

**Valdivino Pina da Silva**

**Romantismo e Decadentismo Esteticista:  
Similaridades e Oposições**

**São José do Rio Preto**

**1999**



\*

1910001121



Carla  
Rodrigues  
Rodrigues  
Waut 2, 4

**VALDIVINO PINA DA SILVA**

**ROMANTISMO E DECADENTISMO ESTETICISTA:  
SIMILARIDADES E OPOSIÇÕES**

**SÃO JOSÉ DO RIO PRETO**

**1999**

**VALDIVINO PINA DA SILVA**

**ROMANTISMO E DECADENTISMO ESTETICISTA:  
SIMILARIDADES E OPOSIÇÕES**



T1.123/02

**Tese apresentada ao Instituto de  
Biociências, Letras e Ciências  
Exatas da Universidade Estadual  
Paulista "Júlio de Mesquita Filho",  
Para obtenção do título de Doutor  
em Letras (Área de Concentração:  
Teoria da Literatura).**

**Orientador: Prof. Dr. Valdemar  
Munhoz Rodrigues**

**São José do Rio Preto  
1999**



**Ao artista, artífice de castelos sobre as areias do tempo, com quem partilhamos o prazer de falar o idioma do Absoluto;**

**À Beleza, cuja contemplação nos transporta a um mundo ideal;**

**A todos os que procuram crescer interiormente com o fito de superar obstáculos e limitações;**

**A meus pais, Otaviano (*in memoriam*) e Rosa, pela vida;**

**À minha esposa, Sonia, com carinho especial, pela compreensão, apoio e amor;**

**dedicamos este trabalho.**

**Ao Prof. Dr. Valdemar Munhoz Rodrigues, pela orientação da pesquisa;**

**Aos professores Amélia de Alcântara Guerra e Amadeu Jesus Pessota, pela leitura e sugestões;**

**Nossos agradecimentos especiais à Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior \_\_\_\_ CAPES \_\_\_\_ e à Fundação Educacional de Votuporanga (Centro Universitário de Votuporanga), pelo apoio financeiro;**

**A Deus, pela existência.**



## SUMÁRIO

|                                                                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| DEDICATÓRIA.....                                                                                                   | iii |
| AGRADECIMENTOS .....                                                                                               | iv  |
| RESUMO .....                                                                                                       | 1   |
| INTRODUÇÃO .....                                                                                                   | 3   |
| I. AS ORIGENS DO ESTETICISMO: ESTÉTICAS E POÉTICAS<br>IDEALISTAS.....                                              | 8   |
| II. FONTES LITERÁRIAS DO ESTETICISMO.....                                                                          | 26  |
| II. 1. <i>O DIÁRIO DE UM SEDUTOR</i> .....                                                                         | 28  |
| II. 2. <i>ÀS AVESSAS</i> .....                                                                                     | 44  |
| II. 3. <i>O PRAZER</i> .....                                                                                       | 68  |
| II.3.1. MANIFESTAÇÕES DA DEGENERAÇÃO DECADENTISTA.....                                                             | 81  |
| II.3.2. MANIFESTAÇÕES DO ESTETICISMO .....                                                                         | 92  |
| III. O ESTETICISMO WILDIANO E A PROJEÇÃO DO PENSAMENTO<br>SCHOPENHAURIANO EM <i>O RETRATO DE DORIAN GRAY</i> ..... | 105 |
| IV. ROMANTISMO E DECADENTISMO: SIMILARIDADES E<br>OPOSIÇÕES .....                                                  | 137 |
| IV.1. O MODERNO PROMETEU .....                                                                                     | 142 |
| IV.1.1. DIMENSÃO TÉCNICA .....                                                                                     | 145 |
| IV.1.2. DIMENSÃO SOCIAL .....                                                                                      | 148 |
| IV.1.3. DIMENSÃO ARTÍSTICA.....                                                                                    | 153 |
| IV.2. A FRAGMENTAÇÃO E A PERDA DA AURA .....                                                                       | 161 |
| V. OPOSIÇÕES TÉCNICO-COMPOSITIVAS .....                                                                            | 186 |
| V.1. O CRIADOR E A CRIAÇÃO .....                                                                                   | 192 |
| V.2. O BELO E O FEIO COMO CATEGORIAS POLISSÊMICAS .....                                                            | 196 |
| V.3. O ENIGMA DO OLHAR NO PROCESSO DE PERCEPÇÃO DA<br>REALIDADE .....                                              | 203 |
| V.4. A MULHER: UMA VISÃO TENSIVA ..                                                                                | 215 |
| CONCLUSÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS .....                                                                             | 221 |
| REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA E BIBLIOGRAFIA .....                                                                      | 226 |



## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo a elaboração de um texto crítico em que são feitas apreciações a respeito da obra literária e, em particular, sobre a importância da estética schopenhauriana no processo de desautomatização da realidade, resultando no que se convencionou denominar esteticismo.

Primeiramente, faremos algumas considerações acerca das poéticas e estéticas idealistas, bem como de algumas fontes literárias do esteticismo (destacamos *O Diário de um Sedutor*, de Kierkegaard, *Às Avessas*, de J.-K. Huysmans e *O Prazer*, de Gabriele D'Annunzio). Transposta essa instância, procederemos ao estudo da estética schopenhauriana e à projeção do pensamento de Schopenhauer na obra de Oscar Wilde. Finalmente, procuraremos evidenciar as similaridades e oposições entre Romantismo e Decadentismo, tomando como parâmetro as obras *Frankenstein* (de Mary Shelley) e *O Retrato de Dorian Gray* (de Oscar Wilde).





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

**Os que buscam sob a superfície, fazem-no  
por seu próprio risco.**

**Os que procuram decifrar o símbolo, correm  
também seu próprio risco.**

**(Oscar Wilde)**

## INTRODUÇÃO

O presente estudo tem como objetivo elaborar um texto crítico capaz de analisar, explicar e apreciar alguns valores e procedimentos estéticos da narrativa em prosa.

Há vários graus de esteticismo. A linguagem cotidiana está vinculada a um referencial tautológico, ao passo que o discurso literário procede à desautomatização dessa referencialidade e o faz por intermédio da palavra, uma das formas de traduzir o mundo; não se trata de logomaquia, mas de atribuir ao significante o maior número possível de significados. Desde que algo possa ser classificado como artístico, já existe aí um pendor esteticista. Sendo a arte expressão do belo (artisticamente entendido), o esteticismo é o maior grau de objetividade que se concede à beleza. Portanto há na arte uma propensão esteticista; acontece que a história da literatura só empregará esse termo no final do século XIX.



Mas, dentre os diversos momentos dessa objetividade concedida à beleza, dois interessam-nos particularmente: um, presente no Romantismo, e outro, no Decadentismo. É desses dois graus do esteticismo que vamos nos ocupar. Para isso, serão de suma importância considerações sobre filosofia e estética idealistas, teorias poéticas e críticas, bem como sobre a história literária do período em questão.

Em se tratando do Romantismo, é uma época marcada por inúmeras transformações políticas, sociais, econômicas, filosóficas e artísticas que lançaram as bases para a modernidade. Esse movimento filosófico, artístico e literário, expressivo no limiar do século XIX, constitui uma marca específica desse período, sobretudo no que diz respeito à ruptura com os padrões clássicos. Embora as origens do esteticismo possam ser encontradas no início do século em questão, o Romantismo se atém mais ao aspecto temático. Mas é sobretudo aí que se descortina um novo processo da criação artística, baseado na imitação recriadora.

O homem, ao buscar o conhecimento através da arte, não copia uma realidade exterior a ele, mas recria algo a partir da sua subjetividade. Dessa forma, são imperativos os seguintes preceitos estéticos: o desprezo pelas formas e figuras fixas, a mistura de gêneros, a fusão do sublime



e do grotesco, o belo horrível, cemiterial e fantástico, o culto do desordenado e deformado.

As narrativas que serão mais detalhadamente examinadas não foram selecionadas tendo em vista a grandiosidade e importância dos seus autores, mas, sobretudo, porque são também formas literárias, ainda que consideradas inferiores por alguns, através das quais veicula uma essencialidade artística.

A modernidade, cujas fontes procuraremos precisar, entende que a compreensão imediata de uma expressão verbal faz que as palavras desapareçam, ficando em seu lugar tão-somente a idéia semantizada (nível da referencialidade); quando não as entendemos racionalmente, elas permanecem, impondo-nos a sua existência. A sugestividade, a valorização do sonho, da imaginação são elementos imperativos na estética idealista romântica e serão as fontes para a incomunicabilidade e a desautomatização a que se propôs o esteticismo decadentista. Dentre tantos outros, estarão ligados a essa concepção artística escritores como Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé (na poesia) e Mary Shelley, Kierkegaard, Huysmans, D'Annunzio e Oscar Wilde (na prosa).

Entendemos que a realidade é a dimensão do homem e nele é inata a busca da beleza. No entanto, as



necessidades da vida prática, a nossa sujeição ao jugo da vontade (no dizer de Schopenhauer), fazem com que poucos a sintam com a devida intensidade, numa excessiva valorização da experiência empírica em detrimento da experiência estética. A reversibilidade desse processo pode ser vista de forma singular nos autores decadentistas que procuraremos examinar. Assim, o esteticismo procura transpor para a realidade empírica os preceitos da ficção, colocando-nos ainda diante de uma nova perspectiva da relação realidade/arte, a saber, a de que a beleza e a arte ocupam o vértice da pirâmide que hierarquiza todos os valores humanos.

Em suma, nosso estudo constitui três reflexões básicas. Primeiramente, uma abordagem das estéticas e das poéticas idealistas, bem como de algumas fontes literárias do esteticismo (destacamos *O Diário de um Sedutor*, de Kierkegaard, *Às Avessas*, de J.-K. Huysmans e *O Prazer*, de Gabriele D'Annunzio). Transposta essa primeira instância, procederemos ao estudo do esteticismo wildiano e da projeção do pensamento de Schopenhauer em *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. E, finalmente, procuraremos evidenciar as similaridades e oposições entre Romantismo e Decadentismo; tomaremos como parâmetros as obras *Frankenstein* (Mary Shelley), pertencente à fase inicial do Romantismo, e *O Retrato de*



*Dorian Gray* (Oscar Wilde), a nosso ver, a maior expressão artística do esteticismo decadentista, levando-se em consideração os seguintes elementos: o criador face à criação, o belo e o feio como categorias polissêmicas, a realidade e a arte mediatizadas pelo olhar e a visão tensiva da mulher.

Finalmente, as categorias do "não", do "avesso", que tematicamente são desenvolvidas no Romantismo (o desejo de fuga, a deformidade, a invocação da morte, o crime, os vícios, os desvios sexuais e morais), no Decadentismo esteticista estão intimamente vinculadas à linguagem que as exprimem.



## I. AS ORIGENS DO ESTETICISMO: ESTÉTICAS E POÉTICAS IDEALISTAS

Para a maioria dos críticos, o marco do filosofar moderno e contemporâneo encontra-se em Immanuel Kant (1724-1804). Seu criticismo influenciará profundamente seus sucessores, fazendo surgir duas tendências, de certa forma, antagônicas: o Idealismo e o Positivismo. A filosofia pós-kantiana ora reflete sobre aquilo que é inseparável do sujeito (base imanentista), tendo como expoente principal Hegel, ora busca o objeto de sua reflexão nos fatos e na experiência, como fizera exaustivamente Comte.

Inicialmente, porém, convém assinalar que a filosofia contempla todo tipo de especulação que se faz sobre algo de interesse universal ou particular. Da mesma forma que a história da literatura opõe o dionisiaco ao apolíneo<sup>1</sup>, às indagações do tipo "o que é que existe?"

---

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, chama a atenção para a existência de arquétipos como a Beleza, a Razão, o Equilíbrio, que se relacionam ao deus Apolo, e outros como a Imaginação e a Loucura, que são atributos de Dionísio.



são dadas respostas que se alternam contrária ou contraditoriamente. Para alguns pensadores, seu objeto situa-se na substância corpórea; já para outros, no espírito, na idéia platonicamente entendida. O Idealismo, a partir de Kant, retoma essa concepção platônica, objetivando as leis subjetivas da mente em detrimento do mundo fenomênico.

Se para o Realismo o conceito é produto de uma reflexão centrípeta, isto é, parte da realidade empírica para o sujeito, o Idealismo sustenta que a realidade das coisas surge do pensamento, identificando posteriormente "pensamento" e "eu" como realidades indivisíveis. Para Aristóteles, nossa mente é uma "lousa", através da qual nossos sentidos "escrevem" suas impressões, portanto, existem, antes de tudo, as coisas que nos cercam; o Idealismo, partindo do *cogito ergo sum* cartesiano vê o pensamento tão próximo do sujeito que os identifica no ato de pensar.

Enquanto o realista detém-se na realidade empírica, numa atitude espontânea e ao mesmo tempo estática, o idealista esforça-se para construir o mundo a partir do seu desejo de mudanças. Tal caráter dionisíaco está presente não só na filosofia, mas também nas manifestações artísticas, sobretudo nas do Romantismo. O egocentrismo romântico opõe-se à rigidez objetiva e





universal clássica; são imperativos a emoção, o sentimento, o desejo, a inquietação, o absoluto, o incondicionado; é a busca de uma perspectiva de inovação das coisas e dos valores vigentes.

Os filósofos pós-kantianos, embora o tenham tomado como ponto de partida, dele se diferenciam de forma significativa. Subsiste em Kant a existência de algo exterior ao sujeito, que procura impor um limite à cognoscibilidade, uma vez que só conhecemos "fenômenos", mas nunca a coisa-em-si, denominada "númeno". A dicotomia sujeito/objeto, advinda daí, não pode ser apreendida por nosso espírito, o que nos leva a crer que o Idealismo kantiano não é absoluto. Seus seguidores, no entanto, irão ocupar-se deste Absoluto, objetivando a arte, já que ela é uma das formas de concretização do infinito.

Discípulo de Kant, Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) assegura ser o *Eu* a essência da filosofia. Consoante seu pensamento, o *Eu* delinea o *não-eu* com o fito de refletir sobre si mesmo. Desta forma, a consciência do que é absoluto não está tão-somente 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 (48:138).

O Absoluto, a fim de que realize sua atividade, requer sempre um objeto sobre o qual essa atividade se processe, admitindo o *não-eu*, ou seja, o objeto de tal atividade, donde concluímos que o Absoluto se realiza por meio do sujeito em atividade, isto é, em ação com o objeto passivo. Para Fichte, a produção do *não-eu* por parte do *Eu*, ou seja, da natureza pelo espírito, é ainda 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", sendo o primeiro o eu cognoscitivo e o segundo, o eu emotivo.

Essa atividade prática e teórica tem por finalidade a perfeita realização do espírito, pois esse, através do eu prático, conquista a liberdade e toma consciência da sua natureza de absoluto, já que a atividade pura do eu é infinita e "não é possível uma inteligência no homem se não houver nele uma faculdade prática" (48:142).

Fichte vê o Idealismo como sistema da liberdade, em que o *Eu* precede e condiciona as coisas, evidenciando uma das críticas kantianas, a saber, a da razão prática; a da



razão pura caberá a G.W. Friedrich Hegel (1770-1831) desenvolver.

Para Hegel o Absoluto é a Razão, entendida como uma potência dinâmica que contrasta subjetividade e mundo. Sua Lógica, a qual denominou "dialética dos opostos", oferece-nos a evolução do pensamento e da realidade segundo um processo trifásico: tese-antítese-síntese. A dialética hegeliana tem sua fundamentação no vir-a-ser de Heráclito. Segundo esse, a negação e o mal são necessários para que possamos sentir o positivo e o bem. Em seu fragmento 91, Heráclito afirma que um homem não pode banhar-se duas vezes no mesmo rio, o que nos leva a concluir que tudo existe em constante mudança.

Desta forma, Hegel toma das categorias kantianas a negação como impulso do devir, uma vez que a vida e a realidade são caracterizadas pela inquietude e não pela estaticidade. Destarte, surgem os três momentos do devir: Idéia (princípio inteligível da realidade), Natureza (exteriorização espaço-temporal da Idéia) e Espírito (atividade reflexiva da Idéia), sendo esses três níveis, respectivamente, tese (elementos empíricos estabelecem-se de forma absoluta), antítese (por não esgotarem o absoluto do qual são apenas um momento, tais elementos criam o seu oposto) e síntese (surgem elementos mais ricos, resultantes das fases anteriores que novamente se



auto-afirmam como absolutos, reiniciando um novo processo dialético).

Seguindo ainda fielmente seu esquema dialético, divide o Espírito em três instâncias: o subjetivo, o objetivo e o absoluto. O indivíduo empírico constitui o Espírito subjetivo, que se desdobra ainda em três outros momentos: consciência (individualidade enquanto atividade vital), autoconsciência (atividade auto-reflexiva do sujeito) e razão (sujeito com saber e poder em busca da liberdade). Já o Espírito objetivo alcança a sua liberdade na interação com os demais indivíduos e é expresso pela tríade seguinte: direito (determinação da conduta externa de cada ser), moralidade (o homem subordinado à lei do dever) e eticidade (a ação moral praticada na família, na sociedade civil e no Estado). O Espírito absoluto é a expressão do incondicionado, através do qual o finito revela o infinito, o particular expressa o universal e exprime-se através da arte (manifestação sensível do Absoluto), da religião (Absoluto como representação mítica) e da filosofia (expressão lógica do Absoluto).

Podemos concluir que Hegel, ao considerar a arte como uma fase inferior do Espírito, nega-a como tal. Coube a seu contemporâneo Friedrich von Schelling (1775-1854) conceder objetividade à arte.



Para Schelling, o "Absoluto é, como talvez todo aquele que tem alguma capacidade de meditar admite por si só, necessariamente *identidade pura*" (66:49), isto é, a harmonia, a síntese dos contrários, o meio termo aristotélico, através do qual podemos ver as coisas, ainda que diversas entre si, como partes integrantes de uma realidade única.

O que há, por conseguinte, é pura identidade, a supressão das diferenças entre sujeito e objeto, entre a natureza e o espírito (caráter panteísta típico dos românticos). Como Fichte<sup>2</sup>, Schelling parte do "eu", deduzindo também uma duplicação do mesmo: atividade real (produção inconsciente do objeto) e atividade ideal (reflexão consciente sobre o objeto). Essa duplicação, o "eu real" (finito, limitado) e o "eu ideal" (infinito, ilimitado) não destrói, de maneira alguma, sua teoria da identidade absoluta, uma vez que o "eu" finito é sujeito de uma atividade infinita. No entanto, a atividade teórica (o conhecer) e a atividade prática (o realizar) não efetivam a identidade entre Natureza e Espírito; torna-se imprescindível a existência de uma atividade intermediária. Essa síntese só é obtida através da atividade artística, já que a imaginação é

<sup>2</sup> 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" (48: 74).

a faculdade que fica no intermédio entre a faculdade que conhece e a faculdade que realiza e que se introduz no ponto em que *cessa o conhecer* e o *realizar* ainda não começou (66:32).

Schelling inverte a relação tradicional entre arte e natureza, considerando a arte regra da natureza (eis aqui uma das fontes dos esteticistas). O ato artístico é o 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.

Subsiste em Fichte, Schelling e Hegel um certo pendor otimista que, de certa forma, contrasta com a realidade, o que vai gerar a insatisfação e o escapismo românticos. Surgem então o pessimismo daqueles que não obtiveram as promessas miraculosas propagadas pelos ideais da Revolução Francesa e a insatisfação da própria burguesia que, agora no poder, sente-se ameaçada pelas camadas inferiores na iminência de ascensão. Esse sentimento derrotista encontra eco na filosofia de Arthur Schopenhauer (1788-1860) que representa a fase final do Idealismo.





O "pai do pessimismo", como ficou conhecido, parte do dualismo de Kant (númeno/fenômeno), retomando ainda a díade platônica idéia/aparência para construir a base de seu sistema filosófico. Segundo Kant, conhecemos apenas o fenômeno e não a coisa-em-si (nosso conhecimento está subordinado a determinações de espaço, tempo e causalidade pertencentes apenas ao fenômeno); consoante Platão, o mundo visível constitui uma cópia imperfeita das Idéias, por isso essas não podem ser conhecidas. Schopenhauer procurou eliminar essa dicotomia. Para ele, o mundo é também aparência, "representação", logo ilusão, mas a verdadeira realidade, a "coisa em si", pode ser conhecida, já que sua objetivação em maior grau encontra-se no sujeito. Este pode conhecer-se a si próprio através da Vontade, sendo, portanto, representação (fenômeno) e vontade (essência). Assim também, a Idéia platônica passa a ser a Vontade não objetivada, não representada e, por conseguinte, "objeto, algo reconhecido, uma representação, e justamente devido a isto, e somente devido a isto, distinta da coisa em si" (70:09). O mundo é, pois, uma representação sensível da Vontade.

A Vontade schopenhauriana jamais tem um escopo e o mundo, por ser 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" (69:75). Postula, ainda, que a vida oscila entre a dor e o fastio. Se somos abastados, a vida se nos apresenta como um tédio; se temos pouco, somos miseráveis por querermos ter. Só há uma forma de libertação: a negação do querer viver (não se trata de um incentivo ao suicídio). Isso pode ser conseguido através da arte (anulação momentânea da Vontade), da virtude (fim do sentimento de individualidade) e da ascese (supressão dos instintos). Assim feito, o que nos resta é tão-somente o Nada, o fim da Vontade, da representação e do universo; chegamos a um estágio a que o filósofo denominou "o Brama", "o Nirvana", a inexistência de sujeito e objeto.

Pelo que ficou exposto, esses pensadores, de certa forma, colocam a arte numa escala privilegiada do pensamento, ao mesmo tempo em que uma nova ciência estreita as relações entre a filosofia e a arte: a estética.

Essa palavra foi usada em duas obras de Alexander G. Baumgarten (1714-1762): *Meditações Filosóficas Acerca do Poema* (1735) e *Estética* (publicada em dois volumes, respectivamente 1750 e 1758). Tomando como ponto de partida a "monadologia" de Leibniz, segundo a qual o universo é constituído da totalidade das mônadas e, sendo



essas detentoras das atividades de percepção (sensitiva) e apercepção (intelectiva), Baumgarten chama a atenção para a especificidade da beleza. Ela estaria no mais alto grau da atividade perceptiva, portanto, clara, mas não distinta dessa, o que faz de sua estética um conhecimento confuso, uma gnosilogia inferior. No entanto, não podemos negar o valor histórico da sua doutrina, sendo ele um dos primeiros pensadores a atribuir à arte um caráter 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 o ideal, do particular com o universal, do subjetivo com o objetivo. Contribui sobremaneira para isso sua *Crítica do Juízo*, publicada em 1790, em que o filósofo concede uma atenção especial ao problema da finalidade da arte. Segundo Kant, a arte é autônoma, podendo prescindir dos ideais moral, religioso, social, etc.

Para os artistas românticos, essa novidade kantiana constitui-se num ato libertador; ao fenômeno estético é conferida justificação intrínseca e total, sendo os juízos estéticos provenientes do gosto individual. 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" (56:249). Desse mesmo pensamento 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 (52:09).

É sobretudo a partir do Romantismo que a estética adquire autonomia, sendo encaminhada para sua finalidade essencial, ou seja, uma disciplina que tem por objeto a beleza e a arte. O belo e a arte são, desta feita, tratados de maneira diferente do que costumavam ser na filosofia dita antiga. Platão faz distinção entre beleza (manifestações dos valores, Idéias) e arte (imitação das coisas sensíveis), uma vez que para ele a arte é uma imitação de terceiro grau, por ser uma cópia do mundo sensível que por si já é uma imitação do hiperurânio (mundo das Idéias). A partir de Aristóteles a arte merece um lugar de destaque, por ser superior à realidade; segundo ele,

não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter



acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade (43:252).

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 atividades através do ato estético ("crítica do juízo"). Também Fichte realizou em seu *Eu Absoluto* a reconciliação do "eu" e do "não-eu", deixando entrever que o ato estético sintetiza as atividades teórica e prática; para Hegel, a criação estética é a representação do infinito (espírito) no finito (matéria sensível); para Schelling, é a identidade dos contrários (real e espiritual); e para Schopenhauer, a arte exerce sobre nós uma certa magia, isto é, liberta-nos momentaneamente da Vontade, da dor.

Seria ignorância da 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; daí utilizarmos a denominação plural de estéticas idealistas. São preceitos caracterizadores comuns desse riquíssimo sistema filosófico termos como: Absoluto, Idéia, subjetividade, criação livre, originalidade, dom, gênio, intuição,



emoção, sentimento, etc. A nosso ver, é nesse Romantismo inicial que estão as origens do esteticismo.

Da mesma forma, as poéticas idealistas contêm, em germe, preceitos básicos do esteticismo. E poderíamos ir muito mais além, retrocedendo até Aristóteles. Foi ele o primeiro pensador a proteger, por assim dizer, o primado artístico, defendendo a arte das acusações feitas por Platão. Segundo esse, ela era, sobretudo, nociva ao Estado; no entanto, se possuísse uma finalidade utilitária, poderia ser admitida na República. O Estagirita, pelo contrário, ao diferenciar a história (caráter particular) da *poesia* (caráter universal), outorga à arte uma posição privilegiada. A arte seria a cópia (*mimese*) não de modelos encontrados na realidade empírica, como quisera Platão, mas encontrados na realidade virtual; é a imitação do possível e, assim, infinitamente mais rica que a natureza, sendo até capaz de purificar os sentimentos humanos.

A concepção de arte proposta por Aristóteles é uma forma, ainda que rudimentar, de desautomatização da realidade empírica, uma das maneiras de colocarmos o mundo entre parênteses. A partir do Romantismo, sobretudo, impõe-se uma *mimese* moderna, cuja base é a intuição, a criatividade, com autonomia total em relação à realidade. Esse desejo de trabalhar a imaginação, o



místico, o sobrenatural, e o desejo de transformar a palavra no objeto através do qual se possa atingir a beleza suprema podem ser vistos em várias teorias poéticas. E não é de se estranhar que o pensamento aristotélico tivesse um largo êxito entre os filósofos por nós discutidos anteriormente. Schelling inverte a relação tradicional entre a natureza e a arte, considerando a arte regra da natureza<sup>3</sup>; conforme ele mesmo nos assegura, o natural não deve ser a regra, embora a arte busque sua exteriorização numa forma concreta. Assim, o ato estético constitui-se na realização mais elevada do espírito humano.

Várias são as teorias poéticas em que podemos encontrar concepções semelhantes a essas; procuraremos abordar algumas delas. Enquanto Wordsworth procura dar a sua obra um caráter social, já que, segundo ele, o poeta não escreve para si só, mas para o povo, Coleridge coloca a linguagem a serviço do sobrenatural. Da mesma forma Schiller, no seu ensaio *Sobre Poesia Ingênua e Poesia Sentimental*, escrito em 1800, vê a arte como representação de uma realidade supra-sensorial, sendo seu objetivo o de não imitar a natureza, mas sim o de elevá-la ao ideal.

---

<sup>3</sup> Para Oscar Wilde a vida imita a arte e não o contrário.



Desta maneira, o esteticismo, aos poucos, vai tomando forma até atingir o seu ápice: fazer da beleza a condição essencial para a existência. Não é apenas uma forma inusitada de se conceber a realidade, mas, sobretudo, uma nova proposta de linguagem. Uma outra contribuição nos é dada por Novalis, em seus *Fragmentos Logológicos*. Aí preconiza ele que a poesia "mistura tudo para criar o que é seu supremo alvo: a elevação do homem acima de si mesmo" (30:82). E obviamente isso se faz através da palavra.

Igualmente, o diletantismo e a estesia dos dândis decadentistas estão muito próximos do pensamento de Shelley, transcrito a seguir:

Um homem, para ser muito bom, deve ter intensa e ampla imaginação; deve se colocar no lugar de outrem e de muitos outros; deve tornar suas as dores e prazeres de sua espécie. O grande instrumento do bem moral é a imaginação; e a poesia contribui para o efeito, porque age sobre a causa. A poesia amplia o círculo da imaginação [...] (30:227).

Os dândis esteticistas procuram sensações inusitadas, desautomatizando-se a ponto de esquecerem sua própria existência. O refinamento cultural que, segundo Friedrich Schlegel, faz da criatura não mais "uma



Desta maneira, o esteticismo, aos poucos, vai tomando forma até atingir o seu ápice: fazer da beleza a condição essencial para a existência. Não é apenas uma forma inusitada de se conceber a realidade, mas, sobretudo, uma nova proposta de linguagem. Uma outra contribuição nos é dada por Novalis, em seus *Fragmentos Logológicos*. Aí preconiza ele que a poesia "mistura tudo para criar o que é seu supremo alvo: a elevação do homem acima de si mesmo" (30:82). E obviamente isso se faz através da palavra.

Igualmente, o diletantismo e a estesia dos dândis decadentistas estão muito próximos do pensamento de Shelley, transcrito a seguir:

Um homem, para ser muito bom, deve ter intensa e ampla imaginação; deve se colocar no lugar de outrem e de muitos outros; deve tornar suas as dores e prazeres de sua espécie. O grande instrumento do bem moral é a imaginação; e a poesia contribui para o efeito, porque age sobre a causa. A poesia amplia o círculo da imaginação [...] (30:227).

Os dândis esteticistas procuram sensações inusitadas, desautomatizando-se a ponto de esquecerem sua própria existência. O refinamento cultural que, segundo Friedrich Schlegel, faz da criatura não mais "uma

caricatura de si mesma" (30:53) é também uma forma de o homem aumentar seu grau de sensibilidade.

A condição de párias sociais a que estão submetidos os artistas pode muito bem ser representada pelo pensamento de Chateaubriand. Para ele, os poetas "ocupam o meio, tocando o céu por suas virtudes, e os infernos por seus vícios; amados pelos anjos, odiados pelos demônios [...]" (30:121-122). Alguns anos depois é esta a situação do escritor: Verlaine recebe o título de "prince des poètes", enquanto Oscar Wilde é visto como um judas que trai os princípios morais da Era Vitoriana e é, por isso, duramente castigado.

Ainda em seu fragmento 255, Friedrich Schlegel afirma: "[...] é preciso que o poeta tenha de filosofar sobre a sua arte" (30:64). Eis aí o pendor dos esteticistas e de toda a arte moderna em refletir sobre sua própria criação, e a metalinguagem é colocada bem próxima da função dominante jakobsoniana.

A atitude esteticista manifesta-se também nos filósofos. Kierkegaard chega a afirmar que sua vida não seria, a despeito de tudo, mais do que uma existência eminentemente poética. Artisticamente irá desenvolver tal assertiva em *O Diário de um Sedutor*, sobre o qual falaremos num capítulo próximo. Até mesmo Hegel, que não coloca a arte num plano privilegiado do conhecimento



humano como fizera 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* (52:59).

Concluimos que os esteticistas, sejam eles românticos ou decadentistas, desautomatizam a percepção da realidade e o fazem, sobretudo, pela desautomatização da linguagem, fazendo-a chamar a atenção para si mesma; procura-se através de paradoxos, aforismos e outros recursos morfossintáticos, sugerir uma gama infinita de efeitos sinestésicos, obtendo-se um verbalismo artificial subordinado à excitação cerebral, capaz de substituir a realidade pela ficção.

## II. FONTES LITERÁRIAS DO ESTETICISMO

Não só as filosofias, as estéticas, as poéticas e as críticas são passíveis de se projetarem através da obra de arte. As próprias obras absorvem umas às outras, ainda que por oposição, engendrando contínua e ininterruptamente novas formas de expressão da beleza.

Neste capítulo trataremos de três narrativas que, a nosso ver, foram significativas para as nossas considerações, uma vez que estabeleceram implícita ou explicitamente preceitos básicos do que se denominou esteticismo no século XIX. Elas procuram ilustrar, numa dimensão outra, o eterno desejo humano de fugir da cotidianidade, numa tentativa de neutralizar o tempo cronológico, já que esse traz em si o estigma do mal.

Segundo Kierkegaard, o homem estetizante vive o instantâneo, despreza o banal, o mesquinho, evitando a todo custo a repetição que torna a vida monótona e insignificante. Como solução, o filósofo encontra uma nova forma de vida, ou seja, uma existência poética; abandona a religião, entrega-se a prazeres desregrados, gastando suas economias em trajes, comidas e bebidas refinados.



Uma obra em especial, *Diário de um Sedutor*, publicada em 1843, é, sem dúvida, a explicitação artística que irá ilustrar este esteticismo kierkegaardiano.



