

A CONCEPÇÃO DO INDIVÍDUO PELA ARTE: UMA LEITURA DE *A CONFISSÃO DE LÚCIO* E *O RETRATO DE DORIAN GRAY*

Rita de Cássia Moser Alcaraz¹

Resumo. O presente artigo propõe a análise de duas obras literárias: *A confissão de Lúcio* de Mário de Sá Carneiro e *O Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, nas quais os autores, ao elaborarem em suas obras, espaços de reflexão sobre a arte e permitem aos personagens criarem obras artísticas inigualáveis por possuírem a centelha viva, capaz de materializar-se em *A confissão de Lúcio* com Marta, ou do retrato de Dorian Gray deter o seu envelhecimento, propondo um caminho na arte a ser definido pelos personagens, contra as modificações advindas do estabelecimento da sociedade moderna. Considera-se também a modernidade como base para os movimentos artísticos que surgem, trazendo uma nova perspectiva para a arte. Por isso, leva-se em consideração as modificações na concepção do homem advindas do progresso.

Palavras-chave: modernidade, arte, razão científica, imaginário.

The art's individual conception: a reading of *A confissão de Lúcio* and *O retrato de Dorian Gray*.

Abstract. The present article analyses two literary works, *The confession of Lúcio* of Mário de Sá Carneiro and *The Picture of Dorian Gray* of Oscar Wilde, in which authors elaborate, in its workmanships, reflection spaces on the art and allow the personages to create different artistic workmanships for possessing the flash alive, capable to materialize itself in *The confession of Lúcio* with Marta, or of the picture of Dorian Gray it withhold its aging, considering a way in the art to be defined by the personages, against the happened modifications of the establishment of the modern society. Modernity is also considered as basis for the artistic movements that appear bringing a new perspective for art. Therefore, it takes in consideration the modifications in the conception of the man caused by progress.

Key-words: modernity, art, scientific reason, imaginary, civilization.

¹ Mestre em Letras com enfoque na área de Literatura pela UFPR. Professora nas Faculdades Opet em Curitiba.

1 Introdução

Cidade a ferverilhar, cheia de sonhos, onde/ O espectro,
em pleno dia, agarra-se ao passante!/Flui o mistério
em cada esquina, cada fronde./Cada estreito canal
do colosso possante. (...)

Charles Baudelaire

Pretende-se refletir nesse artigo sobre o espaço fundado pelos personagens de duas obras literárias, a novela de Mário de Sá-Carneiro, *A confissão de Lúcio* - sua primeira edição foi em 1913, com a tríade Ricardo, Marta e Lúcio (CARNEIRO, s/d) - e o romance de Oscar Wilde, com o personagem Dorian, *O retrato de Dorian Gray* - sua primeira edição foi em 1891 (WILDE, 2001) - como uma esfera em que o indivíduo afirma sua identidade pela arte e se opõe a algumas questões abordadas na modernidade, dentre elas a nova concepção do homem com a sociedade. Para tal, propõe-se uma leitura de algumas obras que se inserem em três linhas, porém entrelaçadas na discussão pelo diálogo entre a modernidade, o homem e a arte: a histórica, a sociológica, antropológica e a literária, com os autores Marshall Berman, Malcolm Bradbury e James McFarlane, Alain Touraine, Gilbert Durand, Edmund Wilson e Anna Balakian.

Dividimos o artigo em duas partes específicas. Na primeira, pretende-se apresentar a leitura da idéia de que a modernidade está fundamentalmente ligada ao desenvolvimento da razão, e essa por sua vez modificou a relação do homem com o trabalho e com a história.

Para discutir as questões históricas e sociais sobre a modernidade, em um primeiro momento, apresentamos o pensamento de Marshall Berman (2001), *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*, a de Alain Touraine (2002), *O Nascimento do sujeito*, também se utiliza alguns ensaios do livro *O modernismo: um guia geral* (BRADBURY, McFARLANE, 1999) e depois verificamos, por uma linha antropológica, como o desenvolvimento da ciência coloca as relações simbólicas e conseqüentemente o imaginário de lado

através do livro *O imaginário* de Gilbert Durand (1999). Em um segundo momento, o artigo trabalha com os conceitos de modernismo, simbolismo e decadentismo utilizando alguns ensaios do livro, já mencionado acima, *O modernismo: um guia geral*. Para a leitura correspondente a área literária sobre os movimentos simbolistas e decadentistas utiliza Edmund Wilson (2004), *O castelo de Axel*, Anna Balakian (2000) *O simbolismo*.

Nosso interesse é analisar as personagens Lúcio - Marta - Ricardo e Dorian Gray a partir das considerações teóricas sobre o indivíduo moderno. Dessa forma, busca-se aproximar as personagens em suas caracterizações das teorias apresentadas abaixo e seus desdobramentos, e discutir a concepção do indivíduo, articulada pelos autores na construção dos personagens Dorian Gray e Lúcio, como um caminho de oposição à lógica objetiva e racional.

O triunfo da racionalidade definiu um mundo objetivo, ligado ao desenvolvimento do progresso, oposto ao da subjetividade, entendida como à liberdade individual. A razão é proposta como o único caminho para o desenvolvimento e o progresso social no início do século XIX, devido a essa definição o Ocidente deixa de lado todas as imagens que não podem ser explicadas pelas ciências exatas, mas é no resgate do imaginário existente e na re-criação de outras imagens que o artista e a arte resistem ao tecnicismo dessa época.

Na segunda parte abordarei, de uma forma breve, as bases do modernismo. As linhas teóricas serão entrelaçadas para demonstrar o embate e as mudanças ocorridas na concepção de mundo e do homem. Apesar da distância temporal entre as duas obras pode-se aproximá-las, pois os escritores cada um a sua época elaboraram personagens que transgridem o meio para afirmarem uma identidade única, essa transgressão cria uma esfera paralela, na qual residem seus objetos artísticos ou pessoas. Nesse, a esfera artística fundada como um espaço simbólico dentro das narrativas observa-se dois movimentos, o de refúgio às normas, das leis e assim fundam para o leitor mais atento um espaço de reflexão sobre a modernidade, a arte e o homem, e possibilita em um breve tempo tornarem-se diferentes em meio ao comum, demonstrando o embate constante no qual eles sucumbem.

