

Valdivino Pina da Silva

PARADOXO ESTÉTICO:
FRANKENSTEIN E O RETRATO
DE DORIAN GRAY

São José do Rio Preto
1991



VALDIVINO PINA DA SILVA

AGRADECIMENTOS

Ào Prof. Dr. Valdemar Munhoz Rodrigues, mestre

**PARADOXO ESTÉTICO: FRANKENSTEIN E
O RETRATO DE DORIAN GRAY**

Ào Prof. Dr. Carlos Daghlany pelos preciosos
conselhos, pela colaboração e disposição em
avaliar este estudo.

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade
Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", campus de
São José do Rio Preto, para a obtenção do título de
Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da
Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Valdemar Munhoz Rodrigues.



553/91

São José do Rio Preto.
1991

A G R A D E C I M E N T O S

Ao Prof. Dr. Valdemar Munhoz Rodrigues, mestre amigo e incansável mentor, pelo incentivo que se transformou positivamente na certeza da realização deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Carlos Daghlían, pelos preciosos conselhos, pela colaboração e disposição em avaliar este estudo.

Ao Prof. Dr. Gentil Luiz de Faria por fornecer-nos um valioso material de pesquisa sobre a poética wildeana.

Ao amigo Durval pela leitura e sugestões, estando o trabalho em fase de conclusão.



DEDICATÓRIA

A Sônia, minha querida esposa e incansável
cooperadora, que sempre procurou me estimular.

A meus estimados pais Otaviano e Rosa, cujo
sacrifício possibilitou o meu ingresso em uma
escola superior.

Aos estimados irmãos Almerinda, Sebastião e
Salvador pela compreensão e a Hermínia e Aparecida
(amáveis sogro e sogra) pela doce acolhida,
facilitando a minha contínua pesquisa.

A Rita de Cássia, Cleber Marcos e Rogério pelo
incentivo e admiração.



PARADOXO ESTÉTICO: FRANKENSTEIN E O RETRATO DE DORIAN GRAY,
dissertação de mestrado apresentada por Valdivino Pina da Silva à
Universidade Estadual Paulista, campus de São José do Rio Preto,
1991.

R E S U M O

Pretendemos demonstrar como o pensamento dos seguidores de Kant, particularmente Fichte, Schelling e Hegel, permeia o romance Frankenstein de Mary Shelley e, da mesma forma, mostrar a projeção do pensamento de Schopenhauer em O Retrato de Dorian Gray, romance de Oscar Wilde, para, a partir daí, evidenciarmos o paradoxo estético existente entre os dois universos literários.

Centraremos nossa análise nas reflexões de caráter estético-filosófico desses pensadores, procurando, sobretudo, evidenciar a antítese básica para o nosso estudo: as características psicológicas das personagens "o monstro" e "Dorian Gray" não correspondem às suas formas exteriores. A elaboração da linguagem, a temática, a caracterização da mulher e outras considerações circunstanciais realçam ainda mais o paradoxo existente entre as duas obras.



AN AESTHETIC PARADOX: FRANKENSTEIN AND THE PICTURE OF DORIAN GRAY, Master's thesis presented by Valdivino Pina da Silva to the Universidade Estadual Paulista, campus of São José do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil, 1991.

RESUMO.....

ABSTRACT.....

INTRODUÇÃO.....

A B S T R A C T

CAPÍTULO 1. ROMANTISMO FILOSÓFICO.....

1.1. FICHTE.....

1.2. HEGEL.....

This is an attempt to show how the thought of Kant's followers, especially Fichte, Schelling and Hegel, pervades Frankenstein, a novel by Mary Shelley, as well as to show the projection of Schopenhauer's thought on The Picture of Dorian Gray, a novel by Oscar Wilde, in order to evince the aesthetic paradox existing between the two literary universes.

This analysis will be centered on the aesthetic and philosophical reflections of said thinkers, mainly trying to evince the basic antithesis of this study: the psychological characteristics of "the monster" and "Dorian Gray" do not correspond to their external forms. The elaborated language, the themes, woman's characterization and other circumstantial considerations enhance the paradox between the two works.

CONCLUSÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS.....

BIBLIOGRAFIA.....



I N D I C E

Página

AGRADECIMENTOS..... II

DEDICATÓRIA..... III

RESUMO..... IV

ABSTRACT..... V

INTRODUÇÃO..... 1

CAPÍTULO I. ROMANTISMO FILOSÓFICO..... 6

I.1. FICHTE..... 8

I.2. HEGEL..... 9

I.3. SCHELLING..... 11

I.4. SCHOPENHAUER..... 13

CAPÍTULO II. PROJEÇÃO DA ESTÉTICA ROMÂNTICA NA OBRA..... 15

II.1. UMA NOVA CIÊNCIA..... 15

II.2. MARY SHELLEY, UM ESPÍRITO ROMÂNTICO..... 17

II.3. O PROMETEU MODERNO..... 20

II.4. A FRAGMENTAÇÃO ROMÂNTICA..... 25

II.4.1. OS DOIS "EUS" FICHTIANOS..... 29

II.4.2. NEGAÇÃO DE UM MOMENTO DO ESPÍRITO HEGELIANO..... 31

II.4.3. O PRINCÍPIO DA IDENTIDADE..... 34

CAPÍTULO III. O SIMBOLISMO E O RETRATO DE OSCAR WILDE..... 37

III.1. O DECADENTISMO..... 38

III.2. UMA FONTE ESTETICISTA..... 43

III.3. WILDE : PROTAGONISTA E MÁRTIR VITORIANO..... 48

III.4. O ESTETICISMO WILDEANO..... 53

III.5. "O RETRATO DE DORIAN GRAY"..... 57

III.6. O SCHOPENHAURISMO NA OBRA..... 64

CAPÍTULO IV. O PARADOXO ESTÉTICO..... 71

IV.1. A "INTERESTETIZAÇÃO"..... 78

IV.2. DUAS CATEGORIAS ESTÉTICAS..... 81

IV.3. A MULHER NOS DOIS ROMANCES..... 90

IV.4. UMA VISÃO CINEMATOGRAFICA DOS ROMANCES..... 96

CONCLUSÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 101

BIBLIOGRAFIA..... 106

INTRODUÇÃO

Pretendemos através deste estudo elaborar um texto crítico que propõe analisar, explicar e avaliar alguns dos valores estéticos imanentes à obra literária e, a partir daí, auferir resultados por intermédio de um julgamento sobre a mesma. Para isso, procuramos centrar nossos estudos na filosofia e estética idealistas, procurando não rechaçar as teorias poéticas e críticas, bem como a história literária do período considerado.

Destarte, as duas narrativas a serem analisadas pertencem a períodos de grandes transformações e efervescências culturais que lançaram, a nosso ver, no campo histórico, filosófico e artístico, as bases para o que podemos denominar modernidade.

Frankenstein: ou o Moderno Prometeu (1818), de Mary Shelley, insere-se no Romantismo e O Retrato de Dorian Gray (1890), de Oscar Wilde, pertence a um período de grandes transformações políticas, econômicas, sociais, artísticas e filosóficas denominado Decadentismo. Ambos os períodos têm em comum o apego à subjetividade, às indagações metafísicas e uma constante busca do esteticismo, que é levado ao extremo no último período citado; não obstante isso, centraremos nossa observação no paradoxo estético existente entre ambas, no que se refere às duas categorias estéticas principais, o belo e o feio. Não deixaremos ainda de tecer considerações sobre o trágico, sobre a dupla caracterização da mulher, além de outras apreciações circunstanciais que realçam ainda mais o aspecto antitético existente entre os dois universos literários.

Procederemos de forma a dar uma visão genérica dos períodos a que cada obra pertence, atendo-nos mais às implicações de ordem estético-filosófica e, a partir daí, atingir o objetivo proposto já citado. Para tal, centraremos nossa análise nos filósofos idealistas, principalmente no que concerne à Estética propriamente dita. Assim como o Decadentismo representa um retorno a alguns aspectos do Romantismo, tentaremos mostrar que as teorias de Schopenhauer, implícitas no romance de Oscar Wilde, podem ser consideradas uma volta aos temas neoplatônicos de Kant, Fichte, Schelling e Hegel.

O paradoxo evidenciar-se-á em maior grau ao nível dos personagens "o monstro" e "Dorian Gray". O primeiro anela o bem, no entanto é feio na sua exterioridade; o segundo é belo exteriormente, porém de interioridade horrenda. Estas duas formas de expressão estética nos levam a afirmar que "a beleza não muda de assência, apenas troca de roupagens e de alegorias." (44:40)

A busca da beleza é algo inato no homem, assim como o desejo da verdade e do bem. Mas as necessidades da vida prática fazem com que poucos o sintam com a devida intensidade; assim, sobrepe-se a experiência empírica em detrimento da experiência estética. É a reversibilidade deste processo que propõe o esteticismo romântico e decadente.

Novos valores acabam por suplantar os preceitos da estética clássica do "Ancien Régime"; um verdadeiro laissez-faire literário nasce do sonho de liberdade da burguesia ascendente e das ponderações do idealismo alemão então em voga. Hegel, para quem "a arte não existe para um pequeno círculo de algumas

peças com instrução superior, mas para o conjunto da nação como tal" (45:219), observa ainda que a obra de arte não existe em função dos críticos e detentores da erudição, mas também para o prazer imediato do público leitor*.

É um período de contradições, das quais não consegue libertar-se o próprio escritor. Seu lugar fora usurpado na sociedade utilitária e só lhe restam os cafés literários, sendo suas obras pagas para serem publicadas nos chamados folhetins. Nesse período são abolidas teorias, regras e uma nova disciplina filosófica, a Estética, é que vai se ocupar dos princípios da realização artística; o conceito de "imitação" é substituído pelo conceito de "gênio" em Kant e seus seguidores, desaparecendo a idéia da perfeição artística. Aparecem novas formas literárias como há uma miscigenação dos gêneros existentes até então, dentre todos merecendo destaque o romance.

O romance suscita algumas considerações, por se tratar do gênero com o qual iremos trabalhar nesta despretensiosa dissertação. Não "vem dos tempos neolíticos, ou talvez dos paleolíticos" (21:20) como crê E.M.Forster, mas como forma de ficção é um sucedâneo do poema épico, que, não sendo estudado como um dos gêneros clássicos, passa por transformações e, após alguns precursores, adquire sua autonomia; um gênero literário não mais à margem da literatura oficial e sim escrito para um público apreciador: a burguesia ascendente. Como o romance greco-

* Wordsworth em seu Prefácio às Baladas Líricas afirma que "os poetas não escrevem apenas para poetas, mas para os homens em geral." (26:181)

romano veio à luz após a sistematização da literatura em "gêneros", as "Poéticas" de Aristóteles e Horácio não o reconheciam como tal: isso fez com que se tornasse um filho bastardo da cultura helênica.

O filho, aos poucos, absorve as coisas úteis para o seu desenvolvimento das classes em que não fora admitido e então, senhor de si, recebe do Romantismo sua carta de adoção, sendo capaz de expressar o fluxo da vida e do mundo. A partir de então adquire aspectos multiformes. Tornam-no "introspectivo" (Marcel Proust e Virginia Woolf), "existencialista" (Jean-Paul Sartre e Albert Camus), "socialista" (Máximo Gorki e George Lukács), "crítico neo-realista" (Hemingway, Faulkner, Steinbeck e John dos Passos), "mítico e de experimento formal" (James Joyce); "fantástico" (Kafka, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Gabriel Garcia Marques e Carlos Fuentes); alguns expoentes do "nouveau roman" (Allain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor e Samuel Beckett) propõem a sua morte.

Nas duas obras que tentaremos analisar é evidente essa evolução do gênero. Frankenstein, embora ainda acanhado e menos complexo, nos lembra a estrutura rudimentar de As Mil e Uma Noites com equilíbrio, clímax (spannung) e desfecho alternados ao longo da narrativa, podendo encontrar ainda fragmentos poéticos dos "lake poets" Coleridge (Capítulo 5 - p.58) e Wordsworth (Capítulo 19 - p.150) como motivos do enredo. Já O Retrato de Dorian Gray está permeado tanto da descrição dos melodramas vividos por Sibyl Vane como cenas melodramáticas (capítulo V a VII) onde Sibyl, sua família e o "Príncipe Encantador" são

envolvidos num exacerbado sentimentalismo; ainda elementos do conto fantástico (Capítulo que descreve a morte do protagonista), elementos do conto filosófico (discussão dos conceitos de prazer, beleza e arte) e elementos de ensaística (sobre a vida, sobre o amor, sobre o corpo e alma etc.). Esses elementos não aparecem em estado puro, mas fundidos ao longo do romance, encerrando também uma sátira ferina à aristocracia inglesa.

Esse toque para que as artes permutassem seus elementos já se fizera notar em Kant. O filósofo, na Crítica do Juízo, faz a divisão das belas-artes em elocutivas (arte poética e eloquência), figurativas (escultura, arquitetura e pintura) e arte do belo jogo das sensações (música e arte das cores), chegando a afirmar que, em alguns casos, uma forma é mais bela "quando tantas espécies diferentes de satisfação se entrecruzam" (48:260). Trata-se aqui da vinculação da arte a um único produto tão bem aceito no período romântico; a atividade pura do "Eu" traduz-se pela faculdade absoluta de produção.

Em síntese, pretendemos demonstrar como o pensamento dos seguidores de Kant, em especial Fichte, Schelling e Hegel, permeiam a narrativa de Frankenstein e, da mesma forma, mostrar a projeção do pensamento de Schopenhauer em O Retrato de Dorian Gray, para, a partir daí, evidenciarmos o paradoxo estético existente entre ambas.

CAPÍTULO I

ROMANTISMO FILOSÓFICO

É unânime a opinião de que o marco do filosofar moderno e contemporâneo encontra-se em Immanuel Kant (1724-1804), cujo criticismo influencia profundamente seus sucessores. A filosofia pós-kantiana apresenta duas tendências antagônicas: o Idealismo, cujo arrimo principal é Hegel e que desenvolve o pensamento Kantiano; e o Positivismo, cujo expoente principal é Comte, continuando ainda nas bases da filosofia imanentista.

Ao refletirmos sobre a evolução do pensamento humano, chegaremos à conclusão de que talvez a filosofia seja a especulação, que se faz sobre algo que seja de interesse universal, ou que obedeça ao gosto subjetivo de cada autor. Não queremos com isso definir filosofia, mas unicamente afirmar que às indagações do tipo "o que é que realmente existe?" são dadas respostas que se alternam contrária ou contraditoriamente. Para uns, seu objeto situa-se ao nível da substância corpórea ou sensível, do "substratum" universal e para outros na forma, na idéia, no espírito. O Idealismo é uma volta à "idéia" platônica, entendido como desejo de sobrepor o ideal, ou seja, a organicidade subjetiva da mente ao mundo dos fenômenos.

Opondo-se ao Realismo, onde o conceito vem das coisas para o sujeito, o Idealismo de Kant e seus sucessores sustenta que é do pensamento que surge a realidade das coisas, e não aquela dessa. É uma espécie de solipsismo, identificando o "pensamento" e o "eu" como realidades indivisíveis. Se para Aristóteles o que

existe são as coisas que nos cercam, aqui a única realidade é a consciência que advém da relação sujeito/objeto. O ato de pensar pressupõe, assim, "ser pensante" e "objeto pensado", sendo tal pensamento tão próximo do sujeito que são identificados no ato de pensar.

Também a atitude espontânea do realista, em considerar o real por si, é negada pela atitude voluntária idealista, que se esforça por construir o mundo a partir do seu desejo de mudanças. Esse caráter dionisíaco está presente não só na filosofia, mas também nas manifestações artísticas do Romantismo. O culto do "eu" opõe-se ao rígido objetivismo universal dos clássicos, ao mesmo tempo em que se procura exaltar a emoção, o sentimento, o desejo, a inquietação, numa perspectiva de inovação das coisas e dos valores vigentes.

Esse desmedido apego a transformações de ordem política, econômica e social, exigidas então pela burguesia, encontra seus pressupostos na Revolução Francesa e no idealismo germânico. Os pós-Kantianos idolatram o absoluto, o incondicionado, de índole espiritual que é denominado "Egoidade" por Fichte, "síntese dos contrários" ou "Identidade Absoluta" por Schelling e "Razão" por Hegel.

Esses filósofos, embora partindo de Kant, dele se diferenciam de forma radical. Subsiste em Kant a existência de algo exterior ao sujeito, de forma a impor um limite à cognoscibilidade subjetiva, uma vez que só conhecemos "fenômenos", relações objetivas entre coisas, mas nunca a coisa em si mesma, denominada "noumenon". Tal dualismo sujeito/objeto,

por jamais ser apreendido por nosso espírito, faz com que cheguemos à conclusão de que o Idealismo de Kant não é absoluto, mas tão somente o de seus seguidores que vão ocupar-se deste Absoluto, vendo na obra de arte a concretização desta infinitude.

I.1.- FICHTE (1762-1814)

Dedicado discípulo de Kant, postula ser o Eu a essência da filosofia. Para ele o eu delinea o não-eu, mas inicialmente, para reflexionar sobre si mesmo. Consoante isto, a consciência do que é absoluto não está no pensar, mas no fazer, conforme afirma em A Doutrina-da-Ciência de 1794:

Infinito, portanto, é o eu na medida em que sua atividade retorna a si mesma, e nessa medida, pois também sua atividade é infinita, porque seu produto, o eu, é infinito.(43:138)

Enfim, o Absoluto, ao realizar sua atividade, requer um objeto sobre o qual essa atividade se processa e, assim, terá que admitir o não-eu, ou seja, o objeto de tal atividade; donde concluímos que o absoluto se realiza por meio do sujeito em atividade, em ação com o objeto passivo. Teremos então, no tempo e no espaço, vários "eus" empíricos e o mundo dos objetos.

Fichte realiza deste modo a harmonia entre o consciente e o inconsciente. A produção do não-eu por parte do eu, ou seja, natureza pelo espírito é inconsciente. Mas, uma vez que é necessário ao espírito conhecer a matéria, surge uma terceira duplicação, a que chamou dualidade do "eu teórico" e do "eu

prático", ou então, do eu cognoscitivo e do eu emotivo.

Essa atividade prática e teórica tem por finalidade a perfeita realização do espírito, fazendo com que, através do eu prático, este conquiste sua liberdade e tome consciência da sua natureza de Absoluto, pois a atividade pura do eu é infinita e "não é possível uma inteligência no homem se não houver nele uma faculdade prática". (43:142)

Para Fichte, o Idealismo é o sistema da liberdade onde o Eu precede e condiciona as coisas, ao contrário do dogmatismo que faz com que as coisas precedam e condicionem o Eu. Vimos, a partir do que ficou exposto, que uma das críticas kantianas, a da razão prática, fora em Fichte colocada em evidência; a da razão pura caberá a Hegel desenvolvê-la.

I.2. - HEGEL (1770-1831)

O Absoluto para Hegel é a Razão, entendida como potência dinâmica que por si faz surgir possibilidades, que vão personalizando-se no tempo. Defensor do Idealismo lógico, dá um novo conceito à Lógica, o qual chamou "dialética dos opostos". A dialética hegeliana nos oferece a marcha do pensamento e da realidade segundo suas próprias leis (processo trifásico: tese-antítese-síntese), em um desenvolvimento sempre conforme à natureza mesma do ser.

A dialética dos opostos tem sua fundamentação no vir-a-ser

absoluto de Heráclito, para quem negação e mal são necessários para o positivo e o bem. Heráclito em seu fragmento 91 afirma que um homem não pode banhar-se duas vezes no mesmo rio, donde conclui-se que tudo existe em constante mudança e o conflito é a mola propulsora para tal.

Hegel toma das categorias kantianas a negação como impulso do devir, mostrando ser a realidade e a vida uma inquietude perene e não uma coisa estática. Surgem então os três momentos do devir: Idéia (princípio inteligível da realidade), Natureza (exteriorização da Idéia no tempo e no espaço) e Espírito (retorno da Idéia por si mesma), que obedecem aos princípios da superação dialética expressa pelo verbo "suspender" (Aufheben) com três sentidos: 1o.) negar, anular, cancelar; 2o.) erguer para proteger e 3o.) elevar a qualidade, suspender o nível, sendo respectivamente tese (elemento da realidade que se estabelece de maneira absoluta), antítese (o elemento não esgota o Absoluto, do qual é um momento, e cria seu aposto) e síntese (realidade mais rica do que os momentos anteriores, donde começa um novo processo dialético).

Michele Federico Sciacca observa que também a razão hegeliana divide-se em intelectual, dialética e especulativa, sendo respectivamente determinações finitas produzidas pelo intelecto, relação das determinações do intelecto com determinações opostas ou negativas e unidade das determinações na sua oposição.

Ainda seguindo o esquema dialético temos um Espírito triádico: subjetivo, objetivo e absoluto. O Espírito subjetivo é o indivíduo empírico, que se desdobra em três momentos:

consciência (individualidade em atividade vital), autoconsciência (sujeito que reflete sobre si mesmo) e razão (sujeito como liberdade, saber e querer). O Espírito objetivo está livre da sua subjetividade empírica, pois através da sociedade adquire sua liberdade, sendo a expressão de três momentos: o direito (determina a conduta externa de cada ser humano); a moralidade (subordinação do homem à lei do dever) e a eticidade (finalidade concreta da ação moral através da família, da sociedade civil e do Estado). No Espírito Absoluto atinge seu estágio incondicionado, o tempo revela o Eterno, o finito o infinito, o particular o universal, e manifesta-se através da arte (manifestação sensível do Absoluto na intuição estética), da religião (expressão do Absoluto na representação mítica) e da filosofia (expressão lógica e racional do Absoluto, a Idéia expressa no conceito).

A partir do exposto, concluímos que Hegel, ao considerar a arte e a religião como momentos sucessivos e só concretizados na síntese superior, que é a filosofia, propõe a negação da arte como tal; embora a coloque no grau superior da sua dialética, ocupa nesta um nível inferior do Espírito. Tal situação será alterada por Schelling ao conceder objetividade à arte.