### II.1. O DIÁRIO DE UM SEDUTOR

O protagonista, Johannes, busca na sedução uma nova forma de prazer, e a sua vida é "uma tentativa constante para realizar a tarefa de viver poeticamente" (04:04). Cordélia, o objeto da sua sedução, não é seduzida por sua 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" (04:54).

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, em que há apenas o deleite espiritual: as idéias fluem com beleza, o corpo ilumina-se de uma aura incandescente e a jovem é de tal forma envolvida nessa vivência artística organizada por Johannes que, no final, não consegue culpá-lo de nada que acontecera. Como a finalidade de Johannes era sempre a de despertar novas emoções em Cordélia, para satisfazer-se apenas com as observações, tão logo essas sensações se tornem comuns e a realidade deixe de ser um motivo estético, não há lugar para mais nada e Cordélia deve ser abandonada em troca de nova busca, capaz de

propiciar novos prazeres estéticos. Tal objeto, incondicionalmente, desempenhará a mesma função, ou seja, fará da realidade um sonho, da vida uma ficção. Mas quando a ilusão acabar, tudo estará novamente vazio, diminuído e insípido. 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, qual seja, o prazer pela rememoração do que outrora fora vivido artisticamente. Isso intensifica a sensação do que fora experienciado.

Em síntese, é isso o que mostra o "diário" que passaremos a analisar, a saber, a evolução da sensibilidade que Johannes desenvolve no íntimo da jovem Cordélia, a fim de estetizá-la, ou seja, fazê-la perder o vínculo com a realidade, sem, no entanto, perder a consciência desta mesma realidade. A sedução é, sobretudo, verbal e não visual ou moral, como já anteriormente assinalamos. A citação que consta do dia 3 de julho no diário é significativa neste pormenor:

Non formosus erat, sed erat facundus Ulixes,  
Et tamen aequoreas torsit amore Deas.<sup>(4)</sup>

---

<sup>4</sup> Ulisses não era formoso, mas eloquente. / E todavia fez se apaixonarem por ele as Sereias.

O primeiro contato que tem com a jovem é essencialmente uma imagem poética. Numa loja, através de um espelho, ele a contempla, exaltando-se sensivelmente; seu intuito, a partir de então, era de "compreendê-la, mas não tomá-la" (04:12). Retém no seu espírito a imagem da moça e se compraz ao trazê-la de volta, resultando num intenso desejo sem a presença do objeto, o que o leva a refletir sobre o caráter enigmático das palavras:

Como a linguagem é cheia de significado, como é concisa: [...] que beleza e força ela possui em todas as combinações em que intervém! Tal como a riqueza da alma é um enigma, também, enquanto a língua se não solta e assim o enigma se resolve, é a jovem um enigma (04:24).

Cordélia é, portanto, um enigma a ser desvendado através da palavra. No entanto, ainda é cedo demais; apenas se delicia em observar a moça sem ser visto por ela. Para ele, o prazer deve ser bebido lentamente; assim o consegue, quando seus olhos mentais não são capazes de restituir-lhe a imagem de Cordélia, pois dessa forma ele pode recriá-la dentre as várias possibilidades oscilantes entre o real e o ideal.

Nesse jogo de sedução, os meios justificam os fins. A bem da verdade, na ótica esteticista, a finalidade perde todo o seu poder de encantamento ao ser atingida, restando



apenas a imagem dos meios, que podem ser recriados de forma artística infinitamente. Daí Johannes considerar que

Todo amor tem o seu mistério, e também o amor  
pérvido desde que nele exista o necessário  
elemento estético (04:28).

A estesia de Johannes intensifica-se à medida que Cordélia se lhe afigura como uma estância em que ele pode exercitar-se esteticamente. Descobre que a moça visita uma viúva, a Sr<sup>a</sup>. Jansen, e suas três filhas, obtendo dessas que Cordélia não tem pai e vive sozinha com uma tia. Conclui que o prazer, desta forma, será ainda mais intenso, já que o isolamento da jovem propiciou-lhe um caráter reflexivo; ela "vive no mundo do imaginário" (04:31).

Apresentado para Cordélia na casa da Sr<sup>a</sup>. Jansen, fingiu desprendimento, a fim de observá-la melhor. Destarte, procura sempre se fazer presente para despertar na jovem a sensação de que ele seja como uma recordação capaz de ser conservada, trazida à realidade.

A partir de então, passa a agir indiretamente, desde que estivesse sempre presente para melhor fruir o estado de alma de Cordélia. A oportunidade foi-lhe oferecida ao descobrir que Eduardo, filho do Sr. Baxter, está apaixonado por ela. Segundo o que pensa Johannes, a paixão do rapaz o tornaria ridículo aos olhos da moça, privando-o de sua



masculinidade e fazendo Cordélia sentir-se superior; é a consciência de tal superioridade que a faria interessante e o que obviamente lhe proporcionaria maior prazer ainda.

O que sucede é Johannes direcionando a atitude de Eduardo. Obtém do rapaz informações importantes sobre Cordélia, aconselha o moço a visitá-la e levá-lo como amigo, pois assim ela ficaria confusa sobre suas intenções. Durante as visitas, observa Cordélia, enquanto conversa com a tia sobre economia rural. Percebe a irritação da moça quando ele fala sobre manteiga, patos, galinhas; nota que ela também o considera um enigma, mas a sua ironia é tamanha que ela não consegue desvendá-lo.

Agora a sedução deve tomar outra forma: as palavras. Mostra-se interessado por ela e, através de um método dialógico, passa a conhecê-la melhor. Nesse ínterim, a excitação cerebral o faz ultrapassar a sua própria realidade. Imagina-se conversando com Zéfiro, ordenando à divindade que faça uma jovem passar pelo ridículo; graças ao vento, o chapéu da moça cairia em suas mãos e, assim, ela ser-lhe-ia grata pelo favor.

A partir daí, pretende transportar Cordélia a uma outra dimensão: a artística. Então, aconselha Eduardo a emprestar-lhe livros; ele, Johannes, indica-os, para, posteriormente, poder lê-los para a moça.



Decide deixar de ser espectador e, para isso, Eduardo deve desaparecer. Seu único intento agora é fruir Cordélia no sentido estético, como ele mesmo admite:

Sob o céu da estética tudo é leve, belo, fugitivo, mas assim que a ética se mete no assunto tudo se torna duro, anguloso, infinitamente fatigante(04:51).

A ética a que se refere Johannes é o compromisso do noivado que pretende firmar com Cordélia, antes que Eduardo o faça. Mas isso não será problema, pois conduzirá as coisas para que ela mesma rompa o compromisso num tempo oportuno. Para ele,

Introduzir-se como um sonho na imaginação de uma jovem é uma arte, sair dela, uma obra-prima. Mas esta depende essencialmente daquela (04:51).

O momento do pedido é essencialmente artístico por ser conotativo, polissêmico, ambíguo, plurissignificativo e, sobretudo, arbitrário: é formalizado estando os dois a sós, já sabendo ele que Cordélia o faria dirigir-se à tia; ela não aceitou, mas também não recusou, ou seja, a tia diria sim e ela também, sem, no entanto, dizê-lo.

Assim também será o relacionamento entre os dois de agora em diante. Ele a fará amar duplamente, isto é, amar e

estar consciente de que o aprendera com ele. Vivem imersos na contemplação um do outro. É como se ele não existisse, existindo:

A minha presença é quase invisível, embora eu esteja visivelmente sentado junto dela. Uma dança que deveria realmente ser dançada por dois mas afinal o é apenas por um, eis a imagem que representa bem a minha relação com ela. Porque eu sou o segundo dançarino, mas invisível. Ela comporta-se como se sonhasse e, no entanto, dança com um outro, sendo esse outro eu invisível, embora visivelmente presente, e visível, embora invisível (04:60).

Ao desenvolver as potencialidades do amor, Cordélia sente-se livre, num mundo que é, ao mesmo tempo, verdade e fantasia. Johannes, ao lhe escrever uma carta, recria poeticamente o dia em que a viu tocando piano, em casa da Sr<sup>a</sup>. Jansen, fazendo-a recordar nostalgicamente esse dia. Essa carta é significativa para despertar em Cordélia a consciência de que ela é apenas os pensamentos do seu sedutor. Percebe-se um distanciamento entre a Cordélia atual e a imaginária, a do passado. Na carta em questão, Johannes não usa o pronome "tu", como de costume, ao expressar seu amor, mas tão-somente o "ela". A segunda pessoa é também usada, mas apenas para confidenciar que ama outra, isto é, "ela", a Cordélia fruto da rememoração.



Johannes esteticiza a realidade de forma que essa passa a ser um reflexo, uma imagem do mundo real. Há ainda uma identidade entre ele e o pensamento que tem de Cordélia. Em uma de suas cartas assim diz:

*Minha Cordélia!*

*Bem sabes como gosto de falar comigo próprio. Encontrei em mim o ser mais interessante que conheço. Poderei ter algumas vezes temido a ausência de assunto para estes diálogos, mas isso acabou agora que te tenho. É pois de ti que atualmente falo, de ti que eternamente falarei, de ti, o mais interessante dos assuntos, com o mais interessante dos homens. — Ai de mim! Pois eu não passo de um homem interessante, enquanto tu és o mais interessante dos assuntos (04:74).*

Esse solipsismo vivido por Johannes reflete-se em Cordélia. Trava-se no íntimo de cada um uma árdua luta entre o presente e o passado. E cada instância temporal reivindica para si a propriedade do amor sincero e verdadeiro. O egocentrismo de Johannes é tão imperativo que faz Cordélia acreditar que ele esteja apaixonado por ele próprio, conforme atesta um trecho dessa carta:

*Minha Cordélia!*

*Diz-se de mim que estou apaixonado por mim próprio. Isto não me surpreende, pois como poderiam reconhecer a minha disposição para o*



*amor visto que só a ti amo, como a adivinham, visto que só a ti amo. Estou apaixonado por mim próprio — por quê? porque estou apaixonado por ti; porque é a ti que amo, apenas a ti e tudo o que em verdade é teu, e é assim que me amo a mim próprio, porque o meu eu te pertence [...]*  
(04:76).

A partir de então procura desenvolver na moça a consciência de que ele cessou de existir na realidade para pertencer-lhe artisticamente. Da mesma forma, ele absorve o solipsismo de Cordélia a fim de neutralizá-la. Já que tudo não passa dos reflexos que dela possui, não haveria como culpá-lo, caso ele se apaixonasse por outra, pois numa esfera reflexa a outra seria ela.

O próximo passo é desenvolver em Cordélia o que ele chama de erotismo espiritual. Nessa nova etapa, as palavras cedem lugar aos gestos. No entanto, a sua expressão é importante, visto que ele pode moldá-la a seu bel prazer; da mesma forma que Xeerazade dilatou sua vida contando histórias, pretende que Cordélia sinta prazer ao ouvi-lo. Por outro lado, esse prazer deve surgir juntamente com a consciência de que ele está mudado.

Nas cartas, Cordélia o chama de "meu", mas não tem coragem de dizê-lo. Em uma delas, Johannes registra que ela se queixa do noivado e que ele a admira muito por isso, pois também acha desnecessário um elo externo. Passa a



conduzi-la de modo a perder de vista o casamento, pois "ela paira já acima da vida com uma tal leveza que, em grande parte, perdeu por completo de vista a realidade" (04:93). Como há uma identidade entre as personagens, a liberdade estará em cada uma das partes recuperar a sua essência, portanto na contradição, resultando daí o afastamento, a separação. Johannes chama em seu auxílio o mito da criação de Adão e Eva, segundo o qual, a seu modo de ver, a "mulher é o sonho do homem" (04:94). Dessa forma, o estado de inocência de Cordélia a torna invisível; sente ciúmes de si própria e, já que o caráter social do noivado contrasta com sua vida interior, ela rompe o noivado a fim de pairar acima da realidade.

Após o rompimento, o que há são projeções de sonhos, hipóteses forjadas por Johannes, a fim de, uma vez mais, obter prazer. Cordélia vai passar uns dias no campo. Quando partir de lá, Johannes enviará um criado para conduzi-la a um lugar decorado artisticamente para tranquilizá-la. A estetização do ambiente fará Cordélia reviver o encanto do que juntos passaram; para isso, ele não estará presente, embora o esteja através de cada objeto que lá for colocado. Assim, serão descartadas as aparências, ficando apenas a essência. Por isso ainda a chama de "sua", como se vê nessa carta:



*Minha Cordélia!*

*Agora, é forçoso dizê-lo, chamo-te minha porque nenhum sinal exterior recorda a minha posse. — Em breve, ao chamar-te assim, será a pura verdade. E, apertada nos meus braços, quando me enlaçares nos teus, não precisaremos de nenhum anel para nos recordar que somos um do outro; pois não será esse abraço uma aliança mais real que um simples símbolo? (04:101-102).*

Cordélia e Johannes transformam-se em mitos, isto é, inexistências reais; ele está invisivelmente presente e ela é visível através do pensamento dele. Decorou e dividiu a sala como a da casa de Cordélia; há ali um piano como o da Sr<sup>a</sup>. Jansen, e sobre ele uma ária sueca, a mesma que Cordélia tocou no passado e que tanto fora apreciada por ele. Sobre a mesa estará um livro, *Eros e Psiquê*, de Apuleio. O servo, instruído por Johannes, dirá a Cordélia que o seu amo esteve aí de manhã e que deve ter esquecido o livro; assim, sua curiosidade fará com que ela o leia. Esse título é significativo para a compreensão do desfecho da obra, uma vez que, como no mito, Johannes (Cupido) vai ao encontro de Cordélia (Psiquê). No instante do encontro, sua alma agita-se, a atmosfera é toda onírica e, como Eros ele se torna invisível a Cordélia. Invisivelmente se unem, mas, passado esse momento mágico, a realidade novamente se impõe; não sendo mais um motivo estético (fonte de prazer),



Cordélia deve ser abandonada, como podemos observar pela última página do diário.

Por que não poderá uma tal noite durar mais tempo? Se Alectrion se pôde esquecer, por que não teve o sol piedade bastante para fazer como ele? Contudo, tudo está acabado, e não desejo voltar a vê-la jamais. Uma jovem é fraca quando deu tudo, \_\_ pois tudo perdeu, porque a inocência é, no homem, um elemento negativo, mas na mulher é a essência de sua natureza. Agora, qualquer resistência é impossível, e só enquanto ela dura é belo amar; quando acabou, não passa de fraqueza e hábito (04:105).

O prazer dessa longa história de sedução está subordinado à rememoração, capaz de afetar Johannes em diversos graus de intensidade. Da mesma forma, o leitor virtual sente-se afetado. Antes de iniciarmos a leitura do diário propriamente dito (assim o acreditamos, pois há um diário dentro do diário), cujas datas compreendem o período de 04 de abril a 25 de setembro, um narrador-personagem explica a origem do diário. Certa mesa do escritório de Johannes chama-lhe a atenção para uma gaveta aberta onde se pode ler o seguinte título: *Comentarius Perpetuus n° 4*.

Essa gaveta aberta é a própria essencialidade artística, através da qual a personagem e o próprio leitor



são convidados a desvendar um universo. O convite fica a cargo da possível intencionalidade artística (o porquê de a gaveta estar aberta). Através dessa fresta da realidade empírica, o narrador vai descobrindo papéis, citações eróticas, anotações dispersas e várias cartas. Ao copiar o diário, admite ter ordenado as cartas numa disposição cronológica de acordo com os acontecimentos, visto que elas não tinham data; dessa forma, contribui para o processo de recriação do mesmo.

Há uma relação intrínseca entre o leitor virtual, Johannes e o narrador. Tal como este, o leitor desperta diante do título da obra (*Diário de um Sedutor*) e é por ele seduzido, graças ao efeito de estranhamento característico da obra de arte. De forma análoga ao narrador, o leitor penetra a consciência artificiosa do protagonista, sendo também contaminado pela vivência poética da personagem. Para o narrador, Johannes não pertencia à realidade, mas tinha a ver com ela. Tal verossimilhança faz-nos pensar em dois níveis do processo de criação e percepção artística assim dispostos:

1º) O leitor virtual e Kierkegaard (elementos empíricos) são projetados na ficcionalidade através do narrador, de Johannes e de Cordélia;

2º) O narrador leva-nos a crer que ele, Johannes e Cordélia pertencem também à realidade. Admite ter recebido

de Cordélia um conjunto de cartas que inseriu no diário, as quais Johannes não lera. Também considera inútil falar com Johannes sobre o assunto, pois, segundo pensa, o amigo negaria ou o obrigaria ao silêncio, por ele ter violado um preceito ético.

É, portanto, tênue o limite entre realidade e ficção, há sim uma simbiose entre os dois planos. O que temos é uma gradação ascendente da ficção para a realidade: Cordélia (em parte, criação de Johannes), Johannes (é-nos mostrado pelo narrador que admite tê-lo absorvido), narrador (consciência artística do próprio autor) e, finalmente, Kierkegaard. Este, por possuir uma natureza poética muito rica, não distingue ficção e realidade, conforme nos afirma através do narrador:

Por detrás do mundo em que vivemos, muito lá atrás, em último plano, existe um outro mundo; a sua relação recíproca assemelha-se à que existe entre as duas cenas que acontece vermos no teatro, uma por detrás da outra. Através de uma leve cortina, distinguimos como que um mundo de gaze, mais leve, mais etéreo, de uma outra qualidade que a do mundo real. Muitos daqueles que deambulam em carne e osso pelo mundo real não lhe pertencem, mas sim ao outro. Perder-se assim a pouco e pouco, sim, quase desaparecer da realidade, pode ser saudável ou mórbido (04:5).



Ainda segundo o narrador, Johannes goza a realidade de forma artística. Ao fruir esteticamente sua personalidade, seu prazer é mais intenso, pois, dessa forma, obtém a realidade mais a recriação da mesma; no segundo caso, sua personalidade deixa de agir. É o autor fazendo-se narrador para recriar a si próprio (Johannes) e a própria realidade (Cordélia).

O diário constitui uma espécie de autobiografia<sup>5</sup>, em que o autor, através da memória, expõe artisticamente fatos, reflexões e, sobretudo, sensações.

Enfim, o cerebralismo de Johannes o lança a esferas superiores, porque a pura realidade não possuía um estímulo suficientemente forte para fazê-lo. É essa a consciência artística de Kierkegaard, e é o que Johannes desenvolve no seu processo de sedução. Com dúvidas sobre a dimensão do seu amor, Cordélia se vê lançada nesse mundo: acaba o noivado e o faz com o intuito de fugir do banal. Seus pensamentos a acusam (ela rompeu), é certo, mas também a inocentam (ela tem consciência de que Johannes modelou sua maneira de ser); por sabê-lo culpado, odeia-o, mas, ao mesmo tempo, culpa-se por tal sentimento; enfim, Johannes a conduz a uma dimensão estética (pluralidade de sensações).

---

<sup>5</sup> Dentre os pseudônimos de Kierkegaard destacamos Johannes de Silentio e Johannes Climacus. Assim como o personagem, o autor também desfez um noivado com a jovem Regine Olsen, ao perceber que seria incapaz de partilhar a vida com outra pessoa.



Portanto, as personagens da obra em questão ostentam a essencialidade da obra literária: Cordélia, a polissemia, e Johannes, a arbitrariedade. Ela é capaz de sacrificar-se, sem que uma palavra de amor tenha sido realmente dita. É esse o traço da poesia moderna tão comum aos esteticistas, isto é, expressar um sentimento sem dizê-lo objetivamente.

Passemos agora à análise de uma outra obra que influenciou sobremaneira o esteticismo, podendo ser considerada um romance-manifesto. Trata-se de *Às Avessas*, de J.-K. Huysmans.



## II.2. ÀS AVESSAS

O livro, publicado em 1884, portanto um ano após a publicação de *Diário de um Sedutor*, discorre sobre o aprimoramento dos requintes de des Esseintes. Para descrever a neurose do protagonista, Huysmans lança mão da hereditariedade e, a partir daí, particulariza os sintomas do mal. Numa espécie de prólogo (*Notícia*), des Esseintes é descrito como filho da decadência de uma família em que "o efeminamento dos varões se fora acentuando" (03:31), sobretudo enfraquecida em virtude de "uniões consangüíneas" (03:32). Sua mãe, "uma mulher alta, silenciosa e branca, morreu de prostração; por sua vez, o pai faleceu de uma vaga moléstia" (03:32). Nesse ínterim, conta des Esseintes com dezessete anos.

A partir de então, o protagonista já se sentia acometido pelos acessos do tédio. Refugia-se da sociedade, composta, segundo ele, "na maior parte, de sacripantas e imbecis" (03:36) e vai viver numa requintada tebaida em Fontanay-aux-Roses. Seus excessos estéticos e seu dandismo fazem-no experimentar as mais variadas e excêntricas sensações. Mas a cada sobreexcitação mental corresponde uma



forte prostração física, lembrando-nos Schopenhauer, para quem a satisfação de um desejo produz apenas o tédio (no capítulo XIII, há uma exaltação especial à doutrina do filósofo alemão). Aos poucos, des Esseintes torna-se um dândi, um esteta, em busca de perfumes, flores exóticas e de prazeres ainda não experimentados.

Cada capítulo constitui uma monografia sobre um determinado assunto. Como observa Huysmans, no *Prefácio Escrito Vinte Anos após o Romance*, sua obra "condensava-se num *of meat* de pedrarias, de perfumes, de flores, de literatura religiosa e laica, de música profana e cantochão" (03:259). Dado o caráter ensaístico que caracteriza a narrativa, procuraremos evidenciar o assunto e as nossas considerações sobre os dezesseis capítulos, numa sucessão cronológica.

## Capítulo I

Ainda morando no castelo de Lourps, em Paris, des Esseintes consagra-se à excentricidade, que se faz notar no vestir-se, nos jantares pomposos, chegando a organizar um banquete de luto à moda do século XVIII, em que a sala de jantar fora decorada com tons pretos, uma orquestra executava canções lúgubres e os convidados eram recebidos por negras nuas. Ressalta-se aqui o gosto pelo artifício que caracterizará o personagem posteriormente.



Já se observa, desde o início, a predileção pela linguagem musical, sugestiva, inebriante, e, sobretudo, o caráter plástico, descritivo, dando-nos a sensação de estaticidade, conforme segue:

Comera-se, em pratos orlados de negro, sopa de tartaruga, pão de centeio 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, pêssegos-carecas, compota de uva, amoras e ginjas; bebera-se, em copos escuros, vinho da Limanha e do Rossilhão, Tênedos, Val-de-Peñas e Porto; saboreara-se, depois do café e do licor de nozes, kwas, cerveja porter e stout (03:43-44).

Esse capítulo apresenta ainda um detalhado estudo sobre as sensações que as cores podem provocar, sendo elas também reveladoras de diversos graus de sensibilidade. Assim, o homem comum não é capaz de perceber a cadência de cada cor nem as suas nuances; os olhos burgueses são insensíveis às cores vibrantes, fortes; os refinados preferem o azul e seus derivados; os pletóricos, o amarelo e o vermelho; e, por fim, os debilitados e nervosos, categoria em que se encontra o protagonista, o alaranjado.



Toda a decoração obedece à sensibilidade excêntrica de des Esseintes. Sobre a lareira um móvel chama a atenção, por se tratar de um peça de estilo bizantino, constituída de três partes, em que é possível lerem-se três textos de Baudelaire: *A Morte dos Amantes*, *O Inimigo* e, no meio, o poema em prosa *Any Where out of the World*.

Esse último texto merece uma atenção particular. Para os adeptos do decadentismo esteticista, o poema em prosa é a forma poética ideal, por tratar-se de um romance em miniatura. Quanto ao conteúdo do texto baudelairiano, atentemos para o seu início:

Esta vida é um hospital onde cada enfermo vive ansioso por mudar de leito. Este desejaria sofrer diante da lareira; aquele pensa que se curaria ao lado da janela.

Tenho a impressão de que estaria sempre bem lá onde não estou, e este problema de mudança é um dos que eu discuto sem cessar com a minha alma (08:336).

A seguir, temos um diálogo entre o "eu poemático" e sua alma. São apresentados vários lugares onde a alma poderia habitar a fim de descansar, ao que ela se mantém sempre calada. Finalmente ela grita ao seu possessor: "\_\_\_ Seja onde for! desde que fora deste mundo!" (08:337).

Observa-se ainda a posição mediana do poema e, sobretudo, o seu título, que já caracteriza o avessismo da personagem, o seu caráter anti-social, estigma de toda sua trajetória, muito evidenciado no capítulo seguinte.

## Capítulo II

Abandonando a sociedade parisiense, des Esseintes leva para Fontanay-aux-Roses os criados que haviam cuidado de sua mãe, acostumados ao silêncio rígido;

[...] obrigou-os a usar chinelos de feltro, mandou colocar tambores ao longo das portas bem azeitadas e revestir o assoalho com um grosso tapete para jamais ouvir-lhes os passos acima da cabeça(03:49).

Para ele, até a voz dos fâmulos lhe causa desconforto<sup>(6)</sup>, portanto a comunicação entre eles é estabelecida através de mímicas, sinais e toques de campainha. A sombra da mulher poderia ser-lhe hostil: dessa forma, ela deveria usar um vestido de faile flamengo, para que ele imaginasse estar num mosteiro.

São confrontados, nesse capítulo e na obra como um todo, cerebralismo e realidade. Des Esseintes vive num

---

<sup>6</sup> Segundo Schopenhauer, a capacidade de um indivíduo suportar o barulho está na razão inversa da sua inteligência.

mundo solipsista, isto é, com o que sua mente escolhe para si. Ao colorir o aquário e colocar peixes mecânicos diante do vidro, pensava estar viajando num barco a vela; perto da porta que dava para a cozinha havia varas de pesca, fazendo-o obter a sensação de estar longe, viajando, desfrutando o prazer do instantâneo que lhe proporciona a imaginação, substituta da realidade; acredita ser possível tomar banho de mar, colocando em sua banheira sal e odores que lembram a maresia; enfim, admite poder "substituir a realidade propriamente dita pelo sonho dela" (03:54).

Como sabemos, o culto do artifício é um dos preceitos estéticos fundamentais do decadentismo esteticista. Segundo tal ótica, a natureza desgasta-se pela uniformidade, podendo a ficção não só substituir a realidade, mas também transformá-la. O homem, através do pensamento, da imaginação, é capaz de superar até a criação da própria mulher, sagrando-se superior a Deus. O nosso herói imagina as locomotivas Grampton e Engerth como mulheres deslumbrantes: a primeira é loura, protótipo da graça e delicadeza, a segunda é morena, símbolo da força que faz a terra tremer.

### Capítulo III



Uma parte das estantes que revestiam as paredes de seu gabinete laranja e azul era exclusivamente ocupada por obras latinas, por aquelas que as inteligências domesticadas pelas deploráveis lições repisadas nas Sorbonnes designam com o nome genérico de "decadência" (03:58).

Assim se inicia esse capítulo. O narrador, através da metalinguagem, evidencia as predileções literárias de des Esseintes e, por extensão, as do próprio Huysmans. É imperativa a sua crítica ao academicismo artístico.

Segundo nos foi adiantado na *Notícia* sobre o protagonista, ele estudara num colégio de jesuítas e precocemente tornara-se destro em latim, mas "incapaz de traduzir duas palavras do grego" (03:33). Isso explica a sua aversão pelos clássicos. Acha Virgílio pedante, odeia o hexâmetro da *Eneida*, a sua prosódia seca e sua servidão à gramática. Da mesma forma, não aprecia Ovídio, Horácio e Cícero; Salústio afigura-se-lhe "descolorido", Tito Lívio, "sentimental e pomposo", Sêneca, "túrgido e desenxabido", Suetônio, "linfático e larvado", Tácito, "ríspido", de "concisão rebuscada". Menospreza Juvenal, Pérsio, Quintiliano, Plauto e Terêncio, dentre outros.

Por outro lado, a sugestividade dos versos de Lucano o fizera interessar-se pelo latim. Seu autor preferido era Petrônio, "observador perspicaz, um delicado analista, um



pintor maravilhoso" (03:61); agradavam-lhe as bestialidades e os cios do *Satyricon*. Comprazia-se com as *Metamorfoses* de Apuleio, com Tertuliano e Heliogábalo. O gosto pelos neologismos, os termos abstratos e as construções insólitas o fizeram interessar-se pela literatura cristã; sua biblioteca possuía uma antologia (século III ao século IX) desses autores: Claudiano, Santo Agostinho, Sidônio Apolinário, Sedúlio, Marius Victor, Fortunato, Gregório de Tours, Walafrid Strabo, dentre outros. Continha ainda hagiografias, obras sobre cabala, medicina e botânica; a partir daí, apenas obras da literatura francesa do século XIX.

A dicotomia grego/latim pode ser vista como uma sinédoque da própria história da literatura, ou seja, é a alternância entre a literatura clássica, de índole apolínea, e a visão dionisiaca característica do Romantismo e do Decadentismo. O herói decadentista não é tão-somente uma vítima do Fado, mas de seu próprio instinto; seu anticonvencionalismo o leva ao paroxismo das sensações. O não apego aos princípios morais implica um repúdio às regras, quebra da unidade, busca de novas expressões. Assim como a arte literária desautomatiza a linguagem, o esteticismo abre uma brecha na estética clássica, desautomatizando um padrão estético preestabelecido e, paradoxalmente, criando uma nova forma de automatização.





Assim, são introduzidas categorias avessas ao normativo, tais como a oposição, o sarcasmo, o desregramento e as formas oximóricas de linguagem.

#### Capítulo IV

A excentricidade de des Esseintes fez com que ele mandasse revestir de ouro a carapaça de sua tartaruga, incrustando no animal pedras em formato de pétalas, a fim de ativar as cores de um tapete.

É desenvolvida uma teoria do gosto, segundo a qual diversos licores correspondem a sons instrumentais distintos. Chegou "a transferir para suas mandíbulas verdadeiras peças musicais" (03:79). Vejamos o exemplo de um excêntrico efeito sinestésico:

[...] O curaçau seco, por exemplo, à clarineta cujo canto é picante a aveludado; o kümmel, ao oboé, com seu timbre sonoro anasalado; a menta e o anisete, à flauta, a um só tempo açucarada e picante, pipilante e doce; enquanto, para completar a orquestra, o kirsch toca furiosamente o clarim; o gim e o uísque arrebatam o paladar com seu estridente estrépido de pistões e trombones, a bagaceira fulmina com o ensurdecedor alarido das tubas, e rolam os trovões do címbalo e da caixa percutidos com toda força, na pele da boca, pelos rakis de Quios e os mástiques (03:78)!



Através da combinação dos sabores, era-se capaz de obter tons musicais diferentes e formar quartetos e quintetos. O paladar aliado aos odores das bebidas fazia des Esseintes reviver fatos passados, como acontece quando, ao tomar um uísque, o odor faz-lhe recordar um tratamento de gengiva por ter arrancado um dente, há muito tempo; sente as dores como se estivessem presentificadas.

## Capítulo V

Metalingüisticamente, o narrador expõe mais um gosto artístico de des Esseintes. Opta por uma pintura sutil, extravagante, que o transporte para fora da realidade. Dentre todos os artistas plásticos de que gosta, prefere Gustave Moreau. Aprazia-lhe sobremaneira o quadro de Salomé, pois que encerrava a seguinte significação:

[...] Ela não era mais apenas a bailarina que arranca, com uma corrupta torsão de seus rins, o grito de desejo e de lascívia de um velho; que estanca a energia, anula a vontade de um rei por meio de ondulações de seios, sacudidelas de ventre, estremecimentos de coxas; tornava-se, de alguma maneira, a deidade simbólica da indestrutível Luxúria, a deusa da imortal Histeria, a Beleza maldita, entre todas eleita pela catalepsia que lhe inteiriça as carnes e lhe

enrija os músculos; a Besta monstruosa, indiferente, irresponsável, insensível, a envenenar, como a Helena antiga, tudo quanto dela se aproxima, tudo quanto a vê, tudo quanto ela toca (03:86).

Como podemos observar, trata-se de uma concepção totalmente às avessas da filha de Herodias no Novo Testamento.

## Capítulo VI

Ressalta-se aqui, uma vez mais, a postura anti-social da personagem. Diante da lareira, des Esseintes recorda-se de um amigo, d'Aigurande. Ele o aconselhara a casar-se, vislumbrando na união uma série de infortúnios: nenhum dos cônjuges tinha dinheiro. Lembra-se ainda de Auguste Langlois, um jovem através do qual pôs em prática a sua teoria para se formar um assassino. Conduziu o rapaz a um bordel, pagando todas as suas despesas nesse dia e em dias vindouros. Posteriormente o abandona, e o moço, como não tinha posses, passa a roubar e a matar.