2 Bases teóricas

O termo modernidade refere-se em geral a um momento histórico que modificou o pensamento, as noções clássicas de verdade,

identidade, progresso, razão, fé e instaurou uma nova estrutura social, marcando novas concepções sobre o tempo, a história e o homem. O termo modernismo refere-se ao movimento artístico e literário dessa época, que foi influenciado por várias descobertas científicas, até a tentativa e o rompimento com esse diálogo.

Como é um caminho extenso e as linhas teóricas são várias, esse artigo fica com a leitura da modernidade e do modernismo partindo de três obras e alguns ensaios que constituem uma análise histórica, sociológica e antropológica da modernidade e do imaginário. As obras são: a de Marshall Berman (2001), *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*, a de Alain Touraine (2002), *O Nascimento do sujeito e O imaginário* de Gilbert Durand (1999) e os ensaios são do livro *O modernismo: um guia geral*.

Devido ao desenvolvimento da ciência e o progresso nas cidades, Marshall Berman (2001) aponta para uma dicotomia em que a tradição é posta de lado e Deus não é mais concebido como um refúgio para o homem, a responsabilidade de seus atos recai sobre si mesmo.

Marshall Berman (2001) aponta para uma transformação da concepção do indivíduo pelo dinamismo que ganha o desenvolvimento tecnológico e científico. A modificação na estrutura do pensamento humano influenciado pela razão marca a relação do indivíduo com sua história presente, passada e futura.

A tomada de consciência de que se vive um estado de transformação é precária. Há ainda muitos bolsões de tradição ligados principalmente à concepção cristã de que Deus é o senhor que permite as engrenagens sociais permanecerem estáticas, ou redime o pobre ou o doente pela reza, trabalho e caridade. A idéia espiritual de mundo entra em choque com a visão científica desenvolvida na modernidade, com o pensamento objetivo e material acerca das relações de trabalho e do desenvolvimento econômico. Mas, é nessa conturbada relação entre o homem e as novidades da época, nesse contexto de contradições, que a própria idéia de modernidade se afirma. Enquanto uma minoria lucra com o esplendor do progresso, boa parte dos trabalhadores é submetida a condições subumanas. A extensa jornada de trabalho, aliada à fome e à falta de higiene, faz com que o indivíduo afaste-se de si mesmo. O trabalho excessivo o afasta da família, dos amigos. Sem possibilidades de recuar ou refugiar-se na religião, pois a crença em Deus está abalada, o sujeito já não mais divino passa a ser considerado na relação pessoal com o grupo, com o coletivo.

O cenário que se desdobra no século XIX, seguindo agora os passos de Alain Touraine (2002), é o da exploração cada vez maior dos recursos naturais, associado à expansão e automatização das fábricas. Em meio a essas transformações o sujeito procura entender seu papel nessa nova sociedade, sobretudo à razão e a objetividade.

A modernidade definiu-se durante muito tempo pelo que ela destruía, como questionamento constante das idéias e formas de organização social, como trabalho de vanguarda nas artes. Porém quanto mais o movimento de modernização se ampliou, mais a modernidade arremessou-se sobre culturas e sociedades incapazes de se adaptarem, que mais a suportavam do que a utilizavam. O que havia sido vivido como libertação tornou-se alienação e regressão [...] (TOURAINÉ, 2002, p. 334).

A modernidade torna-se presente na maioria das sociedades e envolve a todos dentro de um sistema de produção. O mundo está modernizado e o descontentamento com tal processo ocasiona movimentos sociais organizados pelos operários que lutam contra o sistema precário de trabalho. Se a ruptura com a tradição encerrada na crença religiosa torna o homem sem esperanças no presente, também o coloca na observação dos fatos sob pontos de vista mais racionais e objetivos.

Segundo Touraine (2002), na França e em países de tradição católica a modernidade era definida pela razão que traria luz às crenças religiosas consideradas obscuras e passadistas. O pensamento moderno é estritamente racional – o pensamento científico torna-se a crença da sociedade de produção, modificando de vez a representação de mundo e a imagem do homem.

Touraine (2002), no ensaio citado, aponta que a busca da razão é tão importante que as escolas públicas da França adotam um pensamento lógico para a formação dos seus alunos, o que define bem como a imagem da razão torna-se suprema, pondo de lado a irracionalidade das crenças, incorporando nessa definição sobre irracionalidade as imagens subjetivas e os símbolos que não podem ser explicados pelas ciências exatas. Ao ignorar os processos pessoais subjetivos do homem em detrimento de uma lógica objetiva, o novo sistema fere outros princípios criadores capazes de organizar o mundo, cuja base são as experiências subjetivas.

O drama de nossa modernidade é que ela se desenvolveu lutando contra a metade dela mesma, fazendo a caça ao sujeito em nome da ciência, rejeitando toda a bagagem do cristianismo que vive ainda em Descartes e no século seguinte, destruindo em nome da razão e da

nação a herança do dualismo cristão e das teorias do direito natural que haviam provocado o nascimento das Declarações dos direitos do homem e do cidadão nos dois lados do Atlântico. De forma que continuamos a chamar de modernidade o que é a destruição de uma parte essencial dela mesma. Não existe modernidade a não ser pela interação crescente entre o sujeito e a razão, entre a consciência e a ciência, por isso quiseram nos impor a idéia de que era preciso renunciar à idéia de sujeito para que a ciência triunfasse, que era preciso sufocar o sentimento e a imaginação para libertar a razão, e que era necessário esmagar as categorias sociais identificadas com as paixões, mulheres, crianças, trabalhadores e colonizados, sob o jugo da elite capitalista identificada com a racionalidade (TOURAINÉ, 2002, p. 219).

A racionalização do mundo coloca o homem em crise: pelo rompimento com uma tradição religiosa e com a subjetividade do homem, e por definir suas ações como um exercício racional e objetivo exercido exclusivamente pelo indivíduo. Essa relação com a modernidade desloca o indivíduo para uma história escrita por ele mesmo: não há mais refúgios fora de si, ele deve procurar as respostas em seu novo papel definido principalmente pela referência com o grupo, isto é com a coletividade, e pela busca de sua individualidade.

