

A representação *queer* de Narciso: ressonâncias da estética de Oscar Wilde em *Dorian, An Imitation*, releitura de *The Picture of Dorian Gray*

Andrio Santos*

Resumo

No romance *Dorian, An Imitation* (2002), Will Self relê *The Picture of Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde, explorando questões como homoafetividade, crise da AIDS e ansiedades sociais relativas a projeções do desejo e temor da morte. Essas questões são articuladas nas discussões estéticas sobre arte, centradas na figura de Narciso, representada na instalação de arte contemporânea *Cathode Narcissus*. Assim como o Dorian de Self, o Dorian de Wilde é diversas vezes comparado a Narciso. Existe uma relação entre a figura de Narciso e a representação de identidades *queer* e a figura de Narciso representa a imagem sobre a qual a sociedade heteronormativa projeta seus temores de morte e dissolução. Assim, o texto de Self articula recursos retóricos do gótico e da ficção *queer* contemporânea, possibilitando uma leitura *queer* do gótico. Neste ensaio, proponho-me a discutir as ressonâncias da estética *queer* do romance de Wilde no texto de Self.

Palavras-chave: Queer gótico; Estudos queer; Narciso; Identidade queer.

Introdução

“I am the love that dare not speak its name”, afirma um dos belos jovens no poema “Two Loves” (1892), de Alfred Douglas, amante de Oscar Wilde. Michael Warner (2004) comenta que o termo “sodomia” já foi visto como um pecado inominado, como uma perversão sem nome, associada, em particular, à consumação do amor homossexual. Essa concepção permitiu que o verso de Alfred Douglas fosse usado como evidência no afamado julgamento de Wilde sobre *The Picture of Dorian Gray* (1890), que acabou condenando-o a dois anos de prisão

* Doutor em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), trabalha com ficção gótica. Atualmente está vinculado ao estágio pós-doutoral do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da UFSM, Bolsa PNPd/CAPES, sob supervisão do prof. Dr. Anselmo Peres Alós. E-mail: andriosantoscontato@hotmail.com

e trabalhos forçados. É interessante notar que “o amor que não ousa dizer o próprio nome” remete à obscuridade a que desejos dissidentes estavam – e em dados contextos ainda estão – relegados. Em *Dorian, An Imitation* (2002), de Will Self, Baz comenta que homens gays são “the sex that will not shut up” (SELF, 2002, p. 86), algo que espelha o verso de Alfred Douglas. A relação por contraste denota não apenas um diálogo com a estética *queer* de Wilde, como também a continuidade e pertinência dessa estética.

Ao discutir a historicidade do termo *queer*, Max Fincher define Oscar Wilde como uma figura divisora de águas: “[t]he risk of the charge of anachronism in using queer is a risk anyone must confront who reads fiction queerly before the most widely recognized queer, Oscar Wilde” (FINCHER, 2007, p. 8). A persistência da fama e relevância de Wilde funda-se, em parte, na contínua e extraordinária ressonância simbólica de sua personalidade, sua vida e seu trágico destino. A persistência e pertinência da estética wildeana pode ser identificada em obras contemporâneas, como *Dorian, An Imitation* (2002), de Will Self, romance que relê *The Picture of Dorian Gray* (1990) no contexto dos anos 1980 e 1990, abordando questões como cultura gay, homoafetividade, crise da AIDS e ansiedades sociais relativas a projeções do desejo e ao temor da morte. Essas

questões são articuladas nas discussões estéticas sobre arte, centradas na figura de Narciso, representada na obra de arte contemporânea *Cathode Narcissus*.

A imagem de Narciso serve como linha condutora ao presente ensaio. O *Dorian* de Wilde é diversas vezes comparado a Narciso, assim como o de Self. Além disso, existe uma relação entre a figura de Narciso e a representação de identidades *queer*, algo que também pretendo explorar. Na obra de Self, a instalação *Cathode Narcissus* parece exercer sobre o protagonista o mesmo efeito que o retrato no texto de Wilde, tornando-o imortal e incólume às intempéries, algo significativo, uma vez que o romance de Self também trata da emergência da crise da AIDS nos anos 1980. Além disso, a figura de Narciso representa a imagem sobre a qual a sociedade heteronormativa projeta seus temores de morte e dissolução no intuito de manter-se incólume. Nessa instância, o texto de Self articula recursos retóricos do gótico e da ficção *queer* contemporânea, possibilitando uma leitura *queer* do gótico. Tendo isso em vista, este ensaio visa discutir as ressonâncias da estética *queer* de Wilde em *Dorian, An Imitation* (2002), de Will Self, obra que relê *The Picture of Dorian Gray* (1890) através de matizes contemporâneos.

Narciso e sua imagem *queer*: beleza, morte e homoerotismo em *Dorian*, *An Imitation*

Dorian, An Imitation (2002), de Will Self, apresenta-se como uma releitura de *The Picture of Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, ambientada durante os anos 1980 e 1990, tratando sobre cultura gay e a crise da AIDS. O Henry Wotton contemporâneo apresenta-se como uma figura aristocrática que, ao lado do artista conceitual Baz Hallwood, disputa as atenções do ingênuo Dorian Gray, um jovem recém-graduado em Oxford que vive em Londres. Dorian foi aparentemente imortalizado através de uma obra de arte contemporânea criada por Hallwood, uma instalação em vídeo intitulada *Cathode Narcissus*, que o tem como modelo. Como no romance de Wilde, a obra parece oferecer um tipo de liberdade a Dorian, permitindo que se entregue a todos os tipos de excessos, prazeres autoindulgentes e supostas perversões sexuais. Assim como em Wilde, o Dorian de Self também é responsável pela morte do artista Hallwood. No entanto, no epílogo, essa narrativa revela-se como um registro ficcional da vida de Dorian escrito por Wotton, que acaba perecendo devido à AIDS. O epílogo denuncia, de certa forma, os próprios limites do texto ficcional e instala-nos uma dúvida sobre

o caráter estético-hedonista de Dorian. A reconstrução da narrativa de Wilde através do ponto de vista de Wotton indica uma relação a noções narrativas pós-modernas, representadas no romance através das críticas à arte contemporânea e discussões estéticas.

