítico Harold Bloom chamou «o divino Oscar» — dada a sua inesgotável vitalidade criativa, a defesa da crítica estética contra as boas intenções e as pretensões totalitárias da sociedade, a capacidade de subverter a ordem estabelecida das categorias histórico-literárias e de mostrar que o paradoxo é mais verdadeiro e exato do que o senso-comum — atribuiu à fealdade do quarto de hotel em que passou os últimos meses

de vida, por vezes, já perto do fim, não podendo sair durante semanas a fio por causa da doença, a causa da sua iminente e inexorável derrocada física: «O meu papel de parede e eu estamos a travar um duelo de morte. Um de nós tem que partir.»¹² A contraparte sinistra da suscetibilidade à beleza é a vulnerabilidade ao esqualor. Que não há formosura sem tortura vê-se, também, historicamente, nos modernos ginásios, onde uma versão mitigada do *treadmill*, a que Wilde foi condenado em 1895 e que seria o grande responsável pela deterioração da sua saúde, se tornou trivial para as pessoas que a ele se submetem ficarem bonitas. Segundo o próprio, os momentos mais importantes da sua vida foram quando o pai o enviou para Oxford e quando a sociedade o mandou para a prisão, a educação estética cedendo o lugar à morte pela fealdade e pelo hábito forçado, os instrumentos por meio dos quais as massas anulam as singularidades que lhes expõem a sua mesquinhhez essencial. Nisso, a sociedade, com o seu ímpeto normativo e homogeneizador, triunfou sobre o individualismo, que é a causa e a finalidade da estética e do espírito crítico, como triunfa sempre que vê ameaçadas as suas prerrogativas de legislar sobre o que é correto e o que é censurável.

João R. Figueiredo

UMA NOTA SOBRE A VERSÃO TRADUZIDA

No outono de 1889, em resposta aos desafios de J. Marshall Stoddart, editor da *Lippincott's Magazine*, uma revista literária mensal sediada em Filadélfia, Oscar Wilde fez as suas primeiras alusões a *O Retrato de Dorian Gray*, novela inédita que aí seria publicada em julho do ano seguinte.

Nas mãos de Stoddart, o original enviado por Wilde sofreu inúmeros cortes e alterações que visavam atenuar uma certa crueza de vocabulário e um conteúdo explicitamente homoerótico. Curiosamente, a versão «não censurada» só seria divulgada junto do público anglófono mais de 120 anos depois, com uma edição de 2011 da Harvard University Press¹.

Se, na América de 1890, a novela «censurada» foi recebida sem polémica, como uma moderna narrativa cautelar, o mesmo não aconteceu na Inglaterra vitoriana finissecular, onde seria classificada de «vulgar», «impura» e «corrupta», e repudiada como «prole degenerada da leprosa literatura dos decadentes franceses — um texto venenoso em cuja atmosfera se adensam os odores mefíticos da putrefação moral e espiritual...»²

Paladino do princípio da «arte pela arte»³, Wilde envolveu-se na polémica, ripostou na imprensa e, na edição de março de 1891 da *Fortnightly Review*, publicou «Um Prefácio a *Dorian Gray*», lista de vinte e três aforismos que defendiam o seu texto dos ataques de que era alvo e que seria ampliada e incluída na edição em livro publicada em abril desse ano pela Ward, Lock & Company.

Esta última versão, que alcança a dimensão de um romance depois de ser revista e aumentada pelo autor, inclui o prefácio e cinco novos capítulos que não fazem parte da novela publicada na *Lippincott's Magazine*. É, em muitos aspetos, a versão mais completa e mais acabada de *O Retrato de Dorian Gray*, ainda que o impacto da polémica que a precedeu se faça sentir, traduzindo-se num maior compromisso do autor com os códigos e tabus da sociedade que o condenou. Em certa medida, é um texto distante do original que Oscar Wilde enviou ao editor da *Lippincott's Magazine*, mas não deixa de ser a última versão, aquela que espelha a sua visão definitiva da obra e que sintetiza o seu trabalho de revisão literária e estilística. É essa a versão traduzida na presente edição.

Catarina Ferreira de Almeida

NOTAS

¹ Wilde, Oscar, *The Picture of Dorian Gray: An Annotated, Uncensored Edition* (ed. Nicholas Frankel), Cambridge (USA), Harvard University Press, 2011. A versão não censurada de *O Retrato de Dorian Gray* foi publicada em Portugal pela Relógio d'Água, em 2020, com uma tradução de Margarida Vale de Gato e Paulo Faria, e nota introdutória de Paulo Faria.