No final do século XIX, ocorre a crise na infalibilidade do método científico e a procura pela verdade é relativizada. Ao mesmo tempo em que a sociedade se estrutura política, técnica e cientificamente, a arte reivindica para si o domínio da imaginação. Touraine afirma:

Os intelectuais com maior freqüência procuraram refúgio contra a sociedade tecnicista na nostalgia do Ser ou no prazer estético, mas foi essa ruptura voluntária com o mundo moderno que, levando ao extremo a crítica da concepção racionalista da modernidade e não a substituindo por nada, provocou a separação crescente entre os intelectuais e os atores da sociedade (2002, p. 306).

Os artistas concebem caminhos próprios na arte para sua expressão refugiando-se na imaginação e resgatando a subjetividade posta de lado pela razão. Esse processo não é acompanhado por todos tornando a literatura algo quase incompreensível para os não intelectuais.

Nessa discussão, retomo as idéias do antropólogo francês Gilbert Durand (1999) em seu livro *O Imaginário*, o qual deixa clara a dificuldade do homem moderno em aceitar possíveis imagens como

conhecimento. O autor procura rastrear as possíveis causas que levaram o imaginário a ser posto de lado. Dentre as causas apontadas, está a estrutura instaurada no início do século XIX na mente do homem, com todo o avanço da ciência e tecnologia, baseado na razão que institui o conhecimento como bipolar, ou seja, verdadeiro ou falso. A supremacia da razão no Ocidente, nesse período, recebeu várias influências anteriores; a principal, apontada por Durand, foi a dos conceitos desenvolvidos por Sócrates em seu estudo e desenvolvimento sobre o método da verdade, no qual ele observava sempre uma lógica binária: o verdadeiro e o falso e que veio posteriormente a influenciar Platão e Aristóteles.

Outro motivo que Durand (1999) destaca é o sistema desenvolvido na escrita pelas civilizações ocidentais e não ocidentais, enquanto as civilizações não ocidentais sempre utilizaram os ideogramas. Misturando a imagem com a escrita, o ocidente privilegiou a grafia em vez da imagem mental:

Todas estas civilizações não-ocidentais, em vez de fundamentarem seus princípios de realidade numa verdade única, num único processo de dedução da verdade, num modelo único do Absoluto sem rosto e por vezes inominável, estabeleceram seu universo mental, individual e social em fundamentos pluralistas, portanto, diferenciados (DURAND, 1999, p. 7).

Durand afirma, ainda, que o Ocidente sustenta, a partir do “raciocínio socrático” combinado à influência religiosa, uma verdade única.

Esse pequeno histórico sobre o pensamento ocidental serve como base para entender-se como a arte resgata a subjetividade, criando imagens e revisitando os símbolos, postos de lado pela visão racional. Ao privilégio sempre dado à pesquisa científica, as imagens passaram a ser estudadas na matemática, na física, pois tudo deveria ser explicado pela ciência. Por isso, no século XVII, a ciência está em seu pleno desenvolvimento, vindo mais tarde, no século XIX, a estabelecer sua supremacia, como um ícone do conhecimento, apresentando métodos e formulações para explicar a realidade. Nesse momento da história a imagem foi deixada de lado. Na verdade, a marginalização da imagem e do imaginário é uma herança do monoteísmo pregado pela bíblia, como afirma Durand:

A proibição de criar qualquer imagem (eidôlon) como um substituto para o divino encontra-se impressa no segundo mandamento da lei de Moisés (Êxodo, XX. 4-5). Outrossim, como podemos constatar no Cristianismo (João, V. 21; I Coríntios, VIII. 1-13; Atos, XV. 29...) e no Islamismo (Corão, III. 43; VII. 133-134; XX. 96, etc), a influência do judaísmo nas religiões mono-teístas e que se originaram nele foi enorme. O método da verdade, oriundo do socratismo e baseado numa lógica binária (com apenas dois valores: *um falso e um verdadeiro*), uniu-se desde o início a esse iconoclasmo religioso, tornando-se com a herança de Sócrates, primeiramente, e Platão e Aristóteles em seguida, o único processo eficaz para a busca da *verdade* (DURAND, 1999, p. 9).

No século XIX, as ciências em todas as áreas passam a ser discutidas como formas de se conhecer a realidade. O avanço da ciência econômica com a teoria de Marx se estende à discussão de fatores humanos, modificando a concepção sobre o indivíduo, que passa a ser estudado por fatores sociais. Enfim, o método científico se consagra como forma de traduzir a realidade.

Apesar dessa marginalização, o imaginário não desapareceu por completo das estruturas sociais, ficando latente. Durand descreve o movimento no século das luzes como sendo “a quarta resistência do imaginário” (1999, p. 27), pois o defende dos ataques de correntes como o positivismo e o racionalismo, propondo um “sexto sentido” para explicar a arte, pois ela não pode ser concebida apenas pelas duas vias propostas, as do verdadeiro e falso. O belo pode ser atingido por outro conhecimento, permitindo aos artistas inaugurarem uma nova ordem para explicar o universo artístico, a qual “privilegia mais a intuição pela imagem do que a demonstração pela sintaxe” (DURAND, 1999, p. 27). Foram os simbolistas que conseguiram ultrapassar as formalidades dos românticos e parnasianos e “elevar a imagem icônica, poética, até musical, a vidência e conquista dos sentidos” (DURAND, 1999, p. 29).

Durand observa que nos séculos em que a ciência reina como inquestionável, final do século XVIII e início do século XIX, os movimentos pré-romântico e romântico descrevem um sexto sentido para se atingir o belo, além dos cinco comuns à percepção, baseando-se no imaginário como forma possível de se traduzir a realidade.

Lógico que, se um dado da percepção ou a conclusão de um raciocínio considerar apenas as propostas “verdadeiras”, a imagem, que não pode ser reduzida a um argumento “verdadeiro” ou “falso” formal, passa a ser desvalorizada, incerta e ambígua, tornando-se impossível extrair pela sua percepção (sua “visão”) uma única proposta “verdadeira” ou “falsa” (DURAND, 1999, p. 10).