O ódio à sociedade burguesa leva des Esseintes a realizar sua vontade por intermédio de Auguste, como ele mesmo expõe à Madame Laure, a dona do bordel, dizendo que

iria construir "um inimigo a mais desta odiosa sociedade que nos espolia" (03:103).

## Capítulo VII

Ao reler algumas obras latinas redigidas por bispos e padres, lembra a época dos saraus mundanos e da sua infância no colégio dos jesuítas. Tais recordações tornam seu estado de ânimo paradoxal, "ia do instinto à religião; depois, ao mínimo raciocínio, sua inclinação para a fé se evaporava" (03:109).

Outro aspecto do avessismo em des Esseintes é então explicado. Ele abraçara a Igreja não pela fé, mas porque ela "preservou da barbárie, na Idade Média, a filosofia, a história e as letras, assim também salvou as artes plásticas" (03:110). A seguir coloca-se contra a Igreja, por achar Schopenhauer mais exato.

Admite existirem pontos comuns entre a Igreja e o pessimista germânico, pois ela também exorta a criatura a sofrer. Concorde com a Igreja pelo fato de ela se posicionar ao lado dos oprimidos e insurgir-se contra os déspotas, mas não pode aceitar "o vago remédio de uma esperança numa outra vida" (03:115). Para des Esseintes, só os ricos de espírito percebem a impossibilidade de eliminar



o sofrimento do mundo; os pobres apegam-se desta feita à religião.

## Capítulo VIII

Quer cultivar plantas exóticas, vindas de longe. Elas representam todas as categorias da sociedade: o goivo são os pobres e canalhas; a rosa, pessoas convencionais e estúpidas; as orquídeas, as de alta linhagem.

O aspecto de cada flor é capaz de suscitar uma atmosfera hospitalar, pois que se assemelham a lepras, cicatrizes, úlceras, cancros, curativos, mercúrio etc. Há uma estreita relação entre as plantas e a filosofia schopenhauriana exaltada no capítulo anterior, uma vez que elas representam todas as dores do mundo sob outra forma. Elas têm ainda uma vantagem; não são reais, mas portadoras da artificiosidade decadentista, como podemos observar:

[...] era como se o tecido, o papel, a porcelana, o metal tivessem sido cedidos pelo homem à natureza a fim de permitir a esta criar seus monstros. Quando não pudera imitar a obra humana, ela se vira reduzida a recopiar as membranas interiores dos animais, a tomar-lhe de empréstimo as cores vivazes de suas carnes em decomposição, a magnífica hediondez de suas gangrenas (03:125).

## Capítulo IX

A nevrose aumenta e des Esseintes é atormentado por fortes pesadelos. Após algum alívio, a dor fazia-se mais enfática, assim como os desejos schopenhaurianos que, saciados, voltam com mais intensidade.

Ao organizar seus Goyas e Rembrandts, os desejos sexuais são estimulados ao comer um bombom.

Tais bombons inventados por Siraudin e designados pelo ridículo nome de "Pérolas dos Pirineus" eram um gota de perfume de sarcanthus, uma gota de essência feminina, cristalizada num torrão de açúcar; eles penetravam as papilas da boca, evocavam lembranças de água opalizada por vinagres raros, por beijos muito profundos, empapados de odores (03:134).

O efeito sinestésico do bombom o faz lembrar-se de uma acrobata, Miss Urânia, que ele imaginava transformar-se em homem. Então, podia efeminar-se para possuí-la. Temos aqui mais um valor defendido pelo herói decadentista; é o criador de uma nova ordem: a irregularidade, a vida do instinto, a infidelidade, a igualdade, o amor homossexual. Sempre se colocando contra o estabelecido, para "escapar à horrível realidade da existência" (03:139), des Esseintes recorda-se de seu envolvimento mais insinuante e perigoso. Foi o caso de um rapaz que, acidentalmente, conhecera na

rua: puseram-se a caminhar juntos e daí "nascera uma desconfiada amizade que se prolongou por meses" (03:141).

## Capítulo X

Após mais crises e sensações de bem-estar, veio a alucinação do olfato. Essa "ciência do olfato" (03:144), como ele mesmo a concebe, propõe uma gramática e uma sintaxe dos odores, em que os aromas filiam-se ao estilo de uma época ou de um determinado escritor.

A perfumaria clássica era, com efeito, pouco diversificada, quase incolor, uniformemente despejada numa matriz fundida por químicos antigos; ela se repetia, confinada a seus velhos alambiques, quando sobreviera o período romântico e a tinha também modificado, tornando-a mais jovem, mais maleável e mais ágil (03:145).

Uma vez mais o narrador desfecha terríveis golpes contra o Realismo-Naturalismo que, na sua ótica, tão-somente toma de empréstimo os elementos da natureza. É este o emblema da frangipana que perturba des Esseintes e a qual ele quer destruir, a fim de criar uma nova essência. Por conseguinte, coloca-se a favor da arte de caráter esteticista, como o Romantismo. Assim, quando a perfumaria chegou a Victor Hugo e Gautier, descobriram-se "aromas

orientais", novas entonações, antíteses insólitas e foram retomados matizes priscos que a arte romântica reutilizou a seu modo.

A partir dos odores é possível criar-se uma natureza fascinante, produto do artifício e do paradoxo. O olfato é um sentido portador de inúmeros mistérios e variadas sensações<sup>7</sup>). É necessário observar que, embora Hegel, na classificação das artes, tenha excluído o gosto, o tato e o olfato, tidos como sentidos não-estéticos, pode-se 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 diferem essencialmente das nascidas das sensações que provêm do gosto, do tato, da vista e do ouvido (17:998).

O poeta norte-americano figura no capítulo XIV ao lado de Mallarmé e dos principais nomes da arte decadentista.

## Capítulo XI

Após um desmaio, des Esseintes é socorrido por um médico, mas esse não descobre a causa do desfalecimento. Ao sentir-se melhor, decide viajar. E, uma vez mais, o

---

<sup>7</sup> Pesquisas recentes confirmam que o ser humano é capaz de diferenciar 6859 odores diferentes.





cerebralismo do nosso visionário protagonista chega ao extremo, pois seu desejo de visitar a Inglaterra é simplesmente satisfeito com um jantar num restaurante inglês, acrescido das lembranças de uma recente leitura que fizera de Dickens. No restaurante, observou os ingleses que tagarelavam e bebiam, imaginando neles as personagens de Dickens. Decide, portanto, não viajar, pois os odores, a atmosfera, as pessoas, a comida e os utensílios faziam-no sentir-se em Londres.

## Capítulo XII

Temos aqui uma exaltação especial à obra de Baudelaire:

E quanto mais des Esseintes relia Baudelaire, mais reconhecia um indizível encanto nesse escritor que, num tempo em que o verso servia apenas para pintar o aspecto exterior dos seres e das coisas, alcançara exprimir o inexprimível, graças a uma linguagem musciosa e carnuda que, mais do que qualquer outra, possuía o maravilhoso poder de fixar, com uma estranha saúde de expressão, os estados mórbidos mais fugazes, mais tremidos, dos espíritos esgotados e das almas tristes (03:175).

Observa-se o caráter paradoxal em descrever os "estados mórbidos" por meio de uma "saúde de expressão". O

narrador assume um dos procedimentos típicos do próprio Baudelaire, o poeta da modernidade, como era chamado. Admirado pelos decadentistas, Baudelaire imprime magia e sugestividade à palavra; seu conceito de modernidade é dissonante, às avessas, pois o realiza através de categorias negativas como o decadente, o mísero, o mal, o noturno e o artificial. Outros exemplos da linguagem baudelairiana podem ser encontrados ao longo da obra, como "cores vivazes de suas carnes em decomposição" e "magnífica hediondez de suas gangrenas" que aparecem no capítulo VIII.

Posteriormente, são apresentados outros autores preferidos de des Esseintes: Bourdalou, Bossuet, Pascal e Barbey d'Aurevilly. Desses autores destacam-se as obras que tematizam a luta entre Deus e Satã, ou seja, aquelas que expõem uma atmosfera paradoxal bem a gosto decadentista.

### Capítulo XIII

Calor de verão. A anemia debilita seu corpo; comida e bebida causam-lhe náuseas.

Novamente é enfatizada a filosofia pessimista de Schopenhauer, aliada ao preceito evolucionista da lei do mais forte, como podemos verificar no seguinte trecho:

\_\_ Atire esse pão \_\_ disse ao criado \_\_  
àqueles garotos que estão se trucidando na  
estrada; que os mais fracos saíam estropiados,

não consigam sequer um naco e sejam, além disso, desancados por suas famílias quando chegarem em casa de calças rasgadas e olhos pisados; isso lhes dará um relance da vida que os espera! (03:202).

Antes de observar a luta entre os meninos, pensa que o melhor para aquelas crianças é que não tivessem nascido, pois que a miséria lhes fará eterna companhia. Esse mesmo pensamento pode ser encontrado em *Dores do Mundo*, de Schopenhauer.

#### Capítulo XIV

Trata-se de um estudo de autores do século XIX. Para des Esseintes, "uma obra devia assumir aquele caráter de estranheza reclamado por Edgar Poe" (03:210). Destarte, seu ímpeto de distanciar-se da realidade leva-o a não mais ler Balzac. Prefere algumas obras de Flaubert, de Gouncourt, e apaixona-se pelo sistema poético de Paul Verlaine. É citada a *Arte Poética* desse, considerado um poema manifesto da literatura decadentista.

Stendhal e Duranty afiguram-se-lhe prosa de aluguel, ao passo que Edgar A. Poe e Baudelaire são descritos como mestres da indução. Aprecia sobremaneira Villiers de L'Isle-Adam e Mallarmé, este pela "língua adesiva, solitária e secreta, cheia de retrações de frases, de

torneios elípticos, de tropos audaciosos" (03:228).  
Mallarmé é, pois, o emblema da arte decadentista, como se observa a seguir:

Com efeito, a decadência de uma literatura, irreparavelmente atingida no seu organismo, enfraquecida pela idade das idéias, esgotada pelos excessos da sintaxe, sensível somente às curiosidades que enfebrecem os doentes e, no entanto, instada a tudo exprimir no seu declínio, obstinada em querer reparar todas as omissões de deleite, a legar as mais sutis lembranças de dor em seu leito de morte, havia-se encarnado em Mallarmé da maneira mais cabal e requintada (03:232).

E, de novo, temos um valor às avessas. Sendo a época adversa ao escritor, ele evade-se no tempo, como fizeram os esteticistas românticos, fugindo para a Idade Média gótica e embruxada; é a própria linguagem fugindo da referencialidade, na busca inusitada de idéias e sensações.

## Capítulo XV

Podemos aqui estabelecer uma analogia entre o estado de saúde de des Esseintes e o próprio Decadentismo:

[...] Depois dos pesadelos, das alucinações do olfato, das perturbações de visão, da tosse

rebelde, pontual como um relógio, dos batimentos fortes do coração e das artérias, e dos suores frios, surgiram as ilusões da audição, alterações que só se produzem no último período do mal (03:234).

Segundo Schopenhauer, a música é a arte que melhor se comunica com o espírito; ela não é representativa como as demais artes: é, antes de tudo, a essência de um pensamento e não a significação do mesmo. Daí a importância da musicalidade na linguagem decadentista.

São descritas as sensações que produzem os sons mais monótonos e insignificantes da natureza até o requinte de Haendel, Bach, Wagner, Berlioz, Schumann, Schubert e Beethoven, dentre outros. Esses três últimos são comparados ao estilo literário de Edgar A. Poe.

Algumas alusões são feitas, ainda, ao paladar. A invariabilidade dos pratos leva des Esseintes a um completo fastio. E, novamente, temos uma referência à monotonia estilística da literatura clássica e do Realismo-Naturalismo.

## Capítulo XVI

O médico o adverte de que sua nevrose não está curada e que ele deve abandonar sua tebaida, voltar a Paris, reingressar-se no cotidiano. Isso o desgosta por demais; seria um retrocesso ao trivial, a uma sociedade em que as

peessoas e a arte estão invariavelmente corrompidas. Desesperado, procura consolar-se com os axiomas de Schopenhauer, para logo em seguida admitir que só a Igreja poderia tranquilizá-lo, através da crença em uma outra vida. Eis a sua imprecação final:

— Senhor, tem piedade do cristão que duvida, do incrédulo que desejaria crer, do forçado da vida que embarca sozinho, de noite, sob um firmamento que não mais iluminam os consoladores fanais da velha esperança (03:254)!

Eis o último dos paradoxos de des Esseintes: a crença nas sensações e na fé. O protagonista é, de certa forma, o *alter ego* do próprio autor. Barbey d'Aurevilly escreve que, após *Às Avessas*, Huysmans teria que escolher "entre a boca de uma pistola e os pés da cruz" (03:273). Como podemos atestar, ele optou pela cruz. Em 1892, oito anos após a publicação do romance, Huysmans converteu-se, passando a viver numa Trapa. Seria mesmo obra de fé ou mais um modismo esteticista colocado em prática, a saber, o de que a vida imita a arte e não o contrário?

Enfim, o romance como um todo, já a partir do próprio título, denuncia o caráter paradoxal, o propósito de colocar-se contra o estabelecido, tanto na vida como na arte; é a busca do ser humano farto do "luxo de imitação" (03:37) que, no nível artístico, corresponde à ruptura com





os mesmos naturalistas, deixando transparecer o caminho para o esteticismo de *l'art nouveau*. No *Prefácio Escrito Vinte Anos após o Romance*, Huysmans desfechou terríveis golpes contra seu mestre 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" (03:255), e assegura ainda que Zola concebia seus heróis sem alma, "regidos singelamente por impulsos e instintos" (03:258). Esse romance mostra-nos uma nova dimensão 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 verdade, sem estilo" (03:144). Huysmans enaltece os escritores que beberam do mesmo cálice decadentista, aqueles que, como ele, buscaram novos caminhos, tais como suprimir o enredo tradicional, a paixão e a mulher e voltar a atenção para uma personagem através da qual fosse possível a realização do novo. Concluímos, pois, que há um superdimensionamento não da personagem em si, mas da sua consciência desnudada através da própria arte.

Finalmente, ao lado de Kierkegaard e Huysmans, Gabriele D'Annunzio (1863-1938) figura como uma das expressões máximas do esteticismo decadentista, construindo sua vida de acordo com os preceitos esteticistas então em





voga. *O Prazer*, o primeiro dos três romances que compõem o "ciclo da rosa", do qual fazem parte ainda *O Inocente* e *A Vitória da Morte*, foi publicado em 1889, configurando uma das obras representativas do Decadentismo.



### II.3. O PRAZER

O protagonista André Sperelli é um jovem refinado, colecionador, a exemplo dos dândis, que procura construir sua vida sob os deleites dos sentidos e do intelecto. Esteta e artista diletante, André Sperelli procura estetizar a própria realidade e, sobretudo, suas sensações.

Mas, a nosso ver, além do caráter plástico, da estaticidade, do cerebralismo das personagens e da linguagem sinestésica, aos quais faremos algumas alusões a seguir, a obra procura plasmar uma dicotomia expressiva nos esteticistas, a saber, a fé versus o instinto, que no romance figura como a antítese pagão/cristão.

Dividido em quatro partes, o romance descreve com minúcias e requinte estético os prazeres e, ao mesmo tempo, o tédio vividos por André Sperelli em consequência de sua avassaladora paixão por duas mulheres distintas: Helena Muti e Maria Ferres. Devemos observar que D'Annunzio escolheu o nome das personagens de modo a realçar o contraste que apontamos anteriormente.



O vocábulo "Helena" provém de "Heléne" (grego) e significa "tocha", "luz", próximo a "hélios" ("sol") e a "seléne" ("lua"). Há que se fazer a diferença entre a etimologia lingüística e a mitopoética; neste último sentido o termo pode conotar "fogosa", "sedutora", assim como a Helena de Tróia. Segundo alguns estudiosos do assunto, a origem do termo liga-se a "Elandros" com a significação de "destruidora dos homens". Já o termo "Maria", em semítico corresponde à "senhora", em hebraico pode significar tanto "excelsa", "sublime", quanto "estrela do mar", "senhora do mar" e, em egípcio, assume o sentido de "amada de Deus". Em resumo, teríamos: na primeira parte o elemento pagão, na segunda, o cristão, na terceira, a simbiose e na quarta, uma diferença entre ambos.

Inicialmente, o autor, de forma *ex-abrupta*, apresenta o protagonista, sobreexcitado à espera de Helena em seu requintado *buen retiro* no Palácio Zuccari. Nesse ínterim, eles já se haviam separado e Helena contraíra núpcias com Lord Humphrey Heathfield. Em seguida, são realçados o esteticismo dos Sperelli e o relacionamento entre André e Helena.

A origem dos Sperelli é descrita a partir da Idade Média, o que corresponde à denominação Decadentismo. André é o único herdeiro do patrimônio não só financeiro, mas também artístico dos seus ancestrais.



Estava, por assim dizer, todo impregnado de arte. A sua adolescência, alimentada com estudos variados e profundos, parecera prodigiosa. André alternou, até aos vinte anos, as leituras apuradas às grandes viagens em companhia do pai; e pôde completar a sua extraordinária cultura estética, sob os cuidados paternos, sem restrições nem constrições de pedagogos. Vinha-lhe justamente do pai o gosto pelos objetos de arte, o culto fervoroso do belo, o desdém paradoxal dos preconceitos, a sede de prazer (02:28).

A máxima do seu pai "Devemos fazer a nossa vida, como se faz uma obra de arte" (02:29) é a mesma preconizada por esteticistas como D'Annunzio e Oscar Wilde.

Helena Muti, protótipo da Helena grega, "dir-se-ia criada, em verdade, só para exercer o amor" (02:40); trata-se de uma mulher fascinante, sedutora e que se deixa seduzir. Nesse sentido, é uma projeção da própria consciência de André, chegando a assumir uma postura de dândi. Possuidora de uma sensibilidade requintada e conhecedora das artes, chega a rivalizar com André nos ditos espirituosos e epigramas, como os que profere ao comentar as vestimentas de duas damas numa das tantas festas das quais participava: a Sr<sup>a</sup> de Cahen assemelhava-se-lhe a "um estupendo viveiro dançante" (02:36) e Lady Oules a "um aquário de magnífico efeito". (02:36). Assim,

André acaba sendo seduzido pelo mistério de Helena, não sabendo o que nela seria artifício e o que seria sinceridade. Tal enigma conforma-se com o caráter de André, já que uma outra herança paterna foi o sofisma que o lançara à hipocrisia<sup>(8)</sup>.

Entregam-se um ao outro de forma artística, esquecendo-se de si próprios; "todas as sedes da Beleza conheciam o amor de Helena e André" (02:69). Dessa maneira, o cerebralismo de André não conhecia escopo e sua imaginação excedia a sua sensualidade; viveram juntos tudo o que as sutilezas do pensamento podem proporcionar. Mas schopenhaurianamente falando, após o êxtase, era "como se uma voz admoestadora lhes subisse do fundo do ser, para adverti-los dum castigo misterioso, dum fim próximo" (02:67).

Não obstante, o prazer e a paixão impelem André a produzir. Mas, quando se entregava à arte, Helena tornava-se triste, sentindo-se transportada para a esfera artística, deixando em parte de existir, ou existindo de maneira fátua.

É interessante observar que o relacionamento entre os dois começa e termina encerrando uma simbologia um tanto supersticiosa. O encontro entre os dois se deu numa festa

---

<sup>8</sup> Hipócrita, em grego *hypocrités*, é o ator, aquele que finge ou simula; daí a impostura, a falsidade da personagem.



em que o seu nome fora anunciado junto com o de Helena, o que pareceu a André um bom agouro. Da mesma forma, a separação se deu num dia em que passeavam a cavalo; ao passar um funeral, eles tiveram que se separar para dar lugar ao cortejo, trocaram um olhar sobre o caixão, aumentando ainda mais a tristeza de Helena. A seguir ela anuncia o rompimento, dizendo não saber o porquê.

E mais uma vez o cerebralismo foi sua salvação. André passava de um amor a outro, revivendo, através da imaginação, o amor de Helena. Porém,

Cada um desses amores trouxe a André uma degradação nova; cada um deles o embriagou, duma ebriedade perniciosa, sem o saciar...(02:82).

Na ânsia de conquistar Dona Hipólita Albonico, é ferido num duelo pelo seu amante Gianetto Rutolo, após tê-lo vencido numa corrida de cavalos, acendendo ainda mais o ódio do rival.

Na segunda parte do romance, deparamo-nos com André recuperando-se em Schifanoja, no campo, aos cuidados de sua prima Francisca de Ateleta.

O deslocamento da cidade para o campo implica uma profunda mudança da personagem. A princípio, André

assemelha-se a "um homem novo, como criatura saída dum fresco banho no Letes, desmemoriada e vazia" (02:101); era como se renascesse e já não sofria, pois conseguiu anular o desejo, numa atitude quietista, o que nos lembra uma vez mais a forma ideal de negação da vontade schopenhauriana. Contudo, tal período foi muito exíguo; depois readquire a autoconsciência e passa a moldar, de acordo com seu intelecto, uma supra-realidade, em que o presente é concebido como um reflexo do passado. Desta forma, sabedor de que seu estado de espírito antigo jamais poderia ser esquecido, pois todos os seus vícios estavam impregnados no seu coração, deseja agora amar um ser mais puro que Helena, devotando-se ainda ao culto à arte. Como asseveraria Schopenhauer, eis o seu momentâneo alívio:

\_A Arte! A Arte! Eis a amante fiel,  
perenemente jovem, imortal; eis a fonte da  
alegria pura, vedada às multidões, concedida aos  
eleitos; eis o precioso Alimento que assemelha o  
homem a um deus(02:109).

Sem dúvida, Deus é a tônica dominante nesta segunda parte. Há toda uma atmosfera espiritual, mística, religiosa, e o lirismo de André encontra a fórmula ideal: "a objeção passada e a ressurreição presente" (02:112). Objeção não só no que diz respeito ao desejo de contestar o



passado, mas de substituí-lo por um espiritualismo que fosse capaz de neutralizar a sua excessiva materialidade.

André escreve quatro sonetos que, de certa forma, mostram não somente o novo estado de ânimo em que se encontra, mas também apontam o novo rumo a seguir e a presença do amor, agora, ideal. Todos eles estão eivados de espiritualismo. O mar, junto do qual o convalescente procura restabelecer-se, é agora o elemento que substitui a atmosfera carregada dos salões. Trata-se de um estado de graça, de um renascer para a vida, como atestam os dois tercetos do primeiro poema:

*Spirti, cantando, salgono. Ben odo  
io l'inno; e ineestinguibile, possente,  
del periglio di me mi prende um riso.*

*Pallido, sì ma come un re, io godo  
sentir nel core l'anima ridente,  
mentre il già vinto Mal rimiro fiso.<sup>9</sup>*

Na terça final do segundo soneto, temos, por antecipação, a mulher que iria substituir Helena.

*Alta, in sommo del cerchio, un'assai bianca  
donna, con atto di comunicare,*

<sup>9</sup> Sobem espíritos, cantando. E bem eu escuto o hino; e o meu perigo me faz rir dum riso inextinguível e potente.

Pálido, sim, mas como um rei, gozo em sentir no coração a alma em risos enquanto encaro fixamente o Mal já derrotado.

*tien fra le pura dita l'Ostia santa.*<sup>(10)</sup>

Trata-se de Maria Ferres. Nos dois poemas finais ela é descrita não só como uma mulher misteriosa, mas santificada, uma "Rosa, generata dal sen de la Bellezza" (02:116), capaz de aplacar todos os males, estirpar os prantos e conceder alegrias.

Maria Ferres é uma amiga de Francisca de Ateleta que vai ficar alguns dias em Schifanoya, após o que partirá para casa de sua mãe. Para André, Maria é o amor ideal, superior a todos os que tivera, uma mulher que, mais que desejo, inspirava-lhe devoção. Portanto, "visava a possuir, não o corpo, mas a alma dessa mulher". (02:135)

Ao contrário de Helena, Maria é descrita com traços angelicais; tinha, apesar de bela, expressão de sofrimento e, no seu discurso, a polidez, o recato, a inteligência aguçadíssima e a presença constante de Deus.

Apesar de casada com o ministro da Guatemala, Maria descobre que ama André e tenta convencer-se de que ela pode salvá-lo, como a santa prenunciada nos sonetos. É como se procurasse adequar sua vida aos versos de André, a vida imitando a arte, como diria Oscar Wilde.

Uma vez mais temos a presença de presságios, ainda que mais ternos e singelos do que os que aconteceram entre

<sup>10</sup> Alta, no alto do círculo, uma alva mulher, no ato de comungar, tem entre os dedos puros a Hóstia santa.

André e Helena. Delfina, a filha de Maria, coloca uma grinalda nupcial sobre a herma onde André escrevera os sonetos. Posteriormente, Delfina pede à mãe que lhe devolva a grinalda e André o faz; "no espírito exaltado de Maria e de André, a superstição" (02:144). Ele pensa num dos versos ali expostos "Non vedrò dunque il gesto che consente?" (02:144), como se não fosse possível tê-la. Após esse amor platônico e extenso, Maria parte para casa de sua mãe.

Na terceira parte da narrativa, André regressa a Roma. É como se reencontrasse o seu próprio "eu" que o tornava incompleto, voltando assim ao prazer. Eis o seu retrato psicológico:

Deixou-se abater; abdicou totalmente e para sempre a sua vontade, a sua energia, a sua dignidade interior; sacrificou para sempre o que lhe restava de fé, de idealismo; atirou-se à vida, como a uma grande aventura sem finalidade, em busca de prazer, da oportunidade, do instante feliz, entregando-se ao destino, às vicissitudes do acaso, à conjunção fortuita das causas (02:195).

Após um período de abatimento, reencontra Helena, como se isso fosse uma predestinação. É como se houvesse duas mulheres distintas: a do passado e a do presente. Seu cerebralismo dava-lhe a impressão de agora possuí-la mais

intensamente do que outrora. Helena fizera-lhe uma visita como amiga, pois era agora casada com Lord Humphrey Heathfield. E mais uma vez é evidenciada a semelhança entre os dois. Ao analisá-la, é como se ele penetrasse sua própria alma. Para ele, Helena o visitara apenas para obter sensações inusitadas, isto é, viver um amor platônico com quem vivera um amor carnal.

A partir de então, a imagem das duas mulheres confunde-se no seu pensamento, sendo Helena a projeção dos seus instintos, e Maria, a dos seus sentimentos sublimes. Mas há aqui uma simbiose, tanto que, após despir Maria com a imaginação, deseja a posse material da mesma. Funde as duas belezas para obter uma terceira, mais verdadeira, ideal, por assim dizer.

Na quarta e última parte da narrativa a simbiose Helena/Maria ainda persiste, com uma diferença, porém: há a sobreposição dos desejos, dos instintos, de Helena sobre Maria.

Ele deixava embalar pela voz dela a angústia que lhe vinha da "outra"; fazia animar pela voz dela a figura da "outra" (02:254).

Dado que era ao artificialismo, André ensinou algumas carícias de Helena para Maria; podia, assim, recordar-se de uma através da outra. Destarte, a posse real de Helena não

lhe proporcionaria tão intenso prazer como a posse imaginária. Como tal procedimento constitui o seu único vício e fonte de prazer, certo dia, ao possuir Maria, deixa escapar dos lábios o nome de Helena, e a separação se fez inevitável.

Esse final enfatiza ainda mais uma atitude caracteristicamente esteticista: os sentidos sobrepõem os preceitos morais. Diferente da literatura tradicional, na qual muitas vezes a razão é impotente diante do sentimento, o que aqui temos é um "pathos" racionalizado, ou intelectualizado, por assim dizer. Helena desperta os desejos que, arraigados no subconsciente de André, vêm à tona através de Maria.

Ao tomarmos como parâmetro o paradoxo fé/instintos, diferente do que ocorre em *Às Avessas*, há um superdimensionamento dos instintos, gerando um novo paradoxo, pois, a cada prazer saciado, real ou imaginário, eram inevitáveis o tédio e a prostração.

Da mesma forma que na obra de Huysmans, o tom é ensaístico, porém, em D'Annunzio, o tema predominante é a própria arte, aqui entendida no seu mais amplo sentido, isto é, não só como objeto de reflexão, como também capaz de ditar normas comportamentais: a arte de viver, de seduzir, de sentir-se seduzido, enfim, a fruição do prazer e do tédio de maneira artística. Até o ambiente é passível

de desautomatização, uma vez que é apenas o reflexo da personalidade paradoxal de André, pois nos é descrito como prenhe de motivos pagãos e sacros. A presença das duas mulheres ajuda a reforçá-lo. E várias seriam as expressões epigramáticas, oximóricas, encontradas ao longo do romance: "espiritualização do gozo carnal" (02:70), "coração católico e pagão" (02:38), "celebrara uma boca diabólica e uma boca angélica" (02:79).

O paradoxo constituirá um recurso estilístico expressivo junto aos esteticistas, exatamente por permitir a simbiose de elementos díspares. A obra de arte, dado o seu caráter ideal, sendo a expressão sensível da Beleza, pode conter semas os mais variados possíveis. É o que Baudelaire denominou "correspondências" entre conceitos, objetos e formas artísticas que, unidos pela mediação da própria arte, são infinitamente transformados em motivos artísticos. Nesse sentido, André iconiza ainda a atitude dos impressionistas, mostrando-nos que a realidade e o artista estão em ininterrupta mutação e que só o cérebro é capaz de reter esta multiplicidade do real que abeira o caos e construí-lo segundo suas próprias leis, ou melhor, leis próprias da arte, sem pretensões extrínsecas, enfim, "arte pela arte".

Tal multiplicidade é também expressa através de uma linguagem altamente sinestésica e uma mescla de idiomas





utilizados pelo autor: italiano, francês, inglês, latim, grego, espanhol e português. O gosto pelo matiz, pela indefinição de cores, é comum na descrição de objetos e cenas, criando, às vezes, uma atmosfera vaga, nebulosa.

Cria-se ainda uma espécie de sinestesia vocálica, já que o narrador e as personagens, com exceção dos criados, que também pouco falam, possuem a mesma estesia, fundindo-se umas às outras. A sensibilidade estética do narrador é semelhante à de André, Helena, Maria e, por extensão, à do próprio D'Annunzio. O narrador onisciente, em várias passagens, apresenta-se em primeira pessoa para diminuir a distância que o separa do protagonista.

A metalinguagem é elemento predominante no romance, uma vez que o tema básico, como já assinalamos, não é o prazer em si, mas o prazer revestido de arte. A definição de verso que segue, encontrada na segunda parte, está bem próxima da "alquimia verbal" proposta por Arthur Rimbaud:

Pode expressar as mínimas vibrações do sentimento e da sensação; pode definir o indefinível, dizer o inefável. Pode abraçar o ilimitado e sondar o abismo; pode ter dimensões de eternidade; pode representar o sobre-humano, o sobrenatural, o ultra-maravilhoso; pode embriagar como vinho, exaltar-nos a mente. O espírito, o corpo; finalmente pode atingir o Absoluto(02:111).



### II.3.1. MANIFESTAÇÕES DA DEGENERAÇÃO DECADENTISTA

Muitos estudos têm insistido em usar o termo "decadismo" em lugar de "decadentismo" por entender que este, apesar de mais usual, soa de forma negativa, como se a arte em si estivesse num estado de degenerescência. A primeira denominação foi proposta por Anatole Baju, o que fez Verlaine pronunciar com júbilo:

Bravo! *Décadisme* é uma palavra de gênio, um achado divertido e que ficará. Este barbarismo é uma bandeira miraculosa. É curto, cômodo, tem sonoridade literária, sem pedantismo, enfim, faz sucesso e terá seu lugar garantido (33:180).

O termo "decadência", do qual derivou o vocábulo "decadentista", refere-se aos escritores latinos pertencentes à alta Idade Média e aos franceses do século XIX que, pelo estilo requintado, procuravam a expressão de um novo ideal artístico, já que, consoante pensavam, a literatura sentia-se decaída pela monotonia das formas e

das idéias. Embora muitos artistas procurassem abolir o rótulo negativo do termo, ao eleger a decadência como tema artístico, tornou-se imperativa a presença constante de personagens em processo de degeneração, o que contribuiu para que o termo "decadência" fosse o mais usual.

Na obra em questão, tais manifestações são abundantes (algumas já apontamos anteriormente no comentário sobre a trama do romance), sendo evidenciadas nas personagens em particular ou no próprio quadro de uma sociedade em que os valores éticos, morais e religiosos estão num decurso decadente.