I.3.- SCHELLING (1775-1854)

Para o filósofo o "Absoluto é, como talvez todo aquele que tem alguma capacidade de meditar admite por si só, necessariamente

identidade pura" (57:49), ou seja, a harmonia, a síntese dos contrários que nos faz sentir as coisas, por mais diferentes que possam ser, como partes integrantes de uma realidade única, que é o Absoluto. O Absoluto, portanto, não é o Eu, mas a identidade dos contrários, a supressão absoluta das diferenças entre sujeito e objeto, natureza e espírito (panteísmo).

Schelling, como Fichte, constrói seu sistema filosófico partindo do Eu*, donde deduz duas atividades do mesmo: atividade real (que produz o objeto inconscientemente) e a atividade ideal (consciência que reflete sobre o objeto produzido inconscientemente). Não há, portanto, nem natureza nem espírito em estado puro, mas identidade, onde a matéria é o espírito em seu estado ainda obscuro e o espírito a matéria com plena e total consciência de si.

A duplicidade eu real finito (limitado) e eu ideal infinito (ilimitado) não destrói sua teoria da identidade por considerar que são idênticos, pois o eu é sujeito da atividade infinita e portanto dinamicamente infinito. No entanto, a atividade teórica (o conhecer) e atividade prática (o realizar) não podem efetivar a identidade absoluta de Natureza e Espírito; é preciso que haja uma atividade intermediária e dialeticamente superior, que contenha as duas atividades. Isso só se consegue mediante o momento estético, através da atividade criadora da arte, uma vez que a imaginação fica no intermédio entre a faculdade que conhece

* Fichte já antecipara, de certa forma, as bases da identidade Schellingiana ao afirmar que "há originariamente apenas uma substância, o eu. Nessa substância una estão postos todos os acidentes possíveis, portanto, todas as realidades." (43:74)

e a faculdade que realiza e que se introduz no ponto em que cessa o conhecer e o realizar ainda não começou" (57:32).

Schelling inverte a relação tradicional entre arte e natureza, considerando a arte regra da natureza. É na intuição estética que se reconciliam sujeito e objeto, determinismo e liberdade, mundo espiritual e natureza. O ato estético é o ato mais elevado da razão, através do qual se chega à liberdade. As Cartas Filosóficas Sobre o Dogmatismo e o Criticismo (1795) afirmam reiteradas vezes que sucumbimos ante a luz da razão, mas a possibilidade da luta é mantida pela suprema objetividade da arte.

Aos poucos o otimismo iluminista de Fichte, Hegel e Schelling cede lugar ao pessimismo dos que não obtiveram "liberdade, igualdade e fraternidade" e da própria burguesia que, agora no poder, vê-se ameaçada pelas classes inferiores na iminência de ascensão. Este sentimento encontra eco na filosofia schopenhauriana, que representa a fase decadente do Idealismo.

I.4.- SCHOPENHAUER (1788-1860)

O filósofo do pessimismo constrói seu sistema filosófico partindo do dualismo de Kant (noumenon/fenômeno), fazendo a aproximação deste com a díade idéia/aparência de Platão. Segundo Kant, conhecemos apenas o fenômeno e não a coisa em si; nosso conhecimento é condicionado pelas determinações de espaço, tempo e causalidade pertencentes apenas ao fenômeno; consoante Platão,

o mundo invisível como fenômeno não possui existência em si. Para Schopenhauer, a Idéia é a própria vontade, não objetivada, ainda não representada e conclui que "a idéia platônica é objeto, algo reconhecido, uma representação, distinta da coisa em si". (61:09)

Temos, em síntese, fenômenos que são representações da Idéia, o mundo visível e a Vontade como a coisa em si, a essência tida como tendência irresistível que se manifesta nos fenômenos da natureza, nos astros, na vida vegetal, nos instintos dos animais e no querer do ser humano, onde alcança seu maior grau de objetividade. O mundo, pois, é a representação sensível da vontade.

A Vontade schopenhauriana jamais tem um escopo e o mundo, sendo sua objetivação, nada mais é do que o paraíso da miséria, da dor e da escravidão. Se existem prazeres, estes são apenas a cessação momentânea das dores do mundo: "quem deseja, sofre; quem vive, deseja; a vida é dor". (60:75)

A vida oscila entre dor e fastio, mas só a dor é positiva e só há uma forma de podermos libertar-nos desse suplício: a negação do querer viver. Isto se consegue através da arte (libertação momentânea da vontade), da virtude (fim do sentimento de individualidade) e da ascese (anulação de todos os instintos, em especial o sexual). Feito isto, resta apenas o Nada, supressão da vontade, da representação e do universo, enfim, o que o filósofo denomina "o Brama, o Nirvana", isto é, inexistência de sujeito e objeto.

C A P Í T U L O I I

PROJEÇÃO DA ESTÉTICA ROMÂNTICA NA OBRA

II.1.- UMA NOVA CIÊNCIA

O vocábulo "estética", na sua acepção originária, foi usado em duas obras de Alexander G. Baumgarten (1714-1762); a primeira, Meditações Filosóficas acerca do poema (1735) e a segunda, Estética (publicada em dois volumes, respectivamente 1750 e 1758). Baseia-se o pensador na "monadologia" de Leibniz, para quem o universo seria constituído da totalidade das mônadas, que possuem as atividades de percepção (sensitiva) e apercepção (intelectiva). A beleza, para Baumgarten, está no mais alto grau da atividade perceptiva, portanto clara, mas não distinta desta, sendo sua estética um conhecimento confuso, uma gnosiologia inferior. No entanto, não podemos negar o valor histórico da sua doutrina e, sem dúvida, foi certamente um dos primeiros pensadores a considerar a arte como um domínio específico e independente da filosofia, da moral e do prazer.

É, todavia, a partir de Kant que a estética procura fundamentar-se na busca da reconciliação do sensível com ideal, do particular com universal, do subjetivo com objetivo. Contribuiu imensamente para isto sua Crítica do Juízo, publicada em 1790, onde concede uma atenção especial ao problema da finalidade da arte, sendo esta de domínio autônomo independente dos ideais moral, religioso, social, etc.

Para os românticos esta novidade kantiana constitui-se num ato libertador; ao fenômeno estético é conferida uma justificação

intrínseca e total; sendo os juízos estéticos provenientes do gosto individual, sem ligação com fatos ou coisas. Destarte, não há objetividade na beleza, isto é, algo é belo porque assim o achamos, e não porque tenha algo em si que o faça. No dizer de Kant, "a beleza artística é a bela representação de uma coisa" (48:249), do qual também participa Hegel, para quem

é impossível descobrir uma regra que distinga o que é belo do que o não seja, quer dizer, é impossível formular um critério do belo. Sabe-se como os gostos diferem, infinitamente de gustibus non disputandum; é portanto, impossível fixar regras gerais aplicáveis à arte. (45:09)

É no Romantismo, portanto, que a estética adquire autonomia, sendo encaminhada para a sua finalidade essencial, ou seja, uma disciplina filosófica que tem por objeto a beleza e a arte.

Podemos observar ainda que o belo e a arte no pensamento moderno são tratados de maneira diferente do pensamento antigo. Assim, a filosofia de Platão faz distinção entre beleza (manifestações dos valores, Idéias) e arte (imitação das coisas sensíveis), pois para o filósofo a arte é uma realidade de terceiro grau, por ser uma cópia do mundo sensível, que por si já é imitação do hiperurânio (mundo das Idéias). Já para Aristóteles o belo é superior à realidade e "não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade". (36:252)

Contudo, é com Kant que o sentimento do belo tem lugar especial no espírito, não é conhecimento ("razão pura") nem moralidade ("razão prática"), mas a reconciliação entre as duas

coisas através do ato estético ("crítica do juízo"). Também Fichte fez no seu Eu absoluto a reconciliação do eu e do não-eu, deixando entrever que o ato estético reconcilia as atividades teórica e prática; para Hegel a criação estética é a representação do infinito (espírito) no finito (matéria sensível); para Schelling é identidade do real e espiritual e, enfim para Schopenhauer, a arte tem por finalidade nos libertar momentaneamente da vontade.

Seria ingenuidade de nossa parte afirmar que existe uma estética idealista única. O que existe é um sistema filosófico amplo, composto de sistemas particulares, cada um com a sua estética inerente. Este grandioso e riquíssimo sistema filosófico integra o Romantismo e, então, termos como Absoluto, Idéia, subjetividade, criação livre, originalidade, dom, gênio, intuição, emoção e sentimento são preceitos caracterizadores dessa também rica escola artística e literária.

II.2.- MARY SHELLEY, UM ESPÍRITO ROMÂNTICO

Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851), nasceu em Somers Town, Inglaterra, filha do escritor William Godwin e Mary Wollstonecraft Godwin.

Imersa nesse ambiente literário, Mary revela sua capacidade como escritora, escrevendo aos dezenove anos de idade uma obra pseudocientífica conhecida universalmente: Frankenstein. Escrito, segundo a crítica, num estilo imaturo, a obra nos fascina pela idéia básica, ou seja, a capacidade de um cientista em dar a vida

a um ser, as consequências do ato, além de um aguçado estudo dos problemas psicológico e social. *livros, Frankenstein.*

Sua vida familiar resume-se em fugas, suicídios e amores ilícitos. Sua mãe, partidária de tendência liberal; e ela, na flor da idade, foge, em 1814, com Percy B. Shelley (1792-1822), uma das maiores expressões da poesia inglesa. Com o suicídio da primeira mulher do poeta, Mary assume definitivamente o casamento; sua irmã, que havia se juntado aos fugitivos, vendo frustrada sua tentativa de conquistar o coração de Shelley, após algum tempo suicida-se também. Vivem uma vida de intensas aventuras através da Europa e só após a morte do marido é que volta sua vida à educação de seu único filho, Percy Florence, a assistir o pai já em idade avançada e doente, e a editar as obras de Shelley, publicando Posthumous Poems(1824), The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley(1839) e Essays Letters from Abroad, Translations, and Fragments, by Percy Bysshe Shelley(1840).

A obra de Mary Shelley encontra sua maior expressão na prosa de ficção, donde destacamos Frankenstein: or The Modern Prometheus(1818), Valperga: or The Life and Adventures of Castruccio, prince of Lucca(1824), The Last Man(1826), The Fortunes of Perkin Warbeck(1830), Iodora(1835), Falkner(1837) e Mathilda(1859). Além disso escreveu uma peça, Proserpine and Midas: Mythological Dramas(1822), um poema, The Choice: A Poem on Shelley's Death(1876), alguns contos, livros de viagens e biografias.

Segundo Harold Bloom, Mary Shelley, mesmo que não houvesse escrito nada, seria lembrada ainda hoje, talvez por sua vida

aventureira junto a Shelley; já para M.K. Joseph a escritora é lembrada por apenas um de seus livros, Frankenstein.

No verão de 1816, a família Shelley visitou a Suíça e tornou-se vizinha de outro grande poeta, Lord Byron (1788-1824), que na época estava concluindo o terceiro canto do Childe Harold. O mau tempo fez com que os amigos ficassem por vários dias sem sair de casa e confinados a ler, durante a noite, histórias alemãs de fantasmas, dentre elas a History of the Inconstant Lover, que tanto impressionaram a mente da jovem Mary. Certa noite Byron lança um desafio: "Cada um de nós vai escrever uma história de fantasmas".(1:09)

As conversas entre Shelley e Byron eram longas e versavam sobre os mais variados temas. Numa delas discutiu-se sobre as experiências que teria feito o Dr. Darwin e sobre a possibilidade de se descobrir e transmitir a natureza do princípio da vida; talvez se pudesse dar vida a um cadáver, uma coisa não impossível segundo o galvanismo.

Foi nessa noite que Mary Shelley não conseguiu dormir; imaginava um horrível espectro humano no chão que sob uma ação poderosa, adquiria vida, amedrontando o seu criador que fugiria aterrorizado.

Sem conseguir dormir, Mary teve uma idéia: "Achei! O que me havia aterrorizado, certamente encheria de horror os outros; e eu tinha apenas de descrever o espectro que assombrara o meu sono da meia-noite!".(1:11) Ao amanhecer, comunica aos amigos que houvera "encontrado uma história"(1:11) e começa a descrever as situações de terror que hoje, com quase 180 anos de idade, ainda

nos assustam e da qual faremos em seguida uma breve leitura.

II.3.- O PROMETEU MODERNO

Dentre as diversas vertentes existentes no Romantismo, duas, a nosso ver, representam a essência das contradições desse período literário. O tradicionalismo conservador é responsável por valorizar a raça, a língua, os costumes, a religião; o titanismo se insurge contra o pré-estabelecido, as leis, as tradições.

O titanismo (insuportabilidade do finito) é uma das vertentes mais ricas do Romantismo e responsável pela invenção de novas formas, rejeição ou modificação das formas clássicas, crise do verso e ênfase à prosa (nível formal); pelo culto da infinitude, da transgressão, do "spleen", do apego à morte, do gosto pelo banditismo, pela necrofilia, pelo fisicamente deformado e pela concepção do artista como "vate" (nível temático). Se manifesta como forma de expressão principalmente no mito de Prometeu.

Percy Shelley, através do seu Prometheus Unbound, acrescenta à figura mitológica grega o anseio de liberdade do ser humano, sua luta contra o próprio destino e a opressão a que se vê submetido. Mary Shelley também concebe seu "Prometeu" de maneira a recriar o mito grego.

O enredo do romance resume-se na história de Victor Frankenstein, um jovem suíço obcecado pela Filosofia Natural,

sobretudo a Química, que acaba por criar uma fórmula capaz de insuflar vida em matérias inanimadas. Sua intenção era produzir uma espécie de seres puros, felizes e que lhe seriam gratos pela existência. Assim nasce, de suas mãos, uma criatura de 2,40 metros de altura, dotado de vida, saber e sentimentos. O cientista, ao primeiro sinal de movimento do monstro, foge cheio de terror e a horripilante criatura, embora inclinada para o bem e para o afeto, só consegue produzir pânico e horror aos humanos, vindo a sentir-se só e angustiado. Solitário, exige de Frankenstein uma companheira para aplacar sua melancolia e como não é atendido promete a seu criador toda sorte de infortúnios, cometendo, dentre outros, o assassinato de Elizabeth, em plena noite de núpcias. Frankenstein persegue o monstro até o polo norte, vindo a falecer a bordo de um navio, tendo ao lado sua criatura que propõe dar cabo à sua existência nas chamas de uma fogueira. Tal cena é presenciada pelo capitão Walton, o narrador do romance.

No entanto, a obra, a nível mais profundo nos conduz a uma análise do ser humano, onde vemos um cientista que supera os princípios éticos e científicos e um monstro que, vivendo num mundo totalmente adverso, luta para fugir da solidão.

O romance, como indica o subtítulo, é uma recriação do mito de Prometeu. Frankenstein através de seus conhecimentos sobre o galvanismo rouba o fogo do céu. Como em Prometeu Acorrentado, as personagens de Frankenstein são vítimas impotentes do fado inexorável. Victor Frankenstein e Prometeu estão imersos, assim como as demais personagens, em circunstâncias onde "a

inteligência nada pode contra a fatalidade." (10:54)

Ao aproximarmos esses dois universos literários vemos que Prometeu e Frankenstein, cada um a seu modo, procuram assenhorar-se do "fogo" eterno. Este na obra de Ésquilo é descrito como sendo o "precioso fator das criações do gênio" (10:29); conforme Prometeu mesmo o define é "a fonte de todas as artes e um recurso fecundo" (10:37). No entanto, Victor Frankenstein é um "artista" mal sucedido e a despeito de seu excesso de prometeísmo (roubar o elixir da vida) como o Titã, não consegue aplacar a alienação em que colocou sua criatura.

Mesmo dentro do próprio titanismo encontramos uma dupla perspectiva, que se revela em face da resignação de Prometeu como Cristo na cruz e da sua semelhança com Satanás, expulso do céu justamente por tê-lo violado.

Mary Shelley dá a sua obra um caráter profético*, interessante pelas especulações científicas sobre a natureza e a origem da vida, que surgiriam no século seguinte, ao mesmo tempo em que cria um novo mito da mistura das mitologias grega e cristã.

Frankenstein, como Adão, come da árvore da ciência e, como o Titã, tem que espiar tal transgressão perante seus "deuses". A citação de Milton que aparece no intróito da obra de Mary Shelley, numa página única, é a que Adão faz para Deus no livro X de O Paraíso Perdido:

Pedi eu, ó Criador, que do barro
Me fizesses homem? Pedi para que
Me arrancasses das trevas?

* Prometeu significa "o que prevê", "o providente".



Essas palavras têm ressonância no íntimo do monstro, que suplica a seu criador uma Eva para livrar-se do isolamento. Frankenstein recusa o pedido de sua criatura e, então, a inversão dos valores é concludente: o cientista demonstra ser um Deus perverso e sua criatura deixa de ser Adão para se tornar Satã, destruindo tudo que se relacionava com seu criador.

No fundo a obra apresenta três fazes da consciência humana; primeiro, a solidão e a busca de consolo, depois de contrafeita, a vingança e, finalmente, a apocalíptica autodestruição. Frankenstein destrói o muro que separa os homens de Deus e paga caro por tal ato. Segundo observa Kierkegaard, o desespero de Satã é absoluto, pois é puro espírito, conhecimento puro, sendo que o desespero aumenta na medida em que aumenta o conhecimento (assim acontece com Frankenstein e com todos os homens em situação idêntica). Criador e criatura partilham do mesmo desespero de Satã que lamenta: "Eu, miserável! por que caminho fugirei à cólera infinita e ao infinito desespero? Qualquer caminho, por onde eu fuja, conduz ao inferno; eu próprio sou o inferno." (13:78)

É confirmado no desenvolver dos fatos que tudo o que o Criador faz é perecível, tudo que o ser humano faz é perecível. Apenas na arte o homem consegue assemelhar-se ao Criador. Mas Victor Frankenstein não foi um "artista" com êxito, pois, não apresentando beleza, sua obra é falha. Sua limitação artesanal desencadeia uma série de fatos, que vai culminar na destruição de ambos. O monstro é um Satã às avessas que, rebelando-se contra seu criador por não possuir uma bela aparência, declara guerra à

espécie de seu progenitor.

Na cabana onde o monstro, refugiado, observava a família dos De Lacey, com a qual aprendera a falar, foram encontradas obras que foram responsáveis pela "educação" do mesmo. Tratava-se de O Paraíso Perdido, de Milton; Vidas Ilustres, de Plutarco; e As Tristezas de Werther, de Goethe. Vidas Ilustres o ensina "a admirar e a amar os heróis do passado" (1:124). Como Werther, o monstro possui um caráter mórbido, que o impossibilita de elevar-se acima de sua solidão. Aprende do herói suicida o sentimentalismo, a confissão de seus males; mas há em Werther uma atitude anti-revolucionária, meio quietista, onde a meditação sobre o suicídio e sua realização é preferível a efetuar alguma transformação. Werther, aos poucos, sente suas faculdades em total desequilíbrio e a única solução é "erguer a cortina e passar para o outro lado" (11:149). É de O Paraíso Perdido que retira a tônica que irá nortear seus atos e sentimentos futuros e clama: "Maldito criador! Por que você me fez um monstro tão horroroso que até mesmo você foge de mim repugnado?" (1:125-126). Logo a seguir coloca-se abaixo do anjo caído: "Satanás tinha seus companheiros, os demônios, para admirá-lo e encorajá-lo, mas eu sou solitário e abominado" (1:126).

Enfim, Mary Shelley, ao criar um monstro com uma desproporção visual e horrendo, lança as idéias de lutas constantes entre o universo material e o espiritualismo idealista do romântico. O queixume do monstro é semelhante ao do séc. XVIII, inclinado a crer que só através do direito individual é que se pode chegar à conquista da liberdade.

A crítica, no entanto, às vezes tem sido impiedosa com esta maravilhosa criação. Frankenstein decorre num ambiente de excessos de sentimentos, mas isso é próprio do romance gótico, interessado com o estranho, e mais especificamente na forma epistolar (mesmo quando se troca o narrador, este assume sempre a primeira pessoa). Esta técnica é a fórmula que os românticos encontraram para aprofundar a função do eu enquanto sujeito da narrativa, diminuindo a distância entre o eu e o não-eu e fazendo com que a ficção e a realidade não sejam separáveis*.

A nosso ver, a idéia central da narrativa a isenta de ser considerada medíocre e mal elaborada. Pede-se aos textos ausência de defeitos, mas é necessário que nos deparemos com novas idéias e, se a imaturidade do estilo existe, é fruto de uma adolescência ainda em formação, que na sua instabilidade não se deixa guiar pela total rigidez e coesão. Isso é o Romantismo. Este período exaltou Shakespeare, Homero, Milton, justamente por terem dispensado as regras artísticas, pois o gosto se sobrepõe às mesmas.

II.4.- A FRAGMENTAÇÃO ROMÂNTICA

O Romantismo, como já tentamos demonstrar, é uma espécie de Proteu da "mitologia literária". A filosofia mostra as contradições razão pura/razão prática (Kant), eu puro/não-eu (Fichte), finito/infinito (Schelling), pensamento/existência

* Esta postura é corroborada pela atitude suicida de alguns jovens alemães após a publicação de Werther.

(Hegel) como possíveis de serem suprimidas através da criação artística. Por outro lado, as dicotomias também são características desse período literário, seja pela posição político-social dos escritores (liberais/conservadores), seja pelo seu próprio fazer poético (literatura de evasão/literatura de reforma social) ou pela diversidade das formas de expressão (o aparecimento do drama, o poema em prosa e a valorização do romance).

Wordsworth, no Prefácio às Baladas Líricas, expressa seu compromisso com o leitor e o desejo de aproximar sua "linguagem da dos homens" (26:173); seu amigo Coleridge, pretende elaborar uma linguagem imaginária e sem vínculos com o real.