O romance também trabalha temáticas relativas ao medo da morte e ao retorno dos mortos, questões que se reportam à ausência de sentido ou dissolução de sentido, algo que comumente permeia as narrativas góticas. Essas questões são articuladas através de um modo narrativo ostensivamente *queer*, tornando o gótico *queer*, ainda que, nesse romance, essa característica *queer* esteja associada a processos de dissolução de sentido e de abjeção, concebidos como aspectos constitutivos da pós-modernidade, uma vez que o romance representa a crise da AIDS como o projeto de um exercício de abjeção. Abordar *Dorian* dessa maneira permite discutir como esse projeto de abjeção resguarda em sua estrutura um tipo de homofobia não articulada, ou não resolvida, um processo que identifica na morte, ou apagamento do sentido, uma estratégia de proteção da cultura heteronormativa contra dissidências sexuais e de gênero. Em *Dorian*, o temor da morte é fragmentado em camadas, em imagens que se sobrepõe, mas que são irrevogavelmente projetadas sobre a figura de Narciso, representada tanto pela obra *Cathode Narcissus* quanto

pela personagem Dorian Gray, vista como um Narciso hedonista, um epíteto que o Dorian de Wilde também recebe.

Os mais difundidos discursos teóricos dos estudos do gótico fundamentam-se, em parte, na ansiedade a respeito da morte ou do retorno dos mortos. Na *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757), de Edmund Burke, e no ensaio “O Estranho” (1919)¹, de Freud, dois textos fundamentais aos estudos do gótico, a morte se apresenta como uma questão central. Tanto em Burke quanto em Freud, a morte não representa apenas o medo visceral do fim da existência, como também o ponto a partir do qual o sentido se esvai e se extingue do sujeito. Em última instância, nem Burke nem Freud são capazes de elucidar de maneira sistemática o terror sublime ou a estranheza, pois essas experiências frustram suas tentativas de representação. Assim, também frustram suas tentativas de interpretar essa radical dissolução de sentido, produto implícito da morte.

Terry Castle (1995) desenvolve essa questão em seus estudos sobre fantasmagoria em *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe. Castle (1995) defende que alguns personagens são tornados fantasmas por outros personagens, algo que se assemelha ao processo de abjeção definido por Julia Kristeva (1985). Personagens tornados espectrais passam a significar algo limítrofe e a

ocupar espaços limítrofes. Eles se transformam em objetos de angústia, uma vez que não se tem mais certeza se estão vivos ou mortos. Para Castle (1995), esse processo sugere a redefinição da ideia de morte no século XVIII, noção que implica que o fantasma, a projeção de uma ausência, daria sentido a tudo que está presente. Para o autor, esse processo representa uma negação da mortalidade e sugere que essa espectralidade aponta para a noção de uma essência espiritual perfeita e imutável. Nessa lógica, os mortos jamais morreriam de fato, mas passariam a evocar um ideal de identidade “espectral” quase platônico que assombra aqueles ao seu redor. Essa identidade, para Freud, afirma-se nos momentos da manifestação do estranho:

[...] [m]uitas pessoas experimentam a sensação, em seu mais alto grau, em relação à morte e aos cadáveres, ao retorno dos mortos e a espíritos e fantasmas (FREUD, 1919, p. 269).

A noção da imagem do fantasma como uma projeção de identidade nos indaga sobre o tipo de sentido restaurado através dessa espectralidade. Diana Fuss (1991) comenta que questionar a maneira como se dá essa projeção de sentido e que tipo de sentido é projetado fornece-nos algumas sugestões sobre como a noção de morte e suas configurações culturais são formuladas. Nesse caso, existe uma relação intrínseca entre abjeção e morte. Ou melhor, o processo de

abjeção conduz à morte. É nesses termos que Castle (1995) concebe o processo de articulação de ansiedades sociais. Os mortos, moribundos e fantasmas não se caracterizam apenas como parte de uma metafísica gótica, mas também se articulam a um complexo processo de deslocamento cultural que implica homofobia como uma estratégia para manter o corpo, compreendido como mortal e corruptível, preservado, dentro dos padrões sancionados, afastado dos “prazeres perversos”, desejos subversivos e identidades dissidentes.

Em *Dorian*, a representação da crise da AIDS como projeto de abjeção da cultura gay sugere que, na cultura heteronormativa, é sempre o outro quem deve morrer (SHOWALTER, 1990). No caso do romance, o outro é representado pela imagem de Narciso. Como essa discussão se estabelece também no nível estilístico e estético da arte contemporânea, seria inescapável levantar certos questionamentos sobre a relação da obra com concepções pós-modernas. David Alderson (2005) defende que *Dorian* desenvolve uma concepção de pós-modernismo anti-essencialista. Para o autor, *Dorian* representa um exercício de narrativa pós-moderna, assim como um comentário crítico desse mesmo tipo de literatura, algo sugerido estilisticamente na revelação de que a história principal seria uma expressão escrita das memórias de Henry Wotton, que representa Dorian

como um hedonista autodestrutivo. De fato, é Wotton quem produz um discurso pós-moderno concebido em termos *queer*, um discurso demasiadamente marcado por questões relativas à sexualidade e por uma tensão ambivalente em relação a desejos dissidentes. Essa questão está implícita em controvérsias como:

[...] [f]or much of the time Henry Wotton wasn't altogether sure which human gender he preferred, or even if he liked sex with his own species at all. Pudenda? Pricks? Petals? What now? (SELF, 2002, p. 39).

