

INTRODUÇÃO

1. Fundamentação da escolha do tema

A escolha d'*O Retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde (1854-1900), e d'*A Metamorfose* (1915), de Franz Kafka (1883-1924)¹, vai muito para além do facto de estas obras pertencerem, como refere Harold Bloom, ao cânone literário mundial², o que sucede não só pela sua originalidade e qualidade estética da escrita, mas também pela sensação de estranhamento que causam no leitor, ainda que façam o retrato das suas épocas. De facto, o irlandês Oscar Wilde problematiza os valores decadentistas da e na Inglaterra vitoriana, na medida em que viveu nesse contexto histórico. Este romance, escrito nos finais do século XIX, reflete os valores decadentistas na Inglaterra vitoriana, onde o parecer é mais importante que o ser, uma sociedade homofóbica, cheia de preconceitos. Oscar Wilde foi exímio em muitas das suas obras, incluindo na narrativa a estudar, em retratar satiricamente esta sociedade e uma elite, à qual pertencia, que fazia a apologia de valores morais, mas que hipocritamente não praticava. Como refere J. K. Clark:

There was for instance one line which ran right through Victorian society, the line which divided those who were respect table from those who were not. It is very unfortunate that the whole subject of Victorian respectability, particularly of Victorian prudery, has been considered more as the subject for satire, or humour, or indignation, rather than as a matter for serious historical analysis.³

Porém, Oscar Wilde foi capaz de ter um olhar distanciado sobre essa sociedade. Diz a tal propósito o mesmo ensaísta:

It is clear that such development is going on in Victorian society; indeed, much that is considered to be essentially Victorian seems to be a symptom of it. The concentrated industry of Victorians was the natural habit of men confronted by new and exciting opportunities. The uneasy Victorian snobbery was probably the result of the impact of new classes who wanted to secure their position in a

¹ Ao longo da nossa tese, as páginas que se reportam a estas obras referem-se às seguintes edições, por nós adotadas: Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray* [1891], trad. e nota introdutória de Margarida Vale de Gato, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 1998, e Franz Kafka, *A Metamorfose* [1915], trad. de Gabriela Fragoso, prefácio de Helena Topa, Presença, Lisboa, 1996. Queremos salientar que todas as obras analisadas por nós se referem ao ano de edição de *A Metamorfose* como sendo o de 1915. Contudo, na obra de Claude Thiébaud, *As Metamorfoses de Franz Kafka* (Quimera, Lisboa, 2003), o ano de publicação da mesma refere-se ao ano de 1913, nos *Weisse Blätter*, de René Schickelke.

² Cf. Harold Bloom, *O Cânone Ocidental - Os Livros e a Escola das Idades*, Temas e Debates, Lisboa, 1995, p. 27-50. Do grego *kanón* e do latim *canon*, o sentido religioso de *cânone* passa a adquirir um outro significado, ligado à literatura. O cânone literário, segundo Harold Bloom, pode ser definido como o conjunto de textos constituídos como referência de determinada época, cujos autores são considerados os melhores, seja por instituições da educação, grupos sociais, críticos ou pelos próprios leitores.

³ Cf. J. K. Clark, *The Making of Victorian England*, Harvard University Press, Cambridge/Massachusetts, 1962, p. 126.

traditional hierarchy, Victorian hypocrisy the result of the attempt to lay claim to new standards of conduct which proved to be too hard to maintain consistently, Victorian prudery the result of a struggle for order and decency on the part of people just emerging from the animalism and brutality of primitive society.⁴

De igual modo, o checo Franz Kafka retratou em obra originalmente escrita em alemão e publicada num ano tão conturbado para a Europa como o de 1915 a súbita e insólita transformação de um jovem adulto num inseto e a reação do próprio e dos outros a este facto, espelhando assim as preocupações de uma época em que a mudança inesperada é uma constante. O mundo industrializado, o capitalismo e a alta burguesia instalada no poder, substituindo uma aristocracia cada vez mais decadente e indiferente à sorte e à miséria dos seus assalariados, o incremento do individualismo, a perda dos valores humanos nas trincheiras da Primeira Guerra Mundial e o conservadorismo da família do autor afetam Kafka, que transpõe tais realidades e preocupações para *A Metamorfose*. Logo, apesar de a nossa tese se centrar nos protagonistas das obras, não poderemos fazer uma análise destes sem abordar a sua relação com os outros. De facto, não nos podemos esquecer do contexto histórico da vida de Kafka. Todo o ambiente vivido por causa da Primeira Guerra Mundial, o antissemitismo em pleno Império Austro-Húngaro a desfazer-se, e do qual Praga fazia parte, o crescente capitalismo atingido através da industrialização e a especulação financeira provocou nos homens e nas mulheres mais sensíveis ou fragilizados dessa época um sentimento de afastamento, de desumanização, de fragmentação do eu, de alienação, enfim, de degradação. Refere Dean Swinford em *Kafka's Creatures: Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings* que, para “Todorov, por outro lado, a metamorphose que produz Gregor, o inseto-humano, é significativa porque esta metamorphose literária faz eco das realidades do mundo exterior.”⁵ Ou seja, a escolha do tema da degradação do Ser nos protagonistas das narrativas *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, e *A Metamorfose*, de Franz Kafka, deve-se, em primeiro lugar, ao cruzamento de uma temática que consideramos importante em termos existenciais - a degradação do Ser - e duas obras que nos fascinaram desde o primeiro momento em que foram lidas na nossa juventude e, desde logo, nos marcaram. Desde sempre que os temas relacionados com a degradação e o grotesco nos interessaram, fossem na arte, na música, no cinema ou na literatura. Isto porque *impossibilia* como o envelhecimento do retrato de Dorian ao invés da pessoa retratada e a metamorfose de Gregor em inseto eram narrados com um realismo tal que Todorov os denominou maravilhoso e não fantástico:

Le fantastique, nous l'avons vu, ne dure que le temps d'une hésitation: hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la «réalité», telle qu'elle existe pour l'opinion commune. A la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend toutefois une décision, il opte pour l'une ou l'autre solution, et par là même sort du fantastique. S'il décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits, nous disons que l'oeuvre relève d'un autre genre: l'étrange. Si, au contraire, il décide qu'on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par

⁴ Cf. *Ibidem*, p. 63-64.

⁵ Cf. Dean Swinford, in Marc Lucht and Donna Yarri (ed.), *Kafka's Creatures: Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings*, Rowman & Littlefield, Lanham, 2010, p. 223. Tradução nossa.

lesquelles le phénomène peut être expliqué, nous entrons dans le genre du merveilleux.⁶

Talvez isto tenha provocado em nós uma sensação de estranhamento relativamente a estas obras. Em segundo lugar, é fascinantemente criativa a temática da degradação n' *O Retrato de Dorian Gray*, que aborda a vida de um jovem boémio, possuindo uma juventude e uma beleza fora do normal, pelo que desperta a curiosidade de um pintor que resolve eternizar tais atributos físicos pintando o seu retrato, o qual retém o envelhecimento do retratado.

Apesar desta explicação contextual que pode em parte justificar as obras em análise, as mesmas são também intemporais, pela forma como abordam o Homem na sua complexidade, num paralelo ao que simbolicamente está representado no *Génese*, onde se relata a forma como Adão e Eva abandonam a inocência e a simplicidade ao conhecerem o bem e o mal a partir do fruto proibido, sendo expulsos do paraíso⁷. Desde a queda bíblica que o homem, de acordo com a tradição judaico-cristã, procura redimir-se do seu pecado original, do início da sua degradação, tendo desde então, de suar para comer o pão, e a mulher de passar pela dor no parto. Assim, salientamos como fator adicional de escolha deste tema a atualidade do mesmo, muito concretamente nos protagonistas das narrativas em causa, ou seja, Dorian Gray e Gregor Samsa, que sofrem uma degradação física, moral ou social, tema que a nossa sociedade contemporânea também reflete. De facto, os modernistas europeus viram ruir, no século XX, a utopia do cientismo, nomeadamente com a deflagração da Primeira Guerra Mundial em 1914. Afinal, o progresso tinha estado a ser usado para a morte generalizada de milhões de pessoas, com o uso de metralhadoras, da guerra química e de aviões militares. A Segunda Guerra Mundial, com o seu cenário apocalíptico de genocídio e bombas nucleares, confirma este degradante retrato da humanidade. Atualmente, verificamos que a economia nacional e internacional está em crise, apesar de os países considerados mais desenvolvidos continuarem a canalizar grossas quantias orçamentais para a indústria militar, como sucede nos Estados Unidos, na China, na Rússia, na Inglaterra e na França. O ser humano tem de se adaptar cada vez mais às novas tecnologias, que evoluem a uma velocidade alucinante, deixando-o por vezes perdido. A robotização condiciona o trabalhador pelo ponto, por um horário de trabalho rígido, com menos regalias. As taxas de desemprego têm subido na Europa e as classes média e baixa lidam com dificuldades económicas que se julgavam ultrapassadas. A discussão de direitos como o da vida, e que conduziu à lei do aborto, o desejo de associações de defesa dos animais em acabar com as touradas, a degradação dos cuidados continuados de saúde em Portugal e noutros países da Europa do Sul, a deficiente rede de assistência aos idosos e a vergonhosa persistência da violência doméstica mostram como a dignidade do ser humano e a possibilidade da sua degradação, temas nas obras em cotejo, continuam na ordem do dia, tornando Wilde e Kafka autores que têm sempre algo para nos dizer. Parece ser indício adicional desta atualidade o facto de ambas as obras terem sido por

⁶ Cf. Tzvetan Todorov, *Introduction à la Littérature Fantastique* [1970], Seuil, Paris, 1986, p.46.

⁷ Cf. *Génese*, 3, 14-23.

diversas vezes adaptadas ao cinema. Os exemplos mais recentes são *O Retrato de Dorian Gray* (2009), pelo realizador norte-americano Oliver Parker e *A Metamorfose* (2002), pelo cineasta russo Valeri Fokin⁸.

Vivemos hoje numa sociedade hedonista em que, cada vez mais, interessa o nosso conforto, mesmo que à custa dos outros, como faziam os familiares de Gregor n'A *Metamorfose*, ou em que receamos envelhecer, como está patente no Dorian wildiano, pois isso significa perda de autonomia, de saúde ou de bases de apoio, recorrendo-se hodiernamente à cirurgia plástica e a outros tratamentos de rejuvenescimento. Pensamos que as obras literárias em análise são exemplos de formas degradantes de o homem lidar com todas estas problemáticas. Robert Alter assinala aliás, as seguintes marcas da modernidade n'A *Metamorfose*: a heterodoxia do tema (a transformação de um ser humano em inseto); a diferença entre protagonista e herói, até na profissão (um simples caixeiro-viajante); o afastamento da literatura realista; o início algo abrupto (sem rodeios, verificamos a metamorfose do protagonista em inseto nas primeiras linhas da narrativa); os sentimentos de culpa, vergonha do protagonista, de enclausuramento, de isolamento e a invasão da interioridade⁹.

Em última instância, consideramos pertinente a escolha deste tema, uma vez que, após pesquisa exaustiva, encontramos diversos estudos sobre as duas obras aqui em análise (são mesmo em número muito avultado, como se pode constar na leitura da bibliografia passiva), mas nunca na perspetiva de um estudo comparativista entre ambas, como se pode verificar, novamente, na bibliografia. Em ano comemorativo do centenário da publicação d'A *Metamorfose*, acreditamos que esta tese pode trazer à luz novas perspetivas sobre as personagens Dorian e Gregor, internacionalmente conhecidas e que tanto têm para nos dizer continuamente.

2. Objetivos

Com esta tese pretende-se responder a quatro questões de base, que se subdividem em vários pontos. Em primeiro lugar, será que a análise intertextual d'*O Retrato de Dorian Gray* e d'A *Metamorfose* trará à luz novas leituras sobre as mesmas, que, tomadas isoladamente, não seriam percecionáveis?

Em segundo lugar, tendo em conta a relação que sempre subsiste entre pessoa e personagem¹⁰, apesar das distinções ontológicas entre o real e o ficcional, haverá uma

⁸ Cf. Oliver Parker, *O Retrato de Dorian Gray*, 2009, disponível in <https://www.youtube.com/watch?v=XYOVLk6TP6U> (consultado a 12/03/2014), e Valeri Fokin (realizador), *A Metamorfose*, Rússia, 2002, disponível in <https://www.youtube.com/watch?v=AywPBEQEJfY> (consultado a 15/03/2014)>.

⁹ Cf. Robert Alter, *Anjos Necessários: Tradição e Modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem*, trad. de André Cardoso, Imago, Rio de Janeiro, 1992.

¹⁰ Cf. Michel Zeraffa, *Personne et Personnage. Le Romanesque des Années 1920 aux Années 1950*, Klincksieck, Paris, 2^e tirage, 1971.

relação direta entre a temática da degradação em Dorian Gray e em Gregor Samsa e o contexto pessoal e histórico dos respectivos autores?

Surgem, depois, outras questões subordinadas à forma e ao modo da degradação do Ser às quais pretendemos responder em detalhe: porque é que acontece uma degradação em Dorian Gray e em Gregor Samsa? Esse processo tem o mesmo *modus operandi* nas duas obras? Que tipo de degradação é esta? Tem o mesmo grau? Como atinge as personagens envolvidas? Como é rececionada por elas? Há alguma forma de culpa ou de arrependimento das personagens principais nas duas obras e justificar-se-á(ão) esse(s) arrependimento(s), caso o(s) mesmo(s) exista(m)? Como é transmitida esta degradação ao leitor? Paulatinamente? Logo no início? E quais os termos linguísticos que marcam ambas as degradações? Há semelhanças ou grandes diferenças neste aspeto? Qual a retoricidade e a axiologia desta degradação? Aquela é igual em ambas as obras? Em suma, quais são as semelhanças e as diferenças nas degradações a que estão sujeitos os protagonistas nas narrativas em causa?

Em quarto lugar, será que a evolução novecentista do conceito de ser humano, a partir das novas abordagens da psicanálise freudiana e junguiana, que revolucionou a visão sobre o homem, se pode rever em duas personagens tão heterodoxas como o Gregor Samsa kafkiano e o Dorian Gray wildiano? Ou seja, estas personagens farão ainda mais sentido na sociedade atual do que no período em que foram originalmente criadas? Eis a pergunta a que tentaremos dar resposta em fim de percurso. Carlos Reis levanta o seguinte problema a este respeito:

Deparamo-nos com esta questão e apercebemo-nos de que uma releitura é sempre um preenchimento de espaços vazios, por conta do aumento da nossa capacidade de experiência humana e intelectual (a nossa enciclopédia, como disse Umberto Eco, vai aumentando), criando em nós essa expectativa de um deleite maior, mais profundo e intenso.

De facto, parece-nos que também passa por aqui essa necessidade de voltar a ler os mesmos romances: “tornar a vida real” por meio da literatura e aproximar a humanidade de um ideal artístico, seja ele de ordem e harmonia ou caos e maldade. Ambos, esteticamente, serão belos, à sua maneira.

(...) Serão as personagens literárias mais humanas do que nós? Terão elas uma complexidade humana em que nos revemos, sem vislumbrarmos todos esses aspetos?¹¹

3. Metodologia

A temática obriga a um esclarecimento inicial do conceito de degradação. Este conceito passará pela leitura de várias obras religiosas, filosóficas e psicanalíticas, nomeadamente, o Livro do *Génesis*, que explica a criação do homem e conseqüente expulsão do Paraíso ou queda, logo, o início da sua degradação, a ética aristotélica e kantiana, o conceito freudiano do “eu” em *O Ego e o Id*¹², a noção junguiana de “arquétipo”. Por exemplo, a consideração do

¹¹ Cf. Carlos Reis, “Personagem e condição humana”, disponível in <<http://figurasdaficcao.wordpress.com>. (consultado em 30/03/14)>.

¹² Cf. Sigmund Freud, *O Ego e o Id* [1969], trad. de José Abreu, Imago, Rio de Janeiro, 1997.

discípulo de Freud de que o ser humano pode reprimir um dos seus lados da sua personalidade é importantíssima para a nossa tese, como se demonstra nesta passagem de *O Homem e Seus Símbolos* que nos mostra que “não é apenas o lado da “sombra” de nossas personalidades que dissimulamos, desprezamos e reprimimos. Podemos fazer o mesmo com nossas qualidades positivas.”¹³

Faremos uma leitura imanentista d’*O Retrato de Dorian Gray* e d’*A Metamorfose* apenas numa fase inicial do trabalho, e que se torna necessária, uma vez que estas obras, apesar de já conhecidas por nós, terem sido lidas há já algum tempo. Todavia, esta metodologia imanentista, radicada na escola formalista russa, e que teve as suas vantagens ao centrar o estudo nas obras *per se*, rompendo com as interpretações abusivas que ligavam todo e qualquer detalhe textual à vida do autor, método conhecido por *biografismo oitocentista*, é, contudo, insuficiente para responder às questões de investigação levantadas, por dois fatores primordiais: primeiro, a temática impõe um cotejo comparativista, o que ultrapassa o imanentismo puro; segundo, a temática obriga a um conhecimento do contexto histórico-cultural em que as obras foram publicadas, pois acreditamos que as mesmas dependem também (obviamente, sem o peso que lhe era dado pelo biografismo) desse contexto em que Wilde e Kafka viveram, incluindo o familiar. Ou seja, impõe-se, metodologicamente, numa segunda fase, o comparativismo e a semanálise contextual. Como menciona Tynianov, o “estudo isolado de uma obra não nos dá a certeza de falar correctamente da sua construção, e até de falar da própria construção da obra.”¹⁴

De facto, nenhuma obra surge do nada, pois existe um autor que, ao escrever, tem no seu pensamento um público-leitor, que faz parte de um contexto histórico de uma sociedade com um “horizonte de expectativas”, como refere Hans Robert Jauss:

Afinal, a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão-somente de seu posicionamento no contexto sucessório do desenvolvimento de um género, mas sim dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade, critérios estes de mais difícil apreensão.¹⁵

Também a este propósito refere Neil McKenna que “Oscar’s own writings are a reach biographical source.”¹⁶

Dorian Gray e Gregor Samsa são personagens que se ligam a Oscar Wilde e a Franz Kafka, respetivamente? É nossa convicção que, tal como Dorian e Gregor, Wilde e Kafka foram marginais ao seu tempo, pela sua visão da sociedade, da literatura, da sexualidade, pelas suas orientações sexuais ou pertenças religiosas. Anita Levy considera que a obra de Wilde

¹³ Cf. Carl G. Jung (conc. e org.), *O Homem e Seus Símbolos* [1964], trad. de Maria Lúcia Pinho, edição especial brasileira, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 6ª ed., 1987, p. 62.

¹⁴ Cf. J. Tynianov, “Da evolução literária”, in *Teoria da Literatura, 1, Textos dos Formalistas Russos Apresentados por Tzvetan Todorov* [1965], Edições 70, Lisboa, 3ª ed., 1987, p. 131.

¹⁵ Cf. Hans Robert Jauss, *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*, trad. de Sérgio Tellaroli, Ática S.A., São Paulo, 1994, p. 7-8.

¹⁶ Cf. Neil McKenna, *The Secret Life of Oscar Wilde*, Arrow Books, London, 2004, p. xvii.

expressa um desvio, baseado nos discursos de “degeneração” de finais do século XIX¹⁷. Arthur Ransome exemplifica que Oscar Wilde tinha consciência de que a sua escrita era diferente dos seus contemporâneos através de um extrato de uma carta enviada para um jornal: “My story is an essay on decorative art. It reacts against the brutality of plain realism.”¹⁸ Esta frase alertou-nos para o seguinte aspeto: metodologicamente, também importa conhecer os extratos de diários ou cartas que estes autores escreveram, para perceber se algum facto da sua vida tem relação com a temática por nós escolhida. Assim, aprendemos com Kristeva que “tout texte est un mosaïque de citations”¹⁹, ou como diz Genette, os textos têm por detrás outros textos ou palimpsestos, definindo este último termo “d’une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence d’un texte dans un autre.”²⁰

Portanto, diários e cartas de Wilde e Kafka podem ser intertextos importantes, para a análise comparativista da degradação de Dorian e de Gregor. Eles podem constituir parte essencial do que Jean Bellemin-Noël apelida de *antetexto* (e que corresponde ao *genotexto* em Kristeva²¹) sendo definido como “(...) o conjunto constituídos pelos rascunhos, manuscritos, provas, “variantes”, visto sob o ângulo *daquilo que precede materialmente* uma obra quando esta é tratada como um *texto*, e *que pode fazer sistema com ela*.”²²

Já Greimas e Courtés falam de “contexto”, assumindo-o como “(...) o conjunto de texto que precede e / ou acompanha a unidade sintagmática considerada, e de que depende a significação.”²³ De facto, como nos diz Cristina Vieira,

O contexto é todo o texto de que depende a significação de um determinado signo; e esse texto tanto pode ser intra-textual, tratando-se, nesse caso, da obra em que a personagem romanesca se insere, como pode ser de natureza extra-textual, remetendo, então, para textos exteriores à obra em questão.²⁴

O comparativismo, que se desenvolveu a partir dos anos 80 do século XX, alerta que quando duas ou mais obras são analisadas nesta perspetiva metodológica têm de ser vistas quer nas suas semelhanças, quer nas suas diferenças, isto porque, inevitavelmente, cada obra tem as suas idiossincrasias. De facto, Helena Carvalhão Buescu alerta para o facto de a metodologia comparativista não dever ser confundida com uma procura artificial de meras semelhanças. Só assim pode ser feito com a devida correção o cotejo da degradação do Ser

¹⁷ Cf. Anita Levy, *Reproductive Urges - Popular Novel-Reading, Sexuality, and the English Nation*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1999, p.135.

¹⁸ Cf. Arthur Ransome, *Oscar Wilde: A Critical Study*, Lightning Source UK Ltd, London, 3rd ed., 1913, p.100-101.

¹⁹ Cf. Júlia Kristeva, *Semiotiké, Recherches pour une Sémanalyse* [1968], Seuil, Paris, Col. Points, 2000, p. 85.

²⁰ Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes: la Littérature au Second Degré*, Seuil, Paris, col. Poétique, 1982, p. 8.

²¹ Cf. Julia Kristeva, *Semiotiké, Recherches pour une Sémanalyse*, p. 83-84.

²² Cf. Jean Bellemin Noël, *Le Texte et l’Avant-Texte. Les Brouillons d’un Poème de Milosz*, Larrousse, Paris, Col. L, 1972.

²³ Cf. Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire Rationné de la Theorie du Langage*, Hachette, Paris, 1979, p. 66-67.

²⁴ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca. Processos Definidores*, Colibri, Lisboa, 2008, p. 465.

nos protagonistas das narrativas *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, e *A Metamorfose*, de Franz Kafka, como podemos verificar quando Helena Buescu refere “o problema da semelhança e da diferença, ou seja, do que ao mesmo tempo constitui o confronto relacional e dele resulta como objecto analítico”²⁵. Por outro lado, se analisarmos o nosso *corpus* separadamente, sem fazermos um cotejo da degradação em Dorian e em Gregor ao longo de toda a nossa investigação, teríamos duas teses de doutoramento e não uma. Este método será aplicado por nós, de acordo com as recomendações de Claudon e Haddad-Wotling da seguinte forma:

Há uma regra absoluta em literatura comparada: o assunto de dissertação deve ser tratado recorrendo a exemplos tirados simultaneamente de todas as obras do programa. Se o programa comporta cinco obras, será necessário que cada subdivisão se apoie, na sua demonstração, sobre as cinco obras simultaneamente.²⁶

Quanto ao nosso percurso metodológico ou fases de trabalho a seguir de modo a produzir melhores resultados em menor tempo, teremos uma primeira fase imanentista, de releitura da bibliografia ativa. Aplicamos o termo “releitura”, uma vez que as obras já são por nós conhecidas. Nesta fase, procuraremos já reconhecer pontos de contato e de diferença entre os protagonistas quanto ao tema da degradação. A isto segue-se o estudo do contexto histórico-cultural e familiar de Wilde e de Kafka, procurando já nesta fase relacionar aspetos da sua vida, nas suas diferenças e semelhanças e ver de que modo se pode relacionar com a temática da degradação do Ser. Esta fase implica a leitura de várias obras, nomeadamente diários e cartas dos autores em questão, ensaios sobre as épocas em que aqueles viveram e as famílias em que cresceram. Álvaro Gonçalves diz-nos a este respeito sobre Kafka:

(...) não há dúvida que as mais variadas cartas de Kafka, para os mais variados destinatários, representam algo muito mais do que um simples documento biográfico ou filológico, de interesse apenas para quem estuda a obra deste autor. São raros os escritores ou poetas, sobre os quais se pode dizer que a vida se confunde com a literatura, ao ponto das personagens reais que os circundam se identificarem com as das suas obras ficcionais.²⁷

Compreenderemos assim o ambiente em que aquelas obras foram escritas. A fase de análise do *corpus* aplica já o método comparativista, pois iremos contrastar *O Retrato de Dorian Gray*, de Wilde, e *A Metamorfose*, de Kafka, de acordo com a temática da degradação do Ser. Organizar-se-ão dossiês onde dividiremos as semelhanças, mas também as diferenças existentes nas obras em estudo. Os dossiês terão separadores para cada capítulo. Nesse mesmo separador haverá uma divisória, apenas por questões de organização metodológica inicial, para os dois autores e as duas obras em estudo. Assim, serão analisadas, primeiro

²⁵ Cf. Helena Buescu, “Literatura Comparada e Teoria da Literatura: Relações e Fronteiras”, in Helena Buescu *et alii* (orgs.), *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada*, Edições Colibri, Lisboa, 2001, p. 88.

²⁶ Cf. Francis Claudon e Karen Haddad-Wotling, *Elementos de Literatura Comparada: Teorias e Métodos da Abordagem Comparatista*, trad. de Luís Serrão, Editorial Inquérito, Lisboa, 1992, p. 43.

²⁷ Cf. Álvaro Gonçalves, “Apresentação”, in Franz Kafka, *Franz Kafka: Três Cartas a Milena Jesenská [Verão de 1920]*, trad. e apresentação de Álvaro Gonçalves, edição fac-similada do manuscrito, Assírio & Alvim, Lisboa, 2003, p. 9.

separadamente, algumas temáticas que nos ajudarão a desenvolver a nossa tese, mas que na fase escrita serão colocadas lado a lado, seja para realçar as semelhanças, seja para evidenciar as diferenças.

A última fase da tese, a da escrita, será a mais morosa. Finalmente, far-se-á uma revisão da mesma e os acertos finais necessários, que podem implicar leituras pontuais de matérias específicas. No processo da escrita iremos utilizar o Novo Acordo Ortográfico, por uma questão de atualidade, embora existam algumas renitências face à adoção do mesmo.

Importa esclarecer que as obras escolhidas foram lidas na versão portuguesa, uma vez que não possuímos domínio da língua alemã, idioma em que foi escrita e publicada *A Metamorfose*. Sendo assim, cremos que não faria muito sentido analisar apenas uma obra na língua em que originalmente foi escrita, apesar do nosso domínio da língua inglesa. Tendo em conta que as edições por nós escolhidas respeitam as narrativas nas suas línguas originais, fazendo uma tradução, considerada por nós, fiel das obras originais, não verificamos qualquer constrangimento ou qualidade inferior do estudo por nós desenvolvido, aquando da nossa decisão. Susan Bassnett e Mona Baker são claras a este respeito. As ensaístas consideram que as traduções, quando bem-feitas, promovem a interculturalidade, o que resulta numa maior valorização das obras, rejeitando a ideia oitocentista de que a tradução seria inevitavelmente uma traição aos autores²⁸.

No que concerne à bibliografia, mais especificamente na bibliografia passiva, quisemos dividi-la em diferentes partes, de modo a tornar mais funcional para o leitor desta tese a pesquisa por nós efetuada: obras, ensaios ou artigos que digam respeito a Oscar Wilde e a Franz Kafka; depois, os que se refiram às obras em estudo, de que destacamos, entre outros, os da autoria de Pascal Aquien, Liliane Louvel, Max Brod, Marthe Robert ou ainda Walter Benjamin²⁹; e, por fim, a bibliografia referente aos diferentes conceitos analisados neste estudo. Como se poderá verificar, não foram encontrados ensaios ou artigos que analisem comparativamente Wilde e Kafka, o que demonstra, cremos nós, a pertinência desta tese.

4. Limites

Relativamente aos limites encontrados, um deles foi o da língua, nomeadamente no que diz respeito à obra kafkiana, uma vez que esta foi originalmente escrita em alemão, língua

²⁸ Cf. Susan Bassnett e André Lefevere (eds.), *Translation, History and Culture*, Pinter, London, 1990; Susan Bassnett, *Estudos de Tradução. Fundamentos de uma Disciplina*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2003; e Mona Baker, *In Other Words*, Routledge, London, 1992.

²⁹ Cf. Pascal Aquien, *Oscar Wilde, The Picture of Dorian Gray, Pour une poétique du roman*, Nantes, Éditions du Temps, 2004; Liliane Louvel, *Oscar Wilde, The Picture of Dorian Gray, le double miroir de l'art*, Ellipses, Paris, 2000; Max Brod, *The Biography of Franz Kafka*, trad. de G. Humphreys Roberts, Secker & Warburg, London, 1948; Max Brod, *Kafka*, Emecé, Buenos Aires, 2000; Robert Marthe, *Franz Kafka*, trad. de José Manuel Simões, Presença, Lisboa, 1963.

esta que não dominamos. Mas as novas considerações de Susan Bassnett e Mona Baker³⁰ sobre a tradução desdramatizaram o que no início parecia ser para nós um obstáculo ou um melindre na abordagem d'A *Metamorfose*. No que diz respeito ao romance wildiano, escrito originalmente em inglês, poderia ser lido sem dificuldade dada a nossa especialização em estudos portugueses e ingleses. Porém, para mantermos uma certa coerência, optámos por utilizar duas versões das referidas obras em português, como explicado na metodologia.

Outro limite foi, sem dúvida, a escassez de tempo para analisar e relacionar a série de estudos existentes sobre os autores escolhidos, internacionalmente reconhecidos, e redigir, em consequência, esta tese, pois muito mais haveria a dizer sobre estas duas obras riquíssimas, como as que selecionamos. Também circunstâncias pessoais e burocráticas a que somos alheias limitavam a prorrogação da entrega da tese. O processo de escrita é bastante moroso e como a elaboração de um estudo destes requer uma constante atualização de dados, isso tornou o processo de escrita ainda mais vagaroso do que seria nosso desejo. Se começássemos hoje o processo de escrita, e apesar de ter havido o cuidado de estarmos sempre atentos a ensaios e artigos que iam sendo publicados neste período que poderiam contribuir para o enriquecimento da nossa tese, acreditamos que embateríamos sempre com um fenómeno que Almada de Negreiros parodicamente expressou tão bem:

Entrei numa livraria. Pus-me a contar os livros que há para ler e os anos que terei de vida. Não chegam! Não duro nem para metade da livraria! Deve haver certamente outras maneiras de uma pessoa se salvar, senão... estou perdido.³¹

³⁰ Cf. *Ibidem*, Mona Baker, *In Other Words*, p. 8-9.

³¹ Cf. José de Almada Negreiros, *A Invenção do Dia Claro*, Olisipo, Lisboa, 1921, s/p.

CAPÍTULO I - DEFINIÇÃO DOS CONCEITOS-CHAVE

1. Definição de *Ser*

Ao longo da História, vários pensadores têm tentado definir o ser humano, como Platão, Aristóteles, São Paulo, Tomás de Aquino, Descartes, Pascal, Rousseau, Freud e Heidegger. Daremos uma abordagem diacrônica e suficientemente sucinta e clara para que se perceba a evolução do pensamento nesta área. Parta-se desde logo do pressuposto que quando utilizamos o vocábulo *Ser* ao longo da nossa tese referir-nos-emos ao Ser enquanto Homem, distinto dos outros animais.

Platão e Aristóteles falam de um homem racional, mas possuidor de uma alma contemplativa. Na “Alegoria da Caverna”, de Platão³², os homens são alegoricamente definidos como seres que vivem presos numa caverna vendo apenas as sombras de outros homens e objetos passando nas paredes, ou seja, tendo uma visão limitada do mundo real. Mas se um deles se libertasse e se apercebesse do mundo que o rodeava? Platão procurava alcançar a essência das coisas, e, para este filósofo, a essência do ser humano é a alma, situada no plano da metafísica, do arquétipo. Mas o homem para Platão é um ser ignorante, porque desconhece, regra geral, essa essência, tomando, ao invés, pela realidade o que é apenas uma sombra, o mundo material, ou seja, o seu corpo perecível. Já Aristóteles não se fica só pelo plano das ideias, valorizando igualmente a parte física do homem, definindo este como um ser simultaneamente físico e metafísico, donde a escrita dessas obras fundamentais que foram a *Física* e a *Metafísica*³³. Na primeira obra, ao longo dos três primeiros livros, o discípulo de Platão distingue fisicamente o ser humano em termos quantitativos e qualitativos, indicando que aquele se define pela espécie, ou seja, pela qualidade, e não pela quantidade: “man obviously differs from horse in form, and contraries from each other.”³⁴ E as características que definem a espécie humana vão sendo encontradas ao longo de extensos raciocínios no decurso destes livros. Além disso, cada ser humano em termos individuais é considerado uma substância, isto é, um corpo sensível com um peso e uma altura e um habitat que o distinguem dos restantes homens, dimensão material e espacial essa que define

³² Cf. Platão, *A República*, ed. de Maria Helena da Rocha Pereira, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 12ª ed., Livro VII, 514a - 541b.

³³ Cf. Aristóteles, *Física*, Livro I, in *The Complete Works of Aristotle*, Jonathan Barnes (org.), vol. II, Princeton University, Princeton, col. Bollingen Series, 6ª ed., 1995, 185a-208a, e *Idem, Metafísica*, Livro I, análise e trad. de José Ferreira Borges, Areal Editores, Porto, 2005, 1026a-1052a.

³⁴ Cf. *Idem, Física*, Livro I, 186a.

o homem tanto quanto a sua dimensão metafísica e social³⁵. Na *Metafísica*, Aristóteles problematiza a definição de homem, levantando a questão de ser ou não satisfatória a equivalência da fórmula homem = “animal bípede”³⁶, sendo que no nome *animal* estaria a categoria que tornaria indistinguível o homem dos restantes animais e no adjetivo *bípede*, a sua marca distintiva³⁷. Por isso a *Metafísica* aristotélica se inicia da seguinte forma:

Todos os homens, por natureza, desejam saber; prova disso é o prazer causado pelas sensações, pois, fora até da sua utilidade, elas agradam-nos por si mesmas, e, mais que todas as outras, as sensações visuais.³⁸

Isto demonstra explicitamente que, para Aristóteles, o ser humano se distingue por esta faculdade mental e não apenas por características físicas distintivas. O filósofo acrescenta ainda a esta dimensão física e metafísica do Ser uma essência social na *Política*, onde define o homem como sendo “por natureza, um ser vivo político”³⁹. Isto significa que o Ser faz parte da *polis*, de uma sociedade, aí desempenhando papéis. Sem este lugar em sociedade, o homem perde o seu sentido, podendo chegar à loucura e à degradação física e mental, tal como acontece com o Robinson Crusóe de Daniel Defoe⁴⁰ e com o Gregor Samsa de Kafka. Nesta linha de considerações, Aristóteles distingue ainda nove categorias no Ser: qualidade; quantidade; relação; lugar; posição; tempo; posse; ação e paixão⁴¹. Existe uma décima, anterior a estas todas, que é a substância. Aristóteles fala, pois, da divisão do Ser em dez categorias ou predicados: a qualidade, que se refere às características universais; a quantidade, indicando o número de seres humanos existentes; a relação, pelos elos que cada Ser desenvolve com os outros; o lugar, ou seja, o seu *habitat*; o tempo, isto é, a duração que o Ser vive, como criança, jovem, adulto e velho; a posse, quer dizer, o que cada Ser possui; a ação, ou seja, o que para os existencialistas do século XX significa o que o homem é, o que ele faz em cada instante, e não o que afirma ser; a paixão, ou seja a passividade ou atividade e a substância, anterior a todas as outras e que significa a unidade e individualidade de cada Ser. É de acordo com todos estes parâmetros que se torna possível conhecer o Ser. A grande diferença entre Platão e Aristóteles quanto ao Ser (humano) está bem reproduzido no fresco renascentista de Rafael “A Escola de Atenas” (1510-11), que se encontra no Palácio do Vaticano, em que Aristóteles aponta para o céu e Platão para o chão⁴². De qualquer modo, Aristóteles não se opõe radicalmente ao seu mestre, ao distinguir aquilo que para ele é a característica definidora do ser humano:

³⁵ Cf. Aristóteles, *Metafísica* - Livro I, 980.

³⁶ Cf. *Idem*, *Metafísica* - Livro VII, 1037b.

³⁷ Cf. *Ibidem*, 1037b-1038c.

³⁸ Cf. *Ibidem* - Livro I, 980a.

³⁹ Cf. *Idem*, *Política*, edição bilingue, trad. e notas de António Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes, nota prévia de João Bettencourt da Câmara, prefácio e ver. lit. de Raul Rosado Fernandes, introd. e ver. cient. de Mendo Castro Henriques, Vega, Lisboa, 1998, 1253a.

⁴⁰ Cf. Daniel Defoe, *Robinson Crusóe*, trad. de Miguel Serras Pereira, pref. de J. M. Coetzee, Relógio d'Água, Lisboa, 2009.

⁴¹ Cf. Aristóteles, *Categorias*, introd., trad., notas e apêndices de Maria José Figueiredo, Instituto Piaget, Lisboa, 2000, 1a-15b.

⁴² Cf. H. W. Janson, *História da Arte*, trad. de J. A. Ferreira de Almeida e Maria Manuela Rocheta Santos, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 4ª ed., 1989, p. 460.

É que, perante os outros seres vivos, o homem tem as suas peculiaridades: só ele sente o bem e o mal, o justo e o injusto; é a comunidade destes sentimentos que produz a família e a sociedade.⁴³

Observamos n'A *Metamorfose* que Gregor Samsa acorda inopidamente com um corpo de inseto. Isso retira ao protagonista a sua essência humana, por perder a forma antropomófica e a capacidade linguística e passar a desenvolver gestos animais? É que Gregor não perde a sua consciência. Ele "(...) não podia fazer nada, senão esperar; e, atormentado pela consciência de culpa e pela preocupação."⁴⁴

Também se mantém a paixão de Gregor Samsa pela música, especialmente quando a irmã toca violino, apesar da sua transformação física, de tal forma que o narrador questiona se "seria ele um animal, se a música o prendia assim tanto?"⁴⁵

Platão desdenharia por completo esse aspeto, na medida em que para o filósofo a parte física não interessa, residindo no intelecto, na alma a parte humana, e Gregor continua a exprimir sensações e desejos, apesar da sua degradação física. Aplicando as características de Aristóteles, a resposta já seria mais dúbia. No entanto, se para este último, a característica definidora do homem é a dotação de uma emoção ética, da razão e do sentimento, Gregor Samsa não perde nenhuma destas qualidades ao metamorfosear-se em inseto e por isso não perde a essência do Ser.

Já numa ótica teológica, segundo a tradição judaico-cristã, o ser humano é uma imagem de Deus, conforme o *Génesis* descreve explicitamente:

(...) Depois, Deus disse: «Façamos o ser humano à nossa imagem, à nossa semelhança, para que domine sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu, sobre os animais domésticos e sobre todos os répteis que rastejam pela terra.» Deus criou o ser humano à sua imagem, criou-o à imagem de Deus; ele os criou homem e mulher.⁴⁶

Deus permitiu que estes vivessem no paraíso; contudo, proibiu-os de comerem os frutos da árvore sagrada. Mas como a tentação foi mais forte, com este ato veio o conhecimento do Bem e do Mal e o respetivo castigo:

(...) Depois, disse à mulher: «Aumentarei os sofrimentos da tua gravidez, entre dores darás à luz os filhos» (...). A seguir disse ao homem: (...) maldita seja a terra por tua causa. E dela só arrancarás alimento à custa de penoso trabalho, todos os dias da tua vida (...). Comerás o pão com o suor do teu rosto, até que voltes à terra de onde foste tirado; porque tu és pó e ao pó voltarás.»⁴⁷

Ou seja, segundo a tradição judaico-cristã, o ser humano é criado à imagem de Deus (dotado de alma imortal), mas, com a queda, adquire a consciência do Bem e do Mal,

⁴³ Cf. Aristóteles, *Política*, 1253a.

⁴⁴ Cf. Franz Kafka, *A Metamorfose*, p. 56.

⁴⁵ Cf. *Ibidem*, p. 70.

⁴⁶ Cf. *Génesis*, 1, 26.

⁴⁷ Cf. *Ibidem*, 3, 16-17.

carregando em simultâneo o fardo da mortalidade. O homem degrada-se em função de circunstâncias que o exterior lhe impõe ou sugere. O ser humano veio do pó e ao pó volta na sua morte, tal como sucede com os protagonistas das obras centrais da nossa tese.

Em plena Idade Média, o Padre da Igreja, São Tomás de Aquino (1225-1274), concebia da seguinte forma o Ser:

Depois do estudo da criatura espiritual, depois da criatura corporal, é preciso abordar o estudo do homem, que é composto de um substância espiritual e de uma substância corporal.⁴⁸

Esta asserção aquiniana coloca o Santo bastante próximo das concepções aristotélicas do Ser. Para ambos, a alma e o corpo do ser humano são inseparáveis, e o corpo é o meio pelo qual se vivem as paixões sentidas pela alma, como é ainda visível na passagem abaixo citada da obra *O Ente e a Essência*, de S. Tomás de Aquino:

(...) o Homem (...) tem uma natureza sensitiva e para além dela a intelectiva. Semelhantemente, também acima da perfeição de possuir uma forma tal que nela possam ser designadas as três dimensões pode juntar-se uma outra perfeição, como a vida ou algo similar. Por conseguinte, o nome “corpo” pode significar certa realidade que possui uma forma tal que dela deriva a possibilidade de serem designadas três dimensões, mas de maneira exclusiva. Sendo assim, dessa forma, nenhuma perfeição ulterior pode derivar. Mas se algo lhe for acrescentado, isso estará para além da significação da palavra ‘corpo’, assim concebido. Deste modo, o corpo será a parte integral e material do animal, pois a alma estará para além do que é significado pelo nome ‘corpo’, e será acrescentada ao próprio corpo. Por esta razão, é destes dois princípios, isto é, da alma e do corpo, como de suas partes, que se constitui o animal.⁴⁹

O Ser vale pela sua alma, estando o corpo subordinado a esta. E esta será provavelmente a diferença em relação a Aristóteles, ou seja, São Tomás de Aquino segue as indicações da *Segunda Carta aos Coríntios*, de São Paulo, que reza o seguinte: “por isso, não desfalecemos, e mesmo se, em nós, o homem exterior vai caminhando para a ruína, o homem interior, renova-se dia após dia”⁵⁰. Contudo, São Tomás acredita que a alma humana pode ser corrompida, porque o ser humano tem uma parte animaléscia que o faz pender para as paixões:

As paixões da alma estão no apetite sensitivo, que tem por objeto o bem e o mal. Por isso, algumas entre elas se referem ao bem, como o amor e a alegria; outras ao mal, como o temor e a dor. No primeiro estado não havia nem presença, nem ameaça de mal algum e não faltava nenhum dos bens que uma vontade boa teria desejado então possuir, como escreve Agostinho.⁵¹

⁴⁸ Cf. Tomás de Aquino, *Suma Teológica: A Criação - O Anjo - O Homem*, Vol. II, dir. de Gabriel Galache, Danilo Mondini, trad. de Aldo Vannuchi [et al.], ed. de Joaquim Pereira, Loyola, São Paulo, 2002, p. 353.

⁴⁹ Cf. Idem, *O Ente e a Essência*, trad. de Mário Santiago de Carvalho, Lusosofia Press.net, Covilhã, 2008, p. 12-13.

⁵⁰ Cf. São Paulo, *2ª Carta aos Coríntios*, 4, 16.

⁵¹ Cf. Tomás de Aquino, *O Ente e a Essência*, p. 656.

A este propósito, também Santo Agostinho (354-430) refere “que a natureza do corpo é de categoria inferior à do espírito, e que por isso o espírito é um bem superior ao corpo.”⁵² Ora, no caso de Dorian Gray, verificamos que este é impelido no sentido contrário, pelo menos no início: ele é aconselhado por Lord Henry a ceder a “uma tentação” para dela se livrar: “Se lhe resistirmos, a nossa alma adoce com o anseio das coisas que proibiu.”⁵³ Mais adiante na narrativa verificamos que Dorian Gray traça o seu próprio caminho de entrega aos prazeres da vida sem consciência de limites e consequências. Visão bastante diferente de Santo Agostinho tem o filósofo francês Descartes (1596-1650), que aposta toda a definição do ser humano na racionalidade:

O bom senso é a cousa do mundo mais bem distribuída, porque cada qual pensa estar tão bem provido dele que mesmo os que são mais difíceis de contentar noutras cousas não costumam desejar mais do que o que têm. E, não é verosímil que todos se enganem a tal respeito; antes, isso mostra que o poder de bem julgar e distinguir o verdadeiro do falso, que é prioritariamente o que se chama o bom senso ou razão, é naturalmente igual em todos os homens; e que assim a diversidade das opiniões não resulta serem uns mais racionais do que outros, mas somente de que nós conduzimos os nossos pensamentos por caminhos diversos, e não consideramos as mesmas cousas.⁵⁴

Isto quer dizer que, para Descartes, é a razão que separa o homem dos outros animais. E ainda hoje perdura no senso comum a definição do homem como um ser racional.

O filósofo francês Blaise Pascal (1623-1662), de uma geração a seguir a Descartes, pensa de forma distinta, acreditando que o ser humano não é só razão mas também coração, como podemos verificar no artigo “Blaise Pascal: O Homem e a Ciência”, da revista *Ética e Filosofia Política*:

Pascal (...) soube separar a ciência em si do ser humano, e não aceitou o matematismo de Descartes, como reducionismo em relação à realidade humana. O coração tem razões que a própria razão desconhece e por isso a ciência e a técnica sempre ficarão aquém; é difícil dar uma resposta definitiva quando o assunto é o homem. A defesa da riqueza humana consiste justamente em aprofundar em aspectos individuais e sociais que estejam de acordo com o real, sem esgotar o diálogo que cada um tem consigo mesmo e com o outro.⁵⁵

Ou seja, na França seiscentista, para Descartes, o homem é um ser racional e, para Pascal, é um ser racional, mas também emocional. Ainda no século XVII, Bento de Espinosa (1632-1677) partilha da visão racionalista do ser humano, estendendo a Deus esta qualidade, de que Ele é a essência⁵⁶. Portanto, quanto mais afastado da razão, mais afastado está o homem de Deus. Um século mais tarde, o iluminista francês Jean Jacques Rousseau (1712-

⁵² Cf. Santo Agostinho, *O Livre Arbitrio*, trad., intr. e notas de António Soares Pinheiro, Faculdade de Filosofia, Braga, 2ª ed., 1990, p. 150. Este segmento é um excerto do capítulo XVIII [O Livre Arbitrio é um Bem], em que Santo Agostinho conversa com Evódio.