A fragmentação a nível de expressão encontra sua justificação na própria palavra, pois esta é sempre menor que o sentimento a ser expresso. Esse grande sentimento de inferioridade da palavra pode ser encontrado em vários pontos da narrativa Frankenstein. Para citar apenas duas passagens, na carta No.2, do capitão Walton, vemos que "é um meio muito pobre para comunicação dos sentimentos" (1:18) e na expressão de Frankenstein "as palavras não podem dar uma idéia do desespero que então me atormentava o coração." (1:82)

O ser romântico está sempre dividido entre razão e sentimento. Segundo o crítico Harold Bloom, no posfácio à obra, o próprio Shelley "era um ser dividido em dois, homem e poeta, tal como seu amigo, Byron, embora em Shelley a separação fosse mais radical". (1:214)

Na narrativa de Mary Shelley encontramos esta duplicidade em

dois aspectos: primeiramente advinda da relação entre Frankenstein e Clerval; num segundo momento entre Frankenstein e o monstro. Clerval é protótipo do poeta, encarna os sentimentos, "lido em histórias românticas e de cavalaria" (1:37), capaz de viver cada aspecto da paisagem, alegrar-se ante as belezas do pôr-do-sol, sentir-se feliz a cada renascimento de um novo dia e transmitir felicidade; Frankenstein é o homem racional, dado às Ciências Naturais, reflexivo, para quem só está assegurado o infortúnio.

A constante imagem romântica do "duplo ego", do "segundo eu", do "anti-self" como refúgio contra a realidade está presente na constante luta entre o cientista e sua criatura. Segundo Muriel Spark, Frankenstein personifica os sentimentos e o monstro o intelecto, afirmando ainda ser o monstro um ser assexual.

A nosso ver Frankenstein e o monstro são metades antitéticas de um mesmo ser. A sombra, ou o duplo ego, é uma imagem constante nos grandes escritores românticos, chegando Blake a elaborar uma antítese entre figuras que denominou "Espectro" e "Emanação", respectivamente a sombra e a forma ideal do desejo. O próprio Frankenstein via seu monstro como "meu próprio espírito fugido da sepultura e obrigado a destruir tudo o que me era caro" (1:74) e ao lamentar o assassinato de seu irmão William e a morte de Justine no cadafalso, cheio de aflição diz: "Eu não cometera esses crimes, mas na verdade eu era o verdadeiro criminoso" (1:90). O monstro também tem consciência de que Frankenstein é seu criador, a sua contrapartida negativa: "Contudo tu, meu Criador, me detestas e me abominas, a mim que

sou criatura tua, a quem te achas ligado por laços só dissolúveis pelo aniquilamento de um de nós".(1:96)

Estamos, no entanto, em desacordo com Muriel Spark em dois pontos: primeiro, o monstro não pode ser considerado apenas como a parte "intelectual" da antítese estabelecida e, em segundo lugar, não é uma criatura assexuada. Percebemos claramente que o monstro é a exteriorização do que há em Frankenstein em grau superior ao próprio cientista; representa seu poder criador na sua totalidade, sendo, portanto, mais intelectual e mais emotivo. Do capítulo 11 ao 16, onde o monstro narra toda a sua trajetória e aprendizado, verificamos a sua superioridade em relação ao seu criador; é o romântico perfeito, sentimental, identifica-se com Werther; é propenso ao bem, o que faz com que lhe dediquemos total simpatia. Ao mesmo tempo ele é racional ao extremo e com a astúcia da serpente miltoniana executa os assassinatos de William, Justine, Clerval e Elizabeth, não contando que excede seu criador em estatura e resistência, sendo capaz de atravessar mares e até mesmo seguir seu progenitor por todo o continente europeu.

Por mais paradoxal que pareça, Mary Shelley constrói um monstro mais humano que o seu criador. Somos concordantes com Harold Bloom, para quem:

Frankenstein é a mente e as emoções voltadas para o interior de si mesmas, e sua criatura a mente e as emoções dirigidas imaginariamente para o exterior, procurando maior humanização através do confronto com os outros egos.(1:216-217)

Fica explícito na narrativa que o monstro queria uma mulher com as suas características, não só para ser sua companheira,

tanto que Victor Frankenstein, temendo o surgimento de uma raça de monstros que poderiam aniquilar os seres humanos, não realiza o desejo de sua criatura. Isto fica bem claro no texto: "...desejo uma criatura do sexo oposto, mas tão horrorosa quanto eu. O prazer é pequeno, mas é tudo quanto eu posso ter, e fico satisfeito".(1:140) Frankenstein, na noite em que quebra a promessa de fazer uma companheira para o monstro, é antes torturado pela seguinte reflexão:

Mesmo que eles deixassem a Europa para viver nas regiões desérticas do Novo Mundo, uma das primeiras consequências da vida em comum, pela qual o demônio tanto ansiava, seriam os filhos. Assim, se propagaria pelo mundo uma raça de demônios, que poderia tornar a própria existência da espécie humana precária e cheia de terror.(1:159-160)

Concluimos que a divisão da personalidade no Romantismo é sempre motivada, ao passo que hodiernamente é um fenômeno natural explicado pela psicanálise e pela sociologia; essa divisão fica bem ilustrada artisticamente nas obras de Pirandello, Gide e Fernando Pessoa.

II.4.1.- OS DOIS "EUS" FICHTIANOS

Um dos pontos que procuramos defender anteriormente, ou seja, que Frankenstein é superado pela sua criatura, encontra apoio na filosofia de Fichte. Segundo o filósofo, o ser humano só consegue sua liberdade através da ação moral, da eticidade, uma vez que o Eu é vontade moral na medida em que age sobre o mundo, isto é, sobre o material do dever.

É evidente a relação que se pode determinar entre a antítese estabelecida e a terceira duplicação do eu fichtiano, tratado no capítulo anterior. Frankenstein passa a ser a parte menos importante da díade (observe-se que a parte mais comovente do romance é quando o monstro assume a primeira pessoa e conta "sua história", mais digna de atenção que a de seu criador); ou seja, o lado teórico (representado por Victor Frankenstein), pelo fato de fazer prevalecer o não-eu sobre o eu (segundo Fichte), é colocado em situação inferior ao lado prático (representado pelo monstro). Para o filósofo, a praticidade se dá quando da antítese eu/não-eu sobressai o primeiro elemento.

Embora o monstro empreenda, até certo ponto, uma tarefa de destruição, suas vistas são voltadas para a ação em suas três dimensões temporais. Victor Frankenstein reflete, o outro age. O primeiro é uma atividade centrípeta (passiva) com elementos da reflexão; o segundo uma atividade centrífuga (ativa) que determina a produção.

A praticidade do monstro corresponde uma resistência imposta por Frankenstein; é lutando contra tal resistência que a disforme criatura procura afirmar sua liberdade. A pusilanimidade do cientista é colocada em cheque pelo desejo de ação de sua odiosa criatura, que o provoca a travar o conflito final.

Cremos que o final da narrativa poderia evidenciar o que tentamos demonstrar. A lição é bastante rica em colocar a imaginação acima do intelecto, pois certificamo-nos da morte de Frankenstein, ao passo que o monstro apenas prediz seu fim numa pira mortuária.

II.4.2.- NEGAÇÃO DE UM MOMENTO DO ESPÍRITO HEGELIANO

Aos poucos, vamos verificando que o Romantismo é responsável pela passagem da estética da imobilidade para a estética do movimento. Vários escritores deixaram em suas teorias poéticas a predileção pelo dinamismo. William Hazlitt em Sobre a Poesia em Geral (1818) deixa claro que "a poesia dota o universo de um espírito de vida e de movimento. Descreve o fluído, não o fixo" (26:210) e Shelley em sua Defesa da Poesia (1821) diz que esta "combina júbilo e terror, tristeza e prazer, eternidade e mudança" (26:241). No campo da nova ciência, da estética propriamente dita, é em Hegel que encontramos a maior expressão dessa dinamicidade.

Sempre obedecendo a seu esquema dialético, Hegel desenvolveu sua teoria estética em três partes: a primeira estuda o belo em geral, ainda obstrato; a segunda o belo na natureza; a terceira o belo artístico ou ideal, que se manifesta nas obras de arte. Segundo ele, "o belo artístico é superior ao natural, por ser um produto do espírito que, superior à natureza, comunica essa superioridade aos seus produtos, à arte." (45:03) O belo natural, dessa forma, só é belo enquanto relacionado com o espírito.

A arte é a perfeição da forma que exprime a idéia, ou seja, "a idéia representada numa forma concreta e sensível" (45:63) e pode ser dividida em três formas: a simbólica é a primeira forma

da idéia, onde só se consegue uma aproximação superficial entre ambas; a clássica é a perfeita adequação da idéia (individualidade espiritual) à forma que lhe convém (realidade sensível); a romântica ou cristã é quando a idéia, não se detendo na materialidade finita da arte clássica, transcende a forma para chegar à espiritualidade pura.

O sistema filosófico hegeliano concebe a arte como um momento transitório do Espírito, que caminha para realizações mais concretas na Religião e na Filosofia. Ao próprio Espírito é facultada essa evolução dialética; passa do subjetivo individual ao objetivo social para ser revelado historicamente no Absoluto.

O que observamos no romance em questão é que Frankenstein nega à sua criatura, a princípio, o espírito objetivo, e, finalmente, não consegue elevá-lo ao nível do Absoluto, uma vez que é um criador imperfeito, que nega à sua "obra" uma forma sensível que permita a expressão de um conteúdo (a beleza interior da personagem não corresponde à sua deformada exterioridade).

F.R.Karl, num estudo que faz sobre o romance do século XVIII, considera que Mary Shelley trabalha para mostrar uma dimensão nova, isto é, "Where science and the scientific mind end social responsibility begins". (25:265)

Ao monstro é negada a forma, que lhe possibilitaria a liberdade; o que é impossível ao espírito subjetivo, dado o seu isolamento. Destarte não é reconhecido como personalidade humana (grau do direito), nem tampouco submetido à lei do dever (grau da moralidade) e muito menos atribuíam-se à sua ação moral uma

finalidade concreta (grau de eticidade), o que seria o objetivo social do ser humano, segundo Hegel.

Esta fragmentação entre o individual e o social encontra uma forte expressão em A Singular História de Peter Schlemihl, de Adelbert von Chamisso (1781-1838), onde o protagonista vende sua sombra. Com a perda, Schlemihl perde o Eu social, sua razão de ser, pois a sombra é o timbre da sua personalidade, produto de uma conquista social. Como ele, o monstro depende de sua sombra e a exige daquele que a tem. Seu criador a possui, pois desde a infância "tinha achado difícil permanecer preso a um só lugar e desejaria entrar no mundo para tomar posição entre os outros seres humanos" (1:44). Ao monstro é negado todo o contato social, tornando-se um inadaptado que manifesta a sua carência de maneira contundente:

Mas, onde estavam os meus amigos e meus parentes? Nenhum pai vigiara meus dias de criança, nenhuma mãe me dedicara seus sorrisos e suas carícias; ou, se assim fora, toda a minha vida era agora um borrão, um vazio em que eu nada distinguia. Até onde eu podia me lembrar, eu sempre fora do tamanho que tinha agora. Jamais vira um ser semelhante a mim, ou que quisesse relacionar-se comigo. Que era eu? (1:116-117)

Como o cientista se indigna com as exigências da sua criação, vemos que o monstro procura agora negar a seu criador sua realização pessoal: começa a destruir todas as possibilidades da sua efetiva liberdade individual. É clara a posição da criatura: "És meu criador, porém eu sou teu senhor." (1:161)

Existe ainda algo que pode ser relacionado com as três realizações do Espírito subjetivo hegeliano. Victor Frankenstein tem "consciência" da sua falha ao fugir, o monstro tem

"autoconsciência" quando se revolta e o público tem "razão" condenando-o.

Como expressão fragmentária do ser, Frankenstein pode ser definido como a história de um herói "déclassé", excluído da sociedade humana.

Em muitas obras podemos encontrar esse mesmo aspecto do dualismo humano. Stevenson, em O Estranho Caso do Dr. Jekyll e do Sr. Hyde, romance que o cinema divulgou com o título de O Médico e o Monstro, faz uma fascinante análise do dualismo inato à própria natureza humana, ou seja, da fragmentação de duas pessoas distintas, ainda assim, inseparáveis pela origem. Intimamente ligado com o problema do bem e do mal, o romance mostra uma variante da divisão que ocorre entre Victor Frankenstein e sua criatura. Dr. Jekyll, a exemplo do cientista suíço, é um homem abastado, digno e querido na sociedade londrina; doutra forma, Sr. Hyde, variante análoga ao monstro, é um ser iníquo, criminoso, perseguido e condenado a viver à margem do convívio social.

II.4.3.- O PRINCÍPIO DA IDENTIDADE

Atribuir objetividade à arte, colocando-a no mais elevado nível do conhecimento, é, sem dúvida, o papel que coube a Schelling. Para ele deveria o filósofo possuir "tanta força estética quanto o poeta" (57:42). Na filosofia, a nossa inteligência é ainda abstrata e limitada pelas tentativas de

expressar o infinito; no ato estético, a inteligência se torna consciente pela primeira vez, está livre de toda abstração e pode expressar o Absoluto. A beleza é a manifestação do infinito no finito e a obra de arte uma inspiração encerrada numa matéria sensível, onde experimentamos "o calmo abandono ao imensurável, o repouso nos braços do mundo." (57:05)

Ao afirmar, em sua A Doutrina-da-Ciência de 1794, que "no meio está tudo corretamente unificado e vinculado" (43:74), Fichte já havia tratado de leve da Identidade Absoluta de Schelling. Para Schelling, o eu e a coisa, liberdade e determinismo, o sujeito e o objeto, o infinito e o finito, mundo espiritual e natureza, são faces de uma única identidade fundamental, reconciliadas e harmonizadas no próprio eu pela intuição estética. A obra de arte tem por objetivo superar essas oposições originárias, pois, como expressão do Absoluto, é identidade pura.

É importante observarmos que Frankenstein, para a maioria dos leitores e para os frequentadores do cinema, designa o monstro, e não o seu criador. Tal distorção aparente advém da dualidade existente entre as duas personagens em questão, tratada anteriormente.

Evocamos Schelling por nos dar mais um aspecto do fragmentarismo em discussão, ou seja, procura eliminar as possíveis antíteses através da criação artística. Assim, "aquele que produz uma obra, tal como o admitimos, e o próprio produto são um, ou seja, ambos belos" (57:84). No entanto a "obra" de Frankenstein tem uma dupla vida; uma, independente em si mesma como subjetividade interior; outra, como projeção de seu criador e

necessidade social.

A luta entre essas duas atividades é infundável e a liberdade humana do monstro é buscada através da rebeldia. Sucumbir: seria deixar de ser livre; então, volta-se contra seu ego social, fazendo com que este receba toda espécie de hostilidade. Acontece que todo ato, dirigido contra seu criador, constitui-se na sua própria ruína; a cena descrita pelo capitão Walton no final do romance mostra que o monstro era pura aflição e horror:

Estrangulei inocentes, apertei suas gargantas... Devotei-me a fazer a infelicidade do meu criador, criatura dentre todas digna de ser amada e admirada... Você me odeia, mas seu ódio não pode igualar-se ao que eu próprio dedico a mim. (1:211)



C A P Í T U L O I I I

O SIMBOLISMO E O RETRATO DE OSCAR WILDE

O Simbolismo, assim como o Romantismo, nasce do desejo de romper com os preceitos clássicos da expressão literária, chegando alguns críticos a denominar o primeiro de "neo-romantismo", dadas as suas semelhanças. Trata-se do aprofundamento de alguns aspectos do Romantismo, que então descrente do racionalismo positivista, dão lugar à irracionalidade. Próximos pelo caráter espiritualista e subjetivo, mas, enquanto o romântico busca o "eu" emotivo e consciente, o simbolista visa ao inconsciente, caminho logo após trilhado pela literatura moderna e contemporânea. O Simbolismo assemelha-se também à pintura impressionista, que rompe as suas ligações com o Naturalismo, produzindo obras de contornos não nítidos e cores enfraquecidas, mostrando-nos uma realidade vaga e imprecisa. Enfim, aprofunda o subjetivismo romântico, concebe a realidade como algo dinâmico, possível de ser evocado, mas não descrita cientificamente; faz a aproximação da poesia com a música, cria uma nova linguagem capaz de expressar a captação da realidade através dos sentidos e sensações, instaurando o símbolo como mediador entre o homem e o mundo.

No âmbito filosófico, o Simbolismo refletiu a filosofia espiritualista de Bergson, o inconsciente de Hartmann e o pessimismo de Schopenhauer. São nessas fontes filosóficas que os "nefelibatas" encontram armas adequadas para atacar a visão

materialista dos parnasianos. Segundo eles, a realidade, por ser complexa, jamais pode ser totalmente esgotada, nem tampouco reduzida a uma expressão lógica, racional, demonstrativa e descritiva.

É preciso reitirar ainda que esse movimento, de origem francesa, é confundido com o Decadentismo, sendo uma continuidade deste. Esse aspecto primeiro do Simbolismo tem seu ponto alto no manifesto decadente "Aux lecteurs" (1876), de Anatole Baju e em obras como A Rebours (1884), de Huysmans, e O Retrato de Dorian Gray (1891), de Oscar Wilde.

O Decadentismo tem como rótulo o aparecimento de uma literatura que reage ao feio e disforme do naturalismo, ou seja, um grupo de escritores que considerava seu tempo "decadente", empreendendo uma fuga da realidade através de uma arte evasivista, sem nenhum vínculo social: são os esteticistas.

III.1. O DECADENTISMO

Goethe, em Conversações com Eckermann, afirmou que "todas as épocas que se encontram em estado de decadência e perversão são subjetivas; doutro lado, todas as progressistas têm uma tendência objetiva" (26:28). Assim como esse sentimento de decadência, o esteticismo, movimento do final do século que propunha ser a beleza a condição essencial para a existência, é uma marca fundamental no Romantismo tanto na literatura quanto na filosofia. Até mesmo Hegel, que não coloca a arte num plano

privilegiado do conhecimento humano como fez Schelling, ao comentar o "eu" da filosofia de Fichte, afirma o seguinte: "Cada homem, enquanto vive, procura realizar-se e realiza-se. Aplicado à arte, este princípio significa que o artista deve viver como artista, dar a sua vida uma forma artística." (45:59)

Entretanto o termo "decadência", de que derivou o vocábulo "decadentista", alude aos escritores latinos pertencentes à alta Idade Média e aos franceses do final do século XIX que, pelo estilo requintado, procuravam a expressão de um novo ideal artístico, numa época em que a literatura sentia-se "enfraquecida pela idade das idéias" (12:232) e "esgotada pelos excessos da sintaxe." (12:232)

A linguagem decadente torna-se um fim em si mesma; procura-se, através de paradoxos e de outros recursos morfo-sintáticos, sugerir os mais variados efeitos sinestésicos e imagens, criando uma atmosfera nebulosa e mórbida. O verbalismo artificial está a serviço da excitação cerebral, capaz de substituir a vida prática pela vida espiritual, a realidade pela ficção.

O manifesto decadente, de Antole Baju, é catagórico ao admitir, no seu primeiro parágrafo, a consciência do estado decadente presente nas últimas décadas do século passado. Adverte ainda o autor que "é na língua sobretudo que se manifestam os primeiros sintomas" (30:57), além de enumerar o que ele chama de "pródromos da evolução social", tais como:

Afinamento de apetites, de sensações, de gosto, de luxo, de prazer; nevrose, histeria, hipnotismo, morfinomania, charlatanismo científico, schope-nhaurismo em excesso. (30:57)

Podemos encontrar o culto da teoria sinestésica e do símbolo como elemento essencial da linguagem poética na maioria dos poetas da "belle époque". Baudelaire em seu poema "Correspondências" fala de símbolos, de perfumes, cores, e sons que se correspondem; Rimbaud, em "Alquimia do verbo", declara ter inventado uma cor para cada vogal, regulando as consoantes com formas e movimentos e sendo-lhe possível com isso escrever "os silêncios, as noites"(30:48), anotar o inexprimível e fixar vertigens; Verlaine, no poema "Arte Poética", que dedicou a Charles Morice, manifesta-se metalingüisticamente definindo a direção do Simbolismo e propondo, "antes de qualquer coisa, música"(30:53); Jean Moréas, no manifesto simbolista, afirma que a poesia é "inimiga do ensino, da declamação, da falsa sensibilidade, da descrição objetiva"(30:63); Mallarmé dá a seu poema "Un Coup de Dés" uma estrutura musical, utilizando-se de técnicas da sinfonia e da polifonia; Gautier escreveu um poema intitulado "Sinfonia em Branco Maior" e Oscar Wilde outro, "Sinfonia em Amarelo".

Epicurista, requintado, voluptuoso, o herói decadente procura viver de forma artística, única maneira para proclamar seus excessos e sua vida sibarítica. Esse esteticismo encontra-se, apenas para citar alguns exemplos, em obras de autores como Huysmans, Kierkegaard, Wilde e D' Annunzio.

Para Kierkegaard, o homem estetizante vive o instantâneo, despressa o banal, o mesquinho, o sórdido, e por isso evita a todo custo a repetição, que torna a vida monótona e insignificante. O filósofo encontra uma nova forma de vida, ou seja, uma existência

poética; abandona a religião, entrega-se a prazeres desregrados; gasta suas economias em trajes, comidas e bebidas. Apesar disso percebe que o vazio humano jamais pode ser preenchido pelos prazeres estéticos.