Essa caracterização de Wotton como alguém aberto a diferentes experiências sugere que práticas sexuais poderiam, assim como gênero, serem concebidas como performance (BUTLER, 1990). Essa noção está expressa na máxima: “the chameleon is the most significant of modern types” (SELF, 2002, p. 39).

Os desejos multiformes de Wotton estão diretamente relacionados a uma noção incoerente e desordenada de história, uma vez que as imagens do passado aparecem sempre sobrepostas:

In Henry Wotton's childhood the years were inseparable and their events were confused. JFK stood trial in a glass booth in Tel Aviv and was sentenced to orbit the moon (SELF, 2002, 53).

A infância de Wotton representa o fim de uma era: o julgamento do oficial nazista Adolf Eichmann confunde-se com a emergência da corrida espacial. O mesmo sentido pode ser reconhecido em

jantares e festas, quando Dorian afirma que “[...] of course, the Gulf War never *really* happened” (SELF, 2002, p. 143), oração que sublinha a afirmação anterior de que “television is so much *realer* then reality” (SELF, 2002, p. 66).

O discurso de Dorian e Wotton objetiva representar um deslocamento histórico, pois as personagens veem a si mesmas como sujeitos despolitizados. Essa questão é elucidada no jantar em que a esposa de Wotton, uma historiadora e professora acadêmica, discute política com um ministro e outras figuras proeminentes: “[t]heir talk was earnest, full of the names of people not personally known to them – Yeltsin, Gorbachev and Rajiv Gandhi” (SELF, 2002, p. 147). Ao mesmo tempo, outro grupo congrega na extremidade da mesa, um grupo que consiste em Wotton, Dorian e convidados de disposição semelhante. Diferente do primeiro grupo, “their chatter was perverse, cynical and brittle, incorporating the names of people they knew only too intimately” (SELF, 2002, p. 147). Os dois grupos se assentam nas extremidades opostas da mesa porque haviam repellido um ao outro. A partir dessa comparação, a narrativa localiza Wotton na história, uma história cujas potências agem sobre a personagem e minam seus intentos de agência irônica. Andrew Smith (2002) comenta que, para a esposa da personagem, o mundo adquire um aspecto gótico frente à crise nas Balcãs e à Guerra Fria,

ao passo que o que assombra a vida de Wotton, Dorian e seus companheiros seria o “espectro” da crise da AIDS.

Wotton acaba contaminado com HIV, embora Dorian pareça imune à doença, uma vez que seu corpo teria sido imortalizado pela instalação artística de Baz Hallwood. O romance apresenta a devastação causada pela AIDS através de um discurso que relê imagens relativas à segunda Guerra Mundial, como a lembrança imprecisa de Wotton sobre o julgamento de Eichmann. A descrição da ala hospitalar reservada aos pacientes com AIDS, uma ala carregada de estigma e tornada abjeta, reporta-se à imagens de segregação e violências perpetradas durante da Segunda Guerra, o que cria uma representação multiforme fundada em uma panóplia de imagens sobrepostas:

[...] in the Broderip Ward on that day in 1991, there were whole squadrons of young men with Bomber Command moustaches who had been targeted with the incendiary disease. Their radiator-grille ribcages and concentration-camp eyes telegraphed the dispatch that this was less a place for the mending of civilian injuries and quotidian wounds than a casualty station near the front line with Death (SELF, 2002, p. 78).

Além disso, ao comentar sobre a própria saúde, Wotton menciona a catedral de Cologne, uma das notórias construções sobreviventes aos bombardeios dos Aliados: “I fell gothic with disease – as if Cologne Cathedral were being shoved

up my fundament” (SELF, 2002, p. 236). Essa passagem também se reporta aos pacientes de “Bomber Command moustaches”. Ou seja, a catedral e a ala hospitalar representam não a possibilidade de sobrevivência dos pacientes, e sim uma imagem de dor e enfermidade que se alinha a sobreposição de imagens entre vítimas e perpetradores da violência. As imagens sobrepostas da guerra e das vítimas da AIDS se estabelecem como uma articulação narrativa da crise da AIDS entre 1980 e 1990 e representam a inevitabilidade da história, apesar dos deliberados esforços de Wotton em apartar-se de todo e qualquer tipo de posição de cunho político. A questão é que Wotton é incapaz de transcender as forças políticas que contextualizam sua vida. O pós-modernismo explícito do romance se mostra, então, propositalmente desafiado pelas grandes narrativas da história: a guerra, as crises políticas e sanitárias; isso indica que o emprego do discurso pós-moderno no romance, construído de maneira autoconsciente, visa desafiar justamente um tipo de dissolução escapista pós-moderna. Essa crítica à pós-modernidade se articula, em particular, através das discussões sobre arte, especialmente arte contemporânea, centradas na figura de Narciso.

A instalação *Cathode Narcissus* cumpre o mesmo papel narrativo que o retrato no romance de Wilde. Assim como em *The Picture of Dorian Gray*, o

Dorian de Self assimila inúmeras ideias de Wotton e é descrito como tendo se tornado um “social chameleon” (SELF, 2002, p. 107). Inicialmente, Dorian é caracterizado como facilmente influenciável e corruptível, mas ele se torna cada vez mais hedonista conforme a narrativa avança. Ao menos, segundo a narrativa de Wotton. Em Wilde, Dorian é descrito diversas vezes como Narciso, cuja expressão mais interessante está permeada pela angústia do declínio da pintura:

[...] [a] feeling of pain came over him as he thought of the desecration that was in store for the fair face on the canvas. Once, in boyish mockery of Narcissus, he had kissed, or feigned to kiss, those painted lips (WILDE, 1890, p. 135).

