

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS – UFSCar  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS – DL  
LICENCIATURA PLENA EM LETRAS

BRUNA VOLLET

**DORIAN GRAY DEVE MORRER: UMA LEITURA DE O RETRATO DE DORIAN  
GRAY SOB AS LENTES DA TANATOPOLÍTICA E DA MONSTRUOSIDADE**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

SÃO CARLOS – SP

2024

BRUNA VOLLET

**DORIAN GRAY DEVE MORRER: UMA LEITURA DE O RETRATO DE  
DORIAN GRAY SOB AS LENTES DA TANATOPOLÍTICA E DA  
MONSTRUOSIDADE**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de licenciatura em Letras habilitação em Português/Inglês pela Universidade Federal de São Carlos.

Orientação: Prof. Dr. Daniel Marinho Laks

**São Carlos**

**2024**

Vollet, Bruna.

Dorian Gray deve morrer: uma leitura de O retrato de Dorian Gray sob as lentes da tanatopolítica e da monstruosidade / Bruna Vollet — 2024.

53 f: 7 il.

Trabalho de Conclusão de Curso licenciatura em letras – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2024.

1. O Retrato de Dorian Gray. 2. Oscar Wilde 3. Monstruosidade. 4. Tanatopolítica. 5. Literatura Inglesa.

CDD[número da CDD]

**DORIAN GRAY DEVE MORRER: UMA LEITURA DE O RETRATO DE  
DORIAN GRAY SOB AS LENTES DA TANATOPOLÍTICA E DA  
MONSTRUOSIDADE**

BRUNA VOLLET

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de licenciatura em Letras habilitação em Português/Inglês pela Universidade Federal de São Carlos.

**Aprovado em:**

---

Orientador: Prof. Dr. Daniel marinho Laks

Universidade Federal de São Carlos

---

Examinadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Carla Alexandra Ferreira

Universidade Federal de São Carlos

Dedico esse trabalho, mais um, a minha família. A minha mãe, que é mais forte do que se percebe; e ao meu pai, que leu meu primeiro trabalho de conclusão de curso e não pôde fazer o mesmo com este, mas que é, em tempo presente, sempre meu maior incentivador aos estudos, à leitura, à vida.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Federal de São Carlos – UFSCar, pela sua instituição pública de ensino, extensão e pesquisa que tanto me permitiu me desenvolver pessoal e profissionalmente e que, por causa dela, desenvolvi esse trabalho de conclusão de curso.

Agradeço a Deus, por todos os caminhos e percalços que me trouxeram até aqui hoje.

Agradeço aos professores da graduação de Letras – Inglês. À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Carla Alexandra Ferreira, por ser nosso exemplo de excelência e por me mostrar que dentro da universidade pública há lugar para cobranças justas e para acolhimento. Agradeço especialmente ao meu orientador Prof. Dr. Daniel M. Laks, por gentilmente ter aceitado me orientar nesse trabalho com esse livro, deixando-me ter as rédeas do meu processo criativo. Agradeço pelos seus conselhos, pelo acolhimento gentil durante a escrita desse trabalho e durante as aulas de literatura. Foi um prazer ser sua aluna.

Agradeço a Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>a Camila Hofling, Prof. Dr. Nelson Vianna, por me ajudarem a estruturarem meus conhecimentos no ensino e aprendizagem de língua estrangeira e, sem saberem, trouxeram-me certezas quanto ao caminho profissional de *teacher* que tanto desejei.

Agradeço a minha Mãe Estela e ao meu Pai Dimas, pelo amor que nos transborda como família, pela paciência comigo ao longo desses tantos anos e pela base que construíram para esse sonho se concretizar. Pelo apoio incondicional quando eu sei que foi difícil de me entender.

Agradeço ao meu irmão Danilo, por ter considerado meus estudos como essenciais quando tudo desabou; e a minha cunhada Karen por, além da amizade e porto seguro, ter estado presente me mostrando os caminhos da docência. Sem o apoio de vocês, isso não seria possível.

Agradeço à minha sobrinha Helena por ter me mostrado que o mundo, da perspectiva da descoberta infantil, é mais colorido e divertido.

Agradeço aos meus queridos amigos Daniel e Lucas, que estenderam a mão ao longo desses anos todos e que, sem eles, essa graduação não teria o mesmo aconchego. Ao Daniel pela parceria ímpar nesses anos de graduação e pela amizade gêmea; ao Lucas, por genuinamente acreditar em mim desde o início.

Agradeço à Alaide, pela presença que é na minha vida com seu exemplo diário de amizade, de cuidado, de profissional e de fé.

Agradeço ao Rodrigo, por ser meu amor e meu melhor amigo e por me amar; agradeço pela sua compreensão, pelo nosso companheirismo, pela nossa torcida diária e pelas nossas mãos dadas desde o começo. Pelo seu olhar amoroso, gentil e atencioso para comigo.

## RESUMO

O objetivo desse trabalho é propor uma interpretação acerca do romance *O retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde (1891) sob as óticas da tanatopolítica de Roberto Espósito (2010) e das sete teses do monstro de Jeffrey Jerome Cohen (1996), colocando corpo degenerado e monstro como termos cambiáveis. Para isso, verificamos se o texto narrativo faz distinção entre comunidade e corpo degenerado para podermos pensar a personagem Dorian Gray como um monstro camuflado. Espósito (2010), no livro *Bíos*, discorre sobre o conceito de tanatopolítica concomitante ao uso da semântica da biologia, medicina e afins e como o cerne do poder soberano volta-se sobre a manutenção da saúde do corpo social, necessitando criar mecanismos para exterminar as partes que podem infectá-lo e comprometê-lo. O ciclo da vida é composto por quatro estágios: regeneração, degeneração, eugenia e genocídio, que visam o processo de proteção à saúde e de salvação do corpo degenerado. Ainda, esse torna-se um não-homem, o outro, que vive à margem da sociedade e não está sob as influências morais e legais, habilitando-o a sofrer as violências impostas pelo poder soberano. Já Cohen (1996) discursa acerca do monstro como representante da sociedade e da cultura e sobre seu papel como ferramenta para a manutenção da ordem e moral, mediante a personificação (*embodiment*) do que é diferente e deve ser temido. Ao monstro são incumbidos os medos latentes de determinada sociedade, podendo ser de cunho político, sexual, racial, religioso, de gênero e afins. Nossa interpretação aponta Dorian como o corpo degenerado cuja infecção corre a nível sanguíneo e, por isso, está oculta da comunidade e livre de condenações, permitindo que ele consolide sua posição de monstro mediante essa camuflagem concedida. Suas ações imorais e hediondas, no entanto, expõem o monstro até seu declínio inevitável, uma vez que a existência do corpo degenerado é insustentável dentro dessa comunidade. Concluímos que o romance habilita tal interpretação e promove estratégias para que a lógica tanatopolítica ocorra e a salvação de Dorian tal qual é seja a única possível.

**Palavras-chave:** O retrato de Dorian Gray. Oscar Wilde. Monstruosidade. Tanatopolítica. Literatura Inglesa.

## ABSTRACT

The aim of this work is to propose an interpretation of the novel *The Picture of Dorian Gray* by Oscar Wilde (1891) through the lenses of the concept of thanatopolitics by Roberto Esposito (2010) and of the seven theses of monster by Jeffrey Jerome, accepting degenerate body and monster as interchangeable terms. To this end, we examine whether the narrative text distinguishes community from the degenerate body, enabling the consideration of the character Dorian Gray as a camouflaged monster. Esposito (2010), in his book *Bíos*, discusses the concept of thanatopolitics in conjunction with the semantics of biology, medicine, and related fields, exploring how the core of sovereign power is directed toward maintaining the health of the social body. This involves the creation of mechanisms to eliminate parts that could infect and compromise it. The cycle of life comprises four stages: regeneration, degeneration, eugenics, and genocide, all aimed at protecting health and saving the degenerate body. Furthermore, this body becomes a non-human, an other, living on the margins of society and beyond moral and legal influences, rendering it susceptible to violence imposed by sovereign power. Cohen (1996), on the other hand, explores the monster as a representation of society and culture, emphasizing its role as a tool for maintaining order and morality through the embodiment of what is different and must be feared. The monster embodies the latent fears of a given society, which may be political, sexual, racial, religious, gender-based, or otherwise. Our interpretation identifies Dorian as the degenerate body whose infection operates at a blood level, thus hidden from the community and free from condemnation. This concealment allows him to consolidate his position as a monster through this granted camouflage. His immoral and heinous actions, however, expose the monster until his inevitable downfall, as the existence of the degenerate body is unsustainable within this community. We conclude that the novel enables such interpretation and promotes strategies for the logic of thanatopolitics to unfold, promoting Dorian's salvation, as it is, the only possible outcome.

**Keywords:** The picture of Dorian Gray. Oscar Wilde. Monstrosity. Biopolitics. Thanatopolitics. English Literature.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Representação da involução do homem em relação ao corpo degenerado. ...	17
Figure 2 – Representação da proporção direta do distanciamento do monstro baseado em Cohen (1996).....	28
Figura 3 – Léxico para designar Dorian Gray .....	35
Figura 4 – Camadas de acesso a Dorian Gray no início do romance .....	38
Figura 5 – Representação cônica de como o leitor tem acesso a Dorian Gray ao longo do romance .....	49

## **LISTA DE TABELA**

Tabela 1 – Divisão do romance .....	34
-------------------------------------	----

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	13
2. POR QUE DORIAN GRAY DEVE MORRER .....	25
2.1. EXISTE DIFERENCIAÇÃO ENTRE A COMUNIDADE E CORPO DEGENERADO? .....	25
2.2. POR QUE DORIAN GRAY DEVE MORRER .....	29
2.2.1. Sibyl Vane como amostra.....	29
2.2.2. A faca como objeto cortante da medicina .....	30
2.2.3 Regressão da degeneração.....	31
3. AS PALAVRAS ACERCA DE DORIAN GRAY .....	33
3.1 PRIMEIRA PARTE: PROCESSO DE TRANSFORMAÇÃO DO MONSTRO.....	34
3.1.1. O estrangeiro, o judeu, a mulher.....	39
3.2 SEGUNDA PARTE: CONSOLIDAÇÃO DO MONSTRO DENTRO DA COMUNIDADE .....	41
3.3 TERCEIRA PARTE: O DECLÍNIO E A QUEDA DO MONSTRO .....	45
4. CONCLUSÃO .....	50
5. REFERÊNCIAS .....	52

## 1. INTRODUÇÃO

*O retrato de Dorian Gray* apareceu pela primeira vez em 1890 na revista Lippincott's. Em 1891 foi publicado no formato de livro, sendo esta a versão mais conhecida (contendo o prefácio em defesa da arte pela arte e com acréscimos de capítulos, como o capítulo 3). Essa primeira edição passou por revisões tanto do próprio Oscar Wilde, o autor, quanto do editor da revista. À luz daquela época, a recepção do livro coincidiu com dois grandes eventos que impactaram a sociedade vitoriana quase uma década anterior—a saber: a Emenda Labouchère e o caso de Cleveland Street.

Antes de falarmos sobre os dois eventos e compreendermos o motivo de seus impactos, é necessário entendermos como era essa sociedade vitoriana e o que era considerado *imoral*. À época, a Inglaterra enquanto poder estatal vivia o ápice, decorrentes tanto da ascensão industrial quanto da campanha imperialista, e concomitantemente havia a consolidação da classe burguesa em meio à aristocracia tradicional. Dito isso, na esfera literária, o gênero literário romance também se fortalecia e retratava, principalmente, a vida cotidiana e a vida privada da burguesia, revelando relações sociais e pensamentos emergentes da época (Steinbach, 2024).

Mesmo diante desse cenário grandioso e de grandes perspectivas, a sociedade vitoriana vivia sob o medo e a insegurança desse futuro de novo mundo: no cerne estava o medo da aristocracia de perder seu poder político—pois já havia o crescente poderio da burguesia mediada pelo dinheiro; a morte iminente da Rainha Vitória, a grande monarca que consolidou o poder inglês; o medo quanto ao estrangeiro, mediante os movimentos imigratórios; e o da ideia de uma sociedade corrompida de seus valores morais.

Quando em 1885 a Emenda de Labouchère foi estabelecida, alterava-se em conjunto o modo de viver a vida privada. Antes, os atos homossexuais<sup>1</sup> eram condenados mediante seu exercício em esfera pública, mas nada era dito ou alegado sobre o que acontecia dentro da esfera privada. No entanto, esse panorama alterou-se sob a assinatura do parlamentar britânico Henry Labouchère, que adicionava à Seção 11 de Emendas Criminais a criminalização de atos sexuais—mesmo que consensuais—ocorridos entre homens em vias privadas.

---

<sup>1</sup> Na época, o termo homossexual ainda não era usado e tais relacionamentos eram designados como “homem se relacionando com homem”. Por isso, no texto originário da Emenda, diz sobre qualquer homem cometer, induzir, participar de qualquer ato de indecência grave com outro homem.

A princípio, a Lei Criminal da época era chamada de “An Act to make further provision for the Protection of Women and Girls, the suppression of brothels, and other purposes”<sup>2</sup> e até então nada era mencionado a respeito de relações de pessoas do mesmo sexo (Fize, 2019). Contudo, essa perspectiva mudou e tornou crime qualquer ato considerado indecente (*gross indecency*) entre pessoas do sexo masculino e condenável ao encarceramento.

Any male person who, in public or private, commits, or is a party to the commission of, or procures or attempts to procure the commission by any male person of, **any act of gross indecency with another male person**, shall be guilty of a misdemeanor, and being convicted thereof shall be liable at the discretion of the **court to be imprisoned for any term** not exceeding two years, with or without hard labour<sup>3</sup> (Irlanda<sup>4</sup>, Criminal law amendment act, 1885, seção 1, **grifo nosso**).