Uma obra em especial, Diário de um Sedutor, merece ser lembrada como forma ilustrativa do esteticismo Kierkegaardiano. Seu herói, Johannes, busca na sedução uma nova forma de prazer, "a sua vida foi uma tentativa constante para realizar a tarefa de viver poeticamente" (49:04). Cordélia, a vítima, não é seduzida pela beleza física ou por um outro predicativo qualquer; simplesmente pela "palavra" Johannes faz com que as sensações se alternem no íntimo da jovem, comprazendo-se em observar essas mutações, sem querer possuí-la fisicamente, mas sim "fruí-la no sentido artístico." (49:54)

Quando a jovem não consegue mais despertar o desejo de sedução, a relação entre os dois é rompida, mas antes Cordélia depara-se com um "amor" sem afinidades carnavais, onde há apenas o deleite espiritual; as idéias fluem com beleza, o corpo se ilumina de uma aura incandescente: a jovem é envolvida de tal forma nessa vivência artística organizada por Johannes que, no final, não consegue culpá-lo de nada do que aconteceu. Como a finalidade de Johannes era despertar novas emoções em Cordélia, para satisfazer-se com as observações, tão logo essas sensações se tornam comuns e a realidade deixa de ser um motivo estético, não há lugar para mais nada: Cordélia deve ser abandonada em troca de nova busca, capaz de novos prazeres estéticos. Tal objeto, certamente, fará da realidade um sonho; quando este

acabar, tudo estará novamente vazio e a realidade diminuída e insípida. Apenas uma coisa ainda restará, isto é, a recordação, que muitas vezes é fonte de novos prazeres, pois fará com que o mundo contingente seja colocado entre parênteses, dando lugar a uma nova sedução: o prazer pela rememoração do que outrora fora vivido artisticamente.

Ao lado de Kierkegaard, Huysmans e Wilde, também o italiano Gabriele D'Annunzio (1863-1938) figura como uma das expressões máximas do esteticismo, construindo sua arte e sua vida de acordo com os preceitos esteticistas então em voga. Il Piacere, o primeiro dos três romances que compõem o "ciclo da rosa", do qual fazem parte ainda L'Innocente e Il trionfo della morte, apareceu em 1889, configurando-se como um verdadeiro manual da literatura decadentista. O protagonista, Andrea Sperelli, é um jovem refinado, colecionador, a exemplo dos dândis decadentes, que procura construir sua vida sob os deleites dos sentidos e do intelecto. Esteta e artista diletante, Andrea Sperelli associa cada coisa ou sensação às diferentes formas de arte.

A consciência que tinham os esteticistas de viverem num mundo em decadência, de forma alguma os incomodava; a certeza de que a arte lhes garantia a vida através das idéias era tão latente, que não possuíam ideologia religiosa; tinham uma única fé: a da "l'art pour l'art".

Novos heróis surgem então. A marginalidade, o dandismo, refletem a condição da classe literária, não incorporada à sociedade. São os "poètes maudits" como Verlaine (homossexual, mendigo, alcoólatra, freqüentador de sórdidos ambientes) e

Rimbaud que, além de fugir com Verlaine para uma vida escandalosa, foge da realidade social (escreve apenas até os 19 anos, quando deveria começar intensamente sua força poética). Personagens como Johannes, Andrea Sperelli também são encontrados em obras de Huysmans e Oscar Wilde de forma ainda mais acentuada.

III.2. - UMA FONTE ESTETICISTA

A situação do escritor francês e do escritor inglês, na época em questão, é muito diferente. O próprio Verlaine recebe o título de "prince des poètes", quando a poesia decadente encontrava-se no ápice. Por outro lado, o escritor decadente na Inglaterra é uma espécie de judas, que trai os princípios morais da Era Vitoriana (1837-1901), princípios estes que, transgredidos, se tornavam fontes vergonhosas, levando os infratores à condenação.

Por trás de todo esse puritanismo havia o sexo levado aos extremos de sua anormalidade, sob a máscara da austeridade escondia-se a hipocrisia. É contra essa falsa devoção que Oscar Wilde se insurge, tirando de vez a máscara que separa o decoro do despudor; é, enfim, o anátema do século.

Antes, porém, de retratarmos esse notável nome da literatura inglesa, convém discorrermos sobre uma obra que certamente o influenciou sobremaneira; não só a ele mas a todo o decadentismo esteticista. Trata-se de A Rebours*, de J.-K. Huysmans.

* A partir daqui, utilizaremos o título As Aversas, tradução de José Paulo Paes.

O livro discorre sobre a evolução dos refinamentos sensoriais de des Esseintes. Aliás, a busca da sinestesia é uma marca preponderante na literatura do fim do século.

É necessário observarmos que, embora Hegel exclua na sua classificação das artes o gosto, o olfato e o tato, tidos como sentidos não estéticos, podemos encontrar em Edgar Allan Poe a seguinte citação:

Considero que os perfumes têm poderes dos mais particulares para provocar em nós associações de idéias, associações que diferam essencialmente das nascidas das sensações que provêm do gosto, do tato, da vista e do ouvido.(14:998)

Não é de se estranhar o fato de o poeta norte-americano figurar no capítulo XIV, de As Aversas, ao lado de Mallarmé e dos principais nomes da arte decadente.

Para descrever a neurose do seu protagonista, Huysmans lança mão da hereditariedade; a partir daí, acompanha minuciosamente os sintomas do mal. É filho da decadência de uma família onde "o efeminamento dos varões se fora acentuando"(12:31) e "exaurindo-lhes o resto de vigor em uniões consanguíneas"(12:32). Sua mãe, "uma mulher alta, silenciosa e branca, morreu de prostração; por sua vez, o pai faleceu de uma vaga moléstia"(12:32). O nosso herói nesse Interim conta com dezessete anos.

A partir de então, des Esseintes já começa a ser acometido pelos acessos do tédio. Refugia-se da sociedade composta, "na maior parte, de sacripantas e imbecis"(12:36), vai viver na requintada tebaida de Fontenay-aux-Roses, onde começa a sua educação dos sentidos.

Seus excessos estéticos e seu dandismo o fazem experimentar

as mais variadas sensações, capazes de estimular seus sentidos e excitar a sua mente. Mas a cada sobreexcitação mental corresponde uma horrível prostração física, lembrando-nos Schopenhauer, para quem a satisfação de um desejo produz apenas o tédio. No capítulo VII, há uma exaltação especial à doutrina do filósofo alemão, com citações na íntegra; não obstante notamos em toda a obra o acentuado pessimismo, sobretudo a confirmação de que a vida é dor, tão bem desenvolvido no capítulo XIII, além do forte achincalhamento da mulher, presente na filosofia schopenhauriana. Des Esseintes "chamava em sua ajuda, para cicatrizar-se, as máximas consoladoras de Schopenhauer." (12:253)

Des Esseintes, aos poucos, torna-se um esteta, um dândi, em busca de perfumes, flores e prazeres ainda não experimentados. Cada capítulo constitui-se de uma monografia sobre um assunto diferente. Como observa Huysmans, no "Prefácio escrito vinte anos depois do romance", sua obra "condensava-se num of meat de pedrarias, de perfumes, de flores, de literatura religiosa e laica, de música profana e cantochão." (12:259)

O capítulo IV desenvolve uma teoria do gosto, onde os lícores correspondem a sons instrumentais, chegando Des Esseintes "a transferir para suas mandíbulas verdadeiras peças musicais" (12:79); no capítulo VIII, flores exóticas suscitam diferentes emoções, representando todas as dores do mundo sob um aspecto diferente; no capítulo X, desenvolve a "ciência do olfato" (12:144), propõe uma gramática e um sintaxe dos odores, onde os aromas filiam-se ao estilo de uma época ou de um determinado escritor; no capítulo XV, descreve a sensação que

produzem os sons mais monótonos e insignificantes da natureza até o requinte de Haendel, Bach, Wagner, Berlioz, Schumann, Schubert e outros; ainda neste são feitas alusões ao paladar.

O cerebralismo de nosso visionário protagonista chega ao extremo, como no caso em que o seu desejo de visitar a Inglaterra se satisfaz simplesmente com um jantar num restaurante inglês, acrescido das lembranças de uma recente leitura que fizera de Dickens. Acrescente-se a isso o quadro da Salomé*, de Gustave Moreau, vista pelo herói de um prisma sobrehumano, como "a deidade simbólica da indestrutível Luxúria, a deusa da imortal Histeria, a Beleza maldita"(12:85), totalmente às avessas da filha de Herodias do Novo Testamento.

O "avessismo" em des Esseintes pode ainda ser notado no fato de ele abraçar a Igreja não pela fé, mas por ela ter preservado "da barbárie, na Idade Média, a filosofia, a história e as letras"(12:110), incluindo as artes plásticas. Além de trocar a noite pelo dia, é notória ainda a sua desconsideração pelos clássicos Virgílio, Horácio e Cícero, assim como a sua preferência pelos decadentes latinos como Petrônio, Apuleio e uma infinidade de poetas cristãos desconhecidos, que ele tenta resgatar.

O próprio título já denuncia o propósito de colocar-se contra o estabelecido, na vida como na arte; é a busca do ser humano farto do "luxo de imitação"(12:37) que, ao nível artístico, corresponde à ruptura com os mesmismos naturalistas, deixando transparecer o caminho para o esteticismo de

* Salomé será o título de uma das mais célebres peças de Oscar Wilde

"l'art nouveau". No apologético prefácio já citado, Huysmans desfechou terríveis golpes contra seu mestre naturalista Zola, afirmando que a escola naturalista "iria prestar o inolvidável serviço de situar personagens reais em ambientes exatos, estava condenada a repetir-se, a marcar passo no mesmo lugar" (12:255), e que Zola concebia seus heróis sem alma, "regidos singelamente por impulsos e instintos" (12:258). Através da obra, tem-se uma nova postura do artista, a de artífice, pois aquele "que ousasse tomar de empréstimo à natureza tão-só seus elementos, não produziria mais do que uma obra bastarda, sem vontade, sem estilo" (12:144). Enaltece os escritores que beberam do mesmo cálice decadente, como Mallarmé, Goncourt, Baudelaire, Verlaine, Corbière, Villiers de L' Isle-Adam e outros. Ainda no prefácio, o autor admite divergir do mestre naturalista, buscando novos caminhos, tais como suprimir o enredo tradicional, a paixão, a mulher e voltar sua atenção para um personagem através do qual fosse possível a realização do novo. Como resultado observa-se, além do já exposto anteriormente, uma linguagem musical, sugestiva, inebriante, de uma plasticidade contundente, dando-nos a sensação de total estaticidade. Vejamos uma breve amostragem:

Comera-se, em pratos orlados de negro, sopa de tartaruga, pão de centelo russo, azeitonas maduras da Turquia, caviar, butargas de sargo, chouriços defumados de Frankfurt, caça com molho cor de sumo de alcaçuz, e de graxa, caldo de trufas, cremes ambarados de chocolate, pudins, pessegos-carecas, compota de uva, amoras e ginjas; bebera-se, em copos escuros, vinho da Limanha e do Rossilhão, Tenedos, Val-de-Peñas e Porto; saboreara-se, depois do café e do licor de nozes, Kwas, cerveja porter e stout. (12:43-44)

Todo esse verbalismo decadente, solipsismo, sexualidade, busca do mistério e dos prazeres raros podem ser encontrados em toda literatura decadente da virada do século.

Oscar
 III.3. - WILDE: PROTAGONISTA E MÁRTIR VITORIANO

Biografia

Filho de William Wilde e de "Speranza", pseudônimo da poetisa nacionalista Jane Wilde, Oscar Fingal O' Flahertie Wills Wilde nasceu em Dublin a 16 de outubro de 1854. Educado na Portora Royal School, transferiu-se, em 1871, para Trinity College de Dublin e, finalmente em 1874, obteve uma bolsa de estudos no Magdalen College de Oxford, onde permaneceu até 1879.

Teve como professores em Oxford Walter Pater, que lhe ensinou "a mais elevada forma de arte: a austeridade da beleza", e John Ruskin, que se lhe afigurou como "o Platão da Inglaterra - Um poeta do Bem, da Verdade e da Beleza" (6:63). Ainda jovem, familiarizou-se com Platão, Aristóteles, além de ler as obras de Spinoza, Goethe, Hegel, Matthew Arnold, Baudelaire e muitos outros. Foi discípulo de Morris e Whistler, com quem chegou a polemizar quando os rumores do esteticismo já eram evidentes e Oscar Wilde uma personalidade famosa, dada a sua postura extravagante.

Em 1880, além de uma infinidade de poemas publicados em revistas londrinas, Wilde publica sua primeira peça teatral Vera ou os Niilistas, escrita em cinco atos, onde já se pode notar a

tônica de toda sua produção literária, ou seja, o esteticismo, os paradoxos, a figura do cínico, requintado e amoral com suas frases de espírito e epigramáticas.

Teve oportunidade de expor sua doutrina estética em 1882, quando aceita um convite para fazer conferências nos Estados Unidos. Na alfândega americana, quando é inquirido sobre o que tinha a apresentar, respondeu: "Nada, a não ser meu gênio!" (2:19). No ano seguinte, de regresso a Londres, já era um escritor conhecido, graças a seus Poemas (1881), mas tem que viver do jornalismo. Em 1884 casou-se com Constance Lloyd, com quem teve dois filhos, Cyril e Vivian. É deste ano a publicação de As Avesas, cujo protagonista influenciou Wilde não só em seus hábitos de vida, mas sobretudo na construção do seu "Dorian Gray". A partir daí intensifica sua produção no campo da ficção, da poesia, do teatro e da crítica, ao mesmo tempo em que circulam rumores sobre o seu estilo de vida, contrário aos princípios da Era Vitoriana.

Seu único romance, O Retrato de Dorian Gray, surgiu em 1891, como algo indecente e corruptor. Neste mesmo ano conhece Lord Alfred Douglas, "o Bosie", filho do Marquês de Queensberry, relacionamento que o levaria à Prisão de Reading (entre 1895 a 1897), a cumprir uma pena de dois anos de reclusão com serviços forçados. Esse fato inspirou um dos seus mais belos poemas, "A Balada da Prisão de Reading" que se encerra com a seguinte estância:

Todos os homens matam o que amam
Seja por todos isto ouvido,
Alguns o fazem com acerbo olhar,

Outros com frases de lisonja,
O covarde assassina com um beijo,
O bravo mata com punhal.(2:984)

Estando em liberdade e já separado da esposa, passa a viver novamente com "Bosie", mesmo agora, "esperando que todas as suas despesas fossem custeadas por Wilde"(2:35), segundo James Laver, em seu ensaio biográfico-crítico. Findo o dinheiro, Wilde é abandonado e vai então para o Hotel d'Alsace, em Paris, já adoentado. Submetido a uma cirurgia, falece em 30 de novembro de 1900, vítima de meningite cerebral, um dia após ter sido batizado pelo Padre Cuthbert Dunn.

Segundo o crítico anteriormente citado, Oscar Wilde foi, depois de Shakespeare, o autor de língua inglesa mais lido fora do Império Britânico. No entanto, observamos que sua popularidade na Inglaterra se deve mais a seus "casos" do que propriamente à sua arte; fora considerado um libertino, homossexual, depravado e corruptor de menores. A biografia de Frank Harris procura evidenciar o aspecto pessoal em detrimento do artístico, chegando ao cúmulo de incriminar na prostituição Wilde e seu amigo Robert Ross, enquanto Alfred Douglas parece-lhe inocente. Como se não bastasse, acusa Wilde de falta de originalidade e compara "Bosie" a Shakespeare, Wordsworth e Keats, chegando a admitir que o soneto "Dies Amara Valde" é "o que de melhor se encontra na Poesia Inglesa"(6:23). Frank Harris insistentemente profere ataques contra a descrença e os hábitos do escritor.

Richard Ellmann, biógrafo de Joyce, procurou, embora de leve, assinalar em sua biografia os complexos wildeanos: tratado como uma menina até os dez anos pela mãe "Speranza", a sífilis

aos vinte e três e a vergonha de mostrar os dentes manchados pelo mercúrio. No entanto cada incidente da vida pessoal do escritor é relacionado com a sua produção literária, o que faz da biografia de Ellmann uma das mais confiáveis, não se atendo apenas às relevâncias de ordem moral (homossexualismo e o escandaloso processo), que outras biografias colocam em primeiro plano. Constitui-se num relato crítico de todas as obras do esteta; um trabalho de mais de duas décadas que manifesta, sobretudo, em O Retrato de Dorian Gray, Salomé e A Importância de Ser Prudente aspectos esclarecedores da vida pessoal e artística de Wilde: um escritor que transpôs para a esfera da arte os paradoxos de sua própria existência.

É notório o destaque que se dá nas biografias ao processo escandaloso, em que foram envolvidos Oscar Wilde e o Marquês de Queensberry. O Marquês detestava ver seu filho em companhia do escritor; após várias ameaças deixa no Albermale Club um ofensivo cartão, chamando o poeta de "sondomita"(sic).

Incitado por alguns amigos e pelo próprio Alfred Douglas, Oscar Wilde instaura um processo, sob queixas de calúnia e injúria, contra o pai de "Bosie". O Marquês é absolvido e o escritor responde, mediante provas, por crimes sexuais. O júri acaba impondo-lhe uma pena, que lhe causaria os mais sérios agravos.

O julgamento, desde a sua fase inicial, foi acometido pela parcialidade tanto por parte da Justiça como da imprensa inglesas. Oscar Wilde foi punido como perversor de criaturas da pior reputação que se podia encontrar na Inglaterra.



A única forma de defesa encontrada por Wilde foi através do "De Profundis", título dado por Robert Ross à longa carta dirigida a Alfred Douglas. É uma carta que, de certa forma, aponta um novo caminho; um misto de arrependimento, defesa e acusação. Acusa "Bosie" de ser a fonte de sua esterilidade literária, desgraça e vergonha pública. A despeito desse arrependimento causado pela dor da cela, a crítica inglesa considerou esse aspecto como apenas uma "outra atitude" tomada pelo esteta.

Otto Maria Carpeaux vê Wilde como um "bobo da corte, divertindo os nobres lordes e ladies com paradoxos subversivos" (20:1703), que ofereceu à sociedade inglesa motivos para serem os artistas considerados imorais e perversivos. No entanto, é indiscutível que Oscar Wilde influenciou escritores dentro e fora da Europa.

Sua influência hoje no mundo literário chegou ao ponto de fazer com que escritores como Peter Ackroyd escrevesse uma obra pseudobiográfica, ou seja, uma obra de ficção histórica, em que são narradas as possíveis reflexões de Oscar Wilde nos seus últimos quatro meses de vida. O Testamento de Oscar Wilde mostra-nos fatos sobre a vida, escrito de forma a manter uma certa fidelidade no domínio da linguagem e das idéias, como se pode notar através dos epigramas e paradoxos tão tipicamente wildeanos.

O tempo aos poucos soube apagar desta singular expressão da literatura universal as manchas pessoais, revelando-nos seu verdadeiro valor literário. Embora Wilde considere os inimigos o meio mais eficaz para alcançarmos popularidade (não obstante tal

atitude o levou à Prisão de Reading), fazemos nossas as palavras de Poe:

Caluniar um grande homem é, para os medíocres, o meio mais rápido de, por sua vez, alcançarem eles a grandeza. É provável que o escorpião jamais se tivesse tornado uma constelação se não tivesse tido a coragem de morder o calcanhar de Hércules. (14:995)

III.4. - O ESTETICISMO WILDEANO

Além da sua personalidade marcante, Oscar Wilde legou-nos uma vasta produção literária que abrange a prosa de ficção, teatro, poesia, ensaios, artigos e críticas, diretrizes norteadoras da sua vida e da sua arte.

Na prosa de ficção destaca-se o seu único romance, de que trataremos a seguir, vários contos escritos numa fase de certo equilíbrio emocional, quando era diretor da revista Women's Word (1887 a 1889). Alguns desses contos são cheios de encanto, dando-nos a impressão de serem escritos para crianças, dada a antropomorfização reinante, mas que procuram mostrar o ser humano destituído de sentimentos nobres ("O Príncipe Feliz"), a supremacia dos valores da natureza em relação aos valores humanos ("O Rouxinol e a Rosa") e o amor cristalizado na figura suprema do Cristianismo ("O Gigante Egoísta"). Outros procuram revelar o preciosismo, o requinte e até mesmo preceitos básicos da poética wildeana, tais como: a não imoralidade da arte ("O Amigo Dedicado"), a arte de impressionar através da palavra ("O Notável

Foguete"), schopenhaurismo e idealização da beleza ("O Jovem Rei" e "O Aniversário da Infanta"), o suicídio como uma necessidade vital ("O Crime de Lorde Artur Savile"), a superioridade do amor com relação à Sabedoria, à Riqueza, ao Bem e ao Mal ("O Pescador e sua Alma"), o narcisismo e o desprezo ao feio ("O Menino-Estrela").

Sua produção teatral é tão importante na sua obra, que lhe assegurou popularidade ao lado de Shakespeare. O teatro wildeano consta das peças: Vera ou os Niilistas, A Duquesa de Pádua, O Leque de Lady Windermere, Salomé (escrita em francês), Uma Tragédia Florentina, Uma Mulher sem Importância, Um Marido Ideal, A Importância da Ser Prudente (considerada pela crítica uma obra-prima do teatro inglês), bem como de fragmentos de peças inacabadas como "A Santa Cortesã" e "O Cardeal de Avinhão". Essas obras revelam-nos a estesia do escritor, seus paradoxos, frases de efeito, sua ironia aliada à crítica social e a marcante figura do dândi.

O veio poético de Wilde aflorou muito cedo; familiarizado com as literaturas graga e latina, sua poesia deixa transparecer a primazia dada à beleza e ao prazer. No entanto, somente aos vinte e cinco anos reúne em seus Poemas toda sua produção poética realizada até então, que se fará mais branda à medida que se concentra em outros gêneros literários. Após o cumprimento de sua pena é que retorna à poesia, para escrever aquela que seria, segundo a crítica, a sua melhor expressão poética, isto é, "A Balada da Prisão de Reading".