Steven Bruhm comenta que uma das características mais consistentes do mito de Narciso seria seu aspecto *queer*. Para o autor:

[...] from the most arcane of poststructuralist theories to the most popular Gothic best-sellers, Narcissus comes to figure stably as an emblem of instability; he occupies both sides of those familiar binaries structuring our culture: self/other, surface/depth, active/passive, masculine/feminine, soul/body, inside/outside, sanity/ psychosis. And in that figuration he comes to look like the rather predictable product of another historically specific intellectual moment: the postmodern. Narcissus as I have traced him here is the trope of undecidability. [...] Narcissus always brings us to the abyss of meaning; if we're straight, he throws us over the edge; if we're queer, he offers his hand for a dance along the precipice (BRUHM, 2000, p. 174).

De acordo com Bruhm, a figura de Narciso apresenta uma ambiguidade radical capaz de subverter noções íntegras de subjetividade e concepções essencialistas de identidade. O autor compara essa noção a um resquício gótico que identifica na cultura contemporânea, uma vez que

[...] [t]he Gothicism of our culture is terrifying because it threatens to destroy certain constructions of the self. The narcissism of our culture is promising for exactly the same reason (BRUHM, 2000, p. 173).

Em certo sentido, as raízes dessa ambiguidade radical podem ser identificadas no *camp*. Em *Dorian*, a associação de Wotton com o *camp*, assim como sua disposição aristocrática, evoca um comentário de Susan Sontag: “the history of Camp taste is part of the history of snob taste” (SONTAG, 2014, p. 117). Esse *snob taste* seria uma das características do *camp*. Thomas King (1994) argumenta que o sentido de *camp* foi atribuído à aristocracia por uma classe média em ascensão que a considerava improdutiva. O autor retraza essa noção até o século XVII, mas o mais pertinente aqui seria notar que esse antagonismo de classes esclarece por que figuras como Wotton intentam despolitizar sua experiência de mundo. King (1994) comenta que diante da emergência e desenvolvimento substancial de diversas questões políticas

[...] the bourgeoisie interpreted the continued promulgation of aristocratic legitimacy through spectacular self-display and conspicuous consumption as empty gesturing, mere appearance with no underlying being (KING, 1994, p. 24).

King (1994) também defende que a concepção de *camp* como algo vazio releva-se um mecanismo que visa tornar a homossexualidade invisível, uma vez que implica um projeto de negação da cultura gay. Ainda assim, o *camp* mostra-se ambivalente, o que ecoa os comentários de Bruhm (2000) sobre Narciso, pois sugere que os modelos do eu são performativos e, assim, promovem uma reafirmação da “primacy of performance beyond the epistemological prejudice of identity” (KING, 1994, p. 24).

Performance, aqui, é compreendida nos termos da teoria desenvolvida por Judith Butler (1990), expoente nos estudos de gênero e nos estudos *queer*. Butler concebe o gênero como o produto de um ato performativo, o que confronta e contraria definições de gênero essencialistas. Para a autora, “gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância” (BUTLER, 2019, p. 69). O discurso seria a estrutura reguladora do processo, e o que garante ao gênero seu valor de verdade seria a mencionada aparência de sustância. Ou seja, não existiria uma

verdade interna referente ao gênero, ele seria artifício, estilização ininterrupta, sempre um devir, ato performativo que se realiza a partir de um desejo sempre em mudança. Tendo isso em vista,

[...] os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos de verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável (BUTLER, 2010, p. 195).

No romance, tanto o *camp* quanto a figura de Narciso representam formas de negação. A estética *camp* nega a ideia de uma subjetividade essencial. Por outro lado, de maneira intrincada, também nega qualquer tentativa de o designarmos como algo “superficial”, referindo-se à superfície das coisas, pois o *camp* contém em si mesmo a possibilidade de propiciar o desenvolvimento de identidades subversivas. Essa concepção intrincada sugere um movimento de criação de sentido que vai do exterior ao interior e que se fixa a partir de um ato performativo (BUTLER, 2019). Em *Dorian*, esse processo se manifesta na articulação do discurso pós-moderno com uma estética *queer*, uma estética wildeana, sugerindo que a identidade é multiforme, uma noção que dissolve qualquer noção de identidade essencial, ideia esta que auxilia na manutenção a cultura heteronormativa. Por outro lado, *Dorian* também se ocupa de discutir a pós-modernidade e, nesse sentido, revela-se como uma crítica a tal discurso,

realizando um tipo de “goticização” do discurso narrativo pós-moderno. Ou seja, embora *Dorian* subverta diversas convenções formais do gótico, o romance realiza um tipo de negação da negação. Esse processo complexo que torna *queer* certas identidades e subjetividades relaciona-se às discussões sobre arte, em particular à crítica à arte conceitual.

É significativo que Dorian esteja ciente do complicado conjunto de olhares implicados na instalação *Cathode Narcissus*. A obra consiste em nove monitores que exibem Dorian dançando nu. Esse modelo múltiplo de Narciso torna-se matéria de zombaria quando Baz pergunta a Dorian o que ele acha da instalação:

[...] [t]o tell you the truth, Baz, looking at myself looking at myself looking at myself isn't exactly my idea of a turn-on, even if it's yours (SELF, 2002, p. 51).

Baz responde que Dorian não pegou o ponto, afirmando que o tema da obra seria transcendência. No entanto, ele admite que a instalação não seria uma obra tão despolitizada quanto pretendido: “[...] but I did try and say a true thing in all this.... 'bout you, me, 'bout bein' gay, 'bout... stuff” (SELF, 2002, p. 51). De fato, *Cathode Narcissus* parece conceder um tipo de transcendência a Dorian, algo que exerce sobre ele o mesmo efeito que o pacto mefistofélico firmando com a pintura no romance de Wilde. Em *The Picture of Dorian Gray*, Dorian contempla o próprio

retrato e sente-se angustiado diante da consciência da morte:

I shall grow old, and horrid, and dreadful.
But this picture will remain always young.
It will never be older than this particular
day of June... If it was only the other way!
If it was I who were to be always young, and
the picture that were to grow old! For this –
for this – I would give everything (WILDE,
1890, p. 82).