⁵³ Cf. Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 37.

⁵⁴ Cf. Descartes, *Discurso do Método: As Paixões da Alma*, I Parte, trad., pref. e notas de Newton de Macedo, Livraria Sá da Costa, Lisboa, Clássicos Sá da Costa, 17ª ed., 1992, p. 5.

⁵⁵ Cf. Rogério Lacaz-Ruiz *et alii*, “Blaise Pascal: O Homem e a Ciência”, in *Revista Ética e Filosofia Política*, nº12, Abril de 2010, p. 29, vol. 1. Acrescento nosso.

⁵⁶ Cf. Bento de Espinosa, *Ética*, introd. e trad. de Joaquim de Carvalho, Relógio d' Água, Lisboa, 1992, p. 21.

1778), autor da carta universal dos direitos do homem, define este como um ser que nasce livre e igual em direitos, sendo a sociedade que cria desigualdades e injustiças:

Acontece o mesmo com o homem: ao tornar-se sociável e escravo torna-se fraco, temeroso, subserviente, e a sua maneira de viver mole e efeminada acaba por debilitar ao mesmo tempo a sua força e a sua coragem.⁵⁷

Esta teoria rousseauiana do bom selvagem, de acordo com a qual o homem nasce naturalmente bom, mas acabando por ser corrompido pela sociedade, baseava-se na observação dos hábitos de pacíficos ameríndios e anulava a visão teológica do Ser como nascendo com o pecado original. Para Rousseau, foi a sociedade que degenerou o homem por causa dos avanços tecnológicos da metalurgia e da agricultura desde logo, a que se seguiu a divisão do trabalho, a imposição da escravatura, a noção de propriedade, as guerras e a lei do mais forte sobre o mais fraco:

Sendo o corpo do homem selvagem o único instrumento que ele conhece, emprega-o para diversos fins que os nossos corpos não conseguem realizar por falta de exercício, sendo a nossa indústria que nos tira a força e a agilidade que a necessidade obriga a adquirir.⁵⁸

Esta influência perniciosa sobre o Ser que Rousseau faz decorrer da sociedade, pertinente para a análise da degradação ética de Dorian e de Gregor, é, de acordo com o filósofo francês, Gilles Deleuze (1925-1995), paralela ao pensamento de Bento Espinosa:

Em toda a sociedade, mostrará Espinoza, trata-se de obedecer e nada mais; por isso as noções de falta, de mérito e desmérito, de bem e de mal, são exclusivamente sociais, e referem-se à obediência e à desobediência.⁵⁹

Deleuze concebe, aliás, nestes moldes, o Bem e o Mal, componente crucial para a definição de homem:

Não há Bem nem Mal, mas há o bom e o mau (para nós) (...). Bom e Mau têm pois um sentido primeiro, objectivo, mas relativo e parcial: o que convém à nossa natureza, e o que não convém. E consequentemente, bom e mau têm um segundo sentido, subjectivo e modal, qualificando dois tipos, dois modos de existência do homem: dir-se-á bom (ou livre, ou razoável, ou forte) aquele que se esforça, enquanto persiste em si mesmo, por organizar os encontros, por se unir ao que convém à sua natureza, por compor a sua relação com as relações combináveis, e, através disso, se esforça por aumentar a sua potência. Dir-se-á mau, ou escravo, ou fraco, ou insensato, aquele que vive ao acaso dos encontros, que se contenta em sofrer os efeitos, mesmo quando se lamenta e acusa, sempre que o efeito sofrido se mostra contrário e lhe revela a sua própria fraqueza.⁶⁰

Ou seja, em Deleuze, a expressão “homem mau” adquire um novo sentido de ser insensato e fraco. Já no dealbar do século XX surge uma abordagem radicalmente nova do ser

⁵⁷ Cf. Jean-Jacques Rousseau, *Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens* [1754], trad. de M. de Campos, Europa-América, Mem Martins, 1976, p. 31.

⁵⁸ Cf. *Ibidem*, p. 27.

⁵⁹ Cf. Gilles Deleuze, *Espinoza e os Signos*, Rés, Porto, Col. Substância - Série Filosofia, s/d, p. 10.

⁶⁰ Cf. *Ibidem*, p. 32-33.

humano conhecida por “psicanálise”. Para Sigmund Freud (1856-1939), o Ser não é apenas a consciência, o que altera uma visão milenar do homem de acordo com a qual este, conhecendo-se, poderia melhorar: “Conhece-te a ti mesmo”, frase dos sete sábios da Grécia, inscrita no frontão do templo de Delfos. Assim, para Freud, o consciente e o inconsciente fazem parte do Ser. Aliás, o Homem pode ter determinadas ideias que nunca são tornadas conscientes, pois existe uma força dentro dele próprio que se lhes opõe, ou seja, “o estado (...) chamado por nós de repressão.”⁶¹ Na realidade, Freud estabelece uma divisão tripartida da psique: o *Ego*, a consciência a que está ligada a razão, o senso comum, o sentimento moral, e é daqui que nasce a repressão; o *Id*, amoral, que significa o inconsciente, desconhecido, constituído pelos sentimentos reprimidos ou as memórias esquecidas da infância; e o *Superego*, o “Ideal do Ego”⁶², ou sua gradação, isto é, a imagem que o Ser exterioriza para os outros, idealizado, que, regra geral, tende a ser positiva, mas que pode tornar-se tão cruel como o *Id*. N’*O Retrato de Dorian Gray*, o protagonista consegue mostrar aos outros um *Superego* inalterável, reservando o seu *Ego* verdadeiro para o quadro que esconde dos outros. São, pois, dois seres, o Dorian Gray enquanto homem e o Dorian Gray enquanto retratado, que se opõem, ainda que o referente seja o mesmo, isto é, a personagem Dorian Gray.

Um dos discípulos mais importantes de Freud, Carl Jung (1875-1961) admite que o Homem, por vezes, se deixa levar pelo seu inconsciente, tal como dizia o pai da psicanálise:

Aquilo a que chamamos consciência civilizada não tem cessado de afastar-se dos nossos instintos básicos. Mas nem por isso os instintos desapareceram: apenas perderam contato com a consciência, sendo obrigados a afirmar-se de maneira indireta. Podem fazê-lo através de sintomas físicos (no caso de uma neurose) ou por meio de incidentes de vários tipos, como humores inexplicáveis, esquecimentos inesperados ou lapsos de palavra. O homem gosta de acreditar-se senhor da sua alma. Mas enquanto for incapaz de controlar os seus humores e emoções, ou de tornar-se consciente das inúmeras maneiras secretas pelas quais os fatores inconscientes se insinuam nos seus projetos e decisões, certamente não é seu próprio dono. Estes fatores inconscientes devem sua existência à autonomia dos arquétipos. O homem moderno, para não ver esta cisão do seu ser, protege-se com um sistema de “compartimentos”. Certos aspectos da sua vida exterior e do seu comportamento são conservados em gavetas separadas e nunca confrontados uns com os outros.⁶³

Jung vai mais longe, todavia. Este psicanalista define o ser humano como um ser civilizado que mantém instintos básicos mais ou menos reprimidos e que estes são regidos pelo inconsciente coletivo, constituído por arquétipos, ou “imagens simbólicas”⁶⁴ que todas as culturas conhecem, como o jovem guerreiro, a mãe alimentadora, o sábio ancião, a *anima*, ou seja, a personalidade interior feminina no homem ou o *animus*, a personalidade interior masculina na mulher. Sucede que a convivência entre consciente e inconsciente nem sempre é pacífica.

⁶¹ Cf. Sigmund Freud, *O Ego e o Id*, p. 13.

⁶² Cf. *Ibidem*, p. 29.

⁶³ Cf. Carl G. Jung, *O Homem e Seus Símbolos*, p. 83.

⁶⁴ Cf. *Ibidem*, p. 69.

Numa perspectiva mais atual, Martin Heidegger (1889-1976) afirma a impossibilidade de definir o Ser:

É que o ser não somente não pode ser definido, como também nunca se deixa determinar em seu sentido por outra coisa nem como outra coisa. O ser só pode ser determinado a partir de seu sentido como ele mesmo. Também não pode ser comparado com algo que tivesse condições de determiná-lo positivamente em seu sentido. O ser é algo derradeiro e último que subsiste por seu sentido, é algo autônomo e independente que se dá em seu sentido.⁶⁵

Ora, Heidegger fala de um ser que existindo num determinado tempo, não pode deixar de sofrer as influências históricas da época em que vive, ou seja do tempo em que o ser existe. Esta relação entre o ser e o tempo é o eixo da visão heideggeriana do homem:

Persiste o fato de que, na acepção de ser e estar no tempo, o tempo serve como critério para distinguir as regiões e modos de ser (...).
Se o ser deve ser apreendido a partir do tempo e os diversos modos e derivados do ser não só são de fato compreensíveis em suas modificações e derivações na perspectiva do tempo e com referência a ele, o que então se mostra é o próprio ser, e não apenas o ente, enquanto sendo e estando “no tempo”, em seu caráter “temporal” (...).
(...) Porque só o ser pode ser compreendido, sempre e cada vez, na perspectiva e com referência ao tempo, também a resposta à questão do ser não pode ser dada numa sentença isolada e cega.⁶⁶

Neste sentido, o filósofo alemão utiliza a “expressão composta «ser-no-mundo»”⁶⁷. Por outro lado, Heidegger não descarta o facto de que o “ser-no-mundo” implica a convivência social:

O “com” é uma determinação da pre-sença. O “também” significa a igualdade no ser enquanto ser-no-mundo que se ocupa dentro de uma circunvisão. “Com” e “também” devem ser entendidos *existencialmente* e não categorialmente. Na base desse ser-no-mundo *determinado pelo com*, o mundo é sempre o mundo compartilhado com os outros. O mundo da presença é *mundo compartilhado*. O ser-em é *ser-com* os outros.⁶⁸

Heidegger acredita que o ser existe no e ao longo do tempo, deixando de existir no momento da sua morte, como nos mostra Michel Haar:

Heidegger parece opor ser e existência. O ser, o tornar-se ente-subsistente na existência, seria então a recaída última na existência. Ou ainda, uma outra interpretação: quando deixo quase de existir, estando a morrer, reúno a minha pura possibilidade de ser, que está mesmo a desaparecer. Ou ainda, sou o que sou, sou idêntico a mim, apenas à morte e, portanto, a morte precede-me sempre como o tempo aberto onde não estou ainda, mas em que hei-de estar. Para o *Dasein* o ser é tempo.⁶⁹

⁶⁵ Cf. Martin Heidegger, *Ser e Tempo*, trad. de Márcia de Sá Cavalcante, Parte I, Vozes, Petrópolis, 6ª ed., 1997, p. 13.

⁶⁶ Cf. *Ibidem*, p. 46-47.

⁶⁷ Cf. *Ibidem*, p. 170.

⁶⁸ Cf. *Ibidem*.

⁶⁹ Cf. Michel Haar, *Heidegger e a Essência do Homem*, trad. de Ana Cristina Alves, Instituto Piaget, Lisboa, 1997, p. 35.

Assim, para o filósofo, cada ser tem um devir, uma grande dinâmica, e não uma essência que mostra o que é em cada circunstância e decisão que toma. Trata-se de uma definição existencialista e não essencialista do Ser. Por outro lado, Heidegger acrescenta que este não pode ser dividido em alma, corpo e espírito, tal como já preconizavam Aristóteles, Blaise e Pascal, mas tem de ser encarado como uma unidade:

Quando, porém, se coloca a questão do ser do homem, não é possível calculá-lo como soma dos momentos de ser, como alma, corpo e espírito que, por sua vez, ainda devem ser determinados em seu ser. E mesmo para uma tentativa ontológica que procedesse desta maneira, dever-se-ia pressupor uma idéia do ser da totalidade.⁷⁰

De facto, o existencialismo, cujo pai é considerado o filósofo e teólogo dinamarquês Soren Kierkegaard (1813-1855), teve seguidores como os filósofos alemães Arthur Schopenhauer (1788-1860), Friedrich Nietzsche (1844-1900) e Martin Heidegger, o filósofo francês Jean-Paul Sartre (1905-1980) e escritores como Simone de Beauvoir (1908-1986) e Vergílio Ferreira (1916-1996)⁷¹.

Em suma, o Homem é um ser complexo e, ao mesmo tempo, “o conceito mais universal e o mais vazio”⁷², cada um com as suas idiossincrasias, muitas vezes em luta consigo mesmo, como nos diz Jung:

A triste verdade é que a vida do homem consiste de um complexo de fatores antagônicos inexoráveis: o dia e a noite, o nascimento e a morte, a felicidade e o sofrimento, o bem e o mal. Não nos resta nem a certeza de que um dia um destes fatores vai prevalecer sobre o outro, que o bem vai se transformar em mal, ou que a alegria há-de derrotar a dor. A vida é uma batalha. Sempre foi e sempre será. E se tal não acontecesse ela chegaria ao fim.⁷³

Numa perspetiva mais recente, o filósofo José Gil considera que o corpo abrange o que “se mostra e o que se esconde”, diferenciando o que a “esquiva” e o “equivoco”. A primeira é “a experiência vivida de outrem”, que desconhecemos. O segundo “é tomar-se o exterior pelo interior”⁷⁴. Isto acontece com Dorian Gray, admirado pela sua beleza mas desconhecendo-se o seu interior, e com Gregor Samsa, julgado pela sua aparência grotesca, mas com um íntimo altruísta. Assim sendo, como conhecer o ser humano na sua totalidade? Orlanda de Azevedo considera que a identidade do homem se define pelo corpo:

O corpo parece fornecer, numa primeira abordagem e ao nível do senso comum, uma base estável para a definição da identidade, assegurando uma relativa continuidade do eu e um sentido da sua permanência. Delimitando a

⁷⁰ Cf. Martin Heidegger, *Ser e Tempo*, p. 85.

⁷¹ Cf. Emmanuel Mounier, *Introdução aos Existencialismos*, trad. de João Bénard da Costa, Livraria Morais Editora, Lisboa, 1963, p. 7-17.

⁷² Cf. Martin Heidegger, *Ser e Tempo*, p. 27.

⁷³ Cf. Carl G. Jung, *O Homem e Seus Símbolos*, p. 85.

⁷⁴ Cf. José Gil, *Metamorfoses do Corpo*, Relógio D' Água, Lisboa, 1997, p. 148-149.

subjectividade, o corpo estabelece também as suas fronteiras, contribuindo assim para a noção da sua singularidade e da sua diferença.⁷⁵

A ensaísta acrescenta ainda a este propósito que, em última instância, o corpo é “o operador privilegiado da capacidade transformativa dos sujeitos, sinalizando assim a sua liberdade, autonomia e responsabilidade perante o mundo”⁷⁶. Esta questão corporal é pertinente quer em Dorian quer em Gregor.

Podemos, deste modo, concluir que a consciência da complexidade da definição do ser humano, mostrada nesta visão diacrónica do pensamento filosófico sobre o Ser, se vai tornando maior com a passagem dos séculos e sobretudo com o advento da modernidade, e julgamos estar tal consciência literariamente projetada nas obras de Oscar Wilde e de Franz Kafka aqui em análise, nomeadamente na questão do tempo que domina e leva a um processo de degradação de Dorian Gray e de Gregor Samsa.

2. Definição de degradação

2.1. Degradação física ou o belo e o sublime vs. o feio e o grotesco

Eis a resenha dos sinónimos de *belo* e de *feio* feita pelo reputado semiótico italiano Umberto Eco (1932-):

Examinando os sinónimos de *belo* e de *feio*, vê-se que, enquanto se considera *belo* o que é bonito, gracioso, agradável, atraente, harmónico, maravilhoso, delicado, lindo, encantador, magnífico, estupendo, fascinante, excelso, excepcional, fabuloso, mágico, admirável, apreciável, espectacular, esplêndido, sublime, soberbo; considera-se *feio* aquilo que é repelente, horrendo, nojento, desagradável, grotesco, abominável, asqueroso, odioso, indecente, imundo, porco, obsceno, repugnante, pavoroso, horrível, hórrido, horripilante, sórdido, repulsivo, nauseabundo, fétido, ignóbil, desgraçado, oprimente, indecente, deforme, disforme, desfigurado (para não dizer que o horror também pode manifestar-se mesmo em territórios tradicionalmente atribuídos ao belo, como o fabuloso, o fantástico, o mágico e o sublime).⁷⁷

Na verdade, os conceitos de belo e de feio sofreram uma evolução no tempo, como nos diz Eco na seguinte passagem:

Em todos os séculos, filósofos e artistas sempre forneceram definições do belo; por isso, graças aos seus testemunhos, é possível reconstruir uma história das ideias estéticas através do tempo. Mas, com a fealdade aconteceu de maneira diferente. Na maioria dos casos, definiu-se o feio em oposição ao belo, mas quase nunca se lhe dedicaram tratados extensos, somente alusões parentéticas e marginais. Portanto, embora uma história da beleza se possa servir de uma ampla série de

⁷⁵ Cf. Orlanda de Azevedo, *As Metamorfoses do Corpo e a Problematização da Identidade em O Físico Prodigioso, de Jorge de Sena e Orlando, de Virginia Woolf*, prefácio de Helena Carvalhão Buescu, Edições Colibri, Lisboa, 2003, p. 16.

⁷⁶ Cf. *Ibidem*, p. 122.

⁷⁷ Cf. Umberto Eco (dir.), *História do Feio*, trad. de António Maia da Rocha, Difel, Lisboa, 2ª ed., 2007, p. 16.

testemunhos teóricos (dos quais se pode deduzir os gostos de uma época), uma história da fealdade terá, na maioria dos casos, de ir procurar os seus documentos às representações visuais ou verbais de coisas ou pessoas, de algum modo, consideradas «feias».⁷⁸

Todavia, durante séculos prevaleceu a definição platónica de belo, que surge na *República* como uma qualidade universal intrínseca aos objetos e que transparece dos mesmos quando estes obedecem a princípios como a harmonia, a proporção das formas, a justiça e o bom. Ou seja, o belo está necessariamente associado ao bom e ao justo, e Platão considera isto um princípio universal e intemporal. Trata-se, portanto, de um cânone de beleza. De uma forma ou de outra, esta noção de belo manteve-se praticamente inalterável até ao romantismo, podendo o barroco seiscentista ser considerado um desvio prévio em relação a este cânone clássico de belo, mas que não coloca em causa o cânone clássico na sua essência. Por exemplo, a mulher considerada bela no renascimento e no barroco era representada com formas proporcionais, mas voluptuosas, no movimento seiscentista, sem que a gordura suscitasse uma impressão de feio porque esta era associada à riqueza (que permitia ter acesso a alimentos em abundância), como é visível nos retratos femininos harmoniosos de Da Vinci e na voluptuosidade de *As Três Graças* (1639), de Rubens⁷⁹. Este cânone clássico de belo começa a ser posto em causa ao nível filosófico pelo escocês David Hume (1711-1776), que se refere aos críticos que tentam definir os conceitos de belo e de feio referindo que frequentemente “os sentimentos dos homens divergem a respeito da beleza e da deformidade de toda a espécie, inclusive quando o seu discurso geral é o mesmo.”⁸⁰ Compreendendo a necessidade de chegar a um consenso, Hume levanta, todavia, a questão pertinente e inovadora da problemática da opção do padrão a seguir para a definição de belo, uma vez que o julgamento e o sentimento podem diferir:

É natural que procuremos encontrar um *padrão de gosto*, uma regra capaz de conciliar as diversas opiniões dos homens, pelo menos uma decisão reconhecida, aprovando uma opinião e condenando outra.

Há uma espécie de filosofia que impede qualquer esperança de sucesso nessa tentativa, concluindo pela impossibilidade de se vir jamais a atingir qualquer padrão de gosto. Diz ela que há uma diferença muito grande entre o julgamento e o sentimento.⁸¹

Hume vai mais além para tentar resolver esta questão e descreve a beleza não como sendo algo que faz parte do objeto em si, mas de quem o vislumbra:

A beleza não é uma qualidade das próprias coisas, existe apenas no espírito de quem as contempla, e cada espírito percebe uma beleza diferente. É possível até uma pessoa encontrar deformidade onde uma outra que vê apenas beleza, e

⁷⁸ Cf. *Ibidem*, p. 8.

⁷⁹ Cf. *O Livro da Arte*, trad. de Teresa, Lemos, Elsa Uva e Carla Costa, Texto Editora, Lisboa, 1997, entradas “Leonardo da Vinci” e “Rubens Sir Peter Paul”, p. 271 e 405, respetivamente.

⁸⁰ Cf. David Hume, *Ensaios Morais, Políticos e Literários*, trad. de João Paulo Monteiro, Sara Albieri e Pedro Galvão, introd. e revisão técnica de João Paulo Monteiro, IN.-CM., Lisboa, col. Estudos Gerais, Série Universitária, Clássicos de Filosofia, 2002, p. 207.

⁸¹ Cf. *Ibidem*, p. 209.

qualquer indivíduo deve aquiescer ao seu próprio sentimento, sem ter a pretensão de regular o dos outros.⁸²

Por conseguinte, uma obra de arte pode não ser consensual, e esse é o problema do trabalho dos críticos:

Só o bom senso, ligado à delicadeza do sentimento, melhorado pela prática, aperfeiçoado pela comparação, e liberto de qualquer preconceito, é capaz de conferir aos críticos esta valiosa personalidade, e o veredicto conjunto dos que a possuem, seja onde for que se encontrem, é o verdadeiro padrão do gosto e da beleza (...).⁸³

Immanuel Kant (1724-1804), influenciado por Hume, define em *Crítica da Faculdade do Juízo* que o *belo* é caracterizado por ser “o que apraz universalmente sem conceito”⁸⁴. Kant é ainda mais claro quando assera:

Para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento ao objecto com vista ao conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (...) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer. O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético (...).

Belo é o que apraz no simples julgamento (...). Disso resulta espontaneamente que ele tem de comprazer sem nenhum interesse.

Ora, eu digo: o belo é o símbolo do moralmente bom.⁸⁵

Ou seja, o belo é em Kant algo que não depende da lógica racional, do objeto, mas sim do olhar do sujeito. Logo, trata-se de um conceito irredutível a uma definição precisa, objetiva, o que abre campo para a desvinculação do belo dos cânones clássicos e para uma perspectiva multicultural e descentrada de belo ainda que o continue a associar ao “moralmente bom”. Como clarifica Umberto Eco, o que é *belo* passa a ser “definido pelo modo como o apreendemos, analisando a consciência daquele que pronuncia um juízo de gosto”⁸⁶. Enfim, o belo kantiano é uma categoria estética e não lógica.

Também António Marques, na sua introdução a esta obra de Kant, procede a uma breve explicação do que considera ser o *belo* e o *sublime*:

No que respeita ao sublime falamos de uma grandeza «que só é idêntica a si mesma», para a qual não é possível apresentar um critério de medida e por isso mesmo «não há que procurar nas coisas da natureza, mas sim somente nas nossas ideias».⁸⁷

⁸² Cf. *Ibidem*, p. 210.

⁸³ Cf. *Ibidem*, p. 220.

⁸⁴ Cf. Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, introd. de António Marques, trad. e notas de António Marques e Valério Rohden, IN. - CM., Lisboa, 1998, col. Estudos Gerais, Série Universitária, Clássicos de Filosofia, p. 108.

⁸⁵ Cf. *Ibidem*, p. 89 e 262, respetivamente.

⁸⁶ Cf. Umberto Eco (dir), *História da Beleza*, trad. de António Maia da Rocha, Círculo de Leitores, Lisboa, 2005, p. 275.

⁸⁷ Cf. António Marques, “Introdução”, in Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, p. 24.

Ou seja, o sublime é um conceito subjetivo, logo, é uma categoria estética e não lógica. A este propósito António Marques acrescenta o seguinte em duas passagens da sua edição:

No Sublime algo ocorre e irrompe onde a inteligência já não domina.

Sublime é o que apraz imediatamente pela sua resistência contra o interesse dos sentidos (...) [Ele] é um objecto (da natureza), cuja *representação determina o ânimo a imaginar o carácter inalcançável da natureza como apresentação de ideias*.⁸⁸

Coevo a Kant, Edmund Burke (1729-1797) dissocia *belo* de *sublime* e define aquele conceito com base na graça e na elegância, como verificamos na seguinte explicação de Umberto Eco:

Burke opõe o Belo ao Sublime. A Beleza é, antes de tudo, uma qualidade objectiva dos corpos «pela qual eles provocam amor» e que actua na mente humana através dos sentidos... (...)

O Sublime nasce quando se desencadeiam paixões como o terror, prospera na escuridão, evoca ideias de força e daquela privação de que são exemplos o vazio, a solidão e o silêncio. No Sublime predomina o não-finito, a dificuldade, a aspiração a algo cada vez maior.⁸⁹

Também contemporâneo de Kant e de Burke, Friedrich Schiller (1759-1805) aborda a dificuldade em definir o conceito de belo sem a experiência do mesmo, dada a sua subjetividade de pessoa para pessoa⁹⁰ e por ser uma “forma que *não exige qualquer explicação*, ou que se *explica sem conceito*.”⁹¹ Diz: “[a] beleza mostra-se no seu fulgor supremo ao superar precisamente a natureza *lógica* do seu objecto”⁹², ou seja, “o produto belo pode e deve mesmo ser conforme as regras, mas tem se *surgir livre de regras*.”⁹³ Quanto ao sublime, Schiller define assim este conceito:

Sublime é como chamamos a um objecto cuja representação leva a nossa natureza sensível a sentir os seus limites, levando porém a nossa natureza racional a sentir a sua superioridade, a sua liberdade em relação a limites; perante o qual portanto ficamos *fisicamente* a perder, mas acima do qual nos elevamos *moralmente, i. e.*, através de ideias... Só enquanto entes sensíveis somos dependentes, enquanto entes racionais somos livres.⁹⁴

De igual modo, o filósofo e poeta espanhol George Santayana (1863-1952) define o belo baseado na emoção do sujeito:

Beauty is a value, that is, it is not a perception of a matter of fact of a relation: it is an emotion, an affection of our volitional and appreciative nature. An object

⁸⁸ Cf. *Ibidem*, p. 26 e 165-166, respetivamente. Acrescento nosso.

⁸⁹ Cf. Umberto Eco, *História da Beleza*, p. 290.

⁹⁰ Cf. Friedrich Schiller, *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*, trad., introd., comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete, IN.-CM., Lisboa, col. Estudos Gerais, Série Universitária, Clássicos de Filosofia, 1997, p. 61.

⁹¹ Cf. *Ibidem*, p. 68.

⁹² Cf. *Ibidem*, p. 62. Acrescento nosso.

⁹³ Cf. *Ibidem*, p. 67.

⁹⁴ Cf. *Ibidem*, p. 143.

cannot be beautiful if it can give pleasure to nobody: a beauty to which all men were forever indifferent is a contradiction in terms.⁹⁵

E esta noção extravasa o campo das chamadas belas-artes:

The fine arts, however, where aesthetic feeling appears almost pure, are by no means the only sphere in which men show their susceptibility to beauty. In all products of human industry we notice the keenness with which the eye is attracted to the mere appearance of things: great sacrifices of time and labour are made to it in the most vulgar manufactures; nor does man select his dwelling, his clothes, or his companions without reference to their effect on his aesthetic senses. Of late we have even learned that the forms of many animals are due to the survival by sexual selection of the colours and forms most attractive to the eye. There must therefore be in our nature a very radical and wide-spread tendency to observe beauty, and to value it.⁹⁶

Se Kant, Burke e Schiller distinguiram belo de sublime, Santayana faz questão de distinguir o *sublime* do *feio*, conceitos que ao longo do tempo alguns críticos consideraram estarem muito perto um do outro:

But the sublime is not the ugly, as some descriptions of it might lead us to suppose; it is the supremely, the intoxicatingly beautiful. It is the pleasure of contemplation reaching such an intensity that it begins to lose its objectivity, and to declare itself, what it always fundamentally was, an inward passion of the soul. For while in the beautiful we find the perfection of life by sinking into the object, in the sublime we find a purer and more inalienable perfection by defying the object altogether.⁹⁷

No que diz respeito ao feio, Umberto Eco em *História do Feio*, indica tratar-se de um conceito abordado sempre por oposição ao belo e com carácter marginal⁹⁸. Se o belo era associado platonicamente às noções de bom e de justo, o feio era associado por uma questão lógica à maldade e à injustiça. E o facto é que o pensamento infantil quando entende algo como feio frequentemente quer com isso indicar que considera mau tal objeto ou pessoa. Nos contos populares, com bastante frequência as bruxas são personagens feias⁹⁹. É o romantismo que resgata o feio, na medida em que o dissocia da noção platónica de mau e de injusto, como sucede com o Corcunda de Notre Dame, Quasimodo, no famoso romance histórico de Victor Hugo (1802-1885) *Nossa Senhora de Paris*: Quasimodo tem uma fealdade que coincide com um coração bom. E assim quebra este autor francês a noção platónica de belo como sinónimo de bem e justo e de feio como sinónimo de mau¹⁰⁰. Os prazeres da carne, os demónios, as bruxarias, as deformidades, tudo isto era considerado feio até ao romantismo, e será este movimento que o irá representar em várias obras literárias como *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, *Nossa Senhora de Paris* (1831), de Victor Hugo, *O Estranho Caso de*

⁹⁵ Cf. George Santayana, *The Sense of Beauty - Being the outline of Aesthetic Theory*, Dover Publications, New York, 1955, p. 31.

⁹⁶ Cf. *Ibidem*, p. 3.

⁹⁷ Cf. *Ibidem*, p. 149.

⁹⁸ Cf. Umberto Eco, *História do Feio*, p. 8.

⁹⁹ Cf. Jacob Grimm e Wilhelm Grimm, “Hansel e Gretel”, in *Contos de Grimm*, Escolha, trad. e prefácio de Graça Vilhena, Relógio D’Água, Lisboa, 2ª ed., 2006, p.51-61.

¹⁰⁰ Cf. Platão, *A República*, Livro VII, 514a-541b.

Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1886), de Robert Louis Stevenson, entre muitos outros. A beleza romântica liberta-se dos cânones clássicos, sendo Victor Hugo exímio a representar essa noção, considerando que a “Beleza pode exprimir-se fazendo convergir os opostos: o Feio não é a negação, mas a outra face da Beleza.”¹⁰¹

A modernidade acentuou ainda mais o distanciamento da literatura em relação ao cânone clássico de belo, adotando temas que abordam objetos ou personagens ostensivamente feios ou repugnantes, ou então que eram considerados indignos de serem tratados no campo das belas-artes, como é o caso das ruas citadinas, do absinto, do ópio e das prostitutas, como sucede na poesia baudelairiana¹⁰². Deste modo, o feio, a partir do romantismo e com a modernidade, passa a poder atingir um estatuto literário de belo. Assim, o *feio* deixou de ser encarado como valor universal e intemporal para receber uma conotação de relativismo cultural:

Cada cultura, ao lado da sua concepção do Belo, sempre defendeu uma ideia muito própria do Feio, embora habitualmente seja difícil estabelecer, a partir dos achados arqueológicos, se aquilo que é figurado seria realmente considerado feio: aos olhos de um ocidental contemporâneo, certos feitiços, certas máscaras de outras civilizações parecem representar seres horríveis e disformes, enquanto para os nativos podem ou podiam ser figurações de valores positivos.¹⁰³

Todavia, o feio não aparece como tema literário apenas no século de Oscar Wilde. Já a mitologia clássica conhecia histórias de pais que devoram os filhos, como Saturno, massacres dos filhos pelas próprias mães, como Medeia, sacrifícios humanos aos deuses, como fez Agamémnon com sua filha Ifigénia, entre muitos outros. Trata-se de temáticas horrendas, mas que eram literariamente trabalhadas de forma a serem esteticamente recebidas como belos poemas ou tragédias. E assim, noções aparentemente incompatíveis, o *belo* e o *feio*, podem aparecer amalgamadas. É o belo grotesco¹⁰⁴. Além da mitologia grega, o gótico literário, pictórico e escultórico foram também uma fase que mostra o lado mais obscuro do ser humano, sem que isso deixe de ser considerado belo por vários apreciadores deste tipo de arte. Deste modo, convém dissociar as noções de belo e de sublime, ainda que muitas vezes coincidam. Afirma Umberto Eco:

Aliás, na viragem do século [XIX] aparecem as reflexões sobre o Sublime que impõem uma viragem radical no modo de considerar o feio, o desagradável e até o horrendo. O tema do Sublime tinha sido proposto na época helenística pelo Pseudo-Longino e fora descoberto através de algumas traduções modernas, entre as quais a de Boileau (*Tratado do sublime e do maravilhoso*, 1674) como reflexão teórica sobre o modo de exprimir poeticamente paixões grandes e avassaladoras. No século XVIII, porém, a discussão sobre o belo desloca-se da busca de regras que o definem para a consideração dos efeitos que produz, e as primeiras reflexões sobre o Sublime não visam tanto os efeitos artísticos quanto a nossa reacção perante esses fenómenos naturais em que predominam o informe, o doloroso e o tremendo. Não

¹⁰¹ Cf. Umberto Eco, *História da Beleza*, p. 321.

¹⁰² Cf. Charles Baudelaire, *Flores do Mal*, trad. e prefácio de Fernando Pinto do Amaral, Assírio & Alvim, Lisboa, 4ª ed., 1998.

¹⁰³ Cf. Umberto Eco, *História da Beleza*, p. 131.

¹⁰⁴ Cf. *Ibidem*.

é por acaso que a estética do Sublime precede um pouco o nascimento do chamado *romance gótico* (...).¹⁰⁵

Ou seja, os séculos XVIII e XIX alteraram os conceitos de belo e de feio e introduziram o de sublime, que passa a poder estar associado quer ao primeiro quer ao segundo, e nesse caso aplica-se a palavra *grotesco*¹⁰⁶. Eco dá conta dessa mudança até ao nível do uso vocabular:

No século XVIII, (...) começam a impor-se alguns termos como «génio», «gosto», «imaginação» e «sentimento» que nos fazem compreender como se vai formando uma nova concepção do belo.¹⁰⁷

Ora, uma das formas naturais no ser humano de perder a beleza decorre do envelhecimento. Por isso, vivendo numa sociedade hedonista, torna-se mais natural o receio da velhice, pois isso significa perda de autonomia, de saúde ou de bases de apoio, recorrendo-se, por isso, a diferentes formas de rejuvenescimento. Assim, enquanto na Antiguidade Clássica uma obra de cariz filosófico, como o *De Senectute*, de Cícero, refuta, através da voz de Marco Pórcio Catão “as quatro objecções feitas à velhice: que afasta os homens dos negócios, que enfraquece o corpo, que suprime todos os prazeres da vida, que se encontra perto da morte”¹⁰⁸, já em meados do século XVIII, numa época bem distinta, pois, asserta David Hume a propósito da velhice:

Quem admite que a idade, a doença ou o infortúnio podem transformar a vida num fardo, e torná-la ainda pior que a aniquilação, não pode questionar que o suicídio pode muitas vezes ser consistente com o nosso interesse e com o dever que temos em relação a *nós próprios*. Acredito que nunca nenhum homem deitou fora a vida enquanto valia a pena mantê-la, pois tal é o nosso horror natural à morte que pequenos motivos nunca serão capazes de nos reconciliar com ela (...).¹⁰⁹

O grande fardo que o Dorian Gray wildiano carrega é o receio de envelhecer e, com isso, o da perda da beleza, tão apreciada pelos outros, e que faz com que a personagem leve uma vida de dândi, refletindo os valores decadentistas da Inglaterra vitoriana, onde o parecer é mais importante do que o ser. Surgindo a oportunidade, Dorian não deixa escapar o seu “elixir da eterna juventude”. Refere Eco a este propósito:

Pode-se permanecer belo e dissoluto sem nunca envelhecer, mas também ser-se infeliz porque a nossa decadência real e a nossa fealdade interior são impiedosamente denunciadas por um retrato que se corrompe em nosso lugar, como acontece a Dorian Gray de **Wilde**.¹¹⁰

¹⁰⁵ Cf. *Idem*, *História do Feio*, p. 272. Acrescento nosso.

¹⁰⁶ Cf. Maria João Simões, “Ligações Perigosas: Realismo e Grotesco”, in Maria João Simões (dir.), *O Grotesco - Workshop realizado em Março de 2005*, Centro de Literatura Portuguesa - Faculdade de Letras, Imprensa de Coimbra, Coimbra, 2005, p. 51.

¹⁰⁷ Cf. Umberto Eco, *História da Beleza*, p. 275.

¹⁰⁸ Cf. Carlos Humberto Gomes, “Nota”, in Marco Túlio Cícero, *Catão-o-Velho ou Da Velhice*, trad. do latim, introd. e notas de Carlos Humberto Gomes, Sociedade Editora de Livros de Bolso, Lisboa, 2009, p.9.

¹⁰⁹ Cf. David Hume, *Ensaio Morais, Políticos e Literários*, p. 471.

¹¹⁰ Cf. Umberto Eco, *História do Feio*, p. 293.

Também Gregor Samsa, se não se transformasse num inseto repugnante, não sofreria os comentários e maus-tratos por parte da família e não desejaria a morte causada pela perda das suas faculdades físicas características do ser humano. Contudo, é de realçar que, conforme Eco nos diz, nenhum familiar questione a inverosimilhança da metamorfose de Gregor. Nem ele próprio:

Mestre da suspeição foi o Kafka do *Processo*; mas, por vezes (como em *A Metamorfose*), perturbante não é tanto o horror que é mostrado e descrito (um homem desperta transformado num insecto nojento), mas sim o facto de os familiares e conhecidos tomarem o acontecimento como embaraçoso, mas absolutamente natural, e *não suspeitam* que tenha havido uma alteração da ordem das coisas.¹¹¹

Mas será que nas obras em estudo na nossa tese, não poderemos falar do grotesco? Este termo surgiu desde cedo nas primeiras manifestações de teatro. Lembra Dieter Meindl que “the grotesque emerges as a contradiction between attractive and repulsive elements, of comic and tragic aspects, of ludicrous and horrifying features.”¹¹² Ou seja, o grotesco assenta numa receção paradoxal de uma obra de arte, em que se suscitam ao mesmo tempo prazer e repulsa. É necessária a combinação destes dois elementos para haver grotesco.

O romantismo gótico e o realismo foram exímios a retratar o lado errado da sociedade e o lado monstruoso do ser humano. Indica Maria João Simões:

(...) como a intenção dos realistas era mostrar os podres e os vícios sociais, a estética realista sobe ao palco cultural para mostrar o feio por vezes através do disforme, do grotesco, que o homem também é e será.¹¹³

A ensaísta distingue duas tendências do grotesco, como já o tinha feito Dieter Meindl:

Torna-se então evidente que o carácter miscível do grotesco gera duas tendências maiores: uma, mais próxima da realidade, do cómico, do riso e do burlesco; outra, mais próxima do trágico ou do fantástico.

(...) Só de acordo com estas duas linhas se percebe a diferença entre a teorização de M. Bakhtine - cuja noção de carnavalização muito deve à associação entre grotesco e realidade - e a teorização de W. Kayser mais próximo do sentir da tragicidade da vida.¹¹⁴

Por isso é que podemos considerar que o grotesco muda algo no espectador ou no leitor, como refere Maria do Rosário Mariano:

(...) quando o grotesco é de tal forma extremado que destrói momentaneamente os vínculos do espectador com a realidade, desaparecem as suas redes de suporte ou segurança e ele é levado a sentir uma certa ameaça de contaminação ou mesmo de

¹¹¹ Cf. *Ibidem*, p. 323.

¹¹² Cf. Dieter Meindl, “The Grotesque: concepts and illustrations”, in Maria João Simões (dir.), *O Grotesco - Workshop realizado em Março de 2005*, p. 7.

¹¹³ Cf. Maria João Simões, “Ligações Perigosas: Realismo e Grotesco”, in Maria João Simões (dir.), *O Grotesco - Workshop realizado em Março de 2005*, p. 42.

¹¹⁴ Cf. *Ibidem*, p. 43.

apropriação mental, desenvolvendo uma forte angústia de dissolução da sua identidade psico-pessoal.¹¹⁵

Coloca-se por isso a questão: n'A *Metamorfose*, a transformação de Gregor em inseto poderia, de algum modo, suscitar algum tipo de riso ou de prazer no leitor, havendo, assim, lugar para o grotesco? E na obra de Oscar Wilde? O retrato de Dorian Gray, sofrendo as marcas das ações cometidas pelo próprio, transformar-se-á num objeto grotesco?

2.2. Degradação ética ou a maldade e a loucura

Poder-se-ão considerar a maldade e a loucura duas formas de degradação ética do ser, isto é, de perda de valores? A degradação é encarada por Cristina Vieira como um procedimento axiológico presente na construção romanesca da personagem vilã e da personagem vítima¹¹⁶. Isso obriga a uma breve e prévia elucidação do conceito de ética.

2.2.1. Ética

A palavra *ética* surge quando nos interrogamos sobre o modo como vivemos. Por isso, as noções de Bem e de Mal estão muitas vezes associadas a este conceito. Mas o Bem e o Mal não têm o mesmo valor para todos os homens, numa perspetiva diacrónica e sincrónica. Daí que a ética procure encontrar os valores universais (e não morais) de conduta que possibilitem o convívio entre todos os seres humanos. De facto, a ética, como parte da filosofia, tenta escapar a conceitos religiosos (fundamentados mais na fé) e busca na lógica, na “vontade racional e livre” do homem, os valores que mais o satisfazem, enquanto indivíduo e enquanto ser inserido em sociedade. Faz todo o sentido procurar que o ser humano partilhe determinados valores e princípios que considera universais e para o bem geral, independentemente de questões sociais, políticas e religiosas¹¹⁷. Dizia o filósofo setecentista, David Hume:

É óbvio, sem dúvida, que os autores de todas as nações e de todas as épocas concordam em aplaudir a justiça, o humanitarismo, a magnanimidade, a prudência, a veracidade, e em censurar as qualidades opostas a estas.¹¹⁸

¹¹⁵ Cf. Maria do Rosário Mariano, “Algumas reflexões sobre o grotesco e variações em B maior: Beckett, Beaudelaire, Brueghel, Bosch”, in Maria João Simões (dir.), *O Grotesco - Workshop realizado em Março de 2005*, p. 57.

¹¹⁶ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca. Processos Definidores*, p. 406-464.

¹¹⁷ Cf. Luís de Araújo, *Ética- Uma Introdução*, IN.-CM., Lisboa, col. Estudos Gerais, Série Universitária, 2005, p. 406-464.

¹¹⁸ Cf. David Hume, *Ensaio Morais, Políticos e Literários*, p. 208.

Todavia, esta clivagem entre a ética e a moral (como estabelecer o correto sem recorrer a argumentos morais, próximos da religião?) faz com que o homem virtuoso para uma sociedade não o seja para outra e que haja sentimentos de frustração no homem moderno e pós-moderno. Como refere Emmanuel Mounier:

(...) seja o *divertissement* de Pascal, o *estádio estético* de Kierkegaard, a *vida inautêntica* de Heidegger, a *alienação* de Marx ou a *má-fé* de Sartre. O homem do divertimento vive como que expulso de si próprio, confundido com o tumulto exterior: assim o homem prisioneiro de seus apetites, funções, hábitos, relações, dum mundo que o distrai.¹¹⁹

Foram os gregos os primeiros a separarem a ética da moralidade. Assim, Aristóteles, na *Ética a Nicómaco*, considera que a felicidade é o valor ético que o homem procura para si e que este encontra três vias para a atingir, sempre na linha de um aperfeiçoamento do eu - o prazer, a justiça e a temperança:

Portanto, se o prazer for acrescentado a qualquer dos bens faz deles uma escolha preferencial, por exemplo ao ser acrescentado ao cumprimento da justiça ou da temperança, isto é, aumenta o que de si já tem uma característica de bem.¹²⁰

Contudo, Maria José Figueiredo faz notar o seguinte:

Mas não parece forçado atribuir a Aristóteles uma perspectiva que nos permita afirmar que não é só por ser bom que um homem é admirado pelos outros; é também por ser belo, de tal maneira que passe na rua e olhem para ele, ou pelo menos não desviem o olhar; e por pertencer a uma classe e a uma família que sejam apontadas como distintas; e por se contar nos banquetes que os seus filhos se distinguiram nas batalhas ou fizeram discursos eficazes.¹²¹

A Idade Média voltou a sobrepor os conceitos de ética e de moral. Por isso, numa visão mais teológica, Santo Agostinho em *O Livre Arbítrio* acredita que o homem tem consciência para seguir ou não um impulso que o afaste de Deus. Mas cabe ao ser humano decidir se deve dar importância a esse impulso e realizar tal ação. A necessidade da ética decorre do livre arbítrio. Como explica Manuel Freitas, Santo Agostinho considera que “enquanto os seres irracionais realizam necessariamente a lei eterna, o homem é chamado a realizá-la por convicção e reconhecimento da sua bondade e justiça.”¹²² Logo, o “*livre arbítrio* significa o *acto* de livre decisão ou opção.”¹²³ Donde o elogio feito pelo Santo em conversa com Evódio:

Havias na verdade afirmado parecer-te que o livre arbítrio não nos devia ter sido dado, visto ser por meio dele que cada um peca. A essa tua afirmação, redargui

¹¹⁹ Cf. Emmanuel Mounier, *O Personalismo*, trad. e pref. de João Bénard da Costa, Ariadne, Coimbra, 2004, p. 94.

¹²⁰ Cf. Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Livro X, trad. de António de Castro Caeiro, Quetzal, Lisboa, 4ª ed., 2012, 1172b.

¹²¹ Cf. Maria José Figueiredo, *A Universalidade do Bem e as Particularidades da Liberdade: um estudo de ética e filosofia política no pensamento de Aristóteles*, Doutoramento em História da Filosofia Antiga, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Departamento de Filosofia, Lisboa, 2004, p. 148.

¹²² Cf. Manuel Barbosa da Costa Freitas, *O Ser e os Seres - Itinerários Filosóficos*, Verbo, 2004, p. 33-34, vol. I.