Dito isso, entende-se que a sociedade que recebeu a publicação de *O retrato de Dorian Gray* vivia sob uma visão já modificada acerca da imoralidade social. A aceitabilidade da emenda naquela sociedade foi tamanha que suas consequências refletiram (além do próprio Oscar Wilde) sobre a figura de Alan Turing, condenado à castração química em 1952. A saber, Turing foi um matemático e estudioso acadêmico e é conhecido sob a alcunha de pai da computação e da criptografia, muito pelo seu trabalho—junto ao governo britânico—para conseguir desvendar o código nazista durante a 2ª guerra mundial (O jogo de imitação, 2014).

O segundo evento supracitado antes da publicação do romance foi o chamado *The Affair of Cleveland Street* entre os anos de 1889-1890. Cleveland street é uma rua localizada no bairro de Fitzrovia, em Londres, Reino Unido, e relativamente próxima ao Museu Britânico. Como consta, durante o dia um grupo de rapazes exerciam a função de telegrafistas numa agência de correio localizada na Cleveland street enquanto, durante o período da noite, eram prostitutas. Portanto, a agência de correio era um bordel em que ocorriam atividades sexuais cujos homens se relacionavam com homens. Como já exposto, a prática era considerada ilegal e imoral e passível de encarceramento. O evento

---

<sup>2</sup> Tradução livre da autora: uma lei para provisões futuras para a proteção de mulheres e meninas, a suspensão de bordéis, e outros propósitos.

<sup>3</sup> Tradução livre da autora: Qualquer pessoa do sexo masculino que, em público ou em privado, cometa, participe da prática de, ou induza ou tente induzir a prática por qualquer pessoa do sexo masculino de qualquer ato de indecência grave com outro homem, será culpada de um delito menor e, sendo condenada, estará sujeita, a critério do tribunal, a uma pena de prisão por um período não superior a dois anos, com ou sem trabalhos forçados.

<sup>4</sup> A referência para a Emenda encontra-se no site da República da Irlanda. O país apenas tornou-se independente em 1922.

ganhou ainda mais notoriedade quando nomes da aristocracia, de políticos atuantes e de militares de alta patente foram vinculados ao escândalo dos garotos de alugueis do correio, o que desencadeou críticas acerca do encobertamento do caso e da disparidade nas acusações (Frankle, 2013).

Antes de introduzir o resumo do romance, faz-se necessário entender qual é a função sociopolítica do inimigo e, ainda, o que motiva esse inimigo a exercer seu papel central na sociedade para, somente então, pensarmos Dorian Gray sob essa lente. Para essa discussão, seguiremos o seguinte caminho: como uma sociedade constrói inimigos e por que isso é importante para a identidade dela (Eco, 2011), como em meio à manutenção da vida da comunidade tem-se o artifício de morte desses inimigos internos, considerados corpos contaminados e degenerados (Esposito, 2010), e, então, como—apesar da aniquilação de um inimigo—deve-se sempre existir um novo uma vez que esse é motor social (Cohen, 1996).

Para tanto, Umberto Eco (2011) discorre sobre como a construção de uma figura inimiga exerce um poder de identidade para a comunidade. Quando não há um inimigo externo, criam-se os internos, como uma ferramenta estratégica para os indivíduos inscritos nessa comunidade que, para além de compreender suas semelhanças, possam imputar sobre os que lhes são diferentes um estado perpetrador de ameaça. Na mesma linha, Cohen (1996) estabelece em sua teoria de que o inimigo (ou o monstro) exerce uma função fundamental: a de corporificar (*embodiment*) tudo aquilo que o estado soberano quer repugnar para então manter à margem da sociedade e, na mesma proporção, conservar seu poder. Uma vez longe dos valores e morais estabelecidos, esse inimigo está posicionado para sofrer quaisquer represálias impostas pelo poder soberano.

Dado isso, o inimigo então torna-se, portanto, a unidade de medida para os valores de uma sociedade em que, mais do que mensurar o que é ameaçador, ratifica os próprios valores do sistema. Logo, conforme Eco (2011), a existência de um inimigo é tal qual que se torna necessário criar um. Ou seja, o inimigo é produto gerado pela sociedade, e não um produto existente dela. Em um esboço de analogia com o *affair de Cleveland street*, se antes os atos sexuais envolvendo dois homens ocorridos em âmbito privado não eram considerados corruptivos, agora, com a emenda e mediante essa ação de esfera política, mais do que julgável pelo social, tornam-se crimes. Esse inimigo, se antes não existia na esfera jurídica, foi criado e lançado à sociedade para ser temido e condenado.

Desde o princípio que são construídos como inimigos não tanto os diferentes que nos ameaçam diretamente [...], mas aqueles que alguém

tem interesse em representar como ameaçadores, ainda que não nos ameacem diretamente, de modo **que não é tanto o seu caráter ameaçador que faz ressaltar neles a diferença, mas é a sua diferença que se torna sinal de caráter ameaçador** (Eco, 2011 p. 13-14, **grifo nosso**).

O autor elucida os aspectos que devem compor esse inimigo e estão diretamente conectados com os cinco sentidos. Portanto, esse inimigo deve ser feio, monstruoso—uma vez que a beleza (o belo) se conecta com o bom, —fétido, soar diferente em sua fala, ou até mesmo não pertencer à mesma classe social. É dentro desse panorama que estão: o judeu, os bárbaros, o estrangeiro na atualidade, as mulheres (prostitutas, bruxas), aqueles com alguma deficiência visível. Em suma, o Outro. O que é diferente, portanto, no outro, não é ressaltado porque *é* ameaçador, mas sim como sinal de algo que pode ser ameaçador e, com o imaginário comum trabalhando em conjunto, *torná-lo* ameaçador.

Como veremos mais adiante nesse trabalho, a ideia do belo entrelaça a narrativa da personagem de Dorian Gray. Sua beleza impressiona tanto a todos que é seu passe para circular entre os mais abastados e, dado a proximidade entre o belo e o bom que Eco comenta (2010), seus atos hedonistas e corruptivos se mantêm encobertos. Basil, o artista, coloca a beleza juvenil de Dorian impassível de quaisquer atos corruptivos: “O pecado é algo que se inscreve no rosto da pessoa. Não pode ser ocultado. [...] Mas você, Dorian, com seu rosto puro, luminoso, inocente, e sua juventude maravilhosa e intocada—não consigo acreditar em nada do que dizem contra você” (Wilde, 1891[2012], p. 175). Por causa de sua beleza juvenil, Dorian não pode ser apontado como um inimigo da moral e dos bons costumes daquela sociedade.

Ainda relacionado à discussão sobre a construção de um inimigo, inscreve-se também na ideia de que, caso não seja externo à comunidade<sup>5</sup>, o inimigo é interno e, logo, pode vir a contaminá-la. Em mesma proporção, a contaminação deve ser impedida e contida, promovendo o extermínio desse corpo contaminado, além de seu isolamento. A discussão desenvolvida por Esposito (2010) acerca da contaminação do sangue tangencia a questão de comunidade e imunidade e do poder soberano, uma vez que a contaminação é fator determinante para decidir quem sofre incisão em prol da vida de quem a merece.

Esposito discorre em sua filosofia como o poder soberano e a biopolítica se retroalimentam ainda que pareçam opostos ao propósito um do outro. Muito porque, ao

---

<sup>5</sup> Nesse trabalho, comunidade, sociedade e corpo social são usados como termos cambiáveis, principalmente mediante a teoria da tanatopolítica de Esposito (2010) e do monstro de Cohen (1996) enquanto corpo social (Foucault, 2014).

agirem sobre a comunidade de indivíduos, a morte daqueles que colocam em risco a unidade é um subterfúgio para a promoção da vida. Mais do que decidir quem morre, o poder soberano sustenta quem deve viver (Esposito, 2010).

Nesse sentido, insere-se a semântica biológica<sup>6</sup> dentro dos contextos e estratégias sociopolíticas e surge a ideia de corpos como doenças infecciosas que devem ser exterminados para não infectar os corpos saudáveis: “[o] que se queria evitar a todo custo era o contágio de seres superiores por seres inferiores” (Esposito, 2010, p. 167). Portanto, a máquina da morte em defesa da vida sempre assume que há um corpo degenerado, infectado, que compromete a vida do corpo sadio, e esse corpo degenerado está afastado da norma mesmo que não apresente sua degeneração fisicamente—pois ela está, ainda, no sangue. Logo, ele é colocado tão ao extremo que é, como Esposito pontua, o não-homem do homem e, por isso, distante dos valores e moral da comunidade. “Dizer que o degenerado é um anormal significa empurrá-lo para uma zona de indistinção não inteiramente compreendida na categoria de homem” (idem, p. 172). Esse não-homem caminharia, portanto, num processo de involução, em que o homem involui para algo próximo a um animal, como o representado na Figura 1.

Figura 1 – Representação da involução do homem em relação ao corpo degenerado.



Dorian Gray é o homem infectado cuja degeneração está, ao mesmo tempo, oculta e visível. Ela é, dessa maneira, oculta da sociedade que não consegue condenar o homem inteiramente por não conseguir *ver* a deformidade e a infecção; mas estas são visíveis

---

<sup>6</sup> Na filosofia política de Esposito, elucida-se sobre o uso de termos das áreas biológicas-médicas com ênfase em imunologia para tratar sobre política. Com o advento do nazismo e sua política quanto a salvar o povo alemão, Esposito mostra como as comparações e metáforas feitas sobre os campos da biologia, da medicina, da botânica, da zoologia embrenham dentro a política como estratégia argumentativa. No capítulo intitulado Tanatopolítica (ciclo de *ghenos*), Esposito expõe a lógica de regeneração, degeneração, eugenia e genocídio, um ciclo percorrido pelo nazismo para expurgar e aniquilar todo e qualquer corpo que viesse a ameaçar a saúde do corpo alemão. As consequências desdobram-se em direção ao suicídio, uma vez que o julgamento sobre o corpo degenerado—não dependendo somente da ordem do poder soberano—se recai também sobre a comunidade e sobre esse indivíduo em dever para com a unidade. A busca por exterminar o inimigo externo desdobra-se sobre o inimigo interno e, então, sobre si mesmo.

para o único que pode vê-la e ele próprio a condena, sendo, então, o único apto a sentenciar sua morte.

Aqui também se insere a noção de contágio, em que, para além da contaminação de um único corpo, há o espalhamento da contaminação para os outros, colocando em perigo aqueles dentro da norma que devem viver e, também, sendo uma preocupação constante para o poder soberano (e uma manobra política de manutenção de poder). A comunidade—quem deve sobreviver—promove o paradigma da imunidade, em que dentro dela há aquilo que deva ser exonerado para a sobrevivência do todo. Campbell (2017) explica que os conceitos de comunidade e imunidade são indissociáveis e que a existência do ser imuno é necessária para a existência da ordem da comunidade, mas é exatamente esse paradoxo que a desestrutura.

Para sobreviver a comunidade—qualquer comunidade—é obrigada a introjetar a modalidade negativa do próprio oposto; mesmo que tal oposto permaneça como um modo de ser, justamente de privação e contraste, da própria comunidade (Esposito, 2010, p. 47 *apud* Campbell, 2017, p. 19).

Ao explicar sobre a biopolítica desenvolvida por Esposito, Campbell (2017) explica que dentro da comunidade a noção de indivíduo, de ‘próprio’, contrasta com a noção de ‘público’, uma vez que o que move o ‘público’ é a lei da doação recíproca (a saber: *mínus* e *officium* são os conceitos de que um tem um dom, mas necessita doá-lo ao próximo em forma de serviço ou de bem, pois esse dom não lhe pertence). O autor comenta que “o pensamento de comunidade—ou através da comunidade—se refere a um dom recíproco que passa continuamente de um ao outro e que não pode, portanto, pertencer estavelmente a ninguém” (Campbell, 2017, p. 18-19).

Nessa perspectiva, Dorian Gray assume o seu papel de imuno e de corpo degenerado, passando a viver seu privado de forma ativa, mas invisível dentro da comunidade. No entanto, como ele próprio rompeu com o trato imposto da doação recíproca, sua existência não pode ser sustentada, estendida, nessa comunidade e, por causa disso, ele rui.

Enquanto inimigo e corpo degenerado, Gray também se encaixa na alcunha de monstro em relação a existir uma monstruosidade social. Para Cohen<sup>7</sup> (1996), a figura

---

<sup>7</sup> Jeffrey J. Cohen propôs a escrever sobre a cultura do monstro, publicada no livro *Monster culture* (1996). O autor explica que seu objetivo é o de desenvolver um método para poder ler as culturas a partir dos monstros que elas criam. Dessa maneira, portanto, ele desenvolve sete teses que concebem a questão de o monstro ser uma ferramenta tanto enquanto corporificação de uma crise social, quanto enquanto

corpórea do monstro não diz respeito somente a causar espanto ou chocar a sociedade. O corpo monstruoso, na verdade, é um corpo cultural que incorpora manifestações e propósitos sociais.

The monster is born only at this metaphoric crossroads, as an embodiment of a certain cultural moment—of a time, a feeling, and a place. The monster’s body quite literally incorporates fear, desire, anxiety, and fantasy (ataractic or incendiary), giving them life and an uncanny independence. The monstrous body is pure culture. A construct and a projection, the monster exists only to be read: [...] [T]he monster signifies something other than itself: it is always a displacement, always inhabits the gaps between the time of upheaval that created it and the moment into which it is received, to be born again”<sup>8</sup> (Cohen, 1996, p. 4).

Portanto, a monstruosidade é o lado externo da construção do inimigo de Eco (2010). A deformidade, o comportamento, a repulsa pelos sentidos são a externalização de uma necessidade criada pela sociedade para manter a própria sociedade. Esse aspecto do visível do corpo do inimigo remete às discussões feitas por Foucault (2014) em *Vigiar e punir*. As correções físicas tornam-se tão centrais na questão da manutenção dos corpos que se voltam sobre a questão de como esses corpos são punidos. Para tanto, Foucault (2014) explica o processo em que a execução pública que infringia dor ao corpo, conduzida pelo Estado soberano, torna-se a certeza da punição mediante perda total ou parcial de um direito ou de um bem. Consequentemente, o controle recai-se sobre toda a comunidade, unindo todos os indivíduos na responsabilidade da manutenção da ordem e da manutenção da submissão ao poder soberano. Portanto, há uma mudança de concepção e de semântica. Todos fazem parte do mesmo corpo, o corpo político, do corpo social, e devem sustentá-lo e se submeter a ele. Porém, surge a necessidade de corrigir os corpos: “[...] o essencial é procurar corrigir, reeducar, ‘curar’; uma técnica de aperfeiçoamento recalca na pena, a estrita expiação do mal, e liberta os magistrados do vil ofício de castigadores” (Foucault, 2014, p. 15). A detenção corretiva permite que esses corpos

---

representação do medo e da manutenção de tal cultura/sociedade; ademais, ele exerce a função de remarcar os limites os quais essa sociedade pode transitar.