Tais premissas influenciaram a forma de representação literária e os movimentos de vanguarda europeia no início do século XX, como o expressionismo e o surrealismo, formas preocupadas em retratar imagens nascidas no mundo interior do homem. Os expressionistas são os mais sensíveis ao sofrimento humano, procurando retratar sua angústia frente ao mundo, por exemplo, na pintura *O grito* - de 1893 -, de Edvard Munch, com seus traços retorcidos que expressam dor e angústia. Essa distorção da representação do homem distancia-o de uma beleza pré-definida. Ela demonstra o interior do homem.

Movimentos, como o cubismo, também redescobrem geometricamente o homem, redefinindo conceitos e valores como o real e a beleza através da arte. Tais movimentos ecoam na literatura como uma nova maneira de representar o real.

Assim, “a realidade velada” seria o terceiro caminho possível para entender as respostas sem apenas considerar a lógica binária. A realidade velada ou sexto sentido são as inúmeras propostas para verdadeiro e falso contidas no imaginário. Dentre as possíveis leituras da obra do autor português e do autor Irlandês, a proposta para entender a criação de personagens como Ricardo, Marta e Lúcio e Dorian Gray é a do imaginário, não como possível forma de desvelamento do objeto, mas como uma das possibilidades de compreensão da estrutura que impulsiona o movimento dos personagens em relação ao outro, mais especificamente na relação de Ricardo com Lúcio.

As imagens propostas por Durand não são formas fixas e sim moventes. Se considerado o seu poder de origem, pode-se obter entendimentos diferenciados entre as experiências passadas (o que a imagem representou) e presente (o que a imagem representa). Com a possibilidade de se utilizar a imagem como recurso criador, o escritor pode criar um novo conhecimento do mundo a cada variação representada pela imagem no presente. Mesmo sendo permitida a variação da imagem por uma mudança histórica de sua simbologia, o valor antigo é um conhecimento arraigado na história e modificado pela dinâmica presente.

Na novela *A confissão de Lúcio* e na narrativa *O Retrato de Dorian Gray*, de Wilde, não podemos reduzir sua simbologia, nem a intenção de uma idealidade a imagens apenas verdadeiras ou falsas. Para explicar a diversidade das sensações provocadas nos personagens pela caracterização artística de sentimentos, não podemos nos ater apenas aos cinco sentidos propostos pela percepção física; por isso, procuramos descrever, em parte, um pouco da teoria de Durand, que auxilia o entendimento da criação de um mundo particular como o presenciado na novela *A confissão de Lúcio* e em *O Retrato de Dorian Gray*, naquilo que eles têm em comum, em que os personagens buscam uma nova forma de se comunicar com o belo, de descobrir-se em uma identidade múltipla, mesmo não conseguindo manter um espaço intermediário para realizar o ideal na novela o de não ser um, mas sim vários, e no romance em experimentar todas as experiências do mundo sem ter marcas dessas transgressões no corpo físico; tal espaço pode ser entendido como uma forma de não-aceitação do convencional.

Para Touraine, o indivíduo necessita descobrir o sentido pessoal de experiências e história, sendo que a razão não necessita triunfar sobre os sentidos. A construção do sujeito, na modernidade, deve ser acompanhada por um equilíbrio entre o pensamento racional e a subjetividade do homem. Porém, esse equilíbrio implica perceber-se como agente modificador das relações sociais. Dando a palavra ao autor:

A subjetivação é a penetração do Sujeito no indivíduo e, portanto, a transformação - parcial - do indivíduo em Sujeito. O que era ordem do mundo torna-se princípio de orientação das condutas. A subjetivação é o contrário da submissão do indivíduo a valores transcendentais: o homem se projetava em Deus; doravante, no mundo moderno, é ele que se torna o fundamento dos valores, já que o princípio central da moralidade se torna a liberdade, uma criatividade que é seu próprio fim e se opõe a todas as formas de dependência (TOURAINÉ, 2002, p. 222).

Apesar de o indivíduo necessitar encontrar em si novas bases para interligar-se aos novos padrões, ele não deve fechar-se em si, pois a consciência de seu papel social é um esforço dele em unir seus desejos pessoais ao coletivo para integrar-se socialmente. Percebendo as mudanças sociais e culturais, a arte procura escapar de uma visão única e multiplica suas teorias, culminando com movimentos que servem de base para o modernismo.

Ao analisar as obras propostas, consideraremos os pressupostos de Berman, Touraine e Durand sobre a modernidade, o indivíduo e o imaginário. Ao fechar esse parêntese, antes de passarmos ao tópico seguinte, temos em mente que, não obstante grande parte dos discursos sobre a modernidade estar concentrada principalmente nas especificidades do século XIX, as mudanças vêm de épocas mais afastadas. Em todo caso, em hipótese alguma se pretende sugerir que os três autores ignoram isso.

No entanto, essas rupturas não ocorrem repentinamente: são, antes, uma soma de acontecimentos que se iniciam desde o surgimento da burguesia, que, a partir do século XV, necessita de novos mercados e, para isso, incentiva as navegações, descobrindo novas terras e um novo caminho para fortalecer o seu comércio com as Índias. A relação do homem com o tempo e o espaço acaba expandindo-se por causa de tais descobertas, aprimorando a sua relação comercial. O tempo começa a ganhar uma nova perspectiva – a do comércio. Observa-se que o tempo ganha uma nova acepção com os modernos. Apesar de Touraine e Berman reconhecerem que essas mudanças vêm de longe, os dois autores olham sobretudo para o século XIX, momento em que essas manifestações se revelam mais concentradas, mais densas. Dentre os vários poetas que escrevem a respeito dessa nova definição, Mário de Sá-Carneiro acaba definindo bem a instantaneidade que o tempo assume na vida do homem, modificando a forma de pensar a relação do indivíduo com o seu passado, o presente e o futuro:

Viver momentos radiosos, ter corpos áureos, bocas imperiais, e a glória ungir-nos em auréolas que ascendem – é isso ser feliz? Mentira! Pois tudo passa, esvoa tão rápido como o tempo. E sofreremos da saudade: da saudade do que foi, a menos cruel porque já passou, da saudade do futuro – que desconhecemos – da saudade do presente, que sentimos bem o que é, e por isso se nos torna a mais contorcida de angústia (SÁ-CARNEIRO, 1998, p. 187).