¹²³ Cf. António Soares Pinheiro, “Introdução”, in Santo Agostinho, *O Livre Arbítrio*, p. 14.

que só por meio do mesmo livre arbítrio da vontade se podia proceder com rectidão, e asseverei que para isso, mais que tudo, Deus [no-lo] tinha dado.¹²⁴

Manuel Barbosa de Freitas explica como em São Tomás de Aquino, o livre arbítrio tem igual peso para a ética das relações humanas:

À análise do livre-arbítrio como pressuposto subjectivo do acto moral, segue-se o exame do conteúdo objectivo do *acto humano*, enquanto *bom* ou *mau* em si mesmo. (...) O ponto de vista da finalidade ou da intenção, elemento essencial da moralidade, faz depender a bondade do querer e do agir da liberdade humana da sua conformidade com a vontade divina, enquanto causa de todo o bem criado. Nesta concepção do bem moral, a Ética e a Metafísica compenetraram-se mutuamente. A par da razão e da vontade, factores necessários e fundamentais, também os elementos afectivos, sentimentos e paixões desempenham um papel importante na acção moral.¹²⁵

Já esta se encontra desligada da moral na *Ética* de Espinosa, pois que a conduta do homem passa a ser medida não em termos de bem ou de mal mas de vitória ou de derrota no refreamento das afeções:

Chamo servidão à humana impotência para governar e refrear as afeções. Com efeito, o homem, submetido às afeções, não é senhor de si, mas depende da fortuna, sob cujo poder ele está, de tal modo que é muitas vezes forçado a seguir o pior, vendo muito embora o que é melhor para si.¹²⁶

Esta visão depreciativa de afeção relaciona-se com o cartesianismo. A valorização cartesiana e espinosiana da razão radica na concepção aristotélica de ética, como se pode constatar a partir da tese de doutoramento de Maria José Figueiredo:

O segundo elemento constitutivo da parte irracional da alma - o elemento “apetitivo e, de um modo geral, desiderativo” (*epithymêtikon kai holos orektikon*) - é passível de ser influenciado pela razão, pelo que já nos interessa (1102b31-35). Finalmente, temos a parte exclusivamente racional da alma. Ora, se é a racionalidade que nos distingue como seres humanos, será o exercício excelente desta parte da alma - que gera as excelências de carácter quando diz respeito à parte desiderativa, ou a excelência teórica quando desenvolve a parte racional - que constitui a felicidade humana.¹²⁷

Efetivamente, de acordo com o racionalismo do século XVII, Espinosa crê que “a razão (...) é a única via de compreensão e a norma exclusiva da acção”¹²⁸, e a “via da salvação é a via da razão, e a Felicidade, o termo de saber”¹²⁹. Todavia, Bento de Espinosa reavalia na *Ética* a força do livre arbítrio nas ações humanas:

¹²⁴ Cf. Santo Agostinho, *O Livre Arbítrio*, p. 149. Este segmento é um excerto do capítulo XVIII [O Livre Arbítrio é um Bem], em que Santo Agostinho conversa com Evódio.

¹²⁵ Cf. Manuel Barbosa da Costa Freitas, *O Ser e os Seres - Itinerários Filosóficos*, p. 215, vol. I.

¹²⁶ Cf. Bento de Espinosa, *Ética*, p. 355.

¹²⁷ Cf. Maria José Figueiredo, *A Universalidade do Bem e as Particularidades da Liberdade: Um Estudo de Ética e Filosofia Política no Pensamento de Aristóteles*, p. 29.

¹²⁸ Cf. Bento de Espinosa, *Ética*, p. 17.

¹²⁹ Cf. *Ibidem*, p. 25.

O mundo que a imaginação concebe é o mundo da consciência ignara, para a qual os seres e os eventos aparecem como que independentes, com motivações peculiares de existência, com finalidade própria e como que sujeitos à acção de forças que lhe são extrínsecas.

No mundo assim concebido, as coisas e os acontecimentos são como que substancializados e os seres humanos consideram-se um reino à parte; e porque estes têm consciência das suas volições, mas não das causas que as determinam, julgam-se possuidores de livre arbítrio e, portanto, com a capacidade de orientarem a conduta em ordem a fins previamente preferidos.¹³⁰

É que Espinosa acredita que “a natureza do Corpo humano”¹³¹ pode ser influenciada por outros corpos exteriores e que, apesar de a Alma humana ser superior, esta é mais comandada por paixões do que pela razão:

A experiência faz ver, portanto, tão claramente como a Razão, que os homens se julgam livres apenas porque são conscientes das suas acções e ignorantes das causas pelas quais são determinados; e, além disso, que as decisões da Alma nada mais são que os próprios apetites, e, por conseguinte, variam conforme as variáveis disposições do Corpo. Cada um, com efeito, governa tudo segundo a sua afecção própria...”¹³²

Immanuel Kant vai mais longe formulando o seguinte axioma: “Tudo na natureza age segundo leis.”¹³³ Por isso, o ser humano, fazendo parte da natureza, terá de agir de acordo com essas leis, como podemos ver a seguir:

Só um ser racional tem a capacidade de agir *segundo a representação* das leis, isto é, segundo princípios, ou: só ele tem uma *vontade*. Como para derivar as acções das leis é necessária a *razão*, a vontade não é outra coisa senão razão prática. Se a razão determina infalivelmente a vontade, as acções de um tal ser, que são conhecidas como objectivamente necessárias, são também subjectivamente necessárias, isto é, a vontade é a faculdade de escolher *só aquilo* que a razão, independentemente da inclinação, // reconhece como praticamente necessário, quer dizer como bom.¹³⁴

Assistimos, portanto, a uma complementaridade nos pensamentos de Aristóteles e de Kant, no que diz respeito à ética. Por um lado, Aristóteles define esta como sendo aquilo que nos dá prazer sem que isso faça mal aos outros. Mais: a satisfação pessoal deriva da satisfação do coletivo. Todavia, Kant desvincula a ética do prazer, isto é, um ato ético não pode implicar o prazer de quem o pratica, mas um exigente sentido de dever, sem esperar nada em troca, seja o prazer, seja o paraíso: a ética kantiana é uma questão estritamente deontológica, que implica um exigente sentido de abnegação sem quaisquer segundas intenções¹³⁵. Kant mostra, por outro lado, um homem não age segundo estas leis, mas segundo as suas inclinações, isso não significa obrigatoriamente que esteja a praticar o mal:

¹³⁰ Cf. *Ibidem*, p.15. Sublinhado nosso.

¹³¹ Cf. *Ibidem*, p. 213.

¹³² Cf. *Ibidem*, p. 272. O termo “afecção” é entendido como “Paixão da Alma (*animi pathema*), é uma ideia confusa pela qual a Alma afirma a força de existir, maior ou menor que antes, do seu Corpo ou de uma parte deste, e pela presença da qual a Alma é determinada a pensar tal coisa de preferência a tal outra”, p. 349-350.

¹³³ Cf. Immanuel Kant, *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*, p. 47.

¹³⁴ Cf. *Ibidem*.

¹³⁵ Cf. *Idem*, *Crítica da Faculdade do Juízo*, p. 47.

Tudo o que, pelo contrário, derive da // disposição natural particular da humanidade, de certos sentimentos e tendências, mesmo até, se possível, duma propensão especial que seja própria da razão humana e não que tenha que valer necessariamente para a vontade de todo o ser racional, tudo isso pode na verdade dar lugar para nós a uma máxima, mas não a uma lei; pode dar-nos um princípio subjectivo segundo o qual poderemos agir por queda ou tendência, mas não um princípio objectivo que nos *mande* agir mesmo a despeito de todas as nossas tendências, inclinações e disposições naturais.¹³⁶

Ou seja, ao ter sido concedida a capacidade de livre arbítrio, o ser humano foi dotado de uma vontade que nem sempre vai ao encontro dos princípios morais ou “leis”. Consideramos que estas concepções espinosiana e kantiana da ética se refletem no Dorian Gray wildiano, que não refreia as suas vontades e entra numa espiral em que as afeções o passam a dominar, não se importando com os outros, apenas consigo mesmo. Não é a razão que comanda a sua vida, mas as suas paixões, a sua inclinação natural, como se pode ver na seguinte passagem do romance de Oscar Wilde:

Havia pecados cujo fascínio residia mais na memória do que na sua execução; estranhos triunfos que gratificavam o orgulho mais do que as paixões, e que proporcionavam ao intelecto um agudo sentimento de prazer, maior do que o prazer que davam, ou alguma vez poderiam dar, aos sentidos.¹³⁷

Dorian Gray compraz-se unicamente nos valores hedonistas de uma beleza e juventude eternas, mesmo que isso acarrete a sua degradação moral, projetada no retrato feito pelo pintor Basil:

O seu olhar recaiu sobre uma grande colcha de cetim púrpura ricamente bordada a ouro, uma magnífica amostra de labores venezianos de fins do século XVII que o seu avô descobrira num convento perto de Bolonha. Sim, serviria para embrulhar a monstruosidade. Possivelmente muitas vezes teria servido para aconchegar os mortos. Agora iria esconder algo que tinha uma corrupção muito própria, pior que a corrupção da morte - algo que engendraria horrores e que, contudo, nunca morreria. Os seus pecados feriam na imagem pintada da tela o mesmo efeito que um verme num cadáver. Destruir-lhe-iam a beleza, devorando-lhe o encanto. Profaná-la-iam, tornando-a vergonhosa. E todavia continuaria a viver. Viveria sempre.¹³⁸

O comportamento de Dorian Gray ecoa as palavras espinosianas já aqui citadas:

Chamo servidão à humana impotência para governar e refrear as afeções. Com efeito, o homem, submetido, às afeções, não é senhor de si, mas depende da fortuna, sob cujo poder ele está, de tal modo que é muitas vezes forçado a seguir o pior, vendo muito embora o que é melhor para si.¹³⁹

Como sabemos, o neurocientista português António Damásio comprovou contemporaneamente n’*O Erro de Descartes* que as emoções também são importantes para a

¹³⁶ Cf. *Ibidem*, p. 64.

¹³⁷ Cf. Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 203.

¹³⁸ Cf. *Ibidem*, p. 154.

¹³⁹ Cf. Bento de Espinosa, *Ética*, p. 355.

nossa conduta ética, ao contrário do que pugnava Descartes¹⁴⁰. Mas no século de Oscar Wilde, esta noção estava para além da linha do horizonte. A razão comandava as ações do bem enquanto as emoções toldavam a razão, levando a ações moralmente reprováveis: assim se concebia a relação entre a ética e o ser humano. Gregor Samsa não sente o mesmo tipo de afeições. Não tem amigos ou vida social, ao contrário de Dorian. Como refere a mãe, ele “não pensa senão na firma. Quase que chego a zangar-me por ele nunca sair à noite.”¹⁴¹ Porém, isto sucede porque segue um princípio ético de abnegação da vida social em prol da família. O único objectivo de Gregor é pagar a dívida do pai:

Naquela altura, a principal preocupação de Gregor tinha sido fazer tudo para que a família esquecesse o mais depressa possível o desaire comercial que lançara toda a gente num autêntico desespero. E foi assim que, também por essa altura, começou a trabalhar com um ardor fora do comum. (...) Os frutos do seu trabalho transformavam-se de imediato numa provisão de dinheiro sonante que podia ser depositado na mesa, em casa, perante a família surpreendida e encantada.¹⁴²

Não é reconhecido pelo seu trabalho, pois “mesmo que apanhasse o comboio, já não podia evitar uma descompostura do seu chefe.”¹⁴³ Mas não se questiona porque os pais ou irmã não trabalham. Enfim, está num estado de conformação com a sua vida, mesmo depois de estar transformado em inseto e precisar agora de ser ajudado mais do que nunca, continua a pensar que “(...) tenho de cuidar dos meus pais e da minha irmã.”¹⁴⁴ Esta alienação humana de Gregor Samsa decorre da perda da liberdade pela sujeição excessiva aos deveres familiares e laborais, levando-o à privação da sua liberdade. Pelo contrário, entrega-se aos acontecimentos que se vão desenrolando, ou seja, parece que deixou de ter livre arbítrio, entrando num estado de ataraxia que o conduz à morte.

O diplomata e filósofo português Eduardo Soveral (1927-2003) descreve no seu estudo *Apontamentos sobre a história das relações entre metafísica e ética na época moderna*, um ambiente em tudo parecido ao vivido por Franz Kafka, que, sendo judeu, e escrevendo em alemão na cidade de Praga, se sentia à margem no próprio país. Possuindo uma sensibilidade artística aguda que parecia pressentir profeticamente nos sentimentos e ações xenóforas que presenciou as futuras loucuras coletivas do Homem na Primeira e na Segunda Guerras Mundiais, incluindo a tentativa de extermínio total do seu povo. Diz Soveral com pertinência e atualidade:

Ora, na sua essência, o nacionalismo nada tem de moderno. Os seus valores estão fora da visão individualista e contratualista da sociedade que, no séc. XVII, iniciou um novo ciclo na história das concepções políticas; os conflitos entre as soberanias nacionais levam logicamente a guerras de extermínio, ou seja, reeditam formas arcaicas de violência particularista, quando, o que é próprio do espírito moderno é

¹⁴⁰ Cf. António R. Damásio, *O Erro de Descartes - Emoção, Razão e Cérebro Humano* [1994], trad. de Dora Vicente e Georgina Segurado, ver. de António Branco, Publicações Europa-América, Mem Martins, 8ª ed., 1995, p. 142-177.

¹⁴¹ Cf. Franz Kafka, *A Metamorfose*, p. 27.

¹⁴² Cf. *Ibidem*, p. 45-46.

¹⁴³ Cf. *Ibidem*, p. 21.

¹⁴⁴ Cf. *Ibidem*, p. 34.

a perspectiva unitária e universal da humanidade, assim como a instauração de uma ordem jurídica internacional que dispense e impeça o recurso às armas; por último, os totalitarismos tecnológicos e concentracionários, típicos também da modernidade e só possíveis em sociedades concebidas em termos individualistas - nada tem a ver com os autoritarismos que se baseiam na soberania nacional, e que só tendo em atenção a defesa contra ameaças *exteriores*, ou seja, negativamente e em função de estados de emergência - se radicalizam e sobrepõem a uma ordem interna espontânea e conservadora.¹⁴⁵

Assim, o progresso tecnológico a que a modernidade assistiu fez abalar a ética cientificista de cariz otimista com a crua realidade da Primeira Guerra Mundial:

O cientificismo deu às éticas naturalistas e antropológicas modernas um optimismo progressista que foi responsável pela sua mitificação e alastramento. Passou a acreditar-se que o progresso da ciência daria ao homem, neste mundo, o único paraíso ao seu alcance. Ou seja: o domínio completo sobre a natureza, com a super-abundância consequente dos bens que o libertariam da sujeição às necessidades materiais; o desfrute perfeito do próprio corpo se converteria em fonte exclusiva de prazeres; a supressão de todas as repressões e servidões sociais; enfim, a irradicação da ignorância, entendida como causa de todo o mal; por último, o gozo da autêntica felicidade que consistiria na livre realização de si mesmo. As independentes vontades alheias seriam tolhidas nos seus movimentos de recusa ou hostilidade por uma universal pedagogia do amor, que teria aliás ao seu dispor todas as maravilhas da tecnologia. Só a Morte ficaria de fora; mas com um rosto quase maternal: mergulhando no seu seio o homem regressaria à forma primitiva.¹⁴⁶

Neste sentido, a modernidade faz desenvolver uma nova ética que o autor resume em diversos pontos: vontade humana determinada pela realização de valores bipolares e hierarquizáveis axiologicamente de acordo com o valor supremo em que o homem deve optar pelos positivos para, desta forma atingir a liberdade como etapa em que o ser humano se eleva ao segundo patamar da sua eticidade¹⁴⁷.

Concentrando depois a sua análise no povo judeu, Eduardo Soveral destaca os valores éticos da fidelidade e da esperança, o que pode ser pertinente para a análise d'A *Metamorfose*:

Os judeus poderão caracterizar-se pela fidelidade e pela esperança. Povo escolhido para guardar a possível memória das origens do mundo decaído, e ser parceiro na Aliança que Deus quis fazer com os descendentes de Adão, para os resgatar do império do pecado e do «vale de lágrimas» em que viviam, cumpria-lhes receber e defender a Revelação, que nessa primeira fase teria, compreensivelmente, o carácter repressivo e disciplinador de leis que visavam a vigência da expiação e arrependimento da falsa que levou à «expulsão do Paraíso» (isto é, à degradação da Humanidade e do mundo que habitava), assim como à paciente e inabalável espera até à vinda de um Messias, nascido do seu sangue, cujo advento assim teria de ser, de certa maneira, preparado e merecido. O «reino de Deus» era visto como uma transformação *deste* mundo e *desta* vida. Neste contexto a morte não tinha

¹⁴⁵ Cf. Eduardo Abranches de Soveral, “Apontamentos sobre a história das relações entre metafísica e ética na época moderna”, in *Ensaio sobre Ética*, IN.-CM., Lisboa, col. Estudos Gerais, Série Universitária, 1993, p. 58.

¹⁴⁶ Cf. *Ibidem*, p. 61.

¹⁴⁷ Cf. Idem, “Para uma Fenomenologia da Esperança”, in *Ibidem*, p. 78.

qualquer sentido positivo e a ressurreição era, efectivamente, o acto mais significativo do poder do Salvador.¹⁴⁸

Emmanuel Mounier, filósofo do personalismo, aborda também uma realidade contrária à ética, que Kafka conheceu bem e que terá influenciado a sua escrita, como iremos verificar em capítulos seguintes:

Só o homem inventa instrumentos e é depois capaz de os unir num sistema de máquinas que prepara um corpo colectivo à humanidade. Os homens do século XX enlouqueceram com este novo e onnipotente corpo que constituíram. É verdade que o poder de abstracção da máquina é assustador: rompendo os contactos humanos, pode fazer esquecer, mais do que nenhuma outra força, os homens que compromete, que por vezes esmaga; perfeitamente objectiva, inteiramente explicável, faz perder o hábito da intimidade, do segredo, do inexprimível; dá aos imbecis meios inesperados; e, acima disto, diverte-nos, fazendo-nos esquecer as suas crueldades. Entregue ao seu peso cego, é uma poderosa força de despersonalização.¹⁴⁹

Mounier batia-se por uma ética que lutava contra a despersonalização operada pelas máquinas. Gregor Samsa também luta contra a sua despersonalização, numa fidelidade à família e com um otimismo de retorno à normalidade perturbadoras. O protagonista d'A *Metamorfose*, moralmente repreendido, marginalizado, persiste numa ética pessoal que muito contrasta com o hedonismo de Dorian Gray wildiano.

2.2.2. Psique humana

O termo *psique* vem do étimo grego *psykhé*, 'alma' ou 'mente'¹⁵⁰. Na Grécia arcaica, corpo e espírito, na realidade, não se opunham, e aquele, quando jovem, belo e robusto, era admirado na sua beleza e nudez como microcosmos e reflexo da perfeição dos deuses, também eles integrados e não seres à parte do cosmos. Por isso o corpo era objeto de admiração na literatura e na estatuária e cultivado pelo desporto¹⁵¹. Todavia, a partir do início do século IV a. C., com a difusão do pensamento socrático e platónico, a psique começa a opôr-se e a sobrepor-se ao corpo, à *soma*, como é visível no diálogo *Fedron*, pois, de acordo com aqueles filósofos clássicos, o mundo inteligível, das Ideias ou Arquétipos, é primordial e superior ao mundo sensível, ao mundo material. E assim, a psique passa a ser central na vida humana, ideia que o cristianismo vai buscar aos diálogos platónicos¹⁵². Deste modo, na Grécia Antiga, haveria doenças do corpo e doenças da psique. Mas hoje sabemos, como referem Jean-Pierre Olié e Christian Spadone, que “as interacções entre corpo e espírito, «psychè» e

¹⁴⁸ Cf. *Ibidem*, p. 91-92.

¹⁴⁹ Cf. Emmanuel Mounier, *O Personalismo*, p. 63-64.

¹⁵⁰ Cf. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Editorial Enciclopédia, Lisboa/Rio de Janeiro, vol. XXIII, entrada “psykhé”, p. 613.

¹⁵¹ Cf. Sophia de Mello Breyner, *O Nu na Antiguidade Clássica* [1975], Caminho, Lisboa, 3ª ed., 1992, p. 13-20 e 63-64, respetivamente.

¹⁵² Cf. Edward Craig (ed.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Routledge, London and New York, 1998, vol. 7, p. 809.

«soma», estão longe de estarem elucidadas.”¹⁵³ Existem, assim, as chamadas doenças psicossomáticas, isto é, aquelas em que a alteração do estado mental, da psique, se reflete no corpo. O exemplo prosaico é a acne juvenil, resultante da preocupação com a autoimagem, as inseguranças e a falta de autoestima.

A psique humana é complexa, e muitas vezes a razão e as paixões entram em confronto. Para Descartes, estas últimas representam todas as emoções que o homem não consegue controlar:

(...) é necessário notar que o principal efeito de todas as paixões nos homens é o incitarem e disporem a sua alma a querer as cousas, preparando para isso o seu corpo: de sorte que o sentimento do medo o incita a querer fugir, o da ousadia, a querer combater, e assim por diante.¹⁵⁴

Diz-nos ainda Manuel Barbosa da Costa Freitas a este propósito:

Psicologicamente, podemos dizer que todos os desejos nascem do sentimento de uma indigência congénita e da ânsia irremediável de possuir a vida em plenitude, ou seja, de ser feliz. Do ponto de vista ontológico, o desejar constitui traço característico da condição humana, da qual emerge a alteridade como sua dimensão constitutiva.¹⁵⁵

No entanto, Descartes acreditava plenamente na capacidade de o homem dominar a sua psique, desde que se abstraísse das emoções:

(...) a vontade é por natureza de tal modo livre que nunca pode ser constringida: e das duas espécies de pensamentos que distingui na alma, uns, as suas acções, isto é, as suas volições, outros, as suas paixões, tomando esta palavra na sua significação mais genérica, que compreende todas as espécies de percepções - os primeiros estão absolutamente sob o seu domínio e só indirectamente podem ser modificados pelo corpo; os outros, ao contrário, dependem absolutamente das acções que as produzem e não podem senão indirectamente ser alterados pela alma, excepto quando ela própria é a sua causa. E a acção da alma reduz-se unicamente, quando quer qualquer cousa, a mover a pequena glândula a que está intimamente unida, a fim de produzir o efeito correspondente a essa volição.¹⁵⁶

Porém, Bento Espinosa e David Hume aperceberam-se de que uma mente pode nem sempre ter consciência dos seus atos, ao servir cegamente os seus próprios interesses, ou ao ser influenciado por alguém. Por exemplo, David Hume acredita que o ser humano não é todo igual e que “algumas pessoas estão sujeitas a uma certa *delicadeza* da *paixão*, que as torna extremamente sensíveis a todos os acidentes da vida, dando-lhes uma viva alegria com todas as ocorrências felizes, assim como um desgosto lancinante perante os infortúnios e a adversidade.”¹⁵⁷

¹⁵³ Cf. Jean-Pierre Olié e Christian Spadone, *As Novas Faces da Loucura*, Instituto Piaget, Lisboa, 1996, p. 13.

¹⁵⁴ Cf. Descartes, *Discurso do Método - As Paixões da Alma*, p. 88.

¹⁵⁵ Cf. Manuel Barbosa da Costa Freitas, *O Ser e os Seres - Itinerários Filosóficos*, Verbo, Lisboa, 2004, vol. II, p. 165.

¹⁵⁶ Cf. Descartes, *Discurso do Método - As Paixões da Alma*, p. 88-89.

¹⁵⁷ Cf. David Hume, *Ensaios Morais, Políticos e Literários*, p. 19.

Todavia, é com Freud que o ser humano se apercebe em definitivo de que a sua psique tem cantos escuros, chamado o inconsciente, que não consegue dominar. Psicicamente, o homem tem desejos, impulsos ou traumas recalçados ou então memórias recuadas de infância a que não consegue aceder para compreender alguns aspetos do seu ser adulto¹⁵⁸.

Manuel Freitas define o desejo freudiano nestes termos: “impulso espontâneo e consciente para um bem conhecido ou imaginado, capaz de satisfazer uma necessidade ou carência”¹⁵⁹. Mas estará o ser humano alguma vez satisfeito, mesmo depois de ter atingido o que inicialmente desejava? Apenas a morte se apresenta como fim de tudo ou libertação da parte física e da nossa psique. Asserta o mesmo ensaísta:

Apesar de ninguém poder experienciar a sua própria morte, nem por isso deixa de ter notícias dela. Estas chegam-lhe indirectamente, a partir da morte dos outros, de um parente, de um amigo, sobretudo. O homem é, assim, o único ser vivo capaz de representar antecipadamente a interrupção da existência e de poder pensar a própria vida em função desse limite. Certo é que a experiência da morte se impõe à consciência humana, em geral, como uma situação-limite, como barreira intransponível, acontecimento incompreensível, inexplicável, a sublinhar a inexorável vulnerabilidade da existência e a limitação no ser, características próprias do ser vivo.¹⁶⁰

Ou seja, Manuel Freitas confessa que a angústia humana perante a morte é um sentimento lúcido e consciente da psique¹⁶¹. Ora, o que temos em Dorian Gray e em Gregor Samsa são dois desejos psíquicos (Descartes chamar-lhes-ia paixões, e Freud, impulsos) relacionados com a ética da convivência e com a morte: o primeiro quer fugir à morte, àquilo que a antecede, o envelhecimento; o segundo deseja o amor da família e, não o obtendo, vê na morte a libertação. Os contextos históricos em que estas personagens foram construídas podem explicar tais estados psíquicos. Veremos isso em capítulo próprio.

2.2.3. Maldade

Desde o início dos tempos que nos habituamos a ouvir falar no *Bem* e no *Mal*. De acordo com a tradição do Ocidente judaico-cristão, a expulsão do homem do Paraíso Terreal deriva de uma falta, decorre de um mal, de um pecado - o pecado original -, de que resultou o sofrimento e a morte. A propósito do castigo que o homem pode sofrer devido às suas más ações, diz-nos David Hume:

O castigo, sem qualquer finalidade ou propósito adequado, é incompatível com *as* nossas ideias de bondade e justiça, e nenhuma finalidade pode ser satisfeita depois de ter corrido inteiramente o pano.¹⁶²

¹⁵⁸ Cf. Sigmund Freud, *O Ego e o Id*, p. 30.

¹⁵⁹ Cf. Manuel Barbosa da Costa Freitas, *O Ser e os Seres - Itinerários Filosóficos*, vol. II, p. 165.

¹⁶⁰ Cf. *Ibidem*, p. 265.

¹⁶¹ Cf. *Ibidem*, p. 269.

¹⁶² Cf. David Hume, *Ensaio Morais, Políticos e Literários*, p. 458.

Este filósofo vai mais longe ao afirmar que “haver um céu e um inferno supõe duas espécies diferentes de homens, os bons e os maus. Mas a maior parte da humanidade flutua entre o vício e a virtude.”¹⁶³ Se o homem enveredar por ações más, Freud considera que o sentimento de culpa “pode transformar pessoas em criminosos.”¹⁶⁴ Contudo, o psicanalista atesta que “o ego tenta efetuar mediação entre o mundo e o id, tornar o id dócil ao mundo e, por meio da sua atividade muscular, fazer o mundo coincidir com os desejos do id.”¹⁶⁵ Também nas histórias infantis, nas lendas e em muitos contos populares ouvimos falar destes conceitos. De um lado temos a bruxa má, do outro a princesa boa. Descartes demonstra, em pleno século XVII, ter esta mesma visão dicotómica da bondade e da maldade, referindo a este propósito o que ele considera levar o homem a praticar ações boas ou más:

Ora todas as precedentes paixões podem ser provocadas, sem que de modo algum nos apercebamos de se o objectivo que as causa é bom ou mau. Mas, quando uma cousa se nos apresenta como boa em relação a nós, isto é como sendo-nos útil, isso desperta o amor por ela; e quando se nos apresenta como má ou nociva, isso excita em nós o ódio.¹⁶⁶

De igual modo, a ligação ancestral do homem à maldade está presente no pensamento do filósofo Paul Ricoeur (1913-2005), que define desta forma a maldade:

O mal verdadeiro, o mal do mal, não é a violação de um interdito, a subversão da lei, a desobediência, mas sim a fraude na obra de totalização. (...) Se o mal do mal nasce na via da totalização, ele só aparece numa patologia da esperança, como a perversão inerente à problemática da realização plena e da totalização.¹⁶⁷

Por outro lado, Ricoeur não concebe a existência do homem sem a existência do mal, expondo-o como “correlativo do existir” e relacionando esta realidade com os dias de hoje:

A esta raiz do mal, a um tempo ontológica e existencial, junta-se, nos nossos dias, a violência da força informativa (...). Através da informação, a cada momento, o mal perturba as nossas vidas individuais e colectivas, quer como mal físico, desde as doenças às catástrofes naturais, como mal moral, através de todas as formas de violência e de injustiça (...).¹⁶⁸

O filósofo distingue ainda dois males: o “mal cometido e [o] mal sofrido”¹⁶⁹:

[o] mal - o pecado em linguagem religiosa - designa aquilo que faz da acção humana um objecto de imputação, de acusação e de reprovação. A imputação consiste em atribuir a um sujeito responsável uma acção susceptível de apreciação moral. A acusação caracteriza em si mesma como violação do código ético dominante numa dada comunidade (...). O mal moral interfere com o sofrimento, na medida em que a punição é um sofrimento inflingido (...). Da mesma forma que

¹⁶³ Cf. *Ibidem*, p. 458.

¹⁶⁴ Cf. Sigmund Freud, *O Ego e o Id*, p. 57.

¹⁶⁵ Cf. *Ibidem*, p. 62.

¹⁶⁶ Cf. Descartes, *Discurso do Método - As Paixões da Alma*, p. 99.

¹⁶⁷ Cf. Paul Ricoeur, *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1969, p. 414.

¹⁶⁸ Cf. Fernanda Henriques, “O mal - sentido e oportunidade de um tema”, in Fernanda Henriques, *Paul Ricoeur e a Simbólica do Mal*, Afrontamento, Porto, 2005, p. 9.

¹⁶⁹ Cf. Paul Ricoeur, “O mal - um desafio para a filosofia e para a teologia”, in Fernanda Henriques, *Paul Ricoeur e a Simbólica do Mal*, p. 18. Acrescento nosso.

a imputação centra o mal moral num agente responsável, o sofrimento sublinha o carácter essencialmente sofrido: não o provocamos; ele afecta-nos (...).¹⁷⁰

Concluindo, “fazer o mal, é fazer sofrer outrem”¹⁷¹. Contudo, ele fala-nos, ainda, de que nem todas as ações más são provocadas pelo homem:

Há uma fonte de sofrimento para além da acção injusta dos homens - uns para com os outros -; catástrofes naturais..., doenças e epidemias..., envelhecimento e morte.¹⁷²

Mas, nem sempre o que o ser humano considera ser o melhor para ele poderá ser o melhor para o outro. O caso mais flagrante é que na mais remota Antiguidade os homens ofereciam sacrifícios humanos aos deuses julgando, com isso, praticar o bem. No *Génesis*, relata-se como Abraão estava disposto a provar a sua fé em Deus sacrificando o filho Isaac¹⁷³. Induzido ou não, o homem pode agir de forma moralmente reprovável ou até mesmo ir contra as leis da sociedade. Um bom exemplo disto pode ser observado na obra de Oscar Wilde aqui em estudo. Dorian Gray é inicialmente influenciado por Lord Henry a agir de acordo com o que sente ser o melhor para ele, independentemente das circunstâncias:

Somos castigados pelas nossas renúncias. Cada impulso que tentamos estrangular germina no nosso cérebro e envenena-nos. O corpo peca uma vez, e acaba com o pecado, porque a acção é um modo de expurgação.¹⁷⁴

Friedrich Nietzsche, no século XIX, criticou esta visão do bem e do mal patente em Platão e na “palhaçada do velho Kant, tão rígida quanto honesta, com a qual nos atrai para os caminhos tortuosos da dialéctica, que nos conduzem ao seu «imperativo categórico».”¹⁷⁵ O filósofo explica que a visão moral de Platão de bem e de mal tinha como influência Sócrates, criticando esta aproximação como um “socratismo”¹⁷⁶. Nietzsche analisa a perspetiva platónica do mal como uma ingenuidade. Platão crê que “ninguém quer fazer mal a si próprio, por isso, todo o mal acontece involuntariamente. Pois o homem mau faz mal a si mesmo: ele não quereria fazê-lo se soubesse que o mal é mau. Em consequência, o indivíduo mau é mau devido a um erro. Se lhe mostrarmos o erro tornamo-lo necessariamente bom.”¹⁷⁷ Deste modo, e ao aperceber-se de que estaria a praticar o mal, o homem saberia que se estaria a afastar de Deus, pois “a razão e o instinto se encaminham por si mesmos em direcção a um único fim, a saber, o Bem ou «Deus»”¹⁷⁸. Nietzsche considera desta forma os platónicos:

¹⁷⁰ Cf. *Ibidem*, p. 19. Acrescento nosso.

¹⁷¹ Cf. *Ibidem*, p. 32.

¹⁷² Cf. *Ibidem*.

¹⁷³ Cf. *Genésis*, 22, 1-19.

¹⁷⁴ Cf. Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 37.

¹⁷⁵ Cf. Friedrich Nietzsche, *Para Além do Bem e do Mal (Prelúdio a uma filosofia do futuro)*, trad. e notas de Carlos Morujão, prefácio de António Marques, Relógio D'Água, Lisboa, 1999, p. 16.

¹⁷⁶ Cf. *Ibidem*, p. 117.

¹⁷⁷ Cf. *Ibidem*.

¹⁷⁸ Cf. *Ibidem*, p. 119.

adoráveis «idealistas», que se entusiasmam pelo bom, pelo verdadeiro, pelo belo, e deixam flutuar confusamente, no viveiro das suas ideias, todo o género de grosseiros desejos, variegados e piedosos. Mas a felicidade e a virtude não são argumentos (...). Uma coisa pode ser verdadeira, mesmo sendo, igualmente, prejudicial e perigosa no mais alto grau.¹⁷⁹

O filósofo indica claramente que a noção de bem foi forjada em cada sociedade para controlar os indivíduos. Os homens fazem parte de um “rebanho” considera o filósofo:

(...) enquanto a imoralidade for única e exclusivamente vista como aquilo que parece oferecer um perigo para a situação do grupo, não poderá haver ainda uma moral do amor do próximo.¹⁸⁰

Nietzsche entende, por isso, que “tudo o que eleva o indivíduo acima do rebanho e amedronta o próximo chama-se, de agora em diante, *mal*; a mentalidade estreita, modesta, bem arrumada, nivelada, a mediania do desejo, são agora chamados morais e venerados.”¹⁸¹ Assim sendo, ele acredita numa “moral dos *senhores*”¹⁸² e numa “moral dos *escravos*”¹⁸³. Os “senhores”, os homens nobres, exercem a sua força dominadora sobre os mais fracos, os “escravos”, desprezando-os, ou seja neste primeiro tipo de moral, a oposição entre o «bom» e o «mau» significa o mesmo que «distinto» e «desprezível».¹⁸⁴ Nietzsche foi um revolucionário do pensamento da sua época chegando a afirmar o seguinte:

Pensamos que a severidade, a violência, a escravidão, o perigo nas ruas e nos corações, a ocultação, o estoicismo, a tentação e as maldades de todo o género, que tudo o que é mau, terrível, tirânico, feroz e viperino no homem, serve tanto para o crescimento da espécie «homem» como o seu contrário.¹⁸⁵

Contemporâneo a Nietzsche, Hippolyte Taine (1828-1893) teorizou e divulgou pela Europa culta o determinismo, segundo o qual as ações do homem são determinadas por causas que lhe são exógenas, ou seja, a hereditariedade, o meio e a educação, de que romances queirosianos como *O Crime do Padre Amaro* (1875) e *O Primo Basílio* (1878) são exemplos em Portugal. Logo, para o determinismo não há propriamente livre-arbítrio, já que a maldade não é controlada pelo indivíduo.

O psicanalista, filósofo e sociólogo contemporâneo Erich Fromm (1900-1980) tem uma perspectiva muito particular acerca da maldade humana:

Há muitas pessoas que acreditam os homens serem cordeiros; outros há que consideram os homens como lobos... Os que sugerem serem cordeiros os homens

¹⁷⁹ Cf. *Ibidem*, p. 56-57.

¹⁸⁰ Cf. *Ibidem*, p. 129.

¹⁸¹ Cf. *Ibidem*, p. 130-131.

¹⁸² Cf. *Ibidem*, p. 223.

¹⁸³ Cf. *Ibidem*.

¹⁸⁴ Cf. *Ibidem*.

¹⁸⁵ Cf. *Ibidem*, p. 63.

bastam apontar para o fato de serem eles facilmente influenciáveis a fazer o que lhes é dito, mesmo que isso os prejudique...¹⁸⁶

Assim sendo, e relembando o Antigo Testamento, Fromm partilha da opinião de Santo Agostinho de que o homem possui a capacidade do livre-arbítrio, isto é, de distinguir o bem do mal¹⁸⁷ e de escolher entre duas vias antes de qualquer ação: “a da vida ou da morte; a do bem ou do mal.”¹⁸⁸ Manuel Freitas explica o conflito muitas vezes vivido pelo homem entre praticar o bem ou o mal como uma luta entre a obediência às leis ou a perda da liberdade conquistada. Esta pode ser uma das razões por que nem sempre o ser humano age conforme a sua obrigação moral, o que o aproxima das concepções Nietzscheanas do bem e do mal:

(...) o homem é um ser dividido por tendências diversas e, às vezes, opostas: dividido entre a razão e a paixão, entre o bem comum e o interesse particular, entre a dedicação aos outros e o egoísmo... A obrigação moral é uma necessidade que se dirige paradoxalmente à liberdade, como que uma intimação a que se decida e empenhe na sua realização, porque disso depende a sua razão de ser, o seu crescimento e dignidade. Isto significa que o carácter obrigatório do valor moral compreende o absoluto, ainda que confusamente percebido, como algo que ultrapassa, engloba e orienta a existência humana.¹⁸⁹

Erich Fromm também considera a existência de um narcisismo individual que, levado ao extremo, considera que seria “um grave obstáculo a toda a vida social.”¹⁹⁰ Ora, nesta “patologia do narcisismo é importante distinguir entre duas formas - uma *benigna*, a outra *maligna*. Na forma benigna, o objeto do narcisismo é o resultado do esforço da pessoa”¹⁹¹, como o seu trabalho, por exemplo. “No caso do narcisismo maligno, o objeto não é nada que a pessoa faz ou produz, mas algo que *possui*; por exemplo, o corpo, a aparência, a saúde, a riqueza, etc.”¹⁹²

Em função do que foi aqui teorizado sobre a maldade, serão os protagonistas das obras em estudo na nossa tese personagens más ou que são arrastadas a praticar atos maus? Será Dorian Gray um simples narcisista e Gregor um altruísta que acaba por ter o mesmo fim? Este assunto será explorado mais adiante em capítulo próprio.

2.2.4. Loucura

O termo *loucura* tem sido estudado ao longo dos tempos. Na Idade Média, um comportamento diferente poderia ser encarado como possessão ou bruxaria, acabando, muitas vezes, com uma punição na fogueira, pois a diferença era vista como algo diabólico, pecaminoso. Jean-Pierre Olié e Christian Spadone mostram-nos como São Tomás de Aquino,

¹⁸⁶ Cf. Erich Fromm, *O Coração do Homem - Seu Gênio para o Bem e para o Mal*, trad. de Octavio Alves Velho, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 2ª ed., 1967, p. 17.

¹⁸⁷ Cf. *Ibidem*, p. 20.

¹⁸⁸ Cf. *Ibidem*, p. 24.

¹⁸⁹ Cf. Manuel Barbosa da Costa Freitas, *O Ser e os Seres - Itinerários Filosóficos*, vol. II, p. 153-155.

¹⁹⁰ Cf. *Ibidem*, p. 81.

¹⁹¹ Cf. *Ibidem*, p. 85.

¹⁹² Cf. *Ibidem*.

numa perspetiva teológica, considerava que, sendo a alma divina, esta não poderia “estar doente: a loucura resultaria tão-só de uma perturbação cerebral com repercussões no exercício da razão. Uma crença espalhada durante muito tempo foi a de uma possessão demoníaca do corpo e do espírito dos infelizes doentes mentais¹⁹³. A este propósito, Eduardo Abranches de Soveral enfatiza a relação que se considerava existir entre o estado pecaminoso de um ser e a degradação da comunidade:

(...) o pecado consiste, visto pelo ângulo das suas consequências, na introdução do mal no tecido das relações humanas que se continua, sem limites visíveis, no espaço e no tempo; esta dimensão social de todo o pecado faz com que possam ser inocentes vítimas suas muitos daqueles que nada tiveram a ver com a respectiva autoria; é nessa dimensão também que se constitui a pecabilidade: todos passámos a ficar expostos às suas consequências e a nelas participar, multiplicando o mal existente, mesmo quando justificados (é o caso da *legítima defesa*, e das mil e uma outras circunstâncias em que não fomos capazes de pagar o mal com o bem), ou até gratuitamente e sem o desejarmos, pelo simples facto de actuarmos num universo já corrompido. Efectivamente, o contexto pecaminoso assim constituído origina um estado de degradação em que todos ficam mergulhados...¹⁹⁴

Uma das vias de degradação individual consistira, referem Jean-Pierre Olié e Christian Spadone, no pecado da venda da alma com o fito de recuperar a juventude:

E essa vontade de que dispomos, livre mas pouco poderosa, dificilmente resiste à tentação de se afirmar como absoluta, da maneira negativa que lhe é própria. Por isso faz sentido que o Homem possa renunciar ao Paraíso e entregar-se à trágica e inviável paixão de se reconstruir a partir do Nada. Ou, pelo menos, que, vendendo a alma ao diabo, como Fausto, recupere a juventude (a velhice é a mais humilhante das sujeições da animalidade humana), seja, por breves dias, senhor do próprio destino, e goze, por momentos, a felicidade e a plenitude possíveis numa vida falsificada.¹⁹⁵

Com o livre arbítrio vem a responsabilidade dos nossos atos. Tal como Fausto vende a alma ao diabo para recuperar a sua juventude, também Dorian Gray faz um pacto a partir do qual o retrato sofreria as consequências do envelhecimento e os pecados cometidos por ele, enquanto Dorian permaneceria jovem e belo para sempre.

David Hume, no século XIX, considerava que a loucura resultava do confronto dentro do sujeito entre mente ou espírito e as percepções dos sentidos:

Todos admitirão prontamente que existe uma diferença considerável entre as percepções (*perceptions*) da mente..., e quando ele depois traz à memória a sua sensação (*sensation*) ou a antecipa mediante a sua imaginação (*imagination*). Estas faculdades podem minar ou copiar as percepções dos sentidos, mas nunca podem inteiramente atingir a força e a vivacidade do sentimento (*sentiment*) original. O máximo que delas afirmamos, mesmo quando actuam com o maior vigor, é que representam o seu objecto de uma maneira tão viva que poderíamos *quase* dizer que o sentimos ou o vemos. Mas, a não ser que a mente esteja desarranjada pela

¹⁹³ Cf. Jean-Pierre Olié e Christian Spadone, *As Novas Faces da Loucura*, p. 12-13.

¹⁹⁴ Cf. Eduardo Abranches de Soveral, “Para uma Fenomenologia da Esperança”, in *Ensaios sobre Ética*, p. 78.

¹⁹⁵ Cf. Jean-Pierre Olié e Christian Spadone, *As Novas Faces da Loucura*, p. 147.

doença ou pela loucura, elas nunca podem chegar a tal nível de vivacidade que tornem totalmente indistinguíveis as percepções.¹⁹⁶

Hegel considerava que a alienação resulta da frustração em se sentir incapaz de atingir a perfeição. Este facto, em determinadas circunstâncias, poderia levar a atos de loucura¹⁹⁷.

Para Freud, por sua vez, a divisão tripartida da psique entre o *ego*, o *id* e o *superego* faz com que o *ego* viva em angústia. Por um lado, se o homem se submeter ao *Id* pode tornar-se imoral, por outro, não consegue viver eternamente de acordo com o seu *superego*, pois significa isto que viverá insatisfeito se não conseguir alcançar a imagem idealizada que projeta para os outros, podendo chegar às “neuroses”, ou seja, à loucura, uma vez que os “conflitos entre o *ego* e o ideal... refletirão o contraste entre o que é real e o que é psíquico, entre o mundo externo e o mundo interno.”¹⁹⁸

Mas a loucura tem sido estudada não só de uma perspetiva psiquiátrica ou psicanalítica, mas também de um ponto de vista psicossocial, tal como nos dizem Jean-Pierre Olié e Christian Spadone:

“O termo «loucura» já não pertence à linguagem médica. Aquilo que antes era designado por «loucura circular» passou a ser psicose maníaco-depressiva, a loucura do contacto chama-se «psiconeurose obsessiva». Pelo contrário, a linguagem comum denuncia regularmente a loucura de uma situação ou de um indivíduo. Assim, alguém pode ser ainda designado por louco, alienado, quer dizer, estranho, incompreensível ou, sobretudo, perigoso. Estas palavras, além da sua conotação pejorativa, caracterizam um modo de relação difícil entre o indivíduo e o grupo e já não um modo individual de funcionamento psicológico.”¹⁹⁹

Deste modo, o ser humano que não vive sozinho, mas em sociedade, na presença de outros e, num estado saudável com os outros, manifestando-se uma “perturbação nas interações entre o indivíduo e o meio que o rodeia pode ser considerada como sinal de originalidade, de marginalidade, ou de doença mental.”²⁰⁰ E como explicam os ensaístas acima referidos, a originalidade e a marginalidade podem desencadear a exclusão.²⁰¹ Emmanuel Mounier refere o seguinte a propósito da cultura de uma sociedade:

(...) aquele que começa por se encerrar no eu nunca encontrará o caminho para os outros. Quando a comunicação se enfraquece ou se corrompe perco-me profundamente eu próprio: todas as loucuras são uma falha nas relações com os outros - o *alter* torna-se *alienus* torno-me também estranho a mim próprio, alienado.²⁰²

E é assim que, ligado à imagem dos artistas, surge a ideia de originalidade, diferença, estranheza e loucura. Por vezes, associamos este comportamento ao espírito artístico ou

¹⁹⁶ Cf. David Hume, *Investigação Sobre o Entendimento Humano*, trad. de Artur Morão, Edições 70, Lisboa, 1989, p. 455.

¹⁹⁷ Cf. G. W. F. Hegel, *Fenomenologia do Espírito*, Parte I, trad. de Paulo Menezes, e Karl-Heinz Effen, Vozes, Petrópolis, 6ª ed., 2001, p. 38.

¹⁹⁸ Cf. Sigmund Freud, *O Ego e o Id*, p. 38.

¹⁹⁹ Cf. Jean-Pierre Olié e Christian Spadone, *As Novas Faces da Loucura*, p. 15.

²⁰⁰ Cf. *Ibidem*, p. 11.

²⁰¹ Cf. *Ibidem*, p. 11-12.