<sup>8</sup> Tradução livre da autora: O monstro nasce na encruzilhada metafórica; como a corporificação de um certo momento cultural—de um tempo, um sentimento, e de um lugar. O corpo do monstro meio que literalmente incorpora medo, desejo, ansiedade e fantasia (calmante ou incendiária), dando a eles vida e uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura. Uma construção e uma projeção, o monstro existe somente para ser lido: [...] [O] monstro significa alguma outra coisa do que ele mesmo. Ele é sempre um deslocamento, sempre habita os espaços entre o tempo de agitação que o criou e o momento em que ele é concebido, para renascer.

sujeitados à relação de poder continuam operantes, alinhados com a demanda econômica que a sociedade Moderna cobra.

[...] de uma maneira mais geral sobre os que são vigiados, treinados e corrigidos, sobre os loucos, as crianças, os escolares, os colonizados, sobre os que são fixados a um aparelho de produção e controlados durante toda a existência. Realidade histórica dessa alma, que, diferentemente da alma representada pela teologia cristã, não nasce faltosa e merecedora de castigos, mas nasce antes de procedimentos de punição, de vigilância, de castigo e de coação (Foucault, 2014, p. 32).

Ademais, o ciclo do papel social que o monstro exerce é infundável. Como Cohen (1996) exemplifica, não importa nem quantas vezes a adaga de madeira será fincada no peito do vampiro e nem quantas diferentes maneiras Godzilla será derrotado: eles voltam, transvestidos de outras características, representando outros inimigos, forçando a sociedade a outros limites.

O motivo desse ciclo de morte e reaparecimento está diretamente relacionado com o mecanismo de antecipação de uma crise que o monstro representa, obrigando a sociedade a encontrar ferramentas para resolvê-la quando (e se) acontecer de fato. Concomitante à essa lógica, o monstro também representa o Outro. A existência de um Outro é essencial para a identidade da comunidade, como Eco (2010) discorre brevemente em seu ensaio, colocando de forma bem dicotômica quem somos nós (eu) e que esse Outro não é um ‘ele’, mas um não-eu. Além de sempre estar e ressurgir à margem, o corpo monstruoso escapa das leis, dos valores e da moral da sociedade—assim como o corpo degenerado, infectado—e, como também não se encaixa em nenhuma categoria social, está propenso a sofrer quaisquer represálias.

Monsters are never created *ex nihilo* [out of nowhere], but through a process of fragmentation and recombination in which elements are extracted ‘from various forms’ (including—indeed, especially—marginalized social groups). And they assembled as the monster ‘which can then claim an independent identity’<sup>9</sup> (Cohen, 1996, p. 11).

No entanto, apesar das várias aniquilações e condenações passíveis sobre o corpo do monstro, proporcional à certeza do retorno está a evolução desse monstro como artifício social. Ao retornar, ele traz consigo mais conhecimento de mundo, mais conhecimento acerca da natureza humana e de suas fraquezas, obrigando a sociedade a

---

<sup>9</sup> Tradução livre da autora: monstros nunca são criados *ex nihilo* [de nenhum lugar], mas através de um processo de fragmentação e recombinação em que elementos são extraídos ‘de várias formas’ (incluindo—de fato, especialmente—grupos sociais marginalizados. E a junção como o monstro, ‘que pode então clamar uma identidade independente’.

repensar suas certezas: “they [monsters] ask us to reevaluate our cultural assumptions about race, gender, sexuality, our perception of difference, our tolerance towards its expressions. They ask us why we have created them”<sup>10</sup> (Cohen, 1996, p. 20).

Outro aspecto é o que o monstro representa em relação aos impulsos dos sujeitos inscritos nessa sociedade. Ou ele desperta a atração ou a repulsa, e o que determina qual se dá muitas vezes está pautado no distanciamento que se tem desse ser. “The same creatures who terrify and interdict can evoke potent escapist fantasy [...]. We distrust and loathe the monster at the same time we envy its freedom, and perhaps its sublime despair”<sup>11</sup> (Cohen, 1996, p. 17). Quando próximo e em vias de ameaçar a ordem, o corpo do monstro desperta repulsa e medo; contudo, quando longe dos olhos—em filmes, por exemplo, ou em pintura de retratos—pode promover o desejo, permeado de inveja, por aquela liberdade.

Compreendido de onde partimos para olhar a personagem Dorian Gray, tanto em questão de eventos factuais da sociedade vitoriana na luz da época da publicação do livro quanto em questões de arcabouço teórico, temos agora que compreender a narrativa.

Dorian Gray é um jovem rapaz cuja beleza é mencionada e exaltada por todos da alta sociedade que o conhecem e, rapidamente, chama a atenção do pintor Basil e do burguês Lorde Henry. Basil, encantado, propõe-se a pintar um retrato do rapaz e, em meio às sessões na casa do artista, Lorde Henry conhece o famigerado. Os dois instantaneamente se conectam, muito pelo próprio modo sedutor do mais velho com suas filosofias de vida, de beleza, de juventude e de como se comportar na vida privada e social, absorvendo Dorian para dentro do discurso. Ao mesmo tempo, Basil proclama sobre como aquele quadro de Gray seria a obra de sua vida e que muito coloca de si ali: sua vida como artista e sua alma.

Dorian, por sua vez, já envolto da áurea de Lorde Henry, passa a sentir inveja e ciúmes do retrato, uma vez que este permanecerá jovem para sempre enquanto ele envelhece a cada segundo que passa. Ao conviver cada vez mais com o Lorde Henry e aceitando seus convites para jantar e frequentar serestas e óperas, Dorian conhece a jovem atriz Sybil Vane num teatro à margem de Londres. Ele apaixona-se pela possibilidade de

---

<sup>10</sup> Tradução livre da autora: eles [monstros] nos pedem para reavaliar nossas suposições culturais sobre raça, gênero, sexualidade, nossa percepção do diferente, nossa tolerância em relação suas expressões. Eles nos perguntam por que o criamos.

<sup>11</sup> Tradução livre: As mesmas criaturas que terrorizam e interdita podem evocar uma potente fantasia escapista [...]. Nós desconfiamos e desprezamos o monstro ao mesmo tempo em que invejamos sua liberdade, e talvez seu sublime desespero.

ela ser muitas personagens e a pede em casamento enquanto Basil, ao saber disso, sofre e Lorde Henry aparenta não se intimidar com a questão. Sybil, no entanto, uma vez ciente do que é o amor, não se dedica mais à atuação, levando Dorian a desfazer a promessa de casamento e, mesmo sem saber, selando o destino fatal da atriz. Após a morte dela, Dorian nota pequenas mudanças nas feições no rosto pintado no quadro, decidindo por ir-lo da biblioteca com medo de que os outros pudessem ver o que estava acontecendo com a pintura. O quadro é, portanto, trancado num cômodo em que somente ele tem acesso e coberto por uma manta.

Dessa forma, ao constatar que é o retrato que sofre as consequências das corrupções de sua alma e de seus atos, Dorian entrega-se às experiências, tendo seu nome vinculado a escândalos envolvendo nome de outros rapazes e aos vícios, como o uso regular de ópio. Ao mesmo tempo em que a amizade com Lorde Henry se solidifica, a com Basil ganha distanciamento—até o momento em que o artista, às vésperas de entrar em um trem para Paris, procura Dorian para que sejam desmentidas e negadas todas as alegações que faziam sobre o rapaz. Gray é tomado pelo ímpeto de mostrar a Basil o retrato para que veja como está a alma que tanto tem certeza de ser bondosa e, num rompante de sentimentos de ódio, acerta e mata Basil com uma faca.

A morte do artista abala a consciência de Dorian—não quanto à questão do assassinato, mas de que alguém pudesse vir a descobrir o que foi feito e, por consequência, o estado do quadro. Cada vez mais com medo, Dorian decide pôr um fim em seu tormento e, com a mesma adaga que usou contra o então amigo Basil, tenta se desfazer do quadro. Ao final, o inspetor da polícia acha o corpo e só o reconhece por causa dos anéis no dedo, tamanha a deformação do corpo de Dorian diante da beleza do quadro pintado.

Com esse resumo da obra, podemos já identificar alguns aspectos que são relevantes para a discussão aqui proposta. Para tanto, nesse trabalho, faremos um recorte na figura de Dorian Gray enquanto sua representatividade como inimigo e corpo degenerado para essa sociedade londrina, construindo o papel social de inimigo tanto para o coletivo quanto para si mesmo e, dentro dos preceitos da tanatopolítica de Esposito (2010) e do corpo monstruoso de Cohen (1996), explicar o porquê de ele não poder continuar vivendo naquela comunidade. Assim sendo, o objetivo geral constrói-se acerca de uma proposta de interpretação em *O retrato de Dorian Gray* sobre o ciclo da tanatopolítica e da monstruosidade, em que o Esposito (2010) cita a obra como um intermédio, dentro da literatura, para explicar a representatividade do corpo contaminado

que não pode expurgar essa contaminação de si. Em conjunto, trataremos dos aspectos de monstruosidade desenvolvidos pela perspectiva de Jeffrey Jerome Cohen (1996), visando elaborar uma interpretação acerca do que Dorian Gray possa ainda representar para sociedade atual.

A justificativa para esse recorte baseia-se em dois aspectos. O primeiro está no fato de que Esposito menciona no livro *Bíos, biopolítica e filosofia* (2010, p. 180), no quarto capítulo intitulado *Tanatopolítica* (o ciclo do *ghenos*), três romances do final do século XIX que dizem respeito à essa figura do corpo contaminado e degenerado e ao anseio de retirar desse corpo essa mesma degeneração.

Mas as obras que mais foram que quaisquer outras são conta desse circuito semântico são talvez três textos que se sucedem no breve espaço de dez anos, ou seja *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* de Stevenson, *The Picture of Dorian Gray* de Wilde e *Dracula* de Stoker. A trajetória que eles parecem percorrer vai da sobreposição à progressiva divergência entre luz e sombra, saúde e doença, norma e anormalidade. [...] Aquilo que, de qualquer modo, caracteriza os três textos é o desvio crescente entre o plano das intenções do protagonista e o da realidade que a sua escrita ao mesmo tempo esconde e deixa vislumbrar: quanto mais o protagonista se quer libertar da degeneração que traz dentro de si, projectando-a para fora de si, tanto mais o resultado é um excesso de morte que irrompe na cena e o engole (Esposito, 2010, p. 178-9).

Baseado no ciclo romanescos de Mark Neocleus (2005)<sup>12</sup>, o autor traz à luz as três obras e discute a questão brevemente, sem aprofundar sobre as narrativas para concatenar sua argumentação. O segundo aspecto da justificativa está relacionado ao fato de que a discussão biopolítica acerca de comunidade e imunidade, dois conceitos importantes dentro da discussão da filosofia de Esposito, circulam entre os campos da filosofia e de suas ciências circunscritas, e não tão vinculada ao campo da literatura.

Para compor a análise dessa obra clássica da literatura inglesa, consideraremos a primeira versão publicada do romance em 1891, desconsiderando, portanto, as versões sem os cortes do próprio autor e do editor, publicadas a posteriori. Para esse trabalho, trabalharemos com a versão da editora Penguin Classics Companhia das Letras de 2012, com tradução em português de Paulo Schiller.

---

<sup>12</sup> O ciclo romanescos proposto por Neocleus consiste em monstruosidade nomeada (apresentação ou indicação do monstro), perturbação da ordem (esse monstro abala os valores predominantes da sociedade e é uma ameaça constante), a morte como solução (restauração da ordem social, seja ela feita através da morte concreta ou metafórica do monstro), monstruosidade retorna (o monstro sempre retorna, pois ele é um mecanismo do poder soberano para manter a ordem).

Esse trabalho está dividido em 2 capítulos. O primeiro capítulo abrange dois eixos de discussão: primeiro, analisar o nível linguístico-narrativo dentro do próprio texto para verificar se há a distinção entre a comunidade e o corpo degenerado para, então, podermos argumentar acerca do tópico da tanatopolítica de Esposito (2010); no segundo momento discutir como Dorian Gray é esse corpo degenerado e porque ele não pode continuar inserido naquela comunidade, justificando seu ato final.

No segundo capítulo destacaremos o léxico escolhido tanto para designar Dorian Gray quanto o quadro, o feio, o judeu (diretor do teatro) e a mulher, mediada na figura de Sybil Vane, e o vocabulário que cercam Dorian Gray quando os boatos sobre suas atitudes e relacionamentos começam a circular dentro da mesma comunidade que o acolheu por causa de sua beleza jovial. Dentro dessa seção, também exploraremos uma possível interpretação para os fatos de forma a justificá-los diante da ótica de leitura proposta. Como suporte visual para as interpretações tanto em relação ao argumento da monstruosidade como das escolhas de apresentação formal da personagem, optamos por ilustrações como mecanismo para espacializar graficamente nossa interpretação dentro do campo semântico.

Para todas as interpretações indicadas nesse trabalho, utilizamos como base o livro de Umberto Eco *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994) para mostrar que o próprio texto, sob a lente da salvação do corpo infectado, degenerado, guia Dorian Gray para o seu fim trágico.

## 2. POR QUE DORIAN GRAY DEVE MORRER

Para esse capítulo, nossa discussão pauta-se em duas partes. A primeira consiste em examinar se o próprio texto nos habilita a utilizar a ótica da tanatopolítica concomitante à da monstruosidade para podermos, então, desenvolver Dorian Gray como corpo degenerado. De início, partimos da pergunta se há distinção entre comunidade (corpo social) e corpo degenerado para investigar nossa hipótese.