² Vejam-se o diário londrino *Daily Chronicle* de 30 de junho de 1890, e também a polémica em finais de junho com o editor da *St. James's Gazette*, um vespertino conservador sediado em Londres.

³ Terá sido Théophile Gautier (1811-1872) o primeiro a usar o *slogan l'art pour l'art* no seu prefácio a *Mademoiselle de Maupin* (1835). Este expressa o princípio de que a verdadeira arte vale por si, possuindo um valor intrínseco, divorciado de qualquer fim didático, moral, político ou utilitário. Na Inglaterra, o *slogan* é associado a Walter Pater (1839-1894) e ao esteticismo, um movimento artístico que se revolta contra o moralismo vitoriano.

O Retrato de Dorian Gray

PREFÁCIO

O artista é o criador de coisas belas.

Revelar a arte e ocultar o artista é o propósito da arte.

O crítico é aquele que consegue traduzir de outro modo ou com um novo material a sua impressão das coisas belas.

A crítica, na sua mais elevada ou medíocre expressão, é uma forma de autobiografia.

Aqueles que encontram significados feios nas coisas belas são corruptos sem encantarem, o que é uma falha.

Aqueles que encontram significados belos nas coisas belas são cultos. Para esses, há esperança.

Eleitos são os que, nas coisas belas, só veem a Beleza.

Um livro moral ou imoral é coisa que não existe. Os livros são bem escritos ou mal escritos. É tudo.

A aversão do século XIX pelo realismo é a raiva que Caliban sente quando vê a sua cara ao espelho.

A aversão do século XIX pelo romantismo é a raiva que Caliban sente quando não vê a sua cara ao espelho.

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

O artista não deseja provar coisa alguma. Até as coisas verdadeiras podem ser provadas.

O artista não possui afinidades éticas. Uma afinidade ética num artista é um imperdoável maneirismo de estilo.

O artista nunca é mórbido. Tudo pode ser expressado pelo artista.

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

O vício e a virtude são, para o artista, materiais de uma arte.

Do ponto de vista da forma, o modelo de todas as artes é a arte do músico. Do ponto de vista do sentimento, o ofício do ator é o modelo.

Toda a arte é, ao mesmo tempo, superfície e símbolo.

Os que se aventuram sob a superfície fazem-no por sua conta e risco.

Os que interpretam o símbolo fazem-no por sua conta e risco.

É o espectador que a arte espelha realmente, e não a vida.

A diversidade de opinião a respeito de uma obra de arte mostra que a obra é nova, complexa e vital.

Quando os críticos discordam, o artista está de acordo consigo mesmo.

Podemos perdoar a um homem que tenha feito uma coisa útil desde que não se ponha a admirá-la. A única desculpa para se fazer uma coisa inútil é a intensa admiração que ela suscita.

Toda a arte é profundamente inútil.

Oscar Wilde

I

O odor intenso das rosas inundava o *atelier* e, quando a leve brisa de verão agitava a folhagem das árvores, a porta aberta para o jardim deixava entrar o perfume violento do lilás, ou o aroma mais delicado do espinheiro róseo em flor.

Do canto do divã de alforjes persas onde se deitara a fumar, como era seu hábito, infinitos cigarros, Lord Henry Wotton entrevia o brilho insinuante de um laburno, de flores doces e douradas como o mel, cujos ramos trémulos mal pareciam suster o peso de tão fulgurante beleza; aqui e ali, feéricas sombras de pássaros passavam atrás das longas cortinas de tussor que guarneciam a enorme janela, criando uma espécie de efeito japonês momentâneo e levando-o a pensar nesses pintores de Tóquio de pálidos rostos de jade que, por meio de uma arte por natureza imóvel, procuram dar a impressão de velocidade e movimento. O zumbido melancólico das abelhas contornando a relva alta, ou esvoaçando com monótona insistência em torno dos poeirentos chifres dourados de uma madressilva transbordante, tornava ainda mais opressivo aquele grande sossego. Ao longe, o rumor abafado das ruas de Londres era como o bordão de um órgão distante.

No centro da sala, assente num cavalete direito, erguia-se o retrato de corpo inteiro de um jovem de extraordinária beleza e, à frente dele, a escassos passos de distância, estava sentado aquele que o pintara, Basil Hallward, cujo súbito desaparecimento anos atrás causou, na época, pródiga comoção e deu azo a estranhíssimas conjeturas.

Quando o pintor contemplou a figura digna e graciosa que tão habilmente espelvara na sua arte, um sorriso de prazer aflorou-lhe ao rosto e nele quis permanecer. Mas logo se perturbou e, fechando os olhos, pousou os dedos nas pálpebras, como se procurasse aprisionar no cérebro algum sonho inexplicável de que temia acordar.