A angústia produzida pela consciência de morte escala em um tipo ciumento e amargurado de desespero, pois Dorian afirma que

I am jealous of everything whose beauty
does not die. I am jealous of the portrait
you have painted of me. Why should it keep
what I must lose? (WILDE, 1890, p. 83).

O jovem então reitera que daria qualquer coisa para que o quadro envelhecesse em seu lugar. O curioso é que não existe nada na pintura ou na cena que pressuponha algo sobrenatural. De certa forma, o pacto de Dorian Gray é firmado com sua própria imagem, como se de alguma maneira Narciso houvesse conseguido negociar com a fantasmagoria no lago, alcançando um tipo de imortalidade. No romance de Self, Dorian não reage da mesma forma hiperbólica que no romance de Wilde. Pelo contrário, ele primeiro torna-se um tanto seco e apenas momentos depois admite sentir inveja:

Dorian's whole tone had hardened since he'd
seen the installation. 'Personally I'm jealous
of the bloody thing – it's already hours
younger than me' (SELF, 2002, p. 23).

Otto Rank, em *The Double* (1971)², discute representações da figura do duplo na literatura e a associa ao mito de narciso. Para o autor, o duplo refere-se a uma representação do eu capaz de assumir diversas formas, como a sombra, o gêmeo, o reflexo, o fantasma e a narcisista. Conflitos mentais criam o duplo, que encarna, por projeção, uma representação de angústias internas. A presença do duplo oferece libertação dessas angústias, mesmo ao custo do temido encontro com o duplo (e, nessa lógica, com o outro, o que também implica o reconhecimento do outro). Rank comenta sobre uma variante do mito de Narciso:

[...] there is a late but psychologically valid
version which reports that the handsome
youth thought he saw his beloved twin
sister (his sweetheart) in the water (1971,
p. 70).

O autor concebe a relação entre Narciso e seu reflexo através de uma matriz binária, a partir da qual a figura que olha, concebida como masculina, só poderia ser contraposta por uma imagem compreendida como feminina. No entanto, a relação de oposição revela uma clara indefinição de gênero na mencionada versão do mito, o que denota o caráter *queer* desse Narciso andrógino. Para Rank (1971), o mito de narciso mascara a consciência de morte através da implicação de um amor autocentrado. A partir disso, diversas substituições encobririam a consciência de morte:

One motif which reveals a certain connection between the fear of death and the narcissistic attitude is the wish to remain forever young. On the one hand, this wish represents the libidinous fixation of the individual onto a definite developmental stage of the ego; and on the other, it expresses the fear of becoming old, a fear which is really the fear of death (RANK, 1971, p. 77).

Segundo o autor, esse outro narcísico seria criado a partir de um pacto diabólico, algo visto em Wilde, mas apenas pressuposto em Self. É interessante notar que em ambos os romances os duplos resguardam um sentido punitivo. O Dorian de Wilde realiza todos os seus desejos, mas a pintura, sempre que questionada de maneira muda, revela os pecados e excessos da personagem, exaltando sua culpa. O Dorian de Self apenas mais tarde dedica-se a contemplar a obra que o retrata. Todavia, assim como no texto de Wilde, ele decide destruir a instalação, o que, como Freud (1919) e Rank (1971) mencionam, também o destrói.

Depois desse momento de autorreconhecimento e de consciência de morte, tanto o Dorian de Wilde quanto o Dorian de Self deixam de envelhecer. Mais do que isso, as personagens não sofrem mais as consequências de seus atos, não adoecem, ferimentos não deixam marcas, e a percepção da situação não apenas os liberta do medo da morte, como também os impulsiona na direção de todo o tipo de excessos. No caso do Dorian de Wilde, é interessante comentar a representação do duplo como o acesso

a uma “vida dupla”. Elaine Showalter (1990) comenta que na década de 1880 o mundo homossexual vitoriano havia se configurado como uma subcultura secreta e ativa, contando com os próprios códigos de linguagem, estilos, práticas e lugares de encontro:

[f]or most middle-class inhabitants of this world, homosexuality represented a double life, in which a respectable daytime world often involving marriage and family, existed alongside a night world of homoeroticism (SHOWALTER, 1990, p. 106).

Para a autora, “the *fin de siècle* was the golden age of literary and sexual doubles (1990, p. 107), o que compreendia o questionamento de papéis hegemônicos de gênero e de práticas sexuais, produzindo “a dialect and a dialectic, for the love that dared not speak its name” (1990, p. 106). A articulação literária dessas questões, além da menção ao já comentado verso de Alfred Douglas, pode ser identificada nas representações literárias de narcisismo: “the Other that has made the mirror an obsessive symbol in homosexual literature” (SHOWALTER, 1990, p. 111).

No caso do Dorian de Self, a personagem adentra um ciclo envolvendo sexo desprotegido, drogas e álcool, o que poderia tê-lo destruído se o pacto sobrenatural não o resguardasse de todas as consequências. Assim como no texto de Wilde, as pessoas em seu círculo notam a mudança em seu caráter, embora o

rosto permaneça inalterado. Além disso, os efeitos do pacto são particularmente marcantes em meio ao contexto da crise da AIDS, uma vez que diversos amigos e conhecidos passam a perecer devido ao vírus:

[...] [w]hile he might not have been able to acknowledge this at any conscious or rational level, Baz sensed that Dorian had not only escaped the clutches of the virus, he had also freed himself from all the dreary claims of the body (SELF, 2002, p. 141).