A segunda parte visa desenvolver três eixos dentro da lógica do próprio texto que nos habilita tanto a leitura com a lente da filosofia de Esposito (2010) e das sete teorias de monstro de Cohen (1996) quanto a explicação da resolução do romance. A saber: o episódio de Sibyl Vane, a presença da faca ao longo do romance e porque Dorian Gray vai morrer ao final.

### 2.1. EXISTE DIFERENCIAÇÃO ENTRE A COMUNIDADE E CORPO DEGENERADO?

Para respondê-la, vamos voltar nosso olhar com atenção para a personagem Lorde Henry, quem parece ditar as regras para Dorian Gray. No capítulo II, Lorde Henry está no ateliê de Basil Hallward e, encantado pela figura do jovem Dorian Gray, faz um discurso sobre influenciar as pessoas. Sob a lente da tanatopolítica, a personagem pontua as condições para essa comunidade e demonstra o papel desse corpo infectado dentro dela.

Ao explicar para Dorian que “[...] influenciar alguém é lhe entregar a própria alma” (Wilde, 1891[2012], p. 26), Henry estabelece quatro alicerces para seu argumento: não pensar seus próprios pensamentos naturais; não serem verdadeiras as virtudes; pecados são emprestados; e tornar-se eco da música de outro. Nesse ponto, essa influência pode ser inscrita dentro da representação do monstro e seus exercícios político-sociais para com a sociedade. Duplamente, o monstro representa o Outro de um Eu (comunidade) e incorpora algo da comunidade, representando do lado de fora algo de dentro. Mas esse corpo não está totalmente fora do corpo social; ele está à margem, um não-Eu que possui resquícios do Eu, mas ainda assim se difere.

“Hoje em dia as pessoas têm medo de si mesmas” (idem). Ao dizer isto, Lorde Henry exprime a condição da comunidade em que ela mesma produz o que deve temer, e esse produto torna-se o corpo degenerado, o monstro. Posto isso, nessa frase, temos a resposta para a nossa pergunta. O próprio texto permite a interpretação da ótica da tanatopolítica em fusão à teoria do monstro de Cohen (1996). Adiante, também, Lorde Henry menciona sobre o que o homem seria capaz se vivesse a vida com plenitude

“completamente, se desse forma a todo sentimento, expressão a todo pensamento, realidade a todo sonho [...]” (Wilde, 1891[2012], p. 26), colocando, portanto, a vivência humana para além dos limites sociais impostos. Um desejo de poder de fato viver para além das imposições sociais reverbera sobre o monstro, pois este, conforme Cohen explicita (1996), é a única figura capaz de exercer tal imaginário de liberdade.

Ademais, é através desse discurso de Lorde Henry que temos a preparação para o projeto de corpo degenerado e monstruosidade de Dorian Gray. Nesse discurso, a personagem coloca diante do jovem as regras para assumir-se monstro: “todo impulso que lutamos para asfixiar persiste na mente e nos envenena. [...] A única maneira de nos livrarmos de uma tentação é ceder a ela” (Wilde, 1891[2012], p. 27). Dentro desse panorama, encontramos o ponto de distinção dentre o que é considerado a norma da comunidade e do que Esposito coloca como distanciamento da norma, local à margem em que o corpo degenerado pode atuar.

Adiante, Lorde Henry pergunta para o artista de qual Dorian estaria se referindo, se o que está ali fisicamente com eles servindo o chá ou aquele que está no quadro (Wilde, 1891[2012], p. 39), já revelando em nível narrativo que algo dentro de Dorian desdobrou-se. Ou seja, já temos dentro do romance, além da distinção entre corpo social e corpo degenerado, a diferenciação do que é visível (e, dentro da lógica do Lorde Henry, o que deveria ser temido) do que é invisível (a degeneração infecciosa em si). Essa hipótese do desdobramento do corpo de Dorian Gray é corroborada também pelas palavras de Basil, alegando que não irá ao teatro e ficará com o Dorian real, referindo-se ao quadro (idem).

Contudo, devemos ter um olhar atento para as personagens em questão para compreender o motivo pelo qual são elas quem ditam as regras acerca da comunidade e desse monstro. Para tanto, debruçemos sobre a teoria de Cohen e sua discussão sobre monstruosidade. Na tese VI, intitulada de *Fear of the monster is really a kind of desire* (Cohen, 1996, p. 16-20), o autor discorre sobre como a existência do monstro, na mesma proporção em que engendra o medo e o que deve ser repellido e proibido, pode evocar formas potentes de fugas dessa sociedade que aprisiona. Esse local onde o monstro habita é, para além do perigo e do medo, também uma possibilidade de horizontes de liberação.

The habitation of the monster [...] are more than dark regions of uncertain danger: they are also realms of happy fantasy, horizon of liberation. Their monsters serve as secondary bodies through which the

possibilities of other genders, other sexual practices, and other social customs can be explored<sup>13</sup> (Cohen, 1996, p. 18).

O que determina se medo ou se desejo pelo monstro são, segundo o autor, o distanciamento e a segurança que se assume perante ele. Em outras palavras, quando há distanciamento o suficiente para não ser ameaçado pela presença e função do corpo degenerado, resulta-se em desejo. Quando muito próximo e à mercê do perigo, temos o medo. Posto isso, podemos identificar tanto em Basil quanto em Lorde Henry Wotton os dois posicionamentos.

Quando Lorde Henry discorre sobre ceder aos impulsos e livrar-se das moralidades, ele mostra o que anseia por poder fazer, de como ele gostaria que pudesse de fato viver e, sobrepondo-se aos próprios desejos, revela por onde e como o monstro deve agir. O desejo do lorde, portanto, coloca-o em uma distância segura o suficiente para não ser ameaçado e infectado pela existência do monstro. Esse distanciamento percorre toda a narrativa, até quando Dorian sugere ser o autor do possível assassinato de Basil, mas Henry refuta a possibilidade, mesmo conhecendo a extensão dos atos de Gray. Henry não se afeta com o que a comunidade tem dito sobre os atos de Dorian Gray e tão menos precisa pôr um fim em sua relação, porque esta, desde o começo, está pautada no distanciamento seguro. Logo, é o desejo de querer a liberdade que o monstro possui, livre das amarras sociais, junto da distância segura que coloca Lorde Henry como aquele que deseja a liberdade do monstro.

Na mesma linha de raciocínio, temos a figura de Basil Hallward. Ainda que no começo da história o pintor esteja maravilhado e encantado com a pessoa de Dorian Gray, há um equívoco. O indivíduo por quem Basil deposita seu fascínio é a pessoa de Dorian Gray *per se*—ou seja, o homem que ainda não é o corpo degenerado. O desejo de Basil aplica-se sobre o homem dessa comunidade. Sua proximidade com o homem tem por consequência também com o monstro quando este surge.

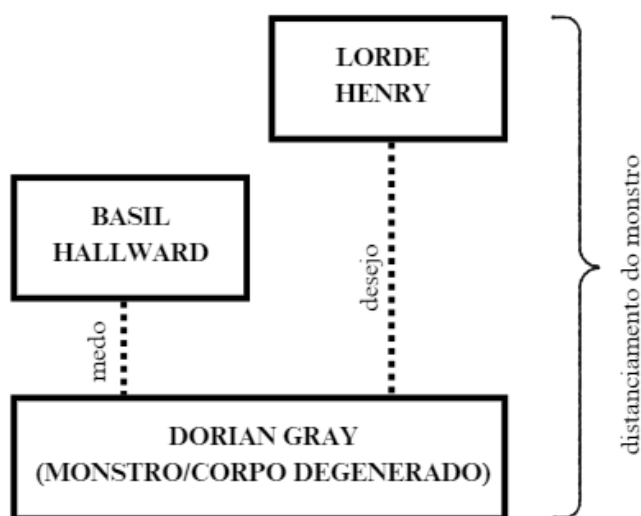
Concluimos que, na mesma proporção na qual Henry faz face ao desejo, Basil representa aquele que, exatamente por causa da sua proximidade para com o monstro, tem medo dele. Na Figure 2, temos uma representação esquemática para visualizar a

---

<sup>13</sup> Tradução livre da autora: As habitações do monstro [...] são mais do que regiões escuras de perigo incerto: elas também são locais de fantasia feliz, horizontes de liberação. Seus monstros servem como corpos secundários através dos quais as possibilidades de outros gêneros, outras práticas sexuais e outros costumes sociais podem ser explorados.

proximidade e distanciamento do monstro como motivo para os comportamentos dessas duas personagens.

Figure 2 – Representação da proporção direta do distanciamento do monstro baseado em Cohen (1996).



Cohen alega que

We distrust and loathe the monster at the same time we envy its freedom, and perhaps, its sublime despair. [...] Escapist delight gives way to horror only when the monster threatens to overstep these boundaries, to destroy or deconstruct the thin walls of category and culture. When contained by geographic, generic, or epistemic marginalization, the monster can function as an alter ego, as an alluring projection of (an Other) self<sup>14</sup> (Cohen, 1996, p. 17).

Para tanto, os sentimentos e os locais ocupados pelas duas personagens em relação a Dorian representam muito da relação que ambos possuem com o monstro. Basil é quem produz no objeto concreto do retrato a separação do homem e do não-homem, e Lorde Henry incita os seus desejos de homem atuante longe da norma social sobre o jovem, ditando para esse monstro em potência tanto o que ele deve representar e como onde deve atuar.

<sup>14</sup> Tradução livre da autora: Nós desconfiamos e desprezamos o monstro ao mesmo tempo em que invejamos sua liberdade e, talvez, seu sublime desespero. [...] O prazer escapista dá lugar ao horror apenas quando o monstro ameaça ultrapassar essas fronteiras, destruir ou desconstruir as frágeis paredes da categoria e da cultura. Quando contido por marginalizações geográficas, genéricas ou epistêmicas, o monstro pode funcionar como um alter ego, como uma projeção sedutora de um *Outro* eu.

## 2.2. POR QUE DORIAN GRAY DEVE MORRER

Mediante a lógica de Eco (1994) de que o próprio texto conduz à resolução final, voltamos nosso olhar para três eventos dentro do romance como meio para entender a morte de Dorian Gray como sendo a única solução possível. O primeiro diz respeito a como o evento com Sibyl Vane, a atriz, funciona como um exemplo para o monstro que está em processo de transformação entender o que aconteceria com ele caso fosse exposto à sociedade. O segundo evento diz respeito ao objetivo que aparece em momentos resolutivos do romance: a faca, e como sua aparição cíclica coincide com momentos de tentativa de salvação do corpo degenerado.

Já o terceiro é a argumentação do porquê de Dorian não poder regressar em seus atos—e em sua degeneração/monstruosidade. O próprio texto elimina possibilidades outras que não a morte da personagem ao final.

### 2.2.1. Sibyl Vane como teste

Sybil Vane, a atriz que Dorian conhece em um teatro decadente, é uma jovem que, tanto ela quanto a mãe, estão sob o poder do Judeu, o diretor do teatro. Dorian a conhece nos palcos, representando outros que não ela mesma. Em conversa com Lorde Henry e Basil, ele conta sobre como a conheceu, se apaixonou e está noivo da atriz.

Aqui podemos traçar o paralelo de que o que encanta tanto Dorian Gray é o fato dela poder ser tantos em seu ofício como atriz. Logo, em ordem inversamente proporcional, a atuação de Vane está para Dorian Gray assim como quem ela é, longe dos palcos e da atuação, está para o quadro. Em outras palavras, como em Dorian esconde-se sua real natureza degradada e ele usufrui da habilidade de camuflagem concedida, ele conecta-se, igualmente, ao que *parece ser*—uma vez que também está encoberta.

Para tanto, as palavras em torno da atriz alteram-se no percurso de sua passagem pelo romance. Enquanto o jovem está encantado pela atuação, pelo que Sybil Vane *parece ser*, ela é genial, maravilhosa, sagrada. “[...]. Da delicada cabeça aos pés pequeninos, ela é absoluta e inteiramente divina. Todas as noites da minha vida eu a vejo atuar, e a cada noite ela é mais maravilhosa” (Wilde, 1891[2012], p. 67). Contudo, após a atuação ruim, há alteração quanto a como designar a jovem atriz. Sybil “*parecia* encantadora quando saiu à luz da lua” (idem, p. 100, *grifo nosso*), mas não o era de fato mediante a atuação ruim.

[...] Eu a amava porque você *era* maravilhosa, porque tinha talento e intelecto, porque realizava os sonhos dos grandes poetas e dava forma

substâncias às sombras da arte. Você jogou tudo fora. É superficial e estúpida. [...] O que você é agora? Uma atriz de terceira com um rosto bonito” (Wilde, 1891[2012], p. 104).

Enquanto a verdadeira Sybil não é exposta ao público, Dorian encanta-se (amava); contudo, a partir do momento em que a camuflagem da atuação não está mais operante e o público pode ver quem Sybil de fato é, Dorian a despreza. Como um prelúdio quanto ao que ele precisa para sobreviver enquanto monstro, ele repudia a exposição do verdadeiro diante do artifício que protegerá sua degeneração.

A nível micro, Sybil Vane é o teste para o que poderia acontecer caso o monstro se revelasse para a comunidade. A passagem com Sybil Vane é a exposição do que poderá vir a acontecer com o monstro se ele permitisse que sua degeneração fosse vista pela sociedade. Ao ser revelado sua verdadeira natureza, essa sociedade deve cortá-lo, matá-lo, para sua própria sobrevivência—e, em paralelo, ao revelar sua verdadeira natureza para todos, Sybil Vane morre e, assim como Dorian, ela, enquanto parte do corpo social, retira a própria parte infectada.

### **2.2.2. A faca como objeto cortante da medicina**

Dentro do romance, somos expostos a quatro eventos que evocam o objeto cortante: a faca. Primeiro, Basil tenta destruir o quadro antes do processo efetivo de transformação do monstro; em segundo, quando Dorian usa da comparação para expressar seu sentimento quanto à morte de Sibyl Vane, como se ele tivesse forçado uma faca no pescoço da atriz; em terceiro, quando Dorian mata Basil com a faca e, por último, quando ele usa a mesma faca para destruir o quadro e, em mesma instância, se matar.