Nas aristocráticas festas descritas no romance, a diversidade de sons (músicas, vozes), os perfumes, o colorido das peças criam um efeito sinestésico, inebriante, sedutor, capaz de produzir nas pessoas a excitação do cérebro e dos sentidos; não obstante os partícipes em tais eventos sejam, via de regra, essencialmente hipócritas. É o caso das damas entregues a bebidas e conversações ou de André que, com sua alegria doida em ações e palavras, surpreende até mesmo os demais companheiros de prazer. Tal estereótipo pode ser encontrado em Bebê Silva, uma "figura impudente e obscena" (2:193). Essa sociedade tem como aforismo "as amantes deviam permanecer fiéis à sua infidelidade" (2:208), criando, assim, um monótono clima de traição.

Enfim, a degenerescência ganha laivos universais, afetando a sociedade como um todo (os horrores do morticínio causado pela guerra aos quais faz referência o narrador) e até mesmo as pessoas ilustres (o marido de Maria Ferres, Dom Manuel Ferres, ministro da Guatemala, desmoralizado, trapaceando em pleno jogo).

Em se tratando das personagens em particular, interessam-nos, sobretudo, André Sperelli, Helena Muti e Maria Ferres, através das quais a "decadência" manifesta-se de maneira ainda mais acentuada.

Com relação a Helena, seu comportamento ético era moldado pelo egoísmo e pela imaginação exacerbados. Eis o que ela representava para André:

Ela era a mulher das paixões fulmíneas, dos incêndios súbitos. Cobria de chamas etéreas as necessidades eróticas da sua carne; sabia transformar noutro sentimento um apetite baixo... (2:201).

Há ainda um processo de identificação entre as personalidades de André e de Helena. Essa semelhança os faz perder a individualidade, tornando-os artificiais, como se fosse possível um existir através do outro, conforme segue:

[...] permanecia perplexo; como se, penetrando na alma dessa mulher, penetrasse na sua própria alma

e encontrasse a sua falsidade na falsidade de Helena — tamanha era a afinidade das suas naturezas (2:201-202).

Da mesma forma, Helena estende a outros a hipocrisia que recebe de André, justificando o seu notório caso com Galeazzo Secinaro.

Finalmente, mesmo quando André tenta imprimir em Helena a espiritualidade que parecia ver em Maria, o que sobressai é a imposição dos sentidos, da cupidez. Embora tentasse confundir os dois desejos, de Helena "convinha-lhe apenas ocupar-se com a carne, ainda divina" (2:222). Reforça ainda mais essa idéia o fato de André, na relação com Maria, pronunciar o nome de Helena. Essa é a personagem mais sensualizada, aquela que

qualquer homem, contemplando-a, poderia haurir dela uma centelha de prazer, envolvê-la em imagens impuras, adivinhar-lhe as carícias secretas... criada, em verdade, só para exercer o amor (2:40).

Quanto a Maria Ferres, percebe-se uma progressiva degradação. O processo de identificação que se discutiu antes em relação a Helena cabe também aqui. André, através do contato com Maria, parece purificar-se, mas trata-se de uma depuração temporária, enquanto durou o breve período da

convalescência. Nesse ínterim, sobrevém a imagem espiritualizada de Maria, como no-la apresenta o narrador:

Ela pronunciou as últimas palavras com tamanha elevação espiritual, tão transfigurada, que André sentiu no íntimo uma onda de júbilo quase místico; e, nesse momento, o seu único desejo era agarrar-lhe as mãos, exalar o seu gáudio inefável sobre essas mãos delicadas, queridas, imaculadas (2:213).

Maria é para André a salvação, conforme se percebe a seguir:

Sinto que a sua mão sobre o meu coração faria germinar uma segunda mocidade, muito mais pura do que a primeira, muito mais forte (2:141).

Entretanto, à medida que a relação se efetiva, Maria é, aos poucos, corrompida pela impureza de André. Contribui sobremaneira para isso a "Fábula de Hermafrodito" com a qual André a presenteia. Os efeitos dessa obra são descritos por Maria, no dia 22 de setembro do seu diário:

Os coros dos centauros, das sereias, das esfinges, causam uma perturbação indefinível, despertam no ouvido e na alma uma inquietação e uma curiosidade insatisfeitas, geradas pelo contraste constante dum sentimento dúplice, duma

dúplice aspiração da natureza humana e da natureza bestial (2:153).

Aos poucos, Maria vê-se presa do desejo que, contra a sua vontade, domina-a completamente, conforme ela mesma admite:

Em que estranho estado de espírito me sinto esta noite! Tenho, no fundo do coração, uma espécie de raiva surda, acre... Às vezes cruzam-me o cérebro imagens e pensamentos involuntários que vêm de não sei que profundezas do meu ser: imagens e pensamentos abjetos (2:163).

Assim, ela deixa conduzir-se, entregue a esse amor contra o qual não consegue lutar, como atesta: "Poderei escapar à paixão que me atrai, deslumbrando-me?" (2:171). Registra ainda no último dia do seu diário:

Domina-me um princípio de má embriaguez; alguma coisa açula-me a dar algum passo temerário, irreparável; sinto por assim dizer o fascínio da perdição (2:175).

Após entregar-se a André, Maria não tem paz de espírito. Sempre inquieta, sente-se atormentada pelo ciúme, esquecendo-se até mesmo dos cuidados para com a filha Delfina. Destarte,



Desde que ela cedera ao desejo de André, esse coração vivia na agitação duma felicidade eivada de inquietações profundas. Todo o seu sangue cristão acendia-se às sensualidades jamais experimentadas, gelava de horror da culpa (2:249).

A partir de então, são imperativos a ansiedade de Maria (sempre desejando o contato de André) e a sua aquiescência aos caprichos do amante até o fatídico incidente da separação.

Mas é principalmente em André que a degenerescência mais se faz ver. Contribui imensamente para isso o seu papel de dândi na narrativa, ou seja, aquele responsável por moldar o caráter das demais personagens. Ele estende aos outros o que escolhe para si, "corrompendo-se, corrompia" (2:83).

Aquilo que mais se evidencia na degeneração de André é a natural propensão à mentira. Nele, a expressão verbal e plástica dos sentimentos é tão artificiosa que, até mesmo no amor, finge e mente. Várias são as mulheres por ele enganadas; a sua força vinha da hipocrisia.

Não só a cultura mas também a educação (paterna) haviam pervertido o seu espírito. Absorve do pai o axioma que irá modelar sua conduta a vida inteira, qual seja:





O sofisma \_\_ dizia o educador imprudente\_\_ está no fundo de todo prazer e de toda dor humana. Aguçar e multiplicar os sofismas equivale, portanto, a intensificar e multiplicar o prazer e a dor. A ciência da vida talvez esteja em ofuscar a verdade (2:29).

Desta maneira, de tanto mentir, o conde Sperelli chega ao ponto de jamais conseguir ser sincero consigo próprio. Torna-se, por assim dizer, um espírito inconstante, passando "dum a outro amor, com leviandade incrível" (2:80). No entanto, "cada um desses amores trouxe a André uma degradação nova" (2:82), intensificando ainda mais a sua sede de prazer, sem que esse atinja jamais um escopo. Contudo, após a saciedade, sobrevém a prostração, uma vez que "todo prazer é um misto de tristeza; todo gozo é mesclado, toda alegria traz em si um germe de sofrimento" (2:108).

Convém enfatizar ainda que a falsidade de André destaca-se mais no relacionamento que mantém com Helena e Maria, chegando mesmo a estar com esta, quando, na verdade, estava com aquela, e vice-versa.

No que diz respeito a Helena, o cerebralismo de André, a serviço da sua sensualidade, o faz pensar em "prodigalidades da carne e do espírito" (2:68), "espiritualização do gozo carnal" (2:70). Prossegue ainda no embate entre a carne e o espírito. No reencontro com



Helena, "a impureza infeccionava-o como um tóxico" (2:196), encobrendo um "véu sacro" (2:196); subtraindo esse, restava apenas "uma lascívia inteiramente carnal, como baixa sensualidade" (2:196). Pela artificialidade, "parecia-lhe enfim que possuía Helena muito mais profundamente que no tempo da paixão" (2:201).

Depois do segundo casamento, Helena parece, aos olhos de André, muito mais sedutora, "*essenzia quinta*" (2:210), usando de sua própria expressão. Mesmo assim,

tudo lhe causava a impressão de rebaixar o amor a uma promiscuidade insípida e imunda, a uma vulgaridade abjeta, a uma prostituição sem nome (2:210).

E ainda uma vez mais a identificação entre André e Helena é tão natural para ele, que possuí-la correspondia a uma forma de autoconhecimento; a falsidade da amante é a sua própria, como se pode observar:

[...] permanecia perplexo; como se, penetrando na alma dessa mulher, penetrasse na sua própria alma e encontrasse a sua falsidade na falsidade de Helena (2:201-202).

Helena, a exemplo de André, como que perdendo a consciência da sua própria impostura, "já não sabia

discernir se estava no verdadeiro ou no falso, na simulação ou na sinceridade" (2:202).

Há, entretanto, no caso de André, um momento de escolha entre a degenerescência e a purificação. Esse ensejo é marcado pela presença de Maria Ferres. Porém, o que se percebe a seguir é que ele "não teve a coragem de salvar-se... não se animou a renunciar ao que lhe repugnava" (2:194). Contraditório, sem força moral, ao atirar-se à vida em busca de prazer, André "se transformava e deformava" (2:195), incluindo, entre os alvos dos seus instintos, Maria Ferres.

Desta forma, André imagina estar experienciando o prazer de uma dupla conquista. Reata com Helena, após conquistar Maria, a fim de que sua aventura se torne insólita, possibilitando-lhe confundir as duas mulheres; elas sobrepõem-se, sendo impossível separá-las.

O destino de Maria, porém, é ainda mais trágico que o de Helena. Ilude-se ao querer "purificar com a sua pureza um homem contaminado" (2:223). Ocorre o contrário do seu intento, tornando-se vítima da vileza de André que,

para induzir Maria Ferres a capitular, usou os artifícios mais sutis, os enredos mais delicados, iludindo-a justamente nas coisas da alma, na espiritualidade, na idealidade, na vida íntima do coração (2:223).

A partir de então, André mente para Maria, quando essa lhe pergunta sobre Helena, dedicando-se tão-só à sua empresa de amalgamar esses dois amores. Segundo ele, "onde andara Helena Muti andou Maria Ferres" (2:237), o que, em grande parte, conseguiu.

Finalmente, a simbiose dos seus dois desejos efetiva-se. O desejo real, por Helena, e o imaginário, por Maria, misturam-se. Ao beijar uma (Maria) profere o nome da outra (Helena), e a separação se faz inevitável.



### II.3.2. MANIFESTAÇÕES DO ESTETICISMO

Pretendemos demonstrar, com base no *corpus* do romance em questão, alguns aspectos que particularizam o esteticismo, a saber, a ambientação, o refinamento cultural das personagens e a posição do narrador frente às mesmas.

Um dos preceitos do esteticismo literário consiste na tentativa de suprimir ao máximo o caráter dinâmico da descrição, resultando na aproximação da literatura com as artes plásticas. Essa busca da arte decorativa, aliada a efeitos sinestésicos, evidencia-se a partir dos parágrafos iniciais do romance, transcritos a seguir:

Essas salas enchiam-se, a pouco e pouco do perfume que se exalava dos vasos de flores frescas. As rosas, cerradas, largas, mergulhavam em taças de cristal que se elevavam, esguias, duma espécie de haste dourada e se dilatavam à guisa de lírio adamantino, semelhantes às que aparecem, atrás da Virgem, no *tondo* de Botticelli, na Galeria Borghese. Forma alguma de taça iguala em elegância esse feitio. Dentro dessa prisão diáfana, as flores parecem, por

assim dizer, espiritualizadas; dir-se-ia que dão impressão mais perfeita de oferenda religiosa, ou amorosa.

André Sperelli aguardava, no seu aposento, uma amante. Em derredor, tudo denotava, com efeito, um esmero especial de amor. A lenha de zimbro ardia na lareira; a mesinha do chá estava posta, com taças e pires de porcelana de Castel Durante, ornados de historietas mitológicas por Luzio Dolci — modelos antigos, de graça inimitável, nos quais abaixo das figuras se liam, em grifo escrito a tinta preta, hexâmetros de Ovídio. A luz entrava, temperada pelos reposteiros de brocatel escarlata, com romãs de prata, folhagem e lemas. Como o sol da tarde batia nos vidros, a trama de flores das cortinas de renda desenhava-se no tapete (2:7).

Nota-se, no segundo parágrafo, um esteticismo ambiental. Trata-se de um lugar aconchegante, em que se misturam sons, perfumes, cores, formas artísticas diversas e os motivos mitológicos que se contrapõem aos temas religiosos do parágrafo anterior. Tudo numa perfeita organicidade, capaz de intensificar ainda mais os gozos do amor. Tal ambientação estetizante é-nos dada ainda através de um pós *flash-back*, em que o narrador descreve o local onde André espera Helena para o reencontro.

[...]dispunha duma sala de jantar ornada com tapeçarias napolitanas de liço largo, do século XVIII, encomenda de Carlos Sperelli ao real



tapeceiro romano Pietro Duranti, em 1766, sobre desenhos de Girolamo Storace. As sete peças da parede representavam, com certa copiosa magnificência à maneira de Rubens, episódios de amor báquicos. Os reposteiros, as sanefas, representavam frutas e flores. A predominância de ouros pálidos e fulvos, as carnes perladas, o vermelhão, o azul escuro formavam um todo pastoso e opulento (2:180-181).

Um outro motivo esteticista dentro da obra são as próprias personagens, destacando-se entre elas André, Helena e Maria Ferres. Até mesmo Francisca, a prima do protagonista, ao preparar a mesa num dos seus pomposos jantares, mostra-nos a hipersensibilidade estética que caracteriza as demais personagens:

[...] lançara a moda dos festões de flores, suspensos duma ponta a outra da mesa, entre os grandes candelabros. E também o uso do esguio vaso de Murano, leitoso e cambiante, com uma única orquídea, posto entre os vários cálices, diante de cada conviva (2:35).

Em se tratando de André, sua elegância e seu desmedido culto à beleza eram fonte de sensações inusitadas, uma vez que "sabia tirar da sua beleza, na prática do amor, o máximo de prazer" (2:13). Nessa prática demandava o prazer de todos os sentidos e, "como procurava com arte, qual um esteta, hauria naturalmente do mundo das cousas grande



parte da sua embriaguez" (2:15). Temperamento aguçado pelo hábito da contemplação estética, André possui um esteticismo hereditário, visto que "vinha-lhe justamente do pai o gosto pelos objetos de arte, o culto fervoroso do belo, o desdém paradoxal dos preconceitos, a sede do prazer" (2:28). Recebera ainda do pai a máxima esteticista: "Devemos fazer a nossa vida, como se faz uma obra de arte" (2:29). Seu sonho sempre fora "possuir um palácio coroado por Miguel Ângelo... uma galeria cheia de quadros de Rafael, de Ticiano, de Demenichino" (2:30). Dado o seu refinamento artístico, coloca a beleza acima de todos os valores, em que "o senso estético substituíra o senso moral" (2:30). E assim, para André, os homens inteligentes, "educados no culto da Beleza" (2:31), mantêm uma espécie de ordem até nos piores momentos.

Da mesma forma, a relação entre André e Helena estetiza-os a ponto de torná-los "alheios a tudo o que não fosse para ambos prazer imediato" (2:67). Principalmente em André subsiste um caráter de atemporalidade inerente à Beleza. A exemplo do Dorian Gray wildiano, permanece jovem:

Em André, a despeito de todas as perversões, de todas as dispersões, a mocidade resistia, persistia, à semelhança dum metal inalterável, dum aroma indestrutível... O esplendor genuíno da

mocidade era justamente a sua qualidade mais preciosa (2:71).

Dentre as inúmeras formas de ação, o protagonista escolhe o exercício artístico, aperfeiçoando-se como artista plástico, poeta, crítico literário e gravador primoroso, educado no contato com os melhores do ramo (Alberto Dürer, Parmigianino, Marco Antônio, Holbein, Aníbal Carracci, Mac-Ardell, Guido, Callota, Toschi e Gérard Audran). Desta forma, o conde Sperelli, além de misterioso artista de renome, gozava a "intensa ansiedade do artífice" (2:74).

Até mesmo no malfadado duelo com Rutolo, André portase com extremada beleza, excedendo ao seu adversário em cada pequeno movimento, "num equilíbrio de graça e de força" (2:97). E é o "equilíbrio goethiano entre um epicurismo prático sutil e cauteloso, e o culto profundo e apaixonado da Arte" (2:109) que irá restabelecer-lhe a saúde.

Ao desvencilhar-se do estado de animosidade, André é acometido por um desejo intenso de produzir. Novos projetos povoam sua mente, dentre eles "pretendia encontrar uma forma de poema moderno, sonho inatingível de muitos poetas" (2:120). Escreve sobre análise psicológica e literária dos poetas do século XIII e sobre os artistas precursores do



Renascimento, além de redigir uma terceira obra sobre Bernini e ilustrar o *Decameron*.

A partir de então, André lança-se ao esteticismo poético, musical, defendendo a superioridade artística da poesia, já que, consoante pensava, "o verso é tudo; pode tudo" (2:111). A musicalidade de seus versos era evocada de poetas diversos (os de Toscana, Lapo Gianni, Cavalcanti, Cino, Petrarca e Lourenço de Médicis). Antes de escrever os quatro sonetos que gravara na herma, o narrador mostra-nos André como um verdadeiro teórico dessa forma poética, evidenciando nela as qualidades e os defeitos, como se segue:

[...] André escolheu o soneto cuja arquitetura consta de duas ordens: a superior que é representada pelos dois quartetos; a inferior, pelos dois tercetos. O pensamento, a paixão, portanto, dilatando-se na ordem superior, viriam recolher-se, fortalecer-se, sublimar-se, na ordem inferior. Embora maravilhosamente bela e magnífica, a forma do soneto, sob certos aspectos é falha; assemelha-se, de fato, a uma figura de busto demasiado longo e pernas muito curtas. Em verdade, os dois tercetos não só são "realmente" mais curtos que os quartetos pelo número de versos, mas "parecem" também mais breves que os quartetos, em razão do que o terceto tem de mais rápido e mais fluído no andamento, comparado à lenta majestade do quarteto. E o melhor artífice é o que sabe compensar a falta: o que sabe,



conservando aos tercetos a imagem mais exata e mais visível, as palavras mais incisivas e mais sonoras, obter que os tercetos se engrandeçam e harmonizem com as estrofes superiores, sem perder, no entanto, a menor parcela da sua leveza e rapidez essenciais (2:112-113).

O que se percebe após o envolvimento de André com Helena e Maria Ferres é que ele não ama a nenhuma das mulheres; trata-se apenas de artifício, pois "o senso estético e o requinte da sensualidade sobrepujavam e falseavam nele o sentimento sincero e humano do amor" (2:180). O intenso cerebralismo de André é capaz de levá-lo a confundir as duas amantes:

[...] e as duas imagens de mulher sobrepunham-se, confundiam-se, destruíam-se mutuamente, sem que ele conseguisse separá-las, sem que pudesse chegar a definir o sentimento que cada uma delas lhe inspirava (2:219).

Assim, lança-se à ficção, a fim de "fundir as duas belezas e possuir uma terceira, imaginária, mais complexa, mais perfeita, mais 'verdadeira', porque era ideal" (2:220); após reatar com Helena, ele "tornou a confundir os dois desejos, a enlevar-se na duplicidade do prazer, vislumbrou a terceira amante ideal" (2:222).

Da mesma forma, Helena não apenas é estetizada pelo narrador, como também se mostra grande conhecedora e praticante do culto à beleza. Também dada ao sofisma, desde o início sua mutalibilidade comportamental assusta até mesmo André. Embora sempre bela, sobrepujando a todas em graciosidade, a cada nova situação Helena parecia outra:

Helena já não era a mulher sentada à mesa dos Ateletas; nem a do leilão; nem a que André vira um instante, erecta, na calçada de Via Sistina. A sua beleza tinha, nesse momento, uma expressão de idealidade soberana que mais sobressaía entre as outras damas de faces<sup>7</sup> acesas pela dança, excitadas, volúveis, um tanto nervosas (2:59).

É importante ressaltar o fato de André contribuir para esse processo de estetização, pois ela "tinha a sensação de ser divinizada pelo amante" (2:75), sendo, ao mesmo tempo, sujeito e objeto desse artifício. A sua faculdade essencial era a imaginação, fortalecida por leituras heterogêneas e intensificada pela histeria; depositária de uma inteligência privilegiada e educada numa luxuosidade artística, "ela se revestira dum vago verniz estético, adquirira um gosto elegante" (2:201).

Mas, a nosso ver, Maria Ferres é, na obra, o maior ícone do esteticismo. Cantora e pianista, além de conhecedora de outras manifestações artísticas, simboliza,

na perspectiva esteticista, a síntese de todas as artes: a música.

Aqui, convém observar ainda a focalização em relação a esta personagem. Temos um narrador onisciente, extradiegético que, de certa forma, reprova o comportamento de André e um narrador intradiegético, Maria Ferres, com adesão do narrador onisciente. Esse último apresenta-se a partir da inserção do gênero "Diário" (período de 15 de setembro a 9 de outubro de 1886), forma que confere verossimilhança ao relato, permitindo ao leitor conhecer o processo interior da personagem.

Temos, portanto, um narrador que mostra Maria Ferres como uma personagem esteticista, amante, praticante de artes, como se percebe a seguir:

Ela falava de música, com sutileza de entendida, e, para exprimir o sentimento que certa composição, ou toda a arte, suscitava nela, tinha expressões engenhosas, imagens ousadas (2:126).

Assim ela nos é apresentada nos primeiros dias em que esteve em companhia de André:

Maria cantou uma *arrietta* de Antonio Salieri. Tocou, depois, uma *toccata* de Leonardo Leo, uma "gavota" de Rameau, uma "giga" de João





Sebastião Bach. Ressuscitava maravilhosamente sob os seus dedos a música do século XVIII... (2:128).

O seu diletantismo, no entanto, não se restringe tão-somente ao campo da música. A poesia da *Fábula de Hermafrodito* (de André) causou-lhe uma impressão harmoniosa de beleza superior à de qualquer música ou estátua. André, a partir de então, vê em Maria o seu novo ideal, e, assim, "cada passo, cada atitude dela o fazia trepidar, como se o movimento, o passo, a atitude, tivessem uma significação, fossem uma linguagem" (2:131). Logo a seguir o esteticismo aparece também nas roupas da personagem:

Trazia um vestido dum raro tom de ferrugem, dum matiz de açafrão, desmaiado, indefinível — uma das assim chamadas cores estéticas, encontradas nos quadros do divino outono, dos Primitivos e de Dante Gabriel Rosseti (2:132).

Dentre tantos outros, citamos a seguir uma outra passagem, em que o narrador descreve o requinte de Maria Ferres ao vestir-se:

O seu traje matinal era duma elegância sóbria; mas denotava o requinte finíssimo dum gosto educado em coisas de arte, afeito à delicadeza dos matizes. A jaqueta, cruzada em forma de xale, era de pano cinza tendendo para verde; uma tira



de lontra rematava-lhe as beiras e, sobre a lontra, corriam arabescos de cordão de seda. A jaqueta abria-se sobre um corpete igualmente de lontra. E, se o corte era de estilo impecável, a combinação das duas gradações, do cinza indefinível e do fulvo opulento, constituía uma delícia para os olhos (2:224).

Finalmente, o esteticismo de Maria Ferres manifesta-se ainda mais intensamente quando ela se posiciona como narrador. No dia 16 de setembro do seu diário, assim ela descreve as impressões que teve a respeito de André:

O primo de Francisca é, em música, conhecedor consumado. Adora os mestres setecentistas, especialmente — entre os compositores para cravo — Domenico Scarlatti. Mas a sua paixão mais sublime é João Sebastião Bach (2:147-148).

Mas André é, para ela, a síntese de toda uma arte. Ao contemplar seus desenhos, afirma: "Experimentei um dos gozos mais intensos da minha vida" (2:150). Assim se manifesta sobre os detalhes dos desenhos feitos por André: "causa-me um prazer singular lembrar-me deles, escrevê-los; tenho a sensação de estar ébria de arte" (2:151). E, ao se referir sobre os versos de André, em *A Fábula de Hermafrodito*, assevera: "música alguma me exaltou como esse

poema; nenhuma estátua me deu, da beleza, uma impressão mais harmoniosa" (2:153).

Sobretudo as reflexões de Maria Ferres sobre a música deixam evidente todo o requinte da sua educação artística. Descreve o enlevo que sentiu ao discutir, em companhia de André, essa magnífica arte; depois acrescenta:

Toquei muito; música de Bach, de Schumann. Ele sentara-se, como naquela noite, à minha direita, um pouco recuado, na poltrona de couro. De quando em quando, no fim de cada trecho, levantava-se e, curvado sobre os meus ombros, folheava o álbum para indicar-me outra "Fuga", outro "Intermezzo", outro "Improviso"... Perceberia ele que parte do meu pensamento, da minha tristeza, do meu "eu" íntimo passava na música alheia? (2:154).

Nesse mesmo dia transcreve no seu diário uma frase de Shelley (poeta admirado por André) sobre o que a música provoca:

Música \_\_ chave de prata que abriu a fonte das lágrimas, onde o espírito bebe até confundirem-se as idéias; tûmulo dulcíssimo de mil temores onde a mãe destes, a Inquietação, faz dormente nas flores, como criança adormecida (2:154).



No último dia de setembro, Maria Ferres registra em seu diário uma apologia do órgão, singular instrumento musical, citando os mais conhecidos (Hamburgo, Estrasburgo, Sevilha, Abadia de Weingarten, Abadia de Subiaco, Beneditinos de Catânia, de Montecassino, de Saint-Denis). A musicalidade é tão latente em Maria Ferres que ela percebe as modulações sonoras na fala de André; é sensível até ao "calor com que menciona as cousas belas" (2:161). Não é de se estranhar que a musicalidade, implícita ou explícita, seja o principal preceito estético dos esteticistas decadentes.



### III. O ESTETICISMO WILDIANO E A PROJEÇÃO DO PENSAMENTO SCHOPENHAURIANO EM *O RETRATO DE DORIAN GRAY*

Oscar Fingall O'Flahertie Wills Wilde é, a nosso ver, a expressão máxima do esteticismo decadentista, não só pelo que produziu, mas pelo que foi, merecendo, portanto, sua obra e sua vida uma análise um pouco mais detalhada. Ele, mais do que ninguém, colocou em prática o axioma esteticista de que devemos transportar para a realidade empírica os elementos da ficção.

Instruído na Portora Royal School, transferiu-se para Trinity College de Dublin em 1871 e, três anos depois, obtém uma bolsa de estudos no Magdalen College de Oxford, permanecendo aí durante cinco anos. Em Oxford foi discípulo de Walter Pater, que lhe ensinara a devoção à beleza, de John Ruskin, de Morris e Wistler. Com este, manteve uma intensa polêmica. Entre os seus autores preferidos incluem-se Platão, Aristóteles, Spinoza, Goethe, Hegel, Matlhew Arnold e Baudelaire.

Após a publicação de uma série de poemas que aparecem no ano de 1880 em revistas londrinas, Wilde

publica a sua primeira obra dramática *Vera ou os Niilistas*. Nos cinco atos já se pode notar a tônica dominante de toda sua produção literária: o culto prestado à beleza, os paradoxos, a figura do dândi e as frases de espírito, epigramáticas.

Em 1882 aceitou um convite para proferir uma série de conferências nos Estados Unidos. Na alfândega americana, inquirido sobre o que tinha a apresentar, responde: "Nada, a não ser meu gênio!" (06:19). Tornou-se um escritor conhecido, graças a seus *Poemas* (1881), mas se viu obrigado a viver do jornalismo. Em 1884 casou-se com Constance Lloyd, com quem teve dois filhos, Cyril e Vivian. É esse o ano da publicação de *Às Avessas*, cujo protagonista influenciou Wilde não só em seus hábitos de vida, mas, sobretudo, na construção do seu "Dorian Gray". Desde então, intensifica-se a sua produção literária no campo da ficção, da poesia, do teatro e da crítica. A partir daí, aumentam os rumores a respeito da sua conduta moral, inteiramente contrária aos princípios da Era Vitoriana.

Em 1891 conhece Lord Alfred Douglas, o "Bosie", filho do Marquês de Queensberry, relacionamento pernicioso que o levaria a cumprir uma pena de dois anos de reclusão com serviços forçados na Prisão de Reading (1895 a 1897).

Quando Wilde sai da cadeia, já separado da esposa, novamente passa a viver com "Bosie", um parasita na visão de alguns biógrafos. Com o término do dinheiro, Wilde é abandonado e, então, vai para o Hotel d'Alsace, em Paris, já muito doente. Submetido a uma cirurgia, falece a 30 de novembro de 1900, após ter sido batizado pelo padre Cuthbert Dunn.

Segundo James Laver, Oscar Wilde foi, depois de Shakespeare, o autor de língua inglesa mais lido fora do Império Britânico. Contudo, sua popularidade na Inglaterra se deveu menos à sua arte do que a seus "casos" extravagantes, pois fora tido como um libertino, homossexual, depravado e corruptor de menores.

A biografia de Frank Harris procura enfatizar sobremaneira o lado pessoal do escritor em detrimento do artístico, chegando a tachar de depravados Wilde e seu amigo Robert Ross, enquanto Alfred Douglas parece-lhe uma vítima inocente. Outrossim, acusa Wilde de falta de originalidade, enquanto o "Bosie" se lhe assemelha a Shakespeare, Wordsworth e Keats, chegando mesmo a admitir que o soneto *Dies Amara Valde* é "o que de melhor se encontra na Poesia Inglesa" (13:23), o que para nós parece um exagero, já que, ao contrário, Alfred Douglas ficou universalmente conhecido mais pelo seu envolvimento com Wilde do que por seus méritos literários. Frank Harris





faz questão de acentuar a descrença e os hábitos excêntricos do escritor. Nessa mesma linha de pensamento, Otto Maria Carpeaux vê em Wilde como um "bobo da corte, divertindo os nobres lordes e *ladies* com paradoxos subversivos" (23:1703), tão-somente um escritor que ofereceu à sociedade inglesa motivos bastantes para os artistas serem considerados imorais e perversores.

A maioria das biografias têm procurado realçar o processo em que Wilde se envolveu com o Marquês de Queensberry. Este detestava ver seu filho Alfred Douglas em companhia do escritor. Após diversas ameaças, o Marquês deixou no Albermale Club um cartão, no qual Wilde era chamado 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 as coisas se invertem; Wilde tem que responder, mediante provas, por crimes sexuais, sendo punido como perversor de criaturas da pior reputação que poderiam ser encontradas na Inglaterra. Seu destino: a Prisão de Reading.

O resultado dessa experiência e talvez a única forma de defesa encontrada por Wilde foi o "De Profundis", título dado por Robert Ross à longa carta dirigida a Alfred Douglas. Trata-se de um texto que, de certa forma,



aponta novos horizontes: mistura de arrependimento, defesa e acusação. Para Wilde, "Bosie" foi a fonte da sua esterilidade literária, desgraça e vergonha pública. A despeito desse arrependimento causado pela dor da cela, a crítica inglesa considerou-o como apenas uma "outra atitude" tomada pelo esteta<sup>(11)</sup>.

Richard Ellmann, embora assinalando em sua biografia os complexos wildianos - tratado como uma menina até os dez anos, a sífilis aos vinte e três e a vergonha de mostrar os dentes manchados pelo mercúrio - procurou relacionar cada incidente da vida pessoal de Wilde com sua produção literária, não se atendo apenas ao aspecto moral (o homossexualismo e o escandaloso processo) que outras biografias colocam em primeiro plano, o que faz de Ellmann o biógrafo mais confiável até então. Trata-se de um estudo crítico de todas as obras do esteta, um trabalho de mais de duas décadas, mostrando 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. Ou poderíamos equacionar de outra forma esse raciocínio:

---

<sup>11</sup> Esta atitude é bem parecida com a do seu personagem Dorian Gray, ao poupar da sua imoralidade a jovem Hetty Merton. Talvez seja uma forma de colocar em prática o seu pensamento de que a vida imita a arte.



fiel ao esteticismo que propagava, parece-nos que Wilde transpôs para a vida o caráter paradoxal da própria arte.