²⁰² Cf. *Ibidem*, p. 72.

então à perda da faculdade da razão. É proverbial a frase “De génio e de louco, todos temos um pouco”, associando implicitamente a genialidade à loucura e fazendo com que algumas pessoas prefiram a banalidade e a mediocridade cultural com receio da loucura. O caso de Van Gogh parece confirmar este senso comum, já que em 1889 “começara a sofrer os ataques de uma doença mental, que cada vez mais o impedia de pintar. Desesperando da cura, suicidou-se passado um ano, porque sentia profundamente que só pela arte lhe valia a pena viver.”²⁰³ Jean-Pierre Olié e Christian Spadone alertam, porém, que essa degradação não é sinónimo de “perda de humanidade”:

A perda de razão mostrou-se como expressão, de maneira desordenada, sobretudo não habitual, das emoções, das reacções afectivas, tão profundamente humanas quanto possível. Desde logo, surgia a questão do sentido da psicose, tal como a que diz respeito à mensagem do artista. Criação psicótica e expressão artística, expressão psicótica e criação artística suscitaram um jogo de entrelaçamentos por detrás dos quais uma profunda interrogação atormenta o homem: o louco é realmente um estranho, ou então não será o homem comum senão um alienado em suspenso? Ao contrário das crenças do século passado, a loucura não é perda de humanidade.²⁰⁴

Uma das formas de loucura socialmente mais perturbadora para o sujeito é a esquizofrenia, caracterizada pela duplicidade do ser, pela “perda da unidade psíquica”²⁰⁵. Explicam Jean-Pierre Olié e Christian Spadone:

Estas características estão sem dúvida na origem da ideia muito espalhada segundo a qual o esquizofrénico sofreria de um desdobramento do pensamento, seria vítima de uma clivagem na personalidade que se exerceria por vezes à maneira de «Doutor Jekyll e Senhor Hyde». Seria falso crer numa duplicidade perversa. A perturbação nas associações de ideias é factor de incoerência: o esquizofrénico não domina este processo nem tem capacidade de tirar proveito dele: está sujeito a ele, sofre com isso.²⁰⁶

De acordo com este conceito serão Dorian e Gregor esquizofrénicos sociais? E deixamos no ar mais uma questão: em determinadas alturas da nossa vida não teremos todos agido de forma um pouco louca ou considerada pelos outros menos normal? Não seremos, então, todos um pouco loucos, como na obra machadiana, *O Alienista*²⁰⁷? E até que ponto, como este autor tão inteligentemente problematiza, se torna fácil e simples distinguir entre sanidade mental e loucura?

²⁰³ Cf. H. W. Janson, *História da Arte*, p. 645.

²⁰⁴ Cf. Jean-Pierre Olié e Christian Spadone, *As Novas Faces da Loucura*, p. 13.

²⁰⁵ Cf. *Ibidem*, p. 27.

²⁰⁶ Cf. *Ibidem*.

²⁰⁷ Cf. Machado de Assis, *O Alienista (novela) e Alguns Contos*, Biblioteca Editores Independentes, Lisboa, 2008, p. 9-72.

CAPÍTULO II - CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL E FAMILIAR DE WILDE E KAFKA

1. Contexto histórico-cultural

Ainda que Margarida Vale de Gato na “Nota Introdutória” à sua edição d’*O Retrato de Dorian Gray* desvalorize o “contexto histórico-cultural em que o autor se insere e para cuja formação contribuiu”²⁰⁸, até porque, segundo a estudiosa, o romance recorre a “mitos universais”²⁰⁹ e não apenas a estéticas da época, que em parte a obra problematiza²¹⁰, o facto é que, em nosso entender não podemos falar d’*O Retrato de Dorian Gray* ou d’*A Metamorfose* sem falar das vidas de Oscar Wilde e de Franz Kafka e do contexto histórico-cultural em que aqueles viveram, nunca descurando aspetos sociais, religiosos, políticos, familiares e sexuais que, em parte influenciaram a escrita destas obras.

Wilde nasceu e viveu na era vitoriana. O termo “Victorian Age” é muitas vezes utilizado para nos referirmos a todo o século XIX. A rainha Vitória subiu ao trono britânico em 1837 e marcou uma época muito importante, numa altura em que a monarquia começava a não ser bem vista por alguns setores sociais devido aos ventos de mudança prometidos pela Revolução Francesa. Durante o seu longo reinado, a rainha Vitória assistiu a este embate socioideológico na sua nação. Ficou viúva em 1861, estendeu os seus domínios a toda a África do Sul (conseguiu a subordinação dos Zulus), foi imperatriz da Índia e morreu em 1901. Estima-se que, durante o seu reinado, a população de Londres triplicou. Londres tornou-se conhecida pela sua filosofia de troca livre, pela expansão industrial, nomeadamente a aplicação da energia a vapor nos caminhos-de-ferro e navios, pelos avanços na tipografia e pelas novas maquinarias industriais e agrícolas. Também a invenção do telefone e a melhoria dos serviços de correios foram importantes para a ascensão do Reino Unido²¹¹. Como nos dizem Ronald Carter e John McRae, o ponto alto do reinado da rainha Vitória foi a Grande Exposição de 1851:

²⁰⁸ Cf. Margarida Vale de Gato, in “Nota Introdutória”, *O Retrato de Dorian Gray* [1891], trad. de Margarida Vale de Gato, Relógio d’Água Editores, Lisboa, 1998, p. 8.

²⁰⁹ Cf. *Ibidem*, p. 7.

²¹⁰ Cf. *Ibidem*, p. 8-9.

²¹¹ Cf. Ronald Carter and John McRae, *The Routledge History of Literatura in English - Britain and Ireland*, 2nd Edition, Routledge, London, 2001, p. 249.

The exhibition was held in the Crystal Palace in London which was specially built to display Britain's achievements at home and abroad, and to show Britain at the height of its wealth, power and influence.²¹²

Ora, a política revolucionária francesa coeva à era vitoriana embateu nesta Inglaterra do século XIX. De facto, toda a Europa sofreu as consequências da Revolução Francesa. Uma das mais relevantes foi a mudança na visão da sociedade “como uma pirâmide cuja base era constituída pelo povo miúdo (o *common people* dos ingleses), desprovido de estatuto e de «dignidade».”²¹³ É sintomática, neste aspeto, a reação de um parlamentar britânico coevo a esse evento:

Burke (1729-1797), um dos mais requintados oradores parlamentares do seu tempo, tentava conter e condicionar o optimismo libertino que acolhera a «Declaração dos Direitos do Homem», promulgada entusiasticamente pela Assembleia Nacional francesa em Agosto de 1789. Do seu ponto de vista constitucional, firmemente britânico (apesar de ter nascido na Irlanda e recebido uma educação irlandesa), Burke enfatizava a necessidade da tradição em vez da inovação, do gradualismo em vez do radicalismo. Tendo anteriormente defendido de forma enérgica os princípios da Revolução Americana no Parlamento (também de um ponto de vista constitucionalista e tradicionalista), tentava agora explicar os perigos de confiar numa nova ordem radical das coisas.²¹⁴

Por conseguinte, “a relativa estabilidade constitucional da Inglaterra servia para fortalecer a reputação de uma monarquia moderada contra os princípios estrangeiros do republicanismo e do absolutismo.”²¹⁵ Ou seja, a Inglaterra tradicionalista reagia com temor a novas correntes de pensamento vindas de França. Paralelamente, o Império Austro-Húngaro, também ele muito conservador, vivia uma realidade social e política semelhante à da Inglaterra vitoriana, como nos diz Nicholas Murray:

No final do século XVIII, as províncias austríacas da Boémia e da Morávia, incluindo a cidade de Praga, sofriam rápidas mudanças sociais e políticas. As tensões provocadas por esse ambiente em evolução veloz encontravam por vezes repressão na violência física.²¹⁶

A luta pela hegemonia europeia entre estes dois colossos, a Inglaterra imperial de um lado, e o Império Austro-Húngaro, do outro, conduzirão a Europa para a guerra. A Comuna de Paris (1871) tinha sido já um indício desse conflito. De facto, o povo parisiense, eivado dos valores emanados da Revolução Francesa, resiste, contrariamente ao governo francês, ao invasor prussiano. Por detrás das barricadas, o povo lidera o primeiro governo socialista do mundo, inspirado em Proudhon, Engels e Marx, e sente-se traído não só pelo governo francês mas também por toda a burguesia nesta luta contra a Prússia do Império Austro-Húngaro.

²¹² Cf. *Ibidem*, p. 250.

²¹³ Cf. Marcello Sacco (coord.), *História Universal*, vol. 13, *As Unificações Nacionais na Europa e a sua Influência Colonial - A Era do Imperialismo*, Planeta de Agostini, Novara, 2005, p. 188.

²¹⁴ Cf. Andrew Sanders, *História da Literatura Inglesa*, trad. de Jaime Araújo, Editorial Verbo, Lisboa, 2005, p. 451.

²¹⁵ Cf. Andrew Sanders, *História da Literatura Inglesa*, p. 528.

²¹⁶ Cf. Nicholas Murray, *Kafka*, trad. de Sofia Ribeiro, Publicações Europa-América, Mem Martins, col. Grandes Biografias, 2006, p. 24.

Depois do banho de sangue em que termina a Comuna, firma-se, em 1872, uma aliança entre os imperadores da Áustria, da Alemanha e da Rússia, mas que acabou por ruir seis anos depois, após o congresso de Berlim, em que a Rússia acabaria por se afastar dos seus aliados²¹⁷:

A Áustria via-se assim ligada por um duplo nó, até à dissolução do seu próprio império em 1918, ao Império Alemão, e, de facto, em 1879, reafirmava-se assim uma dupla aliança austro-alemã.²¹⁸

Como se vê, é no seio da Alemanha que surge um dos documentos mais importantes na história do socialismo, com repercussões na Comuna de Paris, o *Manifesto do Partido Comunista* (1848) de Karl Marx (1818-1883):

No Outono de 1847, Karl Marx recebeu a incumbência de escrever o texto programático para uma federação internacional revolucionária. O esboço do texto foi redigido por Friederich Engels. Nesta base, Marx elaborou o Manifesto do Partido Comunista, publicado em Londres no início de 1848, na véspera da revolução parisiense.²¹⁹

Este Manifesto iria dar origem ao Partido Social-Democrata Alemão:

Os trabalhadores alemães deveriam tornar-se num partido social e não num partido político: assim o Estado cuidaria deles. Lassalle, pelo contrário, considerava que o caminho político devia ser privilegiado e tinha esperança que Bismarck pudesse ser o homem capaz de ajudar, devido aos interesses comuns anti-burgueses, o movimento operário alemão.²²⁰

A obra mais famosa de Marx foi, no entanto, o *Capital*, na edição original de 1867, *Das Kapital*, que critica um sistema capitalista explorador dos trabalhadores e concentrando a riqueza nas mãos de um reduzido número de industriais ou especuladores bolsistas²²¹. Esta obra terá impactos sociais em toda a Europa industrializada, primeiro na Alemanha, depois no Império Austro-Húngaro, e depois na Inglaterra e em outros países. Nesta perspetiva, o filósofo e reformista social francês Charles Fourier (1772-1837) apresenta uma teoria sindicalista utópica, que, numa visão otimista, acredita na superação do egoísmo e da especulação, fontes “ da exploração e da miséria difundida entre as multidões.”²²² Para Fourier, são as convenções sociais que reprimem o homem, condenando-o a perversões²²³. Deste modo, os Impérios Britânico e Austro-Húngaro oitocentistas, no seio dos quais nasceram respetivamente, Wilde e Kafka, viviam, em simultâneo, apogeu económico-políticos, mas

²¹⁷ Cf. Marcello Sacco (coord.), *História Universal, As Unificações Nacionais na Europa e a sua Influência Colonial - A Era do Imperialismo*, p. 579.

²¹⁸ Cf. *Ibidem*, p. 579.

²¹⁹ Cf. *Ibidem*, p. 268.

²²⁰ Cf. *Ibidem*, p. 284.

²²¹ Cf. Ronald Carter and John McRae, *The Routledge History of Literatura in English - Britain and Ireland*, p. 261.

²²² Cf. Marcello Sacco (coord.), *História Universal, As Unificações Nacionais na Europa e a sua Influência Colonial - A Era do Imperialismo*, p. 243.

²²³ Cf. *Ibidem*, p. 244.

também perturbações sociais advindas de novas correntes de pensamento e que acaba por se refletir na degradação dos protagonistas aqui em cotejo. Aprofundemos mais um pouco a realidade dos dois Impérios suprarreferidos.

O século XIX trouxera para a Inglaterra grandes transformações a nível religioso, com os reformadores protestantes; a nível social, com a crescente tomada de consciência do espírito de classe; e tecnológico, com a revolução industrial, o que levou ao crescimento exponencial das cidades²²⁴. As mentalidades mudavam em relação ao século anterior. Mas como nos diz Andrew Sanders, nem todos viam com bons olhos estas transformações: alguns consideram que “os ingleses do século XIX são uma raça em desgraça que perdeu a sua grandeza, governados por homens inferiores e possuídos de uma visão distorcida do seu grande legado histórico. A Reforma destruiu edifícios, abadias e não só.”²²⁵ Sanders fala-nos numa Inglaterra autoconfiante entre os anos de 1830 e 1880, autoconfiança abalada nos anos 50 pelos desastres do Motim Indiano e pela Guerra da Crimeia²²⁶. Pensamentos e teorias divergentes surgiram então. Por um lado, havia uma “confiança científica e económica e de pessimismo social e espiritual, de uma forte consciência da inevitabilidade do progresso e de profunda inquietação quanto à natureza do presente”²²⁷. Mas o mesmo não acontecia no que diz respeito aos valores morais e religiosos:

A sociedade vitoriana de meados do século XIX mantinha-se ainda ligada pelo cimento da educação moral cristã e constrangida pelo triunfo dos costumes sexuais puritanos. Realçava particularmente as virtudes da monogamia e da vida em família, mas estava também publicamente ciente das flagrantes anomalias morais que atravessavam todo o sistema social. Embora as supostas bênçãos da vida familiar ordenada fossem proclamadas de forma geral como primordiais, muitos indivíduos vitorianos encaravam a família como um agente de opressão e como o principal veículo do conformismo.²²⁸

Compreendamos esta visão da família (sobretudo a burguesa e a aristocrática) em função da prática generalizada dos casamentos de conveniência, em que os matrimónios eram decididos pelos pais para unir títulos e fortunas ou saldar dívidas, como é denunciado em romances de Jane Austen, a exemplo de *Sensibilidade e Bom Senso* (1811), *Orgulho e Preconceito* (1813), *Emma* (1815) ou *Persuasão* (1818), e das irmãs Brontë, nomeadamente de Emily Brontë e o seu famoso *O Monte dos Vendavais* (1847)²²⁹. Em suma, na base da constituição de uma família não havia amor, mas interesses económico-sociais, e a emancipação feminina estava ainda longe, de tal forma que as irmãs Brontë escreveram sob pseudónimos masculinos.

A par desta realidade, e com o crescimento rápido das cidades, a população aumentava, mas as condições oferecidas não sustentavam este crescimento. Logo, assistiu-se

²²⁴ Cf. Andrew Sanders, *História da Literatura Inglesa*, p. 528.

²²⁵ Cf. *Ibidem*, p. 531.

²²⁶ Cf. *Ibidem*, p. 537.

²²⁷ Cf. *Ibidem*, p. 535.

²²⁸ Cf. *Ibidem*, p. 536.

²²⁹ Cf. Jane Austen, *Sense and Sensibility*, Penguin, London, 2003; Idem, *Pride and Prejudice*, Penguin, London, 2003; Idem, *Emma*, Penguin, London, 2003; Idem, *Persuasão*, Penguin, London, 1999; e Emily Brontë, *O Monte dos Vendavais*, trad. de Maria Fernanda Cidrais, Civilização, Porto, 2012.

a um aumento da pobreza e da fome das classes mais baixas, que viviam em condições miseráveis, em bairros degradados. Eis como era encarada esta miséria pelos mais afortunados da época:

Os habitantes dos *slums* acabam (...) por encarnar todos os males sociais e todos os valores mais baixos, da imoralidade e à irreligião e à intemperança. A identidade dos pobres define-se exclusivamente pela negativa, pela diferença e pela estranheza relativamente ao sistema de valores das classes privilegiadas.²³⁰

O Retrato de Dorian Gray reflete os valores desta Inglaterra vitoriana, elitista e preconceituosa, onde o parecer é mais importante do que o ser e produzia penas de prisão com trabalhos forçados para homossexuais, como sucedeu ao irlandês Oscar Wilde, residente em Londres. Refere Emmanuel Mounier:

(...) a cultura vai desenvolvendo máscaras que pouco a pouco se incrustam até não mais se distinguirem do próprio rosto do indivíduo. São um duplo e único meio de nos enganarmos a nós próprios e de enganar os outros, de nos instalarmos nos refúgios da impostura para evitar essa zona de verdade que nasce ao encontro do olhar dos outros e do nosso próprio olhar.²³¹

O sentimento de classe amplificava-se, pois, e a consciência dos direitos de trabalho e das desigualdades sociais também, com a progressiva divulgação da ideologia socialista. E assim, as classes operárias começam a considerar não estar bem representadas pelas classes dirigentes²³².

A perturbação dos espíritos veio a agravar-se em 1859, a outro nível, com a obra de Charles Darwin *On the Origins of Species by means of Natural Selection*, onde o cientista assertava que os homens não eram seres superiores a tudo e nem sempre o progresso significava um desenvolvimento positivo, deitando por terra a ideia de que o futuro materialista traria apenas o bem. Este livro colocava em causa a origem divina do homem: este era primo de outros primatas e apenas se destacou por seleção natural divina²³³.

Tais pensamentos revolucionários político-sociais, de base marxista, e científicos, de base darwinista, refletir-se-iam na literatura inglesa dos finais do século XIX²³⁴. Sinal desta influência encontra-se, entre outros, na obra de ficção científica *A Máquina do Tempo* (1895), de H. G. Wells, em que o “Viajante no Tempo”, chegando ao ano de 802.701 d.C interpreta primeiro de forma otimista o desaparecimento da “casa e [d]a cabana, que são aspetos tão característicos da paisagem inglesa”, para haver só “edifícios, tipo palácio” como sinal de

²³⁰ Cf. Marcello Sacco (coord.), *História Universal, As Unificações Nacionais na Europa e a sua Influência Colonial - A Era do Imperialismo*, p. 201.

²³¹ Cf. Emmanuel Mounier, *O Personalismo*, p. 63-69.

²³² Cf. Marcello Sacco (coord.), *História Universal, As Unificações Nacionais na Europa e a sua Influência Colonial - A Era do Imperialismo*, p. 201.

²³³ Cf. Charles Darwin, *A Origem das Espécies*, trad. de Joaquim Mesquita Paul, Lello & Irmãos Editores, Porto, s/d, p. 75-76.

²³⁴ Cf. Andrew Sanders, *História da Literatura Inglesa*, p. 532.

adoção do “comunismo”, termo explicitamente usado em monólogo interior²³⁵, mas depois acaba por chegar à conclusão pessimista de uma “Humanidade em declínio”²³⁶, estado resultante da inexistência de obstáculos a superar, explicação que o “Viajante do Tempo” vai buscar às teorias darwinistas, sobretudo quando faz a seguinte conjectura para aquilo que observa:

Mas com esta mudança de situação surgem inevitavelmente adaptações à mudança. Qual, a menos que a ciência biológica seja um conjunto de erros, é a causa da inteligência e da força humana? Trabalho e liberdade: condições em que os activos, fortes e astutos sobrevivem e os mais fracos são eliminados; condições que exigem a aliança leal dos homens capazes, do autodomínio, a paciência e a decisão. E a instituição da família, e as emoções dela provenientes, o ciúme cego, a ternura pela prole, a dedicação paternal, tudo isto encontra justificação e apoio nos perigos iminentes dos jovens. *Agora*, onde estão esses perigos eminentes?²³⁷

Darwin, aliás, é explicitamente referido mais adiante:

Mas as pessoas, desconhecedoras de especulações como as do jovem Darwin, esquecem-se que os planetas acabam por se reunir, um por um, ao corpo que lhes deu origem.²³⁸

Também o choque da teoria darwinista da origem das espécies levou à ideia da dissolução do ser humano no animalesco²³⁹, algo que pode ser observado nos comportamentos egoístas e hediondos do Dorian wildiano, chegando a ser capaz de matar um amigo, ou na própria metamorfose do Gregor kafkiano, que, apesar de ter um comportamento moral sem faltas, se vê, contra a sua vontade, e sem perceber porquê, uma manhã, transformado num inseto repelente.

Outro sinal dessa perturbação reflete-se de um modo exímio na seguinte frase de um vitoriano a propósito do ambiente citadino inglês:

Chaminés e fuligem por fora, miséria e degradação moral por dentro. É esta a imagem da «grande metrópole do trabalho» (Manchester), como lhe chama Disraeli, em *Coningsby*.²⁴⁰

Não alheia à teoria darwiniana, é dada à estampa a obra *Self-Help* (1859), do escocês Samuel Smiles (1812-1904), e onde se preconizava a teoria de *self-made man*, um ideal de homem ciente das suas capacidades individuais, apesar de as suas teorias não terem ganho grande notoriedade. A lei da natureza consagrada neste livro não é animadora em termos cristãos, pois apenas os mais fortes sobrevivem:

²³⁵ Cf. H. G. Wells, *A Máquina do Tempo*, trad. de Maria Georgina Segurado, Europa-América, Mem Martins, 1992, p. 35.

²³⁶ Cf. *Ibidem*, p. 36.

²³⁷ Cf. *Ibidem*, p. 38.

²³⁸ Cf. *Ibidem*, p. 52.

²³⁹ Cf. Filipe Furtado, *Demónios Íntimos? A narrativa fantástica vitoriana (origens, temas ideias)*, p. 614.

²⁴⁰ Cf. Marcello Sacco (coord.), *História Universal, As Unificações Nacionais na Europa e a sua Influência Colonial - A Era do Imperialismo*, p. 195.

[Ele] exaltava a capacidade individual de afirmação social, possível graças à união de *capacidades inatas com uma força de vontade tenaz. Inversamente, considerava a pobreza como resultado da preguiça...* Começou a perder grande parte da sua popularidade quando a crise económica do final do século XIX demonstrou quão infundadas eram as teses de Smiles. As suas restantes obras eram de inspiração análoga, mas nelas, o prémio prometido a quem trabalha arduamente já não era a certeza da ascensão económica mas a elevação moral. Moralidade e lucro confundem-se: estamos no auge do puritanismo hedonista do século XIX, que via na acumulação capitalista uma prova do amor divino. Com as suas obras, Smiles contribuiu para o nascimento do mito do *self-made man*.²⁴¹

E a realidade austro-húngara coeva a Kafka? Praga era, então, governada diretamente por Viena, o que levou à criação de alguns movimentos revolucionários, nomeadamente o Novo Partido Checo (1848), que se mostravam desagradados com a falta de condições laborais dos trabalhadores checos em muitas fábricas e lojas cujos patrões eram judeus. Esta situação viria a piorar nos últimos anos do Império Austro-Húngaro. Assim, a crescente animosidade económico-social dos trabalhadores checos acompanha o recrudescer do antissemitismo, ou seja, assiste-se ao surgimento de sindicatos fabris que acabavam por alimentar o ódio racial²⁴².

Nicholas Murray especifica:

(...) o ressentimento social e económico por parte dos pequenos lojistas, artífices e trabalhadores qualificados checos alimentou protestos de rua esporádicos a partir da década de quarenta do século XIX até à deflagração da Primeira Guerra Mundial.²⁴³

Pelo contrário, em Inglaterra, a consolidação do sindicalismo não se verifica:

(...) o movimento cartista foi derrotado nos tumultos mais radicais de 1848 e entrou numa fase de progressivo declínio nos anos cinquenta: a partir de 1852 deixou de ter um verdadeiro grupo massivo de seguidores, embora o seu jornal, o *People's Paper*, no qual Marx colaborou com numerosos artigos, tivesse continuado a ser publicado até 1858.²⁴⁴

Porquê esta diferença? Ainda que houvesse um operariado inglês numerosíssimo e o *Manifesto do Partido Comunista* tivesse sido publicado em Londres, a divulgação deste novo ideário começara pela Alemanha, sendo natural que primeiro percorresse geograficamente o território próximo do Império Austro-Húngaro e depois chegasse à industrializada Inglaterra.

Todavia, boa parte da literatura inglesa reservava-se a temas que refletiam unicamente a realidade britânica:

Apesar dos ecos inquietantes da especulação filosófica e teológica alemã, e do revisionismo moral estimulado pelo exemplo da ficção realista francesa, a literatura inglesa do final do século XIX permaneceu notavelmente insular nos seus estilos e preocupações. As suas preocupações dominantes eram a sociedade inglesa

²⁴¹ Cf. *Ibidem* p. 223.

²⁴² Cf. Nicholas Murray, *Kafka*, p. 25.

²⁴³ Cf. *Ibidem*, p. 27.

²⁴⁴ Cf. Marcello Sacco (coord.), *História Universal, As Unificações Nacionais na Europa e a sua Influência Colonial - A Era do Imperialismo*, p. 259.

e os seus males, a religião inglesa e o seu desenvolvimento, e a posição da Inglaterra dentro do Reino Unido e como centro de um Império colonial e comercial ainda em expansão... Sentia-se ainda a condição de «anglo-saxão» como algo importante, em detrimento das outras culturas.²⁴⁵

Por outro lado, o número de leitores de romances aumentou na época vitoriana:

(...) the audience for novels grew enormously during the nineteenth century. In part, this was due to economic factors: the growth of cities, which provided concentrated markets; the development of overseas readerships in the colonies; cheaper production costs when it came to both paper and printing processes; better distribution networks, and the advertising and promotion of books. It is hard to be confident about literacy figures - methods used to measure the ability to read and write are notorious unreliable. If, in 1840, 67 percent of men and 51 percent of women could sign the marriage register, this tells us nothing about the nature and extent of their engagement of the written word (...).²⁴⁶

O interesse deste público crescente por temáticas como o crime, a anarquia, a degenerescência, o bestial ou o horror, certamente realidades favorecidas pelas terríveis desigualdades sociais e que se refletiam também nas diferentes condições em que enterravam os mortos, com roubo de cadáveres de pobres numa Londres sobrelotada para pesquisa científica, faz com que tais temas sejam escolhidos por escritores bastante diferentes, quer no seu estilo, quer nos seus interesses, como Hardy (1840-1928), Stevenson (1850-1894), Conrad (1857-1924) e Wells (1866-1946), em obras como *Tess of the Urbervilles* (1891), *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), *Heart of Darkness* (1902), *The Time Machine* (1895), respetivamente²⁴⁷, para além, como é óbvio, de Oscar Wilde. É, pois, num contexto literário favorável ao tema da degradação que surge o romance *O Retrato de Dorian Gray*. A este respeito, o narrador aproveita a personagem de Lord Henry para veicular como deve ser o homem moderno, ou seja, “o homem perfeitamente bem informado, é esse o ideal moderno. E a mente do homem perfeitamente bem informado é uma coisa medonha.”²⁴⁸ Esta procura conduz ao sucesso do romance na Inglaterra vitoriana e dá origem a diversos subgéneros do romance. Diz-nos Linda Shires:

The Victorian novel comprises many sub-genres, (...) such as the historical novel, the domestic novel, the silver fork novel, the detective novel, the industrial novel, and the science fiction novel. Moreover, Victorian literary discourse intersects with many other important cultural discourses of the period, most prominently religion, science, and political economy. These discourses shape novel sub-genres even as they inform narrative texture and then enable us to place the Victorian novel in its historical context: some examples might include the novels taking up issues of racial difference, evolution and breeding, and labor unrest.²⁴⁹

²⁴⁵ Cf. *Ibidem*, p. 624.

²⁴⁶ Cf. Dierdre David (ed.), *The Cambridge Companion to The Victorian Novel*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, p. 19.

²⁴⁷ Cf. Andrew Sanders, *História da Literatura Inglesa*, p. 625.

²⁴⁸ Cf. Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 30.

²⁴⁹ Cf. Linda M. Shires, “The aesthetics of the Victorian Novel: form, subjectivity, ideology” in Dierdre David (ed.), *The Cambridge Companion to The Victorian Novel*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, p. 68.

Um dos estilos que parece surgir nesta época como reação a este grotesco é o parnasianismo, que cultiva acima de tudo a beleza estética, e que podemos ver simbolizados em Dorian Gray. Eis a tese do vitoriano Walter Pater (1839-1894):

Perante a transitoriedade da vida, sugere ele, o cultivo da apreciação momentânea da beleza, e portanto do «verdadeiro», poderia servir para incendiar o espírito. «Not the fruit of experience, but experience itself, is the end». («Não o fruto da experiência», argumenta Pater, «mas a própria experiência, constitui o objectivo»).250

Aliás, o início do “Prefácio” do romance parece apontar para esta mesma corrente, dizendo que o “artista é o criador de coisas belas. (...) Não existem livros morais ou imorais. Os livros são bem ou mal escritos. O artista é o criador de coisas belas. É tudo.”²⁵¹

Todavia, como alerta Margarida Vale de Gato, o romance wildiano ao mesmo tempo que expõe problematiza esta tese parnasiana que vigorava na época vitoriana, como veremos em capítulo próprio.

Por outro lado, Kafka viveu na Praga “cristã, judaica”²⁵² de inícios do século XX, uma cidade assim caracterizada por Thiébaud:

[Praga] não podia deixar de ser também uma cidade alemã: sob o domínio dos Habsburgo, ao longo de 300 anos (...). Em 1880, conta com cerca de 42 mil alemães (metade dos quais de origem judaica) para 230 mil checos que, tal como desde há um século vem acontecendo por toda a Europa, reivindicam o direito a uma identidade nacional.²⁵³

Tal contexto gerava neste judeu falante de alemão, intelectualmente culto e familiarmente reprimido um sentimento de fragmentação do eu, de alienação. Mary Russo fala a propósito de Kafka de um “estranhamento que leva a um estado de alienação do mundo que se tornou estranho.”²⁵⁴

Deste modo, quer Wilde quer Kafka podem ser considerados estranhos na sua terra, já que os irlandeses eram frequentemente alvo de preconceito social em Inglaterra, sobretudo na capital, e, por outro lado, Kafka reunia todos os atributos do judeu estereótipo numa terra onde o antissemitismo se agudizava. Por outro lado, Kafka interessava-se pela língua checa quando esta era considerada inferior à alemã no Império Austro-Húngaro. Como nos diz Nicholas Murray:

A linguagem de Kafka era bastante diferente da dos seus companheiros alemães de Praga. Foi já notado o quão separados política e sociologicamente se encontravam os alemães de Praga dos seus vizinhos checos. Kafka constituía uma excepção ao interessar-se genuinamente pela língua e cultura checas.²⁵⁵

²⁵⁰ Cf. Andrew Sanders, *História da Literatura Inglesa*, p. 616.

²⁵¹ Cf. Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 15.

²⁵² Cf. Claude Thiébaud, *As Metamorfoses de Kafka* [1996], trad. de Maria Viegas, Quimera, Lisboa, 2003, p. 20.

²⁵³ Cf. *Ibidem*. Acrescento nosso.

²⁵⁴ Cf. Mary Russo, *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*, New York and London, ed. Routledge, 1994, p. 9.

²⁵⁵ Cf. Nicholas Murray, *Kafka*, p. 55.

Por outro lado, as obras em estudo enquadram-se num género literário, o fantástico, com características bem definidas pela relação que este tem com o tema da degradação, foco central da nossa tese. É patente a degradação dos protagonistas de Wilde e de Kafka, seja ela física, ético-moral ou psicológica. Ora o tempo, que até à modernidade era sinónimo de progresso e avanço, surge nestas obras como causador de degradação e morte dos seus protagonistas.

O género fantástico, nascendo no final do século XVIII, conhece o seu apogeu no início do século XIX e perdura até aos nossos dias²⁵⁶; contudo, as suas origens não são bem claras, pois na sua génese o fantástico tem um outro tipo de literatura, a gótica ou negra. Como nos diz Joël Malrieu, não podemos falar do género fantástico sem falar do romântico francês Ernst Théodor Amadeus Hoffman. Se, por um lado, os românticos acreditam que este género nasce com Hoffman, há quem afirme que as suas origens remontam ao início dos tempos e que incluem o romance gótico, não fazendo distinção entre o fantástico e o gótico²⁵⁷. A França e a Inglaterra assistem ao mesmo fenómeno da moda do romance gótico ou negro²⁵⁸. As origens do fantástico, são, por conseguinte, polémicas. Malrieu mostra-nos a perspectiva de outro autor:

Nodier, en particulier, rédige en 1830 un véritable manifeste, *Du Fantastique en littérature*, dans lequel il établit la glorieuse filiation des écrivains fantastiques: Goethe, Shakespeare, Dante, Virgile, Homère et - au diable l'avarice - les auteurs de la Bible eux-mêmes.²⁵⁹

Segundo Nodier, o fantástico remonta aos clássicos, em obras como *Metamorfoses*, de Ovídio²⁶⁰, a que podemos acrescentar *O Burro de Ouro*, de Apuleio (século II a.C.), mais conhecida na Antiguidade por *As Metamorfoses*, narrativa em que igualmente uma personagem “humana”, Lúcio, se transforma num animal pouco prestigiante, neste caso um asno, empreendendo um longo calvário, à semelhança do que sucede na *Metamorfose* kafiana, ressalvadas as diferenças entre as obras, como é óbvio²⁶¹. Assinale-se, desde logo, a similitude dos títulos destas obras da Antiguidade clássica, que Nodier associa ao fantástico, com a obra kafiana aqui em estudo: o nome mantém-se, apenas se alterando a flexão para o singular. Contudo, nesta época ainda não existiria a preocupação de definir este género e as suas regras. Malrieu refere que os românticos sempre tentaram diferenciar o romance gótico do fantástico, atribuindo origens distintas a este último. Também Filipe Furtado nos explica como o romantismo quebra com a ordem pré-estabelecida e com os dogmas do século XIX:

(...) o período em causa traz consigo vectores ideológicos que, sendo já perceptíveis desde os primeiros tempos da literatura “negra”, virão a encontrar plena realização no fantástico: afirmação do individualismo, ênfase no primado da imaginação, tendência para a evasão no espaço ou no tempo, evocação intuitiva de

²⁵⁶ Cf. Joël Malrieu, *Le Fantastique*, Hachette Livre, Paris, 1992, p. 6.

²⁵⁷ Cf. *Ibidem*, p. 8.

²⁵⁸ Cf. *Ibidem*.

²⁵⁹ Cf. *Ibidem*, p. 6.

²⁶⁰ Cf. Ovídio, *Metamorfoses*, trad. de Paulo Farmhouse Alberto, Cotovia, Lisboa, 2014.

²⁶¹ Cf. Apuleio, *O Burro de Ouro*, trad. de Delfim F. Leão, Cotovia, Lisboa, 2007.

afloramentos do psiquismo inconsciente e, obviamente, interesse renovado pelo sobrenatural.²⁶²

Já com o movimento literário do romantismo, assiste-se a uma expansão do fantástico, e Malrieu fala-nos de um Wilde que utiliza o género para contestar “valeurs traditionnellement établies”²⁶³.

Foram necessárias algumas décadas para o fantástico se assumir e se espalhar por todo o tipo de criação artística, fazendo do século XIX a centúria de ouro deste género. É, de facto, apenas no século XIX que o fantástico assume um papel principalmente estético. Contudo, Malrieu reforça a ideia de que este género continua a ser uma reflexão sobre a realidade “simplement plus large que l’approche traditionnellement admise”²⁶⁴, e exemplo disso mesmo são as palavras de Oscar Wilde no Prefácio d’*O Retrato de Dorian Gray*, em que fala da “art for art’s sake”²⁶⁵. Como exemplos da abrangência desde novo tipo de visão e criação artística, podemos considerar obras literárias como *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, “O Gato Preto” (1843) e “O Corvo” (1845), de Edgar Allan Poe, *A Dama Pé de Cabra* (1851), de Alexandre Herculano, *O estranho caso de Dr. Jeckyll e Mr. Hide* (1886), de Robert Louis Stevenson, *Dracula* (1897), de Bram Stoker, *Loucura* (1912), de Mário de Sá-Carneiro, ou ainda *O Homem Duplicado* (2002) e *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), de Saramago²⁶⁶. Podemos também pensar em filmes como *Os Pássaros* (1963), de Hitchcock, ou mesmo as versões cinematográficas das obras anteriormente citadas. E, por fim, pinturas de Hieronymus Bosch (1450-1516), William Blake (1757-1827), Paul Gustave Doré (1832-1883) ou Maurits Escher (1898-1972)²⁶⁷. Nestas manifestações culturais verificamos a presença de algumas das temáticas típicas da literatura fantástica e que perturbam a mente do homem moderno, como a duplicidade do ser, nomeadamente por metamorfoses, o pacto com o diabo²⁶⁸ e os temas do desejo, do incesto e da homossexualidade²⁶⁹. As obras em estudo são exemplo disso. Se, por um lado, assistimos logo no início da narrativa à descoberta da metamorfose de Gregor Samsa, por outro, temos a metamorfose do retrato de Dorian Gray à medida que o romance avança. Também no texto de Oscar Wilde, assistimos a um pacto com o diabo, ainda que este não tenha presença física, além do desejo da beleza eterna e da sugestão de homossexualidade na personagem de Basil Hallward.

²⁶² Cf. Filipe Furtado, *Demónios Íntimos? A Narrativa Fantástica Vitoriana (origens, temas e ideias)*, Dissertação de Doutoramento em Literatura Inglesa apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1987, p. 140.

²⁶³ Cf. Joël Malrieu, *Le Fantastique*, p. 15.

²⁶⁴ Cf. *Ibidem*, p. 37.

²⁶⁵ Cf. Oscar Wilde, “Prefácio”, in *O Retrato de Dorian Gray*, p. 15-16.

²⁶⁶ Cf. Mary Shelley, *Frankenstein* [1818], Introd. and notes by Maurice Hindle, Penguin Classics, London, 1992; Edgar Allan Poe, *Contos Fantásticos*, Guimarães, Lisboa, 2002; Alexandre Herculano, *A dama pé-de-cabra*, Quidnovi, Matosinhos, col. Biblioteca de Verão, 2010; Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hide*, Dover, New York, 1991; Bram Stoker, *Dracula*, Signet Classic, New York, 1992; Mário de Sá-Carneiro, *Loucura*, Europa-América, Mem Martins, 1996; José Saramago, *O Homem Duplicado*, Caminho, Lisboa, 2002; José Saramago, *Ensaio sobre a Cegueira*, Caminho, Lisboa, 1999.

²⁶⁷ Cf. Joël Malrieu, *Le Fantastique*, p. 5.

²⁶⁸ Cf. Tzvetan Todorov, *Introduction à la Littérature Fantastique*, p. 115.

²⁶⁹ Cf. *Ibidem*, p. 138.

Ora, Filipe Furtado explica-nos que o fantástico acabou por se desenvolver mais tarde na Inglaterra, aquando da consciência burguesa e dos princípios capitalistas e individualistas daquela sociedade: “A primeira reforma parlamentar, o cartismo ou a revogação das «*Corn Laws*» são já questões pertencentes ao passado”²⁷⁰. Mas a estabilidade é apenas aparente, pois as camadas sociais mais desfavorecidas vão desenvolvendo um sentimento de revolta face à burguesia, a um materialismo, a um positivismo e a uma crescente evolução da ciência²⁷¹. Diz Masao Miyoshi:

La morale victorienne, avec les conflits qu’elle entraîne entre passion et discipline, pulsion et rationalité, individualité et civilisation, éros et raison, instale l’écrivain dans une situation de choix impossible, de séparation intérieure. Les histoires de double dans la littérature anglaise témoigneraient de cette scission dramatiquement vécue.²⁷²

Como já referimos, *O Retrato de Dorian Gray* satiriza subtilmente a decadência e a hipocrisia da Inglaterra vitoriana, e *A Metamorfose* retrata as preocupações de uma época em que a mudança insólita é uma constante. Para podermos entender o fantástico torna-se importante fazer a distinção entre este género literário e outros dois que são, muitas vezes, com ele confundidos: o maravilhoso e o estranho²⁷³. Filipe Furtado explica que estes três tipos literários podem incluir-se numa forma de literatura mais abrangente, chamada “literatura do sobrenatural”²⁷⁴. Contudo, os acontecimentos sobrenaturais de um não podem ser encarados de igual forma nos restantes. Furtado acrescenta que “o sobrenatural encenado no fantástico e no estranho contribui para estabelecer uma linha divisória entre o maravilhoso e estes dois géneros”²⁷⁵, uma vez que no fantástico e no estranho, normalmente, o acontecimento sobrenatural não é reversível, enquanto que no maravilhoso tal não acontece²⁷⁶. Isso pode ser observado em qualquer conto de fadas em que uma varinha mágica tanto pode provocar um acontecimento nefasto como pode dissolvê-lo. Mas o fantástico vai mais além, pois ele deve provocar uma hesitação no leitor que não será resolvida durante toda a narrativa. Diz-nos Furtado, mantendo a definição de fantástico dada por Todorov em *Introduction à la littérature fantastique*:

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu’on choisit l’une ou l’autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l’étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c’est l’hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.

De facto, a essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca

²⁷⁰ Cf. Filipe Furtado, *Demónios Íntimos? A Narrativa Fantástica Vitoriana (origens, temas e ideias)*, p. 208.

²⁷¹ Cf. *Ibidem*.

²⁷² Cf. Masao Miyoshi, cit. *apud* Pierre Jourde e Paolo Tortonese, *Visages du Double - Un thème littéraire*, Nathan, Paris, 1996, p. 86.

²⁷³ Cf. Joël Malrieu, *Le Fantastique*, p. 12.

²⁷⁴ Cf. Filipe Furtado, *A Construção do Fantástico na Narrativa*, Livros Horizonte, Lisboa, 1980, p. 20.

²⁷⁵ Cf. *Ibidem*, p. 24.

²⁷⁶ Cf. *Ibidem*.

resolvida dialéctica entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer deles. Em consequência, a primeira condição para que o fantástico seja construído é a de o discurso evocar a fenomenologia meta-empírica de uma forma ambígua e manter até ao fim uma total indefinição perante ela.²⁷⁷

Já no maravilhoso, o leitor tem de admitir logo desde o início que vai entrar num mundo irreal e que qualquer acontecimento é possível nesse mundo, como vassouras e tapetes mágicos voarem. No estranho, a hesitação pode ser provocada no leitor; porém, a determinada altura da narração, o leitor de uma narrativa classificável como estranha vai obter uma explicação racional de tal acontecimento, dissipando qualquer dúvida suscitada. Resumindo, no fantástico tem que existir uma ambiguidade empírica e meta-empírica²⁷⁸. Algo de sobrenatural irrompe num mundo real, do dia-a-dia que o homem moderno conhece e reconhece como normal. É o limite entre matéria e espírito²⁷⁹. Refere Juan Herrero Cecilia:

El género fantástico, abierto a lo Sobrenatural (inexplicable racionalmente) e inscrito en el mundo real de la racionalidade «horizontal», va a poner en escena, dentro del mundo elaborado por la creación literaria, el conflicto de la dualidad que se agita en la interioridade del alma del hombre *moderno* para poder buscar un efecto saludable de catarsis por el camino de la «inquietante extrañeza». La estética del género exige una búsqueda explicativa de la misteriosa historia narrada, porque el fenómeno fantástico rompe o choca con los esquemas racionales, y el lector necessita de encontrar o deducir un tipo de *explicación* que pueda ofrecer una respuesta a su inquietud o a su angustia ante lo inexplicable. Lo fantástico sitúa entonces al lector ante el lado enigmático, oculto e inefable de la vida humana, lado que la razón crítica no puede abordar.²⁸⁰

Mas na literatura fantástica, o autor tem de considerar que a sua narrativa deve ser tão credível quanto uma narração realista²⁸¹, pois só assim consegue criar a hesitação no leitor. Afirma Malrieu “l’histoire du fantastique est inséparable de l’histoire des sciences, parce que c’est précisément dans les sciences que le fantastique trouve son fondement.”²⁸² Um bom exemplo do que se acaba de dizer é o romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, onde o poder científico de criar um homem e de ultrapassar as regras da morte são fulcrais à diegese. Tenha-se em conta que esse romance foi escrito no início de uma época que conheceu a aceleração dos avanços científicos. O cientista Frankenstein cria um homem a partir de partes de cadáveres e consegue dar-lhe vida através da eletricidade. Orgulhoso do seu feito, rapidamente se apercebe de que aquele ser nunca será um homem normal, principalmente pelo seu aspeto físico assustador. Não obstante, isso não faz daquela criatura um ser mau; pelo contrário, tem um âmago bom, apesar da pouca noção das suas capacidades, nomeadamente da sua força:

²⁷⁷ Cf. Tzvetan Todorov, *Introduction à la Littérature Fantastique*, p. 29, e Filipe Furtado, *A Construção do Fantástico na Narrativa*, p. 36, respetivamente.

²⁷⁸ Cf. Filipe Furtado, *Demónios Íntimos? A Narrativa Fantástica Vitoriana (origens, temas e ideias)*, p. 77.

²⁷⁹ Cf. Tzvetan Todorov, *Introduction à la Littérature Fantastique*, p. 122.

²⁸⁰ Cf. Juan Herrero Cecilia, *Estética y Pragmática del Relato Fantástico (Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector)*, Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, Colección Monografías, nº31, Cuenca, 1º ed., 2000, p. 18.

²⁸¹ Cf. *Ibidem*, p. 145.

²⁸² Cf. Joël Malrieu, *Le fantastique*, p. 22.