Dentro da semântica da biopolítica, o uso de termos relacionados à biologia unem-se às ações do poder soberano. Foucault (2014, p. 9) diz respeito à substituição do carrasco por médicos, psicólogos, psiquiatras e Esposito (2010, p. 167) exemplifica sobre o nazismo afirmar que os judeus são pragas e o povo alemão deve ser descontaminado. A sobreposição semântica, tornando esse vocabulário parte integradora e ontológica desse Estado soberano moderno, habilita as decisões tomadas em prol da saúde e da vida do então corpo social que é a sociedade.

Dito isso, a presença da faca, dentro desse contexto semântico, transforma-se no objeto cortante da anatomia e da medicina: o bisturi. O objeto que corta a parte nociva para o corpo é o bisturi e, tal qual, ele é usado para cortar o que ameaça a vida da comunidade. A faca cortou a ameaça invisível de uma degeneração interna.

Na primeira parte do romance, Basil, bravo com o modo como seu retrato deixou Dorian Gray, busca uma faca sobre a mesa com tubos de tintas e pincéis: “Sim, era a longa faca de paleta, com a lâmina delgada de aço flexível. Ele a encontrara, por fim. Iria rasgar a tela” (Wilde, 1891[2012], p. 37). No entanto, Basil não pode ainda cortar a parte infectada porque Dorian ainda não o é de fato e, portanto, a cisura no corpo social ainda não é determinante.

Dado o episódio de Sibyl Vane poder ser interpretado como micro espelhamento do que poderia vir acontecer ao monstro—caso fosse descoberto e exposto à comunidade,—o fato de Dorian colocar-se como aquele que teria cortado o pescoço dela, fazendo alusão a um objeto cortante, mostra o fim fatal de salvação com o uso do bisturi para cortar do corpo saudável aquela parte cuja infecção está no sangue.

Ao final, temos a resolução do monstro Dorian Gray. A própria narrativa impossibilitou outros meios de salvação, retirando de Basil a chance da redenção por meio de arrependimentos dos atos, do próprio Dorian ao tentar mudar seu comportamento, mas sua infecção está solidificada e, por isso, impedindo a regressão de estágio, de James Vane ao tentar matar Gray, sendo subjugado à lógica da indubitabilidade da Beleza e da Juventude. Ao final, cabe somente a Dorian resolver a situação de sua impassibilidade dentro do corpo social saudável. Dorian deve morrer porque sua existência não é compatível com a saúde da comunidade.

Ao fim, o bisturi devolve o estado de homem ao corpo degenerado, uma vez que, ao cortar o retrato, sua condição de homem social volta sobre o seu corpo e Dorian Gray morre como tal, e não como monstro.

### **2.2.3 A única solução para a regressão da degeneração**

No capítulo VIII, contido na primeira parte da divisão aqui proposta para esse estudo e, então, incluída no processo de transformação do corpo degenerado, somos apresentados a uma tentativa de redenção por parte de Dorian Gray após ver, pela primeira vez, as modificações visíveis contidas o retrato.

Chocado com a percepção de que seus atos—que ele responsabiliza somente as árduas palavras e rompimento com Sibyl Vane—estão deformando sua alma, Gray entra num processo de reverter seus atos. Ele promete casar-se com a jovem, afastar-se de Lorde Henry e viver uma vida que a sociedade da época considera como moralizada.

No entanto, esse processo regressivo é impossibilitado por duas instâncias: a primeira é a semântica, estabelecida tanto pela divisão do romance quanto pela filosofia

de Esposito (2010). Dorian já está no processo, e processo é algo em contínuo, que só pode ser parado mediante uma ação direta sobre ele. Como esse processo diz respeito tanto à degeneração quanto ao monstro, a segunda impossibilidade diz respeito a degeneração não poder ser freada ou regredida mediante seu caráter progressivo. Esposito cita Edwin Ray Lankester (Lankester, 1880, p. 58 *apud* Esposito, 2010, p. 171): “A degeneração pode ser definida como uma gradual mutação da estrutura na qual o organismo consegue adaptar-se a condições de vida menos variadas e menos complexas”.

Todas as tentativas de Dorian de regenerar-se e regressar seu estado de degeneração tornam-se inviáveis por esta lógica. A única resolução para Dorian é a morte, em prol da manutenção da vida do corpo social saudável.

### 3. AS PALAVRAS ACERCA DE DORIAN GRAY

Após estabelecer que o próprio romance aponta a diferenciação entre comunidade e corpo degenerado, nesse capítulo trataremos de como a sociedade designa Dorian Gray. O objetivo é elencar evidências lexicais e também de aspecto formal<sup>15</sup> e estratégias narrativas que corroborem com a hipótese de que Dorian, em seu processo de assumir o papel de corpo degenerado-monstro e sê-lo de fato, não pode ser condenado, cortado do corpo social, pois está camuflado para essa sociedade.

Para desenvolver nossa discussão e por fins didáticos, o romance está dividido em três partes. A primeira inicia no capítulo I e transcorre até o final do VIII, percorrendo desde o processo de apresentação de Dorian Gray para o leitor, que o conhece junto com Lorde Henry, o processo de influência do lorde, à paixão pela atriz Sibyl Vane, a morte da atriz e até percepção do próprio Dorian quanto à deterioração do quadro, aceitando, por fim, sua condição. A segunda parte abrange do capítulo IX até o capítulo XI, em que Dorian já altera seu comportamento e sua percepção de si mesmo, confrontando Basil quanto a expor o quadro em Paris, a passagem de tempo demarcada principalmente pela leitura do livro de capa amarela e da apreciação de itens de luxo adquiridos ao longo dos anos por Gray. Já a terceira parte inicia-se na parte final do capítulo XI, sendo este um ponto de transição para o declínio de Dorian, perpassando já pelos rumores em torno dele, mas ainda assegurado, a discussão com Basil Hallward quanto ao que se tem escutado sobre os comportamentos de Dorian, culminando no assassinato do pintor e ocultação do cadáver; o jantar na casa de Lady Narborough, Dorian dirigindo-se a uma casa de ópio afastada e sendo ameaçado pelo irmão de Sibyl Vane, a estadia de Dorian com seus amigos em Selby Royal<sup>16</sup> e, enfim, o desfecho da insegurança instaurada em Gray junto do ataque ao quadro e na sua própria morte (Tabela 1 – Divisão do romance).

A escolha arbitrária dessa divisão justifica-se mediante o comportamento da comunidade ao redor de Dorian Gray como representatividade dos processos de transformação, consolidação e queda do monstro.

---

<sup>15</sup> Relativo à forma do romance.

<sup>16</sup> Casa localizada em Nottinghamshire, afastado de Londres, onde Dorian possui uma residência. “Por vezes, quando se encontrava na sua casa enorme em Nottinghamshire, recebendo os jovens elegantes da sua categoria social que eram os seus habituais companheiros, e deixando toda a região assombrada com o luxo desregrado e o fausto deslumbrante do seu estilo de vida” (Wilde, 1891[2012], p. 165).

Tabela 1 – Divisão do romance

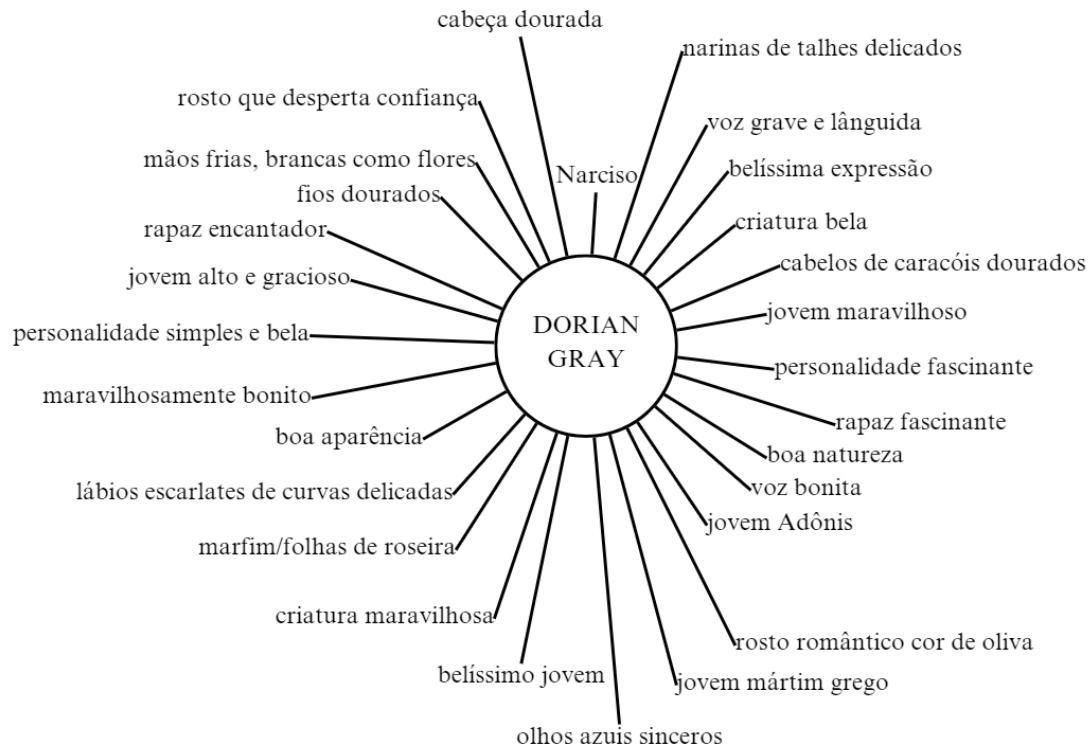
<b>Divisão</b>	<b>Capítulos</b>	<b>Evolução do corpo degenerado ao longo do romance</b>
1ª parte	I – VIII	Processo de transformação de Dorian no monstro
2ª parte	IX-XI	Consolidação do monstro dentro da comunidade
3ª parte	XI – XX	Declínio e queda do monstro perante a sociedade

### 3.1 PRIMEIRA PARTE: PROCESSO DE TRANSFORMAÇÃO DO MONSTRO

Conforme a divisão proposta, a primeira parte diz respeito ao processo de transformação de Dorian Gray no monstro e, unindo Cohen (1996) com Esposito (2010), na sua efervescente degeneração interna. Para isso, temos a apresentação de Dorian através das perspectivas das duas personagens que estão intimamente ligadas à essa construção: Basil e Lorde Henry, representando o modo como a comunidade recebe a figura do jovem.

Ao remetermos a discussão de Eco (2011), o ato político de construção do inimigo perpassa o ferimento dos cinco sentidos de forma a ser grotesco, deformado e causar repulsa ou medo. Dorian, pela lente dessa sociedade, *agrada* aos cinco sentidos. Ele é descrito como um sujeito belo, de voz agradável, que gosta de música e toca os eventos sociais realizados pela aristocracia local. Antes do leitor ser apresentado à figura dele, as palavras que surgem pelos discursos e percepções dos personagens são: narciso, criatura bela, boa aparência, sujeito extraordinário, belíssimo jovem, rapaz encantador, belíssimo jovem, boa natureza. Na Figura 3, o nome ao centro de Dorian Gray circundado pelas palavras e expressões sobre si é uma representação do quão camuflado o monstro tornou-se mediante a lógica da Beleza.

Figura 3 – Léxico para designar Dorian Gray



Para reforçar o argumento, temos através da fala de Basil, em resposta a Henry, o quão agradável fisicamente é o jovem, estando presente também no modo como Lady Brandon resumiria a questão.

“Oh, algo do tipo ‘**rapaz encantador**’—a pobre mãe e eu absolutamente inseparáveis. Não me lembro o que ele faz—receio que ele – não faça nada – **oh, sim, toca piano—ou será violino**, caro senhor Gray? (Wilde, 1891[2012], p. 15, **grifo nosso**).

Lady Brandon pode ser considerada como a representante dessa comunidade dada sua posição social e por ser uma senhora mais velha, que já estabeleceu que Dorian é parte dela; ou seja, em termos do corpo social estabelecido por Foucault (2014), ele é parte deste e deve igualmente preocupar-se em mantê-lo saudável. Outro ponto para essa argumentação é quando o próprio Henry vê o jovem pela primeira vez, como se ele atestasse a veracidade dos discursos de Lady Brandon e de Basil, permitindo, assim, situar Dorian nesse meio. Devemos aqui ter em mente que Lorde Henry é a personagem quem tanto habilita o processo de transformação do jovem quanto mostra como ser o monstro.

Lorde Henry olhou para ele. Sim, com certeza era **maravilhosamente bonito, com os lábios escarlate de curvas delicadas, os olhos azuis sinceros, os cabelos de caracóis dourados**. Havia algo em seu rosto que despertava de imediato a confiança. Toda a franqueza da juventude estava nele, bem como toda a pureza passional dessa fase da vida. Ele

fazia crer que se mantivera imaculado em relação ao mundo. Não era de admirar que Basil Hallward o venerasse (Wilde, 1891[2012], p. 24, **grifo nosso**).

Para entendermos a importância dessa linha de raciocínio, precisamos revisitar a filosofia de Esposito (2010). Ele estabelece que, em termos de tanatopolítica, o gerenciamento da vida—objetivo principal—relaciona-se muito com a questão de eliminar o que pode comprometer a saúde da comunidade, tal qual uma infecção. É o paradoxo da imunidade, em que a própria comunidade, sob o poder soberano, promove a existência de um corpo infectado e deve remover esta parte que compromete o todo. A contaminação tem um ciclo em que uma das etapas é a degeneração, podendo esta ser interna—invisível—ou externa—visível.

Dorian é o corpo cuja degeneração está no sangue; ou seja, sua deformidade não é visível e por isso não pode ser eliminado pela comunidade. Esta desconhece a degeneração do jovem e, exatamente por não saber, a Dorian é permitido o trânsito livre e sua sobrevivência neste corpo social. Em termos genéticos, a degeneração de Dorian está a nível genotípico, e não fenotípico<sup>17</sup>.