A instalação *Cathode Narcissus* encontra-se no cerne das discussões sobre arte contemporânea. Wotton traça diversos comentários a respeito da arte de Baz, que também se estendem a arte contemporânea Britânica como um todo. Wotton afirma que

[...] his work remains that bizarre mixture of stupid execution and clever intentions that always entitles someone to be called a representative British artist (SELF, 2002, p. 202).

Dorian já havia comentado de maneira um tanto jocosa que gostaria que seu corpo fosse preservado depois da morte. Seu amigo Gavin sugere que Dorian deveria pedir ao artista Damien Hirst que preservasse seu corpo em formaldeído – Hirst é conhecido por suas obras controversas de animais preservados nesse composto. Esse parece ser o tipo de abstração que Baz procura alcançar em sua obra, uma vez que *Cathode Narcissus* representaria a transcendência do corpo e, de forma paradoxal, também

sua preservação. Nos termos de Baz, a arte contemporânea parece garantir um tipo de imortalidade abstrata, ou transcendência, uma vez que substitui do corpo material por uma representação abstrata. Os ataques que Wotton empreende contra a arte contemporânea centram-se justamente nas abstrações que substituem o corpo material por sentidos abstratos:

I loathe the so-called ‘art’ of the twentieth century with a particularly rare and hearty passion. Would that all that paint, canvas, plaster, stone and bronze could be balled up and tossed into that fraud Duchamp’s pissoir. With a few notable exceptions – Balthus, Bacon, Modigliani – the artists of this era have been in headlong flight from beauty or any meaningful representation of the human form (SELF, 2002, p. 220).

No epílogo, a narrativa demonstra particular interesse nas atividades profissionais de Dorian, que atende a uma reunião na Royal Academy para discutir uma ação publicitária para “an audacious exhibition of the most controversial contemporary British artists” (SELF, 2002, p. 267). Nesse ponto, Dorian se descobre assombrado pela voz de Wotton, que lhe sussurra ao pé do ouvido, sempre de maneira provocadora:

Conceptual art has degenerated to the level of crude autobiography, a global-village sale of shoddy, personal memorabilia for which video installations are the TV adverts. [...] I wonder if the Royal Academy gift shop is doing special offers on bottled piss, canned shit and vacuum-packed blood (SELF, 2002, p. 267).

Essa visão da arte contemporânea sugere que a arte abstrata pode ser lida nos termos da concepção de abjeção cunhada por Kristeva (1985). As menções da voz de Wotton a secreções e excreções do corpo se reportam àquilo que uma cultura necessita expelir de seu meio. A abjeção pressupõe esse processo de rejeição, algo que visa manter os sentidos da morte, o temor da antecipação e a experiência de dissolução, distantes da realidade quotidiana antisséptica da sociedade heteronormativa. Para Kristeva,

[...] [t]hese body fluids, this defilement, this shit are what withstands, hardly and with difficulty, on the part of death. There, I am at the border of my condition as a living being. My body extricates itself, as being alive, from that border (1985, p. 3).

Kristeva concede especial atenção ao caráter limítrofe do processo de abjeção, o que sugere que essa ambivalência, essa dubiedade e dissolução dos limites entre vida e morte seria justamente a principal fonte desse mesmo processo. Assim, um cadáver seria a figura que melhor exemplificaria um objeto de abjeção, uma vez que denota que a morte a tudo apaga, corpo e consciência, e nada a ela escapa. Ou seja, a crítica de Wotton à arte contemporânea, ironicamente, relaciona o corpo e seus subprodutos a um contexto estético que identifica essa arte como um lugar de projeção de ansiedades sociais. Essa projeção representa a mortalidade do corpo como um processo culturalmen-

te excluído do seio social, algo que está além de qualquer representação coerente, manifesto apenas através de imagens fragmentadas: sangue, excreções etc.

Em *Dorian*, essas imagens de abjeção se mostram irrevogavelmente associadas à figura de Narciso, pois Narciso, uma vez lido como uma representação *queer*, revela-se uma criatura sobre a qual a cultura heteronormativa abjeta, através dessas projeções, tudo aquilo que deseja expelir de seu meio. Em *Sexual Anarchy* (1990), Elaine Showalter discute mitos, metáforas e imagens das crises relativas à sexualidade que marcaram o fim dos séculos XIX e XX. A autora comenta que, nesses períodos, as convenções que regiam identidades e práticas sexuais foram questionadas, o que representava, para a sociedade hegemônica, um período de “sexual anarchy”. Nesse contexto, epidemias de doenças sexualmente transmissíveis representam a face apocalíptica dessa anarquia. Para a autora, a sífilis e a AIDS ocupam posições similares ao final dos séculos XIX e XX, uma vez que ambas eram consideradas como produto de transgressão sexual, causando pânico mortal e diversas campanhas reacionárias contra liberdade sexual. A pandemia de AIDS emergiu na década de 1980, depois de um período de mudanças drásticas nos costumes sociais e sexuais, mudanças que parte da sociedade hegemônica considerava comportamentos imorais ou perversos.

Entre essas mudanças, estava uma atitude mais positiva em relação à homossexualidade. É interessante notar que

[...] at the height of periods of sexual anarchy, both syphilis and AIDS have been interpreted as the inevitable outcome of the violation of “natural” sexual laws (SHOWALTER, 1990, p. 190).

Nesse contexto,

[...] [t]he response to AIDS has been shaped less by medical knowledge than by its association with a threatening sexuality, and with the gay movement that emerged around that threatening sexuality, and with other despised and marginalized groups in our culture (SHOWALTER, 1990, p. 200).