A influência de Wilde no mundo artístico é tão evidente hoje, a ponto de fazer com que escritores como Peter Ackroyd escrevesse uma obra pseudobiográfica, ou seja, uma narrativa de ficção histórica, na qual são narradas as possíveis reflexões de Oscar Wilde nos seus últimos quatro meses de vida. *O Testamento de Oscar Wilde*, além de retratar fragmentos da vida do poeta, é escrito de forma a manter uma certa fidelidade no domínio da linguagem e das idéias, pelo uso das frases epigramáticas e dos paradoxos tão tipicamente wildianos.

O esteticismo wildiano manifesta-se em sua obra de duas maneiras, ou seja, em suas poéticas explícita e implícita. Entendemos por poética a atividade reflexiva do artista que procura estabelecer preceitos e normas para a produção literária.

Nesse sentido, a poética wildiana pode ser evidenciada de forma explícita nas conferências feitas em excursão pelos Estados Unidos ("O Renascimento Inglês da Arte", "A Arte e o Artesão", "A Decoração do Lar", "Aos Estudantes de Arte") e, principalmente, em seus ensaios.

Esses ensaios contêm em germe o que Wilde realizou como artista e como pessoa. Em "A Verdade das Máscaras", ao discutir a indumentária das personagens



shakespearianas, coloca-se a favor da Beleza em detrimento da Moral, do Bem e da Verdade. Define o verdadeiro dramaturgo como aquele que "mostra-nos a vida com as condições da arte e não a arte sob a forma da vida" (06:1065).

Seguindo uma estrutura dialógica, "A Decadência da Mentira" insurge-se contra artistas que se valeram de temas sociais. Como fizera nas conferências, exalta a arte pela arte, além de propor uma finalidade para o homem: ser dândi. É desse texto uma das célebres máximas wildiana, qual seja, "a Vida imita a Arte, muito mais do que a Arte imita a Vida" (06:1084). Segundo Wilde, a arte possui um fim em si mesma e as personagens reais são, na verdade, as que nunca existiram.

O ensaio "Pena, Lápis e Veneno" faz a apologia de um artista chamado Wainewrighth, um dândi, envenenador e falsificador que "preferia ser alguém a fazer algo" (06:1098). Desenvolve nesse a tese de admitir o crime, desde que cometido artisticamente. Essa idéia será amplamente explorada em *O Retrato de Dorian Gray* pelo também dândi Lorde Henry Wotton.

Em o "O Crítico como Artista" faz uma longa apreciação da crítica, chegando a colocá-la acima da imaginação, uma vez que "sem o espírito crítico não existe nenhuma criação artística digna desse

nome" (06:1122). É o que fazem os esteticistas e por que não dizer a arte moderna em geral, isto é, a obra de arte deve trazer em si a sensibilidade filtrada pelo intelecto, resultando daí a grande propensão para a metalinguagem; a arte, à medida que se efetiva, acaba refletindo-se sobre si própria.

Finalmente, procurou conciliar seu esteticismo com o socialismo em "A Alma do Homem sob o Socialismo". Nesse, dirige acerbas críticas à Inglaterra por dar liberdade ao jornalista e limitar a autonomia do artista (atitude contrária na França, segundo ele). Entre tantas outras observações, considera que a "forma de governo mais vantajosa para o artista é a ausência total de governo" (06:1187). É preciso que entendamos aqui uma dupla metáfora: "governo" (regras, imposições, limitações) e "ausência de governo" (toda liberdade artística que rompe com padrões já incorporados, a não sujeição a qualquer princípio que seja).

Enfim, o esteticismo de Wilde faz com que ele admita em "Frases e Filosofias para Uso dos Jovens" que "a gente deveria ser, ou uma obra de arte, ou usar uma obra de arte" (06:1308).

Quanto à poética implícita, é longo o caminho a ser percorrido. Wilde legou-nos uma vasta produção que

abrange a prosa de ficção (gênero ao qual iremos mais nos ater), o teatro e a poesia.

Sua produção dramática é tão importante que lhe assegurou popularidade ao lado de Shakespeare. 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*, *A Importância de ser Prudente* (obra-prima do teatro inglês, segundo a crítica) e fragmentos de peças inacabadas como *A Santa Cortesã* e *O Cardeal de Avinhão*. Tais obras revelam-nos a estesia do escritor, seus paradoxos e frases de efeito, sua ironia aliada à crítica social e a figura sempre marcante do dândi.

Quanto à poesia, somente aos vinte e cinco anos reuniu em *Poemas* toda a sua produção, diga-se de passagem, iniciada ainda na adolescência. Familiarizado com as literaturas grega e latina, sua poesia deixa transparecer a primazia dada à beleza e ao prazer, como nos demonstra "O Jardim de Eros", "A Nova Helena" e, sobretudo, "Fantasias Decorativas". Seus textos de poesia tornar-se-ão mais tênues à medida que se volta para outros gêneros. Somente quando cumpridos os dois anos de trabalhos forçados na prisão é que retorna à poesia para escrever aquela que seria, segundo a crítica, a sua



melhor expressão poética, "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 (06:984).

Na prosa de ficção, destacam-se vários contos escritos quando Wilde era diretor da revista *Women's Word* (1887 a 1889) e gozava de um certo equilíbrio emocional. Alguns contos são fantásticos, encantadores e parecem, à primeira vista, ter sido escritos para crianças. Na verdade, são textos que demonstram o veio crítico do autor como "O Príncipe Feliz", em que o ser humano aparece destituído de sentimentos nobres, ou "O Rouxinol e a Rosa", que exalta os valores da natureza em detrimento dos valores humanos. Outros contos procuram revelar preceitos básicos do esteticismo wildiano, quais sejam: 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 em 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").

No entanto, a obra que, a nosso ver, melhor ilustra o esteticismo wildiano é o seu único romance, *O Retrato de Dorian Gray*, motivo pelo qual faremos uma análise mais detalhada.

Uma das obras mais conhecidas do escritor, apareceu pela primeira vez ao público em 1890, no Lippincott's Magazine; acrescida de novos capítulos, tal como a conhecemos hoje, surgiu em abril de 1891. Impiedosa, a crítica procura mostrar que o tema já houvera sido explorado por Balzac, Poe, Stevenson, considerando o romance algo indecente e corruptor. Mas a originalidade está na maneira como Oscar Wilde explorou esse tema; aliás, o verdadeiro artista revela-se através dos meios de expressão com os quais ele aborda um determinado assunto. Se exigíssemos da poesia originalidade temática, não existiriam mais poemas de amor, por se tratar de um motivo tão recorrente.

O enredo do romance gira em torno da personagem Dorian Gray, um belo jovem que posa como modelo para o pintor Basílio Hallward. Conhece o amigo deste, Lorde Henry Wotton, um requintado intelectual e amante dos paradoxos. Essa amizade torna-se ruínosa para o jovem Dorian Gray. Sob a influência do novo amigo, passa a





idolatrar sua própria beleza, proferindo um terrível desejo de permanecer sempre jovem, enquanto a tela absorveria as marcas do tempo e envelheceria em seu lugar.

Após o pacto, Dorian começa a experienciar tudo aquilo que Lorde Henry Wotton lhe apresentou em teoria, ou seja, empreende uma epopéica busca de "sempre novas sensações" (06:72). De início, causa o suicídio da jovem atriz Sibyl Vane, notando, com grande espanto, ter o retrato adquirido um "laivo de crueldade na boca" (06:124). Para esquecer o incidente, Dorian Gray procura novas sensações que, por sua vez, são impressas no retrato, enquanto ele se conservava sempre jovem. Assim, estava-lhe assegurada a eterna juventude, e o que é mais importante ainda, a beleza imortal; então, "nenhum inverno deixou a marca em seu rosto, nem corrompeu seu viço de flor" (06:158).

De posse desta certeza, a saber, a de que o 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. Como des Esseintes, o personagem de *Às Avessas*, Dorian Gray dedica-se à arte, passa a adquirir objetos exóticos, como o jurupari,

que as mulheres não têm permissão de olhar e que os jovens só podem contemplar depois de se submeter ao jejum e à flagelação (06:156).

Posteriormente, passa a colecionar jóias (são contadas histórias fantásticas sobre seus poderes), bordados, tapetes, tecidos estranhos e até vestes eclesiásticas. O sudário cor de ouro e púrpura colocado sobre o biombo para encobrir o retrato era uma peça do século XVII, encontrada num convento próximo a Bolonha. No entanto, havia momentos em que terríveis prostrações físicas e dores morais o faziam sentir-se entediado por alguns instantes. Foi num desses acessos que apareceu em sua casa o pintor Basílio Hallward, e Dorian, num ato desesperado, conduziu-o 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" (06:185).

No dia seguinte ao odioso crime, o jovem obriga seu ex-amigo, o químico Alan Campbell, a desaparecer com o corpo de Basílio Hallward. Mesmo em face desse assassinato, Dorian Gray não perde a calma; pelo contrário, sente-se tranqüilo e feliz por gozar "o prazer de viver uma dupla vida" (06:186). 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, num processo contínuo de degradação: Sir Henry Ashton é obrigado a abandonar a Inglaterra, Adrian Singleton entrega-se às drogas e à falsificação de cheques e o filho de Lorde Kent e o Duque de Perth têm suas carreiras arruinadas. James Vane, que viera vingar a morte da irmã, é morto numa caçada, organizada pelo causador da morte de Sibyl Vane, isto é, o próprio Dorian. Chega, a partir de então, a perguntar a si mesmo se não estaria nele algum germe venenoso de seus antepassados, como é o caso de Philip Herbert, a quem parecia continuar a vida; descobre em cada um dos seus descendentes aspectos de sua personalidade (beleza, sensualidade, perversidade, insolência).

A angústia, num crescendo, apodera-se de todo o seu ser; Dorian Gray tinha a nítida impressão "de que a desgraça o perseguia por toda parte" (06:208). 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" (06:223) na mão. Desesperado, decide dar fim àquela monstruosa obra; apanha a mesma faca com que

assassinara Basílio Hallward e a enterra na tela. Ouve-se-se um grito de pavor e os criados, ao arrombarem 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(06:224).

Sempre preocupado em professar seu esteticismo, Wilde escreveu dois prefácios. Primeiro, o "Prefácio do Artista", atribuído à personagem Basílio Hallward, como se esse realmente tivesse existido, fazendo-nos crer que o assunto da obra fora "semeado descuidadamente numa ociosa conversação" (06:53) e o "Prefácio" propriamente dito, onde expõe, de maneira sumária, as suas idéias sobre realidade, arte, moral e crítica. Talvez, premunindo os ruídos que causaria o romance, aí escreveu ele: "Um livro não é, de modo algum, moral ou imoral. Os livros são bem ou mal escritos. Eis tudo" (06:55).

Wilde procura ser fiel a essas idéias, sobretudo no que afirma acerca da realidade. Ao contrário da arte clássica que imita a realidade, a arte moderna começa por



distorcer e até eliminar o real. O que se pode notar desde o parágrafo inicial é uma atitude subjetivante, uma certa escolha dos elementos que serão plasmados pela própria arte. Destacamos os dois parágrafos iniciais:

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 inumeráveis 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, produzindo um momentâneo efeito japonês, e fazendo-o pensar nesses pintores de Tóquio, com caras de jade pálido, que, por meio 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 intonsas, ou revolteando 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 (06:56).



Além do esmero na elaboração da linguagem, há uma ausência quase total de movimento. O próprio autor admitiu posteriormente que a "obra é uma tentativa de arte decorativa" (06:1324). Como se pode notar, essa plasticidade se une aos efeitos sinestésicos dos perfumes, cores e sons. Elimina-se o trivial em favor de um ambiente faustoso: Lorde Henry Wotton, em Londres, reflete sobre a arte oriental, num requintado estúdio do famoso pintor e amigo Basílio Hallward.

O ideal de beleza forma-se em função da escolha dos seres e objetos que constituem o universo da criação artística. Tal idealização manifesta-se na semelhança entre o barulho londrino e os acordes de um órgão distante, na suavidade do som produzido pelas abelhas, na transparência das cortinas de tussor, na beleza das tapeçarias persas e na delicadeza das roseiras com seu inebriante perfume. O parágrafo inicial sintetiza todo esse ideal: o perfume das rosas (beleza sinestésica) penetra o estúdio (espaço artístico) através da "porta aberta" (elemento mediador entre a realidade e a arte). No segundo parágrafo, os ramos das flores estão trêmulos não em função de um peso físico, mas por não suportarem o peso da própria beleza ("o peso de tão magnífico esplendor").





Essa escolha meticulosa, na maioria das vezes, torna vago e impreciso o ambiente recriado. No lugar dos pássaros temos "fantásticas sombras de pássaros". As cores, por exemplo, nunca são nítidas; "definir é limitar" (06:203), como diria Lorde Henry Wotton, seguindo à risca as normas do esteticismo decadentista, ou conforme nos assegura Verlaine em sua "Arte Poética":

Porque nós ainda queremos o Matiz,  
nada de Cor, nada a não ser o matiz!  
Oh! o matiz único que liga  
o sonho ao sonho e a flauta à trompa(37:53).

Note-se que o cigarro de Lorde Henry Wotton emite "espirais de fumo azul" (06:57); no estúdio havia um "pequeno disco dourado de penugem branca" (06:59); Lorde Henry observa "as pequeninas nuvens que, como flocos de seda branca, corriam pelo azul turquesa do céu" (06:61); pardais cantavam entre as folhas verde-laca da hera, "e a sombra azul das nuvens afugentou-os" (06:65). Dos exemplos deduzimos que a carga semântica de fumo (cor cinza para negra) é reduzida pelo adjetivo "azul"; o pequeno disco não é dourado, mas assim parece pela penugem branca que lhe fora impressa; a cor branca das nuvens funde-se ao azul do céu, que não é puro, mas turquesa (essa idéia é reforçada pela transparência da

própria seda); o adjetivo composto "verde-laca" sugere uma coloração avermelhada acrescida ao próprio verde; enfim, em "sombra azul das nuvens" vemos uma superposição de cores, isto é, o esplendor do sol, o infinito azul do céu, as nuvens (branca ou cinza para negro) que, numa relação de verticalidade, provocam uma sombra que expulsa os pardais.

A obra em questão se nos afigura ainda como um amplo discurso metalingüístico. Dado o seu caráter ensaístico, encontramos reflexões sobre ética, religião, filosofia e arte. Uma das falas do dândi Lorde Henry Wotton sintetiza o ideal artístico dos esteticistas:

Parece incrível, mas perdemos a capacidade de dar nomes adequados às coisas belas. Os nomes são tudo. Nunca discuto fatos. Discuto apenas palavras. Por essa razão, tenho horror ao realismo vulgar na literatura (06:201).

A seguir, Lorde Henry Wotton defende a inutilidade da arte, o seu valor intrínseco e a sua emancipação em relação à moral. Segundo ele,

A Arte não tem influência sobre a ação. Faz desaparecer o desejo de agir. É soberbamente estéril. Os livros que o mundo considera imorais são os que mostram a própria vergonha dele (06:220).

Temos aqui três aspectos a considerar a respeito da arte: primeiro, a arte desautomatiza-nos, libertando-nos momentaneamente da vontade, como nos afirma Schopenhauer; segundo, a função da arte não é chamar nossa atenção para os benefícios que possamos posteriormente com ela obter; e, finalmente, a arte, dada a sua universalidade, pode refletir sobre os valores humanos negativos, o que não pode é ser com eles confundida.

Procurou-se, amiúde, confundir decadentismo literário, entendido como uma estética que retratou a decadência de uma época, com literatura em decadência, como se a própria arte estivesse num processo de degeneração. Após a publicação de *O Retrato de Dorian Gray*, o jornal "The Daily Chronicle" publicou a seguinte nota:

[...] uma história gerada da literatura leprosa dos decadentes franceses — livro venenoso, cujo ambiente é repassado pelos odores metíficos da putrefação moral e espiritual (13:106).

Ao contrário do que afirma o jornal, o livro se nos afigura uma lição de bons costumes, até mesmo contrário, de certa forma, aos preceitos esteticistas de Oscar Wilde. Ao invés de imoral, a narrativa demonstra que o prazer é uma espécie de tóxico que exige doses cada vez

maiores e o preço desse excesso é um terrível castigo, qual seja, a morte. O próprio Wilde admitiu ser esse o único erro contido na obra; ao se defender das críticas feitas a seu respeito pela "Saint Jame's Gazette", afirmou:

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 (06: 1318).

Mas a obra, como é próprio dos esteticistas, poderia ser considerada ainda uma apologia à beleza. Dorian Gray, mais do que qualquer outra coisa, despertou em si mesmo e nos outros o fascínio pela sua bela aparência; vivia como a arte, isento das marcas da temporalidade. Porém, com a destruição do retrato (projeção da essência em algo sensível), tornou-se um ser humano comum; apareceram-lhe os estigmas do tempo e da corrupção interior. A cena final, sobretudo, demonstra que morre o homem; a arte, porém, é perene, representa a universalidade, portanto é indestrutível, eterna.

A metalinguagem, comum aos esteticistas, pode ainda ser vista como uma forma de acentuar o ideal da arte pela



arte. Não basta apenas a elaboração do discurso artístico; esse tem que refletir sobre o seu próprio objeto, a saber, a beleza e a arte. Esta é colocada acima de todos os valores humanos, e, através dela, podemos traduzir o universo; no dizer de Basílio Hallward, "não há nada que arte não possa expressar" (06:63). No entanto, a finalidade do verdadeiro artista, segundo o pintor, é "criar coisas belas" (06:64), buscar a beleza no seu sentido abstrato; um dos defeitos do retrato, senão o único, eram as marcas dos impulsos pessoais.

Embora os críticos e biógrafos não citem Schopenhauer entre os filósofos preferidos por Oscar Wilde, é incontestável que o mesmo exerceu uma influência expressiva na literatura decadentista, conforme demonstra o próprio manifesto de Anatole Baju<sup>12</sup>). Ainda que na obra de Wilde nada exista de forma explícita quanto à influência do pensador alemão, parece-nos que o escritor o absorveu de forma indireta, através de fontes comuns entre os dois.

Como já ficou exposto anteriormente, o *Às Avessas* de Huysmans muito influenciou Wilde na construção do seu romance. Huysmans procura enaltecer explicitamente o pensamento schopenhauriano. Convém acrescentar ainda que

---

<sup>12</sup> "Afinamento de apetites, de sensações, de gosto, de luxo, de prazer; nevrose, histeria, hipnotismo, morfinomania, charlatanismo científico, schopenhaurismo em excesso" (37:57).



Wilde estudou avidamente a filosofia de Platão, além de conhecer o pensamento Kantiano, pressupostos que Schopenhauer utilizou para construir todo o seu sistema filosófico.

O filósofo do pessimismo define a arte como sendo um sedativo que nos liberta momentaneamente do jugo da vontade, entendida essa como responsável pelas dores do mundo. Ao longo da obra wildiana, podemos encontrar implícita ou explicitamente semelhanças entre os dois autores, no que se refere às reflexões sobre o belo e a arte.

Oscar Wilde, no poema "O Artista", descreveu o empenho 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" (06:988); o bronze encontrado nesta é descrito como se fosse a inspiração responsável pela suspensão momentânea da dor. Em "O Fazedor de Bem" adverte que o prazer ou a dor são um caminho, que todos estão fadados a percorrer; o artigo "Um Sábio Chinês" mostra o filósofo Chuang Tzu, um quietista e cultor do Nada, cuja máxima era "não faça nada, e tudo estará feito" (06:1298), forma schopenhauriana que permite a libertação do querer-viver, uma vez que o homem oscila entre a dor e o tédio. O "De Profundis", um dos poemas mais conhecidos do autor, tem



por vulgares o prazer, a glória e a fortuna, ao mesmo tempo em que considera a dor "a coisa mais sensível da criação" (06:1381). Em "O Mestre", um jovem confessa, em prantos, a José de Arimatéia o seu pesar por ter feito tudo quanto Jesus fizera e não o terem crucificado. "A Casa do Juízo" descreve um homem 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 o conhecer imaginariamente<sup>13</sup>).

Numa de suas conferências, o escritor afirma ser a música "a arte que realiza mais por completo o ideal artístico" (06:1012). Da mesma forma, Schopenhauer considera a música a arte que melhor se comunica com o espírito, sendo ela não a representação da Idéia como as demais artes, mas a representação da própria Vontade; reproduz, através de seus ritmos, a essência do ser, com suas quedas, lutas, ascensões e repousos. Semelhante idéia é expressa por Lorde Henry Wotton; para ele, "felizmente, ainda nos deixaram uma arte que nada procura imitar" (06:218-219), referindo-se à música.

Em *O Retrato de Dorian Gray* o schopenhaurismo manifesta-se ainda através de Lorde Henry Wotton,

---

<sup>13</sup> Schopenhauer, em *Dores do Mundo*, considera o Inferno de Dante superior ao seu Paraíso, por encontrarmos no primeiro exemplos extraídos da vida real. Para o filósofo, o nosso inferno ainda excede o de Dante em miséria.



sobretudo em suas ponderações acerca das mulheres; em Dorian Gray, que, para libertar-se da cotidianidade e da dor, procura viver de forma artística; em Sibyl Vane, vista por Dorian como um motivo artístico (prazer) e real (tédio); enfim, no que a obra revela como um todo, ou seja, já que "prazer e dor são condições mútuas" (65:80-81), segundo uma das máximas schopenhaurianas, esta, a dor, jamais pode aniquilar-se com a fruição do belo, por ser este também um gozo fátuo e momentâneo.

Schopenhauer vê ainda a arte como reprodução de "idéias eternas apreendidas mediante pura contemplação" (70:17), estabelecendo, outrossim, a distinção entre o sujeito conhecedor das coisas individuais (fenômeno) e o sujeito puro do conhecimento, conhecedor de idéias (númeno). Esse dualismo aparece na fragmentação da personagem Dorian Gray. Não vemos nela nada além do fenômeno, da mera aparência; porém, o retrato se nos apresenta como a coisa-em-si, o "númeno", a essência 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, ao pintor Basílio Hallward e sobretudo ao próprio Dorian Gray conhecerem a natureza da sua verdadeira existência, em que o ideal sobrepõe-se ao

fenomênico. O capítulo inicial traz, no quarto parágrafo, a citação que segue:

Enquanto contemplava a graciosa e gentil figura que a sua arte havia reproduzido com tanta sutileza, um sorriso de prazer cruzou o rosto do pintor e pareceu a ponto de permanecer nele. De repente, porém, sobressaltou-se e, cerrando os olhos, colocou os dedos sobre as pálpebras, como se quisesse aprisionar no cérebro algum raro sonho de que temesse despertar (06:56).

Vemos aqui alguns elementos que vêm reforçar as nossas considerações: a contemplação de uma obra de arte está ligada ao prazer daí advindo e também ao temor de voltar à realidade. Essa, como expressão da dor humana, é suspensa momentaneamente enquanto dura a fruição. Mais adiante, o mesmo Basílio Hallward nega-se a exhibir o retrato, pelo fato de achar que, assim procedendo, estaria mostrando o segredo da sua alma. "Uma fatalidade pesa sobre toda superioridade física e intelectual" (06:58) é um pensamento do pintor que se aproxima deveras da máxima schopenhauriana "aquele em quem está o gênio, é sempre aquele que maiormente sofre" (68:72), pois, à medida que o fenômeno da vontade toma consciência de si próprio, isto é, aperfeiçoa-se — e isso só se efetiva no ser humano — a dor se torna mais evidente.

Uma outra relação de proximidade entre Wilde e o pensador alemão nos é dada através das considerações que o dândi Lorde Henry Wotton faz acerca das mulheres. Schopenhauer, ao discutir a beleza entre os sexos, assim define a beleza feminina: "Em lugar de o denominar belo, teria sido mais justo denominando-o *inestético*" (67:113). Considera ainda a beleza da mulher algo fugaz, que desaparece tão logo ela cumpra a sua finalidade de responsável pela perpetuação da espécie. Eis o tempo necessário para que isso aconteça:

...assim como a formiga fêmea, depois da 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(67:107).

Schopenhauer afirma ser a beleza feminina uma fonte de infidelidade (esta só se justifica, quando praticada pelo homem). Wilde, através de Lorde Henry Wotton, intensifica ainda mais a questão, com mais um de seus epigramas: "os maridos das mulheres belas pertencem à categoria dos criminosos" (06:189).

Ainda, segundo o pessimista germânico, a mulher não possui disposição para as artes em geral; é 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, pois ambos aviltam a figura da mulher, enquanto o homem é colocado sempre numa posição de vítima. Verifiquemos as seguintes citações, dentre tantas outras:

Schopenhauer:

O casamento é uma armadilha que a natureza nos prepara (67:121).

A natureza parece ter querido fazer com as jovens o que se chama em estilo dramático um lance teatral; durante alguns anos adorna-as de uma beleza, de uma graça e de uma perfeição extraordinárias, com detrimento do resto da sua vida, a fim de que durante esses rápidos anos de brilho possam apoderar-se fortemente da imaginação de um homem e levá-lo a encarregar-se lealmente delas de uma maneira qualquer (67:106).

Como as mulheres são criadas unicamente para a propagação da espécie e como toda a sua vocação se concentra nesse ponto, vivem mais para a espécie que para os indivíduos (67:112).

Oscar Wilde:

E, na realidade, o matrimônio é o único tema a respeito do qual todas as mulheres estão de

acordo e todos os homens em desacordo (06:1273).

A verdadeira desilusão do casamento é fazer dos que o contraem um altruísta. E os altruístas são incolores (06:111).

Os homens se casam por cansaço; as mulheres, por curiosidade; ambos ficam decepcionados (06:90).

No romance em questão, as mulheres desempenham um papel inferior ao do homem; são, na maioria das vezes, motivo de mofa; não sendo prostitutas, são "um livro de orações mal encadernado" (06:83), velhas damas da aristocracia a ostentar "narizes de papagaio" (06:60), enfim, Lady Narborough é uma "fealdade realmente notável" (06:187), Lady Ruxton, "uma dama de quarenta e sete anos... que pretendia ser sempre alvo de comentários" (06:187), a Sr<sup>a</sup> Erlynnne, "uma atrevida nulidade" (06:187), Madame de Ferrol, "uma *édition de luxe* dum romance francês ruim" (06:188), Lady Alice Chapman, uma

moça inteiramente desprovida de encanto, vestida de maneira ridícula, senhora de um desses rostos tipicamente britânicos, que se vêem uma vez para nunca mais voltarem à memória (06:188),



ou uma simples atriz de sórdido cabaré, como Sibyl Vane. Voltaremos a tratar desse tema no capítulo seguinte.

Concluimos, pois, que Lorde Henry Wotton é, no romance em questão, a voz através da qual Wilde expõe seus epigramas e ironias a respeito da mulher. Vejamos alguns:

— As moças americanas são tão hábeis para ocultar os seus pais, como as mulheres inglesas para dissimular o seu passado (06:81).

[...] nenhuma mulher é gênio. As mulheres são um sexo decorativo. Não têm nunca nada a dizer, mas o dizem de um modo encantador (06:90-91).

[...] não há mais que duas classes de mulheres. As que não se pintam e as que se pintam (06:91).

As mulheres representam o triunfo da matéria sobre a inteligência, exatamente como os homens representam o triunfo da inteligência sobre os costumes (06:91).

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 (06:115).

As mulheres nos tratam exatamente como a Humanidade trata seus deuses. Adoram-nos e

estão sempre a importunar-nos com algum pedido (06:115).

[...] 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 (06:130).

Que memória terrível a das mulheres! Que coisa espantosa! E que completa estagnação intelectual revelam! [...] São sempre vulgares (06:131).

São encantadoramente artificiais, mas não têm nenhum senso artístico (06:132).

As mulheres tentam sua sorte; os homens arriscam a sua (06:189).

Um homem pode ser feliz com qualquer mulher, contanto que não a ame (06:190).

As mulheres são esfinges sem segredo (06:205).

Uma mulher será capaz de flertar com qualquer um, contanto que haja que as veja fazê-lo (06:209).

Em resumo, segundo tais afirmações, e, ainda, consoante o "Esboço acerca das Mulheres", de Schopenhauer, a mulher é um sexo inferior. Dada a sua propensão para dissimular, pode comprometer o destino do sexo oposto; é a única parte que lucra ao contrair o

matrimônio; embora dotada de uma percepção extraordinária, jamais consegue atingir o universal, porque apreende apenas o momentâneo e não é capaz de fazer um julgamento com base na reflexão; não tem aptidão científica, artística ou filosófica.

Enfim, outras semelhanças mais poderiam ser evidenciadas, como por exemplo as ponderações a respeito do tempo e das recordações. No capítulo XI do romance, lemos que "a recordação da própria felicidade oferece amarguras, assim como a lembrança do prazer já contém sua dor" (06:154). Da mesma forma, para Schopenhauer, "o passado e o futuro contêm apenas abstrações e fantasias do espírito" (68:35). Para ele, a recordação livra-nos da dor, mostra-nos um paraíso perdido; mas à medida que temos consciência disso, intensifica-se ainda mais o nosso sofrimento. É exatamente isso o que sente Dorian ao tentar livrar-se dos momentos de prostração, evadindo-se através do pensamento.



#### IV. ROMANTISMO E DECADENTISMO: SIMILARIDADES E OPOSIÇÕES

O termo "decadentismo" foi usado, a princípio, para ridicularizar um grupo de artistas, sendo posteriormente aceito e defendido por esses mesmos escritores, numa postura, até certo ponto, irônica. Poetas, a exemplo de Mallarmé, vão assumi-lo como idéia de inovação. Sobre o termo, escreveu Verlaine:

Gosto da palavra decadência toda cintilante de púrpura e de ouro. Evidentemente retiro-lhe qualquer imputação injuriosa e qualquer idéia de degradação [...] A decadência é Sardanapalo acendendo o braseiro entre suas mulheres, é Sêneca ao cortar suas veias declamando versos, é Petrônio mascarando com flores sua própria agonia [...] É a arte de morrer com beleza. É aliás este sentimento que me ditou o soneto que conheceis:

*Je suis l'Empire à la fin de la décadence.*

Há também nesta palavra um certo langor feito de impotência resignada e talvez de pesar por não ter podido viver em épocas robustas e grosseiras de fé ardente, à sombra das catedrais. Podemos aplicar esta palavra de forma irônica e nova, subentendendo nela a necessidade de reagir

pelo refinado, pelo precioso, pelo raro contra a insipidez do nosso tempo... (33:180).

Para P. Bourget, o estilo decadente manifesta-se quando a obra pode ser decomposta para ceder lugar à autonomia de outros elementos menores, mas essenciais: o livro, à página, a página, à frase e esta, à palavra.

Baju defendeu ainda o Decadentismo como escola, por entender que ela possuía uma estética própria, editores responsáveis por transmitir tais idéias e leitores simpatizantes. Aponta Baudelaire como predecessor da escola, ao mesmo tempo em que acusa o Naturalismo e, sobretudo, Zola, por achá-los incapazes de ultrapassar a realidade empírica.

O Decadentismo é, pois, uma literatura que reage ao feio e disforme do Naturalismo, isto é, constitui um grupo de escritores que consideram seu tempo "decadente", empreendendo uma fuga da realidade através de uma arte evasivista: são os "nefelibatas", como ficaram pejorativamente conhecidos. Não se trata, portanto, de uma arte em decadência, como já procuramos assinalar no capítulo anterior, mas da decadência plasmada pela arte. Se o Naturalismo procurou fotografar a vida na medida exata do que ela é, o Decadentismo ampliou-lhe o sentido, reagindo "às avessas" com refinamentos literários, através de



paradoxos e de outros recursos morfossintáticos capazes de sugerir os mais variados efeitos e de criar imagens o mais possível insólitas. Assim, o verbalismo artificial e a disposição da excitação cerebral irão substituir a vida prática, instaurando o sonho e transformando a realidade em ficção.

Mas onde poderíamos encontrar a origem dessa postura esteticista? Nós já o assinalamos brevemente no capítulo inicial, ou seja, nas poéticas e na filosofia do Romantismo. Goethe, em *Conversações com Eckermann*, afirma que

[...] Todas as épocas que se encontram em estado de decadência e perversão são subjetivas; doutro lado, todas as progressistas têm uma tendência objetiva (30:28).