Na nossa hipótese, o que então permite que Dorian seja e se aposse de sua monstruosidade é o fato de estar camuflado para a comunidade uma vez que suas deformidades e degenerações não estão a nível visível e, por isso, a comunidade não pode eliminá-lo. As únicas pessoas cientes da existência do monstro são o próprio Dorian Gray e o artista Basil Hallward<sup>18</sup>.

Ainda, no cerne da questão da camuflagem perante a sociedade, ao discorrer sobre o poder da Beleza, Lorde Henry permite uma explicação para o porquê de isso acontecer com Dorian:

Agora, aonde quer que vá, o senhor encanta o mundo. Será sempre assim?... O senhor tem um rosto maravilhosamente belo, senhor Gray. Não franza as sobrancelhas. O senhor tem o que é preciso. E a Beleza é uma forma de Genialidade – é mais elevada, na verdade, que a Genialidade, **pois não requer explicação**. É um dos grandes fenômenos do mundo, como a luz do sol, ou a primavera, ou o reflexo em água escuras da concha prateada a que chamamos de lua. **Não pode ser questionada**. Tem o direito divino à soberania (Wilde, 1891[2012], p. 30-31, **grifo nosso**).

---

<sup>17</sup> Esposito (2010, p. 171) usa os termos morfogenético, para as alterações genotípicas, e antropológico para as fenotípicas.

<sup>18</sup> James Vane, irmão de Sibyl Vane, não desenvolve ciência acerca da degeneração uma vez que não viu o quadro e não tem consciência de que o que ele enxerga é o monstro de fato.

Henry estabelece a lógica do romance, a premissa primeira de valor universal para o enredo. Dessa maneira, a Beleza é uma entidade incontestável e inquestionável, habilitando Dorian, em sua singular beleza adônica, que circule livre de quaisquer suspeitas. Essa fala converge-se no que é estabelecido por Eco (2011) quanto às características do inimigo e, ainda, quanto à questão da degeneração invisível de Esposito (2010). Mais adiante em seu discurso, Lorde Henry enfim conclui e expõe o porquê de a sociedade ainda não ser capaz de identificar e eliminar o degenerado: “Para mim, a Beleza é a maravilha das maravilhas. Somem pessoas rasas não julgam pelas aparências. O verdadeiro mistério do universo é o visível, não o invisível...” (Wilde, 1891[2012], p. 31). O argumento da Beleza percorre o romance todo, até mesmo ao final quando para Dorian é dito que ele não pode ser mau, pois tudo o que é mau é velho e feio (idem, p. 255).

Estabelecido as regras de atuação para o monstro e o modo como ele será invisível para a comunidade, Dorian está assegurado para deixar-se levar pelo processo para poder assumir enfim os efeitos de sua degeneração, esta que ele mesmo alega já estar em si, de uma forma germinativa: “Tinha uma consciência vaga de que estava sob o efeito de influências inteiramente novas. Embora lhe parecesse que na verdade elas se originassem nele mesmo” (Wilde, 1891[2012], p. 27).

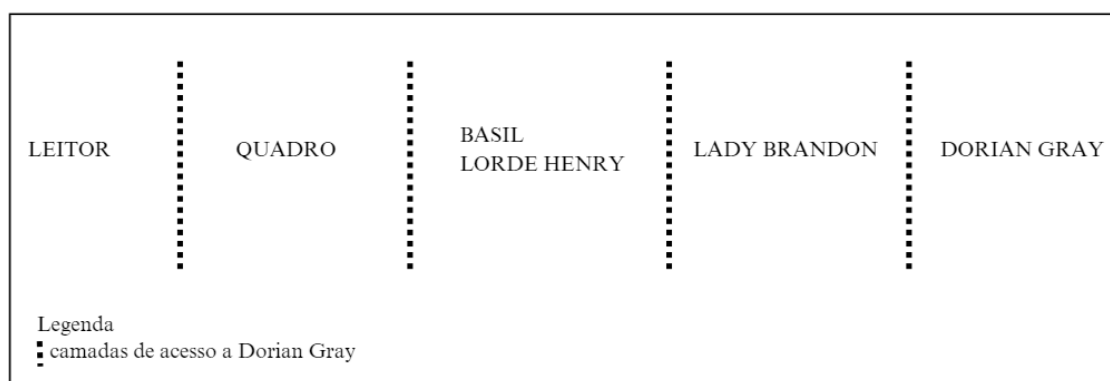
Em dado momento, em reflexões próprias quanto a ser ele a força influenciadora da nova personalidade que Dorian Gray performa, vemos Lorde Henry concluir que o jovem “estava se tornando consciente de si” (Wilde, 1891[2012], p. 71). A escolha pelo verbo “tornar” remete já a um processo em andamento, o que nos propulsiona a ver como a transformação completa no monstro dar-se-á através do episódio de Sibyl Vane.

Em relação a esse episódio, o enredo em volta da jovem atriz pode ser interpretado como um prelúdio quanto ao que pode acontecer ao monstro e, ainda, o quão infeccioso o corpo degenerado pode ser, afinal, ela morre após seu encontro com o infectado. É o contato próximo com Dorian que sela o destino fatal dela e fá-lo, por fim, assumir-se como degenerado.

Para concluir o argumento inicial da camuflagem de Dorian perante a comunidade, voltemos nosso olhar sobre o início do romance e o modo como nós, leitores, somos apresentados a Dorian Gray. A escolha, considerando a forma do romance, também pode ser um prelúdio à sua camuflagem social. O leitor não tem acesso a Dorian de forma direta, apenas por intermédio de outras personagens; ou seja, através de várias camadas, como se até mesmo mediante a forma do romance o homem Dorian Gray também estivesse escondido em camadas, e só se pudesse de fato ter acesso ao superficial. Na

Figura 4, temos uma opção de representação visual do quão distante o leitor está de Gray no começo do romance, em que cada linha tracejada é uma membrana de acesso à personagem de fato. Quem apresenta-nos Dorian, primeiramente, é Basil e usando o quadro como meio para tal. Lorde Henry se depara com a beleza do quadro, e não da personagem em si. Portanto, a ação de camuflagem que essa sociedade virá a fazer sobre Dorian enquanto monstro já está em mecanismo desde o começo do livro—pela estratégia escolhida para apresentar o jovem.

Figura 4 – Camadas de acesso a Dorian Gray no início do romance



Devemos também dar atenção ao quadro: ao longo da narrativa, é ele quem representa o verdadeiro estado da degeneração de Dorian. Portanto, no começo, ao surgir para o leitor, o quadro dá-nos acesso ao verdadeiro Dorian, mas que ainda não é monstro e que passará pelo processo de torná-lo e de consolidá-lo. Ademais, a pintura será mantida em um quarto escuro, coberto e trancado, cuja chave deste cômodo será mantida junto de Dorian o tempo inteiro. Logo, é o quadro duplamente a representatividade da verdadeira natureza não-homem de Gray e da sua degeneração invisível—afinal, está longe da vista de todos e, ainda, o único que chega a vê-lo (além de Dorian) de fato morre.

Mais avante no romance, temos o momento em que Dorian aceita o seu novo estado. Ao voltar para casa após humilhar Sibyl Vane por não ter atuado bem, ele encara o seu quadro ainda exposto na biblioteca e percebe modificações: “[...] o rosto lhe deu a impressão de estar um pouco modificado. A expressão parecia diferente. Poderia se dizer que havia um toque de crueldade na boca” (Wilde, 1891[2012], p. 107).

Não há como saber quando o quadro começou o seu processo de modificação, se de fato foi naquela noite em que a atriz se mata provavelmente envenenada ou se desde aquele dia no ateliê de Basil, quando Dorian já sentia algo ferver dentro de si. A questão para colocar essa cena como limite para essa primeira parte recai sobre o ponto em que há uma tentativa de redenção do jovem ao perceber que o que deteriora é a pintura e não

seu corpo. Contudo, com a notícia do suicídio advinda por Lorde Henry—personagem que tanto habilita o surgimento do monstro e da deterioração interna quanto torna-se argumento de autoridade para o jovem—Dorian aceita, enfim, sua nova condição.

Aqui encontramos uma variedade de palavra associadas ao quadro: desfigurado, cruel, crueldade, ideia monstruosa, arruinaria sua beleza (Wilde, 1891[2012], p. 107-109). O quadro passa, portanto, a representar exatamente as características que devem compor um inimigo. Dorian olha para a pintura e “Era terrivelmente visível” (idem, p. 108); ou seja, sua infecção invisível está visível agora, e, como o próprio Lorde Henry sentenciou no começo, o que é visível é o verdadeiro mistério. A comunidade vê Dorian, mas não está ciente de sua monstruosidade. Nesse momento, o quadro passa a ser coberto por um biombo, a tentativa de Dorian de esconder o que deve ser temido e, ainda, impedir sua condenação—sua cisura do corpo social.

De forma simbólica, a escolha por cobrir o quadro remete a uma própria ação punitiva por parte de Dorian Gray. Foucault (2014) explica que a punição deixa de ser ligada às sensibilidades do corpo—dor, múltiplas mortes, exposição—para a perda ou privação de um direito ou bem, tal qual a liberdade. E, dessa forma, “[o] condenado não deve mais ser visto. Só a leitura da sentença punitiva mostra um crime que não deve ter rosto. [...] um pano para esconder um corpo” (Foucault, 2014, p. 19). O espetáculo da execução é substituído pela certeza dos outros quanto à punição, o que transfere, em certa instância, a condenação para o coletivo e não centrado em uma mão soberana. Dorian, portanto, é o representante desse coletivo (ele está imerso e camuflado por essa comunidade) e, sendo o único ciente da existência da deterioração do quadro, condena-o ao escuro, ao local de não-visto.

Por ora, há um biombo; mas avante, será a reclusão total do quadro, tornando-se duplamente condenado e não-visível, até para o próprio Dorian, e, por isso, não deve ser mais temido.

### **3.1.1. O estrangeiro, o judeu, a mulher**

Para melhor entendermos como a escolha do léxico rege a lógica do romance mediante a filosofia da tanatopolítica de Esposito (2010) e da teoria do monstro de Cohen (1996), é necessário lançarmos um olhar também sobre as outras figuras que orbitam no texto: o estrangeiro, o judeu, a mulher. Mediante tal, podemos compreender a importância do léxico e das descrições acerca de Dorian como mecanismo de camuflagem para sua

atuação como corpo degenerado. As figuras do estrangeiro e do judeu revelam-nos como o Outro é percebido por essa comunidade e por que ela os distingue, mas acolhe o monstro. Já em relação à mulher, aqui nesse trabalho centrada na personagem da Sybil Vane, temos essa figura que é posta à margem nessa sociedade vitoriana tardia e sofre as consequências tanto do contato próximo com o monstro quanto revela o que pode acontecer com ele.

O diretor do teatro, sob a alcunha de judeu, é descrito como “um bruto, muito desagradável” (idem, p. 65) e, pelo próprio Dorian, como alguém visivelmente feio e olfativamente repulso, característica que o distingue socialmente também:

Um judeu horroroso, usando o colete mais espantoso que vi na minha vida, estava na entrada, fumando um charuto repulso. Ele tinha anéis engordurados e um diamante enorme aplicado no centro de uma camisa sua. [...] Havia nele algo, Harry, que me divertiu. Era uma espécie de monstro (Wilde, 1891[2012], p. 61).

Já o estrangeiro é aludido como um bárbaro, capaz de matar, sendo, portanto, um selvagem, e, ainda, aquele que é usado para divertimento próprio daquela sociedade. George, tio de Henry, comenta que “[d]iziam que Kelso<sup>19</sup> arranjara um aventureiro velhaco, um bárbaro belga, para insultar o genro em público, pagara-o, meu senhor, para fazê-lo, pagara-o, e o camarada cuspiu no homem como se fosse um pombo” (idem, p. 43). Já a esposa de Henry, Lady Henry, estabelece o estrangeiro para o bel-prazer social: “Eu não posso ter orquídeas, mas não economizo nos estrangeiros. Eles fazem com que os nossos salões pareçam muito pitorescos” (Wilde, 1891[2012], p. 58).

Em uma outra passagem, quando Henry vai ao almoço na casa de sua tia Lady Agatha, a discussão diz respeito aos americanos:

‘Oh, mas eu vi alguns exemplares de seus habitantes’, respondeu a duquesa [de Haley], vagamente. ‘Devo confessar que a maioria deles é extremamente bonita. E também se vestem bem. Compram todas as roupas em Paris. Desejaria poder me permitir o mesmo’ (Wilde, 1891[2012], p. 49).

Eles podem ser aceitáveis nessa sociedade por estarem vestindo as roupas de Paris e por serem bonitos, mas existe a represália quanto a um deles casar-se de fato com uma americana. Em comparação ao Dorian, ao estrangeiro americano não é concedido o mesmo caráter seguro do argumento da Beleza indubitável de Lorde Henry. Ainda que

---

<sup>19</sup> Avó de Dorian Gray.

seja visivelmente bonito, esse estrangeiro carrega algo em si que não permite sua inscrição social. O que nos leva a concluir que Dorian Gray está assegurado por duas instâncias: seu pertencimento a essa comunidade e sua beleza.

Voltemos agora nosso olhar para a mulher. Ao longo do romance, quem nos diz muito sobre as mulheres é Lorde Henry. Para ele, as mulheres são melodramáticas, artificiais e sem sensibilidade para a arte, que, segundo o lorde, é suprema. “Se permitíssemos que as coisas acontecessem à maneira delas, toda comédia teria um final trágico e toda tragédia culminaria em uma farsa” (Wilde, 1891[2012], p. 121).

Portanto, as presenças dessas figuras dentro do texto mostram quem são os condenáveis dessa comunidade, os imunes; quem, dentro os termos de Campbell (2017, p. 19), é o não-homem dessa comunidade e não está sob a débito contraído ao ser parte integrante dessa comunidade<sup>20</sup>, mas que suas existências, de forma paradoxal, são essenciais para sobrevivência do grupo. “Imune é aquele [...] que é exonerado, ou dispensado, pela lei da doação recíproca [*onus e officium*]. Aquele que foi dispensado das obrigações comuns ou que goza de uma autonomia, original ou sucessiva, em relação ao débito inicialmente contraído” (Campbell, 2017, p. 19).