O esteticismo, que ornamenta a arte wildeana, pode ser



notado de forma mais explícita nas conferências feitas em excursão pela América do Norte e, principalmente, em seus ensaios "A Verdade das Máscaras", "A Decadência da Mentira", "Pena, Lápis e Veneno", "O Crítico como Artista" e "A Alma do Homem sob o Socialismo".

Em "A Verdade das Máscaras" discute minuciosamente a indumentária das personagens de Shakespeare, colocando-se em favor da Beleza em detrimento da Moral, do Bem e da Verdade. Dá uma descrição do verdadeiro dramaturgo: é aquele que "mostra-nos a vida com as condições da arte e não a arte sob a forma da vida." (2:1065)

Escrita em forma de diálogo, "A Decadência da Mentira" procura ridicularizar todos os artistas famosos que se utilizaram de temas sociais, dando-nos a entender que a classe baixa pode ser usada apenas para efeito de contraste, deixando também claro que a finalidade do homem é ser dândi. A arte possui um fim em si mesma, como "possui flores e pássaros desconhecidos em todas as matas" (2:1083). Ainda segundo o autor, "a Vida imita a Arte, muito mais do que a Arte imita a Vida" (2:1084): as personagens reais são na verdade as que nunca existiram.

"Pena, Lápis e Veneno" procura enaltecer a figura de um artista chamado Wainewrighth, envenenador e falsificador que, a despeito do seu dandismo, "preferia ser alguém a fazer algo" (2:1098); constrói a tese de admitir o crime, quando cometido artisticamente, tese essa também defendida em O Retrato de Dorian Gray por Lorde Henry Wotton.

O ensaio "O Crítico como Artista" discute o valor das

críticas literária e artística, defendendo a superioridade da crítica com relação à imaginação, uma vez que "sem o espírito crítico não existe nenhuma criação artística digna desse nome" (2:1122)

Finalmente em "A Alma do Homem sob o Socialismo", o autor procura conciliar seu esteticismo com o socialismo; para isso, critica a Inglaterra por dar liberdade ao jornalista e limitar a liberdade do artista (atitude contrária na França), defendendo ainda a não popularidade da arte, uma vez que, consoante sua maneira de encarar os fatos, "o público é que deve tentar tornar-se artista" (2:1178). Entre tantas outras coisas, considera que a "forma de governo mais vantajosa para o artista é a ausência total de governo." (2:1187)

O esteticismo de Oscar Wilde chega ao ponto de admitir que "a gente deveria ser, ou uma obra de arte, ou usar uma obra de arte" (2:1308). O reino da arte já se lhe afigurava como uma, senão a única, forma de salvação; por isso seu "versículo" preferido foi "amai a arte por ela mesma e então ser-vos-á dado tudo quanto necessiteis." (2:1016)

São representativos na poética wildeana artifícios literários como: a lua, o mar, cores (de preferência o verde e o branco), sons, perfumes, plantas exóticas, orientalismo e estaticidade. Fundidos, esses elementos produzem ambientes faustosos, onde as personagens estão sempre envolvidas num exacerbado hedonismo, aliadas ao crime, terror e mistério.

III.5. - "O RETRATO DE DORIAN GRAY"

Uma das obras mais conhecidas do escritor, seu único romance, apareceu pela primeira vez ao público em 1890, no Lippincott's Magazine, sob forma de uma novela. Acrescido de novos capítulos e tal como o conhecemos hoje, surgiu em volume em abril de 1891.

Tão logo surge, a crítica não se detém em mostrar que o tema já houvera sido tratado por Balzac, Poe, Stevenson e outros. No entanto, a maneira original com que Oscar Wilde trabalhou o tema o coloca a salvo de lhe imputarem a pena de plágio.

O enredo gira em torno da personagem Dorian Gray, um belo jovem que posa como modelo para o pintor Basílio Hallward na confecção de um retrato. Conhece o amigo deste, Lorde Henry Wotton, um requintado intelectual e amante dos paradoxos. Essa amizade torna-se ruínosa para o jovem Dorian Gray que, sob a influência do novo amigo, passa a idolatrar sua própria beleza, profere um terrível desejo de permanecer sempre jovem enquanto a tela absorveria as marcas do tempo e envelheceria em seu lugar.

Feito o pacto, Dorian começa a pôr em prática as teorias de Lorde Henry Wotton, ou seja, empreende uma epopéica busca de "sempre novas sensações" (2:72). Logo a princípio causa o suicídio da jovem atriz Sibyl Vane: nota, com grande espanto, ter o retrato adquirido um "laivo de crueldade na boca" (2:124). Para esquecer o incidente, Dorian Gray procura novas sensações que, por sua vez, são impressas no retrato, enquanto ele se conservava

sempre jovem. Assim, "nenhum inverno deixou a marca em seu rosto, nem corrompeu seu viço de flor." (2:158)

Tendo a certeza de que retrato revelaria a corrupção de sua alma, procura ocultá-lo do olho humano. Consciente de que seu corpo físico permaneceria intocável pelo tempo, empreende uma alucinada busca dos mais inusitados prazeres. No entanto, havia momentos em que terríveis prostrações físicas e dores morais o faziam sentir-se entediado por alguns instantes. Foi num destes acessos que apareceu em sua casa Basilio Hallward: num ato desesperado o conduz ao local onde encerrava a sinistra pintura, matando-o friamente. As marcas do feito são impressas em uma das mãos do retrato, "como se da tela brotasse sangue." (2:185)

No dia seguinte ao odioso crime, o jovem obriga seu ex-amigo Alan Campbell a desaparecer com o corpo de Basilio Hallward. Mesmo em face desse assassinato Dorian Gray não perde a calma, sentindo-se tranqüilo e feliz por gozar "o prazer de viver uma dupla vida" (2:186). A partir de então, chega até mesmo a superar as teorias imorais de Lorde Henry Wotton; drogas, prostituição e ambientes sórdidos constituem fontes de seus novos prazeres. Alan Campbell suicida-se e vários jovens começam a imitá-lo em seus excessos; James Vane, que viera vingar a morte da irmã, é morto numa caçada, organizada pelo causador da morte de Sibyl Vane.

A angústia, aos poucos, apodera-se de todo seu ser; Dorian Gray tinha a nítida impressão "de que a desgraça o perseguia por toda parte" (2:208). Ávido por uma nova vida, poupa da sua imoralidade a jovem Hetty Merton, pensando talvez que a tela

pudesse melhorar o seu horrendo aspecto. Ao invés do esperado, o retrato adquire uma "expressão de astúcia" nos olhos e "uma ruga de hipocrisia"(2:223) na mão. Desesperado, decide dar fim àquela monstruosa obra; apanha a mesma faca com que assassinara Basílio Hallward e enterra-a na tela. Ouviu-se um grito de pavor e os criados, ao arrombar a porta do aposento onde se escondia a moldura,

encontraram pendurado na parede um esplêndido retrato de seu patrão, que o representava como estavam acostumados a vê-lo, em toda a pujança de sua rara juventude e beleza. Estendido no solo, encontrava-se um homem morto, em traje de cerimônia, com uma faca cravada no coração. Era velho, cheio de rugas e seu rosto inspirava repugnância. Só o reconheceram, quando examinaram os anéis que usava.(2:224)

A respeito do romance, o "The Daily Chronicle" o considerou "uma história gerada da literatura leprosa dos decadentes franceses - livro venenoso, cujo ambiente é repassado pelos odores metálicos da putrefação moral e espiritual"(6:106). Todavia, notamos que o livro, ao invés de imoral, é uma verdadeira lição de bons costumes, contrário até mesmo aos princípios esteticistas de Oscar Wilde, por mostrar que o prazer é um tóxico que requer doses cada vez maiores; o preço desse excesso é o castigo. Wilde mesmo admitiu que esse foi o único erro contido na obra, ao defender-se das críticas feitas a seu respeito pela "Saint Jame's Gazette."

Sim, há uma terrível moral em Dorian Gray, uma moral que o homem atacado de comichão não será nunca capaz de descobrir nele, mas que aparecerá claramente a todos os que tenham inteligência sã. Há nisso um erro artístico? Receio que sim. É o único erro do livro.(2:1318)

Podemos verificar na obra a presença marcante do esteticismo, a que nos referimos anteriormente. Destacamos alguns aspectos que, a nosso ver, são os mais significativos.

Evidencia-se a figura do dândi, uma constante na poética wildeana, a quem é destinado o governo do mundo. São amantes excessivos do paradoxo, afortunados*, porém sem desempenhar nenhuma função prática na sociedade; têm a função de moldar o caráter das personagens centrais. Lorde Henry Wotton é um cínico e requintado diletante que possui todas essas características; contudo deve-se sublinhar que Dorian Gray chega até mesmo a superá-lo em certos aspectos.

Além dos excessivos paradoxos e frases de efeitos colocados na boca de Lorde Henry Wotton, notamos um esmerado cuidado na elaboração da linguagem e uma ausência quase total de movimento. O autor admitiu que a "obra é uma tentativa de arte decorativa" (2:1324). Os instantes iniciais do capítulo primeiro já mostram esta plasticidade unida aos efeitos sinestésicos dos perfumes, cores e sons:

O FORTE PERFUME das rosas inundava o estúdio, e, quando uma ligeira brisa estival ocorreu entre as árvores do jardim, trouxe, pela porta aberta, o pesado aroma dos lilases e o perfume mais delicado das roseiras bravas em flor. Recostado a um canto do divã guarnecido de tapeçarias persas, Lorde Henry Wotton, enquanto fumava enumeráveis cigarros, conforme o seu costume, contemplava a cintilação das suaves flores cor de mel de um laburno, cujos ramos trêmulos pareciam não poder suportar o peso de tão magnífico esplendor; e, de vez em quando, as fantásticas sombras de pássaros fugazes esvoaçavam através das longas cortinas de tussor, que corriam diante da ampla janela, produ-

* Possuem na obra wildeana, encontrados principalmente no teatro, títulos nobiliárquicos: Príncipe Paulo Maraloffski, Lorde Darlington, Lorde Illingworth, Lorde Gorin, etc.

zindo um momentâneo efeito japonês, e fazendo-o pensar nesses pintores de Tóquio, com caras de jade pálido, que, por meio de de uma arte necessariamente imóvel, buscam dar a sensação da velocidade e do movimento. O insistente zumbido das abelhas, buscando seu caminho por entre as altas ervas intosas, ou revoluteando com monótona insistência, ao redor das empoeiradas urnas douradas de uma derramada madressilva, tornavam a calma ainda mais opressiva. O confuso ruído de Londres parecia os acordes graves de um órgão longínquo. (2:56)

Observa-se que é dada uma grande importância às imagens de natureza sensorial, bem ao gosto da literatura decadente. Assim como o des Esseintes de Huysmans considera o realismo de Stendhal "uma prosa de aluguel" (12:222), Lorde Henry Wotton tem "horror ao realismo vulgar na literatura" (2:201), sentimento que Wilde faz questão de afirmar em todos seus escritos literários.

Análogo a As Avestas, a predileção pelos simbolistas pode ser notada não só de forma implícita através da linguagem, mas sobretudo também quando Wilde cita explicitamente, no original, versos dos Esmaltes e Camafeus, de Théophile Gautier, um dos escritores preferidos de Dorian Gray. Como des Esseintes, Dorian Gray "tentou mesmo elaborar uma verdadeira psicologia dos perfumes" (2:155); tornou-se um excêntrico esteta do mobiliário, buscando sempre realizar-se em torno da frase dita por Lorde Henry Wotton no dia em que se conheceram: "nada pode curar melhor a alma do que os sentidos" (2:70-71). Todo o capítulo XI mostra o jovem buscando em perfumes, cores, sons, instrumentos estranhos, jóias, tapetes e bordados, falsificação de moedas, ópio e no apurado gosto pela literatura decadente novas formas de sensações. Seu desejo desenfreado pelo prazer, sua busca constante do inusitado não possui escopo e seu aspecto físico

fascinantemente belo, aliado à sua imoralidade, o conduzem ao "tedium vitae", que por sua vez o faz abraçar o suicídio.

A idiossincrasia do escritor, no entanto, não é dada apenas através de Dorian Gray e Lorde Henry Wotton. Basílio Hallward é também um esteta e grande conhecedor das artes plásticas, as quais, acima de tudo, fornecem o motivo principal, para que o jovem pudesse transformar sua vida numa obra de arte.

Contudo, o epigrama que Lorde Henry menciona, "se um homem encara a vida de um ponto de vista artístico, seu cérebro passa a ser seu coração"(2:217) torna-se uma realidade para Dorian Gray. A perniciosa influência de Lorde Henry Wotton o faz levar às últimas conseqüências a crença, de que "é unicamente a expressão que dá realidade às coisas"(2:136). As coisas, vistas por um prisma real, não possuem nenhum encanto ou atrativo; Dorian amou Sibyl Vane quando esta representava o seu ideal artístico, isto é, uma bela jovem, capaz de evocar as mais remotas sensações de prazer, ao viver a beleza das personagens do teatro clássico. Quando Sibyl Vane apaixona-se pelo jovem, deixando de ser verdadeiramente uma atriz (arte) para tornar-se uma mulher (real), perde todo o interesse e é desprezada. A conseqüência disso é o suicídio, que é visto como "algo de extraordinariamente belo"(2:132), e o consolo é logo dado pelo "Senhor Paradoxo":

...ponha luto por Ofélia. Cubra a cabeça de cinzas, por Cordélia ter sido estrangulada. Brade contra o céu por ter morrido a filha de Brabâncio. Mas não derrame suas lágrimas por Sibyl Vane. Ela era menos real que aquelas.(2:133)

Corroborando uma das teorias wildeanas, a obra mostra ainda

que o crime, quando cometido de forma artística, deixa de ser uma coisa vulgar. O assassinato de Basílio Hallward é tido como um incidente qualquer e necessário; Dorian Gray procura encarar o fato de maneira artística; dessa forma não se sente perturbado pelo remorso ou pela dor:

O amigo que tinha pintado o retrato fatal, ao qual devia toda sua desgraça, estava afastado de sua vida. Aquilo era o bastante. (2:175)

Por mais que nos pareça estranho admitirmos o prazer aliado a tal ato, esse sentimento já nos fora mostrado por Aristóteles (Livro Primeiro - capítulo XI e Livro Segundo capítulo II), em suas Arte Retórica e Arte Poética. O prazer de Dorian Gray advém do fato de pensar que, eliminando o artista, estaria vingando a causa de seu desespero.

Detivemo-nos em observar que, muito embora o livro possa ser encarado como contrário ao esteticismo de Wilde (e ele mesmo admitiu tal fato), a conclusão procura mostrar a superioridade da arte. Dorian Gray, durante toda sua vida, despertou nos outros e em si mesmo o interesse pela sua beleza, fascínio e mistério. Vivia realmente como "arte", isento das marcas de temporalidade. Com a destruição do retrato tornou-se um ser humano comum, apareceram-lhe todas as marcas do tempo natural; morre o homem, a arte porém é perene, representa a universalidade, portanto indestrutível.

Ainda convém esclarecer que, no ensaio "A Decadência da Mentira", podemos encontrar um pensamento do escritor, que nos permite estabelecer uma analogia com o processo degenerativo do retrato. O ensaio descreve as três etapas da arte: a primeira,

decoração abstrata, imaginação agradável; a segunda, quando a arte toma a vida, dando-lhe novas formas; a terceira, é quando a "Vida predomina e atira a Arte ao deserto"(2:1079). Este trajeto é obedecido pelo retrato e apenas no final da narrativa é que se separa a Vida da Arte.

É pela boca de Lorde Henry Wotton que Oscar Wilde expõe sua concepção de vida e de arte. Essa personagem encarnou o que o escritor procurou ser na vida real, um dândi possuidor de uma magnífica eloquência. Também através dela Oscar Wilde expõe de forma brilhante as teorias schopenhaurianas, tão em voga na literatura decadente e sobre as quais falaremos a seguir.

Apenas para concluir, convém lembrarmos dois prefácios interessantíssimos contidos no romance. Trata-se do "prefácio do artista", que Oscar Wilde atribui à personagem Basílio Hallward, como se este realmente tivesse existido e fazendo-nos crer que o assunto da obra fora "semeado descuidadamente numa ociosa conversação"(2:53) entre os dois, e o "prefácio" propriamente dito, em que o poeta aproveita para expor sinteticamente sua teoria artística. Talvez, premunindo os ruídos que causaria uma mancha em sua história, aí escreveu ele: "um livro não é, de modo algum, moral ou imoral. Os livros são bem ou mal escritos. Eis tudo".(2:55)

III.6. - O SCHOPENHAURISMO NA OBRA

Embora o crítico James Laver não cite Schopenhauer entre os

filósofos conhecidos por Oscar Wilde, é inegável que o mesmo fora um rico manancial para a literatura decadente, conforme já demonstramos pelo manifesto de Anatole Baju.

Ainda que na obra de Wilde nada exista de forma explícita quanto à influência do pensador alemão ou que nem mesmo o escritor o tenha citado casualmente, talvez a relação que procuraremos estabelecer advenha de fontes comuns entre os dois autores ou seja de forma indireta. Críticos e biógrafos estão de acordo em admitir que o As Aversas muito influenciou Wilde na construção de seu Dorian Gray; sabemos, pois, que a obra de Huysmans procura enaltecer explicitamente o pensamento schopenhauriano. Convém acrescentar ainda que Wilde estudou avidamente a filosofia de Platão além de conhecer o pensamento kantiano, pressupostos de onde Schopenhauer construiu todo seu sistema filosófico.

Para o pensador alemão, a arte é um sedativo que nos liberta momentaneamente do jugo da vontade, entendida como responsável pelas dores do mundo. Ao longo de toda a obra wildeana podemos encontrar claramente tais marcas, algumas das quais tentaremos mostrar.

No poema "O Artista", Wilde descreve a luta de um escultor que, para fazer uma estátua do "Prazer que dura um instante", só consegue encontrar a matéria-prima ideal na estátua da "Dor que dura a vida inteira"(2:988); o bronze encontrado nesta simboliza a inspiração responsável pela suspensão momentânea da dor. "O Fazedor de Bem" mostra o encontro de Jesus com algumas personagens de sua vida após receberem a graça: o leproso vivia em excessos, o cego em lascívia e prazeres, a mulher prostituta

voltara a ser o que era e Lázaro chorava por ter sido ressuscitado. O poema adverte que o prazer ou a dor é um caminho, que todos estão fadados a percorrer.

Em "O Mestre", um jovem confessa chorando a José de Arimatéia o seu pesar por ter feito tudo quanto Jesus fizera e não o terem crucificado. "A Casa do Juízo" apresenta um homem mau e inescrupuloso em vida, que, após a morte, num diálogo com Deus, vê-se impossibilitado de ir para o inferno, por ter sempre nele vivido, e tampouco para o céu, por nem sequer conhecê-lo imaginariamente*.

No seu artigo "Um Sábio Chinês", o poeta mostra o filósofo Chuang Tzu, um quietista e cultor do Nada, cuja máxima era "não faça nada, e tudo estará feito"(2:1298), forma schopenhauriana que permite a libertação do querer-viver. Já o "De Profundis" tem por vulgares o prazer, a glória e a fortuna, ao mesmo tempo em que considera a dor "a coisa mais sensível da criação"(2:1381). Numa de suas conferências o escritor afirma ser a música "a arte que realiza mais por completo o ideal artístico"(2:1012), opinião concordante com Schopenhauer, para quem a música, através de seus ritmos, reproduz a essência do ser, feito de quedas, lutas, ascensões e repouso, ou seja, exprime imediatamente a vontade universal.

Encontrar Schopenhauer em O Retrato de Dorian Gray é uma tarefa talvez não muito difícil de ser realizada. Está presente em Lorde Henry Wotton, sobretudo em suas ponderações acerca da

* Schopenhauer, em Dores do Mundo, considera o Inferno de Dante superior ao seu Paraíso, por encontrarmos naquele exemplos tirados da vida real.

mulher (trataremos do assunto com mais detalhes no capítulo seguinte), em Dorian Gray, que, para libertar-se da cotidianidade e da dor, procura viver de forma artística, em Sibyl Vane, vista por Dorian Gray como um motivo artístico (prazer) e real (tédio); e, enfim, no que a obra como um todo nos ensina, ou seja, a dor jamais pode aniquilar-se com o prazer estético do belo, por ser este um gozo fátuo e momentâneo; no dizer do filósofo alemão, "prazer e dor são condições mútuas".(59:80-81)

Tomemos por base a personagem Dorian Gray. É um indivíduo impulsivo, mas que, a cada desejo satisfeito, é dominado por um estágio letárgico; busca a alegria do corpo e encontra a tristeza da alma, possuía "apetites furiosos, que se tornavam mais vorazes à medida que os satisfazia"(2:151). Entre ser espectador e ator, escolhe a primeira forma, também preferida pelo filósofo alemão, que via na segunda uma situação desinteressante e sem encanto, onde "só o diabo a poderia sustentar".(58:137)

Tornar-se um espectador de sua própria história é, para Dorian Gray, a solução ideal para "escapar aos sofrimentos da vida"(2:138). "Deixamos subitamente de ser atores, para nos tornar espectadores da peça"(2:131) é o conselho dado por Lorde Henry Wotton, a fim de acalmá-lo após o trágico suicídio da jovem atriz Sibyl Vane. Por este ângulo, o requintado jovem encararia os fatos de forma eminentemente artística, sem sentir-se culpado nem mesmo participante dos fatos.

Schopenhauer vê ainda a arte como reprodução das "idéias eternas apreendidas mediante pura contemplação"(61:17).

Estabelece, outrossim, a distinção entre o indivíduo, conhecedor apenas das coisas individuais (fenômeno) e o sujeito puro do conhecimento, conhecedor das idéias (noumenon). Permanecer como sujeito puro do conhecimento é abstrair-se de toda sua vontade e representar ou reproduzir o apreendido mediante a forma artística que lhe aprouver. Esse dualismo kantiano pode ser notado também na fragmentação da personagem Dorian Gray.