Assim como a imagem *queer* de Narciso representada no romance de Self, “gay men have been chosen as the sacrificial victims of the sexual anarchy of the *fin de siècle*” (SHOWALTER, 1990, p. 203), sendo frequentemente vistos tanto como a causa quanto como uma corporificação da doença. Dessa maneira, no contexto do romance, a imagem de Narciso na obra *Cathode Narcissus* representa o que a cultura heteronormativa necessita tornar abjeto: o medo da morte, do processo de dissolução do corpo e de sentido; um medo que é sintomaticamente imbuído no “outro” homossexual que existe em meio à crise da AIDS. Como Anselmo Alós comenta,

[...] [o]lhava-se com suspeita para todos os sujeitos classificáveis como pertencentes aos ‘grupos de risco’: homossexuais (especialmente os homens homossexuais), hemofílicos, usuários de drogas injetáveis e profissionais do sexo (ALÓS, 2019, p. 1).

De certa maneira, *Dorian* articula uma ambição transcendental em sua busca por um tipo de imortalidade que oculta a realidade da morte. O modelo de uma identidade *queer*, portanto, fornece a superfície sobre a qual se registram ansiedades sociais sobre morte e dissolução. Essa questão torna-se mais clara quando os televisores da instalação passam a representar

[...] an anguished figure, his face, neck and hands covered with Kaposi’s, his mouth wet with bile, his eyes tortured by death and madness, his bald pate erupting with some vile fungus (SELF, 2002, p. 163).

O romance enfatiza insistentemente a presença da carne, da materialidade do corpo, alocando-o com um espaço de trauma, uma vez que a materialidade tangível dos corpos esquiva-se de qualquer transcendência real, além de remeter à mortalidade. Dorian é representado na obra de Baz como “a fleshy bonbon, or titillating titbit, wholly unaware of the ravaging mouth of the camera” (SELF, 2002, p. 12). Wotton acusa Dorian de ter infectado Octavia com HIV, e ela questiona: “[a]re we all simply skin suits stuffed with meat?” (SELF, 2002, p. 104). A narrativa descreve que Dorian procura por parceiros em lugares que contam com uma “variety of flesh on offer” (SELF, 2002, p. 227). Dorian seduz Helen, uma antiga colega de faculdade, mas a corpulência da garota o repele:

[...] [h]er underwear was flesh-coloured, but alas, it wasn't the same colour as her flesh, which, he noted fastidiously, had the alarming, greasy hue of uncooked veal, to go with the kitchen smell of her favours (SELF, 2002, p. 231).

Essa aversão à carne passa a ser transferida para Dorian quando, em meio às tragédias causadas pela AIDS, ele permanece imutável. Trata-se do mesmo sentido de estranheza que a juventude eterna do Dorian de Wilde causa em seu círculo social. Em Wilde, na última visita de Basil a Dorian, o pintor admite sua preocupação em relação aos rumores que tem ouvido sobre o jovem, aconselhando-o a zelar por sua reputação, pois “[y]ou don't want people to talk of you as something vile and degraded” (WILDE, 1890, p. 182). No romance de Self, Helen diz a ele que, de início, sentia-se atraída por sua beleza, mas, 15 anos depois, a beleza de Dorian

[...] give me the creeps now. In part it's because I know you're putting it about everywhere you can, but I also find your baby body revolting in itself (SELF, 2002, p. 246).

Dorian vê-se tão afetado pela opinião de Helen que se torna um recluso, vivendo apenas da companhia de uma fita da *Cathode Narcissus*, o que inicia seu processo de declínio:

He sat and stared, sinking down deeper and deeper into the mineshaft of his own insanity, where flesh slapped against flesh and the cloacal air was rent by the groans of the abandoned. He was left alone with the last of the Narcissi whose magical lives

had guaranteed his charmed one. [...] From somewhere the Narcissus had got hold of a grey cardigan, which he wore over his hollow chest and swollen joints. He sat cross-legged and stared at Dorian staring at him (SELF, 2002, p. 252).

Aqui, Dorian reproduz o mito de Narciso ao encarar sua própria imagem na gravação usada na instalação, uma filmagem que registra seu “outro eu” elétrico, múltiplo, encapsulado em uma tela, condenado a uma eterna dança esquizofrênica. A imagem na gravação então cessa a dança, envolve-se em um cardigã e senta-se para assistir a Dorian que o assistia. Esse movimento parece indicar o fim do pacto sobrenatural, o que o conduz à morte. O Dorian de Self acaba destruindo a fita, assim com o Dorian de Wilde destrói a pintura, o que os mata.

Considerações Finais

Dorian se mostra menos uma narrativa de gótico *queer* do que uma leitura do gótico *queer*. O medo da morte em uma cultura secular se define como uma das principais questões tratadas no romance. No entanto, não se trata apenas do temor diante do fim da vida, mas também da angústia diante da dissolução dos sentidos. O corpo, seus prazeres inerentes e susceptibilidade ao declínio, assim como as maneiras de representar o corpo na pós-modernidade, constituem uma das questões centrais da obra, mesmo quando o deslocamento dessas ansiedades

para a cultura gay denuncia a homofobia dominante na sociedade.

No romance, ansiedades sociais relativas a corpo, gênero e sexualidade são articuladas a questões caras ao gótico, como o temor da morte e do retorno dos mortos. Essas articulações, associadas à figura de Narciso e discussões sobre arte, relacionam-se ao processo de abjeção imposto a sujeitos *queer*, principalmente em relação à crise da AIDS representada no romance. A figura de Narciso tem destaque, uma vez que tanto o Dorian de Self quanto o Dorian de Wilde são associados a ela.

A insistência no corpo material sugere que Narciso poderia representar o desejo por uma presença individual em um mundo condicionado pela ausência pós-moderna, mesmo quando a própria imagem de Narciso sugere a impossibilidade dessa mesma presença. Tais tensões entre presença e ausência repetem-se através do desenvolvimento do romance. Além disso, ao mesmo tempo em que Narciso se apresenta como uma imagem sobre a qual a sociedade heteronormativa projeta aquilo que necessita expurgar de seu meio, Narciso também representa concepções wieldeanas de beleza e homoerotismo. Narciso, assim, pode ser concebido como uma imagem *queer* marcada por uma tensão indissolúvel.