### 3.2 SEGUNDA PARTE: CONSOLIDAÇÃO DO MONSTRO DENTRO DA COMUNIDADE

Dentro da nossa divisão, a segunda parte diz respeito à consolidação de Dorian Gray enquanto esse corpo degenerado, seguro mediante a camuflagem que a comunidade lhe confere. O primeiro dado para a sua atuação pauta-se no tempo decorrido. Passam-se primeiro 5 anos desde o suicídio de Sibyl Vane e da ocultação e trancamento do quadro no quarto de estudos, agora escondido também por um manto roxo, e posteriormente há um salto temporal para Dorian já com 38 anos.

Diferente da primeira parte e da terceira, em que nós, enquanto leitores, podemos acompanhar os movimentos do monstro e vê-lo tanto se tornando o que é e depois vendo

---

<sup>20</sup> Campbell (2017) e Esposito (2010) explicam que aqueles que fazem parte da comunidade estão ali por causa de um dom que nunca é do indivíduo e que deve ser passado para outro (*domun e omminus*). Ou seja, o *munus*, do latim, é este estado de negação do dom e do compartilhamento para com o todo, gerando sempre um débito para com essa comunidade. Por isso que há a negação do próprio, pois a vida civil preconiza o nós. Contudo, nessa comunidade há a necessidade da existência do *imunus*, aquele que rompe com o que é preconizado para a comunidade. A existência dele calibra o senso de comunidade e também de diferenciação, ajudando a definir sempre a vida civil (*bíos*) e da vida selvagem (*zoé*) (Campbell, 2017, p. 19).

sua decadência, na segunda parte—sua consolidação—não temos acesso direto ao modo como Dorian pôde transitar livremente, longe de possíveis condenações.

O que encontramos é a mudança do comportamento de Dorian logo após a morte da atriz e Basil, em sua postura de proximidade com o monstro, é passível de notar essas mudanças mediante comportamento e falas. O pintor é capaz de identificar a alteração, diante da ótica da monstruosidade, pois outrora teve acesso ao Dorian antes do processo degenerativo. Ele, portanto, é o primeiro a pontuar a cisão entre o antes e depois:

Por fora é o mesmo rapaz maravilho que, um dia, costumava ir ao meu ateliê posar para o retrato. Mas nessa época você era simples, natural e afetuoso. Era a criatura mais intocada do mundo. Agora não sei o que aconteceu com você” (Wilde, 1891[2012], p. 128-129).

Basil expressa, ainda, o desejo de exibir o quadro em uma exposição em Paris. Mas o quadro não pode ser mais exposto. Sua exposição contradiz tanto a necessidade de esconder o condenado, de Foucault (2014), quanto a revelação da verdade para esse corpo social comunitário. Ou seja, Basil, único próximo o suficiente do monstro e capaz de indicá-lo para essa comunidade como aquele que deve ser salvo<sup>21</sup> (eliminado), exporia aquilo que deve ser cortado do corpo social, preservando sua saúde. No entanto, Dorian, enquanto degenerado, não pode permiti-lo.

Em mesma instância em que Dorian pode agir como parte saudável—em outras palavras, esconder sua degeneração e não ser identificado como *imunus*,—o quadro deve ser retirado do social, saindo da biblioteca, local de grande circulação dentro de uma casa, para o cômodo que não era visitado pelo jovem desde a infância. Em um contraste com a sua própria deformidade, Dorian esconde o que pode denunciá-lo.

Neste momento da narrativa, há a descrição das leituras feitas pelo jovem e dos luxos angariados, como ele se cerca de coisas belas, de arte, e a menção à sua residência em Selby Royal, em Nottinghamshire, local em que convida “jovens elegantes da sua categoria social que eram os seus habituais companheiros, e deixando toda a região assombrada com o luxo desregrado e o fausto deslumbrante do seu estilo de vida [...]” (Wilde, 1891[2012], p. 165).

Nessa fase de consolidação, as palavras designadas para o retrato são: maléfico, envelhecido, terrível, horrend[o], de aparência vil e envergonhad[o] (idem, p. 150 e 164),

---

<sup>21</sup> Em Esposito (2010), o movimento de salvar um corpo infecta dar-se-á através do corte do que ameaça a saúde do corpo social, se for possível que seja curado. Contudo, em muitos casos, a cura é a morte como ato benevolente—dentro da lógica de que se não se pode salvar o corpo.

no entanto, no que remete a Dorian, enquanto ser da sociedade, palavras como “jovialidade maravilhosa” e “belo” circundam sua figura. O ponto de mudança é que, nesse momento da narrativa, quem usa tais palavras é o próprio Dorian cerca de si mesmo, já convencido de sua seguridade diante da sociedade. Nos dois trechos a seguir, Dorian atesta sua segurança—e, portanto, sua camuflagem—ao alegar que tal juízo de valor acerca de si vem de muitas pessoas:

Mesmo quem ouvia as piores coisas ditas contra ele, e de tempos em tempos rumores estranhos sobre seu modo de vida percorriam Londres e se transformavam no grande assunto dos clubes, não acreditava em nada que pudesse desonrá-lo quando o via. Ele tinha sempre a aparência de alguém que se mantiver imaculado ante o mundo. [...] Havia algo **na pureza de seu rosto** que os censurava. [...] perguntavam-se como **alguém tão encantador e gracioso** poderia ter escapado da marca de uma época que era ao mesmo tempo sórdida e sensual (Wilde, 1891[2012], p. 150, **grifo nosso**).

E

[...] na opinião da maioria das pessoas seu comportamento franco e cortês, seu **encantador sorriso de menino e a infinita graça da maravilhosa juventude que nunca parecia** deixá-lo eram por si sós resposta suficiente às calúnias, pois assim eram chamadas as palavras que circulavam sobre ele (Wilde, 1891[2012], p. 165, **grifo nosso**).

Ademais, para sustentar ainda mais tal posicionamento, Dorian reflete como os escândalos *sussurrados*—ou seja, eles não estão por ora aos olhos de todos, expostos, mas já são como pequenos pontos de rachadura nessa camuflagem social—tornam sua figura mais interessante, encantadora. Ainda, sua percepção acerca da sua impunidade é tamanha que ele sustenta sua monstruosidade debaixo da capa dos bons modos sociais públicos: “Ele [Dorian Gray] acredita por instinto que os modos são mais importantes que a moral [...]” (idem, p. 166).

Outro aspecto interessante, diante na nossa leitura proposta com a lente da monstruosidade e do corpo infectado à nível sanguíneo, é o fato de Dorian retirar-se do centro da vida social que é Londres para sua casa em Nottinghamshire, local campestre na época, para o “luxo desregrado e o fausto deslumbrante do seu estilo de vida” (Wilde, 1891[2012], p. 165). Podemos interpretar como uma retirada do monstro das forças controladores da saúde do corpo social para sê-lo inteiramente.

Ao final, a própria personagem promove a sua nova síntese: “Havia momentos em que ele encarava o mal simplesmente como uma maneira pela qual poderia realizar sua concepção de beleza” (idem, p. 171). A antítese apresenta-se com a fragilidade argumentativa da lógica da Beleza ser indubitável (explicada por Lorde Henry), quando

os atos de Gray circulam livremente pela sociedade e aqueles que antes o idolatravam passam a excluí-lo—colocá-lo à margem, direcionando o corpo degenerado para a sua condição de não-homem, conforme Esposito (2010) e Cohen (1996).

Para essa segunda parte, torna-se interessante elucidar o processo do próprio Dorian Gray em fascínio e medo para com o retrato, reevocando, aqui, a discussão da 6ª teoria do monstro, *fear of the monster is really a kind of desire*<sup>22</sup>, de Cohen (1996). Dorian, ao olhar para o retrato, coloca-se na mesma posição em que Basil Hallward e Lorde Henry exercem em relação a ele mediante a condição da monstruosidade. No início do romance, Basil deseja a figura de Gray para em seguida passar a temê-lo enquanto monstro; já Lorde Henry, que se mantém distante o suficiente do monstro a ponto de não ser contaminado por ele, está na posição de desejo na liberdade que Gray representa.

Dito isso, no processo de consolidação de sua monstruosidade, Dorian desenvolve os mesmos sentimentos em relação ao quadro: de medo e de prazer.

A agudeza do contraste do contraste costumava intensificar seu sentimento de prazer. Ele se tornou cada vez mais enamorado da própria beleza, cada vez mais interessado na corrupção de sua alma. Examinava com cuidado minucioso, e, às vezes com um encantamento monstruoso e terrível, os traços horrendos que marcavam a testa enrugada [...], perguntando-se o que era mais horrível, os sinais do pecado ou os sinais da idade (Wilde, 1891[2012], p. 150).

O quadro, para o rapaz, não representa somente as degenerações, pecados, mas também o passar do tempo. Ao longo da narrativa, a velhice é, em mesma instância, construída como um monstro—e pior, porque este monstro é inevitável e *visível*. Maior do que a degeneração da alma, o medo de Dorian para com o quadro inclina-se sobre a questão de envelhecer e perder a juventude, junto da beleza, que tanto habilitou o jovem naquela sociedade.

Sim, haveria um dia em que o rosto estaria enrugado e murcho, os olhos apagados e descoloridos, a graça de sua figura partida e deformada. O escarlate dos lábios desapareceria, e o dourado de furtaria de seus cabelos. A vida que constituiria a sua alma desfiguraria o corpo. Ele se tornaria horroroso, medonho e estranho” (Wilde, 1891[2012], p. 34-35).

Em relação ao desejo, o retrato é a prova de que ele rege duplamente as regras sociais a seu favor: por ser belo e porque suas degenerações maculam algo físico que pode

---

<sup>22</sup> Tradução livre da autora: o medo do monstro é também uma espécie de desejo.

ser mantido escondido, quase como se Dorian tivesse tido o poder de decisão quanto ao que expor e o que deve ser oculto ao ponto de quase ser considerado como inexistente.

### 3.3 TERCEIRA PARTE: O DECLÍNIO E A QUEDA DO MONSTRO

O que faz a separação entre a segunda parte e esta é o fato de que, a partir do capítulo XII, nós podemos ver as rachaduras da camuflagem de Dorian nessa comunidade. Os boatos ao seu respeito estão mais evidentes, cavaleiros se retiram quando ele adentra a algum lugar, há evidências acerca de seu comportamento e ações. O que acontece na casa de campo em Selby Royal ultrapassou a reclusão bucólica e corre pela sociedade de Londres. O que encontramos nessa parte é um misto lexical acerca de Dorian. As palavras ainda são sobre um rosto puro, luminoso, inocente, juventude maravilhosa e intocado (Wilde, 1891[2012], p. 175). A própria personagem designa-se como belo e maravilhoso, mas ao final condena a beleza e a juventude como sendo os motivos de seu declínio, subvertendo os sentidos até então aplicados. A sociedade, que antes concebia como parte saudável do corpo social, refere-se a ele como vil, degradado e dizem coisas horrendas (idem, p. 176). Já o quadro é mais horrível e arrepiante, mas, aos olhos de Basil, conserva algo de sensual, ainda que o pintor tenha o descrito como a face de um sátiro e Dorian, como os olhos de demônio (ibidem, p. 184).

Se até então a beleza inquestionável de Gray permitiu sua livre atuação como corpo degenerado, agora há necessidade de ameaças e coações. Ainda no mesmo movimento ocorrido na segunda parte, encontramos a narrativa centrada no ponto de vista do Dorian Gray, com poucas alterações de perspectiva. Essa mudança de centralidade compõe a argumentação da segurança que a personagem tem em sua camuflagem social, firmemente atado à certeza de que nem mesmo os seus atos corruptivos e os boatos são capazes de ferir e rachar a boa reputação que sua beleza lhe concede.

Venha, é o seu próprio trabalho. Por que não deveria vê-lo? Depois poderá contar tudo sobre ele ao mundo, se quiser. **Ninguém vai acreditar em você.** Se acreditassem, gostariam ainda mais de mim (Wilde, 2891[2012], p. 178, **grifo nosso**).

Ao pintor Basil foi dada a oportunidade de ver o retrato como meio de conhecer a alma de Gray. Em um movimento na própria lógica narrativa, Basil tem seu terceiro encontro com o quadro, agora de fato sendo concretizado. Lembremos que o primeiro encontro foi quando o próprio pintou a tela, marcando ali a cisão física entre a monstruosidade e o corpo. A segunda tentativa ocorreu logo em seguida às notícias da

morte de Sibyl Vane e, portanto, ao processo de consolidação do monstro. Por esse motivo, ele não poderia vê-lo ainda. Nesse momento, o terceiro encontro, o fato consuma-se.

Hallward, ao tornar-se ciente da degeneração, assume então o dever social daquele quem cura o corpo degenerado. Segundo Foucault (2014) e Esposito (2010), o corpo social almeja a cura da parte infectada para a manutenção da saúde coletiva. Essa cura pode ocorrer pela retirada da parte infectada—como amputação ou ferramentas corretivas para deformidades visíveis como ser canhoto, postura inadequada, árvores com troncos tortos e afins—ou, em última instância, pela morte, como ato de maior benevolência para pelo menos salvar a alma. Devemos entender que a execução pela salvação ao menos da alma sustenta-se, dentro da lógica da tanatopolítica, na premissa de que o corpo infectado (ou monstro, ou inimigo) é empurrado para o limite do conceito de ser humano, tornando-se o limiar entre homem e animal (Figura 1). Logo, as regras que regem a comunidade não se aplicam diretamente a esse ser não-homem, possibilitando sua execução um ato benevolente para com a comunidade.

Explicado isso, podemos entender o que Basil Hallward propõe nesse momento da narrativa. Numa tentativa de salvar a alma desse condenado, pede para que Dorian reze com ele e abandone suas atitudes. A necessidade de que o monstro invisível negue tanto sua infecção e quanto sua monstruosidade permitiria a manutenção de Dorian Gray como parte saudável da comunidade, como ele tem performado.