Não vemos nele nada além do fenômeno, da representação imperfeita da vontade, porém o "retrato" se nos apresenta como a coisa em si, o "noumenon", a assência dessa vontade expressa materialmente em forma de arte. Assim sendo, observamos ainda que as demais personagens, que povoam as páginas do romance, só têm do protagonista a visão superficial, a bela forma física, ao passo que é dado ao leitor, e sobretudo ao próprio Dorian Gray, conhecer o "miolo", onde o ideal se encontra sobreposto ao fenomênico.

A contemplação, que Dorian Gray faz de si mesmo através de sua "alma", de forma alguma o insenta da dor; pelo contrário, causa-lhe mais horror e desconforto. Nesses momentos, esse fato se dá devido ao jovem encontrar-se frente à frente com a assência dos seus atos morais, que tornava transparente "a morte em vida de sua própria alma" (2:222). É um artista a Schopenhauer, um asceta fracassado que, na sua louca busca do prazer, não consegue mortificar a vontade.

Assim entendida, a função da arte é suspender momentaneamente a vontade. Esta, representando todas as dores possíveis, desaparece durante o tempo em que dura o prazer

estético, mas, tão logo o gozo se esvai, o império da dor é novamente sentido. Negar a vontade é a solução filosófica, mas, ao contrário disso, Dorian Gray a afirma cada vez mais através do seu "desejo selvagem de viver, o mais terrível de todos os apetites humanos" (2:195); mesmo consciente da sua impureza espiritual, lutou furiosamente por afirmar o seu querer-viver, quando James Vane tentou assassiná-lo. (2:92)

Basta lembrarmos a conclusão da obra, para verificarmos que Dorian Gray, acima de tudo, procurou ainda afirmar o seu desejo de viver, portanto a sua dor. Pensando poder destruir o seu "noumenon" só consegue apagar seu "fenômeno". Para o pensador alemão, o suicídio é um paradoxo: "o suicida ama a vida e por isso se mata" (60:115); "quem se mata quer a vida, só se queixa das condições sob as quais ela se lhe oferece" (58:168). É exatamente essa a postura do nosso protagonista, que não renuncia à vontade de viver, mas a confirma pelo suicídio. Se ao invés disso tivesse aceito sua dor com resignação, renunciando a seus desejos, sacrificando conscientemente seu egoísmo e, sobretudo, indentificado suas dores com as do universo, certamente teria alcançado a liberdade de todos os sofrimentos (note-se ainda, que Lorde Henry Wotton considera Sibyl Vane uma egoísta por suicidar-se).

Basílio Hallward filia-se a essa mesma concepção estética, ou seja, que através da arte podemos vislumbrar a essência, uma vez que "o artista nos permite contemplar o mundo por seus olhos" (61:25), segundo Schopenhauer. Nega-se a exibir o retrato de Dorian Gray, pelo fato de achar que, assim procedendo estaria

mostrando o segredo da sua própria alma.

Na obra, verifica-se ainda uma certa predisposição em defender a infidelidade. Entrementes, Schopenhauer a vê com bons olhos apenas quando praticada pelo sexo masculino; Lorde Henry Wotton a estende a ambos os sexos, considerando que "a fidelidade é, para a vida emocional, o que a estabilidade é para a vida intelectual, uma simples confissão de fracassos". (2:92)

Se para o filósofo a vida oscila entre a dor e o tédio, para Lorde Henry Wotton todos os caminhos conduzem a um único lugar, à desilusão. É ainda através dele, que Oscar Wilde expõe uma das funções da arte: "a Arte não tem influência sobre a ação. Faz desaparecer o desejo de agir" (2:220). Toda ação implica sempre um querer; a arte nos emancipa por um momento determinado dos desejos e, conseqüentemente, da dor. É este o ponto alto da estética schopenhauriana.

Sair fora da realidade ou empreender um supremo esforço para transformá-la, como já vimos, é próprio do homem romântico, o que resulta, muitas vezes, na sua tendência de querer, a qualquer custo, atenuar as suas limitações, igualando-se às forças superiores do cosmos. Já para o decadente, a realidade é um caos insuportável; a única saída constitui-se na fuga para um mundo, onde os requintes artístico e literário são condições essenciais para se viver.

Ao confrontarmos as duas obras aqui analisadas, o paradoxo evidencia-se em vários níveis, os quais apresentaremos a seguir.

Socialmente falando, as personagens "o monstro" e Dorian

CAPÍTULO IV

O PARADOXO ESTÉTICO

O Romantismo, dada a sua miscigenação ou aparição de gêneros e estilos os mais variados, dá lugar ao "gótico" pré-romântico, desenvolvendo uma literatura de caráter liberal, social e popular. Por outro lado, o Decadentismo, com bases fundadas na aristocracia conservadora e elitizante, propõe a idealização suprema da beleza, elevando-a ao grau máximo do esteticismo literário. Já foi dito anteriormente sobre o uso que fez Oscar Wilde, em suas narrativas, de digressões sobre filosofia, arte, decoração, perfumes, pedras preciosas, sátira social, dando-nos mostra de uma literatura elitizada que foge do veio popular da literatura romântica e procura uma essência evasionista-aristocrática.

Sair fora da realidade ou empreender um supremo esforço para transformá-la, como já vimos, é próprio do homem romântico, o que resulta, muitas vezes, na sua tendência de querer, a qualquer custo, atenuar as suas limitações, igualando-se às forças superiores do cosmos. Já para o decadente, a realidade é um caos insuportável: a única saída constitui-se na fuga para um mundo, onde os requintes artístico e literário são condições essenciais para se viver.

Ao confrontarmos as duas obras aqui analisadas, o paradoxo evidencia-se em vários níveis, os quais apontaremos a seguir.

Socialmente falando, as personagens "o monstro" e Dorian

Gray são antitéticas entre si, não só pelas ações, mas também pela fuga que cada um procura empreender de seu mundo contingente. O primeiro, desafortunado, luta contra sua miséria individual e a vida afigura-se-lhe um tormento, dado o isolamento em que vive; o segundo, legatário de imensa fortuna, luta contra o tédio causado pelos excessos proporcionados por essa vida social.

No envolvente diálogo, que "o monstro" tem com seu criador, ele deixa bem claro o seu descontentamento por não ter possuído uma família:

Mas, onde estavam os meus amigos e meus parentes? Nenhum pai vigiara meus dias de criança, nenhuma mãe me dedicara seus sorrisos e suas carícias.
(1:116)

Este empreende a qualquer custo um esforço sobrehumano, no sentido de adaptar-se socialmente, enquanto Dorian Gray é, aos poucos, impelido a romper com a sociedade, aquilatando cada vez mais a sua atitude autista. "O monstro" busca a "igualdade, liberdade e fraternidade", impõe-se privações e os sofrimentos alheios o pungem como sendo seus (universalidade); em Dorian Gray subjaz a procura da desigualdade, o desdém pela reforma social e sua indiferença com relação aos seus semelhantes (particularidade).

Embora percorram caminhos antagônicos, as duas personagens procuram mostrar a insatisfação do ser humano com relação ao mundo problemático. Um adota uma postura dialética ascendente; o outro, expressa o mito do eterno retorno, evadindo-se da civilização para o mundo das sensações, dos prazeres, do

anti-socialismo, do crime como espetáculo, numa tentativa de reencontrar as suas origens bárbaras.

Outro importante aspecto visto de maneira diferente nas duas obras é o papel desempenhado pela natureza. Na romântica ela é responsável por modelar o estado de espírito das personagens, podendo, talvez, ser considerada uma delas; na decadente, serve apenas como pano de fundo, um ornamento a mais, que dá à obra um caráter plástico e estático.

Com relação a Victor Frankenstein, a natureza contribui para a sua recuperação após a criação da hedionda criatura; torna-se sombria para adaptar-se ao seu medo e dor, estando nas cercanias de Genebra por ocasião do assassinato de seu irmão William; atenua seu sofrimento no vale de Chamounix, arrancando-lhe os mais ternos agradecimentos:

Os próprios ventos murmuravam notas suaves e a Natureza, como uma mãe, convidava-me a não chorar mais. (1:92)

A chuva e a tempestade prenunciam o fatídico encontro com a sua "criação".

Para a personagem "o monstro", a primavera possuía o poder de apagar da sua mente o passado e anunciar-lhe um "futuro iluminado por brilhantes raios de esperança e de antecipada alegria" (1:111); malograda a sua tentativa de travar relações com os De Lacey, o vento forte e as nuvens produzem uma espécie de loucura que lhe destrói "todos os laços da razão e da reflexão." (1:133)

No romance de Oscar Wilde, procura-se eliminar o trivial, o prosaico, a natureza existente no romance de Mary Shelley.

As determinações espaço-temporais são reduzidas à plasticidade da narrativa sem muita moção. A descritividade, como já mostramos anteriormente, é prevaiente. Destacamos, para melhor exemplificar, apenas um parágrafo que descreve um dos ambientes suntuosos freqüentados por Dorian Gray:

Numa tarde do mês seguinte, estava Dorian Gray reclinado numa luxuosa poltrona, na pequena biblioteca da casa de Lorde Henry, em Mayfair. O aposento era, no seu gênero, bastante encantador, com seus altos lambris apainelados de carvalho cor de oliva, seu friso cor de creme, seu forro de estuque em relevo e sua alcatifa de feltro cor de tijolo, semeada de tapetes da Pérsia, de seda, de longas franjas. Sobre uma mesinha de pau-cetim, erguia-se uma estatueta de Clodion, ao lado de um exemplar de Les Cent Nouvelles encadernado para Margarida de Valois por Clovis Ève e adornado de margaridas de ouro que aquela rainha havia escolhido por emblema. Grandes jarras de porcelana azul e tulipas furta-cores alinhavam-se ao longo da cornija da lareira e, através dos vidros chumbados da janela, jor-rava a luz cor de damasco de um dia de verão londrino. (58:88)*

Observa-se que os verbos grifados enunciam apenas uma situação de estaticidade; a ação fica reduzida à mera descrição, o tempo é quase imperceptível.

O tempo, apenas para relacioná-lo com as duas personagens que estamos comparando, constitui-se numa unidade significativa. "O monstro" encara o presente como possibilidade de melhora, o futuro como esperança e o passado como possível de ser apagado de sua mente; para Dorian Gray, o presente é sempre insuficiente e o futuro uma coisa incerta. Mas tudo quanto importava a Dorian Gray era apenas o tempo presente, que procurava preencher com as mais diferentes formas de sensações;

* Grifo nosso.



Mas o futuro era inevitável. Dentro dele existiam paixões que encontrariam sua terrível expansão, e sonhos que projetariam sobre ele sua perversa realidade. (2:145)

Era quase inexistente: a única vez que procurou vislumbrá-lo, através de uma tentativa de mudança, não viu resultados positivos.

Vemos, portanto, que o tempo em uma das obras age como elemento transformador, as personagens são mostradas consoante seus atos, dando, dessa forma, lugar ao gótico, ao horrendo (dinamismo); na outra, o tempo é mirrado e sua função transformadora não produz nenhum efeito sobre aquilo que se quer idealizar, a saber, a beleza (estaticidade). Observa-se que o tempo não é percebido por Dorian Gray, sua revelação não se faz através dos atos do protagonista, mas por intermédio do retrato.

Tomando ainda como base para a nossa comparação as duas personagens até aqui solicitadas, verificamos, que elas não são antitéticas apenas pelo aspecto exterior, mas sobretudo pela interioridade subjacente em cada uma delas.

Os níveis do "ser" e do "parecer" são marcados por uma disjunção correspondente às suas formas exteriores ou interiores. A situação inicial nas duas narrativas, assim como seu desenrolar e desfecho, mostram a diferença na caracterização dos protagonistas. "O monstro", apesar do seu horroroso aspecto, possuía uma bela interioridade, "queria era participar dos sentimentos de amor" (1:210), possuindo uma alma inadequada ao seu corpo (diferença entre ser e parecer); após ser repudiado e declarar guerra contra seu criador, o nome pelo qual é

conhecido corresponde à sua interioridade (identidade entre ser e parecer); na conclusão é acometido por um sentimento tão grande de remorso, que promete dar fim à sua vida (novamente ser diferente do parecer). Diametralmente oposta é a situação de Dorian Gray: inicialmente é descrito como uma beleza juvenil "que o mundo não a tinha ainda manchado" (2:67), perfeita conformação entre corpo e alma (parecer igual ao ser); posteriormente ao pacto permanece belo, mas seu interior aos poucos degenera-se (parecer diferente do ser) e, no final, seu corpo deixa transparecer toda a imoralidade dos seus atos (novamente parecer igual ao ser).

Convém observarmos ainda, que o conflito ou o despertar de consciência no "monstro" advém da oposição estabelecida entre o seu "páthos" e o de seu criador; em ambos o amor e o ódio estão bem delineados.

Por outro lado, Dorian Gray mantém com todos uma relação de indiferença; só encontra uma resistência no seu "eu" profundo, o retrato revelador da sua identidade. Apenas e tão somente frente à sua "alma" intensifica-se o seu sentir; vivendo como deseja, ou seja, artisticamente, não reconhece como suas as leis que regem o dia a dia, o que o leva a praticar todos os tipos de desregramentos e crimes. Poderíamos talvez afirmar que vive uma dupla experiência estética: vive como arte e contempla-se como tal. Torna-se autocrítico nos poucos momentos, em que coloca sua realidade entre parênteses, o que nos possibilita destacar um eminente paradoxo: sua atividade consciente é frente a obra de arte e a inconsciente é empírica.

Embora essas personagens se constituam antítese uma da

outra, o fim a que ambas chegam é o mesmo, ou seja, a morte. Porém vista diferentemente em cada uma delas: "o monstro", angustiado e solitário, busca a liberdade e no desespero encontra a morte como saída; Dorian Gray busca novas sensações, foge da cotidianidade e no desespero é colhido pela morte. Mas a maneira com que cada um é subtraído da vida é totalmente dessemelhante. "O monstro" propõe seu fim deliberadamente, ao passo que Dorian Gray o faz acidentalmente: na intenção de matar "aquela monstruosa alma visível" (2:224), o retrato, suicida-se.

Paradoxalmente, o primeiro tem uma morte serena, nem mesmo havendo qualquer descrição a esse respeito, mas apenas uma sincera promessa de autodestruição (unificação com a natureza através das cinzas); o outro, uma morte agitada, precedida de perturbação espiritual, consumada num total isolamento, num ambiente tétrico, preme de horror.

O "leitmotiv" presente nas personagens retratadas é o "tedium vitae", responsável pelas oposições que se manifestam no interior mesmo do ser. Por um lado, temos os valores universais (leis da beleza, da justiça, da verdade, etc.), por outro, os instintos, sentimentos, paixões humanas, responsáveis pela individualização do sujeito. Dessa luta nascem dores, aflições e um forte sentimento de insatisfação.

Sintetizando as principais antinomias, que encontramos em Frankenstein e em O Retrato de Dorian Gray, temos, respectivamente: exterior feio, exterior belo; belo interior, feio interior; espírito heróico, espírito idílico; dinamismo e transformação, estaticidade e pusilanimidade; pureza alimentar

(alimentos naturais), nutrição inadequada (excessos de bebidas e drogas); natureza participante, natureza plástica; mulher idealizada, mulher mutilada; superioridade feminina, superioridade masculina; sentimento, razão.

Pretendemos posteriormente desenvolver algumas dessas presenças contraditórias, para realçar ainda mais o que estamos tentando mostrar, isto é, paradoxo entre as duas narrativas.

IV.1. - A "INTERESTETIZAÇÃO"

Um fato importante, que podemos averiguar nos dois romances em questão, é a singular analogia que pode ser estabelecida entre os autores das duas obras e os "autores" intratextuais. Victor Frankenstein é um artesão à semelhança da carente habilidade artística de Mary Shelley, assim como o requinte do pintor Basílio Hallward o faz assemelhar-se ao próprio Oscar Wilde.

Mary Shelley escrevera essa obra como artista ainda imatura, quando contava com apenas dezenove anos. Ela mesma admitiu em "Introdução da Autora"; escrita em Londres, 15 de outubro de 1831, ter feito algumas alterações no estilo, tendo corrigido "a linguagem onde estava tão seca que seria capaz de interferir com o interesse da narrativa"(1:12), tornando-se assim o primeiro crítico da sua obra. De igual maneira Frankenstein não é um "artista" bem sucedido, concebe sua "obra" cheia de defeitos,

como podemos observar a seguir:

Seus membros eram bem proporcionados, e eu havia escolhido e trabalhado suas feições para que fossem belas. Belas! Meu Deus! Sua pele amarela mal cobria o relevo dos músculos e das artérias que jaziam por baixo; seus cabelos eram corridos e de um negro lustroso; seus dentes alvos como pérolas. Todas essas exuberâncias, porém, não formavam senão um contraste horrível com seus olhos desmaiados, quase da mesma cor acinzentada das órbitas onde se cravavam, e com a pele encarquilhada e os lábios negros e retos. (1:56)

Fica evidente a admissão que faz Frankenstein sobre o contraste de sua própria criatura. Após refletir sobre ela, o cientista foge cheio de horror, demonstrando a sua inaptidão para o que havia proposto.

Tal como a crítica vê na obra lacunas estruturais e falta de estilo, a "crítica" à "obra" de Frankenstein não é menos ferina, pois o "monstro" só consegue despertar em todos quanto dele se aproximarem medo, asco e ódio. Acrescenta-se ainda o fato de "o monstro" constituir-se num crítico de si mesmo: suas esperanças em contactar com os De Lacey se desvaneceram após ver sua própria "imagem refletida na água" (1:126) ou sua sombra ao luar.

Na obra de Oscar Wilde a situação é exatamente o contrário. Ele é um esteta incontestável assim como Basílio Hallward um excelente artista plástico que prestigia seu trabalho tanto que, quando inquirido por Lorde Henry Wotton sobre a possibilidade de expor o retrato, responde: "...o fato é que não posso expô-lo. Pus demasiado de mim mesmo nele." (2:57)

Embora a crítica inglesa, na época, não devotasse grande simpatia ao escritor, Wilde exerceu larga influência dentro e

fora da Inglaterra, não só no que concerne à literatura, mas também à sua conduta social e à sua maneira de vestir-se. Dorian Gray reflete esse desejo de exprimir o perene: é belo, admirado, desejado por todos como uma arte, levando uma vida tão artística que "seus dias são seus sonetos." (2:219)

Deixando de lado a discussão acerca de não originalidade do tema, O Retrato de Dorian Gray é uma obra-prima, que fez seu autor conhecido universalmente. Dorian Gray, ao contrário do "monstro", compartilha com o "público" o prazer de idolatrar sua própria beleza.

Como já foi afirmado no início deste trabalho, que "o monstro" e Frankenstein são partes antitéticas de um mesmo ser, podemos ver Dorian Gray como alguém que assimilou, além de uma "alma" artística doada por Basílio Hallward (refração da sensibilidade de Wilde), as teorias amorais de Lorde Henry Wotton (reflexo do pensamento do escritor).

Observa-se ainda que os dois "artistas" são antitéticos entre si: Victor Frankenstein, racional, com apurado "gosto pelas ciências naturais" (1:67) e Basílio Hallward, um sentimental, que chama a atenção, logo no início da obra, para o fato de que "todo retrato pintado com sentimento é um retrato do artista, não do modelo." (2:59)

Se, por um lado, estabelecermos a tríade Basílio Hallward/Lorde Henry/Dorian Gray, por outro, teremos Victor Frankenstein/Clerval/"o monstro". Porém, uma tríade se diferencia fundamentalmente da outra; Victor Frankenstein, através do "monstro", aniquila Clerval, imagem do seu "eu" anterior. Basílio

Hallward é eliminado por Dorian Gray, subsistindo neste apenas as teorias perigosas de Lorde Henry Wotton postas em prática.

Talvez Oscar Wilde, assimilando inconscientemente Schopenhauer (que vê o objeto e o sujeito livres das determinações de espaço e de tempo no ato da contemplação estética), só permita que o retrato seja visto por Basílio Hallward por ser um artista e por Dorian, por viver artisticamente. Apenas os dois viram a essência (o noumenon) de Dorian Gray; as pessoas comuns, turvadas pela cega vontade do dia a dia, viram apenas o seu fenômeno, aparentando ser uma beleza fascinante, um ser sem máculas.

IV.2. - DUAS CATEGORIAS ESTÉTICAS

Com o advento da filosofia idealista verificamos ser os conceitos "belo" e "feio" muito relativos. Na filosofia de Kant e seus seguidores é bem clara a posição, de que os conceitos encontraram-se no próprio sujeito e não nas coisas. Os juízos do gosto kantianos são bastante significativos neste particular e Hegel, em sua Fenomenologia do Espírito, adverte que uma "coisa somente é branca levada aos nossos olhos, também sávida levada à nossa língua, também cúbica levada ao nosso tato" (46:71)*. Esta posição é ainda confirmada por Hegel na Estética, quando afirma "não existirem regras do gosto subjetivo" (45:45), pois são muito

* Grifo do autor.



relativos os conceitos de belo e feio.

Analogamente à filosofia, os escritores românticos também compartilham dessa posição. O Prefácio de Cromwell, de Victor Hugo, considerado um manifesto do Romantismo na Europa, prescreve que o feio existe ao lado do belo e que à arte é facultada a mistura de sombra e luz, grotesco e sublime, corpo e alma.

O grotesco, que na arte clássica era tímido e escondido, assume um papel decisivo no período romântico, sendo empregado como contraste ou ponto de partida para se atingir o belo, uma percepção mais completa das coisas. Para Stendhal, são "felizes os temperamentos à holandesa, que podem amar o belo sem execrar o feio." (26:149)

Desta forma, está a arte apta a reproduzir o feio tanto quanto o belo, por assim dizer. Não obstante é evidente a posição que cada uma dessas categorias ocupa nas obras aqui tratadas: na primeira, é o feio responsável pelos tumultos que agitam a alma das personagens, da mesma forma que na segunda, o belo desempenha a mesma função.