— É a sua obra-prima, Basil, o melhor trabalho que já fez — comentou Lord Henry, numa voz lânguida. — Não pode deixar de enviá-lo à galeria Grosvenor, no ano que vem. A academia é demasiado grande e vulgar. Sempre que lá fui, era tal a multidão que nem conseguia ver os quadros, o que é horrível, ou tantos os quadros que nem conseguia ver as pessoas, o que é ainda pior. A Grosvenor é o único lugar aceitável.

— Não me parece que vá enviá-lo para lado nenhum — respondeu o pintor, lançando a cabeça para trás naquele tique singular de que, em Oxford, se riam os amigos. — Não. Não vou enviá-lo para lado nenhum.

Lord Henry arqueou as sobrancelhas e espiou-o com espanto através das finas coroas de fumo azul que se desprendiam como quimeras da ponta do seu cigarro opiado.

— Não vai enviá-lo para lado nenhum? E porquê, meu caro amigo? Pode dar-me uma razão? Que gente esta, os pintores! Fazem qualquer coisa para ganhar reputação, mas, logo que a conquistam, parece que querem deitar tudo a perder. É ingénua da vossa parte, porque só há uma coisa no mundo pior do que ser motivo de conversa, que é não ser motivo de conversa. Um retrato como este colocá-lo-ia acima de todos os jovens de Inglaterra, e causaria a inveja dos velhos, se os velhos fossem capazes de emoção.

— Sei que vai rir-se de mim — retorquiu ele —, mas não posso mesmo expô-lo. Pus nele demasiado do que sou.

Lord Henry estendeu-se no divã e deu uma gargalhada.

— Sim, eu sabia que ia rir-se. Seja como for, é a mais pura das verdades.

— Demasiado do que é! Palavra que nunca imaginei que fosse tão vaidoso, Basil; é que não vejo a mais pequena semelhança entre o seu rosto rude e vigoroso, rodeado de cabelo cor de carvão, e este jovem Adónis, que parece feito de marfim e pétalas de rosa. Ora, meu caro Basil, ele é um Narciso, e você... é evidente que o seu rosto espelha o intelecto, concedo-lhe isso. Mas a beleza, a verdadeira beleza, termina onde a expressão intelectual começa. O intelecto é, por si só, uma forma de exagero, e destrói a harmonia de qualquer rosto. No instante em que alguém se senta a pensar, torna-se todo nariz, ou todo testa, ou outra atrocidade qualquer. Veja os homens que se destacaram em qualquer uma das profissões eruditas — como são medonhos! Exceto, verdade seja dita, os da Igreja. Mas, na Igreja, eles não pensam. Um bispo continua a dizer aos oitenta anos o que lhe ensinaram a dizer quando era um rapaz de dezoito e, em resultado disso, tem sempre um ar celestial. O seu jovem e misterioso amigo, cujo nome não chegou a dizer-me, embora o seu retrato exerça sobre mim um verdadeiro fascínio, nunca pensa. Tenho quase a certeza disso. É uma linda criatura, adoravelmente acéfala, que devia estar sempre aqui, no inverno, quando não temos flores para onde olhar, e sempre aqui no verão, quando precisamos de algo que nos arrefeça a inteligência. Não se iluda, Basil: não há nada em si que se lhe assemelhe.

— Não me compreende, Harry — respondeu o artista. — É evidente que não sou parecido com ele. Tenho plena consciência disso. Na verdade, não me agradaria nada ter a sua aparência. Está a encolher os ombros? Digo-lhe isto com toda a sinceridade. Há um lado trágico na superioridade física e intelectual, essa fatalidade que tem perseguido ao longo da História os passos vacilantes dos reis. É preferível não nos distinguirmos dos nossos semelhantes. Os feios e os estúpidos são os que melhor partido tiram deste mundo. Podem sentar-se tranquilos e bocejar durante o espetáculo. Se nada sabem da vitória, serão ao menos poupados ao sabor da derrota. Vivem como todos nós deveríamos viver: sem que nada os perturbe, indiferentes, livres de todo o desassossego.

Não trazem a desgraça à vida dos outros e nunca a recebem de mãos alheias. Mas você, Harry, com o seu título e fortuna; eu, com a minha inteligência, tal como é... e com a minha arte, por muito imperfeita que ela seja; Dorian Gray, com a sua beleza — todos nós vamos sofrer com isso que os deuses nos concederam, e o nosso sofrimento será atroz.