My person was hideous and my stature gigantic. What did this mean? Who was I? What was I? Whence did I come? What was my destination? These questions continually recurred, but I was unable to solve them.²⁸³

Este romance retrata a ligação do fantástico e das ciências que surgem como temática na obra: “the aspiration of modern masculinist scientists to be technically creative divinities.”²⁸⁴ Também Daiane Lourenço e Luís Silva referem:

A Literatura Fantástica, acreditamos, vem resgatar um elemento importantíssimo que talvez esteja perdido em meio a um mundo onde a razão e a ciência são mães: a fé e a crença em elementos inexplicáveis segundo as leis físicas que nos regem.²⁸⁵

Ora, a degradação é precisamente uma das principais características do gênero fantástico, assim como a dúvida suscitada pela narrativa, que pode existir não apenas no leitor, mas também no herói, e ambos têm de hesitar perante acreditar ou não na existência do fenômeno²⁸⁶. Para tal, o autor tem de ter em mente que o leitor deve identificar-se com a personagem. Se tal não acontecer, não haverá literatura fantástica²⁸⁷. Isto sucede porque o gênero fantástico normalmente atua como crítica a determinada realidade. Refere Malrieu:

Le genre fantastique se prête indifféremment à toutes les idéologies critiques, de quelque lieu qu’elles viennent, sur le plan politique, social, religieux, ou idéologique en général, parce qu’il repose sur une dénonciation des modes de pensée ou d’existence d’un groupe, par «révélation» au lecteur/personnage du caractère illusoire ou mensonger de ces modes de pensée ou d’existence.²⁸⁸

No que concerne à narração, ambas as obras apresentam a modalidade ulterior, ou seja, os acontecimentos são narrados depois de terem acontecido. É desta forma que os narradores vão gerindo a expectativa. N’A *Metamorfose*, o narrador apenas vai desvendando os acontecimentos à medida que são narrados, deixando algumas questões sem explicação, nomeadamente o porquê da insólita transformação do protagonista, apesar de esta ser apresentada logo nas primeiras linhas. Ela nunca é questionada por Gregor ou pela família, logo não é explicada ao leitor, criando a hesitação e a dúvida necessárias ao fantástico. Já n’O *Retrato de Dorian Gray*, o narrador vai revelando os acontecimentos muito mais lentamente, explicando mais pormenorizadamente o que vai sucedendo; porém, também não nos é dada a razão do fenômeno do não envelhecimento de Dorian, mas sim do seu retrato, deixando no ar a possibilidade de um pacto com o diabo, apesar de esta figura não ser referida na narrativa. Também Otília Martins nos mostra em *Le Mal dans l’Univers de Julien Green, Ambivalence et Antithèse dans l’Imaginaire Greenien* que a personagem Fabien da

²⁸³ Cf. Mary Shelley, *Frankenstein*, p. 125.

²⁸⁴ Cf. *Ibidem*, p. XXIV.

²⁸⁵ Cf. Daiane S. Lourenço e Luís F. Silva, “O Gênero Literário Fantástico: Considerações Teóricas e Leituras de Obras Estrangeiras e Brasileiras”, in *V Encontro de Produção Científica e Tecnológica*, Hachette Livre, Paraná, Brasil, 2010.

²⁸⁶ Cf. Tzvetan Todorov, *Introduction à la Littérature Fantastique*, p. 175.

²⁸⁷ Cf. Filipe Furtado, *A Construção do Fantástico na Narrativa*, p. 85.

²⁸⁸ Cf. Joël Malrieu, *Le Fantastique*, p. 84.

obra *Si j'étais vous...* não deseja o mesmo que Dorian. Contudo, também o pacto com o diabo está aqui presente:

Fabien ne désire point, comme Dorian Gray, garder une jeunesse et une beauté éternelles et il ne souhaite pas davantage le pouvoir ou la richesse. Cependant, son désir n'en est pas moins démesuré. Lorsqu'il invoque Brittomart, il s'écrie: « Viens donc me délivrer de l'ennui... » révélant ainsi l'essence même de ses aspirations intimes. Le diable se fraie toujours un chemin et est toujours là lorsqu'on l'appelle. Le pacte prend forme à l'instant où le dégoût d'exister étouffe les êtres, au point qu'ils invoquent le surnaturel comme ultime recours: l'ennui est un mal démoniaque.²⁸⁹

2. Contexto familiar

Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde, de seu nome completo, e segundo de três irmãos, nasceu em Dublin, em 1854, numa família protestante. Seu pai, Sir William Wilde, era médico oftalmologista, sendo de estatura mais pequena do que a mãe de Wilde. Muito conhecido pelas suas relações extraconjugais, que deram origem a uma falsa acusação de violação, como se viria a provar, mas que se tornaria suficiente para terminar a sua carreira e o arruinar financeiramente. Jane Frances Elgee, mulher robusta, tinha um espírito revolucionário e publicou alguns poemas sob o pseudónimo de “Speranza”. Era uma mulher culta e excêntrica, que acabou por ter o seu “salon” em Dublin. Por ela, Oscar Wilde teria nascido menina, daí a sua preferência em vesti-lo dessa forma durante a infância, o que poderá ter influenciado a sua futura tendência homossexual²⁹⁰. Também a puerícia de Franz Kafka não foi fácil, tendo em conta o ambiente familiar: aquele nasceu em Praga, em 1883, cidade então integrada no Império Austro-Húngaro. Ou seja, enquanto Wilde nasce em meados do século XIX, Kafka vem ao mundo num período já finissecular. São quase três décadas a separar os dois escritores, isto numa Europa em rápida mudança. Oriundo de uma família de judeus medianamente abastados, o nome de *Franz* foi-lhe dado em “homenagem ao Imperador Franz-Joseph”²⁹¹. Seu pai, Hermann Kafka, tinha começado por abrir uma “loja de novidades”²⁹², acabando por expandir o seu negócio para comércio grossista. Julie Löwy, sua mãe, era familiar de “rabinos ilustres, infinitamente sábios, e ricos comerciantes”²⁹³. Há quem especule sobre a possibilidade de ela ter tido depressões causadas pela morte prematura de dois irmãos de Kafka. Esta situação poderia vir a explicar uma possível causa da melancolia de Kafka ao longo da sua vida, piorada pelo seu estado físico débil. O autor teve três irmãs mais novas: Gabrielle (Elli), Valerie (Valli) e Ottilie (Ottla). A infância do autor d'A

²⁸⁹ Cf. Otilia da Conceição Pires Martins, *Le Mal dans l'Univers de Julien Green, Ambivalence et Antithèse dans l'Imaginaire Greenien*, Universidade de Aveiro, Aveiro, 1993, p. 348.

²⁹⁰ Cf. Peter Funke, *Oscar Wilde* [1969], trad. de Maria Nóvoa, Círculo de Leitores, Lisboa, 2003, p. 14.

²⁹¹ Cf. Claude Thiébaud, *As Metamorfoses de Franz Kafka*, p. 20.

²⁹² Cf. *Ibidem*.

²⁹³ Cf. *Ibidem*, p. 22.

Metamorfose pautou-se pela grande ausência dos pais, uma vez que ambos dedicavam a vida ao trabalho no armazém²⁹⁴.

Quanto à juventude dos escritores em cotejo, não é fácil reconstituir as vivências de Wilde, uma vez que não existem cartas sobre essa época, como refere Peter Funke:

Da juventude e tempo de liceu de Wilde sabemos pouco pelos outros e ainda menos por ele próprio. Nem sequer mais tarde escreveu sobre essa época, nas cartas da prisão do exílio, o que levou a maioria dos seus biógrafos a concluir que devem ter sido anos felizes. Se as suas experiências tivessem sido infelizes, de certeza que as teria invocado posteriormente.²⁹⁵

Por outro lado, tanto Wilde como Kafka foram bons alunos. O primeiro frequentou, aos dez anos, Portora Royal School, passando pelo Trinity College, ambas escolas de Dublin. Em 1874 ganhou uma bolsa para o Magdalen College, em Oxford, o que iria mudar a sua vida. Deixaria para trás a Irlanda e iria para uma prestigiada universidade inglesa, a dois passos da grande capital do Império britânico. Já nesta altura se distinguia pela sua excentricidade, especialmente no modo de vestir²⁹⁶, algo que o distinguia por completo de um tímido e discreto Kafka, como no-lo apresenta Klaus Wagenbach: “A insegurança interior... exprimia-se em Kafka de maneira oposta: no vestuário discreto e na distância tímida.”²⁹⁷

Kafka ingressou a escola alemã Mercado dos Talhantes aos seis anos²⁹⁸. Murray salienta o que o pai do autor d’*A Metamorfose* pretendia:

Os nomes alemães dados aos seus seis filhos e a escolha de uma escola primária alemã - intencionalmente ignorando a alternativa da escola primária checa, que era frequentada por apenas dez por cento das crianças judias - confirmavam a que grupo ele e o filho deveriam associar-se.²⁹⁹

Mais tarde, Kafka frequentou o Liceu Imperial³⁰⁰. Estes não foram anos muito felizes, pois o criador de Gregor Samsa estava sujeito a uma disciplina muito rígida, tanto em casa como na escola. Por outro lado, Kafka não sentia por parte dos pais qualquer apoio pela sua escrita:

Embora Hermann Kafka não fosse certamente um homem de cultura livresca, dado que os limites da sua sofisticação cultural residiam no facto de jogar às cartas depois do jantar, a sua dureza e rusticidade nunca foram deliberadamente subestimadas pelo rancoroso filho. E Julie, apesar de bem-intencionada, nunca compreendeu o significado que a escrita como vocação sagrada tinha para o filho.³⁰¹

²⁹⁴ Cf. *Ibidem*, p. 22-23.

²⁹⁵ Cf. Peter Funke, *Oscar Wilde*, p.19.

²⁹⁶ Cf. Andrew Sanders, *História da Literatura Inglesa*, p. 340-343.

²⁹⁷ Cf. Klaus Wagenbach, *Kafka* [1964], trad. de Paulo Osório de Castro, Círculo de Leitores, Companhia Editora do Minho, Minho, 1999, p. 35-36.

²⁹⁸ Cf. Claude Thiébaud, *As Metamorfoses de Franz Kafka*, p. 24.

²⁹⁹ Cf. Nicholas Murray, *Kafka*, p. 24.

³⁰⁰ Cf. Claude Thiébaud, *As Metamorfoses de Franz Kafka*, p. 24.

³⁰¹ Cf. Nicholas Murray, *Kafka*, p.19.

Contudo, o autor d'*A Metamorfose* teve um percurso escolar sem percalços e em junho de 1906 doutorou-se em Direito pela Universidade Alemã Ferdinand Karl, em Praga³⁰².

Assim, quer na vida de Oscar Wilde, quer na vida de Kafka, existe um impulso de ascensão social, mas enquanto no primeiro aquele parece ser natural, voluntariamente procurado, no segundo, tal impulso foi imposto pela família o que vai criar um motivo de tensão. Daí o desconforto que este sente em Praga:

Pode ter passado a maior parte da vida em Praga, mas nunca ali se sentiu perfeitamente à vontade - embora não seja fácil imaginar outro local onde Kafka se pudesse ter sentido inteiramente confortável. Devido às suas origens judaico-alemãs, em Praga, sofreu, no final do Império de Habsburgo, inevitáveis fricções resultantes do facto de ser membro de um gueto de muralhas invisíveis, como foi apelidado.³⁰³

Começam-se, assim, a definir as tendências literárias de ambos os autores em estudo na nossa tese. Wilde, enquanto estudante no “Trinity College”, começa a desenvolver o seu gosto pelo esteticismo dos antigos Gregos, nutrindo profunda admiração pelo seu professor de História Antiga, o Reverendo Sir John Pentland Mahaffy³⁰⁴. Não obstante, seria o professor John Ruskin quem viria a influenciar intensamente Wilde. No primeiro semestre, as aulas de Ruskin tinham por assunto “Aesthetic and Mathematics Schools of Florence”³⁰⁵, o que levou Wilde a reproduzir os passos do seu professor na descoberta das maravilhas da arquitetura italiana, tendo como companhia o Reverendo Sir John Pentland Mahaffy³⁰⁶. O impacto causado em Wilde pela frequência de Oxford, pelo conhecimento destes professores, pode ser medido nestas palavras que o autor de *Dorian Gray* profere mais tarde a propósito do que considera serem os dois pontos de viragem da sua vida: “the first when my father sent me to Oxford, the second when Society sent me to prison”³⁰⁷. Como nos explica Peter Funke:

Wilde conheceu Ruskin numa altura em que este já iniciara o caminho da estética para a reforma social; entretanto caiu sob a influência de Pater, que com trinta e quatro anos (1873) já publicara a sua primeira obra importante sobre estética. Se para Ruskin tudo o que era belo provinha do bem, Pater, partindo do conceito de que a beleza é relativa, estudou o efeito que uma obra de arte tem sobre o observador.³⁰⁸

Ruskin e Pater pertenciam ao movimento pré-rafaelita e os ensaios deste último demonstravam “a mesma satisfação decadente com o mal, degeneração e morte que já tinham chocado a sociedade vitoriana n’*As Flores do Mal* (1857), de Baudelaire, e nos poemas de Swinburne.”³⁰⁹ Wilde embrenhava-se assim nos valores estéticos da “Art for Art’s sake”³¹⁰, ou seja, o parnasianismo. Expõem Ronald Carter e John McRae, este conceito não era inovador:

³⁰² Cf. *Ibidem*, p. 43.

³⁰³ Cf. *Ibidem*, p. 15.

³⁰⁴ Cf. Sheridan Morley, *Oscar Wilde* [1976], Pavilion Books, London, 1997, p. 19.

³⁰⁵ Cf. *Ibidem*, p. 26.

³⁰⁶ Cf. *Ibidem*.

³⁰⁷ Cf. *Ibidem*, p. 19.

³⁰⁸ Cf. Peter Funke, *Oscar Wilde*, p. 25-27.

³⁰⁹ Cf. *Ibidem*, p. 28.

Aestheticism may be traced back to Keats's affirmation, "Beauty is truth, truth Beauty" (in *Ode on a Grecian Urn*, 1819). The giving of absolute values to such abstracts as art, beauty, and culture, is part of the late Victorian search for constants in a fast-changing universe.³¹¹

De facto, o parnasianismo é um esteticismo formal "que advoga a supremacia da arte até mesmo sobre a vida e a Natureza. O seu lema, "*ars pro artis*", ou seja, a arte pela arte, transformou-se em «a vida pela arte», onde a beleza é mais importante do que a moral. O pai deste movimento foi o francês Théophile Gautier (1811-1872), e, em língua portuguesa, foram representantes do parnasianismo Cesário Verde (1855-1886), nomeadamente no poema "De tarde" (1901)³¹², Gonçalves Crespo (1846-1883), na coletânea *Nocturnos* (1882)³¹³, ou o poeta brasileiro Olavo Bilac (1865-1918), em cuja obra se pode observar a perfeição formal e a beleza dos objetos descritos. Wilde também se identificou, como dissemos, com esta estética: "*A estética é mais elevada do que a ética*", escreve quase no fim de *O Crítico como Artista*³¹⁴. O parnasianismo não subordinava a arte a nenhum valor ético, a nenhum credo ideológico-político, e isso também permite enquadrar a degradação de Dorian Gray: este pauta a sua vida apenas pela manutenção da sua beleza, alheando-se de valores éticos, religiosos ou sócio-políticos. Oscar Wilde foi, todavia, "um renitente apóstolo" deste "dandismo esteticista", nas palavras de Margarida Vale de Gato³¹⁵ e, de facto, a sua escrita revela uma plena consciência do contexto histórico-cultural, e por isso afirma Sanders:

Representou [Wilde] também os papéis de pessoa da sociedade londrina e comentador social irónico e provocador. Subjacente a toda a vida e obra de Wilde havia, contudo, uma seriedade e uma consciência aguda, mas descontraída, de que estava de facto a representar (ele admitia prontamente haver uma estreita relação entre as duas coisas). A homossexualidade de Wilde, expressa tanto velada como abertamente naquilo que escreveu durante os anos 90, talvez fosse no início pouco mais do que um aceno à *décadence* francesa importada; após a terrível descida assinalada pelo seu julgamento e prisão (abismo que ele de certa forma parece ter deliberadamente cortejado), o pendor contestatário da sua arte tornou-se manifesto. O estilo sofisticado de muita da sua prosa, a elaboração excessiva da sua poesia, e a espiritualidade aforística e paradoxal das suas peças de teatro, tudo é subversivo. E faz mais do que rejeitar os valores vitorianos na vida e na arte em nome da estética; incita de forma provocadora uma reacção à diferença... Wilde questiona continuamente instituições, imperativos morais e estereótipos sociais.³¹⁶

Michael Gillespie partilha esta ideia, opinando:

Wilde's originality, however, went beyond replication in his art of the eccentric persona of the Dandy he assumed in public. His intellect, like his writing, depended for its successful expression on conveying multiple points of view. In seeking the creative stimulus of a range of experiences, Wilde, with calculated assurance,

³¹⁰ Cf. Ronald Carter and John McRae, *The Routledge History of Literatura in English - Britain and Ireland*, p. 283.

³¹¹ Cf. *Ibidem*.

³¹² Cf. Cesário Verde, *Livro de Cesário Verde: e Poesias Dispersas*, Europa-América, Mem-Martins, 1988.

³¹³ Cf. Gonçalves Crespo, *Nocturnos*, Porto Editora, Porto, 1966.

³¹⁴ Cf. Peter Funke, *Oscar Wilde*, p. 115.

³¹⁵ Cf. Margarida Vale de Gato, "Nota Introdutória", in Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 8.

³¹⁶ Cf. Andrew Sanders, *História da Literatura Inglesa*, p. 633. Acrescento nosso.

moved easily through a range of social strata, collecting a variety of perspectives on Victorian life.³¹⁷

Por outro lado, Wilde nunca teve grandes obstáculos por parte da sua família ao dedicar a vida à escrita, até porque a mãe, extremamente protetora, fora ela própria escritora. Estes fatores talvez expliquem a proximidade de Wilde à mãe. Como nos diz Funke:

De facto, a ligação e dependência interior da mãe era em Wilde mais forte do que do pai. As suas cartas reflectem bem esta relação diferente que tinha com os pais. A única carta conhecida dirigida ao pai está escrita no tom de uma exposição atenciosa, mas distanciada e pragmática. As cartas endereçadas à mãe mostram, pelo contrário, uma desenvoltura e um afecto que deixam adivinhar a existência de uma relação íntima entre os dois.³¹⁸

Sinal desta ligação privilegiada com a mãe é o facto de um dos grandes desgostos de Wilde resultar do facto de se encontrar preso aquando da morte da sua progenitora, como expressa na *Carta a Bosie*:

Fui transferido para aqui passada uma semana. Três meses depois morre a minha mãe. Tu, melhor que ninguém, sabias quão profundamente a amava e a venerava. A sua morte foi-me horrível que eu, que fora um mestre da linguagem, não tenho palavras para exprimir a minha angústia e desgraça (...).³¹⁹

Kafka, ao invés, nunca sentiu o apoio dos pais para a sua vocação literária, pelo que, após se ter doutorado, o nosso autor começou a estagiar no escritório de um tio advogado, Richard Löwy. Mais tarde, acabaria por ir trabalhar para uma sucursal em Praga da seguradora italiana “Assicurazioni Generali”³²⁰. Refere Kafka:

(...) não posso entregar-me inteiramente a essas ocupações literárias como seria necessário (...). Sem mesmo levar em linha de conta a situação da minha família, não poderia viver apenas da literatura, em virtude da lenta progressão das minhas obras e do seu carácter particular; além disso a minha saúde e o meu carácter impedem-me de me abandonar a uma vida que seria incerta, mesmo no caso mais favorável. Eis porque me tornei funcionário de um instituto de seguros sociais.³²¹

O frustrado funcionário de um instituto de seguros sociais metamorfoseia-se, pois, literariamente, num frustrado caixeiro-viajante, em Gregor. O paralelismo é flagrante. Talvez por isso se justifiquem as seguintes apreciações de Nuno Amado:

Kafka define a sua necessidade de escrever como uma “necessidade mais alta”, como uma “vocação irrevogável”; escrever é, para ele, uma obrigação inescapável. A literatura faz de tal forma parte de si que não é apenas um instrumento, é algo

³¹⁷ Cf. Michael Patrick Gillespie, *The Picture of Dorian Gray: What the World Thinks Me*, Twayne Publishers, New York, 1995, p. 10.

³¹⁸ Cf. Peter Funke, *Oscar Wilde*, p. 10.

³¹⁹ Cf. Oscar Wilde, *Carta a Bosie*, trad. de Maria Célia Coutinho, revisão de Sofia Graça Moura, Nova Vega, Lisboa, col. Escola de Letras, 2009, p. 47.

³²⁰ Cf. Claude Thiébaud, *As Metamorfoses de Franz Kafka*, p. 26.

³²¹ Cf. Franz Kafka, *Antologia de Páginas Íntimas*, seleção, prefácio e trad. de Alfredo Margarido, Guimarães Editores, Lisboa, col. Filosofia & Ensaios, 3ª ed., 2002, p. 47.

que nasceu com ele, carne da sua carne. Assim sendo, escrever não é um acto voluntário, mas uma reacção à presença em si de algo.³²²

Continua o ensaísta:

Não vendo outra utilidade para si senão na escrita, Kafka tem de se dedicar a ela. O problema é que aceitar isto implica, em simultâneo, aceitar a estranheza com que a presença da literatura no seu organismo o dota.³²³

Deste modo, a relação de Wilde e de Kafka com a família e com a escrita é bem distinta: Wilde foi apoiado, enquanto a escrita é um refúgio e uma catarse para um Kafka oprimido pela família. Por outro lado, é curioso ver como Kafka não se revolta contra os pais, pelo menos não o exterioriza nesta fase e, aos 24 anos, o autor d'*A Metamorfose* aceita tornar-se “funcionário numa agência de seguros sociais [Departamento de Seguros contra Acidentes de Trabalho do Reino da Boémia]³²⁴, o que viria a agravar a sua incapacidade de escrever. A obrigação profissional e a obrigação da escrita não eram conciliáveis e, coexistindo, só poderiam exacerbar a sua insatisfação.”³²⁵ Kafka é o primeiro a confessar o seguinte:

Como sou apenas literatura e como não quero nem posso ser outra coisa, o meu emprego não poderá nunca seduzir-me, só poderá pelo contrário destruir-me completamente.³²⁶

No seio da sua família, Kafka sente-se como alguém à parte, “um mero observador”³²⁷, sem qualquer “sentido da vida de família”³²⁸, como nos mostra Murray:

Os pais e o filho falavam simplesmente linguagens diferentes. «Sempre vi os meus pais como opressores», escreveu certa vez Franz. Tinha horror à vida familiar: «Não consigo viver com pessoas. Detesto em absoluto todos os meus parentes, não porque sejam perversos, não porque não os tenha em boa consideração... mas simplesmente porque são as pessoas com quem vivo em íntima proximidade. Trata-se simplesmente do facto de ser incapaz de me submeter à vida em comum... Encarando a questão de forma objectiva, gosto de toda a gente, mas a minha afeição não é tão grande que, proporcionadas as exigências físicas necessárias, me não sentisse incomparavelmente mais feliz a viver num deserto, numa floresta ou numa ilha, que aqui no meu quarto, entre o quarto dos meus pais e a sua sala de jantar.»³²⁹

Observa-se no final desta citação kafkiana a referência ao quarto como um refúgio face às pessoas. Ora, é neste quarto que também Gregor Samsa se irá isolar n'*A Metamorfose*, um isolamento forçado e não voluntário, como provavelmente aconteceria na vida de Kafka, mas

³²² Cf. Nuno Amado, “Kafka: uma Habilidade Necessária” in Teresa Martins de Oliveira e Gonçalo Vilas-Boas (org.), *Kafka - Um Livro sempre Aberto*, Deriva, Porto, 2011, p. 28.

³²³ Cf. *Ibidem*, p. 30.

³²⁴ Cf. Claude Thiébaud, *As Metamorfoses de Franz Kafka*, p. 26.

³²⁵ Cf. Nuno Amado, “Kafka: Uma Habilidade Necessária” in Teresa Martins de Oliveira e Gonçalo Vilas-Boas, *Kafka - Um Livro sempre Aberto*, p. 31.

³²⁶ Cf. Franz Kafka, *Antologia de Páginas Íntimas*, p. 98.

³²⁷ Cf. *Ibidem*, p. 99.

³²⁸ Cf. *Ibidem*.

³²⁹ Cf. Nicholas Murray, *Kafka*, p. 20.

onde também Gregor encontra alguma proteção do olhar repugnado e do ostracismo violento dos familiares. Trata-se, claro, de uma conjectura, mas o quarto de Gregor poderá ser a realização de uma situação autobiográfica, sendo o isolamento do sujeito no quarto, muito típico dos adolescentes. Por outro lado, os constantes internamentos de Kafka em sanatórios imprimiram ao quarto uma dimensão simbólica presente na sua vida, a do isolamento esperançoso numa cura e de regresso ao convívio com os outros, tal como Gregor parece teimosamente acreditar até determinado ponto que a família o irá aceitar na sua nova condição física. Também uma aparentemente inócua questão linguística afastava Kafka de sua mãe, como desabafa nas páginas do seu *Diário* em 1911:

Ontem tive a impressão de que nem sempre amei minha mãe tanto como ela o merecia, e como eu era capaz, foi porque a língua alemã mo impediu. A mãe judia não é uma *Mutter*. (...) Damos a uma mulher judia o nome de *Deutsche Mutter*, enquanto esquecemos a contradição, e a contradição penetra mais profundamente no sentimento; *Mutter* é um termo alemão sobretudo para o judeu. Contém tanta frieza como esplendor cristão, de tal modo que a mulher judia nomeada *Mutter* se encontra absolutamente expatriada.³³⁰

Ou seja, o facto de ter de chamar *Mutter* à sua mãe imprimia frieza à expressão, uma vez que essa palavra alemã significava para os judeus praguenses ‘mulher judia’ e não ‘mãe’. Mas a família de Kafka, como vimos, fazia questão de usar no Império de Habsburgo o idioma alemão para se sentir mais integrado. Além disso, a herança judaica era alvo de discórdia entre Kafka e seu pai, como Murray refere:

Na famosa, e nunca enviada, *Carta ao Pai*, de 1919, Kafka fez uma cuidadosa distinção entre três atitudes diferentes em relação ao judaísmo que o pai implementara nele. A primeira fora a culpa de, enquanto criança, não ir com suficiente frequência à sinagoga ou de não cumprir os jejuns rituais... A fase seguinte teve início quando Kafka começou, enquanto rapaz, a julgar absurdo que o pai usasse essa «insignificante amostra de judaísmo» como motivo para repreender o filho... Nesta situação, a impiedade deliberadamente irreverente de Kafka exprime a sua frustração por ser arrastado para a sinagoga em prol das aparências.³³¹

Esta situação levou Kafka a nutrir um sentimento de aversão pelas aparências, algo patenteado em Gregor Samsa. Milan Kundera diz-nos a respeito dos protagonistas das obras kafkianas:

Kafka n’a jamais formulé de réflexions abstraites sur les problèmes de la vie humaine ; il n’aimait pas inventer des théories ; jouer le rôle d’un philosophe ; il ne ressemblait ni à Sartre ni à Camus ; immédiatement, ses observations de la vie se transformaient en fantaisie ; en poésie - la poésie de la prose.³³²

³³⁰ Cf. Franz Kafka, *Antologia de Páginas Íntimas*, p. 83.

³³¹ Cf. Nicholas Murray, *Kafka*, p. 88-89.

³³² Cf. Milan Kundera, “J’aimerais définir la beauté de Kafka mais je n’y arriverai jamais”, *Nouvel Observateur*, <in <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20140603.OBS9277/j-aimerais-definir-la-beaute-de-kafka-mais-je-n-y-arriverai-jamais.html>, publicado em 03/06/2014. (consultado em 10/06/14)>.

E é o tema do jogo entre a essência e a aparência que também vemos no romance *O Retrato de Dorian Gray*, onde Oscar Wilde mostra um protagonista obcecado pelo bem- parecer.

Não no que diz respeito ao reconhecimento social, mas no reconhecimento como crítico e autor, Wilde teve que trilhar um caminho que não foi fácil:

Mais difícil do que o sucesso social foi ser reconhecido como homem de letras e crítico de arte, pois Wilde apresentava-se publicamente como defensor desse esteticismo que conhecera em Oxford, enquanto estudante, e que, embora de uma forma diferente, já dez anos antes merecera violentas críticas da sociedade vitoriana.³³³

Kafka, por sua vez, refere Teresa Martins de Oliveira na introdução da obra *Kafka - Um Livro sempre Aberto*, “parece congregar em si as contradições próprias da sua época e condição, vem a tornar-se num dos autores mais importantes não só da literatura de expressão alemã como da literatura mundial do século XX.”³³⁴ Kafka não conseguia viver sem escrever, o que lhe causava sofrimento por não conseguir conciliar a escrita com o trabalho e por nunca ter tido apoio por parte da família para a sua veia artística. A outra causa do sofrimento kafkiano advém da consciência do isolamento em que estava, nomeadamente por não conseguir ter um relacionamento sério com uma mulher, rejeitando fortemente a ideia de casamento. Klaus Wagenbach menciona que “Kafka tinha perfeita consciência da situação política e social da população alemã de Praga. Numa carta a Milena escreveu sucintamente: *Nunca vivi no meio do povo alemão.*”³³⁵ Por outro lado, a sua saúde física não era das melhores, e desde cedo Kafka começou a passar temporadas em sanatórios. Contudo, isso não impediu que o autor começasse a fazer o seguinte:

[a] articular uma mundividência mais ampla, de maior alcance e profundidade e, por certo, de maior frieza. A timidez e a reserva do adolescente vão-se metamorfoseando lentamente na terrível solidão existencial - a agonia autodilacerante - com que a sua escrita madura (e a sua posterior correspondência) enfrentou o mundo.³³⁶

Estas circunstâncias fazem com que mentalmente também passe por momentos depressivos. Milan Kundera refere algumas preocupações que Kafka abordou nas suas obras:

O olhar hipnótico do poder, a busca desesperada da própria falta, a exclusão e a angústia de ser excluído, a condenação ao conformismo, o carácter fantasmagórico do real, e a realidade mágica do «dossier», a perpétua violação da vida íntima, etc., todas estas experiências que a História fez com o homem nos seus imensos tubos de ensaio, Kafka fê-las (alguns anos mais cedo) nos seus romances.³³⁷

³³³ Cf. Peter Funke, *Oscar Wilde*, p. 47.

³³⁴ Cf. Teresa Martins de Oliveira e Gonçalo Vilas-Boas, *Kafka - Um Livro sempre Aberto*, Deriva, Porto, 2011, p. 7.

³³⁵ Cf. Klaus Wagenbach, *Kafka*, p. 69.

³³⁶ Cf. Nicholas Murray, *Kafka*, p. 75. Acrescento nosso.

³³⁷ Cf. Milan Kundera, *A Arte do Romance* [1987], trad. de Luísa Feijó e Maria João Delgado, Dom Quixote, Lisboa, 2002, p. 137.

Durante o ano de 1911, os seus anseios e frustrações literárias tornar-se-iam crescentes; daí o Outono de 1912 ter sido tão importante, coincidindo com a escrita d'A *Metamorfose*³³⁸, apesar de esta só vir a ser publicada na íntegra em 1915³³⁹. De facto, como nos diz Thiébaud, "A *Metamorfose* é o mais longo e também o mais estruturado dos textos que Kafka concluíra até então."³⁴⁰ Foi publicada pela primeira vez em 1913 nos *Weisse Blätter*, de René Schickele, logo a seguir incluída na colecção «Der Jüngste Tag», de Kurt Wolff. Alvo de contínuas reedições, chega a ser adaptada ao cinema, como são os casos de A *Metamorfose*, do cineasta Valeri Fokin ou a outra versão da mesma obra de Jan Nemeč, ao teatro, nomeadamente a peça encenada por Fran Estévez³⁴¹. Esta obra complexa explora a degradação de um ser humano que se vê confrontado numa manhã com a sua metamorfose em inseto. Thiébaud considera o seguinte:

O leitor vive por dentro a obnubilação das suas faculdades; o mais atroz é compreender (...) a evolução da atitude dos pais em relação ao filho. Pela sua parte, transborda de amor, tanto pelo pai, como pela mãe e pela irmã, Grete (...). Mas eles vão-se progressivamente convencendo de que aquele filho, que já em nada se lhes assemelha, não possui qualquer espécie de inteligência ou sensibilidade. E quando certas reacções lhes demonstram o contrário, preferem ignorá-las: o preço a pagar pela sua tranquilidade.³⁴²

E esta relação de Gregor com a família traduz a degradação dos nexos familiares de Kafka:

A atmosfera opressora do lar dos Kafka e a insólita angústia de um dos seus residentes, a sua manifesta mutação em algo infra-humano, no seio de uma família pouco compreensiva, constituem a matéria-prima transformada pelos processos de arte kafkiana em A *Metamorfose*.³⁴³

E Oscar Wilde? Teria ele também sido um homem isolado? Depois de regressar da América, em 1883, onde fora dar algumas palestras, levando a sua doutrina estética e onde fora alvo de algumas críticas devido ao seu comportamento e modo de vestir³⁴⁴, Wilde conheceu Constance Mary Loyd, com quem viria a casar-se a 29 de maio de 1884, na igreja de St. James, em Paddington³⁴⁵, indo viver numa casa decorada com os preceitos da época. Seria esta uma tentativa de apagar a reputação homossexual ganha anteriormente? Sheridan Morley coloca esta questão:

³³⁸ Cf. Nicholas Murray, *Kafka*, p. 111.

³³⁹ Cf. *Ibidem*, p. 153.

³⁴⁰ Cf. Claude Thiébaud, *As Metamorfoses de Franz Kafka*, p. 57.

³⁴¹ Cf. Valeri Fokin (realizador), *A Metamorfose*, (2002), Jan Nemeč (realizador), *A Metamorfose*, (1975), disponível in <<https://www.youtube.com/watch?v=94mfxO9IU9Y> (consultado a 14/03/2014)> e Fran Estévez (direção), (2011), disponível in <<http://palcoteatral.blogspot.pt/2011/09/metamorfose-franz-kafka.html>, (consultado em 12/03/2014)>.

³⁴² Cf. Claude Thiébaud, *As Metamorfoses de Franz Kafka*, p. 58.

³⁴³ Cf. Nicholas Murray, *Kafka*, p. 132.

³⁴⁴ Cf. Lionel Trilling and Harold Bloom, *Victorian Prose and Poetry - The Oxford Anthology of English Literature*, Oxford University Press, London, 1973, p. 340-343.

³⁴⁵ Cf. Sheridan Morley, *Oscar Wilde*, p. 28.

It seems possible that with his marriage he had decided to start a new lease of life and suppress the homosexuality of his earlier years, but equally possible that he did not regard marriage as having very much to do with it one way or the other. He was, as he kept reminding Constance, an Artist, and an Artist must surely be allowed to be free from the everyday constraints of lesser folk.³⁴⁶

Wilde alcançou muito do seu sucesso enquanto teorizador literário. Apesar de nesses ensaios se notarem algumas influências dos diálogos platônicos e do mestre de Wilde, Pater, diz-nos Andrew Sanders:

Os argumentos centrais de Wilde derivam, contudo, da consciência de que a arte é muito mais do que a mera imitação da natureza. «Uma Verdade na Arte», afirma ele em *The Truth of Masks (A Verdade das Máscaras)* (1891), «A Truth in Art is that whose contradictory is also true» («é aquilo cujo oposto também é verdadeiro»). Em *The Decay on Living* nota-se-lhe também o prazer recorrente em insistir que «the telling of beautiful untrue things, is the proper aim of Art» («o descobrir de belas coisas falsas, é o verdadeiro objectivo da Arte»).³⁴⁷

Assim, *Intentions* (1891) contém quatro ensaios sobre estética: “O Declínio da Mentira”, “Pena, Pincel e Veneno”, “O Crítico como Artista” e “A Verdade das Máscaras”. Wilde escreveu nesse mesmo ano o texto *The Soul of Man under Socialism (A Alma do Homem sob o Socialismo)*, mostrando um Wilde mais sério e consciente do contexto económico-social que o rodeia. Apesar de a sua preocupação não passar pela proclamação dos ideais socialistas, nomeadamente a redistribuição da propriedade, denuncia a opressão do homem pelas máquinas³⁴⁸ da revolução industrial. Também neste ano mostrou a sua faceta de crítico com *Intentions* (1891), obra que ficou igualmente conhecido pelas suas tragédias, de entre as quais se destaca *Salome* (1894), inicialmente escrita em francês e traduzida por Lord Alfred Douglas, nesse ano. Baseada na morte de João Baptista e no conto *Herodias* (1877) do francês Gustave Flaubert, só pôde ser encenada na Inglaterra depois de 1931 devido à reputação do seu autor e ao tratamento erótico dado ao episódio bíblico subjacente³⁴⁹. Apesar de tudo, a nível profissional, Wilde conseguiu o reconhecimento da sua faceta dramática em 1892 com *Lady Windermere’s Fan* (1892), *A Woman of no Importance* (1893), *An Ideal Husband* e *The Importance of Being Earnest*, estas últimas de 1895³⁵⁰. Mas este foi o ano da prisão de Wilde, o que levaria tais peças a serem retiradas de cena.

Verifica-se que, em qualquer circunstância, Wilde dava grande valor à sua arte e à vida dos artistas, acreditando que estes não deveriam estar sujeitos às mesmas restrições que as restantes pessoas. Contudo, e como homem de família aceitava qualquer trabalho, porque a sua mulher estava à espera de Cyril, o primeiro dos dois filhos que viriam a ter³⁵¹. É neste contexto que Wilde publica, no ano de 1890, na revista *Lippincott’s Magazine*, em fascículos, como era típico da época, o romance *O Retrato de Dorian Gray*, obra que viria a ser

³⁴⁶ Cf. *Ibidem*, p. 29.

³⁴⁷ Cf. Andrew Sanders, *História da Literatura Inglesa*, p. 633.

³⁴⁸ Cf. *Ibidem*.

³⁴⁹ Cf. *Ibidem*, p. 633-636.

³⁵⁰ Cf. Lionel Trilling and Harold Bloom, *Victorian Prose and Poetry - The Oxford Anthology of English Literature*, p. 340-343.

³⁵¹ Cf. Sheridan Morley, *Oscar Wilde*, p. 60.

publicada nove meses depois em livro e durante os quais Wilde escreveria o diálogo em jeito de ensaio *O Crítico como Artista*³⁵². A revista em causa pagaria duzentas libras pelos direitos de autor, dinheiro que Wilde não podia negar³⁵³. Contudo, Sheridan Morley explica que esta obra não terá sido criada pelo dinheiro:

But *Dorian Gray* was not written for the money. The idea of a “major” novel had long appealed to Oscar, whose published work up to this time had been more than a little ephemeral.³⁵⁴

Segundo alguns críticos, a personagem de Basil Halward terá sido inspirada em Charles Shannon, um artista daquela época; Lord Henry Wotton, no amigo de Wilde de Oxford, Lord Ronald Gower; e o protagonista, Dorian Gray, em alguns traços de Wilde, sobretudo na homossexualidade nele implícita. De facto, Dorian poderia ser definido pelas palavras proferidas por Wilde em relação a ele próprio na *Carta a Bosie*, onde o desejo homossexual é subtilmente sugerido:

Mas além de tudo isto, eu tinha coisas diferentes. Deixei-me seduzir pelos longos feitiços da facilidade sensual e inconsciente. Diverti-me a fazer de *flâneur*, de janota, de homem da moda. Rodeei-me de criaturas inferiores e de espíritos pobres. Tornei-me num esbanjador do meu próprio génio. E o facto de desperdiçar uma eterna juventude dava-me uma alegria singular. Desci deliberadamente à lama em busca de novas sensações. O que o paradoxo era para mim na esfera do pensamento foi-o a perversidade na esfera da paixão. No fim, o desejo era uma doença ou uma loucura, ou ambas as coisas.³⁵⁵

Mas a sociedade vitoriana era homofóbica, obrigando muitos homossexuais a manter vidas duplas, mas exemplares na aparência, de acordo com os valores da época. Como refere Eliane Pires:

A sua obra *The Picture of Dorian Gray*, que foi criticada principalmente pelos moralistas, continha algo mais que um toque autobiográfico. O autor apresenta a homossexualidade como uma realidade existente no seu país, embora sofresse a camuflagem da mentira e do opróbio. O livro expunha a hipocrisia da sociedade londrina que vivendo numa das cidades mais imorais, se orgulhava das suas virtudes.³⁵⁶

Wilde pretendia mostrar esta hipocrisia reinante e não só o conseguiu através de algumas das suas obras, nomeadamente *n’O Retrato de Dorian Gray*, como também viveu desta forma, sofrendo as consequências. Afirmam Carter e McRae:

Wilde’s “transgressive ethic” was a fully conscious playing with Victorian assumptions: “How I used to toy with that Tiger, Life”, as he expressed it after his released from prison. One of Oscar Wilde’s stories, which effectively explores Victorian assumptions and values about a variety of issues including art, is *The*

³⁵² Cf. *Ibidem*, p. 74.

³⁵³ Cf. *Ibidem*, p. 70-71.

³⁵⁴ Cf. *Ibidem*, p. 71.

³⁵⁵ Cf. Oscar Wilde, *Carta a Bosie*, p. 57.

³⁵⁶ Cf. Eliane Cristine Raab Pires, “Oscar Wilde: a tragicidade da vida de um escritor”, in *Série Estudos*, Edição do Instituto Politécnico de Bragança, Bragança, 2005, p. 11.

Picture of Dorian Gray ... It was, of the “art for art’s sake” movement, as a criticism of superficial self-love, and as a criticism of a society, Victorian society, which does not recognise its moral responsibilities.³⁵⁷

Porém, apesar de toda esta “normalidade dos preceitos da Inglaterra Vitoriana”, Wilde não conseguiu resistir aos seus impulsos, à sua verdadeira natureza, e ao conhecer Lord Alfred Douglas, mais conhecido por Bosie ou Boiesie, como era conhecido na infância devido ao seu jeito efeminado, começou a sua ruína social, financeira e emocional. Aí começou a sua degradação, num paralelo com a personagem Dorian Gray. Como declara Wilde na *Carta a Bosie*: “enquanto estiveste comigo foste a ruína absoluta da minha Arte.”³⁵⁸ Numa perspetiva da vida superar a arte, António Feijó compara estas duas situações. Ou seja, a “Vida poderá retomar a sua superioridade, e, numa materialização adicional, anular a Arte: Dorian Gray mata Basil, «Bosie» Douglas mata Oscar Wilde.”³⁵⁹

De facto, Wilde mantinha com a mãe de Bosie uma relação próxima ao ponto de este referir que numa conversa que tivera com ela, ela falara do seu filho:

Falou-me dos teus dois principais defeitos, a vaidade e o facto de seres, como disse, «um leviano em matéria de dinheiro». Tenho uma recordação nítida de como ri; não fazia a menor ideia de que o primeiro me levaria à prisão e o segundo à bancarrota.³⁶⁰

Wilde sabia que caminhava rumo ao declínio. Falava explicitamente da completa degradação ética que “o amante lhe trouxe”³⁶¹. Ele tinha consciência de que “desgraçara (...) eternamente” o nome da família³⁶². Por esta altura, Londres exibia três peças de sua autoria, e Wilde encontrava-se numa posição confortável a nível sócio-económico, quando surge a acusação de práticas homossexuais, pelas quais foi condenado e sentenciado a dois anos de trabalhos forçados, após três julgamentos³⁶³. O grande incitador desta acusação foi o pai de Bosie, que procuraria provar a acusação até às últimas consequências³⁶⁴. Wilde confessa que Bosie poderia ter tido um papel importante na luta para a sua absolvição, algo que não aconteceu. Muito pelo contrário, Bosie quis publicar, para profunda dor de Wilde, as cartas enviadas da prisão pelo amante:

(...) penso que teria sido bom, tanto para ti como para mim, se tivesses protestado contra a versão que o teu pai deu da nossa amizade, tão grotesca quanto venenosa e absurda nas suas referências a teu respeito, quanto desonrosa em relação a mim. Essa versão passou agora para a História como verdadeira: é citada, acreditada e

³⁵⁷ Cf. Ronald Carter and John McRae, *The Routledge History of Literatura in English - Britain and Ireland*, p. 284-285.

³⁵⁸ Cf. Oscar Wilde, *Carta a Bosie*, p. 12.

³⁵⁹ Cf. António M. Feijó, “Posfácio”, in Oscar Wilde, *Intenções*, trad. e posfácio de António M. Feijó, Edições Cotovia, Lda., Lisboa, 2ª ed., 1993, p. 215.

³⁶⁰ Cf. Oscar Wilde, *Carta a Bosie*, p. 13.

³⁶¹ Cf. *Ibidem*, p. 15.

³⁶² Cf. *Ibidem*, p. 47.

³⁶³ Cf. Lionel Trilling and Harold Bloom, *Victorian Prose and Poetry - The Oxford Anthology of English Literature*, p. 340-343.

³⁶⁴ Cf. *Ibidem*.

comentada, o pregador utiliza-a para seu texto e o moralista para o seu árido tema (...).³⁶⁵

Wilde ainda ficaria mais magoado, não porque o pai de Bosie o tinha acusado daquele crime, mas sobretudo pelas consequências que daí adviriam na sua arte:

Tendo-me injuriado na minha qualidade de homem e, em particular, na qualidade de homem público, e em público, decide finalmente atacar-me da pior maneira, isto é, como artista e no local em que a minha Arte está a ser representada.³⁶⁶

Esta visão foi, todavia, contrariada pelo próprio autor:

“Sir”, he wrote to the editor of the *St James’s Gazette* on 25 June 1890: I have read your criticism of my story *The Picture of Dorian Gray* and I need hardly say that I do not propose to discuss its merits or demerits, its personalities or its lack of personality. England is a free country, and ordinary English criticism is perfectly free and easy. Besides, I must admit that, either from temperament or from taste, or from both, I am quite incapable of understanding how any work of art can be criticized from a moral standpoint. The sphere of art and the sphere of ethics are absolutely distinct and separate; and it is to the confusion between the two that we owe the appearance of Mrs Grundy, that amusing old lady who represents the only original form of humour that the middle classes of this country have been to produce.³⁶⁷

E Margarida Vale de Gato é taxativa ao assertar: “*O Retrato de Dorian Gray* não é o espelho de Oscar Wilde”³⁶⁸.

Já do ponto de vista do crítico e biógrafo novecentista Sheridan Morley, Wilde ter-se-á inspirado para criar a personagem de Basil Halward numa visita ao estúdio de um pintor amigo chamado Basil Ward:

(...) one day the sitter there was a young man of great beauty who naturally impressed Oscar greatly. “What a pity”, he said to Ward afterwards, “That such a glorious creature should ever grow old!” Ward agreed, adding fancifully that it would be wonderful if the boy could always remain young while the portrait aged in his place, and from those slender beginnings, recounted by almost all Wilde’s subsequent biographers, was born the outline for *The Picture of Dorian Gray*.³⁶⁹

Morley refere ainda que os ideais de Wilde se podem rever na personagem de Lord Henry Wotton: “Oscar’s own philosophy could be heard tumbling from the lips of another character in the book, the exquisite Lord Henry Wotton...”³⁷⁰.

Quanto à reação do público, *O Retrato de Dorian Gray* seria uma obra que iria causar algum incómodo nas mentalidades da época. É essa a opinião de Morley: “*Dorian Gray* provoked a gratifying storm of indignation... Perhaps no other novel of the late nineteenth century...”³⁷¹. Contudo, Yeats considerava *Dorian* um livro magnífico, apesar de “all its faults”, e para alguns há uma moralidade subliminar ao fim da história com a punição da

³⁶⁵ Cf. Oscar Wilde, *Carta a Bosie*, p. 45.

³⁶⁶ Cf. *Ibidem*, p. 36.

³⁶⁷ Cf. *Ibidem* p. 73.