Dentro da massa de informações sobre a modernidade, é comum a de que a vida se torna mais angustiante. É um momento de transição entre o desenvolvimento progressivo de indústrias e o papel a ser desempenhado pela maioria das pessoas ainda está se definindo; essas relações marcam uma nova concepção sobre a vida e a morte (BERMAN, 2001). Essa relação é expressa pelos personagens a serem analisados; ambos tentam imortalizar suas expressões através daquilo que consideram arte. Dorian entrega-se a todos os tipos de prazer

como se fosse um artista a viver uma grande história e Lúcio aceita fazer parte de uma relação amorosa com o amigo Ricardo através de Marta, existente apenas em um plano paralelo. Essa concepção literária da arte aproxima esses dois autores que viveram em momentos diferentes, porém perceberam as modificações sociais e humanas, cada qual a sua maneira. O importante é enfatizar que todos os apontamentos demonstram as mudanças como: as condições de vida que surgem pela própria modificação da estrutura da cidade moderna que separam o indivíduo da tradição, de seu passado, de sua história e modificam as relações de trabalho e o relacionamento com seus semelhantes. Em consequência, os artistas concebem uma arte complexa, cheia de enigmas próprios e símbolos, ao mesmo tempo mais fechada em si mesma e a distanciam do homem comum, mas o possibilitam a pensar novos caminhos para a arte, marcando a configuração dos personagens sob uma nova ótica.

Até aqui procuramos nos orientar pelos pressupostos de Berman, Touraine e Durand, naquilo que eles têm em comum, que é a constatação de que a modernidade pode ser traduzida como sinônimo de mudança. Não uma simples mudança, mas uma mudança abrupta o suficiente para que diversas relações passem a ser equacionadas de modos inéditos: desde as relações sociais até a percepção íntima do sujeito sobre si. Daqui para frente vamos analisar algumas das configurações apontadas nesse primeiro tópico e que servem de base para as novas propostas da arte, entendida como aproximação – naturalismo e realismo – e resistência – simbolismo e decadentismo – ao pensamento único e objetivo.

3 Arte como refúgio ou como identidade

Nesse segundo momento do artigo, pretende-se apresentar alguns dos movimentos que servirão de base ao modernismo utilizando os ensaios do livro: *O modernismo: um guia geral* (BRADBURY, McFARLANE, 1999) e a discussão correspondente à área literária sobre os movimentos simbolistas e decadentistas com os autores Edmund Wilson (2004), *O castelo de Axel*, Anna Balakian (2000) *O simbolismo* e alguns ensaios do livro *modernismo: um guia geral*.

É importante considerar que o autor português insere-se no movimento modernista pela elaboração, publicações e pelo seu esforço na produção da *Revista Orpheu* – considerada como marco do modernismo em Portugal –, porém os elementos encontrados na novela analisada são simbolistas. Para embasarmos essa discussão, é interessan-

te perceber o percurso da literatura frente à modernidade, isto é, em face das modificações do homem e da sociedade e as interpretações da arte acerca desse movimento. Considero importante mencionar que há muita divergência sobre a existência do movimento simbolista na Inglaterra; porém, sob o respaldo de Wilson (2004), a narrativa de Wilde apresenta vários elementos que remetem para essa reflexão e que serão apresentados no decorrer desse tópico.

Nas bases do movimento modernista, encontra-se uma série de tendências as quais se articulam e sobrepõem-se, rejeitando os ideais antigos para desenvolver novos conceitos. Nesse turbilhão de idéias nascidas da transformação do momento histórico e social do homem, fundam-se diversas estéticas, como o naturalismo, o simbolismo, o decadentismo – uma série de *ismos* que pretende reformular o conceito de arte.

Na literatura, a linguagem; na pintura, as cores, os tons, o relevo; e na música, as ousadas melódicas e harmônicas de Wagner, que misturavam poesia, teatro e dança. Trata-se, enfim, de um momento de engajamento no campo das artes. A busca por uma arte liberta de qualquer padrão acaba expandindo-se e ganhando uma definição que se modifica de lugar para lugar e de artista para artista. Alguns artistas preferem não filiar-se a nenhum grupo específico, mas suas obras acabam contribuindo para entender o movimento de expansão ocasionado pelo modernismo, que se desloca nas várias correntes estéticas do final do século XIX, desenvolvendo-se com vigor nas primeiras décadas do século XX.

Pretende-se com esta formulação sobre o movimento modernista destacar algumas influências anteriores a ele e observar como as obras *A confissão de Lúcio* e *O retrato de Dorian Gray* estudadas neste trabalho dialogam ou rejeitam a influência destes movimentos, fundando uma nova estética ou reorganizando as idéias anteriores, para então articular novos conceitos sobre arte. Isto só é possível a partir da perspectiva de que as diversas tendências, mesmo dividindo-se em fases ou linhas teóricas divergentes, agrupam-se em torno da mesma questão: uma formação estética capaz de fundamentar a arte sob novos ideais. Este conceito é observado no livro *O modernismo: um guia geral*. Para ambos, o movimento modernista possui características abrangentes, mas que, em conjunto, constituem a formação de uma estética dominante rumo a um novo entendimento sobre a arte.

O movimento modernista surge como resposta às mudanças políticas, religiosas e sociais. As descobertas científicas, em suas diver-

nas áreas de estudo, influenciam os artistas a repensar a estética nas artes e procurar uma nova linguagem – seja na literatura, pintura, escultura, etc. – para divulgar a nova tendência. O naturalismo é a primeira tendência a ser referida no estudo de Bradbury e McFarlane (1999) – influenciada pela filosofia, pela psicologia de Freud, pelo determinismo, que procura refletir sobre o conflito do indivíduo consigo e com o social. Segundo Bradbury e McFarlane (1999), pensar uma arte que acompanhe as novas tendências modernas, ao mesmo tempo, que englobe os sentimentos contraditórios como a insatisfação do homem e suas esperanças frente ao desenvolvimento social, científico e tecnológico, é condensar a arte em imagens cada vez mais subjetivas, retratando as convenções sociais e os ambientes domésticos, como fez o naturalismo.