Convém observar que Goethe usou o termo "decadência" para se referir tão-somente a determinadas épocas e não às artes; para estas empregou a denominação "subjetivas". Desta forma, o Decadentismo, assim como o Romantismo, nasce do desejo de romper com os preceitos clássicos da expressão literária. Podemos considerar o Decadentismo como o aprofundamento de alguns aspectos do Romantismo, que, descrente do racionalismo positivista, passa a atacar a visão materialista dos realistas-naturalistas e



parnasianos. Próximos pelo caráter espiritualista e subjetivo, Romantismo e Decadentismo podem ser vistos como fases sucessivas de um mesmo processo, de um mesmo *spleen*, de um mesmo *mal du siècle*, que procurou afastar a arte do meramente referencial, resgatando, assim, a sua essencialidade. O Decadentismo, baseando-se no intuicionismo de Bergson, no inconsciente de Hartmann e no pessimismo de Schopenhauer, aprofunda o subjetivismo romântico, concebendo a realidade como algo dinâmico, possível de ser evocado, mas não descrito cientificamente. Em função disso, surge uma linguagem polissêmica: instaura-se o símbolo como mediador entre o homem e o mundo. Valendo-se da terminologia freudiana, o Romantismo ocupa-se do *ego*, enquanto o Decadentismo dá um passo a mais, na direção do *id*, a fim de atingir a introspecção. São dois movimentos intimamente ligados à idéia de modernidade. O primeiro é responsável pelo uso do verso branco, do poema em prosa ou da prosa poética, por tirar o romance da marginalidade literária em que estava, tornando-o, por assim dizer, o gênero mais popular até os dias de hoje. Esse espírito de liberdade ou de revolta são um estado de espírito com o qual os decadentistas instaurariam o verso livre.

O que percebemos é uma evolução dos procedimentos artísticos e não degradação da literatura, como pensam



alguns. Acontece que o artista deixa de ser "gênio inspirado" para se tornar um artífice, dotado de sensibilidade, de elevada consciência crítica e intelectualidade. Essa evolução, dialeticamente, cria oposições e sínteses, as quais procuraremos apontar, ilustrando-as, também, a partir das nossas reflexões. O objeto das nossas considerações subseqüentes será o romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, por se tratar de uma obra do limiar do século XIX; através dela, apontaremos algumas similaridades e oposições entre esse momento inicial do esteticismo (embora a obra em questão se atenha mais ao aspecto temático) e o esteticismo decadentista.



#### IV.1. O MODERNO PROMETEU

Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851) nasceu em Somers Town, Inglaterra. Filha do escritor William Godwin, portanto imersa em um ambiente literário, revelou sua capacidade de criação, escrevendo, aos dezenove anos, uma obra pseudocientífica universalmente conhecida: *Frankenstein*. Ainda que a crítica considere seu estilo imaturo, a obra nos fascina por sua idéia central: o esforço de um cientista para dar a vida a um ser, as consequências desastrosas desse ato e ainda uma aguçada percepção dos problemas psicológicos, sociais e artísticos de uma época. Trata-se, portanto, de uma potencialização; misturam-se deuses, homens, céu, terra, arte, ciência; o artístico, o científico e o sociológico ganham densidade ontológica ao se misturarem.

Segundo a própria escritora, no verão de 1816, a família Shelley (Mary havia fugido com Percy B. Shelley em 1814) visitou a Suíça e tornou-se vizinha do grande poeta Lord Byron, na época concluindo a terceira parte do *Childe Harold*. O mau tempo obrigou os amigos a ficarem por vários

dias sem sair de casa, confinados a ler, durante a noite, histórias de terror, dentre elas a *History of the Inconstant Lover*, que muito impressionou a jovem. Certa noite, Byron lança um desafio: "Cada um de nós vai escrever uma estória de fantasmas" (05:09).

As conversas entre Shelley e Byron versavam sobre os mais variados temas. Numa delas discutiu-se sobre a possibilidade de o homem ser capaz de descobrir e transmitir a natureza do princípio da vida, algo não tão absurdo, segundo o galvanismo. Nessa noite Mary não consegue dormir; imaginava um horrível espectro humano no chão que, sob uma ação poderosa, adquiria vida, amedrontando o seu criador que fugiria aterrorizado. Ao amanhecer, comunica aos amigos que havia encontrado uma estória e começa então a escrever uma obra que até hoje não só nos assusta, mas leva-nos a refletir sobre o homem, a sociedade e a arte que se projetaram no futuro.

O enredo resume-se na estória de Victor Frankenstein, um jovem obcecado pela Filosofia Natural, principalmente a Química, que acaba criando uma fórmula capaz de dar vida a matérias inanimadas. Embora sua intenção fosse a de produzir seres puros, felizes, que lhe fossem gratos pela existência, sai de suas mãos um monstro de 2m40cm de altura, dotado de saber e, sobretudo, de sentimentos. Ao primeiro sinal de vida da horripilante criatura, o médico



foge assustado, e sua criação, embora inclinada para o bem e para o afeto, só consegue produzir pânico e horror, tendo que se isolar do convívio humano. Solitária, exige de Frankenstein uma companheira para aplacar sua melancolia e, como não é atendida, promete a seu criador toda sorte de infortúnios, cometendo, dentre outros, o assassinato de Elizabeth, em plenas núpcias. Frankenstein persegue o monstro até o pólo norte, vindo a falecer a bordo de um navio, tendo ao lado sua criatura. Na cena final, descrita pelo capitão Walton, narrador do romance, o monstro manifesta o seu último desejo: dar cabo a sua existência nas chamas de uma fogueira.

A história não nos parece tão fantástica e absurda hoje, quando a ciência vislumbra a possibilidade de se fazer clonagem de seres humanos. A obra, no entanto, em nível mais profundo nos conduz a uma análise do ser humano: um cientista que supera os princípios éticos e científicos e um monstro que, vivendo num mundo adverso, luta para fugir da solidão. A nosso ver, *Frankenstein* potencializa três dimensões: a tecnologia, a história e a arte.



#### IV.1.1. DIMENSÃO TÉCNICA

O romance, como indica o subtítulo (*O Moderno Prometeu*), é uma recriação do mito. Frankenstein, através dos seus conhecimentos técnicos, rouba o fogo do céu.

Francis Bacon foi um dos primeiros pensadores a ver em Prometeu um rebelde em busca de técnica. Em sua obra, *Nova Atlântida*, uma espécie de "paraíso perdido", partem da "Ilha de Bensalém"<sup>14</sup> mensageiros que não estão em busca de riquezas, mas do primeiro ato da criação divina: a luz. Eram os chamados "mercadores da luz" (44:269). Não é sem motivo que as festas de Prometeu eram celebradas com tochas, simbolizando as ciências e as artes. A ilha continha laboratórios diversificados, com aparelhos que eram aprimorados para servir ao bem-estar daquela sociedade, trazendo a todos maior conforto e felicidade; é a luta do homem capaz de desenvolver técnicas para dominar a natureza. Dessa forma, o homem aspira à divindade, instaurando na terra o seu próprio reino.

Nessa terra ideal, a ciência é vista como uma das

---

<sup>14</sup> O vocábulo "Bensalém" é de origem árabe e significa "filha da salvação".





formas de o homem lutar contra sua condição miserável, inferior ao Criador, dada a sua natureza assaz humana. Na *Nova Atlântida*, o poder será dado a trinta e seis sábios; o Estado não será comandado por políticos, mas por cientistas.

De maneira análoga, Victor Frankenstein é o emblema do homem revoltado contra o próprio tempo, já que esse engendra a morte. O que quer é propagar a vitória da vida sobre a morte. Como pensava Bacon, o cientista quer instaurar o império da liberdade; é, sobretudo, um refreador de necessidades. Victor Frankenstein segue o que houveram propagado os idealistas germânicos, isto é, a impossibilidade de se atingir o Absoluto é negada pela infinita atividade prática do eu. Ainda que o homem, de certa forma, possa se sentir subjugado pela ciência, sua atitude prometaica o colocará ao lado dos deuses.

No entanto, Victor Frankenstein depara-se com um grave problema, ao qual não atenta inicialmente: as limitações do homem enquanto criador. A princípio, no mais recôndito do seu ser, identifica-se com Prometeu (Previdente), mas acaba inconscientemente tornando-se Epimeteu (Imprevidente), que abre a caixa de Pandora, deixando sair dela males jamais imaginados, da mesma forma que Adão e Eva foram expulsos do Paraíso por comerem do fruto do conhecimento. Por outro lado, o cientista procura descobrir técnicas capazes de



recuperar a Esperança que ficara agrilhoadada na caixa de Pandora, a fim de que o homem possa reconquistar o paraíso perdido.

Nos jogos organizados para celebrar as festas de Prometeu, vencia quem chegasse ao final com a tocha acesa, o que só era possível graças ao esmero técnico, considerado em sua instância dialética final. Essa habilidade possui primeiramente um caráter universal, pois a técnica visa à melhoria do universo para o gozo do próprio homem; em segundo lugar, visa ao bem-estar social e, finalmente, à aquisição particular de conhecimentos, visto que é essa a propensão natural do homem.

*Frankenstein* é o homem que se projeta no infinito, pois a ciência, enquanto procura constatar o que já é sabido, não é avanço, é tautologia. Finalmente, é a metáfora do tecnicismo da Revolução Industrial, mas, ao mesmo tempo, a revolta do proletariado face à consciência de sua reificação.



#### IV.1.2. DIMENSÃO SOCIAL

O homem moderno, conforme afirmamos anteriormente, é, essencialmente, um Prometeu que rouba o fogo divino para distribuí-lo entre os seus semelhantes. Acontece, no entanto, que se vê acorrentado à própria ambição. A consciência de sua condição acarreta-lhe tormentos, uma vez que essa estaticidade gera a rotina, diminuindo seu poder de criação e, conseqüentemente, o seu próprio estado. Dessa forma, é desumana a vida de um homem comum que chega ao fim do dia com a consciência de ter simplesmente cumprido sua jornada. Dada a limitação do seu universo e a pouca disponibilidade para a criação, não reflete sobre sua condição, escapando do trágico, ou melhor, vive nele sem ter consciência disso. Eis um grande alívio para o ser humano: temporalizamos nossa existência de forma a visualizar o futuro, e o presente se nos torna menos opressor. Mas, quando se indaga sobre o sentido do presente, é imperativa a revolta<sup>(15)</sup>.

Assim, o homem se lança ao futuro, numa atitude

---

<sup>15</sup> Para Schopenhauer, o passado e o futuro são fantasias do nosso espírito. O presente é o império da dor.



prometaica. Mas o futuro não se isenta do Destino. 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 em que a inteligência esbarra na fatalidade.

Mary Shelley concebe um Prometeu moderno. Ao mesmo tempo em que coloca em destaque as especulações científicas sobre a natureza e a origem da vida, recria o mito, fundindo mitologia grega e visão cristã.

Victor Frankenstein, como Adão e o Titã, come da árvore da ciência, tendo que expiar 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?*

Essas palavras têm ressonância no íntimo do monstro, que suplica a seu criador uma "Eva" para livrá-lo do isolamento e da solidão. Como o cientista recusa o pedido de sua criatura, ela se rebela, destruindo tudo o que se relaciona ao seu genitor. Este, por sua vez, demonstra ser um Deus perverso e sua criatura deixa de ser "Adão" para se

tornar "Satã". O desespero do monstro é absoluto, pois é projeção do conhecimento puro; esse desespero aumenta à medida que aumenta o seu conhecimento (pensamento, aliás, tipicamente schopenhauriano). Assim também acontece com Victor Frankenstein e com todas as personagens em situações idênticas. O desespero de Satã\_\_

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 (16:78)\_\_

é partilhado tanto pelo monstro quanto pelo seu criador, por ter destruído o muro que separa os homens de Deus.

A revolta é , pois, um comprometimento com o presente, no intuito de torná-lo melhor. Victor Frankenstein opta pelo humano e pela morte de Deus, uma vez que quer se colocar em situação de igualdade com o Criador, por assim dizer. Como ele próprio é, de certa forma, criador, sua criatura, semelhantemente, anula sua superioridade, colocando-o de volta à posição eminentemente humana. Sua tragédia intensifica-se na medida em que seu ato é reflexivo; é o agente e o paciente de um mesmo sentimento; sua revolta gera revolta. Dessa forma, a rebeldia do monstro é muito mais expressiva e intensa, pois tem plena consciência de que algo lhe é negado. Frankenstein elimina

a morte, mas não consegue eliminar a solidão. E a percepção desse estado acaba gerando novamente a morte. Ao monstro é negada a integração ao mundo, sua própria liberdade, enfim.

É contra esse desenraizamento social que a sociedade tem lutado ao longo da história. É a eterna insatisfação humana que nos impele à busca da superioridade: o vassalo quer ser igual ao suserano.

Enfim, *Frankenstein* é ainda a metáfora da desigualdade social. É a burguesia (Victor) que quer ser igual ao Feudalismo (Deus), destruindo-o, mas que, ao capitalizar-se, acaba por gerar o proletariado (monstro), da mesma forma, também ávido por igualdade social. Outrossim, convém observar que há nas relações trabalhistas algo de "monstruoso". Segundo uma lenda grega, Procusto aprisionava os viajantes que passavam nas suas imediações, torturando-os para que se adaptassem ao tamanho de um aparelho de castigo (aos menores dilatava, aos grandes comprimia). É esse, de certa forma, o caráter paradoxal do monstro: o capitalismo reduzindo o feudalismo e sendo reduzido pelo proletariado. O monstro é, ao mesmo tempo, as duas acepções do trabalho<sup>(16)</sup>: é o produto de uma mente criativa que anseia por liberdade (criação) e também alienação, a reificação do próprio ser humano. Finalmente, é o emblema

---

<sup>16</sup> Etimologicamente a palavra "trabalho" significa também aparelho de tortura, sofrimento.





dos ideais da burguesia, segundo a ótica marxista: ele empreende uma ação transformadora com dinamismo e velocidade para atingir a posse total de um conhecimento.



#### IV.1.3. DIMENSÃO ARTÍSTICA

Há, dentre as diversas vertentes do Romantismo, duas que, a nosso ver, representam a essência das contradições dessa época. De um lado temos o tradicionalismo conservador, responsável por valorizar a raça, a língua, os costumes, a religião, e de outro, o titanismo que se insurge contra o preestabelecido, as leis, as tradições.

Em nível formal, o titanismo (insuportabilidade do finito) é responsável pela invenção de novas formas poéticas (ora rejeitando, ora modificando as normas clássicas), pela crise do verso e pela ênfase dada à prosa. Tematicamente, cultuam-se a infinitude, a transgressão, o "spleen", o apego à morte e o gosto pelo banditismo, pela necrofilia, pelo fisicamente deformado, pela concepção do artista como "vate".

Percy Shelley, em seu *Prometheus Unbound*, acrescenta à figura mitológica grega o anseio pela liberdade característico do ser humano, isto é, a sua luta contra o próprio destino e contra a opressão a que se vê submetido.

Mary Shelley também concebe seu "Prometeu" de maneira a recriar o mito grego.

Vimos que Prometeu e Frankenstein, cada um a seu modo, procuram assenhorar-se do fogo divino<sup>17</sup>). Na obra de Ésquilo, o fogo é descrito como o "precioso fator das criações do gênio" (10:29). O próprio Prometeu o define como "a fonte de todas as artes e um recurso fecundo" (10:37). No entanto, Victor Frankenstein é um artista mal sucedido; seu excesso de prometeísmo acaba colocando sua "criação" numa completa alienação. Mesmo dentro do titanismo, encontramos ainda uma dupla perspectiva do mito: a resignação de Prometeu, como Cristo na cruz, ou a sua semelhança com Satã, expulso do céu justamente por tê-lo violado. É nessa última acepção que se encontra o nosso malfadado herói.

A concepção artística de fundo dionisíaco, como já assinalamos anteriormente, é responsável pela evolução dos preceitos estéticos; é a liberdade usurpando o lugar até então ocupado pelo caráter normativo da arte clássica, é a substituição da imaginação reprodutora pela imaginação criadora. Victor Frankenstein tenta produzir algo parecido à obra do Criador. Há, no entanto, uma limitação imposta pela sua condição humana. A verdade do homem (particular) nem sempre é igual à verdade do mundo (universal), mas o

---

<sup>17</sup> Nas festas de Prometeu, o fogo se referia às artes e às ciências.



ato da criação o faz sentir-se superior. No ato da criação superaram-se as dicotomias sujeito/objeto, dentro/fora, meu/alheio; a visão artística progressista afirma isso.

A nosso ver, *Frankenstein* é também a própria arte reivindicando o feio para seu universo. Falta ao monstro Beleza (conceito universal), no entanto ele não deixa de ser Belo (particularidade), pois que fora criado na esfera dos sentimentos (experiências, vivências) e não na esfera da reflexão. Há, como já afirmamos, uma cisão entre o monstro e a sociedade. Tal distanciamento impede-lhe a possibilidade do jogo kantiano (estabelecer relações com o mundo) e tem um significado ontológico, a saber, nega-se-lhe a presença do seu ser. Da mesma forma como acontece na arte literária, em que há também uma cisão entre significante e significado (trataremos o belo e o feio como categorias estéticas no capítulo próximo).

É comum considerarmos como irrefutável a seguinte assertiva: tudo o que Deus faz é perene, tudo o que o ser humano faz é perecível. Contudo, através da arte, o homem consegue assemelhar-se ao Criador. O estranhamento que sentimos ante uma obra de arte é o que todas as personagens sentem ao contemplar a fisionomia do monstro e é o que ele próprio sente ao observar sua sombra refletida num lago.



O monstro é um Satã às avessas, pois que se rebela contra o seu criador por não possuir uma bela aparência. Por outro lado, sua vivência é eminentemente artística. Na cabana, de onde ele observava a família dos De Lacey, com a qual aprendera a falar, foram encontradas obras importantes para sua educação, tais como: *O Paraíso Perdido*, de Milton, *Vidas Ilustres*, de Plutarco e *As Tristezas de Werther*, de Goethe.

Com Plutarco aprendera "a admirar e a amar os heróis do passado" (05:124), atitude tipicamente romântica; é de Werther, entretanto, que irá assimilar a morbidez que o impede de sair do seu estado de solidão. Aprende do herói suicida o sentimentalismo, a confissão de seus males. Mas há em Werther uma atitude anti-revolucionária, meio quietista, em que a meditação sobre o suicídio e sua realização é preferível a efetuar alguma transformação. Werther, sentindo suas faculdades em total desequilíbrio, pensa que a única solução para a sua malfadada existência seria "erguer a cortina e passar para o outro lado" (12:149). As atitudes da disforme criatura, pelo contrário, são as de um autêntico rebelde. É de *O Paraíso Perdido* que o monstro retira a tônica que irá nortear seus atos e sentimentos futuros. Eis a sua imprecisão: "Maldito criador! Por que você me fez um monstro tão horroroso que



até mesmo você foge de mim repugnado?" (05:125-126). Logo a seguir coloca-se abaixo do anjo caído, clamando:

Satanás tinha seus companheiros, os demônios,  
para admirá-lo e encorajá-lo, mas eu sou  
solitário e abominado (05:126).

Enfim, Victor Frankenstein, ao criar um monstro com uma desproporção visual, traduz as constantes lutas entre o universo material e o espiritualismo idealista do romântico. Sabemos que o estudo literário tradicional, baseado apenas nos estilos de época, encontra-se, de certa forma, superado em função de um método que vê o texto artístico como um universo único e particular, impossível, portanto, de ser submetido a generalizações estanques e abstratas. Ainda assim, se considerarmos a dicotomia nietzschiana apolíneo/dionisiaco, há autores que, embora estejam inseridos cronologicamente numa dada escola literária, possuem uma verdadeira consciência progressista, tornando-se estranhos; é o que se pode dizer da genialidade artística que imprime à arte um caráter de atemporalidade. Victor Frankenstein, ao subverter as regras de seu tempo, já prenuncia a emergência do novo.

Um outro fator importante que podemos auferir da obra em questão é a singular analogia que pode ser estabelecida entre o criador empírico (Mary Shelley) e o criador



ficcional (Victor Frankenstein). A crítica tem apontado como fator negativo os excessos de sentimentalismo presentes na obra. Da mesma forma, Victor Frankenstein pode ser visto como um criador à semelhança da carente habilidade artística de Mary Shelley. Ela escrevera essa obra quando contava apenas dezenove anos, admitindo na "Introdução da Autora", escrita em Londres, em 15 de outubro de 1831, ter feito algumas alterações no estilo e corrigido a linguagem a fim de não "interferir com o interesse da narrativa" (05:12); tornou-se, assim, o primeiro crítico de sua obra. De igual maneira, Victor Frankenstein não é visto como "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 (05:56).

Assim, o problema de Victor Frankenstein mais se intensifica na medida em que o cientista admite o contraste de sua criação; após refletir sobre ela, foge cheio de horror, demonstrando sua inaptidão para o que havia proposto.

Tal como a crítica vê na obra de Mary Shelley lacunas estruturais e falta de estilo, a "crítica" à "obra" de Victor Frankenstein não é menos ferina. O monstro só consegue despertar em todos que dele se aproximam medo, asco e ódio. Acrescenta-se ainda o fato de ele constituir um crítico de si mesmo: suas esperanças de travar relações com os De Lacey se desvaneceram após ver sua própria "imagem refletida na água" (05:126) ou sua sombra ao luar.

A nosso ver, a idéia central da narrativa a isenta de ser considerada medíocre e mal elaborada, na medida em que nos fornece subsídios que refletem as inovações artísticas da época. Os defeitos que lhe são imputados acabam por se tornar preceitos do romance gótico, interessado com o estranho. Até mesmo a sua forma epistolar é a técnica que os escritores 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 ficção e realidade sejam vistas como inseparáveis. Pede-se aos textos ausência de defeitos, mas é imperativo que nos deparemos com novas idéias e, se a imaturidade do estilo



existe, é fruto de uma consciência artística ainda em formação, que na sua instabilidade não se deixa guiar pela total rigidez e coesão. Isso é o Romantismo. Esse período exaltou Shakespeare, Homero, Milton, dentre outros, justamente por terem dispensado as regras artísticas, pois o gosto se sobrepõe às mesmas.

Ao aproximarem ficção e realidade, os românticos lançam as bases para o que posteriormente foi o esteticismo decadentista. Trata-se de um esteticismo inicial, como já procuramos assinalar. Diferentemente da postura clássica, que via a arte como uma imitação ideal da vida, os esteticistas colocam a arte como um *a priori*, uma fonte em que a vida deve saciar-se. À medida que a vida vai-se deixando absorver, perde a consciência de si, desautomatizando-se, e o empírico torna-se o artístico.



#### IV.2. A FRAGMENTAÇÃO E A PERDA DA AURA

Conforme já afirmamos, no século XIX estão as bases da modernidade, exatamente por reunir genialidade artística e consciência crítica. É esse o século das contradições, que se manifestam através da posição social do artista (liberal/conservador), da temática a ser abordada (literatura de evasão/literatura de caráter social) e pela diversidade de formas de expressão.

Alguns filósofos enfatizam que as oposições razão pura/razão prática (Kant), eu/não-eu (Fichte), finito/infinito (Schelling), pensamento/existência (Hegel) fundem-se na criação artística. Wordsworth, em seu *Prefácio às Baladas Líricas*, coloca-se a favor do coloquialismo, aproximando sua "linguagem da dos homens" (30:173), enquanto seu companheiro Coleridge busca a linguagem do sonho, do êxtase.



A própria palavra é uma evidência dessa fragmentação, pois não corresponde exatamente ao que se procura exprimir. A partir de então, ela passa a receber uma atenção especial, num processo de desautomatização, cujo resultado seria o esteticismo decadentista. E mesmo em *Frankenstein*, pertencente ao período inicial do esteticismo, o sentimento de inferioridade da palavra surge em vários momentos. Numa das cartas do capitão Wolton, é caracterizada como "um meio muito pobre para comunicação dos sentimentos" (05:18); para Victor Frankenstein: "as palavras não podem dar uma idéia do desespero que então me atormentava o coração" (05:82).

Outro aspecto da fragmentação romântica pode ser encontrado nas relações Frankenstein/Clerval e Frankenstein/monstro. Clerval é uma pessoa sensível, sentimental, "lido em histórias românticas e de cavalaria" (05:37), ao passo que Victor Frankenstein é o protótipo do cientista, um homem racional, reflexivo e ensimesmado. Na segunda relação, a imagem do "duplo ego", do "anti-self" tão comum aos românticos, é ainda mais evidente, por se tratar da luta entre o criador e sua criatura.

Segundo Muriel Spark, o monstro é um ser assexuado, personificando a razão, enquanto Frankenstein representa a emoção. Para nós, as personagens são fragmentos antitéticos e, ao mesmo tempo, complementares de um mesmo ser. Frankenstein assim via o seu monstro: "meu próprio espírito

fugido da sepultura e obrigado a destruir tudo o que me era caro" (05:74); ao lamentar o assassinato de seu irmão William e a morte de Justine no cadafalso, afirma: "Eu não cometera esses crimes, mas na verdade eu era o verdadeiro criminoso" (05:90). Da mesma forma, o monstro tem consciência de que seu criador é sua contraparte 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 (05:96).

Duas considerações devem aqui ser feitas. Primeiro, o monstro não é apenas a parte "intelectual" da díade estabelecida; é a exteriorização de toda a força criadora do cientista, portanto mais intelectual e mais emotivo. Do capítulo 11 ao 16, o monstro, ao narrar sua história, revela-se excessivamente sentimental; identifica-se com Werther e é, a princípio, propenso ao bem, o que leva o leitor a uma forte empatia. Por outro lado, é frio, calculista, racional e, com a astúcia de uma serpente, executa os assassinatos de William, Justine, Clerval e Elizabeth. Convém acrescentar ainda que o monstro excede seu criador em estatura e resistência, sendo capaz de atravessar mares, suportar intempéries das mais adversas e seguir Frankenstein por diversos países, com uma velocidade





assustadora. Portanto, paradoxalmente, Mary Shelley constrói um monstro mais humano e mais intelectual que o seu criador, como muito bem observou Harold Bloom:

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 (05:216-217).

Em segundo lugar, o monstro não é uma criatura assexuada, como afirmou Muriel Spark. Fica explícito que ele queria uma réplica feminina, não só para ser sua companheira, pois o cientista, pensando que, se assim o fizesse, poderia surgir dessa união uma raça de monstros capazes de aniquilar os seres humanos, faz a seguinte reflexão:

Mesmo que eles deixassem a Europa para viver nas regiões desérticas do Novo Mundo, uma das primeiras conseqüências 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 (05:159-160).



A divisão da personalidade, tão comum ao século XIX, e que aparece ilustrada na obra em questão, pode ser vista ainda sob três aspectos filosóficos, sobre os quais passaremos a tratar.

Primeiramente, vamos considerar a fragmentação dos "eus" fichtianos. Segundo o filósofo, a liberdade só é obtida pela ação moral, pela eticidade, já que o Absoluto é o *Eu* na medida em que age sobre o mundo. A terceira duplicação do "eu" fichtiano (teorético e prático) pode ser relacionada com a fragmentação Frankenstein/monstro. O cientista, apesar de criador, é, na obra, a parcela menos importante da diáde, tanto que a parte mais comovente do romance nos é dada pelo monstro, quando esse assume a primeira pessoa e conta toda sua trajetória, cheia de descobertas, sentimentos, decepções e revolta.

Embora o monstro empreenda, até certo ponto, uma tarefa de destruição, sua vontade dirige-se para a ação. Frankenstein reflete, é uma atividade centrípeta e, portanto, passiva; já o monstro age, é uma atividade centrífuga, ativa, determinante de produção. À praticidade do monstro corresponde uma resistência imposta por Frankenstein; é lutando contra isso que a disforme criatura procura afirmar sua liberdade. A pusilanimidade de Victor Frankenstein é destruída pelo desejo de ação e pela revolta do monstro, que provoca o cientista a travar o conflito



final. O fecho da narrativa procura corroborar o que tentamos demonstrar, ao colocar a supremacia da imaginação sobre o intelecto, pois certificamo-nos da morte de Frankenstein a bordo do navio do capitão Wolton, enquanto que o monstro apenas prediz seu extermínio numa pira mortuária.

O segundo ponto que procuraremos considerar é o dinamismo romântico expresso através do vir-a-ser da filosofia de Hegel. O monstro, ao superar seu criador, dialeticamente falando, representa a passagem da estética da imobilidade para a estética do movimento. Vários escritores, através de suas teorias poéticas, expressaram suas predileções pelo dinamismo. William Hazlitt, em *Sobre a Poesia em Geral* (1818), afirma que "a poesia dota o universo de um espírito de vida e de movimento. Descreve o fluído, não o fixo" (30:210), e Shelley, em sua *Defesa da Poesia* (1821), diz que essa "combina júbilo e terror, tristeza e prazer, eternidade e mudança (30:241).

O sistema filosófico hegeliano concebe a arte como um momento transitório do Espírito, que caminha para realizações mais concretas na Religião e na Filosofia. O próprio Espírito passa pela evolução dialética, transitando do subjetivo (individual) para o objetivo (social) a fim de se revelar historicamente no Absoluto. O que observamos no



romance em questão é que Frankenstein nega à sua criatura um momento do Espírito hegeliano, a saber, o objetivo.

É negada ao monstro a possibilidade de atingir a liberdade, o que é impossível ao espírito subjetivo, dado o seu isolamento. Destarte, não é reconhecido como personalidade humana (grau do direito), não se vê submetido à lei do dever (grau da moralidade), nem tampouco à sua ação moral é atribuída uma finalidade concreta (grau da eticidade), o que seria o objetivo social do ser humano, segundo Hegel. Ao se ver privado do contato social, assim se manifesta:

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? (05:116-117).

Como o cientista não se submete às exigências de sua criatura, ela procura, a partir de então, destruir no seu criador aquilo que ele próprio não tem, o que faz com que assuma o controle de toda a situação, como vemos: "És meu criador, porém eu sou teu senhor. Obedece!" (05:161).

Como expressão fragmentária do ser, o romance pode ainda ser definido como a história de um herói à margem da sociedade humana. Muitos autores expressam esse aspecto do dualismo humano, como é o caso de Stevenson, em *O Estranho Caso do Dr. Jekyll e do Sr. Hyde*, ao mostrar a fragmentação de duas pessoas distintas, ainda assim, inseparáveis pela origem. Esse romance, intimamente ligado ao problema do bem e do mal, mostra um dos aspectos da divisão existente entre Victor Frankenstein e o seu monstro, uma vez que o Dr. Jekyll, a exemplo daquele, é um homem abastado e respeitado pela sociedade londrina, enquanto o Sr. Hyde, como o monstro, é um ser iníquo, criminoso, perseguido e condenado a viver à margem do convívio social.

Finalmente, o terceiro aspecto dessa fragmentação a ser abordado é o princípio da identidade fornecido por Schelling. Até mesmo Fichte, em *A Doutrina-da-Ciência de 1794*, ao afirmar que "no meio está tudo corretamente unificado e vinculado" (48:74), já havia assinalado a Identidade Absoluta de Schelling. Para Schelling, o eu e a coisa, sujeito e objeto, finito e infinito, mundo espiritual e realidade empírica são faces de uma única identidade fundamental possíveis de serem harmonizadas pela intuição estética, tendo a obra de arte que superar essas oposições. A beleza afigurava-se-lhe, pois, como a manifestação do infinito no finito, e a obra de arte, a



inspiração encerrada numa matéria sensível, em que podemos experimentar "o calmo abandono ao imensurável, o repouso nos braços do mundo" (66:05). A arte, portanto, como expressão do Absoluto, é identidade pura.

Para a maioria dos leitores e freqüentadores de cinema, o termo "Frankenstein" designa o nome do monstro, e não o de seu criador. Isso acontece exatamente pelo fato de os dois personagens serem antitéticos, como procuramos demonstrar, mas, ao mesmo tempo, complementares. Essa identidade nos é fornecida por Schelling que vê a criação artística como uma atividade em que se procuram eliminar todas as contradições. Para ele, "aquele que produz uma obra, tal como o admitimos, e o próprio produto são um, ou seja, ambos belos" (66:84).

É importante observarmos que a "obra" (o monstro) de Frankenstein possui dupla substância; uma independente em si mesma como subjetividade interior e outra como projeção de seu criador e necessidade de socialização. É a luta entre essas duas forças que irá determinar a liberdade do monstro, já que sucumbir seria deixar de ser livre; então, volta-se contra seu criador e faz com que ele receba toda espécie de hostilidade. Acontece que, ao se colocar contra seu criador, destrói a si próprio, como podemos observar numa das cenas finais do romance em que ele diz:



Estrangulei inocentes, apertei suas gargantas...  
Devotei-me a fazer a infelicidade do meu criador,  
criatura entre todas digna de ser amada e  
admirada... Você me odeia, mas seu ódio não pode  
igualar-se ao que eu próprio dedico a  
mim(05:211).