³⁶⁸ Cf. Margarida Vale de Gato, in “Nota Introdutória”, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 7.

³⁶⁹ Cf. Sheridan Morley, *Oscar Wilde*, p. 71.

³⁷⁰ Cf. *Ibidem*.

³⁷¹ Cf. *Ibidem* p. 72.

vaidade do protagonista. Defensores desta tese são, por exemplo, Lionel Trilling e Harold Bloom, que veem na contundência dos axiomas do “Prefácio”, autógrafo, uma sátira implícita ao esteticismo parnasiano, levado ao paradoxo na vida de Dorian Gray:

Yet the conclusion of the novel is nothing if not moral and even grim in its disclosure of the ugliness, corruption, emptiness, and despair that lie beneath the surface of the mode of existence that has been made to seem so desirable. For all its faults of tone and style, *The Picture of Dorian Gray* is a significant and memorable work and perhaps in nothing so much as its Preface, which consists of a series of epigrams intended to shock by their insolence.³⁷²

A homossexualidade implícita nesta obra granjeou a Wilde um “*succès de scandale*”³⁷³ que o fez regressar ao círculo da classe elitista que anteriormente frequentara.

Segundo nos mostra o Professor Peter Funke, a revisão e posterior edição do livro viria a ter mais crédito de que a edição da revista³⁷⁴. Acrescenta ainda:

(...) uma das particularidades do livro é ser precisamente o artista, que segundo Wilde é independente das representações morais do seu tempo, a defender a moral tradicionalmente cristã - e a morrer por isso.³⁷⁵

Wilde reconheceu que o “único erro artístico do livro”³⁷⁶ seria o seguinte:

Yes, there is a terrible moral in "Dorian Gray"—a moral which the prurient will not be able to find in it, but it will be revealed to all whose minds are healthy. Is this an artistic error? I fear it is. It is the only error in the book.³⁷⁷

Wilde considerou que este erro seria alterado posteriormente na edição em livro. Contudo, diz-nos Funke que tal nunca viria a acontecer. Wilde acrescentaria ainda a personagem de James Vane, que, ao querer fazer Dorian pagar este por ter levado Cybil Vane ao suicídio, viria a acentuar ainda mais o teor moral do livro³⁷⁸.

Chegados a este ponto, constatamos a existência de uma semelhança dos percursos familiares de Wilde e de Kafka: a nefasta influência de figuras masculinas na vida dos autores, sendo que em Kafka é o próprio pai que causa o isolamento e o sofrimento do filho e em Wilde, é o pai do amante e o amante que causam a desgraça social e económica do autor. Estas figuras são sentidas como portadoras de tragédia. É tão forte o opróbrio sentido por Wilde que este, após sair da cadeia, adotaria o pseudónimo de Sebastian Melmoth:

Sebastian to recall the martyr transfixed by arrows and also to commemorate the arrows printed on a convict's garb, Melmoth after the one famous diabolical hero of the novel *Melmoth the Wonderer* by his greatuncle, Charles Maturin - and

³⁷² Cf. Lionel Trilling and Harold Bloom, *Victorian Prose and Poetry - The Oxford Anthology of English Literature*, p. 340-343.

³⁷³ Cf. Sheridan Morley, *Oscar Wilde*, p. 73.

³⁷⁴ Cf. Peter Funke, *Oscar Wilde*, p. 126.

³⁷⁵ Cf. *Ibidem*, p. 131.

³⁷⁶ Cf. Peter Funke, *Oscar Wilde*, p. 134.

³⁷⁷ Cf. Stuart Mason (ed.), *Oscar Wilde: Art and Morality. A Defence of The Picture of Dorian Gray* [1908], London Jacobs, London, 2010, disponível in <www.gutenberg.org. (consultado em 14/10/2013)>.

³⁷⁸ Cf. Peter Funke, *Oscar Wilde*, p. 134.

departed for the Continent, where he spent the three desolate years yet remaining to him.³⁷⁹

Mesmo assim, Wilde acreditava que o amor tudo superava, independentemente do objeto deste. Livre dos preconceitos sociais, ele notou “que o amor era o segredo perdido do mundo, procurado por todos os sábios, e que só pelo Amor nos poderíamos aproximar tanto do coração do leproso como dos pés de Deus.”³⁸⁰ Frank Harris, amigo de Wilde, vem em sua defesa: “He was dreadfully punished by men utterly his inferiors: ruined, outlawed, persecuted till Death itself came as a deliverance.”³⁸¹ Também Kafka procura alcançar a “normalidade”, ou seja, como refere Claude Thiébaud, “ser admitido na comunidade dos homens, ser como toda a gente: ter mulher e filhos, sair de casa dos pais, e, primeiro que tudo, ganhar a vida.”³⁸² Podemos rever estas características no protagonista d’*A Metamorfose*. Também Gregor Samsa se sente à parte, sem vida social, que quer ganhar a sua independência e sair de casa. Contudo, nesta narrativa, Gregor pretende primeiro ajudar os pais a pagar as dívidas, sentindo-se aprisionado no seu trabalho, tal como se sente preso no seu corpo de inseto. Kafka, ao contrário de Wilde não conheceu o opróbrio da homofobia, mas também não teve uma vida sentimental pacífica. É-lhe reconhecido como primeiro amor Selma Khon, quando tinha 17 anos. Quatro anos mais tarde teria uma ligação com Hedwig Weiler, estudante de Viena, correspondendo-se com ela durante dois anos³⁸³. Também segundo Thiébaud, no *Diário* e em cartas, Kafka refere que visitava com regularidade prostitutas. Também a sua produção literária sofria contratempos, ou por vontade própria, ou por se ver “periodicamente forçado a ocupar-se dos negócios do pai, a dirigir-se à fábrica de amianto do cunhado: outro tanto tempo roubado à escrita.”³⁸⁴ Todo este contexto o leva a pensar em suicídio por diversas vezes³⁸⁵. Mais tarde viria a conhecer Felice Bauer em casa do seu amigo Max Brod. Seria ela uma possível candidata ao casamento com Kafka? Este chegara quase aos trinta anos, quase a mesma idade de Felice. Profissionalmente atingira uma posição respeitável que lhe permitia ajudar os pais. Ambos chegaram à fase de pensar em casamento, apesar do amor não ser a causa³⁸⁶. Começam a corresponder-se, e na noite em que lhe fala de um noivado, de um casamento no futuro, Kafka escreve a obra *O Veredicto*, título sugestivo em função do contexto do momento. Vemos, deste modo, pouca propensão de Kafka para o casamento. Kafka e Felice viriam, de facto, a romper o noivado a 16 de setembro de 1913, apesar de Kafka continuar a trocar correspondência com ela, contando-lhe, por exemplo, do seu novo amor, Gerti Wasner, de apenas 18 anos³⁸⁷, enquanto se encontrava no sanatório de

³⁷⁹ Cf. Lionel Trilling and Harold Bloom, *Victorian Prose and Poetry - The Oxford Anthology of English Literature*, p. 340-343.

³⁸⁰ Cf. Oscar Wilde, *Carta a Bosie*, p. 71.

³⁸¹ Cf. Frank Harris (ed.), *Oscar Wilde: His Life and Confessions*, vol. I, New York, Edição de Autor, 1918, p. V.

³⁸² Cf. Claude Thiébaud, *As Metamorfozes de Franz Kafka*, p. 26.

³⁸³ Cf. *Ibidem*, p. 34.

³⁸⁴ Cf. *Ibidem*, p. 42.

³⁸⁵ Cf. *Ibidem*.

³⁸⁶ Cf. *Ibidem*, p. 48.

³⁸⁷ Cf. *Ibidem*, p. 69.

Génova. Ainda reataria com Felice, e após avanços e retrocessos, que durariam alguns anos, nunca chegariam a casar. Durante este tempo, Kafka inicia o seu primeiro romance, *O Desaparecido*, mas que nunca viria a terminar. De entre outras obras, destacam-se *O Processo* (1914), que nos mostra como o protagonista sem hesitar ou questionar, aceita a acusação e sentença por um crime que não cometeu³⁸⁸. Kafka também não casou com Julie, e quando rompeu com ela em 1920, já conhecera Milena Jesenska, de 23 anos, uma checa que mal falava alemão. Começam a corresponder-se, e Milena chega mesmo a fazer algumas traduções para checo de obras kafkianas como *O Veredicto* (1912) e *O Fogueiro* (1913), este editado na coletânea *Contemplação* (1913), e ainda *Comunicação a Uma Academia* (1917). Mas a determinada altura, Kafka coloca um travão nesta atividade, pois tem medo “que conforme a sua antiga relação com Felice lhe ensinou, a realidade venha a destruir a imagem idealizada que formou de Milena.”³⁸⁹ Ela acabaria por morrer em 1944, presa em Ravensbrück, por fazer parte da Resistência aquando da ocupação alemã do seu país³⁹⁰. A última mulher com quem Kafka terá tido algum contato será Dora Dymant (Diamant), uma judia polaca que fez com que Kafka se aproximasse da religião judaica como nunca o fizera até então. Kafka sabia que para levar uma vida de acordo com as convenções sociais aceites nessa época deveria casar-se e constituir família, mas ele não conseguia, o que provocaria um conflito interior e conseqüente sofrimento. Já Wilde tentou combater as suas preferências sexuais, chegando mesmo a casar com Constance; contudo, o tempo, a sua relação homossexual extraconjugal e conseqüente prisão levaram a um afastamento entre Wilde e Constance. Peter Funke explica ser difícil saber como ocorreu este afastamento, uma vez que “quase todas as cartas que Wilde trocou com a mulher ou desapareceram ou foram destruídas.”³⁹¹ Apenas se sabe o seguinte:

Embora não o compreendesse, Constance foi sempre atenciosa com o marido, e durante a pena de prisão até foi de Itália a Reading para dar pessoalmente a Wilde a notícia da morte da mãe. Wilde elogiava-a nas cartas da prisão enviadas aos amigos, mas isso não evitou que a tutela dos filhos lhe fosse retirada. E apesar de Constance não se ter divorciado dele, Wilde nunca mais a viu a ela nem aos filhos.³⁹²

Verificamos que Wilde, ao contrário de Kafka, tentou viver de acordo com as convenções sociais da Inglaterra vitoriana. Já Kafka nunca foi capaz de se casar, rejeitando profundamente essa condição. As sociedades em que Wilde e Kafka viveram, a Inglaterra vitoriana e o Império Habsburguiano, respetivamente, mostram-nos contextos de atrofia do ser humano. Por um lado, Wilde era excêntrico, irlandês e homossexual, numa sociedade inglesa preconceituosa e num tempo em que a homossexualidade era considerada crime. Por outro lado, Kafka era um judeu culto, amante da cultura checa, fluente em alemão, reprimido familiarmente, vivendo numa Praga antisemita, subordinada politicamente à Viena

³⁸⁸ Cf. *Ibidem*, p. 75.

³⁸⁹ Cf. *Ibidem*, p. 101-102.

³⁹⁰ Cf. *Ibidem*, p. 101.

³⁹¹ Cf. Peter Funke, *Oscar Wilde*, p. 97.

³⁹² Cf. *Ibidem*, p. 166.

austro-húngara e linguisticamente à língua alemã, o que lhe provocava um forte sentimento de marginalização e alienação. Não terá sido fácil para ele ter de escrever a sua obra em alemão. Aliás, ele iria queimar toda a sua obra, o que Max Brod impediu que tal acontecesse³⁹³. Em comum temos dois seres que se degradam face à opressão de liberdade. Exemplos deste sentimento de opressão constituem as cartas de Wilde quando se encontra preso, a *Carta ao Pai* (1919) de Kafka, ou ainda as obras *O Castelo*, *O Processo* e, claro, *A Metamorfose* onde os protagonistas mostram a sua impotência perante uma sociedade opressora.

Por outro lado, o ensaísta e crítico literário Pietro Citati revela-nos que Kafka confessava sentir “um animal dentro de si”³⁹⁴, sinal de uma degradação mental, possível sintoma de uma esquizofrenia não diagnosticada na altura. Freud viveria então em Viena, trabalhando no Hospital Geral de Viena e tendo vários pacientes nessa cidade. Contudo, as suas teorias eram ainda muito controversas, não havendo provas se alguma vez ele teria tido algum contato com Kafka. Dora ainda terá sido a intermediária entre Kafka e seus pais, pois a saúde deste não o permitia, mas por pouco tempo, pois mais tarde Dora fugiria para a URSS³⁹⁵. A saúde frágil de Kafka, as constantes licenças de trabalho e uma situação financeira pouco estável contribuíram, de igual modo, para o seu estado de espírito. Como podemos ver, Kafka sentia que um animal tomava conta de si, assim como Gregor se metamorfoseia num inseto. Refere Citati que Kafka, enquanto viveu em Zürau, vivera numa casa com ratos, situação esta que lhe despertou a sensação de ele próprio ter um animal dentro dele. Um sentimento de “terror e desejo esperava que a fera se revelasse de súbito, que os seus membros se cobrissem de pelos e a sua voz comesse a chiar, como lera nas *Metamorfoses* de Ovídio.”³⁹⁶ É neste contexto que surgiu *A Metamorfose*, interrompendo mais uma obra iniciada anteriormente: *América*.

Todo este percurso foi vivido num contexto político-social de extrema incerteza, até que a 28 de julho de 1914 seria declarada a guerra, tornando o ambiente ainda mais caótico. Diz Claude Thiébaud: “O exército austríaco inicia o recrutamento. Em Praga, sucedem-se os desfiles, parte-se alegremente para a luta. Comentário de Kafka: «Não descubro em mim nada a não ser mesquinhez, indecisão, inveja e ódio contra os combatentes, a quem desejo ardentemente todo o mal» (Diário, 6 de Agosto de 1914)”³⁹⁷.

Estará essa degradação interior e exterior a Kafka projetada num Gregor Samsa metamorfoseado em inseto? Oscar Wilde também parece sentir-se um estranho na sociedade em que vive, não se identificando com os princípios da Inglaterra vitoriana. Confessa Wilde na *Carta a Bosie*:

E tudo isso tem de sair de mim; nem a Religião, nem a Moral, nem a Razão me podem ajudar. A Moral não me ajuda. Nasci antinomista. Sou dos que foram feitos

³⁹³ Cf. Claude Thiébaud, *As Metamorfoses de Franz Kafka*, p. 123.

³⁹⁴ Cf. Pietro Citati, *Kafka: Viagem às Profundezas de Uma Alma* [1987], trad. de Ernesto Sampaio, Cotovia, Lisboa, 2001, p. 73.

³⁹⁵ Cf. Claude Thiébaud, *As Metamorfoses de Franz Kafka*, p. 109.

³⁹⁶ Cf. Pietro Citati, *Kafka: Viagem às Profundezas de Uma Alma*, p. 74.

³⁹⁷ Cf. Claude Thiébaud, *As Metamorfoses de Franz Kafka*, p. 95.

para as exceções, mas não para as leis. Mas enquanto vejo que nada há de mal naquilo que se faz, vejo que há qualquer coisa de errado naquilo em que nos tornamos. Ainda bem que o aprendi. A Religião não me ajuda. A fé que outros têm no que é invisível, tenho eu naquilo que se pode ver e tocar... A Razão não me ajuda. Diz-me que as leis que me condenaram estão erradas e são injustas; e o sistema sob o qual tenho sofrido é errado e injusto.³⁹⁸

Carter e McRae contam que muitos autores da Inglaterra vitoriana, e não apenas Wilde, se sentiram, de alguma forma, marginalizados:

Many of the novelists of the end of the Victorian age can be considered outsiders for one reason or another. Hardy was from West Country, Gissing from the industrial North. Wilde was an outsider twice over, as an Irishman and a homosexual. This preponderance of outsiders becomes even more noticeable between the 1890s and 1914: Henry James was born in America, Joseph Conrad in the Ukraine (to a Polish family), Rudyard Kipling in India where much of his work is set, and George Bernard Shaw was another Irishman. As we move into the twentieth century, literature's horizons and influences expand in a broader vision. E.M. Forster, although of the southern English middle class, was homosexual, and his work reflects an outsider's concern with Englishness. D.H. Lawrence was from the working class, and spent much of his life in exile from England. T.S. Eliot was born in America; James Joyce was Irish; Ford Madox Ford was of German extraction, changing his original surname, Hueffer, to the more English-sounding Ford in 1919.³⁹⁹

Também Kafka não viveria tranquilamente na sua terra, Praga. Sempre assombrado pela doença e pela fraqueza física, entrando e saindo de sanatórios, em estadias mais ou menos prolongadas, o autor d'*A Metamorfose* viu a tuberculose limitar-lhe a vida, chegando a pensar em suicídio. Como diz Thiébaud, há “muito tempo que Kafka vinha observando na sua própria pessoa a relação entre as suas aflições e a sua condição física.”⁴⁰⁰ Contudo, no meio destes internamentos conhece Julie Wohryzek, que também padecia de alguma doença e de quem fala a Max Brod⁴⁰¹. Pensaria em casar com ela, mas o pai mostrou, mais uma vez, o seu desagrado: “Não te compreendo, afinal és um homem adulto, vives numa cidade e não encontras outra solução senão a de te casares do dia para a noite com a primeira mulher que te aparece. Não haverá realmente outras alternativas?”⁴⁰² Seria esta a situação que viria a despoletar a *Carta ao Pai*? Kafka nunca pretendeu que esta fosse realmente lida pelo progenitor; tratava-se apenas de um desabafo das mágoas familiares sentidas ao longo da vida e que se vinham acentuando nesses últimos anos:

Sucedeu a seguir que o mundo se encontrou partilhado em três partes: uma, aquela onde eu vivia escravizado, submetido a leis que não tinham sido inventadas por mim e às quais, ainda por cima, não podia satisfazer inteiramente, nem saber porquê; uma outra, que me ficava infinitamente distante, na qual vivias, ocupado em governar, em dar ordens, em te irritares porque não eram cumpridas; uma terceira, enfim, onde o resto das pessoas vivia feliz, isento de ordens e de obediência. Estava constantemente mergulhado na vergonha (...).⁴⁰³

³⁹⁸ Cf. Oscar Wilde, *Carta a Bosie*, p. 59.

³⁹⁹ Cf. Ronald Carter and John McRae, *The Routledge History of Literatura in English - Britain and Ireland*, p. 290.

⁴⁰⁰ Cf. Claude Thiébaud, *As Metamorfoses de Franz Kafka*, p. 89.

⁴⁰¹ Cf. *Ibidem*, p. 92.

⁴⁰² Cf. *Ibidem*, p. 93.

⁴⁰³ Cf. Franz Kafka, *Antologia de Páginas Íntimas*, p. 187.

Tal como as suas personagens, Kafka teria sempre um espírito de autoanálise e introspeção, visível nos diários e cartas, aí detetando-se “a imagem de um solitário com uma vida afetiva marcada por ansiedades e frustrações.”⁴⁰⁴ Gerald Bär salienta:

Nas suas tentativas de libertar-se da infelicidade, os protagonistas kafkianos não só se isolam de influências exteriores, mas também reprimem aspectos considerados negativos da sua própria personalidade. No caso de Gregor Samsa, o abjecto (conglomerado de medo, ódio, nojo, sentimentos de culpa e inferioridade) toma formas monstruosas, é rejeitado dada a impossibilidade de integração na personalidade e tem de sucumbir.⁴⁰⁵

Também Milan Kundera nos revela o seguinte a propósito da Obra de Kafka:

(...) Franz Kafka disse sobre a nossa condição humana (tal como esta se revela no nosso século) aquilo que nenhuma reflexão sociológica ou politológica jamais poderá dizer.⁴⁰⁶

Durante algum tempo a sua produção literária sofre uma estagnação, até obras como *Um Artista da Fome* (1922), *O Castelo* (1926), escrito após se ter recolhido em Spindelmühle, na montanha dos Gigantes, entre alguns esboços que não seriam terminados⁴⁰⁷. Encontrava-se numa fase de degradação física e moral. Redige obras como *O Covil* (1923-1924), *Josefina a Cantadeira* ou o *Povo de Ratos* (1924). Todas estas obras perpassam a ideia de aprisionamento, de restrição. De algum modo, os últimos dias de vida de Wilde também são dominados pelo medo da restrição, já que vivia “atormentado com o fantasma da miséria”⁴⁰⁸, acabando por morrer num hotel em Paris de reputação duvidosa em 1900. Carter e McRae referem ainda que o romance homossexual *Teleny*, publicado por Leonard Smithers, que já tinha publicado outras obras de Wilde após este ser condenado, terá sido escrito a quatro mãos, isto é, também por Wilde, associado a este autor, mas muitos estudiosos discordam⁴⁰⁹. Já Kafka, dada a sua frágil condição física, acabaria por morrer a 3 de Junho de 1924, no sanatório de Kierling, perto de Viena⁴¹⁰. Wilde e Kafka acabariam, ambos, por morrer sozinhos, tal como Dorian Gray e Gregor Samsa. Wilde, que estivera em todos os círculos mais prestigiados da Inglaterra vitoriana, morre num hotel sem condições. Por seu lado, Kafka morre por causa da sua doença, tal como Gregor vai ficando cada vez mais fraco fisicamente após a agressão do próprio pai. Podemos concluir que, seja pelo tipo de vida que levaram, social, ética e moralmente, seja por doença, Wilde e Kafka acabariam por morrer após sofrerem uma degradação física, ético-moral ou psicológica.

⁴⁰⁴ Cf. Gerald Bär, “Fantasias de Fragmentação em Conrad, Kafka e Pessoa: Estratégias Literárias para Expressar a Estranheza” in Teresa Martins de Oliveira e Gonçalo Vilas-Boas (org.), *Kafka - Um Livro sempre Aberto*, p. 81.

⁴⁰⁵ Cf. *Ibidem*, p. 87.

⁴⁰⁶ Cf. Milan Kundera, *A Arte do Romance* [1987], p.138.

⁴⁰⁷ Cf. Claude Thiébaud, *As Metamorfoses de Franz Kafka*, p. 104-105.

⁴⁰⁸ Cf. Peter Funke, *Oscar Wilde*, p. 167.

⁴⁰⁹ Cf. Ronald Carter and John McRae, *The Routledge History of Literatura in English - Britain and Ireland*, p. 279.

⁴¹⁰ Cf. Claude Thiébaud, *As Metamorfoses de Franz Kafka*, p. 110.

CAPÍTULO III - A DEGRADAÇÃO FÍSICA NO DORIAN GRAY WILDIANO E NO GREGOR SAMSA KAFKIANO

Neste capítulo iremos cotejar o processo de degradação física dos protagonistas das nossas obras. Será esta degradação física sinónimo de perda de beleza, isto é, Gregor e Dorian tornam-se feios para os padrões estéticos da época? Por isso mesmo, consideramos importante destacar o que Umberto Eco considera ser belo:

A própria palavra *Kalón*, que só impropriamente se pode traduzir pelo termo «belo», deve-nos pôr de sobreaviso: **Kalón (belo) é o que agrada**, que suscita admiração, que atrai o **olhar**. O objecto belo é um objecto que, em virtude da sua forma, satisfaz os sentidos, especialmente a vista e o ouvido. Mas não são somente os aspectos perceptíveis aos sentidos que exprimem a Beleza do objecto: no caso do corpo humano, também assumem um papel relevante as qualidades da alma e do carácter que são percebidas pelos olhos da mente e não tanto pelos do corpo.⁴¹¹

Contudo, Eco explica que o belo e o feio, sendo opostos, não existiriam um sem o outro, indo mais além quando concebe a ideia de existir o belo e o feio, o bom e o mau na mesma criatura⁴¹². Também Santayana explica que o aspeto de alguns animais faz com sobrevivam à seleção natural por serem mais atrativos aos sentidos das fêmeas⁴¹³. E a forma mais irremediável da perda desse atrativo é o envelhecimento. Já Ladislav Robert refere que o envelhecimento pode ser definido como “a perda progressiva e irreversível da capacidade de adaptação do organismo às condições do ambiente.”⁴¹⁴ Roger Fontaine aborda o envelhecimento da seguinte forma:

O envelhecimento é um fenómeno que pode ser apreendido a diversos níveis. Antes de mais biológico, porque os estigmas da velhice, de certa forma mais palpáveis, se traduzem com a idade por um aumento das doenças, por modificações do nosso aspecto, tal como a nossa forma de nos deslocarmos, ou ainda pelas rugas que pouco a pouco sulcam a nossa pele; social, com a mudança de estatuto provocada pela passagem à reforma; finalmente psicológica, com as modificações das nossas actividades intelectuais e das nossas motivações.⁴¹⁵

⁴¹¹ Cf. Umberto Eco, *História da Beleza*, p. 39-40.

⁴¹² Cf. *Ibidem*, p. 85.

⁴¹³ Cf. George Santayana, *The Sense of Beauty - Being the outline of Aesthetic Theory*, p. 3.

⁴¹⁴ Cf. Ladislav Robert, *O Envelhecimento*, Instituto Piaget, Lisboa, 1995, p. 3.

⁴¹⁵ Cf. Roger Fontaine, *Psicologia do envelhecimento*, trad. de José Nunes de Almeida, Climepsi, Lisboa, 2000, p. XI.

Um romance paradigmático ao nível deste tema é *Em Nome da Terra* (1990), de Vergílio Ferreira, que expõe todas as feridas do envelhecimento do narrador-protagonista, encerrado num lar de idosos⁴¹⁶, como se demonstra na seguinte passagem:

Era tudo gente aposentada de ser gente, vivia uma zona intermédia de uma cor de morte mas por empréstimo (...) curvados amarelos estropiados, o ar taralhouco
- E vamos então ver o quarto
Podres esqueléticos, mas não te comovas muito, as caveiras com pressa de serem visíveis, não se mexem, estão quietos na sua invalidez, têm mantas sobre a ossaria dos joelhos, os olhos mortais nas peles encarquilhadas caídos para o chão, que é o chão do seu destino, querida, têm a cor defunta do azeite das lamparinas da igreja.⁴¹⁷

Temos, então, Dorian Gray, um jovem belo, como nos é descrito pelo narrador no seu primeiro encontro com Lord Henry:

Sim, era na realidade extremamente belo, com os seus lábios rubros finamente desenhados, os seus olhos azuis francos, o seu cabelo de dourados caracóis. Havia algo no seu rosto que inspirava confiança imediata. Possuía toda a candura e a pureza apaixonada da juventude. Sentia-se que ele não se deixara contaminar pelo mundo.⁴¹⁸

A primeira linha citada não deixa margens para dúvidas quanto à avaliação estética dos diferentes elementos do retrato físico centrado no rosto de Gray: “lábios”, “olhos”, “cabelo”, “caracóis”, “rosto”. Todo este conjunto fazia dele um homem “extremamente belo”. Trata-se de um retrato explícito da responsabilidade do narrador, instância cuja idoneidade raramente é posta em causa pelo leitor⁴¹⁹. Saliente-se a expressividade do advérbio de modo “extremamente”: Dorian Gray não é apenas belo, é “extremamente belo”. Os adjetivos qualificativos dos elementos do rosto também apontam para características de um *gentleman* muito apreciadas na altura: lábios rubros, olhos azuis e cabelos dourados e encaracolados. Enfim, é quase a imagem estereotipada de um anjo. Estas características físicas abonatórias de Dorian Gray no início da narrativa parecem estar corroboradas por um retrato psicológico deduzido a partir daquelas e igualmente favorável à personagem: “olhos azuis francos”, “rosto que inspirava confiança imediata”. Obviamente, hoje sabemos distinguir a beleza física da beleza moral, mas, no século XIX, esta correspondência ainda não estava completamente definida, ao ponto de haver ciências que faziam uma relação direta entre certos traços físicos e determinadas características psicológicas, como a frenologia (o estudo das bossas cranianas) e a fisiognomonia (o estudo do rosto)⁴²⁰. Portanto, o que temos nesta passagem é um retrato sinalético, isto é, um retrato de Dorian em que o narrador indica traços psicológicos a partir de características físicas. O interessante é que se

⁴¹⁶ Cf. Vergílio Ferreira, *Em Nome da Terra* [1990], Bertrand, Lisboa, 2ª ed., 1990.

⁴¹⁷ Cf. *Ibidem*, p. 18.

⁴¹⁸ Cf. Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 34.

⁴¹⁹ Cf. Philippe Hamon, «O que é uma descrição?», cit. *apud* in Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca. Processos Definidores*, p. 341.

⁴²⁰ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca. Processos Definidores*, p. 331.

analisarmos com a devida atenção o trecho, o narrador não é contundente nesta relação causa-efeito. Cristina Vieira refere o retrato sinalético como uma forma específica de retrato compósito, ou seja, quando o retrato físico e o psicológico são utilizados para, numa mesma passagem narrativa, caracterizar uma determinada personagem. Não obstante, a ensaísta alerta que a mistura de “diferentes procedimentos descritivos não implica necessariamente que um traço descritivo seja sinal de um outro: só quando aplicada esta última estratégia estamos perante retratos sinaléticos”⁴²¹. Isto é, existe retrato sinalético quando de uma característica física se deduz um traço psicológico. Ou seja, o narrador wildiano parece estar a induzir o leitor em erro ao utilizar expressões como “olhos azuis francos” e “rosto que inspirava confiança imediata”, mas de uma forma muito subtil, de forma a permitir que o processo de degradação surja com maior naturalidade. O protagonista ainda não se deixara contaminar pelo mundo, mas pouco faltava para tal. Dorian não quer envelhecer, pois isso significaria, entre outros aspetos, perder a sua tão preciosa beleza, característica que lhe ter prestígio e prazer, no meio de um círculo social elitista, onde todos o admiram e elogiam. O grande inimigo de Dorian é a passagem do tempo, e o normal envelhecimento que esta traz, como podemos ilustrar nas duas passagens seguintes:

É extremamente bem-parecido.

Sim, chegaria o dia em que o seu rosto se tornaria enrugado e chupado, os seus olhos pequenos e baços, a graciosidade de sua figura vergada e deformada. A cor escarlate desbotaria dos seus lábios, e o ouro dos seus cabelos. A vida que lhe nutriria alma estava destinada a arruinar-lhe o corpo. Tornar-se-ia horrível, hediondo, grotesco.⁴²²

Por outro lado, Gregor Samsa é descrito como um jovem adulto, caixeiro-viajante, o único trabalhador do seu núcleo familiar e que tem que carregar uma dívida contraída por seu pai. Ao contrário de Dorian Gray, cedo avaliado em termos estéticos, nada é indicado sobre a beleza ou fealdade físicas de Gregor antes da metamorfose. Aparentemente, para o narrador kafkiano não é pertinente a questão de avaliar Gregor como bonito ou feio antes da sua transformação, mas a passagem supracitada não deixa de sugerir ao leitor a fealdade física resultante da metamorfose, processo que só pode ser entendido como degradação, sobretudo se atentarmos ao pormenor da foto de Gregor:

Na parede mesmo em frente estava pendurada uma fotografia de Gregor, do tempo em que fizera o serviço militar: mostrava-o fardado de segundo-tenente, com a mão pousada no sabre, a sorrir despreocupado, exigindo respeito pela sua postura e pelo uniforme.⁴²³

⁴²¹ Cf. *Ibidem*, p. 330-331.

⁴²² Cf. Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 55 e 45, respetivamente.

⁴²³ Cf. Franz Kafka, *A Metamorfose*, p. 33.

Não existe referência ao facto de Gregor ser bem-parecido ou não. Talvez o fosse, mas tal poderia passar apenas pelo orgulho do pai, defensor dos valores tradicionais, pela farda, “exigindo respeito pela sua postura e pelo uniforme”.

Contrariamente ao quadro de Dorian, que vai sofrendo a degradação provocada pelo tempo e pela vida desregrada que o protagonista wildiano leva, o retrato de Gregor mostra uma integridade e a sua imagem antes da sua metamorfose. Aquela figura que a família admirava e ponto a que o protagonista não mais regressará, ao contrário de Dorian, que consegue através de um retrato impedir as metamorfoses naturais operadas pelo tempo. Logo na primeira página da narrativa, assistimos à sua transformação num inseto cuja espécie apenas é referida nas palavras da mulher-a-dias: “Anda cá, escaravelho velho”⁴²⁴. Contudo, pela descrição de Kafka, facilmente podemos inferir que se trata de uma barata:

Estava deitado na cama, sobre a sua carapaça dura, e sempre que levantava um pouco a cabeça via a barriga abaulada, castanha, subdividida em escoras arqueadas, no cimo da qual o cobertor, prestes a resvalar para o chão, se mantinha a custo. As suas muitas pernas, lastimosamente magras em comparação com o resto do corpo, tremeluziam-lhe, impotentes, diante dos olhos.⁴²⁵

Enquanto Dorian Gray nos é descrito como alguém “extremamente belo”, a descrição física de Gregor Samsa passa por uma “barriga abaulada, castanha, subdividida em escoras”, características hediondas, grotescas. Esta avaliação estética é dada de forma indireta ao leitor. Não nos é dito diretamente pelo narrador se Gregor é belo ou feio, mas é sugerido pelo narrador que aquele se transforma num ser fisicamente repelente através de uma descrição que incide em pernas “lastimosamente magras”, por oposição ao Dorian “extremamente belo”. Ou seja, temos nestas narrativas duas descrições antitéticas: em ambos os casos, os narradores usam um advérbio de modo seguido por um adjetivo, mas para expressar realidades totalmente diferentes, isto é, num a beleza; no outro, a fealdade.

Interessa focar o leitor de imediato na fantástica metamorfose do protagonista. Podemos conjecturar o porquê desta indefinição anterior à metamorfose. Será que ser bonito ou feio é uma questão irrelevante para o autor quando questões familiares se sobrepõem a essa avaliação estética? Será que Kafka já tem interiorizada a definição entre o belo e o mau, não sendo pertinente a beleza física, mas a forma como os outros se relacionam com o “eu”? Será que a magreza lastimosa das pernas, sustentáculo de qualquer corpo e salientada no início, quer vincar a fragilidade do “eu” perante uma maioria hostil, mesmo sendo essa maioria constituída pelos membros da família? Contudo, apesar da sua aparência repugnante que, mais uma vez, nos remete para a imagem de um inseto aparentemente frágil, Gregor percebe que não está tão fraco quanto parece:

Infelizmente, parecia não ter propriamente dentes - como é que havia então de agarrar a chave? -, mas em contrapartida as mandíbulas eram francamente fortes. Com elas conseguiu de facto movimentar a chave e nem sequer reparou que se

⁴²⁴ Cf. *Ibidem*, p. 66.

⁴²⁵ Cf. *Ibidem*, p. 19.

estava a magoar de verdade: escorria-lhe da boca um líquido castanho que se espalhava pela chave e pingava para o chão.⁴²⁶

Começamos, desta forma, n'A *Metamorfose*, por assistir ao início da degradação física de Gregor, que se desenvolve num processo degenerativo, como poderemos ver ao longo desta análise, começando Gregor com as primeiras dificuldades em se locomover ou em se mexer como pretende e, mais tarde, com o reconhecimento de que não consegue comunicar como antes, contrastando com a “doce voz”⁴²⁷ da sua mãe. Gregor tenta, no entanto, ultrapassar esta dificuldade, “através da mais cuidadosa articulação e da introdução de longas pausas entre as palavras, esforçava-se por libertar a sua voz de tudo o que chamasse a atenção.”⁴²⁸

A dificuldade de locomoção e a debilidade da voz são dos principais indicadores do começo do envelhecimento humano; contudo, estas, não se prendem, no caso de Gregor com a senectude, mas com uma metamorfose súbita e insólita. O medo de envelhecer não se coloca como problema para Gregor; pelo contrário, o seu receio é não ser capaz de cumprir com as obrigações profissionais, retrato de uma sociedade da época em que os patrões não admitem que os seus empregados faltem nem mesmo por doença, como podemos constatar nestas duas passagens:

Esperemos que não seja nada de grave. Por outro lado, devo afirmar que nós, nos nossos negócios - e caberá a cada um dizer se feliz ou infelizmente -, temos muitas vezes que ultrapassar uma leve indisposição, por uma questão de responsabilidade profissional.

De certeza que o chefe viria vê-lo com o médico da caixa, censuraria os pais por terem um filho tão mandrião e cortaria cerce todas as objecções, apoiando-se na opinião do médico da caixa, para quem só existem pessoas de perfeita saúde, ainda que preguiçosas.⁴²⁹

Gregor ainda se interroga se o médico teria razão, uma vez que ele até nem se sentia mal, o que mostra a ingenuidade do protagonista relativamente à sua degradação física, uma vez que, “(...) à parte de uma sonolência francamente supérflua após um sono tão prolongado, Gregor sentia-se muito bem e estava até cheio de fome.”⁴³⁰ Diz a mãe a este propósito que “Gregor, em cinco anos de serviço, não estivera doente uma única vez.”⁴³¹ Mais, diz o protagonista que “nem pensar em ficar na cama como um inútil!”⁴³².

Aliás, o tempo como causa de envelhecimento e de degradação física não é abordado nesta narrativa. O enfoque crítico do autor parece situar-se satiricamente no pavor à doença, ou melhor, na vergonha em estar doente, pois aquela era associada à degradação física. Portanto, a degradação física de Gregor resulta da sua fantástica metamorfose: “todo o corpo

⁴²⁶ Cf. *Ibidem* p. 19-20.

⁴²⁷ Cf. *Ibidem*, p. 22.

⁴²⁸ Cf. *Ibidem*, p. 23.

⁴²⁹ Cf. *Ibidem*, p. 19 e 21, respetivamente.

⁴³⁰ Cf. *Ibidem*, p. 22.

⁴³¹ Cf. *Ibidem*, p. 21.

⁴³² Cf. *Ibidem*, p. 23.

lhe doía, mas parecia-lhe que as dores se iam tornando cada vez mais fracas e que acabariam por desaparecer.”⁴³³ Já Dorian tem fobia da degradação física resultante do envelhecimento, pois isso implica perder a sua tão estimada beleza: “Se fosse eu que ficasse sempre jovem e o retrato que envelhecesse! Era capaz... era capaz de dar tudo por isso!”⁴³⁴

O retrato de Dorian pintado por Basil despoleta o enredo romanesco. Basil admira a beleza daquele, tal como Lord Henry também fica fascinado assim que o vê. É um Adónis ou Antínoo Apolíneo, para adotarmos a leitura introdutória de Margarida Vale de Gato⁴³⁵. Dorian, antes, um jovem simples, assim que vê pela primeira vez o seu retrato terminado, é de tal forma seduzido por este que deseja permanecer belo e jovem para sempre como a sua pintura, uma vez que a “consciência da sua própria beleza possuía-o como uma revelação (...).”⁴³⁶ Não consegue parar de olhar para ele, tal como no mito de Narciso, cuja referência surge na obra de Wilde através da personagem de Lord Henry: “meu caro Basil, ele é um Narciso (...).”⁴³⁷

Existem diferentes versões da história desta famosa personagem mitológica. Uma lenda beócia conta o seguinte:

(...) Narciso era um formoso jovem que vivia perto do monte Hélicon e por quem outro rapaz, Amíniás, se tinha apaixonado. Narciso desprezava o amor e, desagradado com os desejos de Amíniás, enviou-lhe como presente uma espada, com a ordem implícita para se matar. O amante obedeceu mas, antes de morrer, amaldiçoou o amado; e, com efeito, Narciso, ao passar perto de uma fonte e ao ver a sua própria imagem reflectida nas águas, apaixonou-se tão perdidamente por si próprio, que acabou por se matar face à impossibilidade de concretizar a sua paixão.⁴³⁸

Já na versão de Pausânias podemos verificar que a história é diferente:

(...) Narciso teria tido uma irmã gémea que o acompanhava sempre na caça e por quem estava apaixonado. Quando ela morreu, o seu desgosto foi tão grande que passava os dias contemplando-se nas águas de uma fonte, pois a imagem imprecisa do seu próprio rosto recordava-lhe o da sua irmã morta. Teria sido esta, definitivamente, a razão por que as pessoas acreditaram que estava apaixonado por si próprio.⁴³⁹

Por último, na versão de Ovídio, as famosas *Metamorfoses*, que nos contam histórias da transformações de deuses ou homens como por exemplo Narciso, Eco, Midas, Ariadne, Orfeu e Eurídice, Pigmalião, Dédalo e Ícaro em diversos elementos da natureza, como rios, árvores, animais, o poeta latino mostra como o amor por si próprio pode em extremo conduzir ao

⁴³³ Cf. *Ibidem*, p. 76.

⁴³⁴ Cf. Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 45.

⁴³⁵ Cf. Margarida Vale de Gato, “Nota Introdutória”, in Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 10.

⁴³⁶ Cf. Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 44.

⁴³⁷ Cf. *Ibidem*, p. 19.

⁴³⁸ Cf. Constantino Falcón Martínez, Emilio Fernández-Galiano e Raquel López Melero, *Dicionário de Mitologia Clássica*, trad. de Ana Patrão, Miguel Ribeiro de Almeida e Teresa Rebelo da Silva, Editorial Presença, Lisboa, 1997, entrada “Narciso”, p. 251.

⁴³⁹ Cf. *Ibidem*.

isolamento, ao alheamento dos outros seres humanos e, depois, à loucura ou à morte⁴⁴⁰. Neste aspeto, o Narciso de Ovídio é paralelo ao Dorian Gray. Este tornou-se, de facto, narcisista, no pleno sentido da palavra.

Portanto, temos dois heterorretratos de Dorian, “fruto de uma descrição realizada por outra personagem”⁴⁴¹, que, em virtude do contexto em que surge a expressão, não pode ser interpretada como depreciativa, antes valorativa, ao nível da beleza física do protagonista. Estas duas personagens estão rendidas a Dorian Gray, o que de certa forma poderá ter uma relação semiótico-contextual com a homossexualidade de Oscar Wilde, na medida em que há aqui, subtilmente, a admiração física de Basil e de Lord Henry por Gray, mas também a atração de Dorian por Lord Henry. Considera Michael Gillespie:

To Basil, Dorian’s beauty signifies goodness and is an inspiration to his art. Lord Henry, on the other hand, makes a direct connection between Dorian’s youthful charm and his emotional inexperience. He anticipates the changes Dorian’s nature will undergo, a prospect he views as a wonderful chance to observe human development.⁴⁴²

E reiteramos este último ponto, vincado pelo advérbio de modo “decididamente”, “Dorian Gray subiu ao estrado, com o ar de um jovem mártir grego, e atirou uma boquinha de desgosto a Lord Henry, por quem se sentia decididamente atraído.”⁴⁴³

A referência à juventude grega não é casual, na medida em que o nu masculino era muito apreciado na estatuária e na cerâmica gregas antigas, não havendo a noção de vergonha, antes de orgulho, no corpo, na beleza do corpo, como se pode verificar nas seguintes palavras de Sophia de Mello Breyner Andresen retiradas do ensaio *O Nu na Antiguidade Clássica*: “O homem grego não teme o nu. O nu é para ele simultaneamente natural e sagrado.”⁴⁴⁴ Sophia acrescenta ainda a este respeito o seguinte:

(...) a educação física é um dos fundamentos da paideia, da educação dos jovens, e no ginásio e na palestra como nos jogos os homens estão nus. O pintor e o escultor têm todos os dias diante dos olhos o tema das suas obras. O seu entendimento do corpo não parte nem do estudo dos cadáveres nem da pose profissional dos modelos. Parte de um ser vivo e quotidiano que não está marcado nem pela degradação da morte nem pela degradação profissional nem pela degradação confessional de quem relata um mundo privado. (...) Para o homem grego a educação do corpo faz parte da sua civilização, integra-o no mundo cultural de todos os Helenos. É um elemento da sua dignidade, a sua areté. E, para ele, o corpo ordenado e belo liga a sua própria existência à beleza ordenada do Kosmos.⁴⁴⁵

Além disso, a Antiguidade grega admitia socialmente a homossexualidade masculina, o que permite também enquadrar em termos de mentalidade esta passagem wildiana, não só tendo em conta a vida pessoal do autor, mas também a ligação do parnasianismo à época

⁴⁴⁰ Cf. Ovídio, *Metamorfoses*, III, 346 e 351-370.

⁴⁴¹ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca. Processos Definidores*, p. 339.

⁴⁴² Cf. Michael Patrick Gillespie, *The Picture of Dorian Gray: “What the World Thinks Me”*, p. 46.

⁴⁴³ Cf. Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 35-36.

⁴⁴⁴ Cf. Sophia de Mello Breyner Andresen, *O Nu na Antiguidade Clássica*, p. 63.

⁴⁴⁵ Cf. *Ibidem*, p. 63-64.

clássica. A aceitação da homossexualidade na Grécia Antiga⁴⁴⁶ pode ser encontrada em autores como Platão e Heródoto⁴⁴⁷ e estudada, por exemplo, em Kenneth Dover⁴⁴⁸. De igual forma, Otilia Martins nos mostra que Julien Green também abordou esta temática que lhe era tão próxima:

Beauté est presque toujours, dans l'oeuvre greenienne, synonyme de masculine. En effet et quoique cela ne soit pas vrai dans ses premiers romans, la beauté masculine nous apparaît comme une constante indéniable dans l'univers de Julien Green.⁴⁴⁹

É com a sua beleza que Dorian cativa inicialmente Basil, fazendo-o render-se aos seus encantos; contudo, o narrador já deixa antever, através das palavras do pintor, que algo sinistro irá acontecer: “(...) quando os nossos olhares se cruzaram, senti-me empalidecer. Acometeu-me uma estranha sensação de terror.”⁴⁵⁰

Lord Henry fica tão perturbado com a beleza de Dorian que chega a mudar a sua teoria inicial sobre a beleza, segundo a qual esta “acaba onde a expressão intelectual começa.”⁴⁵¹ Lord Henry utiliza o constante elogio das características físicas de Dorian para o levar a iniciar uma vida sem preocupações morais:

Somos castigados pelas nossas renúncias. Cada impulso que tentamos estrangular germina no cérebro e envenena-nos. O corpo peca uma vez, e acaba com o pecado, porque a acção é um modo de expurgação... A única maneira de nos livrarmos de uma tentação é cedermos-lhe. Se lhe resistirmos, a nossa alma adoece com o anseio das coisas que se proibiu.⁴⁵²

Mas logo no início do romance, mais precisamente no prefácio, a beleza é realçada pelo autor, que considera que o “artista é o criador de coisas belas”⁴⁵³, referindo-se nas primeiras linhas por diversas vezes à beleza ou ao belo. Esta dicotomia entre o prefácio setenciador e uma probabilidade ficcional, mesmo que fantástica, denuncia uma crítica subtil wildiana aos paradoxos a que o culto parnasiano da beleza pode conduzir. Verificamos, por outro lado, que, enquanto Oscar Wilde se preocupa em criar um protagonista com características diferenciadoras das restantes personagens, quer seja pela juventude e beleza, aparentemente imperecíveis, ou mais tarde, pelos pecados que comete, Kafka recria em Gregor um homem comum, que leva uma vida rotineira, que se vê aprisionado a um trabalho

⁴⁴⁶ Cf. Simon Hornblower and Antony Spawforth (ed.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford University, Oxford, 3rd edition, 1996, entrada “Homosexuality”, p. 720.