— Dorian Gray? É esse o nome dele? — perguntou Lord Henry, atravessando o *atelier* na direção de Basil Hallward.

— Sim, é esse o nome dele. Não era minha intenção dizer-lho.

— Por que não?

— Oh, não me peça que lhe explique. Quando gosto muito de uma pessoa, nunca revelo o seu nome a ninguém. É como se entregasse uma parte que lhe pertence. Aprendi a amar o segredo. Acredito que apenas o segredo é capaz de redimir a nossa vida moderna da sua falta de mistério e de encanto. Se o ocultarmos, o mais banal dos incidentes torna-se algo de extraordinário. Agora, quando saio da cidade, nunca digo aos meus para onde vou. Se o fizesse, perderia toda a graça. É um hábito ridículo, tenho consciência disso, mas, de certo modo, parece trazer um grande romantismo à vida de todos os dias. Imagino que, para si, tudo isto seja um grande disparate.

— De modo algum — respondeu Lord Henry. — De modo algum, meu caro Basil. Já não se deve lembrar, mas sou um homem casado, e a única virtude do matrimónio é a de criar a necessidade absoluta de uma vida secreta para ambas as partes. Eu nunca sei onde está a minha mulher, e a minha mulher nunca sabe o que eu estou a fazer. Quando nos encontramos... é esporádico, mas acontece, se vamos jantar fora ou a casa do duque... contamos um ao outro as histórias mais absurdas com a cara mais séria do mundo. A minha mulher é muito boa nisso... muito melhor, na verdade, do que eu. Nunca se baralha nas datas, e eu baralho-me sempre. Mas, quando me apanha, nem se enfurece comigo. Às vezes até gostava que ela se enfurecesse; mas limita-se a rir de mim.

— Não gosto nada do modo como fala do seu casamento, Harry — disse Basil Hallward, avançando sem pressa para a porta que dava para o jardim. — Penso que é um marido exemplar, mas cheio de vergonha das suas próprias virtudes. É realmente um ser extraordinário. Nunca diz uma coisa moral, mas também nunca faz nada de mal. O cinismo, no seu caso, é apenas uma pose.

— A naturalidade é apenas uma pose, a mais irritante que conheço — ripostou Lord Henry, rindo.

Os dois jovens saíram juntos para o jardim e sentaram-se num comprido banco de bambu, posto à sombra de um loureiro alto. A luz do Sol deslizava pela folhagem lustrosa. Margaridas brancas estremeciam na erva.

Após um momento de silêncio, Lord Henry tirou o relógio do bolso.

— Tenho de ir andando, Basil, lamento — murmurou —, mas, antes de partir, gostava que me desse uma resposta à pergunta que lhe fiz há pouco.

— Que pergunta? — voltou o pintor, sem levantar os olhos do chão.

— Sabe muito bem.

— Não sei, não, Harry.

— Nesse caso, volto a dizer-lhe qual é. Preciso que me explique porque é que não quer expor o retrato de Dorian Gray. E quero saber a verdadeira razão.

— Eu disse-lhe a verdadeira razão.

— Não, não disse. Disse que era porque havia muito de si naquele retrato. Ora, isso é pueril.

— Harry — atalhou Basil Hallward, olhando-o nos olhos —, todo o retrato pintado com sentimento é um retrato do artista, não do seu modelo. O modelo é apenas o acidente, a oportunidade. Não é ele que é revelado pelo pintor; é o pintor que, na tela colorida, se revela a si mesmo. A razão por que não vou expor este quadro é o meu receio de nele ter revelado o segredo da minha própria alma.

Lord Henry deu uma gargalhada.

— E que segredo é esse? — perguntou.

— Eu digo-lhe qual é — respondeu Hallward, mas uma sombra veio pousar-lhe no rosto.

— Sou todo ouvidos, Basil — insistiu o amigo, olhando de relance para ele.

— Oh, não há muito a dizer, Harry; e tenho medo de que não me compreenda lá muito bem. Talvez nem acredite no que lhe digo.

Lord Henry sorriu e, inclinando-se para o chão, colheu da erva uma margarida de pétalas cor-de-rosa e examinou-a.

— Tenho a certeza de que vou compreendê-lo — replicou, olhando fixamente para o pequeno disco dourado rodeado de penugens brancas. — E, quanto a acreditar nas coisas, não há nada em que eu não acredite, desde que seja de facto inacreditável.