Na passagem de 1880 para a década de 1890, desenvolvem-se vários movimentos considerados por Bradbury e McFarlane (1999) como sendo de base modernista, já que buscavam respostas para entender a modernidade.

A subjetividade expressa pelos naturalistas, na descrição psicológica ou determinista dos personagens, recorre a uma subjetividade que se acentua em movimentos como o impressionismo, o simbolismo, o neoromantismo e à decadência, que dão continuidade à reflexão sobre o indivíduo através dos personagens criados, mas que rompem com o movimento anterior. As disposições gerais dos movimentos referidos acabam por determinar rupturas com a estética anterior, enquanto outros preferem modificar alguns conceitos, aplicando-os de maneira distinta da inicial. A terminologia para identificar as várias correntes estéticas varia de lugar e também conforme a ordem política e social.

O movimento modernista pode ser entendido, então, da perspectiva de novas formas artísticas de conceber a arte, como uma estética que varia conforme o movimento dos artistas rumo ao novo, mas também como grupo social, no qual há um engajamento político com repercussão internacional, como o “*Jugendstil* (tido freqüentemente, ainda que não com inteira justeza, como equivalente alemão do *art nouveau*)” (BRADBURY; McFARLANE, 1999, p. 160). Na verdade, os movimentos derivados do naturalismo, com base modernista, variam de acordo com as gerações, podendo mudar seus rumos ou condensar a teoria conforme a experiência histórica. Por isso, o mesmo movimento pode estar eclodindo como novo em alguns países, enquanto em outros está perdendo suas forças pelo surgimento de novas discussões. Um dos exemplos citados pelos autores é o do naturalismo em relação à Alemanha, França e Escandinávia: quando o movimento está sendo fortalecido no primei-

ro país, nos outros perdeu forças pelo surgimento de novas tendências estéticas. Essa sobreposição de movimentos novos é uma tentativa dos artistas em desenvolver características próprias e distintas que servirão como base para o modernismo.

O simbolismo é entendido por Clive Scott, em seu ensaio *Simbolismo, decadência e impressionismo*, como “[...] a passagem de uma estética romântica para uma estética modernamente irônica” (SCOTT, 1999, p. 166). Ele cita autores como Paul Valéry e Mallarmé para apontar as mudanças na linguagem. O entendimento da palavra torna-se múltiplo, capaz de expressar novos significados pela substantivação de verbos e advérbios no poema. Segundo Scott, essa característica é legada ao modernismo pelos simbolistas, alinhando-se às idéias de Edmund Wilson: “(...) o qual em *Axel’s castle*, via as bases da literatura moderna no desenvolvimento do simbolismo e em sua fusão ou conflito com o naturalismo” (SCOTT, 1999, p. 166). Essa caracterização possibilita uma nova leitura dos poemas e estende-se à obra em prosa, quando o simbolismo deixa de lado a questão de gêneros e mistura a obra em prosa com a poética.

Os espaços em branco nos poemas são entendidos como forma de composição destinados à reflexão. As imagens criadas nos poemas são independentes de um referencial exterior: elas são compostas pelo poema com um sentido intrínseco à obra. Assim o poema passa a ser “[...] composto de palavras e rasuras, o símbolo é composto de objeto e idéia, presença e ausência” (SCOTT, 1999, p. 168). Essa inventividade na linguagem é importante para entender-se que a subjetividade no simbolismo aprofunda-se e torna a arte mais independente dos conceitos adotados pelos naturalistas. Aqui há uma preocupação maior com as palavras e as possíveis imagens que elas podem criar, assegurando ao poeta uma possibilidade em modificar a representação imagética do poema conforme o uso da palavra. A apropriação da linguagem como material possível de ser moldado, esvaziando o sentido da obra ou preenchendo lacunas, torna essa apropriação um dos elementos fundamentais para se entender como Sá-Carneiro e Oscar Wilde apropriam-se desse elemento transformador em suas obras, para criar universos baseados na busca dos personagens por um aprimoramento da arte pelo símbolo criado com o jogo de palavras e de imagens.

Mesmo observando que as duas obras, a novela e o romance, foram elaboradas em momentos históricos distintos, é possível perceber elementos simbolistas em ambas. Dentre eles destaco a semelhança em refugiar-se em um espaço fundado paralelamente ao do cotidiano, na qual a criação artística é de fundamental importância. Dorian pretende

transformar sua vida em arte, já Lúcio cria uma personagem feminina para se aproximar de seus amigos e experienciar amizades verdadeiras.

Cada autor, à sua maneira, imprime nos personagens a capacidade de desvencilhar-se de uma ordem cartesiana para adentrar em um mundo prenhe de imagens e de elementos enigmáticos. Como afirma António Quadros na introdução da obra *A confissão de Lúcio*:

Talvez que o mais original da escrita de Mário de Sá-Carneiro seja não propriamente o insólito das situações e das personagens que elaborou, projecções de uma *realidade-além* e de um *homem-Outro*, isto é, da dupla aspiração quimérica de uma objectividade e de uma subjectividade *diferentes* das que o envolvem e definem social e psicologicamente no *extrínseco do ser*, mas o modo surpreendente como utilizou os adjectivos e os advérbios ao serviço de tal *diferença*, procurada e obtida, fazendo-os caracterizar ou ferir os substantivos e os verbos, (...) isto é, a substancialidade do mundo e o seu movimento, de forma tão singular, bizarra, insólita e contudo intencional, que dir-se-ia pretender o escritor a *criação* de uma nova realidade *aqui* (QUADROS, s/d, p. 24).

Mário de Sá-Carneiro, na novela *A confissão de Lúcio*, incorpora outros elementos simbolistas: a dissociação entre a idealidade e o cotidiano; a necessidade do personagem Ricardo em ultrapassar a si rumo ao outro ou a criação de um mundo singularizado por ele; o aguçamento das percepções e sentimentos, uma espécie de “[...] delírio sensorial, tal o que poderia obter-se pelo ópio ou pelo álcool, e que foi um caminho percorrido, antes de Sá-Carneiro, pelos poetas simbolistas e decadentistas, desde Baudelaire e Rimbaud [...]” (QUADROS, s/d, p. 18).