⁴⁴⁷ Cf. Platão, *Fedro*, trad. e notas de Pinharanda Gomes, Guimarães Editores, Lisboa, col. Filosofia & Ensaios, 1989, p. 8, 127c; Heródoto, *Histórias* - Livro I, introd. geral de Maria Helena da Rocha Pereira, introd. do Livro I, trad. e notas de José Ribeiro Ferreira e Maria de Fátima Silva, Edições 70, Lisboa, 1994, p. 150-151.

⁴⁴⁸ Cf. Kenneth J. Dover, *A Homossexualidade na Grécia Antiga*, trad. de Luís Krausz, Nova Alexandria, São Paulo, 1994.

⁴⁴⁹ Cf. Otilia da Conceição Pires Martins, *Le Mal dans l'Univers de Julien Green, Ambivalence et Antithèse dans l'Imaginaire Greenien*, p. 230.

⁴⁵⁰ Cf. Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 23.

⁴⁵¹ Cf. *Ibidem*, p. 19.

⁴⁵² Cf. *Ibidem*, p. 37.

⁴⁵³ Cf. *Ibidem*, p. 15.

de que não gosta, mas que, aparentemente, o único meio da família pagar dívidas paternas e o conservatório à irmã Grete:

Naquela altura, a principal preocupação de Gregor tinha sido fazer tudo para que a família esquecesse o mais depressa possível o desaire comercial que lançara toda a gente num autêntico desespero... Só a irmã continuava a estar-lhe próxima, e era sua plano secreto enviá-la para o conservatório no ano seguinte independentemente dos grandes custos que tal representava (...).⁴⁵⁴

Gregor não tem vida social, vive apenas para o trabalho. O protagonista kafkiano, mesmo tendo consciência de que a sua forma mudou e que está agora limitado ao espaço físico do seu quarto, continua a preocupar-se com o cumprimento dos horários laborais e com a desculpa a dar ao patrão tirânico, pensando “tenho é de me levantar, porque o meu comboio parte às cinco horas... E se desse parte de doente?”⁴⁵⁵

Contudo, a sua nova condição apenas lhe provoca alguma estranheza no início, pensando que tudo não passaria de um sonho: “«Meu Deus» - pensou -, «porque havia de ter escolhido uma profissão tão fatigante! Sempre de viagem.»”⁴⁵⁶ Apenas se dá conta que se sente cansado, sinal já do início da sua degradação física. Contudo, logo de imediato, deixa de questionar a sua metamorfose: “«Que se passa comigo?» - pensou. Não era um sonho... «E se eu tentasse dormir mais um pouco e esquecesse todas estas tolices?»”⁴⁵⁷

Gregor sente viver num mundo fantástico, e retomamos aqui este adjetivo no sentido utilizado em capítulo anterior. Até a mudança na voz é rapidamente explicada: “Não tinha a menor dúvida que a mudança na voz mais não era do que o prenúncio de uma valente constipação, uma doença profissional dos caixeiros-viajantes.”⁴⁵⁸

Nunca qualquer membro da família se interroga acerca disso, apenas aceitam a sua transformação, sem sequer pensar no porquê. Mas é esta nova condição de inseto que, apesar de o libertar dos compromissos familiares, lhe trará os maus-tratos por parte da família. Já Dorian rejubila ao ver o seu retrato pela primeira vez: “A consciência da sua própria beleza possuía-o como uma revelação. Nunca sentira nada assim.”⁴⁵⁹ Dorian fica embriagado com os elogios à sua beleza, tanto por parte de Basil, como de Lord Henry. Este último fez com que o protagonista wildiano tomasse consciência do valor da sua beleza e juventude, originando uma reação violenta à possível perda da mesma, temendo a privação do amor dos outros, nomeadamente de Basil:

O pintor fitou-o atônito. Dorian não costumava falar assim. O que acontecera? Parecia muito zangado, com o seu rosto corado e as faces afogueadas.
- Sim - continuo ele -, eu para ti valho menos que o teu Hermes de marfim ou o teu Fauno de prata. Desses há-de gostar sempre. E até quando gostarás de mim? Até à minha primeira ruga, não? Sei agora que quando se perde a beleza, o que quer que isso seja, perde-se tudo. Foi o teu retrato que mo ensinou. Lord Henry Wotton tem

⁴⁵⁴ Cf. Franz Kafka, *A Metamorfose*, p. 45-46.

⁴⁵⁵ Cf. *Ibidem*, p. 21.

⁴⁵⁶ Cf. *Ibidem*, p. 20.

⁴⁵⁷ Cf. *Ibidem* p. 19-20.

⁴⁵⁸ Cf. *Ibidem*, p. 23.

⁴⁵⁹ Cf. Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 44.

toda a razão. A juventude é a única coisa que val a pena. Quando vir que envelheço, mato-me.⁴⁶⁰

Esta tomada de consciência leva Dorian a uma vida de egoísmo e de vícios, como ele próprio diz:

Todas as influências são imorais. Imorais de um ponto de vista científico... Porque influenciar uma pessoa é dar-lhe a nossa própria alma. O indivíduo deixa de pensar com os seus próprios pensamentos ou de arder com as suas próprias paixões. As suas virtudes não lhe são naturais. Os seus pecados, se é que existe tal coisa, são tomados de empréstimo. Torna-se o eco de uma música alheia, o actor de um papel que não foi escrito para ele.⁴⁶¹

O encanto de Dorian cria uma dependência de Basil que confessa a Lord Henry que não consegue afastar-se dele:

Conta-me mais a respeito de Mr. Dorian Gray. Com que frequência o vês?
- Todos os dias. Não seria feliz se não visse todos os dias. Preciso absolutamente dele.⁴⁶²

Este fascínio também provoca uma reação semelhante em Lord Henry. É desta forma que, inicialmente, Dorian passa a ser como que uma marioneta nas mãos de Lord Henry; porém, a dada altura na narrativa, passará a cometer os seus próprios pecados. Contudo, a sua degradação física não se vê no dia-a-dia, já que permanece belo e jovem. É o retrato que sofre as marcas do tempo e das opções de vida do retratado. De facto, efetivamente, com a visão de Richard Ellmann, os papéis que Lessing atribui à literatura e à pintura são invertidos. A primeira, implica um tempo próprio de leitura, e a segunda, que pode ser captada e apreciada num segundo. Neste sentido, Richard Ellmann alerta para a degradação que o retrato de Dorian Gray sofre e que vai evoluindo ao longo da narrativa. Não se trata, pois, de uma imagem estática e inalterável, como os quadros que nos habituamos a ver, mas, pelo contrário, assistimos a um retrato que se altera à medida que a história avança, sofrendo as consequências do tipo de vida levada pelo protagonista wildiano⁴⁶³. Trata-se, pois, de uma pintura temporal. O que costuma ser estático, uma arte paralisada no espaço, a pintura, adquire valor temporal, invertendo-se, assim, como lembra Margarida Vale de Gato na “Nota Introdutória” ao romance wildiano, “os tradicionais papéis atribuídos por Lessing à literatura relativa ao tempo) e à pintura (relativa ao espaço)⁴⁶⁴. Dorian rejubila ao ver que o seu corpo não sofre qualquer degradação normal ao comum dos mortais e não tem qualquer problema em lidar com as transformações que o tempo e as suas ações provocam no quadro:

Se o retrato devia alterar-se, teria de alterar-se. Era um facto consumado. Para quê? Investiga-lo minuciosamente? Desfrutaria, pois, de um verdadeiro prazer a

⁴⁶⁰ Cf. *Ibidem*, p. 46.

⁴⁶¹ Cf. *Ibidem*, p. 36.

⁴⁶² Cf. *Ibidem*, p. 27.

⁴⁶³ Cf. Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, Hamish, Hamilton, Londres, 1987, p. 294-295.

⁴⁶⁴ Cf. Margarida Vale de Gato, “Nota Introdutória”, in Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 10.

observá-lo. Poderia seguir o percurso da sua mente em lugares recônditos. O retrato seria para si o mais mágico dos espelhos.⁴⁶⁵

De qualquer modo, Dorian sofre um choque inicial ao ver o quadro pela primeira vez, depois de o ter consigo, como verificamos na seguinte passagem:

Ao rodar a maçaneta da porta, o olhar deteve-se no seu retrato pintado por Basil Hallward. Recuou num sobressalto de espanto. Passou então para o quarto, algo perplexo. Depois de tirar o pregador da lapela, pareceu hesitar.⁴⁶⁶

Porém, rapidamente recupera e continua a levar a vida que quer sem qualquer remorso, sentindo-se até afortunado com o facto de não sofrer as alterações do tempo: “E todavia observava-o, com o seu belo rosto deformado e o seu sorriso cruel... Já se alterara e haveria de alterar-se ainda mais.”⁴⁶⁷ A degradação física de Dorian é, pois, projetada para o retrato. Numa primeira fase, Dorian, ainda “pensou em rezar para que cessasse a terrível simpatia que existia entre ele e o retrato”⁴⁶⁸. Eco tem uma opinião acerca desta reacção:

Pode-se permanecer belo e dissoluto sem nunca envelhecer, mas também ser-se infeliz porque a nossa decadência real e a nossa fealdade interior são impiedosamente denunciadas por um retrato que se corrompe em nosso lugar, como acontece a Dorian Gray de Wilde. No entanto, a busca do *interessante* e do *individual* ou do grotesco, também leva a imaginar a deformidade que arrasta para um destino que, embora nutra um espírito manso, é condenado pelo próprio corpo.⁴⁶⁹

O protagonista wildiano não sente remorsos e continua a levar uma vida desregrada:

E todavia, quem com o mínimo conhecimento da Vida desprezaria a oportunidade de permanecer sempre jovem, por mais fantástica que fosse essa oportunidade, ou ainda que pudesse engendrar terríveis consequências? (...). Desfrutaria, pois, de um verdadeiro prazer a observá-lo.⁴⁷⁰

Para tal, ele esconde o quadro onde ninguém o possa ver, para que o seu segredo não seja descoberto. De facto, ao longo da narrativa, Dorian começa a sentir-se preocupado com a possibilidade de alguém poder descobrir o seu segredo, pois nesse retrato ele sabe que se encontrava o seu verdadeiro “eu”: “Nunca ninguém veria aquela coisa horrível. Jamais olhos que não os seus contemplariam a sua vergonha.”⁴⁷¹ A pintura recebia as marcas da degradação física próprias do envelhecimento, mas estas eram reforçadas pela degradação moral de Dorian, tornando, progressivamente, o retrato mais monstruoso, a “coisa continuava repugnante, mais repugnante ainda, se possível, do que antes (...).”⁴⁷² E assim, com a acentuação da degradação física patente no quadro, que provoca repugnância no narcísico Dorian Gray, egoísta como era, este aspeto físico começa a preocupá-lo. É então que deixa de

⁴⁶⁵ Cf. Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 139.

⁴⁶⁶ Cf. *Ibidem*, p. 120.

⁴⁶⁷ Cf. *Ibidem*, p. 122.

⁴⁶⁸ Cf. *Ibidem*, p. 139.

⁴⁶⁹ Cf. Umberto Eco, *História do Feio*, p. 293.

⁴⁷⁰ Cf. Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 139.

⁴⁷¹ Cf. *Ibidem*, p. 158.

⁴⁷² Cf. *Ibidem*, p. 274.

suportar ver-se deformado, fisicamente degradado até ao grotesco, mesmo que seja num quadro, pois ele sabe que aquele é o seu verdadeiro “eu”:

Hora após hora, e semana após semana, o retrato na tela ia envelhecendo. Poderia escapar à fealdade do pecado, mas estava condenado à fealdade da idade. As faces tornar-se-iam secas e flácidas. Pés de galinha amarelados trepariam pelos olhos esmaecidos que pareceriam horrorosos. O cabelo perderia o seu brilho, a boca abrir-se-ia num bocejo ou desfaleceria abatida, seria ridícula ou obscena, como são as bocas dos velhos. Teria o pescoço enrugado, as mãos frias e de veias azuis protuberantes, o corpo curvado que recordava no avô que tão severo fora para com ele na sua infância.⁴⁷³

A degradação física provocada pelo envelhecimento não pode ser mais clara quando o narrador indica nesta passagem “fealdade da idade”, o que é desenvolvido logo a seguir por um conjunto de expressões que remetem para as marcas dessa mesma degradação física decorrente da senectude. Os nomes e os adjetivos tornam-se então um léxico importante ao nível desta marcação linguística da degradação do ser: “faces (...) secas e flácidas”, “pés de galinha amarelados”, “olhos esmaecidos”, “boca abatida”, “pescoço enrugado”, “mãos frias”, “veias azuis protuberantes”, “corpo curvado”. Também os verbos são pertinentes nesta passagem, por marcarem a privação (“perderia”, “desfaleceria”), outros por reforçarem a mudança, donde o uso do condicional, algo pertinente, dado que o tempo ortodoxo numa situação normal seria o futuro do indicativo. Mas neste caso, o envelhecimento é tudo menos normal. Temos, então “tornar-se-iam”, “treparia”, “abrir-se-ia”, “seria” e “teria”.

No caso de Gregor, terá sido a sua metamorfose uma forma de libertação do domínio da família, do trabalho que detestava, do patrão tirânico, de uma vida rotineira? João Neto e Aluísio Lima defendem que o percurso da personagem Gregor Samsa pode ser dividido em três partes. A primeira diz respeito às alterações físicas e estéticas que a metamorfose provocou⁴⁷⁴, das quais Gregor se apercebe de imediato assim que acorda, ao não conseguir levantar-se da cama⁴⁷⁵, o que pode ser ilustrado com a seguinte passagem:

Quis primeiro tentar sair da cama com a parte inferior do corpo, mas esta parte inferior, que de resto ainda não vira, e sobre a qual também não tinha uma ideia precisa, revelou-se muito pouco flexível; era tudo tão lento (...).⁴⁷⁶

Gregor experimenta de novo levantar-se. Todavia, esta nova tentativa revela-se igualmente vã:

Mas quando, após um esforço idêntico, se viu de novo deitado, arquejante, revendo as suas perninhas que lutavam, se calhar ainda mais violentamente, umas contra as outras, e não encontrando maneira de impor ordem e sossego nesta arbitrariedade, voltou a dizer para consigo que era impossível ficar deitado e que

⁴⁷³ Cf. *Ibidem*, p. 158.

⁴⁷⁴ Cf. João Silveira Muniz Neto e Aluísio Ferreira de Lima, in “A Degradação Humana e a Produção do Inumano n’ *A Metamorfose* de Franz Kafka”, p. 235.

⁴⁷⁵ Cf. *Ibidem*.

⁴⁷⁶ Cf. Franz Kafka, *A Metamorfose*, p. 24.

o mais razoável seria sacrificar tudo, se assim houvesse uma esperança, por muito pequena que fosse, de se libertar da cama.⁴⁷⁷

A segunda parte ocorre, de acordo do Neto e Lima, aquando da perda da voz, ou seja, da capacidade de comunicar e de se fazer entender⁴⁷⁸. Segundo José Gil, a “voz desempenha um papel decisivo na produção do significante supremo e, através dele, da presença - portanto, do corpo a partir do qual é produzida esta presença.”⁴⁷⁹ É a vinda do gerente a casa de Gregor para interrogar este sobre o seu atraso que esta questão se levanta quando ele pergunta se os “senhores perceberam uma só palavra que fosse?”⁴⁸⁰.

E, finalmente, a terceira parte diz respeito à perda da noção do tempo por parte do protagonista⁴⁸¹, nomeadamente quando se questiona sobre a passagem ou não de uma data emblemática no calendário: “(...) já tinha sido o Natal, não tinha?”⁴⁸²

Assim, podemos observar que, apesar da metamorfose de Gregor, ele mantém a sua humanidade, a sua capacidade de pensar como um ser humano. Por exemplo, não perde a noção de Natal, amor, esperança para a humanidade com o nascimento do Messias e de família, ou seja, tudo o que Gregor não tem. Esta data é tão referencial para um homem ocidental que perder a noção de esta festividade ter passado ou não é um sinal de como a sua metamorfose física o isolou do mundo. Além disso, é evidente na passagem supracitada que, apesar de entender as outras pessoas, perde a capacidade de comunicar e de se relacionar com os outros, desaparece-lhe a visão e começa a gostar de comida putrefacta, como verificamos nos dois trechos que se seguem:

Na verdade, cada vez via pior em cada dia que passava (...).

(...) o leite, que de resto era a sua bebida favorita, e que, por essa razão sem dúvida, a irmã pusera dentro do quarto, não lhe sabia nada bem; efectivamente, foi quase com repulsa que se afastou da tigela (...).

A comida fresca, pelo contrário, não lhe sabia bem, não conseguia sequer suportar-lhe o cheiro (...).⁴⁸³

Não podemos deixar associar a imagem que estas citações nos suscitam com as do filme *A Mosca* (1986), de David Cronenberg, quando o Doutor Seth Brundle, cientista que após se submeter a uma experiência de transporte no tempo mal sucedida, sofre a mutação do seu ADN com o de uma mosca, iniciando-se uma metamorfose em que os seus traços humanos dão lugar ao aspeto físico de uma mosca. Também os seus hábitos alimentares mudam, tal como os de Gregor, e a própria forma como come, desfazendo inicialmente os alimentos com um

⁴⁷⁷ Cf. *Ibidem*.

⁴⁷⁸ Cf. João Silveira Muniz Neto e Aluísio Ferreira de Lima, “A Degradação Humana e a Produção do Inumano n’ *A Metamorfose* de Franz Kafka”, p. 235.

⁴⁷⁹ Cf. José Gil, *Metamorfoses do Corpo*, p. 85.

⁴⁸⁰ Cf. Franz Kafka, *A Metamorfose*, p. 30.

⁴⁸¹ Cf. João Silveira Muniz Neto e Aluísio Ferreira de Lima, “A Degradação Humana e a Produção do Inumano n’ *A Metamorfose* de Franz Kafka”, p. 235.

⁴⁸² Cf. Franz Kafka, *A Metamorfose*, p. 71.

⁴⁸³ Cf. *Ibidem*, p. 43, 48 e 40, respetivamente.

ácido que expele, nos causa alguma repulsa, como o gosto adquirido de Gregor por alimentos putrefatos, após a sua metamorfose. A atitude da irmã mostra bem a repugnância que a degradação física de Gregor causa nos outros. É ela a única pessoa que trata dele e que se preocupa em alimentá-lo, mas até ela mostra repulsa face ao aspeto físico do irmão quando vai buscar a tigela de leite, pois “pegou logo nela - com um trapo, não com as mãos nuas - e levou-a consigo.”⁴⁸⁴

Também na adaptação mais recente desta obra literária para o cinema podemos observar esta metamorfose; contudo, é de salientar que, neste caso, não assistimos a um Gregor transformado em inseto. Pelo contrário, ele mantém a sua imagem humana; porém, os seus movimentos tornam-se animais, assim como a sua crescente incapacidade de comunicar e a degradação dos seus gostos alimentares. Numa outra versão cinematográfica, do alemão Jan Nemeč⁴⁸⁵, nunca contemplamos o Gregor Samsa inseto, apenas vemos o mundo através dos seus olhos.

Contudo, o protagonista kafkiano nunca perde totalmente a sua capacidade de raciocínio, uma capacidade associada aos homens e não aos animais. Esse traço de humanidade pode ser observado na forma como ele se agarra à moldura com o recorte que ele tinha feito, quando a mãe e a irmã começam a tirar toda a mobília do seu quarto e passam a fazer daquele local o depósito e lixeira da casa, demonstrando desta forma a falta de respeito pelo espaço de Gregor e, inerentemente, por quem o habita, apesar da relutância inicial da mãe, esperançosa de que o filho volte, como verificamos nos seguintes excertos:

Mudou quatro vezes de direcção, sem saber verdadeiramente o que salvar primeiro, até que viu, destacando-se da parede já liberta de móveis, a gravura da senhora completamente envolta em peles. Rapidamente, rastejou para cima dela e colou-se ao vidro que a sustinha e que lhe refrescou o ardor do ventre. Ao menos esta gravura, que o corpo de Gregor tapava por completo, de certeza ninguém lhe tiraria.

(...) não achas que retirando os móveis, parece que estamos a mostrar que perdemos qualquer esperança na sua recuperação e que o entregamos impiedosamente ao seu destino? Acho que seria melhor procurarmos deixar o quarto tal e qual como era dantes, para que o Gregor, ao voltar para junto de nós, encontre tudo na mesma e mais facilmente consiga esquecer o que entretanto aconteceu.⁴⁸⁶

Estas transformações todas vão, paulatinamente degradando o Gregor inicial, até este desaparecer e dar lugar a um Outro, criando uma cisão física, mental e social. Estas duas últimas serão devidamente exploradas em capítulos posteriores. Gregor apenas deixa de ser um “perigo” aos olhos da família quando já mal se consegue movimentar, por ter atingido uma degradação física muito avançada, como verificamos de seguida:

⁴⁸⁴ Cf. *Ibidem*, p. 42.

⁴⁸⁵ Cf. Jan Nemeč, *A Metamorfose*, (1975).

⁴⁸⁶ Cf. Cf. Franz Kafka, *A Metamorfose*, p. 55 e 51-52, respetivamente.

E ainda que Gregor tivesse perdido, provavelmente para sempre, a sua capacidade de movimentação e precisasse agora de longos minutos para atravessar o quarto, como um velho inválido (...).⁴⁸⁷

As rugas, as doenças, o avançar da idade, a dificuldade de movimentos, a perda da jovialidade e do dinamismo estão ligados ao envelhecimento e à perda da beleza. Otilia Martins refere a propósito como Julien Green encara a doença no seu universo literário:

La maladie est une des matérializations de la difficulté d'exister, d'avoir un corps de chair, soumis à un processus dégradant de déchéance progressive. Ainsi, l'attitude greenienne par excellence devant la douleur physique, semble se traduire par un immense dégoût que les personnages ne peuvent cacher.⁴⁸⁸

Assim encarado, o envelhecimento não é um processo de todo agradável. É neste momento que julgamos ser claro no genotexto a complicada relação de Kafka com a família:

(...) apesar do seu actual aspecto triste e repelente, era um membro da família, e não devia ser tratado como um inimigo; pelo contrário, o dever de família ordenava ultrapassar a repulsa e aguentar, aguentar sempre.⁴⁸⁹

Num primeiro momento, apenas a mãe sofre por não poder ver o filho, mas depressa Gregor é abandonado por todos:

Mais tarde, contudo, já só à força conseguiam impedi-la de entrar, e quando ela então gritava: «Mas deixem-me ir ver o Gregor, o meu pobre filho! Será que não percebem que tenho de o ver?». ⁴⁹⁰

É esta condição que leva a que o protagonista se entregue à morte e chegue, inclusivamente, a desejá-la, por não querer ser mais um fardo para a família.

Porque metamorfosear Gregor num inseto? Porquê a intenção era colocá-lo numa condição infra-humana? Para nos mostrar o lado grotesco do ser humano? Mas apesar da sua condição, ele ainda retém traços de bondade e de preocupação para com a família, que o maltrata. Todavia, Gregor emociona-se ao ouvir a irmã tocar o violino, o que significa que o seu lado humano não desaparece completamente, apesar dos seus comportamentos, hábitos alimentares ou de higiene. Poder-se-á, então, separar os homens e os animais de forma tão radical e categorizar estes últimos como seres inferiores, quando a humanidade apresenta muitas vezes comportamentos bem piores do que os animais? Será uma aparência física animalesca sinónimo de degradação do Ser? No caso de Gregor Samsa, verificamos que o protagonista mantém o seu lado mais sensível apesar da sua metamorfose em inseto. A degradação física parece, pois, não ter uma correspondência ético-moral. O poeta brasileiro Manuel Bandeira no poema “O Bicho” mostra a crítica à miséria humana que pode ser vista dura realidade dos países do terceiro mundo (e não só) de forma exímia:

⁴⁸⁷ Cf. *Ibidem*, p. 61.

⁴⁸⁸ Cf. Otilia da Conceição Pires Martins, *Le Mal dans l'Univers de Julien Green, Ambivalence et Antithèse dans l'Imaginaire Greenien*, p. 295-296.

⁴⁸⁹ Cf. Franz Kafka, *A Metamorfose*, p. 61.

⁴⁹⁰ Cf. *Ibidem*, p. 50.

Vi ontem um bicho / Na imundície do pátio / Catando comida entre os detritos. / Quando achava alguma coisa, / Não examinava nem cheirava: / Engolia com voracidade. / O bicho não era um cão, / Não era um gato, / Não era um rato. / O bicho, meu Deus, era um homem.⁴⁹¹

A irmã de Gregor não acredita que aquele “bicho” possa ser o seu irmão, um ser humano, pois ele já teria partido para os poupar àquela situação:

Mas como é que ele pode ser o Gregor? Se fosse o Gregor, há muito teria compreendido que não é possível as pessoas viverem com um bicho destes e já se teria ido embora de livre vontade. (...) Enquanto que, agora, este animal persegue-nos, afugenta os hóspedes e, pelos vistos, quer tomar conta da casa toda e fazer-nos dormir na rua.⁴⁹²

Já Dorian, que não envelhece e permanece belo, leva uma vida egoísta e cheia de vícios. O seu retrato sofre as consequências dos seus atos e da passagem do tempo, representadas nas rugas e nos traços monstruosos que adquiriu. A degradação física de Dorian é remetida para o quadro. Ele não mostra remorso algum da vida que leva. O amor por si próprio é tão grande que ele não pensa na degradação da sua alma, matéria que irá ser tratada mais adiante. Pelo contrário, Dorian sente prazer em olhar o seu retrato, ao ver a degradação física que ele reflete, pois sabe que ele não sofrerá essa transformação. Mais fácil se torna ignorar por algum tempo que o retrato existe. Até certo dia Basil descobrir a sua obra e verificar a degradação ético-moral do belo e jovem modelo que anos atrás tinha posado para ele:

Uma exclamação de terror brotou dos lábios do pintor ao ver na penumbra o rosto hediondo da tela, que lhe lançava um esgar de escárnio. Havia algo naquela expressão que o enchia de repugnância e nojo.⁴⁹³

Porém, Dorian apressa-se a desculpar o modo de vida que levava e que transpareciam na degradação física da sua imagem no quadro atirando as culpas para Basil e Lord Henry:

- Há muitos anos atrás, quando eu era um rapaz - disse Dorian Gray, esmagando a flor na mão -, tu conhecestes-me, adulaste-me e ensinaste-me a ser vaidoso da minha beleza. Um dia, apresentaste-me a um teu amigo que me expôs a maravilha da juventude e terminaste o retrato que me revelou a maravilha da beleza.⁴⁹⁴

É também por causa desta juventude que Dorian consegue enganar James, o irmão de Sibyl, quando este se quer vingar do homem que levou ao suicídio da irmã. James fica confuso ao ver que o homem que ele tinha atacado não tinha envelhecido, pelo que não poderia ser o mesmo que tinha outrora despedaçado o coração da irmã:

⁴⁹¹ Cf. Manuel Bandeira, *Poesia Completa e Prosa*, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 4ª ed., 1985, p. 283-284.

⁴⁹² Cf. Franz Kafka, *A Metamorfose*, p. 74.

⁴⁹³ Cf. Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 195.

⁴⁹⁴ Cf. *Ibidem*, p. 196.

(...) o rosto do homem que pretendia matar tinha todo o esplendor da mocidade, toda a pureza imaculada da juventude (...). Era óbvio que aquele não era o homem que lhe destruíra a vida.⁴⁹⁵

Ou seja, a aparente ausência de degradação física provocada normalmente pelo envelhecimento libera o protagonista de uma acusação de homicídio. Assim, a “máscara da juventude salvava-o.”⁴⁹⁶

Como é retratada a degradação física última destas personagens, ou seja, como perecem Dorian e Gregor? Verificamos que Gregor se entrega a uma morte inevitável para deixar de ser um fardo para a sua família, podendo-se dizer que de alguma forma se solta das amarras e se liberta dos pais e irmã:

«E agora?» - perguntou Gregor de si para si, olhando para a escuridão que o rodeava. Depressa descobriu que já não era capaz de se mexer. (...) É verdade que todo o corpo lhe doía, mas parecia-lhe que as dores se iam tornando cada vez mais fracas e que acabariam por desaparecer. Já mal sentia a maçã podre enterrada nas costas e a região infectada a toda a volta, completamente coberta de pó fino. Recordava a sua família com amor e ternura. A convicção de que tinha que desaparecer era possivelmente ainda mais firme nele do que na irmã.⁴⁹⁷

Esta morte é tanto mais patética quanto ela resulta dos maus tratos da família, sendo por isso, desejada por Gregor, que já não suporta as humilhações e as agressões de que é alvo. Veja-se a seguinte passagem:

(...) o pai que, até aí, se mantivera relativamente calmo (...) pegou com a esquerda num grande jornal que estava sobre a mesa e, batendo com os pés, agitando a bengala e o jornal, começou a fazer retroceder Gregor para dentro do quarto.⁴⁹⁸

O pai de Gregor, por exemplo, irá atirar uma maçã ao filho que ficará cravada nas costas de Gregor e que precipitará a sua degradação física e, por conseguinte, a sua morte. Este comportamento hostil, esta ostracização pária dever-se-á à degradação física de Gregor, ou seja, à repelente aparência que ele agora tem, como inseto. Desejará, também, Dorian Gray a morte no final do romance? O protagonista de Wilde acaba por não suportar ver o seu quadro, porque ele reflete a pessoa em que ele se tornou, retrata a imagem monstruosa do assassino do amigo, e num ato de loucura desfere um golpe no retrato, o que irá levá-lo à morte. Provavelmente, este não seria o desfecho pretendido, pois o narcisismo de Dorian não leva o leitor a considerar lógica a hipótese de um suicídio voluntário, mas sim de um suicídio involuntário. Ele não sabia que a destruição do seu reflexo seria a sua morte:

Mas aquele assassínio haveria de o perseguir para toda a vida? Teria de ser constantemente importunado pelo passado? Deveria realmente confessar? Nunca. Havia uma única prova que restava contra ele. O próprio retrato era uma prova.

⁴⁹⁵ Cf. *Ibidem*, p. 237.

⁴⁹⁶ Cf. *Ibidem*, p. 249.

⁴⁹⁷ Cf. Franz Kafka, *A Metamorfose*, p. 76.

⁴⁹⁸ Cf. *Ibidem*, p. 36-37.

Iria destruí-lo. Por que o mantivera durante tanto tempo? Dantes sentia prazer em vê-lo mudar e envelhecer. (...) Pegou na faca e golpeou o retrato.⁴⁹⁹

No que concerne à descoberta dos cadáveres, as narrativas divergem. Gregor é encontrado pela mulher-a-dias, que tem um comportamento violento para se certificar de que o filho do patrão está morto:

(...) a princípio não viu nada de invulgar. Pensou que Gregor tivesse ficado imóvel de propósito (...). Como por acaso tinha na mão a vassoura de cabo comprido, procurou fazer-lhe cócegas da porta. Como isso também não resultou, acabou por se arreliar e deu-lhe uma pancada mais forte (...).⁵⁰⁰

A pancada acima referida mostra como a questão corporal é importante nesta obra. A repugnância da empregada resulta da degradação física de Gregor. O pai agradeceu a Deus a morte do filho, e só nesse momento Grete, sua irmã, se deu conta do estado fragilizado em que ele se encontrava, da degradação física que ele tinha sofrido, com o seu corpo ressequido: “- Vejam só, que magro que ele estava. Também há tempos que não comia nada. A comida, tal como entrava, assim saía.”⁵⁰¹

A causa última da morte terá sido, pois, a inanição por falta de alimentação, a subnutrição, o que pode ter acontecido como suicídio voluntário face à desilusão perante a violenta reação do pai, que lhe atirara uma maçã. Ao fim e ao cabo, Gregor é isolado e morre de desgosto. Dorian Gray, por sua vez, quando foi encontrado morto, não é reconhecido por ninguém de imediato. Apenas os anéis denunciaram a sua identidade:

Quando entraram, encontraram, pendurado na parede, um magnífico retrato do patrão como o tinham visto da última vez, em todo o esplendor da sua delicada juventude e beleza. Jazendo no chão estava um homem morto, de casaca, com uma faca no coração. Um homem mirrado, engelhado, com uma cara hedionda. Só depois de lhe examinarem os anéis é que descobriram quem era.⁵⁰²

Esta diferença é fundamental: a degradação física é igualmente pertinente nas duas obras, mas a irreconhecibilidade do processo só pesa na obra wildiana. A razão é óbvia: a degradação física de Gregor é patente às personagens que o rodeiam, mas aquela degradação é escondida até ao limite em Wilde. Ambos os protagonistas têm de morrer para reestabelecer uma ordem perdida num mundo onde eles não têm lugar. Morrem sós, sem qualquer apoio; contudo, enquanto a personagem wildiana faleceria afastado de tudo e de todos por opção, por ter escolhido levar uma vida pecaminosa, Gregor foi afastado pela família, enclausurado no seu quarto que se tornaria a prisão até perecer por falta de cuidados e por agressões por parte da família.

Já numa sociedade vitoriana que cultivava mais o parecer que o ser, onde a vida é fugaz, onde a beleza é cultivada como se fosse remédio para todos os males, Dorian encaixa-se

⁴⁹⁹ Cf. Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 275.

⁵⁰⁰ Cf. Franz Kafka, *A Metamorfose*, p. 77.

⁵⁰¹ Cf. *Ibidem*, p. 78.

⁵⁰² Cf. Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 276.

convincentemente. O narcisismo extremado de Dorian levou-o a descurar os outros aspetos, tal como a sua alma. O quadro revela a degradação que está dentro de sua alma e, dessa forma, mostra a sua aparência grotesca e cruel, ou seja a sua degradação física.

É interessante analisar de que modo estes protagonistas, Dorian e Gregor, se encaixavam, respetivamente, nas suas sociedades e especular sobre o tratamento que aqueles teriam nos dias de hoje. Gregor também se encaixava, antes da sua metamorfose, numa sociedade conservadora que prezava o respeito absoluto às autoridades paterna e laboral. Mas a metamorfose é a origem de todos os seus problemas, e os que são frágeis ou não se encaixam rapidamente são esmagados. Provavelmente, hoje em dia, também um Gregor Samsa dificilmente conseguiria sair de uma vida de trabalho rotineiro, de casa de uns pais e irmã acomodados a que fosse ele o sustento da casa, sem qualquer aspiração a subir na carreira, suportando passivamente uma vida que o deixava infeliz, um patrão tirano, pensando primeiro nos outros e só depois em si e nas suas necessidades. E, infelizmente, a crise económico-social que a Europa do Sul hoje enfrenta, cerceando subtilmente liberdades e direitos conquistados no pós-Segunda Guerra Mundial, como um Estado Providencial, e estruturas democráticas credíveis aos olhos da maioria dos cidadãos e segurança no emprego, tornam o Gregor kafkiano desconfortavelmente próximo dos leitores coevos. Referem Soraya Pacífico e Lucília Romão:

“A *metamorfose*” deixa transparecer a oposição entre o mundo “real” e o mundo interior, em que pessoas com Gregor Samsa não têm lugar na sociedade, pois acreditam nessa sociedade, fazem planos que nunca se realizam, buscam a liberdade que jamais existirá, porque o mundo “real” tem o poder de aniquilar seres humanos não-egocêntricos, não-exploradores, não-opressores, transformando-os em meros rastejadores.⁵⁰³

Gregor tornou-se um inseto, um animal, mas quando fica neste estado de degradação física, de fragilidade corporal, a sociedade, a família, que deveria ser provedora, não cumpre a sua função e deixa-o morrer à fome, algo que o narrador d’A *Metamorfose* sugere ironicamente:

Com certeza que eles também não queriam que Gregor morresse à fome, mas talvez não tivessem podido suportar saber mais sobre a sua alimentação do que aquilo que ouviam dizer, e talvez a irmã quisesse também poupá-los a um desgosto - ainda que, possivelmente, pequeno -, pois de facto eles já sofriam o suficiente.⁵⁰⁴

Acrescentam a este propósito Pacífico e Romão:

Porém, o grande efeito de sentido desse discurso está na inversão dos papéis atribuídos ao sujeito Gregor e à sociedade em geral. Ele foi metamorfoseado num “inseto monstruoso”, num “velho bicho sujo”. Mas a sujeira e a

⁵⁰³ Cf. Soraya Maria Romano Pacífico e Lucília Maria Sousa Romão, “A vida humana em sua constante *Metamorfose*: uma análise sócio-semiótica da obra de Franz Kafka”, *Espéculo, Revista de estudos literários*, Madrid, Universidade Complutense de Madrid, 2004, disponível in <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/metamorf.html>. (consultado em 19/12/2013)>.

⁵⁰⁴ Cf. Franz Kafka, *A Metamorfose*, p. 44.

monstruosidade estão na sociedade, que se deixa metamorfosear a cada dia, tornando-se corrupta e nojenta, palco da decomposição humana.⁵⁰⁵

Gregor, com a sua condição física adquirida depois da sua metamorfose pode ser comparado à condição frágil que Franz Kafka sempre teve e que ao longo dos anos foi piorando, provocando, inclusivamente, a sua frequente estadia em sanatórios. Já no romance de Oscar Wilde assistimos a uma realidade completamente diferente, já que Dorian e o seu criador eram dândis, vivendo em função das aparências, e utilizando a seu favor a beleza física. Um Dorian Gray seria popular hodiernamente e teria excelentes perspectivas de sucesso ao nível de conquistas amorosas, profissionais e sociais, se pensarmos, por exemplo, na exposição mediática que têm hoje em dia top-models, atores, futebolistas de renome mundial e cantores(as) cujos dotes físicos são mais importantes do que os vocais, enfim, uma sociedade que venera a beleza física. Não é por acaso que as clínicas de estética são tão populares entre o *jet-set*. Citemos a propósito estas palavras de Salvatore D' Onofrio:

Voltando a questão da beleza, no mundo de hoje a beleza é essencial para se conquistar as melhores oportunidades, será que as pessoas que são consideradas feias não merecem os mesmos espaços e conquistas que os belos? Questão como essa são debatidas por quem luta contra ditado "beleza é fundamental" e "beleza não põe mesa".⁵⁰⁶

Sérgio Mariani ressalta igualmente o valor da imagem quer na sociedade vitoriana, quer na sociedade atual:

Vivemos sob a égide da imagem. Cultuamos obsessivamente a forma do corpo sem nos preocupar com a sua essência, com as suas demandas que exprimem a nossa verdade. Como Dorian Gray, tendemos a trocar o sentimento pelo poder, o medo pela ilusão de segurança, a entrega pelo controle, a energia pela ausência de desejo, o contato com o outro pela fixação num rebotalho de nós mesmos.⁵⁰⁷

Assim, Gregor é uma personagem que permanece atual se pensarmos nos milhões de seres frágeis que a sociedade ostraciza ou pisa; e Dorian Gray também, mas por ser um protótipo de muitas elites coevas, hedonistas e egoístas, vivendo num mundo de aparências e de exibicionismo mediático. Hodiernamente, o corpo é também ele um instrumento de perfeição e para atingir tal, cultiva-se a magreza, todos os métodos de rejuvenescimento, nomeadamente cremes, exercício físico excessivo ou cirurgias plásticas. Com isto pretende-se o sucesso social, profissional e emocional. Em suma, ser aceite pelos outros, ou até, invejado. Obviamente que o envelhecimento, o perecimento, a doença ou a perda da beleza juvenil não

⁵⁰⁵ Cf. Soraya Maria Romano Pacífico e Lucília Maria Sousa Romão, "A vida humana em sua constante Metamorfose: uma análise sócio-semiótica da obra de Franz Kafka."

⁵⁰⁶ Cf. Salvatore D'Onofrio, "Forma e sentido do texto literário", cit. apud in João Silveira Muniz Neto e Aluísio Ferreira de Lima, in "A Degradação Humana e a Produção do Inumano n' A Metamorfose de Franz Kafka".

⁵⁰⁷ Cf. Sérgio Luis Soares Mariano, "Dorian Gray: um retrato do narcisismo sob a ótica de Alexander Lowen", in *Encontro Paranaense, Congresso Brasileiro, Convenção Brasil/Latino-América*, XIII, VIII, II, Centro Reichiano, Curitiba, 2008, disponível in <www.centroreichiano.com.br., consultado em 20/12/2013>.

são desejados; todavia, ao lado das perdas há ganhos, nomeadamente a beleza do conhecimento, da experiência.

Em resposta às questões colocadas no subcapítulo referente ao belo ou sublime e ao feio ou grotesco, e de acordo com o que autores como Dieter Meindl ou Maria do Rosário Mariano, que nos explicam que o grotesco é uma contradição entre elementos atrativos e horríveis ou que o elemento grotesco corta a ligação do leitor com a realidade, respetivamente, podemos afirmar que, eventualmente, existirá uma forma de grotesco no que concerne ao aspeto físico em Dorian Gray e em Gregor Samsa.

CAPÍTULO IV - A DEGRADAÇÃO ÉTICO-MORAL NO DORIAN GRAY WILDIANO E NO GREGOR SAMSA KAFKIANO

Nos fins do século XIX e inícios da centúria seguinte a ciência, na senda do positivismo, passou a ser encarada como uma verdade inquestionável, o que parecia confirmado pela constante evolução técnico-científica. Eduardo Soveral alerta para as ilusões e perigos deste cientificismo:

Passou a acreditar-se que o progresso da ciência daria ao homem, neste mundo, o único paraíso ao seu alcance. Ou seja: o domínio completo sobre a Natureza, com a super-abundância consequente dos bens que o libertariam da sujeição às necessidades materiais; o desfrute perfeito do próprio corpo que se converteria em fonte exclusiva de prazeres; a supressão de todas as repressões e servidões sociais; enfim, a irradiação da ignorância, entendida como causa de todo o mal; por último, o gozo da autêntica felicidade que consistiria na livre realização de si mesmo.⁵⁰⁸

O cientificismo não admite que nada se interponha aos avanços da ciência, nem mesmo a ética, algo que é comungado pelo parnasianismo. Quando refletimos acerca da ética ou moral, estes termos aparecem quase sempre associados ao modo como vivemos: se praticamos o bem ou o mal e quais os valores que nos regem como seres humanos no nosso dia-a-dia. Como nos diz Nietzsche “E haverá algo de mais belo que *procurar* a suas próprias virtudes?”⁵⁰⁹. Anne Baudart também alerta para a necessidade do homem procurar o “bem”, sinónimo do “verdadeiro”, mostrando que o ser humano, como ser racional, tem a responsabilidade da escolha dos seus atos:

A moral remete para um trabalho em nós mesmos, gerador de metamorfoses tanto da ordem do acesso ao verdadeiro quanto ao acesso ao bem. O pensamento grego antigo, no seu registo próprio, já o estabeleceu. O pensamento clássico recupera a herança, enriquecida por séculos de monoteísmo, e coloca o homem face às suas responsabilidades. Nem anjo nem bicho, a meio caminho entre um e outro, pode elevar-se ou rebaixar-se ao sabor das suas escolhas, das suas experiências, dos seus avanços e renúncias. Pode querer saber o que convém fazer. Pode preferir a ignorância. Também pode ainda não saber que ignora e, mesmo assim, abrir-se, como que sem saber, para a ciência tão perto. A sua responsabilidade, sem a qual não há comportamento moral, está em jogo, positiva ou negativamente. Não pode escapar a si mesmo, dotado, como é, de razão e de vontade.⁵¹⁰

⁵⁰⁸ Cf. Eduardo Abranches de Soveral, “Apontamentos sobre a história das relações entre metafísica e ética na época moderna”, in *Ensaios sobre Ética*, p. 61.

⁵⁰⁹ Cf. Friedrich Nietzsche, *Para Além do Bem e do Mal (Prelúdio a uma filosofia do futuro)*, p. 159.

⁵¹⁰ Cf. Anne Baudart, *A Moral e a sua Filosofia* [1998], trad. de Alexandre Emilio, Biblioteca Básica de Ciência e Cultura, Instituto Piaget, Lisboa, 2002, p. 84.

A questão da maldade no ser humano já vem desde o início dos tempos. Problematisa-a, no entanto, Erich Fromm, a partir das palavras do *Gênesis*:

A pergunta se o homem é lobo ou cordeiro é apenas uma formulação especial de uma questão que, em seus aspectos mais latos e gerais, tem sido um dos problemas mais básicos do pensamento filosófico e teológico do Ocidente: o homem é basicamente mau e corrupto ou mau e suscetível de aperfeiçoamento? O Antigo Testamento não adota a posição de ser o homem fundamentalmente corrupto. A *desobediência* de Adão e Eva a Deus não é denominada pecado, nem há qualquer insinuação dessa desobediência ter corrompido o homem. Pelo contrário, a desobediência é a condição para o homem tomar consciência de si mesmo, para sua capacidade de escolher, e, portanto, em última análise esse primeiro ato de desobediência é o primeiro passo do homem rumo à liberdade.⁵¹¹

Fromm remete ainda para Santo Agostinho, que reforçou a noção de livre arbítrio para o homem escolher entre o seu lado bom ou mau:

A opinião do Antigo Testamento é possuir o homem as duas capacidades - a do bem e a do mal - e ter êle de escolher entre o bem e o mal, a bênção e a maldição, a vida e a morte.⁵¹²

O livre arbítrio implica a responsabilidade sobre os nossos atos. Assim como Fausto vende a alma ao diabo para recuperar a sua juventude, também Dorian Gray deseja que o retrato sofra as conseqüências do envelhecimento, enquanto Dorian permaneceria jovem e belo para sempre:

Se fosse eu que ficasse sempre jovem e o retrato que envelhecesse! Era capaz... era capaz de dar tudo por isso! Sim, não há nada no mundo que eu não desse! Até a alma!⁵¹³

Já Descartes se posiciona num racionalismo das ações do ser humano, acreditando que as ações deste dependem da sua tomada de consciência do que lhes poderá ser útil ou bom⁵¹⁴, passando a amar o que lhes poderá trazer algum benefício, seja bom ou mau para os outros. Verificamos que os nossos protagonistas são bastante diferentes neste aspeto, pois Dorian Gray não olha a meios para alcançar o que deseja:

Sentiu que chegara a altura de fazer uma escolha definitiva. Ou teria já escolhido? Sim, a vida decidira por ele... a vida, e a sua própria curiosidade infinita sobre a vida. A eterna juventude, a paixão ilimitada, secretos e subtis prazeres, êxtases inomináveis e pecados inauditos, tudo isso lhe estava reservado. O retrato suportaria muito simplesmente o peso da sua vergonha.⁵¹⁵

Pelo contrário, Gregor Samsa sempre se sacrificou pela família, sobrepondo o bem-estar e os desejos desta acima dos dele:

⁵¹¹ Cf. Erich Fromm, *O Coração do Homem - Seu Gênio para o Bem e para o Mal*, p. 20.