Um verdadeiro paradoxo verifica-se na situação do "monstro" em face da inaptidão artesanal do seu criador. Victor Frankenstein nega à sua "obra" qualquer traço de beleza, ao mesmo tempo em que lhe outorga uma aguçada sensibilidade estética. Isto "o monstro" demonstra ao observar que Félix, esbelto e gracioso, rosto "simétrica e belamente modelado" (1:105) possuía características diametralmente opostas às suas. O contraste entre ele e os De Lacey era incontestável, como se percebe:

Eu admirava as formas perfeitas de meus camponeses - sua graça, sua beleza e seus corpos delicados; mas como eu ficava apavorado quando me via refletido num lago transparente! Primeiro, eu recuara, incapaz de acreditar que era realmente eu quem se refletia no espelho. Quando acabei convencendo-me de que era realmente aquele monstro, experimentei as mais amargas sensações de abatimento e mortificação. Ai de mim! Eu não imaginava totalmente os efeitos fatais dessa miserável deformidade.(1:109)

Posteriormente seu aspecto gigantesco, hediondo e sem proporções o conduz a várias indagações existenciais, dentre as quais destacamos: "Que significava aquilo? Quem era eu? O que era eu? Onde vinha eu? Qual era o meu destino?"(1:124), sem obter resposta a nenhuma delas. Chega a amaldiçoar seu criador por tê-lo feito "um monstro tão horroroso"(1:125). Ainda no diálogo final, que mantém com o capitão Walton, queixa-se dos crimes que cometera, frutos de uma revolta interior, quando vê desfeita a ilusão de ser perdoado pela sensibilidade humana. Apenas para contrastar com a caracterização que Mary Shelley faz do "monstro", relembremos um estudo que faz Hegel sobre o belo artístico ou ideal, onde é cobrada da arte, em especial da pintura, a eliminação de sardas, espinhas e cicatrizes, acrescentando ainda o seguinte: "é principalmente o rosto humano que serve para exprimir o espiritual"(45:140). Para efeitos comparativos é só rememorarmos a descrição do "monstro" dada por Victor Frankenstein, - em especial quando ele descreve os olhos da criatura:

Era já quase uma hora da madrugada; a chuva batia tristemente nas janelas, e minha vela estava quase consumida quando, ao lusco-fusco da luz bruxuleante prestes a extinguir-se, vi abrir-se o baço olho amarelo da criatura. Ela respirava com

dificuldade, e um movimento convulsivo agitava seus membros.(1:56)

Se para "o monstro" a fealdade era motivo de decepção e desconforto existencial, para Dorian Gray a beleza, a princípio, era um bem supremo capaz de assegurar-lhe a felicidade, ainda que transitoriamente. Muito embora Wilde considere a fealdade algo inconveniente, mal feito, fracassado e inútil, é evidente a presença marcante dessa categoria, em especial quando o romance se encaminha para o desfecho final.

Após assassinar Basílio Hallward, o protagonista passa a adotar uma vida totalmente diversa da que até o momento tivera e, então,

As disputas grosseiras, os antros repugnantes, a violência crua de uma vida desordenada, a baixeza dos ladrões e dos criminosos, tudo isso possuía mais vida, em sua intensa realidade de impressão, do que todas as formas delicadas da Arte, do que as sombras sonhadoras da Poesia.(2:195)

Todavia, aqui a fealdade é apenas uma nova experiência por que passa Dorian Gray; ele, que detestava a fealdade por tornar a vida mais real, a aceita apenas como uma recente forma de buscar novas sensações.

O caráter extremamente esteticista na obra de Oscar Wilde se faz verificar mais uma vez na forma, com que o herói do romance é agraciado com a beleza. Diferentemente de Fausto, que para se rejuvenecer é enviado à cozinha das bruxas por Mefistófeles, o jovem apenas enuncia o desejo fatal de permanecer sempre belo e o retrato receber as impressões que lhe importava o tempo. Esta nefasta cobiça é totalmente motivada pela habilidade artística de Basílio Hallward, o responsável por despertar-lhe um exacerbado

narcisismo. Portanto, "o monstro" tem como protótipo o ápice da especulação científica; Dorian é o protótipo do requinte artístico.

Uma presença marcante, à qual devemos nos ater, é o maniqueísmo expresso pelas duas categorias, que passamos a verificar com mais detalhes. Tradicionalmente a fealdade era marca de inferioridade moral, podendo-se dizer o contrário com relação à beleza. Platão insistiu sempre em que o Belo era o esplendor da Verdade e do Bem, posição esta alterada a partir do ceticismo de Descartes e culminando com a filosofia kantiana. A confusão que se fazia em considerar o belo como bom e verdadeiro é eliminada com Kant, mostrando o filósofo através das suas "críticas" que uma coisa é o ético e outra, o estético.

Vimos que a partir do Romantismo procura-se, se não eliminar, pelo menos atenuar a visão maniqueísta da supremacia do bem, tido como belo, sobre o mal, tido como feio. "O monstro", como se nota, não é mau por ser feio e nem tampouco Dorian Gray é bom por ser belo; acontece justamente o contrário.

É inerente ao ser humano o princípio da associação, conforme o qual as sensações podem ser agrupadas de acordo com as semelhanças e dessemelhanças das nossas percepções no tempo e no espaço. A propósito, a palavra "monstro", nome da personagem afetada diretamente por uma das categorias estéticas aqui consideradas, é carregada de semas negativos.

Como os demais modelos de representação, a forma é também arbitrária, pois que, a princípio, nada tem a ver com o seu conteúdo; todavia é o bastante para associarmos a representação que fazemos de um objeto com a sua assência, por assim dizer.



Ressente-se "o monstro" dessa tendência humana natural, na confissão que faz ao velho De Lacey a respeito dos humanos:

: Mas um preconceito fatal vela seus olhos e, onde eles deveriam ver um amigo bondoso e imbuído de bons sentimentos, vêem apenas um monstro detestável.(1:129)

Acontece o mesmo com relação a Dorian Gray; à sua bela aparência jamais podem associar-se elementos como o adultério, as drogas, a prostituição e o crime, coisas por ele praticadas sem nenhum pudor. Todos acreditavam que somente "as pessoas más eram sempre muito velhas e muito feias."(2:221)

Muito embora o romance de Wilde, em seu conjunto, procure negar a veracidade que existe em considerar tudo o que é belo bom, Lorde Henry Wotton é, em parte, a encarnação do que pretendeu e do que foi em grande parte o próprio escritor, ou seja, alguém que, por convicção, considerava "melhor ser belo do que bom" (2:202), emprestando à beleza um excessivo valor, superior mesmo à moral.

Convém abordar este aspecto através das visões que dele têm o autor, as personagens e o leitor. "O monstro" é mau na relação que estabelece com as demais personagens; o leitor, no entanto, devota-lhe, no final da narrativa, maior afeto do que ao próprio Frankenstein que, com ele, disputa o papel de vítima. De forma análoga, Dorian Gray é bom para algumas das personagens que, como o autor, consideram o belo igual ou superior ao bem; para o leitor, entretanto, resta uma notável lição, isto é, o belo e o bem são valores de naturezas distintas, tendo cada um o seu âmbito, não podendo haver entre os mesmos uma escala que permita ser um deles colocado num grau superior ao outro.

Destarte, tais categorias são das mais importantes dentro da estética. Ocupam lugar ao lado do sublime, do trágico, do cômico e, ainda, o feio, como elemento estético, pertence à Idade Moderna, não podendo ser considerado antiestético por ser, dentre tantas outras, uma forma a mais de despertar emoções.

As personagens afetadas diretamente por essas duas categorias nos são ainda mais interessantes, justamente pela oposição que sustentam como forma e conteúdo, já discutida anteriormente, ou seja, ao "monstro" é dada uma essência semanticamente oposta ao seu exterior, o mesmo acontecendo com Dorian Gray. São as categorias estéticas inerentes a cada um que os tornam diferentes entre si: um é feio e bom; o outro, belo e mau. No "monstro" a essência é dada pelos atos (dinamismo), a forma exterior é horrenda; em Dorian Gray, a essência é dada pela arte, o retrato (estaticidade), a forma é bela.

Um outro elemento relacionado diretamente com essas duas categorias, e muito significativo nas duas obras, é o olhar. Este não é tratado apenas como um simples órgão sensorial responsável por atender às necessidades corporais, mas sim capaz de desenvolver as faculdades elevadas do espírito.

É a primeira sensação sentida pelo "monstro" após ser animado; é a sensação que levaria todos a odiá-lo, dada a sua aparência externa, é também "o mais sutil de todos os nossos sentidos" (54:223), conforme atesta Sócrates, no Fedro. O máximo da ambição da criatura de Frankenstein era ter dos humanos "os seus olhares bondosos dirigidos" (1:127) para si.

Na obra literária de Oscar Wilde a importância dada a esse



elemento é ainda mais considerável. Tomando como exemplo a sua Salomé, verifica-se que olhar demasiadamente para Salomé conduziria à desgraça, da mesma forma que olhar para a lua era imprudência e loucura. Apenas Jokanaan não olhou para ela e portanto não fora seduzido. Após a cena em que tenta Salomé beijar a boca de Jokanaan decapitado, Herodes suplica: "Não quero ver as coisas, nem suportarei que as coisas olhem para mim"(2:634) e dá ordens para apagarem as tochas, esconderem a lua e as estrelas.

Em O Retrato de Dorian Gray, verifica-se esse mesmo medo herodiano, com relação ao olhar. O pintor Basílio Hallward conta a Lorde Henry o encontro casual, que o colocara frente ao Jovem Dorian Gray: "Ao encontrarem-se os nossos olhos, senti-me empalidecer. Curiosa sensação de terror apoderou-se de mim"(2:60). Mais adiante o pintor decide não expor a sua obra, por achar que assim abriria a sua "alma diante dos frívolos olhares curiosos"(2:63-64), mostrando-se cauteloso na exposição do seu segredo. Dorian Gray sente medo de que "alguns olhos alheios olhassem"(2:126) as transformações ocorridas na tela, encerrando-a num aposento, ocultando dessa forma "sua alma aos olhos dos homens."(2:146)

Enfim, é através do olhar que o jovem se torna um narcisista, vindo posteriormente a concluir o fátuo pacto. O olhar, unido ao horrendo ou à beleza, conduz as personagens em destaque às dissensões interiores, que as tornam dignas de serem tratadas minuciosamente.

É, pois, necessário ainda destacarmos, ao lado do belo e do

feito, a categoria do trágico, também expressiva. Na Poética de Aristóteles encontramos que uma fábula deve oferecer uma mudança "da felicidade para o infortúnio" (36:258), não em consequência de um ato perverso, mas sim de um erro grave cometido. Acrescenta ainda o Estagirita, que tal ato não tem grande significação se praticado por um homem perverso; pelo contrário, é tanto mais acentuado se cometido por um homem de bem.

Reportemos às duas obras em questão. Frankenstein é um cientista célebre até o incidente que o levaria à ruína total; da mesma forma, Basílio Hallward e Dorian Gray são pessoas notáveis na sociedade inglesa: o primeiro, um exímio artista; o outro, um belo jovem, herdeiro de uma vasta fortuna e de uma dignidade ainda não corrompida.

Tal como se dá com Édipo, origina-se em Frankenstein e em Dorian Gray um forte conflito entre a consciência e a intenção, com que se efetuou o ato e o estado posterior à realização do mesmo. Tais personagens fazem, sem intenção, algo que ulteriormente se mostra como um opróbrio às necessidades morais, que devem ser consideradas. Frankenstein, pensando em ser o progenitor de seres felizes e perfeitos, acaba criando uma espécie de flagelo da raça humana; Dorian Gray, pensando encontrar a felicidade na eterna juventude, acaba tomando conhecimento da sua alma denegrada.

Há, nos dois casos, uma oposição entre intenção subjetiva e ato objetivo. No entanto, Frankenstein cometeu uma falta, cujas intenções visavam à universalidade humana, o bem da espécie; por outro lado, Dorian Gray agiu egoisticamente, pensando apenas no



seu bem próprio em detrimento de tudo o mais. Ambos se indentificam por suas ações, no sentido delas atestarem que o homem entra em oposição consigo mesmo ao afrontar a moral, a verdade, a santidade, por assim dizer.

IV.3. - A MULHER NOS DOIS ROMANCES

A mulher, nos dois romances em questão, está caracterizada de forma a nos dar mais um aspecto da antítese estabelecida inicialmente. Vemo-la colocada num plano divino (superior ao homem) ou como apenas um objeto desprovido de valor afetivo (inferior ao homem).

Encontramos essas duas posturas expressas no íntimo dos dois períodos literários aqui abordados e, conseqüentemente, nas obras, que vimos comparando. Nelas, vemos claramente as duas formas mais marcantes de se conceber a mulher no mundo ocidental: a Virgem Maria e a Vênus de Milus.

Se fizermos um retrospecto sobre o assunto, vamos encontrar a mulher desempenhando um papel submisso na sociedade, em decorrência, talvez, de uma desobediência suprema, como relatam os Escritos Sagrados ou até mesmo John Milton em seu Paradise Lost. Nestes, a mulher figura como um mal fado, que subtraiu do homem as delícias imarcescíveis. A mitologia grega nos dá esta mesma versão através do mito de Pandora, responsável por espalhar sobre a terra todos os males imagináveis e subtrair do homem a

Esperança. Sobre o mito escreveu Hesíodo:

de Pandora saiu essa raça fraca e delicada das mulheres, que os mortais conservam para desgraça deles. Nunca amiga da pobreza nem sequer da poupança, só ama o luxo e os gastos. (27:167)

O culto da mulher, como se pode observar, é produto do Cristianismo e do sentimentalismo germânico. O Romantismo exaltou o sentimento, o instinto e a vontade acima do intelecto. Schiller elogiou as mulheres, por ver nelas a possibilidade de união do natural e do espiritual. Friedrich Schlegel, no fragmento 49, queixa-se da forma injusta com que as mulheres são tratadas tanto na poesia quanto na vida; o fragmento 102 constitui-se numa verdadeira apoteose feminil, ao afirmar que "as mulheres não têm qualquer sensibilidade para a arte, mas a têm para a poesia; nenhum talento para a ciência, mas sim para a filosofia." (26:55)

O período romântico é marcado também pela busca da emancipação da mulher, encabeçada pelo movimento socialista que começa então a surgir. Dá-se a ligação entre feminismo e literatura feminina com Madame de Stäel e Georg Sand. Segundo o crítico Otto Maria Carpeaux, "a aliança entre jacobinismo e feminismo tem uma precursora em Mary Wollstonecraft Godwin" (20:1320-1321), nada menos que a mãe de Mary Shelley. Esta concebeu a mulher de forma acentuadamente romântica: angelical, incorruptível e com poderes até para modificar o destino do homem. Caroline Beaufort, mãe de Victor Frankenstein, é um exemplo de coragem, de afeição aos trabalhos e à família, capaz de vencer todas as adversidades através de sua extraordinária vontade; Elizabeth, "um ser enviado pelo céu, com a marca

celestial em todas as suas feições" (1:34), era no seu lar uma fonte eterna de paz e de amor, capaz mesmo de arrancar Frankenstein das crises em que sempre incorria após a criação fatal; Justine Moritz possuía a tríade do ideal artístico romântico, ou seja, beleza, sensibilidade, inteligência: mesmo condenada injustamente, vítima das maquinações ardilosas do "monstro", mantém-se calma e bela em face da sua execução, encarnando em si a pureza e a resignação; Safie, cujo pai houvera arruinado os De Lacey, a jovem de rara beleza e voz musical, educada pela mãe para "aspirar à maior cultura e à independência de espírito" (1:119), volta para junto daqueles que o pai infielmente havia atraído. Tais personagens se assemelham ao protótipo encontrado na Virgem Maria, cujo amor e resignação pairam sobre todas as coisas.

Numa posição diametralmente oposta, encontramos no romance de Oscar Wilde modelos que se adaptam melhor à Vênus de Millus, a mulher mutilada, sofrida e muitas vezes tida apenas como um objeto a ser ridicularizado.

É indiscutível, em alguns aspectos, a influência de Schopenhauer na literatura decadente, o que nos leva a pensar numa proximidade entre o filósofo e Wilde, havendo, talvez, uma analogia na maneira com que cada um procura descrever a mulher.

Ao contrário do que afirmou Friedrich Schlegel no seu fragmento 102, já citado anteriormente, Wilde, a exemplo do pessimista germânico, considera as mulheres um sentimento desprovido de filosofia.

O filósofo, ao discutir a beleza entre os sexos, diz da

mulher: "Em lugar de o denominar belo, teria sido mais justo denominando-o inestético"(58:113)*. Considera a beleza feminina algo fugaz, que desaparece tão logo a mulher cumpra a sua finalidade de responsável pela perpetuação da espécie. É ainda mais incisivo ao afirmar que:

...assim como a formiga fêmea, depois de sua união com o macho, perde as asas que lhe seriam inúteis e até perigosas no período de incubação, assim a maior parte das mulheres, depois de dois ou três partos perde a beleza, naturalmente pela mesma razão.(58:107)

Considera ainda a mulher sem disposição para as artes em geral, um sexo que prima pela tagarelice, tendo os gregos motivos bastantes para não lhes permitirem assistir aos espetáculos.

As idéias do filósofo e do escritor a respeito do casamento são muito parecidas: ambos se propõem a aviltar a figura da mulher, ao mesmo tempo em que o homem é colocado sempre numa posição de vítima. Comparemos as seguintes citações, tomadas dentre inúmeras existentes nos dois autores:

Schopenhauer: "O casamento é uma armadilha que a natureza nos prepara."(58:121)

Oscar Wilde : "O matrimônio é o único tema a respeito do qual todas as mulheres estão de acordo e todos os homens em desacordo."(2:1273)

A exemplo de algumas obras da literatura decadente, a mulher no romance de Wilde desempenha um papel inferior ao do homem. É, na maioria das vezes, motivo de mofa. Quando não são prostitutas, são "um livro de orações mal encadernado"(2:83), velhas damas da

* Grifo do autor.

aristocracia ostentado "narizes de papagaio", ou uma simples atriz de sórdido cabaré, como Sibyl Vane.

Assim como a Salomé wildeana é uma mulher terrível, fatal e sedutora, que leva à ruína todos quanto dela se aproximam, Sibyl Vane é motivo de infortúnios para Dorian Gray. Consegue despertar o amor do jovem apenas como "persona" do mundo shakespeariano; tão logo assume sua verdadeira identidade, deixa de ter qualquer importância para o requintado jovem que a abandona, vendo frustrado o seu intento de "causar ciúmes a Romeu" (2:96). É com o suicídio de Sibyl Vane que Dorian Gray tem a certeza de estar vivendo uma dupla existência.

Hetty Merton, a jovem que fora poupada pelo imoral Dorian Gray, não tem um tratamento diferente da infeliz atriz de "low-class". Constitui-se apenas em mais um instrumento, através do qual o rapaz procura satisfazer seus novos caprichos e desejos. O fato de não tocá-la, de forma alguma diminui, como esperava ele, as marcas de sua imoralidade impressas no retrato; doutra forma, como se pode observar no texto,

não havia nenhuma modificação, a não ser talvez nos olhos, que tinham uma expressão de astúcia, e na boca que se apresentava repuxada por uma ruga de hipocrisia. (2:223)

Como se nota é apenas um objeto a mais utilizado na busca de sensações inusitadas.

Lorde Henry Wotton é, no romance em questão, responsável por demonstrar fragmentos das considerações schopenhaurianas sobre a arte. É também pela boca dessa personagem que o escritor expõe suas opiniões acerca das mulheres e que, de certa forma,

equivalem às do pensador alemão. Seleccionamos algumas passagens onde a personagem, com seus paradoxos e frases sutis, reflete sobre o matrimônio e a mulher em particular:

...o único encanto do casamento é que proporciona uma vida de decepção absolutamente necessária para ambas as partes.(2:58)

Quando tia Ágata se senta ao piano, faz barulho por dois.(2:67)

As moças americanas são tão hábeis para ocultar os seus pais, como as mulheres inglesas para dissimular o seu passado.(2:81)

Os homens se casam por cansaço; as mulheres por curiosidade; ambos ficam decepcionados.(2:90)

As mulheres representam o triunfo da matéria sobre a inteligência, exatamente como os homens representam o triunfo da inteligência sobre os costumes.(2:91)

As mulheres, como disse algum francês de muito espírito, inspiram-nos o desejo de produzir obras-primas e nos impedem sempre de levá-las a cabo.(2:115)

...o único meio de que uma mulher dispõe para transformar um homem é aborrecê-lo de tal maneira que perca todo o interesse possível pela vida.(2:130)

Que memória terrível a das mulheres! Que coisa espantosa! E que completa estagnação intelectual revelam! A cor da vida pode interessar, mas os pormenores nunca devem ser considerados. São sempre vulgares.(2:131)

São encantodormente artificiais, mas não têm nenhum senso artístico.(2:132)

As mulheres tentam sua sorte; os homens arriscam a sua.(2:189)

Um homem pode ser feliz com qualquer mulher, contanto que não a ame.(2:190)

As mulheres são esfinges sem segredo.(2:205)

Uma mulher será capaz de flertar com qualquer um, contanto que haja quem as veja fazê-lo.(2:209)

Conforme podemos inferir das ponderações anteriores, a mulher é um sexo tido como inferior por excelência; dada a sua propensão para dissimular, pode comprometer o destino do sexo oposto; é a única que lucra ao contrair o matrimônio; dotada de uma percepção extraordinária, porém jamais consegue atingir o universal, pois que apreende apenas o momentâneo e não faz um julgamento com base na reflexão; não tem aptidão científica, artística ou filosófica. Todas essas idéias encontram-se também espalhadas no pensamento de Schopenhauer e mais precisamente no "Esboço acerca das Mulheres", Dores do Mundo.