Como vimos, a literatura romântica, em algumas de suas  
vertentes, procurou sobremaneira ressaltar a importância do  
aspecto social. Talvez a obra que melhor demonstre a  
fragmentação entre o individual e o social, a perda da  
aura, seja *A História Maravilhosa de Peter Schlemihl*, de  
Adelbert von Chamisso(1781-1838). Escrita em 1813, um  
clássico da literatura alemã do século XIX, a obra, embora  
retomando o tema do homem que pactua com o demônio,  
descreve com maestria as implicações resultantes ao ser  
humano, por perder o seu "eu social", a sua aura. Peter  
Schlemihl vende sua sombra, não mais consegue adaptar-se à  
sociedade, sentindo-se um indivíduo infeliz, malfadado e  
tendo sempre que se mostrar à noite - desde que não  
houvesse lua - para ocultar a ausência da sua própria alma;  
sua aura é sua razão de ser, o timbre da sua personalidade,  
o seu "eu social".

Trata-se de uma novela fantástica que retoma a  
constante universal do pacto com o demônio, embora aqui  
esse seja um ser discreto, prestativo e tímido.



Schlemihl, certa feita, observa com curiosidade um homem de aspecto acinzentado que consegue tirar do bolso curativo, luneta, tapete bordado, barraca de *camping* e três cavalos com arreios e selas. É o próprio diabo que, em troca de sua sombra, oferece-lhe preciosidades, dentre elas a mandrágora, capaz de destruir fechaduras e abrir todas as portas, os centavos mágicos que transformam prata em ouro, o "táler ladrão" que volta para o dono acrescido de fortunas, a toalha do escudeiro Rolando, o duende engarrafado e, finalmente, a bolsa da fortuna de Fortunato, uma inesgotável fonte de dinheiro e, através da qual, o negócio é efetivado.

A partir de então, Peter Schlemihl, apesar da fortuna de que dispõe, vive miseravelmente, tendo que se esconder das pessoas, pois já não possui sombra. Logo de início é advertido por uma senhora: "Tome cuidado, o senhor perdeu sua sombra" (01:25). Da mesma forma, uma sentinela lhe chama a atenção, interrogando-o: "Onde o senhor deixou sua sombra?" (01:25). A seguir, algumas crianças, indignadas, atiraram-lhe lama, pois "pessoas decentes costumam levar a sombra junto, quando saem ao sol" (01:26). Até mesmo um pintor recusou-se a pintar uma sombra postiça para Peter Schlemihl, dizendo: "quem não tem sombra, que não saia ao sol" (01:32).

A seguir, o protagonista narra sua desventurada história de amor. Apaixonara-se loucamente por Nina, mas quando os pais da menina descobrem seu malfadado segredo, obrigam a moça a casar-se com outro. O homem cinza ainda o procura para um novo negócio, isto é, restituir-lhe-ia a sombra em troca de sua alma. Peter Schlemihl não aceita e ainda se desfaz da bolsa, passando a viver fugindo do olhar humano, por entre sombras e florestas. Ao ser excluído da sociedade humana, Peter Schlemihl volta-se para a natureza: comprou numa feira umas botas encantadas, com as quais podia cruzar a terra em todas as direções num curto espaço de tempo. Após realizar várias pesquisas no campo das ciências naturais, conclui sua narrativa com um conselho ao próprio Chamisso:

E você, meu caro Chamisso, eu o escolhi como depositário de minha história maravilhosa, de forma que ela possa, talvez, quando eu tiver desaparecido da Terra, servir como útil ensinamento a alguns de seus habitantes. Mas você, meu amigo, se deseja viver entre os homens, aprenda a respeitar em primeiro lugar a sombra — somente então o dinheiro. Mas, se quiser viver apenas para você e para o que há de melhor em seu interior, então não precisa de nenhum conselho (01:87).

Desde que a novela foi escrita, várias são as tentativas de se compreender o significado da sombra. Sua estrutura autobiográfica e confessional fez com que muitos críticos identificassem em Peter Schlemihl o próprio Chamisso, um homem sem pátria, em profunda crise de identidade<sup>18</sup>), indeciso entre a nacionalidade francesa (sua origem) e a alemã (seu coração). Para Thomas Mann, a sombra, pelo fato de ser mencionada ao lado do dinheiro, é o "símbolo da solidez burguesa e agregação humana" (01:110).

No entanto, qualquer significado que possamos atribuir à sombra, estamos longe de esgotar as potencialidades de interpretações que ela encerra, pelo seu caráter polissêmico, atendendo às dimensões histórico-sociais, éticas e artísticas. Ao que nos parece, é o símbolo da fragmentação do ser humano em vários níveis. Schlemihl é, ao mesmo tempo, o *alter ego* do próprio Chamisso, uma constante universal do homem sem passado, sem memória, ou ainda, a falta de transparência, de retidão e, sobretudo, o protótipo do herói romântico, decadente, confinado às sombras e à escuridão da noite; um judeu errante, o proscrito condenado à eterna mobilidade.

---

<sup>18</sup> Chamisso escreveu a novela aos 33 anos de idade, exatamente no período em que Napoleão invade a Prússia. Foi, nesse interim, um dedicado oficial do exército prussiano.



O caráter autobiográfico é explicitado em vários pontos da narrativa. Chamisso, numa carta a seu amigo Julius Eduard Hitzig, confessa que a história lhe fora contada por um homem singular,

com uma longa barba grisalha, vestindo uma kurtka negra completamente puída, sobre a qual tinha amarrado um estojo de botânico, e que, naquele tempo úmido e chuvoso, usava chinelos por cima das botas (01:8).

Acrescenta ainda que Leopold<sup>19</sup>) fez um esboço do tal homem. Na realidade, trata-se de um retrato do próprio Chamisso, ligeiramente alterado.

Há outros elementos enfáticos desse processo de identificação: o cachorro de Peter Schlemihl, Figaro, era o nome do animal de estimação de Chamisso, e Bendel, o estimado confidente do protagonista, era o nome de um ajudante do autor durante seu período como oficial do exército prussiano. Convém assinalar ainda que Chamisso é também o narratário da novela:

O que você pensa que fiz então? — Oh!, meu caro Chamisso, confessá-lo, mesmo a você, faz-me enrubescer (01:26).

---

<sup>19</sup> Franz Joseph Leopold (1763-1825) realizou a ilustração de capa por ocasião da primeira edição da novela.



Essa mesma singularização do fragmentário entre o eu/eu-outro ou entre a realidade e a arte acontece no interior do próprio texto. Há um certo distanciamento entre a instância da narração e a história em si. Assim como é fragmentária a relação Chamisso/autor e Chamisso/narratário, o narrador Peter Schlemihl não é, por assim dizer, em sua totalidade, ele mesmo, conforme atesta a seguinte passagem:

Com a mão afastei de minha cabeça o capuz mágico do desconhecido \_\_ que assim desapareceu imediatamente de minha vista \_\_ e apressei-me silenciosamente em direção da saída do jardim, enveredando pelas trevas profundas do arvoredo e tomando o caminho através do caramanchão do conde Peter (01:63).

Isso nos remete ao caráter metafórico e paradoxal da obra de arte, ou seja, ela é o que não é. Não queremos tão-somente negar uma tautologia, mas simplesmente atribuir à arte um caráter dialético, polissêmico, impossível de ser definido ou compreendido na sua integridade. Esse processo, na obra em questão, manifesta-se também numa dimensão ética. Peter Schlemihl, após vender sua sombra, transforma-se na projeção do mal, do próprio diabo, como este categoricamente afirma:





Está bem, senhor Cabeça Dura, pode fugir de mim, mas nós somos inseparáveis. O senhor tem o meu ouro e eu a sua sombra; isso não dará sossego a nenhum de nós (01:63).

Desta forma, o diabo é tão-somente a projeção dos pensamentos e desejos de Peter Schlemihl e, por extensão, do próprio Chamisso, ainda que por oposição. "Não pense tão mal sobre mim, meu Adelbert [...]" é uma afirmação sentimental que reforça ainda mais o que estamos tentando demonstrar, ou seja, em Peter Schlemihl estão sintetizados os desejos e as contra-vontades de Adelbert von Chamisso.

Finalmente, a sombra é uma necessidade dos românticos, entendida como caráter de infinitude do "eu" ou engajamento. Se na realidade factual predomina a superioridade do dinheiro em relação à virtude, no âmbito da arte a sombra supera o ouro. Ela é, por assim dizer, um elo entre a arte e a sociedade. Peter Schlemihl a negligencia em prol dos bens materiais; ao vender sua sombra, perde sua originalidade e todas as suas habilidades artísticas, o seu potencial de criação estão a serviço de um outro ser:

[...] pois minha sombra tinha igualmente de obedecer-lhe e orientar-se e ajustar-se a todos os seus movimentos (01:52).



No entanto, a imagem do "duplo ego", que para os românticos é uma indispensabilidade, para os esteticistas do decadentismo é algo trágico. Essa sombra, também entendida como personalidade, maneira de ser, desejos que se tornam independentes do próprio sujeito ou ainda aspirações não realizadas no ego, "Absoluto" dos idealistas, é abolida, a saber, por Baudelaire. Segundo ele, o poeta com aura é um antiquado, conforme demonstrou no seu poema em prosa "Perda de Auréola". Nesse, o "eu-lírico" confessa a um amigo que, ao atravessar o bulevar a galope, num movimento brusco, a sua auréola escorregou-lhe da cabeça e precipitou-se na lama. Quando o amigo o aconselha a colocar um anúncio a fim de recuperá-la, ele responde:

— Ah! não. Estou bem assim. Só você me reconheceu. Aliás, a dignidade me entedia. Depois, alegre-me pensar que talvez algum mau poeta encontre a auréola e com ela impudentemente se adorne. Fazer alguém feliz, que prazer! e sobretudo um feliz que me fará rir! Pense no X., ou no Z.! Hein! como será engraçado (08:333)!

E assim, ao contrário de Peter Schlemihl, a perda da aura aqui foi algo prazeroso, pois sem ela seria possível ao eu poemático, ainda segundo o texto, andar incógnito, e até praticar imoralidades.

Esse aspecto liga-se ainda à filosofia de Schopenhauer, pois se o Absoluto é a Vontade, um instinto obscuro, um mal sem escopo, uma das formas de refúgio é o universo artístico. Daí a necessidade de o homem tornar-se esteta, isolar-se numa torre de marfim para fugir ao *taedium vitae*.

Destarte, temos na literatura o dândi, expressão do próprio escritor, que perde sua aura exatamente por sentir-se inadapitado à sociedade. Johannes, Jean des Esseintes, André Sperelli, Dorian Gray são afortunados, o que os leva a sentir desprezo pelo social, não possuindo nenhuma função prática na sociedade. Têm apenas a função de moldar o caráter das demais personagens e são, em parte, o que procuraram ser Kierkegaard, Huysmans, D'Annunzio e Oscar Wilde.

Finalmente, essa auréola pode ainda ser vista como a verossimilhança inerente à obra de arte e a sua negação é o que, de certa forma, procuraram realizar os esteticistas, ou seja, uma obra que abolisse o tempo e a cotidianidade. Em se tratando do plano de expressão propriamente dito, vale dizer que, nos escritores esteticistas, a quebra da aura corresponde ao rompimento entre significante e significado, os componentes da dicotomia saussuriana. Assim como não há mais unidade entre o poeta e a sociedade, também há uma certa separação entre forma e conteúdo, o que



de certo modo não implica a limitação das duas unidades, mas, pelo contrário, a primeira, dada a sua sugestividade, torna a segunda altamente polissêmica.

Esse processo manifesta-se sobretudo na relação entre Dorian Gray e o retrato. Há aí um efeito de estranhamento, uma certa dissonância, uma vez que não existe correspondência entre a forma e o conteúdo (Dorian Gray é interiormente o contrário do que aparenta ser), o que nos conduz a uma atmosfera paradoxal. Não é de se estranhar que o paradoxo é o principal preceito estilístico utilizado por Oscar Wilde.

Convém acrescentar ainda que Wilde é, por assim dizer, um exemplo típico de fragmentação. Sua idiossincrasia nos é dada através de Lorde Henry Wotton e do pintor Basílio Hallward. Este é um esteta e conhecedor das artes plásticas, as quais, acima de tudo, irão fornecer o motivo principal para que o jovem Dorian possa transformar sua vida numa obra de arte. Contudo, o epigrama de Lorde Henry Wotton, "se um homem encara a vida de um ponto de vista artístico, seu cérebro passa a ser seu coração" (06:217), torna-se uma realidade para o jovem, donde concluimos que Dorian Gray é uma projeção da sensibilidade (Basílio Hallward) e dos pensamentos (Lorde Henry Wotton) wildianos. A perniciosa influência de Lorde Henry Wotton chega a fazer com que leve às últimas conseqüências a crença de que "é



unicamente a expressão que dá realidade às coisas" (06:136). Tais coisas, vistas por um prisma real, não possuem nenhum encanto ou atrativo, daí a necessidade de estetizar o mundo a fim de que ele se torne menos desolador. Como vimos, 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. Mas, quando Sibyl Vane apaixona-se pelo jovem, passando do âmbito artístico para o empírico, isto é, deixando de ser verdadeiramente uma atriz (arte) para tornar-se uma mulher (real), perde todo o interesse e é desprezada. O suicídio da atriz é visto como "algo de extraordinariamente belo" (06:132) e o consolo lhe é dado por Lorde Henry Wotton, o "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 (06:133).

Concluimos, pois, que a projeção de Lorde Henry Wotton (pensamento) em Dorian elimina Basílio Hallward. O assassinato do pintor, aliás, é tido como um incidente qualquer e necessário. Essa idéia de que o crime, quando

cometido de forma artística, deixa de ser uma atitude vulgar e condenável, fora defendida por Wilde no ensaio "Pena, Lápis e Veneno". Dorian Gray procura encarar o fato de maneira artística para não se sentir 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 (06:175).

Em vez de abalado, o que seria normal, Dorian sente prazer ao pensar que, eliminando Basílio Hallward, estaria vingando a causa do seu infortúnio.

Um outro aspecto do fragmentário nos é dado pelos excessivos paradoxos e frases de espírito proferidos por Lorde Henry Wotton. Tais procedimentos denotam um certo esmero na elaboração da linguagem, ao mesmo tempo em que rompe com o discurso superficial. É essa uma postura típica dos escritores esteticistas. A total compreensão faz com que as palavras desapareçam, ficando em seu lugar apenas uma idéia semantizada; quando ocorre o contrário, elas permanecem, desafiando-nos e impondo-nos a sua existência.

Essa articulação lingüística também vem expressa na postura do pintor ao dizer: "Quando quero muito a alguém, não digo nunca o seu nome a ninguém. Seria como renunciar a uma parte dele" (06:58). O discurso de Hallward lembra a



mesma postura sugestiva de Stéphane Mallarmé, para quem dar nome a um objeto seria suprimir o prazer que há em apreender aos poucos esse mesmo objeto, sendo essa a função da poesia.

O retrato é ainda mais um exemplo do fragmentário. Ele possui um duplo objetivo para o jovem Dorian Gray: torná-lo narcizista e levá-lo "a odiar a própria alma" (06:124). Contém ainda fragmentos da sensibilidade de Basílio Hallward, conforme ele mesmo afirma:

todo retrato pintado com sentimento é um retrato do artista, não do modelo. O modelo é simplesmente o acidente, a ocasião (06:59).

Vemos aqui a postura subjetivante típica dos esteticistas, ou seja, a função da arte é revelar o próprio autor e não a vida exterior. Eis aí a explicação para que Basílio não queira expor a sua obra: o retrato de Dorian é a expressão da sua "própria alma". Como já afirmamos anteriormente, a perda da aura e a busca da polissemia mostram-nos que nem sempre a um significante corresponde um significado imediato. Desta forma, o significado é ampliado em função do significante; é o império da sugestividade, uma reação ao Naturalismo, como se pode notar no discurso de Lorde Henry Wotton, com suas



frases epigramáticas, irônicas e (algumas) paradoxais.

Destacamos, a seguir, exemplos:

[...] só há no mundo uma coisa pior do que falarem de nós; é não falarem de nós (06:57).

[...] quanto a crer nas coisas, creio em todas elas, desde que sejam inteiramente inverossímeis (06:59).

A consciência e a covardia são, na realidade, a mesma coisa... (06:60).

Meu irmão mais velho teima em não morrer, e os mais novos parece que desejam imitá-lo (06:62).

O único meio de livrar-se de uma tentação é ceder a ela (06:69).

Nada pode curar melhor a alma do que os sentidos, e nada pode curar melhor os sentidos do que a alma (06:70-71).

Os jovens querem ser fiéis, e não o são; os velhos querem ser infiéis, e não podem (06:77).

Os filantropos perderam toda a noção de humanidade. É a sua mais notável característica (06:81).

Para se voltar à mocidade, basta repetir as suas loucuras (06:86).



A fidelidade é, para a vida emocional, o que a estabilidade é para a vida intelectual, uma simples confissão de fracassos (06:92).

Somente as coisas sagradas merecem ser tocadas... (06:94).

Todo mundo gosta de prodigalizar aquilo de que mais necessita (06:97).

Era livre no cárcere de sua paixão (06:101).

Quando somos felizes, somos sempre bons, mas quando somos bons, nem sempre somos felizes (06:114).

[...] as coisas supérfluas são as únicas necessárias... (06:125).

Gosto dos homens que têm um futuro e das mulheres que têm um passado (06:190).

A base de todo escândalo é a certeza de algo imoral (06:209).

As coisas de que estamos absolutamente certos nunca o são realmente. É essa a fatalidade da Fé e a lição da Ficção (06:218).

A tragédia da velhice não consiste no fato de ser velho, mas no de haver sido moço (06:219).

Tais procedimentos e idéias aparecem na íntegra, ou modificados em outros escritos de Oscar Wilde. O paradoxo

é, portanto, um tropo que se presta à desautomatização da linguagem, fazendo-nos ver o verso e o reverso do que se afirma e , se a desautomatização da palavra é essencial para o discurso artístico, o esteticismo decadentista representa seu mais alto grau de potencialização. No entanto o esteticismo, como o temos entendido até aqui, acaba criando dialeticamente outras contradições. Estas serão objeto do capítulo seguinte.



## V. OPOSIÇÕES TÉCNICO-COMPOSITIVAS

A fuga da realidade, a fim de empreender um supremo esforço para transformá-la, como já vimos, é característica do herói romântico, o que resulta, muitas vezes, no anseio por atenuar as suas limitações, num processo de exteriorização para a vida. Pelo contrário, o dândi decadentista percebe a realidade como um caos e a única saída que encontra é a evasão para o mundo da arte, em que os requintes constituirão condições essenciais para se viver. Como representativos dos dois estados, consideraremos, respectivamente, as obras *Frankenstein* e *O Retrato de Dorian Gray*, particularmente as personagens "monstro" e Dorian Gray.

As respectivas personagens, socialmente falando, são antitéticas entre si, não só pelas ações, mas também pela fuga que cada um procura empreender de seu mundo contingente. O "monstro" é um desventurado que luta contra o isolamento em que vive; Dorian, apesar de afortunado,



luta contra o tédio gerado pelos excessos proporcionados por sua abastada condição social.

Num dos diálogos que mantém com Frankenstein, o "monstro" queixa-se por não possuir uma família, na tentativa de integrar-se à sociedade; Dorian, aos poucos, é impelido a romper com a mesma, aquilatando cada vez mais a sua atitude autista. O primeiro impõe-se privações, os sofrimentos alheios o pungem como sendo seus (universalidade); o segundo procura a desigualdade, o desdém e a indiferença social (particularidade). Embora antitéticos, ambos expressam a sua insatisfação com relação ao mundo problemático: um adota uma postura dialética ascendente, o outro expressa o mito do eterno retorno, a retomada das sensações, dos prazeres, na busca de suas origens bárbaras.

Um outro elemento significativo para as nossas considerações é o tempo, cronologicamente entendido. 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, o presente é sempre insuficiente e o futuro uma coisa incerta. Trata-se de personagens trágicos por lhes faltar o passado, o tempo ideal. Vivem apenas o presente; Dorian Gray é, como o "monstro", um ser atemporal, uma vez que o passado se presentifica na sua forma exterior e o futuro tenebroso





pode ser vislumbrado pelo terrível e hediondo retrato. Dorian procurava preencher o presente com toda espécie de sensações,

Mas o futuro era inevitável. Dentro dele existiam paixões que encontrariam sua terrível expansão, e sonhos que projetariam sobre ele sua perversa realidade (06:145).

A única vez que Dorian procurou prever o futuro por intermédio do retrato, este se lhe afigurou tenebroso. Havia na pintura modificações: nos olhos, "uma expressão de astúcia, e na boca que se apresentava repuxada por uma ruga de hipocrisia" (06:223).

Vimos, portanto, que o tempo em uma das obras age como elemento transformador (é o tempo que destrói até atingir o gótico), na outra, o tempo perde o seu poder destrutivo, dando lugar à imobilidade. O tempo não é percebido por Dorian Gray; sua revelação não se faz através dos atos do protagonista, mas por intermédio da sua réplica.

O caráter antitético entre as personagens não apenas se manifesta no aspecto exterior, mas sobretudo na interioridade de cada uma delas. Os níveis do "ser" e do "parecer" são marcados por uma disjunção correspondente às suas formas exteriores e interiores. A situação inicial nas duas narrativas, bem como o seu desenrolar e desfecho,



mostra a diferença na caracterização dos protagonistas. O "monstro", apesar de seu horroroso aspecto, possuía uma bela interioridade, "queria era participar dos sentimentos de amor" (05:210), possuindo uma alma inadequada a seu corpo (diferença entre ser e parecer); após ser repudiado e declarar guerra ao 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). Contrária é a situação de Dorian Gray: inicialmente é descrito como uma beleza juvenil "que o mundo não a tinha ainda manchado" (06:67), perfeita conformação entre corpo e alma (parecer igual ao ser); após o 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 "pathos" 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 de 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 afirmar que frui 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, possibilitando-nos destacar um eminente paradoxo: sua atividade consciente é frente à "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, na aflição, 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" (06:224), o retrato, suicida-se.

Portanto, 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 segundo, uma morte agitada, precedida de perturbação espiritual, consumada num total isolamento, num ambiente tétrico, prenhe de horror.

O "leitmotiv" presente nas personagens é o *taedium vitae*, responsável pelas oposições que se manifestam no interior do ser. Por um lado, temos os valores universais (leis da beleza, da justiça, da verdade, etc.), por outro, os instintos, sentimentos vis, 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 do 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 (excesso de bebidas e de drogas); natureza participante, natureza plástica; mulher idealizada, mulher mutilada; superioridade feminina, superioridade masculina; sentimento, razão. Pretendemos, a seguir, desenvolver algumas dessas presenças contraditórias, para realçar ainda mais as oposições entre as duas narrativas.



### V.1. O CRIADOR E A CRIAÇÃO

Já afirmamos anteriormente que os protagonistas Johannes, Des Esseintes, André Sperelli, Peter Schlemihl e Dorian Gray são, em parte, projeção de seus próprios criadores, o mesmo podendo afirmar com relação ao romance *Frankenstein*. Há, nessas obras, uma certa semelhança entre o criador e a criação, e algumas personagens, intertextualmente, transformam-se em criadores, seja em nível científico, sociológico ou artístico (no capítulo anterior já acenamos para isso, ao falarmos sobre fragmentação). Tomando como parâmetro os dois romances em que achamos melhor evidenciar a nossa análise, Victor Frankenstein é um criador que, por falta de habilidade, concebe uma obra cheia de defeitos, a exemplo do próprio criador empírico, no caso, Mary Shelley. Doutra forma, o requinte artístico do pintor Basílio Hallward é a projeção do esteticismo de Oscar Wilde.

Mary Shelley, segundo a crítica, era uma escritora ainda imatura quando escreveu *Frankenstein*. Victor



Frankenstein, até certo ponto, é a projeção da sensibilidade da escritora, pois concebe sua "obra" com uma série de defeitos, conforme já os descrevemos anteriormente.

Assim, as falhas apontadas na criatura correspondem às que a crítica tem apontado no romance: lacunas estruturais, falta de estilo e excesso de sentimentalismo. Como num processo de aperfeiçoamento crítico, o "monstro" tem consciência da sua deformidade: suas esperanças de tornar-se amigo dos De Lacey terminam após ver sua hedionda "imagem refletida na água" (05:126), ou até mesmo ao contemplar sua sombra em noites de lua.

É semelhante a situação de Oscar Wilde. O pintor Basílio Hallward, assim como ele, é um esteta incontestável e identifica-se com sua criação, o retrato. Ao ser inquirido por Lorde Henry Wotton a respeito da possibilidade de expor sua obra, responde: "[...] o fato é que não posso expô-lo. Pus demasiado de mim mesmo nele" (06:57).

Embora na época a crítica inglesa tenha procurado sobremaneira achincalhar a figura do escritor, Oscar Wilde influenciou, não só com sua arte, mas com sua maneira de ser, muitos artistas até mesmo fora da Inglaterra.

Assim como Frankenstein e o "monstro" constituem partes opostas e complementares de um mesmo ser, como já



assinalamos anteriormente, Dorian Gray é a soma da "alma" de Basílio Hallward (refração da sensibilidade de Wilde) e das teorias amorais de Lorde Henry Wotton (reflexo do pensamento do escritor), como já apontamos.

Podemos ainda observar que os dois "criadores" intratextuais são antitéticos entre si. Victor Frankenstein, com apurado "gosto pelas ciências naturais" (05:67), após conceber sua "obra", foge dela tomado pelo terror; Basílio Hallward identifica-se com sua "criação", achando que "todo retrato pintado com sentimento é um retrato do artista, não do modelo" (06:59), devotando-lhe uma ternura demasiada, uma paixão ao que parece muito estranha. Teríamos então uma gradação em ascendência de significação: "o retrato de Dorian Gray", "o retrato de Oscar Wilde" e, por extensão, o do próprio homem, traduzindo, juntos, uma verdade filosófica e até universal, a saber, a de que todo homem é mortal, mas nenhuma arte o é.

Ampliando ainda mais as nossas considerações, estabeleceremos as seguintes tríades: Frankenstein/Clerval/"monstro" e Lorde Henry Wotton/Basílio Hallward/Dorian Gray. Quando tratamos da fragmentação, assinalamos que Victor Frankenstein, através do "monstro", aniquila Clerval, imagem do seu "eu" anterior; Lorde Henry Wotton, através de Dorian Gray, garante a supremacia de



suas teorias perigosas, ao eliminar Basílio Hallward. Talvez Oscar Wilde, assimilando Schopenhauer (que vê o objeto e o sujeito livres das determinações de espaço e de tempo no ato da contemplação estética), exemplifique seu esteticismo através de dois personagens: Basílio Hallward e Dorian Gray. O primeiro, por ser um artista, e o segundo, por viver artisticamente, viram a essência (o númeno) do retrato, já que as pessoas comuns, turvadas pela cega vontade do dia-a-dia, enxergaram apenas o fenômeno, a expressão de uma beleza fascinante, de um ser sem máculas. Não há imoralidade na arte; Dorian, ao matar o retrato de sua alma, acaba assumindo-a, enquanto ser empírico. Intertextualmente falando, a faca que penetra a tela é a arte, depurando-se, consciente de sua tarefa de eliminar, até onde seja possível, o real empírico.

Mas tanto o criador quanto a criação estão, naturalisticamente falando, subordinados a duas categorias estéticas: o belo e feio como elementos polissêmicos.



## V.2.- O BELO E O FEIO COMO CATEGORIAS POLISSÊMICAS

Os conceitos de "belo" e "feio", a partir do século XIX, são relativizados tanto na filosofia quanto na arte. Para Kant e seus seguidores, criam-se os conceitos a partir do sujeito cognoscente e não nas coisas mesmas.

Em sua *Fenomenologia do Espírito*, Hegel declara que uma

coisa somente é branca levada aos nossos olhos,  
também sávida levada à nossa língua, também  
cúbica levada ao nosso tato(53:71).

Esse pensamento é ainda confirmado na sua *Estética*, ao afirmar "não existirem regras do gosto subjetivo" (52:45).

Muitos escritores românticos compartilham dessa posição. Victor Hugo, no *Prefácio de Cromwell* afirma que o feio existe ao lado do belo e que cabe à arte misturar corpo e alma, sombra e luz, grotesco e sublime. Para Stendhal, são "felizes os temperamentos à holandesa, que podem amar o belo sem execrar o feio" (30:149).

O pensador que mais se dedicou a abordar as relações entre "belo" e "feio" foi Karl Rosenkranz. Sua *Estetica del Brutto* constitui uma reflexão sobre a maneira com que a arte, à medida que descobre novas formas de exprimir a liberdade do espírito humano, acaba admitindo, em seu âmbito, o feio. Se entendermos estética como faculdade do sentir, percepção totalizante, e se admitirmos que as mudanças da sensibilidade ocorrem também por oposição, a arte, a fim de representar a idéia na sua totalidade, acaba figurativizando o feio.

Para Rosenkranz, a negação do belo está presente na arte moderna, no que ela tem de elementos dionisiacos. Segundo ele, o feio situa-se entre o belo em si e o cômico; está ligado à dor cristã e a comédia é a forma em que o feio, na presença do belo, nega o seu caráter negativo.

Desse mesmo pensamento partilha também Hegel. Ao subordinar a arte em relação à religião e à filosofia, estaria Hegel, segundo sua dialética nos induz a pensar, prevendo a morte da arte? Não cremos que assim o seja, mas simplesmente constatando o fato de a arte usar outras vestes, dentre as quais o feio teria garantido o seu lugar.

Desta forma, a arte está apta a reproduzir tudo; é, no dizer de Kant, não a representação de uma coisa bela, mas a bela representação de uma coisa. No entanto, essas categorias, abstraídas do universo artístico, possuem um

significado que transcende a mera aparência; sua significação artística nem sempre corresponde à real.

Há uma contradição que se explicita através da inaptidão de Victor Frankenstein, ao criar sua "obra" sem qualquer traço de beleza, ao mesmo tempo em que lhe dá uma aguçada sensibilidade estética. Isso o "monstro" deixa claro ao observar Félix de Lacey, gracioso, de um rosto "simétrica e belamente modelado" (05:105). Destacamos, a seguir, o contraste entre eles:

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...(05:109).

É também a sua desproporção que o conduz à seguinte reflexão: "Que significava aquilo? Quem era eu? O que era eu? Onde vinha eu? Qual era o meu destino?" (05:124). Chega mesmo a amaldiçoar seu criador por tê-lo feito "um monstro tão horroroso" (05:125). Numa das cenas finais da narrativa, há um misto de arrependimento e de revolta; o "monstro"

queixa-se dos crimes que cometera, pois esses foram motivados por uma resistência interior. Percebe ainda que jamais seria perdoado pela sensibilidade humana.

O contrário acontece com a personagem Dorian Gray. Se para o "monstro" a fealdade era motivo de decepção e desconforto existencial, a beleza significava, para Dorian Gray, como imaginava a princípio, um bem supremo capaz de assegurar-lhe a felicidade, ainda que transitoriamente. Apesar de o escritor Oscar Wilde considerar a fealdade algo inconveniente, essa categoria integra sua arte como expressão da beleza. Após matar o pintor Basílio Hallward, Dorian Gray tenta buscar novas sensações na fealdade da vida cotidiana. Assim,

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 (06:195).

Fiel ao esteticismo, o protagonista wildiano retira, através da sua vontade, a essência da arte: a beleza perene. Não é enviado a nenhuma cozinha das bruxas, como fizera Mefistófeles com Fausto, mas tão-somente deseja que o retrato absorva as impressões do tempo, enquanto ele permaneceria para sempre belo. Essa intenção é motivada



pela habilidade artística de Basílio Hallward, o responsável por despertar-lhe um exacerbado narcisismo.

Outro aspecto a ser aqui considerado é que, a partir do Romantismo, procurou-se eliminar ou atenuar a visão maniqueísta em que o bem (belo) era superior ao mal (feio). Tradicionalmente, a fealdade era marca da inferioridade moral, podendo-se dizer o contrário com relação à beleza. Para Platão, a Beleza era o esplendor da Verdade e do Bem. A posição é alterada a partir do ceticismo de Descartes, e posteriormente Kant, com suas "críticas", procura mostrar as diferenças entre o ético e o estético. O "monstro", como se nota, não é mau por ser feio nem tampouco Dorian Gray é bom por ser belo; acontece justamente o contrário.

É inerente ao ser humano o princípio da associação, segundo 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" é carregada de semas negativos. Segundo pensamos, toda palavra e, por extensão, toda obra de arte trazem em si a sua antítese, o que nos leva a afirmar que a arte é, de certa forma, metafórica e paradoxal. Não seria o "monstro" a intensificação de tudo o que existe no homem num estado máximo de potencialização: a forma, a diferença, o sentimento, a razão? Em se tratando de forma, ela é arbitrária, pois que pode não corresponder ao seu conteúdo.