A queer depicting of Narcissus: the resonances of Oscar Wilde's aesthetic in the rereading *Dorian, An Imitation*, a retelling of *The Picture of Dorian Gray*

Abstract

Will Self in his novel *Dorian, An Imitation* (2002) rereads Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray* (1890) discussing issues such as homoaffectivity, AIDS crisis, and social anxieties related to projections of desire and fear of death. Such issues are articulated with the aesthetic discussions concerning art centered on the figure of Narcissus, represented by the contemporary art installation *Cathode Narcissus*. Like Self's Dorian, Wilde's Dorian is often compared to Narcissus. There's a relation between the figure of Narcissus and queer identity representations, and the figure of Narcissus functions as an image upon which heteronormative society projects its fears of death and dissolution. Self's novel articulates rhetorical elements of Gothic and contemporary queer fiction, enabling a queer reading of the Gothic. In this essay, I intend to discuss the resonances of Wilde's novel queer aesthetic towards Self's text.

Keywords: Queer gothic; Queer studies; Narcissus; Queer identity.

Notas

- ¹ Muito já se discutiu sobre a tradução do termo empregado no ensaio *Das Unheimliche* (1919). As primeiras traduções empregam “estranho” para dar conta do conceito dual discutido por Freud. Mais tarde, também se emprega “in-

quietante” e “desfamiliar” (SOARES, 2019). Apesar de “desfamiliar” estar mais próximo da ideia discutida no ensaio, é interessante notar que “unheimliche” recebeu inicialmente a mesma tradução comum de “queer”: estranho. Pensando na psicanálise fundada por Freud e na sua insistência em complexos da libido, não deixa de ser sintomática essa coincidência de tradução entre inquietante/estranho/queer. Essa é a razão, um tanto irônica, de fato, pela qual escolhi utilizar “estranho”.

- 2 O estudo de Rank é clássico, mas precisa ser abordado com parcimônia, considerando a patologização da homossexualidade. O autor comenta que o Dorian Gray de Wilde leva uma “abnormal sexual life” (p. 71) e que “[t]he intimate friendships with young men [...] are attempts to realize the erotic infatuation with his own youthful image” (RANK, 1971, p. 71), o que reduz o desejo *queer* à uma forma de compensação, pois Rank compreende homossexualidade como neurose. Para o autor, homossexualidade está associada ao narcisismo, compreendido como um mecanismo de defesa do homossexual reprimido que o impede de ceder à paranoia. Esse processo funciona como projeção, pois o indivíduo projeta seu desejo reprimido na própria imagem narcísica. Considerando que a patologização de homossexualidade parte da pressuposição da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2019), o que a análise do autor de fato sugere é que, na verdade, seria a própria sociedade heteronormativa que projeta suas angústias sobre a figura Narciso no intuito de garantir a manutenção do *status quo* – conforme desenvolvo em seguida.

Referências

- ALDERSON, D. “Not Everyone Knows Fuck All about Foucault”: Will Self’s *Dorian* and Post-Gay Culture. *Textual Practice*, v. 19, n. 3 (2005), p. 309–329. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09502360500196284>>. Acesso em: 15/10/2021.
- ALÓS, A. P. Corpo infectado/corpus infectado: aids, narrativa e metáforas oportunistas. In: *Estudos Feministas*, vol.27, nº 3, e57771, set./2019. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n357771>>. Acesso em 05 de agosto de 2020.
- BRUHM, S. *Reflecting Narcissus: A Queer Aesthetic*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757). Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1993.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão de identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- CASTLE, T. *The Female Thermometer: Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- DOUGLAS, Alfred,
- FINCHER, M. *Queering Gothic in the Romantic Age: The Penetrating Eye*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- FREUD, S. “O Estranho” (1919). In: _____. *História de uma neurose infantil*. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- FUSS, D. Introduction. In: FUSS, Diana (Ed.). *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. New York: Routledge, 1991, p. 6-16.
- KING, T. Performing “Akimbo”: Queer Pride And Epistemological Prejudice. In: MEYER, Moe Meyer (Ed.). *The Politics and Poetics of Camp*. London: Routledge, 1994, p. 23–50.
- KRISTEVA, J. *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1980). Trad: Leon Roudiez. New York: Columbia University Press, 1985.
- RANK, O. Narcissism and the Double. In: _____. *The Double – A Psychoanalytic Study*. Tradução de Harry Tucker Jr. Chapel hill: University of North Carolina Press, 1971, p. 69-86.
- SELF, Will. *Dorian, an Imitation*. Nova Iorque: Viking Penguin, 2002.

SHOWALTER, E. *Sexual Anarchy – Gender and Culture at the Fin de Siècle*. Nova Iorque: Viking Penguin, 1990.

SMITH, A. *Death, art, and bodies: queering the queer Gothic in Will Self's Dorian*. In: HUGHES, William; SMITH, Andrew Lloyd. *Queering the Gothic*. Manchester: Manchester University Press, 2009, p. 177-192.

SONTAG, S. Notes on Camp. In: _____. *A Susan Sontag Reader* (1983). Nova Iorque: Vintage Books, 2014, p. 105-119.

WARNER, M. (Ed.). *Fear of a Queer Planet – Queer Politics and Social Theory* (1993). University of Minnesota Press: Minneapolis, 2004.

WILDE, O. The Picture of Dorian Gray (1890). In: FRANKEL, N. (Ed.). In: *The Uncensored Picture of Dorian Gray*. Londres: Cambridge University Press, 2012, p. 55-235.