Conforme verificamos, o Romantismo procurou idealizar a mulher, quando a literatura e a filosofia decadentes procuraram, de certa forma, promover o seu achincalhamento de forma veemente. Em situação diferente encontra-se o sexo masculino.

Os românticos divinizaram a mulher, os decadentes, o homem. No conto "O retrato oval", de Edgar Allan Poe, que trata do mesmo tema utilizado por Wilde em seu romance, encontramos como protagonista uma mulher. Fiel aos princípios de seu esteticismo, o autor de Salomé inverte tal situação, dando um novo rumo à história que o tornou universalmente conhecido.

IV.4. - UMA VISÃO CINEMATOGRAFICA DOS ROMANCES

Um outro aspecto relevante sobre esses dois romances é a produção cinematográfica que deles originaram. Baseado na

adaptação de John Balderston da obra homônima de Mary Shelley, Frankenstein, realizado em 1931, dirigido por James Whale, roteiro de Garrett Fort e Francis Faragoh, é tido como pioneiro e responsável por introduzir conceitos que ainda hoje são básicos nos filmes de horror.

O enredo pode ser assim resumido: Em um vilarejo, numa fábrica abandonada, o Dr. Henry Frankenstein (Colin Clive), ajudado por um anão (Dwight Frye), mantém um laboratório de pesquisa científica a fim de descobrir o princípio da vida.

Os dois são mostrados próximos ao cemitério, procurando sorrateiramente material fresco para a montagem de uma nova forma humana, dentro da qual o cientista espera injetar a centelha de vida. A conclusão da obra depende de um cérebro e o anão é enviado à escola de medicina, de onde rouba o cérebro de um criminoso, fato que irá justificar a série de assassinatos cometidos pela hedionda criatura.

Preocupados com o bem-estar físico do cientista, sua noiva, Elizabeth (Mae Clarke), seu amigo, Victor (John Boles) e seu antigo professor, Dr. Waldman (Edward Van Sloan) vão à velha fábrica. Cheios de espanto presenciam a tempestade que confere vida ao monstro (Boris Karloff). A criatura é mantida num cárcere, onde é torturada pelo anão, que se transforma na sua primeira vítima.

O Dr. Frankenstein, aos poucos, perde o controle sobre sua criatura, chegando à beira de uma crise nervosa. Retorna a seu estado normal ante a promessa do Dr. Waldman de destruir o ser horripilante. No dia do seu casamento com Elizabeth tem notícias

de que o monstro escapara da fábrica, após estrangular o Dr. Waldman.

A partir daí, o monstro é visto caminhando através das matas, como um autômato, olhos fixos para frente, solitário, causando nos espectadores uma espécie de compaixão.

Frankenstein retorna com Elizabeth ao vilarejo e conclama a multidão para capturar o monstro. Separando-se dos demais, vê-se frente a frente com a criatura, que facilmente o conduz para o interior da fábrica. A multidão que os seguia atela fogo no recinto. Dentro, Frankenstein recobra os sentidos, e trava-se uma luta mortal: ouve-se o choro trêmulo e assustador da criatura que morre. A cena final mostra o Dr. Frankenstein recuperado e tratando de sua vida conjugal com Elizabeth.

Muitos outros filmes surgiram em seguida. Ainda pela Universal, Bridge of Frankenstein, Ghost of Frankenstein, Frankenstein Meets the Wolf Man; pela Hammer Films, Curse of Frankenstein, Horror of Frankenstein, Frankenstein and the Monster from Hell; alguns outros menor destaque, I Was a Teenage Frankenstein, Jesse James Meets Frankenstein's Daughter; e algumas comédias, Abbott and Costello Meet Frankenstein, Young Frankenstein, The Munsters.

Com relação ao romance de Oscar Wilde, merece destaque The Picture of Dorian Gray, realizado em 1945, com roteiro e direção de Albert Lewin; embora existem muitos filmes baseados na obra literária.

Apesar de manter uma certa fidelidade com relação ao enredo do romance, o filme apresenta algumas novidades. Ao posar como

modelo para seu amigo Basil Hallward (Lowell Gilmore), Dorian Gray (Hurd Hatfield) é apresentado a Lord Henry Wotton (George Sanders). Dorian sente-se deprimido ao pensar que seu retrato ficará para sempre belo, enquanto ele certamente envelheceria. Lord Henry faz Dorian notar que está posando ao lado da estátua de um gato que representa um dos setenta e três deuses do Egito, cuja presença poderia conceder os mais recônditos desejos.

O jovem, então, expressa o anseio de permanecer sempre belo e a tela envelhecer em seu lugar, embora sem muita convicção de que seria atendido. Em companhia de Lord Henry conhece, num salão musical, a encantadora Sybil Vane (Angela Lansbury). Impressionada pelas gentis maneiras de Dorian, a jovem o apelida de Sir Tristan, dedicando-lhe total afeição.

A princípio Lord Henry não dá importância a esse relacionamento, mas, quando Dorian nega-se a seduzir Sybil, tenta convencê-lo a testar o amor da jovem através da castidade. Sybil fracassa diante da sensualidade de Dorian. Este, desapontado, escreve uma carta que leva Sybil a cometer o suicídio.

Quando pela primeira vez nota uma leve mudança na expressão do retrato, Dorian ainda não sabe se tal fato é real ou produto de sua imaginação. Com o passar dos dias percebe que tais mudanças realmente existem; então, esconde a tela dos olhares alheios.

Basil Hallward, inquieto com a mudança de Dorian, faz-lhe uma visita e é assassinado. A partir daí Dorian comete os mais torpes vícios que vão culminar com a sua morte.

Um fato significativo tanto no romance quanto no filme é a

mudança que opera no retrato. No entanto, o diretor Albert Lewin se preocupa em converter o determinismo literário, decorrente dos atos imorais de Dorian Gray, em termos visuais: a câmera procura sempre um elo visual entre o jovem, o retrato e a legendária estátua.

Outras versões modernas surgem, como The Picture of Dorian Gray, dirigida por M. Dallamano, com Helmut Berger no papel de Dorian Gray. A mais recente produção, The Sins of Dorian Gray, direção de Tony Maylam, conta a história de Dorian Gray (Belinda Bauer), uma garçonete que, em troca da juventude eterna, vende sua alma para alcançar sucesso, luxo e riqueza, mergulhando-se num tenebroso pesadelo.

Mesmo através desse prisma cinematográfico podemos verificar que James Whale procura enfaticamente destacar os sentimentos humanos (o monstro assassina a garotinha sem ter consciência de seu ato, o que faz com que seja digno de afeição); por outro lado, Albert Lewin procura fazer dos objetos o centro do filme: a estátua do gato é o emblema do fado que controla Dorian Gray, separando-o espiritualmente das demais personagens.



CONCLUSÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Das considerações até o momento empreendidas, algo nos parece concludente. Nenhuma filosofia é definitiva ou completa, assim como nenhuma teoria estética pode proporcionar meios para a completa apreciação de uma obra de arte, esgotando-a totalmente. Assim sendo, procuramos justamente evidenciar algumas facetas da estética idealista contidas nas duas narrativas abordadas, de forma que temos consciência de ser a nossa leitura uma dentre outras, que podem ser feitas.

Como já afirmamos inicialmente, não pudemos prescindir, em nosso despretensioso trabalho, do estudo de teorias poéticas e críticas significativas no período em que foram escritas as obras tratadas. Como sabemos, a poética juntamente com a crítica, a história literária e a obra em si constituem um todo da experiência estética, de onde surgirão conceitos com base na reflexão filosófica e de validade universal.

Muitas vezes a arte, antes que qualquer especulação de caráter científico ou filosófico, mostra-nos algumas particularidades reveladoras do comportamento humano. Outrossim, entendemos que o estudo, ainda que superficial, de um determinado sistema filosófico nos conduzirá a uma melhor compreensão da estética nele imanente e, a partir de então, convalidar a autenticidade artística do que é particular (a obra em si) no universal (a estética como reflexão de caráter filosófico

sobre a experiência artística).

Tentamos mostrar que Romantismo e Decadentismo possuem pontos comuns, ao mesmo tempo em que procuramos evidenciar, nas duas narrativas, vários pontos contrastantes. Se de alguma forma ficou patenteado o caráter dinâmico e transformador do Romantismo, queremos, todavia, esclarecer que o Decadentismo não se constitui numa fase negativa da história literária e do pensamento humano.

Não podemos atribuir ao referido termo conotações pejorativas, como sendo o resultado das degenerescências românticas, mas, sobretudo, caracterizá-lo como uma época rica em suas manifestações artísticas, assim como o período romântico.

Vimos que o Idealismo alemão, em especial Fichte, Schelling e Hegel, forneceu subsídios para o dinamismo romântico através do seu desenfreado anseio do Absoluto. Por outro lado, o decadente procura, acima de tudo, questionar os valores vigentes e o faz por intermédio do requinte artístico. É a arte um sedativo eficaz para nos libertar das dores e aflições do mundo contingente; essa é uma das saídas propostas por Schopenhauer, em quem os decadentes buscam consolo.

O monstro de Frankenstein é o protótipo do romântico rebelde, que se volta contra os princípios que o afligem, desafiando seu próprio "Deus". Em Dorian Gray subjaz uma atitude meio apática, que se faz sentir até na estaticidade do seu aspecto exterior. Contudo, as características psicológicas das duas personagens não equivalem às suas formas externas: um é feio e bom; o outro, belo e mau.

A nosso ver, é esse o ponto mais significativo da antítese estabelecida. Os dois romances, cada um a seu modo, procuram retificar o maniqueísmo platônico em identificar belo e bom (positividade), feio e mau (negatividade).

Além dessas duas categorias estéticas, outros elementos contribuem para realçar o paradoxo entre Frankenstein e O Retrato de Dorian Gray. A estesia dos autores ao conceberem as citadas obras (Mary Shelley no início de sua atividade literária e Oscar Wilde numa das fases mais produtivas de sua carreira) assemelha-se à percepção artística de Frankenstein e de Basílio Hallward. Daí conclui-se que um estilo é menos precioso, menos elitizante, enquanto o outro prima pelo requinte.

O veio popular da ficção gótica opõe-se ao exacerbado esteticismo wildeano. Essa oposição é ainda mais sedimentada, a nível temático, pelo tratamento dispensado à mulher. No Romantismo a mulher foi idealizada na filosofia e na arte; no Decadentismo, onde houver a influência do pensamento de Schopenhauer, a mulher é desprestigiada, em favor da supremacia total do sexo oposto.

No entanto, a lição que nós transmite uma obra de arte está além do conhecimento positivo. No contato íntimo, que travamos com seu universo, deparamo-nos com sentimentos diversos, muitos dos quais totalmente desconhecidos, que nos auxiliam a completar nossa experiência com o exterior. Assim, além do papel mimético, coloca-nos frente a uma dimensão "in abstrato", muito superior a "in concreto", ou seja, à realidade de empírica por nós experimentada.

Muito embora possua um fim em si mesma, a arte toma com seu

objeto os elementos de todas as formas do conhecimento humano, a saber, da Filosofia, da Psicologia, da Biologia, da Política, etc. Hegel, em sua Estética, admite que:

...quanto mais a arte contribuir para favorecer as aspirações religiosas e as tendências morais e para suavizar os costumes, tanto mais elevado será o fim atingido.(45:27)

Muitas vezes a arte nos mostra que o homem, dado o seu alto grau de imaginação e raciocínio, possui um instinto que o arremete a igualar-se a Deus, isto é, não se contenta em desempenhar o simples papel de um ser criado. Admitimos serem as duas obras estudadas bastantes elucidativas neste particular.

A narrativa de Mary Shelley não se propõe a exagerar a falibilidade humana, mas pelo contrário, mostrar até que ponto o homem se esforça no sentido de anular as suas limitações. Oscar Wilde, por sua vez, descreve o inconformismo de uma personagem ao tomar consciência do inexorável determinismo, que lhe impõe o tempo e, para fugir de tal desígnio, passa a viver absorto em teorias que o levam a um trágico fim.

Cremos que a filosofia idealista, sobretudo com Fichte, Schelling e Hegel, dado o seu caráter dinâmico, imprimiu um novo estímulo no pensamento humano, procurando atenuar as divergências entre o ser e o cosmos. O Romantismo, através de seu universo artístico, constitui-se num portador desse otimismo filosófico. Por outro lado, e sobretudo com Schopenhauer, outros elementos da vida humana são colocados em destaque: que a vida é luta, mazela e sofrimento. A única forma para escapar do tédio existencial é obtida através do inconsciente, da intuição e da sensação

imediate, marcas preponderantes desse idealismo pessimista, do qual o Decadentismo tornou-se o porta-voz absoluto.

1 - SHELLEY, Mary. Frankenstein. Trad. Mídzio Araújo Jorge Monks. Porto Alegre: L & Pn, 1993.

2 - WILDE, Oscar. Obras Completas. Organizada, Traduzida e anotada por Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989.

II : SOBRE A VIDA E A OBRA DOS AUTORES

3 - ACKROYD, Peter. O Testamento de Oscar Wilde. Trad. Heloísa Jahn. Rio de Janeiro: Bloch, 1987.

4 - ELLMANN, Richard. Oscar Wilde. Trad. José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

5 - FARIA, Benlli Luiz de. A Pressão de Oscar Wilde na "Belle Époque" Literária Brasileira. São Paulo: Paratext, 1988.

6 - HARRIS, Frank. Oscar Wilde: sua Vida e Condições. Trad. Gasparino Menges. São Paulo: Nacional, 1954.

7 - MAUROIS, André. A vida de Shelley. Trad. Manuel Bandeira. São Paulo: Nacional, s.d.

8 - MAGILL, Frank N. Cinema - The Novel Into Film. California: Salem Press, 1988.

III : OBRAS DE OUTROS AUTORES

9 - CHAMISSO, Adelbert von. A Singular História de Peter Schlemihl. Trad. Otto Schneider. São Paulo: Hufvornamentos, s.d.

10 - ESQUILO. Prometeu Acorrentado. Prefácio, tradução e notas de J. B. Helle e Souza. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.

11 - BUTHE, Wolfgang. Os Sofrimentos de Jovem Werther. Trad. Dalmo Coutinho. São Paulo: Circulo do Livro, s.d.

12 - RUTSMANS, J.-X. As Aveses. Trad. José Paulo Faria. São Paulo: Schwartz, 1987.

13 - WILTON, John. O Paraíso Perdido. Trad. Conceição G. Sotto Maior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.

14 - POE, Edgar Allan. Obras Completas. Organizada, traduzida e anotada por Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

B I B L I O G R A F I A

I) CORPUS

- 1 - SHELLEY, Mary. Frankenstein. Trad. Miécio Araújo Jorge Honkis. Porto Alegre: L & PM, 1985.
- 2 - WILDE, Oscar. Obra Completa. Organizada, Traduzida e anotada por Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1980.

II) SOBRE A VIDA E A OBRA DOS AUTORES

- 3 - ACKROYD, Peter. O Testamento de Oscar Wilde. Trad. Heloísa Jahn. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- 4 - ELLMANN, Richard. Oscar Wilde. Trad. José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- 5 - FARIA, Gentil Luiz de. A Presença de Oscar Wilde na "Belle Époque" Literária Brasileira. São Paulo: Pannartz, 1988.
- 6 - HARRIS, Frank. Oscar Wilde: sua Vida e Confissões. Trad. Godofredo Rangel. São Paulo: Nacional, 1956.
- 7 - MAUROIS, André. A Vida de Shelley. Trad. Manuel Bandeira. São Paulo: Nacional, s.d.
- 8 - MAGILL, Frank N. Cinema - The Novel Into Film. California: Salem Press, 1980.

III) OBRAS DE OUTROS AUTORES

- 9 - CHAMISSO, Adelbert von. A Singular História de Peter Schlemihl. Trad. Otto Schneider. São Paulo: Melhoramentos, s.d.
- 10 - ÉSQUILO. Prometeu Acorrentado. Prefácio, tradução e notas de J. B. Mello e Souza. Rio de Janeiro, Tecnoprint, s.d.
- 11 - GOETHE, Wolfgan. Os Sofrimentos do Jovem Werther. Trad. Galeão Coutinho, São Paulo: Círculo do Livro, s.d.
- 12 - HUYSMANS, J.-K. As Aversas. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Schwarcz, 1987.
- 13 - MILTON, John. O Paraíso Perdido. Trad. Conceição G. Sotto Maior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.
- 14 - POE, Edgar Allan. Obra Completa. Organizada, traduzida e anotada por Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

IV) LIVROS DE TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA LITERÁRIAS

- 15 - AGUIAR E SILVA, V. M. Teoria da Literatura. Coimbra: Almedina, 1983.
- 16 - AMORA, A. Soares. Teoria da Literatura. São Paulo: Editora Clássico-Científica, s.d.
- 17 - BARTHES, Roland. Crítica e Verdade. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- 18 - BONET, Carmelo M. Crítica Literária. Trad. Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1969.
- 19 - CANDIDO, Antonio et al. A Personagem de Ficção. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- 20 - CARPEAUX, Otto Maria. História da Literatura Ocidental IV, V, VI, VII. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987.
- 21 - FORSTER, Edward Morgan. Aspectos do Romance. Trad. Helena Maria Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.
- 22 - FRYE, Northrop. Anatomia da Crítica. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- 23 - GOLDMANN, Lucien. Sociologia do Romance. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- 24 - HAUSER, Arnold. História Social da Literatura e da Arte I, II, Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- 25 - KARL, F. R. A Reader's Guide to the Development of the English Novel in the 18th. Century. London: Thames & Hudson, s.d.
- 26 - LOBO, Luiza (Org.). Teorias Poéticas do Romantismo. Tradução, seleção e notas de Luiza Lobo. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- 27 - MÉNARD, René. Mitologia Greco-Romana II. Trad. Aldo Della Nina. São Paulo: Fittipaldi, 1985.
- 28 - MOISÉS, Massaud. A Criação Literária. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- 29 - RICHARDS, I. A. Princípios de Crítica Literária. Trad. Rosaura Eichenberg et al. Porto Alegre: Globo, 1971.
- 30 - TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro. Petrópolis, Vozes, 1985.

- 31 - TODOROV, Tzvetan. Estruturalismo e Poética. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.
- 32 - TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org). Teoria da Literatura-Formalistas Russos. Trad. A. M. R. Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1978.
- 33 - WELLEK, R. e WARREN, A. Teoria de Literatura. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, s.d.

V) LIVROS DE FILOSOFIA E ESTÉTICA LITERÁRIAS

- 34 - ABBAGNANO, N. Dicionário de Filosofia. Trad. Coordenada e Revista por Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- 35 - ----- História da Filosofia. Trad. Conceição Jardim et al. Lisboa: Editorial Presença, 1970.
- 36 - ARISTÓTELES. Arte Retórica e Arte Poética. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.
- 37 - BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. Trad. Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- 38 - BOSANQUET, B. História de la Estética. Buenos Aires: Nueva Visión, 1961.
- 39 - DUARTE JR., João-Francisco. O que é Beleza. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- 40 - ECO, Umberto. A Estrutura Ausente. trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- 41 - ----- Obra Aberta. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- 42 - FARRE, Luiz. Estética. Cordoba: Libreria Cervantes, 1950.
- 43 - FICHTE, Johann Gottlieb. A Doutrina-da-Ciência de 1794 e Outros Escritos. Seleção de textos, tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- 44 - GIFFONI, Carneiro O. Estética e Cultura. São Paulo: Continental, 1944.
- 45 - HEGEL, G. W. Friedrich. Estética I. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1989.
- 46 - ----- A Fenomenologia do Espírito, Introdução à História da Filosofia II. Trad. Henrique Claudio de Lima Vaz et al. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

- 47 - HUISMAN, Denis. A Estética. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1961.
- 48 - KANT, Immanuel. Da Arte e do Gênio II. Trad. Tania Maria Bernkopf et al. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Coleção "Os Pensadores", p. 241-264).
- 49 - KIERKEGAARD, Sören Aabye. Diário de um Sedutor. Trad. Carlos Grifo. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Coleção "Os Pensadores" p. 1-105).
- 50 - KONDER, Leandro. O que é Dialética. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- 51 - MENDES, Oscar. Estética Literária Inglesa. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.
- 52 - MORENTE, Manuel Garcia. Fundamentos de Filosofia. Trad. Guillermo de la Cruz Coronado. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- 53 - PADOVANI, A. e CASTAGNOLA, L. História da Filosofia. São Paulo: Melhoramentos, 1974.
- 54 - PLATÃO, "Fedro", Diálogos. Trad. Jorge Paleikat. Porto Alegre: Globo, 1962.
- 55 - PLAZAOLA, Juan. Introducción a la Estética. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1973.
- 56 - PRADO JR., Caio. O que é Filosofia. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- 57 - SCHELLING, Friedrich von. Cartas Filosóficas Sobre o Dogmatismo e o Criticismo, O "Programa Sistemático", Exposição da Idéia Universal da Filosofia em Geral e da Filosofia-da-Natureza como Parte Integrante da Primeira, A Divina Comédia e a Filosofia, Bruno ou do Princípio Divino e Natural das Coisas, História da Filosofia Moderna: Hegel. Seleção, tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1989.
- 58 - SCHOPENHAUER, Arthur. Dores do Mundo. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.
- 59 - ----- O mundo como Vontade e Representação. Trad. Heraldo Barbuy. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.
- 60 - ----- A Vontade de Amar. Trad. Aurélio de Oliveira. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.

- 61 - SCHOPENHAUER, Arthur. O Mundo Como Vontade e Representação (III Parte), Crítica da Filosofia Kantiana, Parerga e Paraliponema (Capítulos V, VIII, XII, XIV). Trad. Wolfgang Leo Maar e Maria Lúcia Melo e Oliveira Cacciola. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- 62 - SCIACCA, Michele F. História da Filosofia. Trad. Luiz Washington Vita. São Paulo: Mestre Jou, 1962.