O poeta português imprime em sua obra todo um conjunto de imagens capaz de criar um símbolo próprio, pela necessidade dos personagens de buscar no “outro” uma forma de completude. Essa necessidade faz com que se desdobrem em outros, despertando seus sentidos para uma nova percepção de si e do mundo, colocando-se em uma perspectiva entendida somente na leitura da obra carneiriana, pois cria elementos próprios em outras narrativas, como a incidência de suicídio de personagens em suas obras; a busca incessante pelo outro; a tentativa de imprimir vida à obra de arte ou em criar elementos artísticos que transitem na ficção. Essas características poderiam ser apontadas como pertencentes ao sensacionismo – escola poética defi-

nida por Fernando Pessoa. Todavia, António Quadros refuta essa alternativa. Segundo ele, Sá-Carneiro cria uma expressão lingüística própria e sensações diferentes da proposta por Pessoa, aqui modificadas principalmente pelo elemento bizarro. Considerando a tese de Edmund Wilson, à semelhança de outros romancistas modernos inspirados pelos simbolistas, Mário de Sá-Carneiro adota a linguagem simbolista, atribuindo valores próprios ao conjunto de sua obra e conseguindo criar uma expressão capaz de confrontar e questionar a norma padrão e os valores modernos.

Em Sá-Carneiro, dentre os vários elementos do romance mencionados como pertencentes ao simbolismo, destaca-se principalmente a linguagem, enquanto em Oscar Wilde as características encontradas na obra *O retrato de Dorian Gray* se inserem no espírito decadente do final do século. Embora, Graham Hough (BRADBURY, McFARLANE, 1999, p. 23) acredite nunca ter havido um movimento simbolista na Inglaterra, ele afirma: que o que houve no máximo foi “um simbolismo sem magia”. Mas adotamos a premissa de Edmund Wilson quando aproxima o movimento moderno inglês e o americano do simbolismo, por isso analisamos a obra *O retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde em seus elementos que dialogam com o simbolismo e o decadentismo, movimentos cujas características se confundem no decênio final do século XIX (WILSON, 2004).

Anna Balakian, ao falar acerca do decadentismo e do simbolismo, afirma que se Verlaine foi considerado como o precursor do simbolismo pelos franceses, Mallarmé influenciou o decadentismo pela “conduta retraída, a preocupação com o mistério da vida, a inutilidade do livre arbítrio, a iminência da morte na existência diária do homem, o abismo de nossas incompreensões” (BALAKIAN, 2000, p. 91). Mas, dentre as características apontadas por Balakian sobre Mallarmé, a principal consiste em considerar a arte como refúgio para o artista e para a permanência de sua memória.

Como Anna Balakian aponta em seu estudo sobre o simbolismo, no final do século XIX, recorreu-se ao helenismo como forma simbólica, os artistas sob a inspiração de Vênus de Milo e as descobertas na Trácia instauram o estilo helênico na arte (BALAKIAN, 2000, p. 91). Alguns poetas como Wilde, que estende tal discussão para sua obra em prosa, *O retrato de Dorian Gray*, utilizaram o helenismo como forma de construir um ideal de beleza. No romance, os personagens Lorde Henry e Basil recorrem constantemente ao ideal helênico de beleza para referir-se a Dorian Gray. Ao utilizar o valor da beleza como ideal de vida, Dorian e os amigos estão evocando o mito de

Narciso, criando uma dupla referência: a primeira consiste em intensificar a aura de mistério na narrativa pela pintura do retrato de Dorian, que envelhece no lugar dele; a segunda denuncia que o personagem, por enamorar-se da beleza, acaba por modificar a natureza do quadro para permanecer jovem. Cria-se, portanto, uma dupla conotação, em que o concreto e o abstrato transcendem o seu significado para elevar a experiência de Dorian à esfera artística.

O quadro é uma espécie de espelho de contemplação de Dorian Gray e funciona como uma lembrança de quem ele é, revelando o medo do personagem em tornar-se feio, mas também de morrer. Como não deseja envelhecer e morrer, tenta transformar sua vida em experiência artística pelo estudo e refinamento de suas percepções, e assim fugir da ação temporal. Porém, a morte o persegue na figura de James – irmão de Sibyl que deseja vingança pela morte da irmã –, ou pela imagem velha e feia estampada no quadro após seus atos. Quando o jovem tenta destruir a imagem horrorosa estampada no quadro, ele comete um suicídio involuntário.

Busca-se destacar, com bastante ênfase, que na novela *A confissão de Lúcio* e no romance *O retrato de Dorian Gray* os autores sugerem um recolhimento dos personagens em mundos resguardados pela esfera artística, que os envolve e nela os personagens podem criar um esfera artificial, como a personagem Dorian, ou elaborar símbolos e imagens, como a criação de Marta por Ricardo, repudiando a norma social e criando uma identidade possível apenas nessas esferas.

4 Conclusão

O que se buscou neste artigo foi evidenciar uma reflexão sobre o desajustamento do homem moderno, o qual possui ecos na prosa analisada. Apesar de seus vinte e dois anos de diferença, tanto a novela *A confissão de Lúcio* quanto o romance *O retrato de Dorian Gray* apresentam personagens que procuram na arte uma alternativa de escapar das contingências próprias do cotidiano. Apesar de em *Confissões de Lúcio* as cidades não serem descritas de forma minuciosa, há um tédio frente à vida, esse sentimento é compartilhado por Dorian que olha a maioria das pessoas, mesmo os de sua classe, como sendo medíocres e comuns. A arte lhes propicia o recolhimento contra o cotidiano, o tédio, a melancolia, enfim, contra aquilo que julgam como fatos não suficientemente ricos para suas experiências. Um dos impasses apresentados neste artigo para os personagens que desejam, cada um a sua maneira, implantar uma ordem diferente daquela en-