O vento fez cair algumas flores dos ramos das árvores, e os pesados cachos do lilás, com os seus canudos de estrelas, balançaram no ar indolente. Uma cigarra iniciou o seu canto junto da parede e, como um fio azul, uma longa e esguia libelinha passou por eles batendo as asas castanhas e translúcidas. Lord Henry quase ouvia bater o coração de Basil Hallward, e cismou no que aí vinha.

— A história é simples — disse o pintor, ao fim de algum tempo. — Há dois meses, fui a uma festa na casa de Lady Brandon. Sabe que nós, pobres artistas, temos de nos mostrar à sociedade de tempos a tempos, só para relembrar o público de que não somos selvagens. Com um fraque e uma gravata branca, qualquer um, como o meu amigo me disse uma vez, até um corretor da Bolsa, pode fazer-se passar por um ser civilizado. Ora, estava eu a fazer sala há uns dez minutos, de conversa com viúvas coquetes e um bando enfadonho de académicos, quando me dei conta de que alguém me observava. Virei-me discretamente e foi então que vi, pela primeira vez, Dorian Gray. Quando os nossos olhares se cruzaram, senti que empalidecia. Apoderou-se de mim um estranho

terror. Vi-me naquele instante na presença de alguém cuja simples personalidade, se eu me deixasse ir, me absorveria por inteiro, a mim, à minha natureza, à minha alma, à minha arte até. Ora, eu não queria sentir qualquer influência externa a agir sobre a minha existência. Como sabe, sou por natureza um ser independente. Sempre fui dono da minha vida; ou, pelo menos, tinha-o sido até ao dia do meu encontro com Dorian Gray. Nesse dia... não sei explicar. Algo me dizia que estava à beira de cair numa crise profunda. Fui assaltado pela estranha sensação de que o Destino me reservava grandes alegrias, e não menos requintados sofrimentos. Assustei-me e virei-lhe as costas, disposto a abandonar a sala. Não era a consciência quem mo ditava: era uma espécie de cobardia. Não me orgulho de ter tentado fugir.

— A consciência e a cobardia são, na verdade, uma e a mesma coisa, Basil. A consciência é apenas a marca registada da firma. Nada mais.

— Não acredito nisso, Harry, e não acredito que você acredite. No entanto, fosse qual fosse o meu motivo... e pode ter sido o orgulho, porque já fui muito orgulhoso... precipitei-me para a porta. Aí, como seria de esperar, esbarrei em Lady Brandon. «Não vai escapar tão depressa, pois não, Mr. Hallward?», perguntou-me ela, na sua vozinha estridente, se bem se recorda.

— Sim; é um pavão em todos os aspetos menos na beleza — disse Lord Henry, despedaçando as pétalas da margarida com dedos compridos e nervosos.

— Não conseguia livrar-me dela. Foi-me apresentar a altezas, a pessoas com estrelas e jarreteiras, e a damas serôdias com tiaras gigantescas e narizes de papagaio. Falou de mim como se eu fosse o seu melhor amigo. Só nos tínhamos encontrado uma vez antes, mas ela metera na cabeça tratar-me como uma celebridade. Creio que, na altura, um dos meus quadros tinha sido um grande sucesso, ou pelo menos fora comentado nesses jornais de dois vinténs que são a norma da imortalidade no século XIX. De súbito, vi-me diante do jovem cuja personalidade me causara aquele estranho tumulto.

«A única maneira de nos vermos livres de uma tentação é ceder.»

Na Inglaterra vitoriana, o famoso artista Basil Hallard pinta o retrato de Dorian Gray, homem jovem, de uma beleza inspiradora. Imerso num ambiente hedonista que cultiva o prazer, o belo e a juventude como valores absolutos, e atormentado pela ideia da decadência física que inevitavelmente chegará, Dorian deseja que aquele retrato envelheça no seu lugar. Para tal, está disposto a abdicar até da sua alma.

Publicado inicialmente em 1890, *O Retrato de Dorian Gray* foi recebido com escândalo, classificado como imoral e censurado. Mais tarde, Oscar Wilde dará ao prelo uma nova versão do influente romance filosófico como hoje o conhecemos, defendendo o seu trabalho num prefácio histórico, que constitui, ele próprio, um manifesto literário e artístico em defesa da arte e dos direitos de quem a cria. Uma obra virtuosa de um dos autores mais emblemáticos da literatura moderna.

P E N G U I N



C L Á S S I C O S




Tradução de Catarina Ferreira de Almeida
Introdução de João R. Figueiredo



Nocturne 113, 2011
(impressão C)

© Chad Wys

penguinlivros.pt

   [penguinlivros](https://www.instagram.com/penguinlivros)



Penguin
Random House
Grupo Editorial

ISBN 9789897845116



9 789897 845116 >