Todavia é o bastante para a nossa visão preconceituosa associar a representação de um objeto com a sua essência. O "monstro" ressentia-se 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 (05:129).

Acontece o mesmo em relação a Dorian Gray. À sua bela aparência jamais podem associar-se elementos como o adultério, as drogas, a prostituição e os crimes por ele praticados. Todos acreditavam que somente "as pessoas más eram sempre muito velhas e muito feias" (06:221).

O avesso do avesso manifesta-se ainda quando consideramos a seguinte proposição: Wilde foi, sem dúvida, um dândi, um esteta; sua obra engendra uma lição moral, pois nega a assertiva "tudo o que é belo é bom"; mas, ao mesmo tempo, Lorde Henry Wotton é, como já afirmamos, parte do que foi o próprio escritor, ou seja, alguém que, por convicção, considerava "melhor ser belo do que bom" (06:202).

Enfim, o "monstro" é mau na relação com as demais personagens. O leitor, no entanto, devota-lhe mais afeto do que ao próprio Frankenstein. Dorian Gray, através do

contraste entre sua beleza e a feiúra de seus atos, mostramos que o belo e o bem são valores de natureza distinta, não podendo haver entre eles uma escala hierárquica.

Concluimos, pois, que ao "monstro" é dada uma essência semanticamente oposta ao seu exterior, o mesmo acontecendo com Dorian Gray. Essas categorias, no entanto, tornam-nos por demais distintos: um é feio e bom, o outro, belo e mau. Mas, nas obras em questão, o belo e o feio estão intimamente ligados a um dos nossos sentidos: o olhar.



### V.3. O ENIGMA DO OLHAR NO PROCESSO DE PERCEPÇÃO DA REALIDADE

Ao longo da história da estética literária, temos basicamente três concepções sobre a arte. Anterior ao Romantismo, predomina o princípio da imitação, que é sucedido pelo princípio da criação e, finalmente, a arte moderna prima pelo princípio da construção.

O conceito de arte como construção foi defendido por poetas como Edgar A. Poe. Em seu antológico ensaio *A Filosofia da Composição*, mostra o seu esmerado trabalho, quase matemático, a busca da lógica para a construção do seu poema "O Corvo", afastando, assim, a possibilidade de se conceber a arte tão-somente como resultante da emoção. As idéias de Poe são ainda desenvolvidas por Baudelaire, que, além de invocar outras artes para a conscientização da poesia moderna, propunha como fundamental para o fazer poético uma impessoalidade intencionada submetida a uma construção sistemática.

A dicotomia realidade/arte, com os esteticistas, tem um tratamento todo especial. A realidade é assaz importante no processo criativo, uma vez que não se cria do nada, mas



a partir de algo pré-existente. Assim, graças à atividade verbal, criamos o universal artístico a partir do dado empírico.

Esse processo de depuração da sensibilidade, por assim dizer, pode ser percebido no Romantismo e no Decadentismo, já que neles realidade/arte tendem à síntese. No primeiro, porém, persiste ainda uma individualização entre essas duas instâncias.

Para nossas elocubrações, consideremos inicialmente o papel desempenhado pela natureza nas duas narrativas. Em *Frankenstein*, ela está intimamente ligada ao estado de espírito da personagem; em *O Retrato de Dorian Gray*, ela serve apenas como pano de fundo, é a projeção do intelecto da personagem, que dá à obra um caráter plástico, decorativo. Em se tratando de Victor Frankenstein, a natureza contribui para a sua recuperação após criar a hedionda criatura. Posteriormente, torna-se sombria para adaptar-se ao seu medo e dor, quando estava nas cercanias de Genebra por ocasião do assassinato de William; atenua ainda o 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 (05:92).



A chuva e a tempestade prenunciam o fatídico encontro com sua criação. Para o "monstro", a primavera possuía o poder de apagar da sua mente o passado (ainda que seja um passado imediato) e anunciar-lhe um "futuro iluminado por brilhantes raios de esperança e de antecipada alegria" (05:111); o vento forte e as nuvens produzem uma espécie de loucura que lhe destrói "todos os laços da razão e da reflexão" (05:133). Enquanto para o "monstro" a natureza expressa a sua emoção, para Dorian é apenas a extensão da sua vontade.

Mas, mediando a realidade e a arte, está o olhar. Ele acaba subordinando a percepção que temos do mundo. Não se trata apenas de um simples órgão sensorial responsável por atender às necessidades corporais, mas capaz de desenvolver as faculdades elevadas do espírito. Segundo Sócrates, é esse o mais sutil de todos os nossos sentidos. No *Hípias Maior*, Platão define o belo como sendo algo adequado, proveitoso e aprazível aos olhos e aos ouvidos. O olhar é ainda uma das formas de enumerarmos os objetos e seres que nos acercam, criando assim relações específicas ou de convergências entre as coisas. Desta forma, é associado tanto à percepção dos objetos (razão) quanto ao sentimento humano (emoção). Não é de se estranhar que as expressões "olho gordo", "mau-olhado" e outras afins são arquétipos antropológicos universais. Há um poder imanente no olhar,





daí a sua importância na educação dos filhos e o seu símbolo de honestidade, clareza ("olhar nos olhos"); conversar sem encarar as pessoas pode denotar hipocrisia, afetação.

De certa maneira, a arte é também um olhar que revela o mundo. A afirmação tem um caráter reflexivo: o mundo nos revela e nos revelamos nele, da mesma forma que a obra de arte não é meramente um espelho, e sim algo mais. Diante do espelho não temos uma visão, mas uma tautologia imagética. Frente aos seres e objetos contemplamos nossas próprias percepções, as coisas se manifestam por nosso intermédio, fazem-se existir através da nossa existência. É o que nos revela o olhar de Medusa: ao contemplá-la, vemos o nosso "outro" e ela, ao converter-nos em pedra, contempla sua própria hediondez.

Em tudo isso há um movimento reflexo, mais intrincado do que imaginamos. Oscar Wilde tenta explicar esse processo através de uma recriação do mito de Narciso:

Quando morreu Narciso, as flores silvestres sentiram-se desconsoladas e pediram ao rio algumas gotas de água para chorarem por ele. "Oh!", retrucou o rio, "se todas as minhas gotas de água fossem lágrimas, eu não as teria em quantidade suficiente para eu mesmo chorar por Narciso. Eu o amo." "Oh!", retrucaram as flores silvestres, "como poderia você não ter amado



Narciso? Ele era belo." "Era belo?", fez o rio. "E quem o saberia mais do que você? Todos os dias, inclinando-se para a frente em sua margem, ele contemplava sua própria beleza em suas águas." "Se eu o amava", respondeu o rio, "era porque, quando ele se contemplava em minhas águas, eu via o reflexo de minhas águas em seus olhos" (09:312).

Hegel, num estudo que faz sobre o belo artístico ou ideal afirma que, sobretudo na pintura, deverão ser eliminadas sardas, espinhas, cicatrizes, acrescentando o seguinte: "é principalmente o rosto humano que serve para exprimir o espiritual" (50:140). Destacamos a seguir a descrição do "monstro" dada por Victor Frankenstein, em especial quando fala dos 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 (05:56).

No romance de Oscar Wilde, o olhar interior do artista procura eliminar o trivial, o prosaico, a natureza. O que se tem é uma pormenorizada descrição de faustosos ambientes. As determinações espaço-temporais são reduzidas



à plasticidade da narrativa sem muita moção, como podemos observar no seguinte parágrafo em que se descreve um dos suntuosos ambientes 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, jorrava <sup>(20)</sup>a luz cor de damasco de um dia de verão londrino (06:88).

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

O olhar é a primeira sensação sentida pelo "monstro" após ser animado; é a sensação que levaria todos a odiá-

---

<sup>20</sup> Grifos nossos.



lo, dada a sua horrível aparência. O máximo da sua ambição era ter dos homens "os seus olhares bondosos dirigidos" (05:127) para si mesmo. A criatura é muito mais do que aparenta ser: contemplamos nela as nossas próprias imperfeições.

Mas a obra wildiana que melhor explora esse tema é *Salomé*. Logo no início da peça o pajem de Herodias, junto com outros homens, guarda o local onde Jokanaan (João) está preso e adverte o capitão da guarda, um jovem sírio, de que "é perigoso olhar de tal maneira as pessoas. Pode acontecer alguma desgraça" (06:613). Mais adiante, quando o moço insiste em olhar para Salomé, é novamente advertido: "Não se deve olhar para ela. Você a olha demais" (06:614).

Salomé entra em cena, queixando-se do olhar de Herodes. Após ouvir João, ela pede aos soldados que o tragam para fora, pois quer vê-lo. Ele, sem lhe dirigir o olhar, discorre sobre a imoralidade de Herodias, ao que Salomé afirma: "Seus olhos, sobretudo, são terríveis" (06:618).

O que Salomé vê é a si própria através dos olhos de João. Ela o descreve belo e sensual, da mesma forma como os soldados a retrataram inicialmente. Em seguida, o bosquejo que ela faz de João é totalmente paradoxal em relação ao anterior, pois trata-se agora de um corpo horrível, coberto

de lepras e imundícies, correspondendo à sua imagem moral, como se João a refletisse de alguma forma.

Salomé quer beijar a boca de João e isso leva o jovem sírio a se matar por ciúmes<sup>(21)</sup>. Por outro lado, João sente um certo desconforto ao saber que está sendo olhado por Salomé, tanto que afirma: "Quem é essa mulher que me fita? Não quero que me olhe" (06:618). O olhar aqui traduz um sentido de posse, pois quem olha, de certa forma, possui; trata-se de algo polissêmico, sinestésico, ou seja, uma espécie de tato não afetivo, por assim dizer. João vê-se ameaçado ainda que por um olhar invisível, enigmático, e não quer retribuir; é visto sem ver que alguém o olha. Não olhar garante uma certa liberdade, em que pese uma atitude um tanto quietista. À proporção que o sujeito procura, através da consciência, apreender e absorver o objeto, também se vê exposto ao mesmo poder demolidor.

Um outro tipo de olhar é o de Herodes. Trata-se de um olhar romântico, sonhador, de desconhecimento, de perda, que irá produzir no seu discurso imagens caóticas e surrealistas. Como aconteceu com os soldados no início da peça, Herodias não quer que Herodes olhe para Salomé. Após contemplar uma dança sensual da sedutora moça, ela lhe

---

<sup>21</sup> O jovem era extremamente narcisista. Gostava de contemplar-se nas águas do rio, muito embora o amigo sempre o repreendesse por tal atitude.

pede a cabeça de João. Herodes admite que a fonte de toda a sua ruína foi tê-la olhado demais:

Não se deve olhar nem as coisas nem as pessoas.  
Só nos espelhos deveríamos olhar-nos, porque os  
espelhos nos mostram unicamente máscaras  
(06:631).

Enfim, a presença do olhar ou a ausência do mesmo é uma força de igual maneira destrutiva, conforme afirma a própria Salomé:

Ah! Por que não me olhaste, Jokanaan. Escondeste teu rosto por trás de tuas mãos e de tuas blasfêmias. Puseste sobre teus olhos a venda daquele que deseja contemplar seu Deus. Pois bem, já viste teu Deus, Jokanaan, mas, a mim, a mim, nunca me viste. Se me tivesses visto, ter-me-ias amado. Eu te vi, Jokanaan, e amei-te. [...] Se me tivesses olhado, ter-me-ias amado. Sei muito bem que me terias amado e o mistério do amor é maior do que o mistério da morte. Só se deve olhar o amor (06:634).

Verifica-se, então, que olhar demasiadamente para Salomé conduziria à desgraça, da mesma forma que olhar para a lua era imprudência e loucura. Apenas João não olhou para ela e, portanto, não fora seduzido. Após a cena em que Salomé tenta beijar a boca de João decapitado, Herodes





suplica: "Não quero ver as coisas, nem suportarei que as coisas olhem para mim" (06:634) 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" (06:60). Mais adiante, o pintor decide não expor a sua obra, por achar que, assim, abriria a sua "alma diante dos frívolos olhares curiosos" (06:63-64), mostrando-se cauteloso na exposição do seu segredo. Dorian Gray, com medo de que "alguns olhos alheios olhassem" (06:126) as transformações ocorridas na tela, encerra-a num aposento, ocultando, dessa forma, "sua alma aos olhos dos homens" (06:146).

Enfim, é através do olhar que o jovem se torna um narcisista, vindo posteriormente a concluir o fatídico pacto. Mas, conforme assinalamos anteriormente, há uma operação reflexiva e, ao mesmo tempo, paradoxal no ato de olhar; ou poderíamos falar em dois movimentos opostos e complementares.

Convém ainda acrescentar que ver é um ato de entrega, uma atividade transitiva. Em *Frankenstein* a dimensão é externa (social), o olhar tolhe a liberdade, transformando-



se em cegueira, em negação. Está presente no monstro uma visão gótica da existência, o exagero da verticalidade, como se o homem quisesse buscar páramos etéreos, numa tentativa de igualar-se a Deus. A criatura é colocada numa perspectiva tal que exagera a nossa condição; é como se nos víssemos grandes demais, desmesuradamente assustadores, o que resultaria em espanto, fuga, horror.

Já em *O Retrato de Dorian Gray* temos dois fatores, a saber, o externo (social) e o interno (estético), resultando duas categorias do olhar: o subjetivo, o ilusório (a sensação que todos têm ao contemplar Dorian) e o objetivo, o verdadeiro (o númeno kantiano expresso através do retrato). Há, portanto, uma simbiose entre o ético e o estético, sendo Dorian a eternidade do instante, a atemporalidade captada através da criação artística, e o retrato, embora sendo na obra em questão um motivo artístico, é o real heraclítico, a transitoriedade da matéria.

Todavia, a visão que temos do monstro é, de certa forma, também heraclítica, uma vez que ela rompe padrões; é a percepção desautomatizada, numa tentativa de mostrar o diferente, ainda que assustador. Victor não consegue encarar sua criatura porque não quer enxergar a si próprio: aqueles olhos baços, aterradores, são seus, ele os criou.



Destarte, o monstro e Dorian não devem ser vistos como simples personagens, estranhas ao olho comum, mas como emblema da busca da liberdade e como propensão humana inata à beleza, respectivamente. E a arte, mais do que outras formas de conhecimento, possibilita-nos exprimir essa ousadia individual e também coletiva.



#### V.4. A MULHER: UMA VISÃO TENSIVA

Ao longo da História, a mulher tem sido acompanhada de um estigma sempre dissonante, quiçá em decorrência de uma desobediência suprema, como podemos encontrar nos *Escritos Sagrados* ou no *Paraíso Perdido*, de John Milton, apenas para ficarmos em duas fontes.

Tanto na perspectiva religiosa quanto na literária, a mulher caracterizou-se por usurpar do homem a felicidade, o "paraíso", por assim dizer. Um outro panorama semelhante a isso nos é fornecido pela mitologia, através do mito de Pandora, segundo o qual a mulher, dada a sua curiosidade, espalhou sobre a terra toda sorte de malefícios, subtraindo do homem a Esperança. Segundo 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 amam o luxo e os gastos(31:167).

O culto da mulher é muito recente. É produto do Cristianismo (embora nos primórdios desse período as mulheres ainda não gozassem de tamanha veneração) e do idealismo romântico. O Romantismo foi responsável por exaltar o sentimento, o instinto e a vontade, em detrimento do intelecto. Schiller viu nas mulheres a possibilidade de unificação do natural com o espiritual. No seu fragmento 49, Friedrich Schlegel observa que as mulheres são injustiçadas tanto na vida quanto na poesia; o fragmento 102, sobretudo, constitui uma apologia à mulher:

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. Nada lhes falta, sem dúvida, para a especulação e a intuição do infinito (30:55).

Por mais contraditória que pareça, a afirmação apenas demonstra a maneira depreciativa com que era tratada a mulher até então e a nova perspectiva que se lhe descortina.

A liberdade feminina é outro aspecto fundamental do Romantismo. Nesse processo, foram significativos o movimento socialista e a ligação entre feminismo e literatura feminina (Madame de Staël e Georg Sand). Segundo Otto Maria Carpeaux, "a aliança entre jacobinismo e

feminismo tem uma precursora em Mary Wollstonecraft Godwin" (23:1320-1321), a mãe de Mary Shelley.

A mulher, nos dois momentos aqui abordados (o romântico e o decadentista), é caracterizada de maneira diferente. Neste ela é vista como um objeto desprovido de valor afetivo e sem intelectualidade (inferior ao homem), naquele é colocada num plano divino (superior ao homem), ou ainda poderíamos dizer, são, respectivamente, a Virgem Maria e a Vênus de Milus.

Mary Shelley projeta em sua obra a idealização da mulher, como é comum na temática romântica: afetiva, angelical, fiel e, sobretudo, bela. Caroline Beaufort, a mãe de Victor Frankenstein, é o símbolo da coragem, da perseverança e da dedicação à família; Elizabeth, "um ser enviado pelo céu, com a marca celestial em todas as suas feições" (05:34), era capaz ainda de arrancar Frankenstein das profundas crises às quais se via submetido, após a criação do monstro; 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, a jovem de rara beleza e voz musical, educada pela mãe para "aspirar à maior cultura e à independência de espírito" (05:119), 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 tudo o mais.

Numa posição às avessas, encontramos Oscar Wilde. Em sua obra concebe a mulher como um objeto a ser ridicularizado. Uma vez mais queremos acentuar na obra wildiana a projeção do pensamento de Schopenhauer, um dos filósofos que mais contribuíram para que a mulher fosse achincalhada artisticamente.

Contrariando o fragmento 102 de Friedrich Schlegel, citado anteriormente, Wilde, a exemplo do pensador alemão, vê na mulher um sentimento desprovido de filosofia. É muito semelhante a maneira como os dois autores tratam o tema (já apontamos alguns aspectos no capítulo IV).

Não diferente de Salomé, a mulher fatal e sedutora, que leva à ruína quem dela se aproxime, Sibyl Vane apenas consegue despertar o amor de Dorian enquanto "persona" do universo shakespeariano; assim que assume sua verdadeira identidade, causa um desgosto profundo ao jovem, frustrando o desejo desse de "causar ciúmes a Romeu" (06:96). Após o sucídio da atriz, Dorian certifica-se de estar vivendo uma dupla existência e de estar começando uma nova vida, marcada pela insatisfação, pelo tédio, pela morte.

Tratamento semelhante tem Hetty Merton, já que não passa de mais um instrumento, através do qual Dorian busca



novas emoções. O fato de poupá-la de sua imoralidade, de maneira alguma diminui, como esperava ele, as marcas de sua degenerescência impressas no retrato. Assim,

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 (06:223).

Como podemos observar, o retrato modificou sim, mas para pior. Após essa constatação, Dorian destrói a tela, matando sua própria alma.

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

Os românticos divinizaram a mulher, os decadentes, o homem. No conto "O Retrato Oval" (de Edgar A. Poe), que trata do mesmo tema utilizado por Wilde em seu romance, encontramos como protagonista uma mulher. Trata-se de uma jovem donzela, de esplêndida beleza, que se apaixona por um renomado pintor, amando-o e, por fim, desposando-o, embora tivesse uma terrível rival: a Arte. Por amor, permite que sua vida seja transportada para a tela: ao término do quadro, morre. Como vimos, Wilde inverte essa situação,

dando um novo rumo à história que o tornou universalmente conhecido.



## CONCLUSÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim como nenhuma filosofia é definitiva ou completa, as teorias estéticas ou metodologias críticas são igualmente incapazes de proporcionar meios adequados para a completa apreciação de uma obra de arte, esgotando-a totalmente. Não pudemos prescindir, em nosso estudo, de teorias poéticas e críticas, já que a poética, a crítica, a história literária e a obra em si constituem um todo da experiência estética, do qual surgirão conceitos com base na reflexão filosófica e de validade universal; não obstante, muitas vezes, a obra de arte, antes de qualquer especulação de caráter científico ou filosófico, mostra-nos a verdadeira, ou pelo menos mais autêntica dimensão do homem e da realidade.

Entendemos que o estudo de um determinado sistema filosófico possibilita uma melhor compreensão da estética nele imanente para, a partir de então, estabelecermos relações entre o particular (a obra em si) e o universal (a



estética como reflexão de caráter filosófico sobre a experiência artística). Daí as nossas considerações, ainda que não de maneira aprofundada, sobre os idealistas Kant, Fichte, Schelling, Hegel e Schopenhauer, pois esses pensadores influenciaram artistas que, a partir de então, iriam questionar os valores vigentes através da própria arte. Ainda assim, nossa despretensiosa leitura é apenas uma, dentre as muitas outras que eventualmente podem ser feitas.

O período por nós abordado foi também importante por estabelecer que a arte é um sedativo eficaz para nos libertarmos das dores e aflições do mundo contingente (essa é uma das saídas propostas por Schopenhauer). Procuramos evidenciar não só os pontos comuns entre o Romantismo e o Decadentismo, mas também as oposições que algumas obras estabelecem entre si através de seus discursos, pois seus conteúdos expressam, num processo dinâmico, a transformação da própria arte.

A partir do Decadentismo, entendemos que a arte procurou mostrar ao homem uma forma de ele não ser sufocado pelos mesmos da vida cotidiana. E o artista transforma-se genuinamente num ladrão de fogo, no dizer de A. Rimbaud. Quando submetido ao tempo empírico, o homem sente-se entediado; a arte apresenta-se como forma de libertação.



As obras que procuramos apreciar trazem intertextualmente reflexões sobre várias dimensões do ser humano: a busca da liberdade, a figura do artista e o seu empreendimento para imitar a obra do Criador, a limitada condição humana face à criação e, sobretudo, o culto à beleza e à arte como forma de fugirmos das dores do mundo.

Vimos que o monstro de Frankenstein é metáfora da nossa rebeldia, é o protótipo da insurreição humana contra seu Criador; Johannes, o artista capaz de nos seduzir através da palavra, como fizera com a jovem Cordélia; André Sperelli (o dândi requintado e amoral) , o emblema das nossas exacerbadas sensações; e des Esseintes, o aristocrata parisiense, que buscou no avessismo a solução para o seu *taedium vitae*. Finalmente, Dorian Gray espelha a divisão da personalidade, a crise da identidade trabalhada também por autores como Chamisso, Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Pirandello, dentre outros.

Nossa análise também procura mostrar que a estesia dos autores assemelha-se à percepção artística de seus personagens, donde concluimos que a obra revela o autor, ainda que por oposição.

Em suma, a arte nos transmite algo além do conhecimento positivo. Ao contactarmos com seu universo, deparamo-nos com sentimentos inusitados, muitos dos quais até estranhos, mas profícuos na ampliação de nossas





relações com o mundo; coloca-nos frente a uma dimensão superior à realidade empírica. Através dela, o homem, consciente ou inconscientemente, arremete-se a altos vãos, numa tentativa de igualar-se a Deus, insatisfeito por desempenhar o simples papel de um ser criado.

Em particular, a narrativa de Mary Shelley não se propõe a exagerar a falibilidade humana, mas mostrar o esforço do homem com o fito de diminuir suas limitações. Oscar Wilde, ao que nos parece, a mais significativa expressão do esteticismo decadentista, narra o inconformismo de uma personagem que, ao tomar conhecimento da ação destruidora do tempo, tenta fugir de tal desígnio, absorvendo e colocando em prática teorias que o conduzem à morte. Todas as personagens, de certa forma, buscam atenuar as divergências entre o homem e o cosmos.

Finalmente, concluímos que o Decadentismo, diferente da postura clássica, segundo a qual a arte é uma imitação ideal da vida, coloca a arte como uma fonte em que a vida deve saciar-se. Trata-se de uma poção mágica; à medida que a vida aumenta as doses, perde a consciência de si própria, para atingir o mais alto grau artístico, desautomatizando-se. Desta forma, o ôntico é o artístico; o mundo não existe, é mera significação. Passado o efeito, voltamos novamente ao cotidiano, que irá limitar a felicidade recém-conquistada; somos novamente expulsos do paraíso. Mas



não desistimos, tentamos arrombar suas portas para fugirmos da dor e para não sermos esmagados pela consciência do que é a felicidade.



## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA E BIBLIOGRAFIA

### I) OBRAS LITERÁRIAS BÁSICAS UTILIZADAS NO CORPUS

01. CHAMISSO, Adelbert von. *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*. Tradução e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
02. D'ANNUNZIO, Gabriele. *O prazer*. Tradução de Marina Guaspari. Rio de Janeiro: Vecchi, 1970.
03. HUYSMANS, J.-K. *Às avessas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Schwarcz, 1987.
04. KIERKEGAARD, Sören Aabye. *Diário de um sedutor*. 3ªed. Tradução de Carlos Grifo. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Coleção "Os Pensadores" p. 1-105).
05. SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. 2ªed. Tradução de Miécio Araújo Jorge Honkis. Porto Alegre: L & PM, 1985.
06. WILDE, Oscar. *Obra completa*. 2ªed. Organizada, traduzida e anotada por Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1980.

II) OBRAS DE OUTROS AUTORES E SOBRE A VIDA E A OBRA DOS AUTORES CITADOS NO CORPUS

07. ACKROYD, Peter. *O testamento de Oscar Wilde*. Tradução de Heloísa Jahn. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
08. BAUDELAIRE, Charles. *Obras completas*. Traduções, introduções e notas de Alexei Bueno et al. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
09. ELLMAN, Richard. *Oscar Wilde*. Tradução de José Antônio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
10. ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. Prefácio, tradução e notas de J. B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.
11. FARIA, Gentil Luiz de. *A presença de Oscar Wilde na "belle époque" literária brasileira*. São Paulo: Pannartz, 1988.
12. GOETHE, Wolfgan. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução de Galeão Coutinho. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.
13. HARRIS, Frank. *Oscar Wilde: sua vida e confissões*. 2<sup>a</sup> ed. Tradução de Godofredo Rangel. São Paulo: Nacional, 1956.
14. MAGIL, Frank N. *Cinema - the novel into film*. Califórnia: Salem Press, 1980.

15. MAUROIS, André. *A vida de Shelley*. Tradução de Manuel Bandeira. São Paulo: Nacional, s.d.
16. MILTON, John. *O paraíso perdido*. Tradução de Conceição G. Sotto Maior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.
17. POE, Edgar Allan. *Obra completa*. 4ªed. Organizada, traduzida e anotada por Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

### III) SOBRE TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA LITERÁRIAS

18. AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. 5ªed. Coimbra: Almedina, 1983.
19. AMORA, A. Soares. *Teoria da literatura*. São Paulo, Clássico-Científica, s.d.
20. BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1970.
21. BONET, Carmelo M. *Crítica literária*. Tradução de Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1969.
22. CANDIDO, Antonio (et al). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
23. CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental IV, V, VI, VII*. 3ªed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987.



24. FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Tradução de Helena Maria Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.
25. FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
26. GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
27. GUÉRIOS, Rosario Farâni Mansur. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ave Maria Ltda., 1973.
28. HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte I,II*. Tradução de Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
29. KARL, F. R. *A reader's guide to the developement of the English novel in the 8th. Century*. London: Thames & Hudson, s.d.
30. LOBO, Luiza (Org.). *Teorias poéticas do romantismo*. Tradução, seleção e notas de Luiza Lobo. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
31. MENARD, René. *Mitologia greco-romana II*. Tradução de Aldo Della Nina. São Paulo: Fittipaldi, 1985.
32. MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. 6ªed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
33. MORETTO, Fulvia M. L. *Caminhos do decadentismo fran-*





cês. Organização, tradução e notas de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Perspectiva, 1989.

34. NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua Portuguesa (Tomo II)*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1952/
35. NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Schwarcz, 1989.
36. RICHARDS, I. A. *Princípios de crítica literária*. 2ª ed. Tradução de Rosaura Eichenberg et al. Porto Alegre: Globo, 1971.
37. TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 8ªed. Petrópolis: Vozes, 1985.
38. TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultix, 1970.
39. TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura-formalistas russos*. 4ªed. Tradução de A. M.R. Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1978.
40. WELLEK, R. e WARREN, A. *Teoria da literatura*. 5ªed. Tradução de José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, s.d.

#### IV) SOBRE FILOSOFIA E ESTÉTICA LITERÁRIA

41. ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. Tradução coor-



denada e revista por Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

42. \_\_\_\_\_ *História da filosofia*. Tradução de Conceição Jardim et al. Lisboa: Editorial Presença, 1970.
43. ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução de Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.
44. BACON, Francis. *Novo organum ou verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza, nova Atlântida*. 3ª ed. Tradução e notas de José Aluysio de Andrade. São Paulo: Nova Cultural, 1984.
45. BOSANQUET, B. *História de la estética*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1961.
46. DUARTE JR., João-Francisco. *O que é beleza*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
47. FARRÉ, Luiz. *Estética*. Cordoba: Cervantes, 1950.
48. FICHTE, Johann Gottlieb. *A doutrina-da-ciência de 1794 e outros escritos*. 3ªed. Seleção de textos, tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
49. GIFFONI, Carneiro O. *Estética e cultura*. São Paulo: Continental, 1944.



50. GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1984.
51. GUIMARÃES, Carlos Eduardo. *As dimensões do homem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.
52. HEGEL, G. W. Friedrich. *Estética I*. 4ªed. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1989.
53. \_\_\_\_\_ *A fenomenologia do espírito, introdução à história da filosofia II*. 4ªed. Tradução de Henrique Claudio de Lima Vaz et al. São Paulo: Nova Cultural, 1989.
54. HUISMAN, Denis. *A estética*. 2ªed. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1961.
55. JAPIASSU, Hilton. *Francis Bacon-o profeta da ciência moderna*. São Paulo: Letras & Letras, 1995.
56. KANT, Immanuel. *Da arte e do gênio II*. Tradução de Tania Maria Bernkopf et al. São Paulo: Abril Cultural, 1994. (Coleção "Os Pensadores", p. 241-264).
57. KONDER, Leandro. *O que é dialética*. 14ªed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
58. MANN, Thomas. *O pensamento vivo de Schopenhauer*. Tradução de Pedro Ferraz do Amaral. São Paulo: Livraria Martins, s.d.
59. MENDES, Oscar. *Estética literária inglesa*. Belo Hori-



zonte: Itatiaia, 1983.

60. MORENTE, Manuel Garcia. *Fundamentos de filosofia*. 4ª ed. Tradução de Guillermo de la Cruz Coronado. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
61. PADOVANI, A. e CASTAGNOLA, L. *História da filosofia*. 10ªed. São Paulo: Melhoramentos, 1974.
62. PLAZAOLA, Juan. *Introducción a la estética*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1973.
63. PRADO JR., Caio. *O que é filosofia*. 13ªed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
64. QUINTÁS, Alfonso López. *Estética*. Tradução de Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 1993.
65. ROSENKRANZ, Karl. *Estetica del brutto*. Tradução italiana de Sandro Barbera. Bologna: Il Mulino, 1984.
66. 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*. 3ªed. Seleção, tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1989.
67. SCHOPENHAUER, Arthur. *Dores do mundo*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.



68. \_\_\_\_\_ *O mundo como vontade e representação*. Tradução de Heraldo Barbuy. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.
69. \_\_\_\_\_ *A vontade de amar*. Tradução de Aurélio de Oliveira. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.
70. \_\_\_\_\_ *O mundo como vontade e representação (III parte), Crítica da filosofia kantiana, Parerga e paraliponema (capítulos V, VIII, XII, XIV)*. 3ªed. Tradução de Wolfgan Leo Maar e Maria Lúcia Melo e Oliveira Cacciola. São Paulo: Nova Cultural, 1962.
71. \_\_\_\_\_ *Aforismos para a sabedoria na vida*. 3ª ed. Tradução de Genésio de Almeida Moura. São Paulo: Melhoramentos, 1953.
72. TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. *Ensaio de filosofia ilustrada*. São Paulo: Brasiliense, 1987.



## ABSTRACT

This dissertation aims at elaborating a piece of literary criticism and, specially, on the importance of Schopenhauer's aesthetics in eliminating the automatic process of reality, which was turned into what conventionally is called aestheticism.

First, I focus on the idealistic poetry and aesthetics, as well as on some literary sources of aestheticism (the remarkable works *Forförelserens Dagbog*, by Kierkegaard, *À Rebours*, by J.-K. Huysmans and *Il Piacere*, by Gabrielle D'Annunzio). Then, I study Schopenhauer's aesthetics and its influence on Oscar Wilde's work. Finally, I emphasize the similarities and the oppositions between Romanticism and Decadentism, taking as references Mary Shelley's *Frankenstein* and Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*.