tendida como padrão – ou seja – Dorian aplica a arte à vida, inicialmente sem preocupações com a ética, enquanto Ricardo inaugura uma esfera que possibilita a ele uma identidade feminina. Assim, os autores, de maneira distinta, acabam refletindo acerca da individualidade do homem na modernidade. Os personagens do romance, Dorian e seus mentores, e da novela, Ricardo, Marta e Lúcio, utilizam artifícios próprios da arte para ser diferentes dos que eles consideram homens comuns: a) dos indivíduos que não são polidos e fazem parte da grande massa de proletários; b) dos aristocratas preguiçosos que não optam pelo desenvolvimento e refinamento dos sentidos; c) e ainda daqueles cuja identidade foi perdida em meio à multidão, à coletividade, como as dançarinas do Olímpia descritas por Ricardo e Lúcio. “Não lhes sei atribuir uma vida – um amante, um passado; certos hábitos, certas maneiras de ser. Não as posso destrinçar do seu conjunto: daí, o meu pavor” (SÁ-CARNEIRO, p. 80).

O medo de existir como mais um rosto em meio a multidão motiva Ricardo em particularizar sua vida, sua arte, criando assim, uma identidade cindida, múltipla, que se fragmenta no descompasso com Lúcio. Dorian deseja criar uma identidade distinta daquela dos homens comuns. A constante influência de Lorde Henry Wotton ajuda a moldar o comportamento do jovem de maneira particularizada, privilegiando as sensações de corrupção, mas o objeto escolhido para depurar é a sua própria vida. O final, em ambas as obras, não aponta a arte como uma solução permanente para os problemas dos personagens.

No percurso dos personagens em privilegiarem a arte, as obras apontam para o mergulho na subjetividade contra o pensamento racionalista e determinista. Por isso, o imaginário foi referido como ponto de reflexão. Procuramos entender que as respostas procuradas na arte pelos personagens da novela e do romance, assim como a existência de Marta, ou a vida no quadro, são entendidas como imagens criadas pelos autores para possibilitar à obra maior riqueza de detalhes, e também como soluções para os personagens criarem uma identidade singular, particularizada e refletida em suas obras artísticas, sejam elas entendidas como objeto ou vida. Destacamos também a importância de Marta, na novela, e Sibyl, no romance, como fontes de inspiração para seus respectivos parceiros. Marta é quem possibilita a Ricardo sua aproximação com os amigos enquanto Sibyl demonstra no palco a arte de representar tão influente na vida de Dorian. Dessa forma, buscou-se em teorias sobre o desenvolvimento da modernidade e sua influência na literatura e sobre o imaginário uma leitura que revelasse novas leituras sobre as duas obras. Também comum e honesto é tentar refazer as perguntas. O resultado é que muitas respostas foram observadas:

- a) o simbolismo e o decadentismo são influentes nas duas obras, a ponto de orientar-lhes na composição dos personagens, nos discursos destes sobre a arte e nos espaços narrativos que os entornam;
- b) a resistência à concepção científica da realidade faz-se presente na opção de ambos os autores que recuperam o imaginário como recurso capaz de apontar a complexidade do real;

Como ficou esclarecido, o choque entre a arte que os personagens acreditavam ser uma forma superior de vida e as exigências ou intransigências de se viver em uma sociedade pautada por valores outros que aqueles nos quais os personagens da novela e do romance acreditavam os coloca em conflitos tão intensos a ponto de só lhes restar como alternativa a destruição de sua obra e a morte: na novela de Sá-Carneiro, Ricardo tenta matar Marta e acaba cometendo um suicídio involuntário, no romance de Oscar Wilde, Dorian tenta destruir o quadro e provoca sua própria morte de forma involuntária; já Sybil, personagem que de fato possui a intenção do suicídio, leva-o a cabo. A morte nas duas obras indica a intenção dos autores – Sá-Carneiro e Oscar Wilde – em refletir sobre a arte como transcendência. A arte tem sim o papel de criar, elaborar o real e fundar novos planos na ficção, apresentar tipos humanos singularizados pela busca de uma identidade diferenciada, e de immortalizar o nome dos escritores com verdadeiras obras de arte. Mas não é possível a arte ultrapassar de forma definitiva a contingência social.

Portanto, este é um dos impasses apresentados neste artigo para os personagens que desejam, cada um de uma maneira, implantar uma ordem diferente daquela entendida como padrão – ou seja – Dorian aplica a arte à vida, inicialmente sem preocupações com a ética, enquanto Ricardo inaugura uma esfera que possibilita a ele uma identidade feminina. Assim, os autores, de maneira distinta, acabam refletindo acerca da individualidade do homem na modernidade e expressam o seu desajustamento; porém, o contingente social persiste no embate com a arte e quem sucumbe são os seus personagens.

Referências

BALAKIAN, Anna. **O simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BAUDELAIRE, Charles. As multidões In: **O spleen de Paris**: pequenos poemas em prosa. Trad. Leda T. da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1995. Col. Lazuli.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Trad. Carlos F. Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, James. **Modernismo**: guia geral. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. O nome e a natureza do modernismo. In: BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, James. **Modernismo**: guia geral. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 23.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Trad. René Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

QUADROS, António. Introdução à vida e à obra poética de Mário de Sá-Carneiro. In: SÁ-CARNEIRO, Mário de. **A confissão de Lúcio**. 2º ed. Portugal: Europa-américa, s/d.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. O Fixador de instantes. In: **Céu em fogo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 187.

_____. **A confissão de Lúcio**. 2º ed. Mem Martins: Europa-américa, s/d.

SCOTT, Clive. Simbolismo, decadência e impressionismo In: BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, James. **Modernismo**: guia geral. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 166.

TOURAINÉ, Alain. O nascimento do sujeito. In: **Crítica da modernidade**. Trad. Elia Ferreira Edel. 7º ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

WILSON, Edmund. **O castelo de Axel**: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Trad. José Eduardo R. Metzsohn. Porto Alegre: L&PM, 2001.

Rita de Cássia Moser Alcaraz
E-mail: rita.alcaraz@ibest.com.br

Artigo recebido em novembro/2007.
Aprovado em outubro/2008.