Você precisa me dar uma resposta às acusações terríveis que são feitas contra você. Se me disser que são inverdades completas do começo ao fim, vou acreditar em você. Negue-as, Dorian, negue-as! Não vê o que estou passando? Meu Deus!, não me diga que você é mau, e corrupto, e vergonhoso (Wilde, 1891[2012], p. 179).

A ação de inclinar-se para a salvação do monstro por parte do pintor designa sua posição de medo. O medo existe enquanto o objeto do medo existir—retomando a lógica da construção política de um inimigo explicitada por Eco (2011)—e, no caso particular de Basil, esse medo está atrelado ao desejo inicial promovido antes da construção do monstro. Tão é que, ao ver o quadro no quarto trancado, Basil sente-se em mesma instância horrorizado e seduzido: “O horror, fosse o que fosse, não havia estragado completamente sua [do quadro] beleza maravilhosa” (idem, p. 182).

Na tentativa de curar o corpo, Dorian alega não ser mais possível tal manejo e, com isso, essa possibilidade é excluída do rol de opções, sobrando apenas a segunda

opção fatalista: o corpo infectado deve ser morto em prol da comunidade e da salvação da alma.

Dorian Gray lançou um olhar para o quadro e de súbito foi tomado por um sentimento incontrolável de ódio por Basil Hallward, como se lhe fosse sugerido pela imagem na tela, sussurrado em seu ouvido por aqueles lábios sorridentes. As paixões loucas de um **animal** acuado se agitaram dentro dele, e ele sentiu repugnância pelo homem sentado à mesa. [...] Correu os olhos pelo quarto **selvagemente**. [...] Era uma faca [...] (Wilde, 1891[2012], p. 185, **grifo nosso**).

Interessante notarmos que nesse excerto o uso das palavras *animal* e *selvagemente*. Dentro da nossa lente de interpretação, essas duas palavras remetem ao estado anterior ao ser humano como integrante da sociedade, remetendo, portanto, ao fato de que Dorian Gray já está no seu limiar de civilidade e pode oscilar em sua atuação como não-homem.

Basil é morto pelas mãos do próprio Gray através do uso de uma faca, elemento cíclico dentro dessa narrativa. A infecção de corpo degenerado contaminou mais uma vítima<sup>23</sup>, revelando seu poder de contaminação e de destruição do que rege a comunidade. Após o assassinato, nesse momento da narrativa há o ato simbólico de Dorian esquecer-se pela primeira vez de cobrir o quadro, representando que sua verdadeira monstruosidade não pode mais ser ocultada e em breve ela se revelará para a sociedade enganada.

A presença de James Vane, seja pelo encontro factual ou pela presença que estabelece na mente de Gray, representa a fragilidade da camuflagem social. O seu retorno à narrativa, após passados dezoito anos da morte da irmã Sibyl Vane, revela-nos que o corpo degenerado é impassível de sustentar-se dentro da comunidade como parte saudável dela. Quando na casa de campo em Selby Royal, em Nottinghamshire, Dorian é assombrado pelo rapaz e este morre por um tiro em meio à caça esportiva dos convidados. James é o apontamento para a resolução acerca da salvação da alma do monstro por meio da morte, porém, ainda não pode ser concluída, pois o rapaz não está realmente consciente

---

<sup>23</sup> Ao longo do romance, somos apresentados a pelo menos 3 mortes relacionadas a Dorian Gray: Sibyl Vane; a morte de um rapaz da Guarda—atrelada a um possível suicídio (p. 176)—e a morte de Basil, única que temos certeza de ter sido executada por Gray. Ainda, temos outros exemplos de morte social nessa terceira parte. Menciona-se acerca de jovens de tiveram de deixar a Inglaterra por verem suas reputações destruídas (p. 176); o jovem Alan Campbell, coagido a desfazer do corpo de Basil Hallward mediante que tenha acontecido entre ele e Dorian (p. 199) e posteriormente seu suicídio (p. 246); Adrien Singleton que foi excluído da sociedade por sua relação com Gray e encontra refúgio nas casas de ópio (p. 219); a mulher perto do cais que conta ao irmão de Sibyl Vane, James, que está nessa situação por causa de Dorian (p. 224).

da existência do monstro; afinal, não foi exposto ao quadro e não está inserido no mecanismo de influência do monstro.

Todos os movimentos acerca da destruição da camuflagem social de Dorian e da incapacidade desse corpo infectado sustentar-se como parte do corpo social saudável fecham-se sobre uma única resolução que só pode ser cometida pelo único ciente da extensão da verdadeira monstruosidade que jaz, duplamente, escondida no sangue do corpo infectado e no quadro escondido num cômodo trancado e coberto por um manto. O próprio texto indica essa resolução por intermédio dos sentimentos de Dorian: “Estou concentrado demais em mim mesmo. A minha própria personalidade se tornou um peso para mim. Eu quero fugir, ir embora, esquecer” (Wilde, 1891[2012], p. 239).

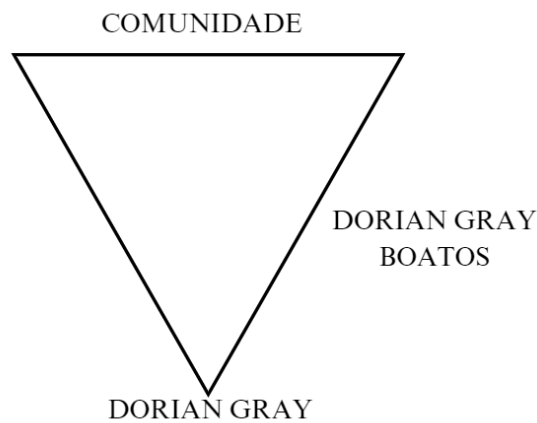
Esposito (2010) explica que a degeneração não pode ser interrompida ou regressada, e é essa condição que também compõe o argumento do genocídio, dentro do ciclo da tanatopoítica. A busca por eliminar aqueles que infectam à sociedade recai-se sobre a necessidade de aniquilar a possibilidade da existência de um ser infectado no futuro, pautando ações como injeções com doses mortais em crianças com condições hereditárias—Esposito explica que é a morte “com fins terapêuticos, pela salvação vital do próprio povo” (Esposito, 2010, p. 195). Dorian Gray é o monstro que o poder soberano deve retirar de seu povo para não o contaminar e destruí-lo, contudo, sua existência faz-se necessária para ajustar as definições da sociedade e a percepção acerca do que deve ser temido e expurgado. Dito isso, podemos entender por que o processo de tornar-se bom, em termos do romance, não é capaz de reverter a degeneração da personagem enquanto monstro.

Sua infecção dentro do corpo social está instaurada e já atinge maleficamente a saúde. Essa infecção comporta-se como ameaça para o presente como para o futuro e as demais tentativas de revitalizar e expurgar a degeneração foram descartas mediante a impossibilidade de execução. A única resolução, portanto, recai-se sobre a personagem que sabe da exata extensão da atuação do monstro: Dorian Gray. E, por isso, usando uma faca, ele rasga o quadro e mata a si mesmo, pois ele, enquanto corpo degenerado, não pode mais ser sustentado dentro do corpo saudável.

Então Dorian, o homem que foi introduzido por camadas narrativas e discursos de outras personagens, morre sozinho, no quarto recluso, junto do retrato que escondeu seu processo de não-homem.

Em suma, em relação à forma do romance, ele comporta-se de forma triangular invertida, ou seja, afunilando os discursos em torno de Dorian até somente termos acesso a ele, como o representado na Figura 5. No início temos a apresentação de Gray através da comunidade, ou seja, por intermédio de alguém que habilita o discurso envolta da personagem. Já na segunda parte proposta no trabalho, o discurso é feito pelo próprio Dorian como meio de ratificar sua camuflagem; as rachaduras de sua segurança mostram-se através de boatos que são ignorados por ele e através da Basil Hallward. Ao final, só há Dorian Gray, e nós, leitores, temos acesso direto a ele e seus pensamentos na maior parte do tempo, vendo-o sozinho no quarto ao final.

Figura 5 – Representação cônica de como o leitor tem acesso a Dorian Gray ao longo do romance



## 4. CONCLUSÃO

Por todo o trabalho, fomos expostos às várias instâncias que nos permitem ler *O retrato de Dorian Gray* sob a ótica tanto da tanatopolítica, explicada na filosofia do pensador contemporâneo Roberto Esposito (2010) e encadeada da discussão em *Vigiar e Punir* de Michel Foucault (2014), quanto das sete teses do monstro listadas e explicadas por Jeffrey Cohen (1996).

Dorian Gray pode circular pela comunidade como corpo imune produzido por ela por causa de seu estado de pertencimento a ela e de beleza, que lhe concedem camuflagem e segurança para atuar como monstro. Contudo, seus atos representam sua degeneração invisível e começam a ruir essa camuflagem protetora, culminando a Dorian morrer sozinho no quarto recluso, uma vez que a existência de uma degeneração dentro da comunidade é insustentável.

O texto narrativo em si elucida a possibilidade dessa leitura como demonstração da degeneração no sangue e do modo de atuação do monstro em determinada sociedade. As decisões narrativas e as estratégias tomadas para a transformação, consolidação e queda do monstro/corpo degenerado revelam-nos que a forma condiz com o conteúdo. Em exemplo, temos o início do romance que nos mostra Dorian primeiro pelo olhar de outros e apresenta-nos a sua beleza pelo quadro, já indicando a camuflagem social a qual ele é submetido. Já em seu processo de consolidação, temos uma passagem do tempo mais rápida e a descrição de como Dorian se cerca de arte (beleza) e de peças e personagens ligados a atos corruptivos para a época, mostrando ao leitor, indiretamente, sua posição de sustentar o argumento da Beleza inquestionável e seus atos ao longo desses anos.

Os desencadear de eventos narrativos dentro do texto traçam a linha final quanto à morte Dorian através da faca. O evento com Sibyl Vane é lido como um micro espelhamento do que seria a exposição do monstro para comunidade, o poder de infecção da degeneração em meio à comunidade e o fim mortal. Temos, ainda, as impossibilidades de salvação de Dorian por outras vias que não sua ruptura total (morte) pelo bisturi (faca) e como, ao final, sendo ele o único ciente de toda a extensão da monstruosidade e de seus danos, ele é o único que pode executar tal salvação mediante a sua incompatibilidade com a saúde do corpo social.

Nosso estudo não visa encerrar as discussões acerca do texto em relação às teorias escolhidas e esgotar as possibilidades de interpretações. Nosso trabalho pode ser um

passo em direção à revisitação de obras, como *O estranho de Dr. Jekyll e Sr Hyde* e *Drácula*, citadas por Espósito (2010, p. 179), para serem lidas mediante tal ótica e entendermos, através de textos literários canônicos, como a lógica da biopolítica e da tanatapolítica, em congruência ao papel político do monstro/inimigo e mecanismos para manutenção do poder soberano, estabelece-se em nossa sociedade moderna.

## 5. REFERÊNCIAS

CAMPBELL, Timothy. Política, imunidade, vida; o pensamento de Roberto Esposito no debate contemporâneo. In: ESPOSITO, Roberto. Termos da política: comunidade, imunidade, biopolítica. Introdução de Timothy Campbell. Tradução de Angela Couto Machado Fonseca, João Paulo Arrosi, Luiz Ernani Fritoli e Ricardo Marcelo Fonseca. Curitiba: **Ed. UFPR**, 2017, p. 13-66.

COHEN, Jeffrey Jerome. Monster culture (seven thesis). In: COHEN, Jeffrey Jerome (org). Monster theory: reading culture. United States: **University of Minnesota Press**, 1996, p.3-25.

ECO, Umberto. Construir o inimigo. In: Construir o inimigo e outros escritos ocasionais. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: **Editora Record**, 2011, p. 11-31.

ECO, Umberto. Seis passeios pelos bosques da ficção. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: **Companhia das Letras**, 1994.

ESPOSITO, Roberto. Tanatopolítica: ciclo de ghenos. In: ESPOSITO, Roberto. Bíos, biopolítica e filosofia. Tradução de M. Freitas da Costa. Lisboa: **Edições 70**, 2010, p. 159-207.

FIZE, William. The Homosexual Exception? The Case of the Labouchère Amendment. **Cahiers victoriens et édouardiens** [En ligne], 91 Printemps, 2020, mis en ligne le 01 juin 2020. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cve/7597>. Acesso em: 04 setembro 2024.

FOUCAULT, Michel. O corpo dos condenados. In: FOUCAULT, Michel. Vigiar e Punir: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: **Vozes**, 2014, p. 9-34.

FRANKLE, Nicholas. Introdução geral. In WILDE, Oscar. O retrato de Dorian Gray. Edição anotada e sem censura. Organizador Nicholas Frankel. Tradução de Dauster Jorio. São Paulo: **Biblioteca azul**, 2013.

IRLANDA. Criminal Law Amendment Act, 1885. Electronic Irish Statute Book (eISB). Disponível em: <https://www.irishstatutebook.ie/eli/1885/act/69/section/11>. Acesso em: 19 novembro 2024.

NEOCLEUS, Mark. *The Monstrous and the Dead: Burke, Marx, Fascism*. Cardiff: University of Wales Press, 2005.

O JOGO da imitação. Direção: Morten Tyldum. Produção: Nora Grossman, Ido Ostrowsky e Teddy Schwarzman. Reino Unido; Estados Unidos: Black Bear Pictures, 2014. 113 min. Disponível em: Max. Acesso em: 10 dez. 2024.

REINO UNIDO. **UK Parliament**. 1885 Labouchere Amendment. Disponível em: <https://www.parliament.uk/about/living-heritage/transformingsociety/private-lives/relationships/collections1/sexual-offences-act-1967/1885-labouchere-amendment/>. Acesso em: 25 novembro 2024.

STEINBACH, Susan. Victorian era: historical period, United Kingdom. Britannica, out 2019 [online]. Disponível em: <https://www.britannica.com/event/Victorian-era> 2024. Acesso em: 04 setembro 2024.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII. São Paulo: **Boitempo Editorial**, 2002.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução de Paulo Schiller. Penguin-Companhia: São Paulo, 2012.