⁵¹² Cf. *Ibidem*, p. 20.

⁵¹³ Cf. Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 45.

⁵¹⁴ Cf. Descartes, *Discurso do Método - As Paixões da Alma*, p. 99.

⁵¹⁵ Cf. Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 138.

Naquela altura, a principal preocupação de Gregor tinha sido fazer tudo para que a família esquecesse o mais depressa possível o desaire comercial que lançara toda a gente num autêntico desespero. E foi assim que, também por essa altura, começou a trabalhar com um ardor fora do comum. (...) Os frutos do seu trabalho transformavam-se de imediato numa provisão de dinheiro sonante que podia ser depositado na mesa, em casa, perante a família surpreendida e encantada.⁵¹⁶

Mais recentemente, António Fidalgo em *Ética Minina* (2014) esclarece o conceito de ética, mostrando que o mesmo não se baseia em conceções religiosas, como podemos ver a partir desta esclarecedora passagem da primeira badana editorial:

A ética ensina-nos a pensar e a ajuizar sobre a vida que temos e, a partir daí, a agir para termos uma vida melhor. Mas melhor em que sentido? Antes de mais, em não perder tempo e energia com o que não depende de nós e a concentrarmo-nos no que efectivamente podemos mudar. Ou seja, a ética ensina-nos a viver melhor desde logo ensinando-nos a ser realistas. É por falta de realismo que muitos sofrem e não alcançam a felicidade. Depois, uma vez conscientes e lúcidos quanto à nossa situação, quanto ao que está e não está ao nosso alcance alterar, a ética ensina-nos a agir em conformidade, a fazer as opções mais adequadas à nossa condição humana.⁵¹⁷

A contracapa do livro de António Fidalgo reforça este sentido ético de “melhor conduzirmos a nossa vida” com o fito de “viver melhor”⁵¹⁸, sem bases propriamente religiosas. E acrescenta que muitos “ensinamentos (...) foram retirados de autores que viveram há séculos e milénios”⁵¹⁹. Sendo o homem um ser social por natureza, que procura e tem necessidade de se relacionar com os outros, não deveríamos todos procurar fazer o bem? Mas o que é bom para uns pode não o ser para os outros. O que é bom para um pode fazer com que outro sofra, isto se apenas tivermos em atenção os nossos interesses, sobrepondo-os aos dos outros. O que rege então a nossa conduta social? A ética? A moral? A este propósito, Nietzsche vai mais longe ao afirmar que devemos seguir as nossas necessidades e não as virtudes moralmente normatizadas pela sociedade:

Nós (...) com toda a nossa perigosa curiosidade, a nossa variedade e arte do disfarce, a nossa crueldade do espírito e dos sentidos, cansada e como que adocicada - teremos, provavelmente, se é que devemos ter virtudes, apenas aquelas que se coadunam com o que temos de mais secreto e de mais íntimo e são compatíveis com as nossas mais ardentes necessidades.⁵²⁰

Posição contrária defende Manuel Freitas, que considera que todas as nossas ações têm de obedecer a uma ética:

Sem princípios bem assentes não é possível obter eficácia, eficácia sobretudo na nossa acção, na nossa actividade de todos os dias. E isto porque, quer queiramos

⁵¹⁶ Cf. Franz Kafka, *A Metamorfose*, p. 46.

⁵¹⁷ Cf. António Fidalgo, *Ética Minina, Pequeno Guia para Tempos Difíceis*, Gradiva, Lisboa, 2014, badana editorial.

⁵¹⁸ Cf. *Ibidem*, contracapa.

⁵¹⁹ Cf. *Ibidem*, contracapa.

⁵²⁰ Cf. Friedrich Nietzsche, *Para Além do Bem e do Mal (Prelúdio a Uma Filosofia do Futuro)*, p. 159.

quer não, ela tem repercussões, a nível individual, social, etc., e não é por acaso que de todos os quadrantes, em todas as actividades humanas vemos surgir constantemente a exigência de uma ética.⁵²¹

O autor frisa a este respeito as divergências entre os filósofos e mesmo entre os homens em geral sobre o se deixar guiar ou não pela ética:

De facto, o homem é um ser dividido por tendências diversas e, às vezes opostas: dividido entre a razão e a paixão, entre o bem comum e o interesse particular, entre a dedicação aos outros e o egoísmo.⁵²²

O autor alerta, ainda, para a importância da consciência moral do ser humano na escolha dos nossos atos:

(...) a consciência moral equivale a uma sentença proferida por cada um de nós sobre o valor moral dos nossos actos, isto é, enquanto os julgamos louváveis ou reprováveis, bons ou maus, em conformidade com uma regra ou norma que nos transcende.⁵²³

Freitas acrescenta, também, que a obrigação tem um papel muito importante na nossa consciência moral, como verificamos no seguinte extrato:

Na experiência moral o sentimento de obrigação parece o primeiro a emergir e a desempenhar o papel central. E, de facto, a palavra *obrigação* desperta ressonâncias desagradáveis e penosas em certos espíritos pelo seu carácter imperativo aparentemente confinado a proibições e renúncias. Na realidade, a obrigação exprime apenas uma dimensão da Ética, que não pode ser dissociada da ideia de bem, que é o seu fundamento.⁵²⁴

Otília Martins mostra-nos no seu estudo que, mesmo no século XX, autores como Julien Green tinham como preocupação a noção de moralidade e de responsabilidade humana:

Romancier de la condition humaine, Julien Green bâtit son oeuvre autour du problème essentiel de l'homme qui est d'être au monde et d'avoir un corps de chair, lieu privilégié de la lutte sans merci que se livrent Dieu et Satan, devenant ainsi, source de péché. De ce fait, le grand thème de l'oeuvre greenienne nous apparaît être l'existence du mal.⁵²⁵

A autora salienta, de igual modo, que esta noção de consciência moral está ligada à noção de hedonismo, prazer e pecado “la beauté est intimement liée au désir, le désir à la chair et la chair au péché.”⁵²⁶

Por sua vez, Gilles Deleuze referindo-se à vida que idealmente o homem deveria levar, assera o seguinte:

⁵²¹ Cf. Manuel Barbosa da Costa Freitas, *O Ser e os Seres - Itinerários Filosóficos*, vol. II, p. 225.

⁵²² Cf. *Ibidem*, p. 153-154.

⁵²³ Cf. *Ibidem*, p. 154.

⁵²⁴ Cf. *Ibidem*.

⁵²⁵ Cf. Otília da Conceição Pires Martins, *Le Mal dans l'Univers de Julien Green, Ambivalence et Antithèse dans l'Imaginaire Greenien*, p. 219.

⁵²⁶ Cf. *Ibidem*, p. 220.

Humildade, pobreza, castidade, volvem-se então nos efeitos de uma vida particularmente rica e super-abundante, suficientemente poderosa por ter conquistado o pensamento e ter subordinado qualquer outro instinto - isso a que Espinoza chama Natureza: uma vida que não se vive a partir da necessidade, em função dos meios e dos fins, mas a partir de uma produção, duma produtividade, duma força, em função das causas e dos efeitos.⁵²⁷

Agem, então, Dorian Gray e Gregor Samsa apenas conforme os seus desejos e necessidade de obter prazer, dispensando a ética? Serão eles vilões ou vítimas, como refere Cristina Vieira a propósito da construção da personagem romanesca?⁵²⁸ Para isso deveremos sopesar aspetos ético-morais e ver se há ou não degradação ética ou moral em Dorian e em Gregor. Dorian Gray leva uma vida desregrada, sem olhar às consequências dos seus atos, procurando apenas concretizar os seus desejos e satisfazer as suas necessidades. Não se rege, pois, por valores ético-morais. Já Gregor Samsa coloca os seus desejos de lado para cumprir a obrigação de provedor da família. Deste modo, Gregor é claramente diferente de Dorian, sobrepondo o bem coletivo - neste caso o familiar - ao seu bem individual, deixando-se reger por uma ética moral que lhe é imposta pelo exterior e que ele não questiona, mesmo que isso o amargure. Gregor cede, pois, a obrigações, não revelando a capacidade de se emancipar face à família, não demonstrando individualidade, nem liberdade de agir como quer. Contudo, como gostaria ele de agir? Queria despedir-se do seu trabalho, livrar-se da obrigação do pagamento da dívida contraída pelo pai? Afinal, “se não fosse pelos meus pais, já há muito que teria pedido a demissão; ia ter com o chefe e dizia-lhe tudo o que me vai na alma.”⁵²⁹ Gregor sente o peso da obrigação, do dever, o que está bem patente na forma verbal “tenho” na passagem abaixo transcrita. Gregor sabe que os pais e a irmã dependem dele e por isso acaba por não se impor, apenas segue e faz o que a família dele espera.

Ora, a situação aparentemente é injusta, pois o narrador sugere que esta família parasita Gregor. De facto, com a sua metamorfose em inseto, vendo-se obrigado a permanecer em casa, o protagonista tem tempo de ver a morosidade com que os pais tomam o pequeno-almoço, sendo que o pai de Gregor complementa a refeição com uma demorada leitura de vários jornais:

A loiça do pequeno-almoço estava espalhada em grande quantidade sobre a mesa, pois para o pai o pequeno-almoço era a refeição mais importante do dia e ele prolongava-o horas seguidas com a leitura de vários jornais.⁵³⁰

Gregor não se mostra revoltado com a situação, talvez surpreso, ou nem isso. O narrador deixa ao leitor uma interpretação ambígua da descoberta da realidade.

O sentido ético-moral de Gregor não lhe traz a felicidade, pelo contrário, como está patente no uso de verbos ligados axiologicamente à deontica, ou seja, ao sentido do dever e

⁵²⁷ Cf. Gilles Deleuze, *Espinoza e os Signos*, p. 9-10.

⁵²⁸ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca. Processos Definidores*, p. 406-464.

⁵²⁹ Cf. Franz Kafka, *A Metamorfose*, p. 20.

⁵³⁰ Cf. *Ibidem*, p. 20.

não à volição e ao prazer. E quanto a Dorian Gray? No início do romance de Wilde, observamos um jovem puro, cujos traços físicos nos mostram que não foi manchado pelo mundo, e é essa beleza e candura que atraem o pintor Basil:

Dorian, desde o momento em que te conheci, a tua personalidade produziu em mim a mais extraordinária influência. Eu estava dominado, de alma, cérebro e vontade, por ti. (...) Tinha ciúmes daqueles com quem falavas.⁵³¹

Basil passa a desejar pintar um quadro que immortalize aquele:

Tem um belo e simples carácter.

Havia algo no seu rosto que inspirava confiança imediata. Possuía toda a candura e a pureza apaixonada da juventude. Sentia-se que ele não se deixara contaminar pelo mundo.⁵³²

Afinal, o rosto de Dorian “inspirava confiança imediata”, uma vez que “ele não se deixara contaminar pelo mundo”. Contudo, Basil não quer expor o seu quadro, pois acredita que aquela tela expõe a alma do artista, não do modelo. Como o pintor nos diz: “a razão porque não quero expor este quadro é eu recear ter representado nele o segredo da minha própria alma.”⁵³³ O que ele não sabe, nesta altura, é que a tela irá expor a alma sim, mas do modelo, ou seja, de Dorian. Logo no início, Basil receia que Lord Henry contamine Dorian, como que antevendo o que acabaria por acontecer, pedindo-lhe: “(...) - Tem um belo e simples carácter. (...) Não o estragues. Não tentes influenciá-lo. A tua influência seria muito nefasta.”⁵³⁴ Contudo, Lord Henry acredita na premissa de que o “pecado é na verdade o único elemento colorido que nos resta na vida moderna.”⁵³⁵ Lord Henry funciona aqui, portanto, como o elemento desencadeador da queda, num papel paralelo ao da serpente no Jardim do Éden. Só que, desta feita, a vítima da degeneração ético-moral é um homem e não uma mulher - trata-se de Dorian Gray. É este modo de pensar e as qualidades de Dorian que chamam a atenção de Lord Henry, mas de uma forma diferente. Ele vê ali uma possível cobaia inocente para as suas experiências:

Com o seu sorriso subtil, Lord Henry observava-o. Sabia identificar o exacto momento psicológico em que não se devia dizer nada. Sentia-se profundamente interessado. Admirava-se da súbita impressão que as suas palavras haviam provocado e, recordando um livro que lera aos dezasseis anos, um livro que lhe revelara muito do que antes não sabia, interrogou-se sobre se Dorian Gray estaria a passar por uma experiência semelhante. Limitara-se a atirar uma seta ao ar. Teria acertado no alvo? Que rapaz tão fascinante!

Tornava o jovem num estudo mais interessante. (...) A vida humana parecia-lhe a única coisa que valia a pena investigar.⁵³⁶

⁵³¹ Cf. Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 149.

⁵³² Cf. *Ibidem*, p. 34.

⁵³³ Cf. *Ibidem*, p. 22.

⁵³⁴ Cf. *Ibidem*, p. 32.

⁵³⁵ Cf. *Ibidem*, p. 49.

⁵³⁶ Cf. *Ibidem*, p. 38 e 81, respetivamente.

Lord Henry vê aqui a sua oportunidade de colocar em prática o seu método experimental, independentemente do destino que este traria ao sujeito da experiência - Dorian:

Com o seu belo rosto, e a sua bela alma, era algo de admirável. Não importava como tudo iria acabar ou estava destinado a acabar. (...) Alma e corpo, corpo e alma _ que misteriosos eram! Havia animalismo na alma, e o corpo tinha os seus instantes de espiritualidade. Os sentidos podiam apurar-se e o intelecto degradar-se.

Parecia-lhe evidente que o método experimental era o único método pelo qual poderíamos lograr qualquer análise científica das paixões; e Dorian Gray era, sem dúvida, um fenómeno à sua medida e parecia prometer ricos e frutuoso resultados.⁵³⁷

Depressa Dorian se deixa influenciar por Lord Henry e pela sua filosofia de vida, em que não se devem reprimir os desejos, pois esta repressão faria mal à alma:

Somos castigados pelas nossas renúncias. Cada impulso que tentamos estrangular germina no cérebro e envenena-nos. O corpo peca uma vez, e acaba com o pecado, porque a acção é um modo de expurgação. (...) A única maneira de nos livrarmos de uma tentação é cedermos-lhe. Se lhe resistirmos, a nossa alma adoce com o anseio das coisas que se proibiu, com o desejo daquilo que as suas monstruosas leis tornaram monstruoso e ilegal.⁵³⁸

Neste sentido, como nos diz Maria Isabel Barbudo no Prefácio de uma outra edição d’*O Retrato de Dorian Gray*, a partir daqui “*Lord Henry assemelhar-se-á à voz demoníaca do «Anjo Mau», cabendo a Basil polarizar a consciência moral do «Anjo Bom» de Christopher Marlow.*”⁵³⁹ Ora, a filosofia de vida que defende o exclusivo seguimento dos impulsos e desejos chama-se *hedonismo*, o que não implica qualquer preocupação ético-moral. É essa filosofia hedonista, que está para além das noções de bem e de mal, traduzindo os preceitos nietzschianos, que segue Dorian Gray quando se começa a deslumbrar pelos efeitos conseguidos pelo retrato: a cessação do processo do envelhecimento. É, pois, diante da tela pintada que Dorian começa a deixar prevalecer em si o mal sobre o bem. Inicialmente, Dorian não tem consciência de que o seu desejo de eterna juventude e beleza se tornara realidade. Só se apercebe de tal facto quando observa no quadro as primeiras transformações físicas, no sentido da fealdade, que ele associa à sua degradação moral:

De repente, vieram-lhe à ideia as suas palavras no *atelier* de Basil Hallward, no dia em que este terminara o quadro. Sim, recordava-se perfeitamente. Verbalizara o louco desejo de ele próprio poder conservar-se jovem e de ser o retrato a envelhecer; de a sua própria beleza permanecer imaculada e o rosto na tela suportar o peso das suas paixões e pecados, de a imagem pintada reflectir as rugas do sofrimento e do pensamento, e de ele reter em si toda a viçosa graciosidade e encanto adolescente de que só então tomara consciência.⁵⁴⁰

⁵³⁷ Cf. *Ibidem*, p. 82 e 83, respetivamente.

⁵³⁸ Cf. *Ibidem*, p. 37.

⁵³⁹ Cf. Maria Isabel Barbudo, “Prefácio”, in Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray* [1891], trad. de Maria de Lourdes Sousa Ruivo, Vega, Lisboa, 2000, p. 9.

⁵⁴⁰ Cf. Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 121.

Verificamos, desta forma, que Dorian sobrepuja a beleza estética aos valores éticos, o que não é mais do que um exemplo do esteticismo parnasiano vigente na época, segundo o qual se praticava a defesa da “arte pela arte”, sem quaisquer preocupações morais ou sociopolíticas, tal como Wilde nos diz no prefácio da obra em estudo: “Não existem livros morais ou imorais. Os livros são bem ou mal escritos.”⁵⁴¹ Dorian é o exemplo da decadência moral que se vivia numa Inglaterra vitoriana em que o parecer era mais importante do que o ser:

(...) Dorian Gray contemplava apático a sordidez vergonhosa da grande cidade e, de vez em quando, repetia para si as palavras que Lord Henry lhe dissera no dia em que se tinham conhecido, «Curar a alma por meio dos sentidos e os sentidos por meio da alma.» Sim, era esse o segredo. Muitas vezes o experimentara e tornaria agora a experimentá-lo. Havia antros de ópio onde se podia comprar o esquecimento, antros de horror onde a memória de antigos pecados podia ser destruída pela loucura de novos pecados.⁵⁴²

A personagem que demonstra ter menos preocupações éticas nesta obra é precisamente o protagonista, Dorian Gray, que não experimenta remorsos ou arrependimento: o seu narcisismo e egoísmo falam mais alto. A este respeito, Manuel Freitas diz o seguinte:

A experiência de *remorso* e do *arrependimento* sublinha a eminente dignidade do valor moral. O seu cumprimento ou incumprimento despertam sentimentos de satisfação (alegria) ou de desgosto (tristeza), que constituem o que habitualmente designamos por *boa* ou *má consciência*. (...) O arrependimento e o remorso afectam profundamente o agente moral, pois que se reconhece como sendo mais do que um simples espectador de acontecimentos passados, mas actor de um drama vivo do qual é também juiz, aprovando ou condenando. Diferem, no entanto. Enquanto o remorso se fixa num passado que o angustia, e, por isso, detesta, o arrependimento condena o passado e quer reabilitar-se no futuro.⁵⁴³

Existe apenas um instante em que Dorian se arrepende dos seus atos e pensa mudar o rumo das suas ações. Isto acontece aquando das primeiras transformações físicas do seu retrato, fruto da vida imoral que leva:

E todavia observava-o, com o seu belo rosto deformado e o seu sorriso cruel. (...) Por cada pecado que cometesse, uma nódoa tingiria e destruiria a sua beleza. Mas ele não voltaria a pecar. O retrato, alterado ou imutável, seria para ele o emblema visível da sua consciência. Resistiria à tentação.⁵⁴⁴

Para tal, ele tinha consciência de que teria que afastar-se da sua principal influência negativa - Lord Henry:

⁵⁴¹ Cf. *Ibidem*, p. 32.

⁵⁴² Cf. *Ibidem*, p. 229.

⁵⁴³ Cf. Manuel Barbosa da Costa Freitas, *O Ser e os Seres - Itinerários Filosóficos*, vol. II, p. 156.

⁵⁴⁴ Cf. Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 122-123.

Não tornaria a ver Lord Henry - ou, pelo menos, não daria ouvidos àquelas subtis e venenosas teorias que, no jardim de Basil Hallward, haviam despertado em si, pela primeira vez, a paixão por coisas impossíveis.⁵⁴⁵

Esta influência torna-se mais evidente quando Lord Henry envia um “livrinho amarelo” a Dorian com o qual este se identifica de imediato, deixando, mais uma vez, que Lord Henry o manipule:

Durante anos, Dorian Gray não conseguiu libertar-se da influência desse livro. Ou talvez fosse mais exacto dizer que nunca procurou libertar-se dela. Encomendou de Paris nada menos que nove exemplares de grande formato da primeira edição, e mandou-os encadernar em nove cores diferentes, para que pudesse satisfazer os seus diversos estados de espírito e os volúveis caprichos de um carácter cujo domínio parecia, às vezes, ter perdido por completo. O herói, o maravilhoso jovem parisiense, em que se conjugavam estranhamente os temperamentos romântico e científico, tornou-se para ele uma espécie de protótipo de si próprio. E, na verdade, parecia-lhe que todo o livro encerrava a história da sua própria vida, escrita antes de ele a ter vivido.

Dorian Gray fora envenenado por um livro. Havia alturas em que encarava o mal apenas como um modo de realizar o seu conceito de belo.⁵⁴⁶

Contudo, ao aperceber-se que mesmo tendo um gesto bom não consegue apagar o passado e que a sua degradação ético-moral não se reflete na sua aparência, apenas no quadro pintado por Basil, Dorian depressa toma a decisão de continuar a seguir as suas pulsões, deixando de se preocupar em definitivo com a ética:

Frequentemente, ao voltar para casa após uma das suas misteriosas e prolongadas ausências que davam azo às mirabolantes conjecturas dos seus amigos, ou daqueles que pensavam sê-lo, ele próprio se esgueirava pela escadaria até ao quarto trancado, abria a porta com a chave de que agora jamais se separava, e punha-se com um espelho na mão, frente ao seu retrato pintado por Basil Hallward, olhando ora para o rosto cruel e envelhecido da tela, ora para o belo rosto jovem que lhe devolvia o sorriso no cristal polido. A violência do contraste tornava-lhe mais agudo o seu sentimento de prazer. Cada vez se enamorava mais da sua própria beleza, cada vez se interessava mais pela corrupção da sua própria alma.

Era melhor não pensar no passado. Nada o podia alterar. Era nele, e no seu próprio futuro, que tinha de pensar.⁵⁴⁷

Na obra de Wilde, verificamos outra característica do fantástico: um lento processo de degradação⁵⁴⁸. Ou seja, para a edificação do fantástico contribui não só a construção da personagem mas também o relato do fenómeno. Segundo Malrieu, “o fantástico situa-se entre o fenómeno e a personagem (...) que se encontram numa relação de contradição [e] que ao mesmo tempo se atraem.”⁵⁴⁹ Dorian Gray procura ascender socialmente e para tal precisa da aprovação dos outros. Pensa que será mais fácil se permanecer belo e jovem, apesar da passagem do tempo. Assim sendo, tem que interagir com os outros; porém, à medida que o

⁵⁴⁵ Cf. *Ibidem*, p. 123.

⁵⁴⁶ Cf. *Ibidem*, p. 163 e 184, respetivamente.

⁵⁴⁷ Cf. *Ibidem*, p. 19 e 229, respetivamente.

⁵⁴⁸ Cf. Tzvetan Todorov, *Introduction à la Littérature Fantastique*, p. 92-93.

⁵⁴⁹ Cf. Joël Malrieu, *Le Fantastique*, p. 57.

enredo avança, Dorian vai ficando mais só, vivendo uma vida superficial⁵⁵⁰. Dorian Gray sofre um choque ao ver no seu retrato as transformações provocadas pelo tempo e pelos seus atos imorais, mas de imediato toma a decisão de o esconder e de continuar a levar o mesmo tipo de vida, sem qualquer tipo de remorso.

Ambas as personagens principais das obras aceitam a sua condição, mas enquanto Gregor não pode fazer nada para a alterar, já Dorian tem o poder de escolha entre levar uma vida diferente ou sucumbir às suas ações. Temos dois protagonistas diferentes, apesar de ambos começarem um processo de crescente solidão e de degradação que termina nas suas mortes. Malrieu diz-nos:

Les choix du personnage peuvent être différents, peu importe; il n'appartient de toute façon plus au monde ordinaire. C'était lui qui fuyait le monde; il en est maintenant exclu ou rejeté. À son tour il est devenu Autre et fait l'objet d'un ostracisme irréversible.⁵⁵¹

Desde os primórdios da civilização ocidental que as noções de bem e de mal são meditadas, nomeadamente na Bíblia e em Platão e Aristóteles; e, também a nível ontogenético, os pais procuram incutir nos filhos determinados valores ético-morais que, normalmente, se inclinam para a prática do bem. Também Dorian se apercebe disso, mas tarde demais:

Ah, em que monstruoso momento de orgulho e paixão rezara para que o retrato suportasse o fardo dos seus dias, mantendo ele o puro esplendor da eterna juventude! Todo o seu fracasso se devera a isso. Teria sido melhor para ele que cada pecado da sua vida tivesse sido implacavelmente castigado. Havia expiação no castigo. A oração de um homem a um Deus de justiça não devia ser «Perdoai-nos os nossos pecados», mas «Castigai-nos pelas nossas iniquidades».⁵⁵²

Já Eduardo Soveral refere a necessidade da dualidade do homem no que concerne às suas ações, homem este que procura, em última instância, o seu porto seguro:

A dimensão mítica é essencial ao homem. Na encruzilhada dos caminhos que o dividem, entre a realidade e o sonho, a vida e a morte, a afirmação luminosa e triunfante da própria personalidade e a loucura, entre a virtude e o pecado, entre os abismos e a sua grandeza e da sua miséria, como diria Pascal, o homem ama nos seus mitos a segurança de um refúgio, ainda que provisório e frágil.⁵⁵³

Pelo contrário, n'*A Metamorfose*, vemos um protagonista transformado em inseto, um ser fisicamente repelente mas conservando princípios ético-morais. Quem deveria sentir remorsos é a família de Gregor, que parasita o filho, vivendo às suas custas e que, animallescamente, destrata um Gregor metamorfoseado. Ou seja, temos aqui uma família que

⁵⁵⁰ Cf. *Ibidem*, p. 57.

⁵⁵¹ Cf. *Ibidem*, p. 69.

⁵⁵² Cf. *Ibidem*, p. 272.

⁵⁵³ Cf. Eduardo Abranches de Soveral, "A influência de Freud na mitologia sexual contemporânea. Ensaio sobre a génese das ideologias.", in *Apontamentos Sobre a História das Relações entre Metafísica e Ética na Época Moderna*, p. 29.

não demonstra preocupações éticas por um familiar próximo. A degradação física do protagonista não corresponde, por conseguinte, a uma degradação ético-moral.

Por outro lado, a República Checa coeva a Kafka assistia ao recrudescimento do antissemitismo: os judeus eram vistos por muitos checos como seres menores e ocupando um lugar inferior na pirâmide social, sendo mesmo comparados com animais. E assim surge a personagem de Gregor Samsa, cujo criador vivia ele próprio esta realidade. A metamorfose num animal, a perda da capacidade de comunicação, de relacionamento com outros, o início da vivência animalesca de Gregor e a gradual perda das suas capacidades humanas da fala levam a uma degradação física. Porém, não se consegue observar uma degradação ética ou moral, pois ele continua a querer cumprir os seus deveres e obrigações, continua a preocupar-se com a sua família, independentemente dos maus-tratos que recebe, tanto física como psicologicamente:

Foi então que o pai lhe aplicou por trás uma pancada violenta, mas verdadeiramente libertadora, que o fez voar até ao fundo do quarto, sangrando com abundância. A porta ainda foi fechada violentamente com a bengala e depois fez-se finalmente silêncio.

- Queridos pais - disse a irmã, batendo com a mão na mesa, à laia de introdução -, isto assim não pode continuar. Talvez vocês não vejam o que está a acontecer, mas eu vejo. Não quero pronunciar o nome do meu irmão em frente deste monstro, e por isso digo apenas: temos de tentar livrar-nos dele. Fizemos tudo o que é humanamente possível, cuidámos dele, aturámo-lo.⁵⁵⁴

Vincamos, assim, uma clara antítese, no que concerne ao tópico da degradação ético-moral, entre Dorian Gray e Gregor Samsa. Este último degrada-se completamente em termos físicos, mas nunca perde os preceitos ético-morais que regiam a sua vida antes da metamorfose corporal. Pelo contrário, a concretização do desejo da eterna juventude em Dorian Gray conduz à sua degradação ético-moral, passando a reger-se apenas pelos seus desejos hedonistas sem qualquer sentido de obrigação para com os outros. E esta é uma das diferenças axiais nos protagonistas cotejados:

«Que vida tão pacata, a da minha família» - disse Gregor para consigo, e enquanto fixava os olhos no escuro sentia um grande orgulho por ter podido proporcionar aos pais e à irmã uma tal vida num apartamento tão bonito. E se agora todo este sossego, todo este bem-estar, toda esta satisfação terminassem de uma forma horrível? (...) É verdade que havia alturas, durante a noite, em que, (...) pensava na ruína em que induzira a sua alma, com uma mágoa que era tanto mais pungente por ser absolutamente egoísta. Mas momentos deste eram raros. A curiosidade sobre a vida, que Lord Henry fora o primeiro a despertar nele, (...) parecia ir aumentando à medida que a satisfazia. Quanto mais sabia, mais desejava saber. Tinha apetites loucos que se tornavam mais vorazes se os saciava.⁵⁵⁵

Dorian fica encantado com Sibyl ao vê-la representar Julieta. Mais uma vez, as características que sobressaem são físicas, a juventude e a beleza:

⁵⁵⁴ Cf. Franz Kafka, *A Metamorfose*, p. 38 e 73, respetivamente.

⁵⁵⁵ Cf. *Ibidem*, p. 165.

Mas a Julieta! Harry, imagina uma rapariga, com dezassete anos incompletos, um pequeno rosto de flor, uma cabecinha grega com delicadas tranças de cabelo castanho-escuro, olhos que eram poços violeta de paixão, lábios como pétalas de uma rosa. Era a coisa mais bela que alguma vez vi na vida. Disseste-me uma vez que o patético não te emocionava, mas que a beleza, a pura beleza, podia comover-te às lágrimas. Pois eu te digo, Harry, que mal podia ver a rapariga por entre as lágrimas que me turvaram a vista. (...) Harry, eu amo-a de verdade. Para mim ela é tudo na vida.⁵⁵⁶

Sibyl pensa encontrar o seu “Príncipe Encantado”⁵⁵⁷, nome pelo qual começa a chamá-lo. Uma vez mais se aguça o interesse de Lord Henry por Dorian, ou seja, “a sua repentina paixão assolapada por Sibyl Vane era um caso psicológico de não desprezível interesse.”⁵⁵⁸ Mas a fantasia que Dorian alimentou desvaneceu-se ao ir com os amigos Basil Hallward e Lord Henry assistir à peça “Romeu e Julieta”. A atuação de Sibyl desiludiu todos, uma vez que possuía “pura e simplesmente falta de talento. Era um rotundo fracasso.”⁵⁵⁹ Também Dorian reconhece este facto e, tal como se encantou com ela, do mesmo modo se desencanta:

- Quem me dera que estivesse indisposta - retorquiu ele. - Mas parece-me simplesmente fria e insensível. Modificou-se completamente. Ontem à noite era uma grande artista. Hoje não passa de uma actriz vulgar e medíocre.⁵⁶⁰

Sibyl reconhece que não representou bem, desculpando-se com o facto de jamais poder representar, uma vez que Dorian lhe mostrou “o que é realmente a realidade”⁵⁶¹, pois com o seu amor ele libertou a sua “alma da prisão”⁵⁶². Dorian reage mal às palavras de Sibyl:

- Sim - gritou ele-, mataste o meu amor. Antes excitavas-me a imaginação. Agora nem sequer me excitas a curiosidade. Não me provocas qualquer efeito. Eu amava-te porque eras maravilhosa, porque tinhas génio e inteligência, porque realizavas os sonhos dos grandes poetas e davas forma e substância às sombras da arte. Perdeste tudo isso. És fútil e estúpida.⁵⁶³

Mais uma vez, Dorian só se preocupa com os seus sentimentos e com o efeito que Sibyl lhe provocava, não interessando o desgosto que tais palavras poderiam causar nela. Na sua relação com Sibyl, ele não assume o sofrimento por que a fez passar. Quando pensa nisso, Dorian depressa se desculpa:

Crueldade? Teria sido cruel? A culpa fora da rapariga e não dele. Idealizara-a como uma grande artista. Dera-lhe o seu amor por a julgar formidável. E depois ela desiludira-o. Mostrara-se fútil e indigna.⁵⁶⁴

⁵⁵⁶ Cf. Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 74.

⁵⁵⁷ Cf. *Ibidem*, p. 77.

⁵⁵⁸ Cf. *Ibidem*, p. 74.

⁵⁵⁹ Cf. *Ibidem*, p. 114.

⁵⁶⁰ Cf. *Ibidem*.

⁵⁶¹ Cf. *Ibidem*, p. 116.

⁵⁶² Cf. *Ibidem*.

⁵⁶³ Cf. *Ibidem*, p. 122.

⁵⁶⁴ Cf. *Ibidem*.

Ainda mostra algum remorso, mas rapidamente muda a sua atitude, protagonizando um momento que podemos até considerar cômico:

E, contudo, um sentimento de infinito remorso apossou-se dele, com a lembrança de a ver soluçando a seus pés como uma criança. Recordou-se da frieza com que a contemplara. Por que nascera ele assim? Por que lhe calhara em sorte uma tal alma? Mas também ele sofrera. Durante as três terríveis horas que durou a peça, vivera séculos de dor, momentos de tortura que lhe pareceram eternidades. A vida dele mais do que a dela e ela fizera-o sofrer por momentos, ainda que ele a tivesse magoado para a vida.⁵⁶⁵

Afinal de contas, Sibyl sofreria para toda a vida, mas as “três horas que durou a peça” foram um sofrimento bem maior para ele. Porém, o “tormento” de Dorian consistiu apenas num desencanto em relação à atuação de Sibyl, confirmando a perda de laços sentimentais que o protagonista já sentia antes de ir ao teatro. Em contraste, a noiva Sibyl desespera quando constata o desencanto de Dorian para com ela, situação que a leva a optar pelo suicídio. A atitude autodesculpabilizadora do protagonista que se segue ao conhecimento deste ato tresloucado, a não assunção constante dos erros, demonstra a degradação ético-moral de Dorian Gray que só o retrato capta. Por outro lado, vamo-nos apercebendo ao longo da narrativa wildiana que os atos de Dorian são perfeitamente conscientes, e que em consequência, o sofrimento infligido aos outros, seja à noiva Sibyl, seja ao pintor Basil, é um ato de maldade. Ele foi livre de assim agir e poderia, eticamente, optar por outro caminho:

Para quê observar a hedionda corrupção da sua alma? Continuava jovem e isso bastava-lhe. E, além disso, não seria possível que a sua personalidade melhorasse, afinal? Não havia qualquer razão para o futuro ser tão vergonhoso. Um verdadeiro amor talvez cruzasse a sua vida, e o purificasse, e o protegesse desses pecados que lhe pareciam agitar-se já no seu espírito e na sua carne, esses curiosos pecados inimagináveis cuja sedução e encanto dimanavam do próprio mistério. Talvez, um dia, o laivo de crueldade se esvanecesse dos delicados lábios rubros, e ele pudesse mostrar ao mundo a obra-prima de Basil Hallward.⁵⁶⁶

O livre-arbítrio condena, pois, os atos de Dorian. Com o protagonista kafkiano, a situação é completamente diferente. Ele não tem poder sobre a sua metamorfose. A transformação que Gregor sofre, por um lado, liberta-o da obrigação de ir trabalhar num emprego que não o faz feliz, ao lado de pessoas de que não gosta:

E mesmo que apanhasse o comboio, já não podia evitar uma descompostura do seu chefe, pois o empregado da firma estivera à espera do comboio das cinco e já há muito comunicara a sua falta. Ele era um pau mandado do patrão, sem dignidade e sem entendimento.⁵⁶⁷

A nova condição física de Gregor também lhe permite libertar-se de responsabilidades financeiras para poder passar a ser apenas o filho e o irmão, papel que lhe era negado, pois desempenhava o papel de provedor de família:

⁵⁶⁵ Cf. *Ibidem*.

⁵⁶⁶ Cf. *Ibidem*, p. 158.

⁵⁶⁷ Cf. Franz Kafka, *A Metamorfose*, p. 21.

Naquela altura, a principal preocupação de Gregor tinha sido fazer tudo para que a família esquecesse o mais depressa possível o desaire comercial que lançara toda a gente num autêntico desespero. E foi assim que, também por essa altura, começou a trabalhar com um ardor fora do comum. (...) Já todos se tinham habituado, tanto a família como Gregor: o dinheiro era aceite com gratidão, e ele dava-o de boa vontade, mas faltava um certo calor.⁵⁶⁸

Já o pai, que, por norma, deveria ser a principal fonte de rendimento da família, acomodara-se a uma situação bastante mais favorável para ele. Gregor verifica que a sua transformação originara mudanças positivas na família, nomeadamente no seu pai:

Porém, aquele ainda seria mesmo o seu pai? O mesmo homem que ficava metido na cama quando Gregor partia numa viagem de negócios e que, nas noites em que ele regressava a casa, o recebia em roupão, sentado numa cadeira de braços? Que, por já não conseguir levantar-se, se limitava a erguer os braços em sinal de alegria e que, durante os raros passeios que davam juntos (...) se arrastava muito lentamente entre Gregor e a mãe -, embrulhado no seu velho sobretudo, apoiando cuidadosamente a bengala no chão enquanto avançava a custo? (...) Pois agora estava com um ar esplêndido, metido numa rígida farda azul com botões dourados (...) os olhos negros dardejavam um olhar vivo e penetrante; o cabelo branco, habitualmente em desalinho, resplandecia num penteado liso (...).⁵⁶⁹

Ou significa o narrador que o pai representava um papel de vítima para poder parasitar o filho, máscara que agora cai ao pai de Gregor? Mas, mesmo assim, Gregor não passa a aproveitar-se das novas incapacidades físicas. Pelo contrário, mesmo depois da sua metamorfose, Gregor tenta cumprir as suas tarefas diárias de modo a ir trabalhar e recomeçar, mais um dia, a sua vida rotineira:

«Bom, ainda não perdi completamente a esperança; logo que tiver necessário para lhe pagar a dívida dos meus pais - serão mais uns cinco ou seis anos -, é o que farei. Será então o grande corte. Entretanto, tenho é de me levantar, porque o meu comboio parte às cinco horas.»⁵⁷⁰

Há outras passagens em que Gregor demonstra ternura filial e paternal, valores morais que a ética defende, mesmo que o sentimento não seja recíproco após a metamorfose física:

(...) tenho de cuidar dos meus pais e da minha irmã.

Se ao menos não se ouvissem aqueles insuportáveis silvos do pai! Eram de perder a cabeça! (...) A sua ideia fixa era apenas que Gregor voltasse o mais rapidamente possível para o quarto. (...) com grande algazarra, obrigava-o agora a avançar, como se não houvesse nenhum obstáculo. O que se ouvia atrás de Gregor já não se parecia nada com a voz de um único pai.⁵⁷¹

Ao longo da narrativa, e por muita repugnância que cause ao leitor a descrição do inseto em que Gregor se metamorfoseou, em parte alguma o protagonista é visto como vilão,

⁵⁶⁸ Cf. *Ibidem*, p. 45-46.

⁵⁶⁹ Cf. *Ibidem*, p. 45-46.

⁵⁷⁰ Cf. *Ibidem*, p. 21.

⁵⁷¹ Cf. *Ibidem*, p. 34 e 35, respetivamente.

como alguém que age menos bem ou que se torna agressivo, procurando o seu bem acima dos outros. Ao invés, Gregor pode ser interpretado como vítima de uma família exploradora, enquanto Gregor não inseto, e vítima de maus-tratos psicológicos e físicos, enquanto Gregor metamorfoseado, enxotado da sala para o quarto, confinado a este espaço fechado, tal como um bicho, ao ponto de Grete sugerir que se livrem dele:

- Temos de tentar livrar-nos dele - disse a irmã, dirigindo-se agora exclusivamente ao pai, pois a mãe nada conseguia ouvir com a sua tosse. - Ele ainda dá cabo de vocês, está-se mesmo a ver.⁵⁷²

Com a progressiva perda das capacidades de locomoção e da fala, com a dificuldade em comer, Gregor entrega-se a uma morte lenta, acelerada pela maçã cravada no dorso que o seu pai lhe lançara e que acaba por infetar. Esta situação acaba por deixá-lo ainda mais fraco física e psicologicamente, uma vez que se depara com uma realidade de que não estava à espera, ou seja, primeiro a repugnância e medo por parte da família, depois a indiferença, principalmente da irmã, que se tornara a sua principal cuidadora, e, por fim, a agressão física da parte do pai. Diz a irmã de Gregor, para grande sofrimento deste último que “quando se tem de trabalhar tanto como nós, não se pode, ainda por cima, aturar este constante tormento em casa. Eu também já não aguento mais.”⁵⁷³ Ele passa, assim, a ser encarado como a causa de uma grave crise familiar, quando antes era o provedor daquela casa:

(...) o principal obstáculo à mudança de casa era, isso sim, a completa falta de esperança e a ideia de terem sido atingidos por uma desgraça sem paralelo em todo o círculo de familiares e conhecidos.⁵⁷⁴

Libertar o quarto de móveis, com o objetivo de passar Gregor a ter mais espaço para se movimentar, apenas faz com que o isolamento do protagonista cresça, pois estavam “a esvaziar o seu quarto, tiravam-lhe tudo o que lhe era querido.”⁵⁷⁵

Note-se como o narrador assume, uma vez mais, a focalização interna do protagonista mostrando, assim, a sua empatia para com o ponto de vista de Gregor e suscitando em, consequência, no leitor sentimentos de piedade. A determinada altura, a única coisa que prende o protagonista à vida é a gravura que ele impede que seja retirada do seu quarto:

Mudou quatro vezes de direcção, sem saber verdadeiramente o que salvar primeiro, até que viu, destacando-se da parede já liberta de móveis, a gravura da senhora completamente envolta em peles. Rapidamente, rastejou para cima dela e colou-se ao vidro que a sustinha e que lhe refrescou o ardor do ventre. Ao menos esta gravura, que o corpo de Gregor tapava por inteiro, de certeza ninguém lha tiraria.⁵⁷⁶

⁵⁷² Cf. *Ibidem*, p. 73-74.

⁵⁷³ Cf. *Ibidem*, p. 74.

⁵⁷⁴ Cf. *Ibidem*, p. 64.

⁵⁷⁵ Cf. *Ibidem*, p. 54.

⁵⁷⁶ Cf. *Ibidem*, p. 55.

Essa gravura já havia sido referida no início do livro. Qual a sua importância simbólica? Quem será aquela mulher retratada? A mãe? Uma avó? Aparentemente não, pois que Gregor a recortou de uma revista, o que é estranho, já que não é ninguém da família. O texto não explicita, mas trata-se de uma figura antropomórfica, um ser feminino que simboliza talvez a humanidade e o carinho que lhe são negados pela família. Aliás, é curioso como este é o único objeto que Gregor tenta impedir que seja levado do quarto, uma vez que nem sequer é uma imagem de algum familiar ou amigo, mas de uma senhora completamente desconhecida que ele recortou de uma revista. Esta ligação mostra bem qual a sua relação com a família mesmo antes da sua metamorfose: ele tem um sentido estrito de dever para com ela, e não de afetividade. Esta noção remete-nos para o que Kant considera ser a ética, um sentimento de dever nas ações que se sobrepõe ao do prazer. É neste momento que Gregor tem um gesto considerado violento, mas que resulta apenas do querer proteger o pouco que ainda tem e que serve de ligação à vida que tinha antes da metamorfose. Poderemos considerar este gesto como um ato de maldade? Não cremos, até porque Gregor sente remorso pelo que fez, como deixa bem patente as seguintes passagens:

Gregor estava agora separado da mãe que, por sua culpa, talvez corresse perigo de vida (...).⁵⁷⁷

(...) não podia fazer nada, senão esperar; e, atormentado pela consciência de culpa e pela preocupação, começou a rastejar por cima de tudo (...).⁵⁷⁸

Contudo, não podemos afirmar que esta degradação física ou psicológica se trate de uma degradação ética ou moral, como já afirmamos; pelo contrário, Gregor, até no momento em que se entrega à morte, preocupa-se com a família e considera que o seu falecimento é o melhor desfecho para todos:

E assim se deixou ficar neste estado de cogitação vaga e serena, até o relógio da torre bater as três horas da manhã. Ainda assistiu aos primeiros sinais de claridade na janela. Depois, a sua cabeça descaiu completamente, sem ele querer, e das narinas despreendeu-se, quase imperceptivelmente, o último sopro de vida.⁵⁷⁹

Não podemos deixar de ver neste passo uma subtil analogia, mesmo tendo em conta as origens judaicas de Kafka, à paixão e morte de Cristo⁵⁸⁰, sobretudo nas preposições “Recordava a sua família com amor e ternura”, “assim se deixou ficar neste estado de cogitação vaga e serena” e após isto “a sua cabeça descaiu completamente”.

A personagem de Dorian Gray ilustra uma realidade oposta; porém, ele não pode escapar ao contexto de uma Inglaterra vitoriana decadente, que apregoa princípios morais não cumpridos no dia-a-dia. Com Dorian, temos o retrato de um ser narcísico que apenas se preocupa em manter a juventude e beleza, mesmo que isso prejudique os outros. O que o

⁵⁷⁷ Cf. *Ibidem*, p. 74.

⁵⁷⁸ Cf. *Ibidem*, p. 56.

⁵⁷⁹ Cf. *Ibidem*, p. 76.

⁵⁸⁰ Cf. *Evangelho segundo São João*, 19, 28-30.

protagonista não sabe no início da narrativa é que o seu retrato pintado por Basil passa a sofrer as transformações do seu tipo de vida imoral e desregrada. É, efetivamente, o quadro que exhibe as marcas do envelhecimento e da degradação ética e moral que o protagonista desta narrativa sofre, mas que ele sente prazer em observar, por ver que isso em nada afeta a sua aparência. Este modo de vida foi despoletado por Lord Henry que, logo no início da narrativa, mostra a inversão de valores daquela sociedade vitoriana:

(...) mas a beleza, a verdadeira beleza, acaba onde a expressão intelectual começa.
(...) O teu misterioso jovem amigo, cujo nome nunca me revelaste, mas cujo retrato me fascina realmente, nunca pensa.⁵⁸¹

Para Lord Henry, alguém belo não será nunca alguém com um intelecto elevado. Uma característica anula a outra, uma vez que considera que os “feios e os estúpidos são os que mais aproveitam do mundo. (...) Nunca causam a desgraça dos outros (...)”⁵⁸² E isto constitui, obviamente, outra forma de preconceito, baseado nas aparências e em generalidades que podem ser desconfirmadas por muitas exceções.

Mas poderemos considerar *O Retrato de Dorian Gray* e *A Metamorfose* obras morais, ou seja, com uma moralidade final? A morte de Dorian pelas próprias mãos pode ser vista como uma moralidade final da obra. Todavia, quando o protagonista desfere a facada no quadro por não aguentar mais a degradação que este mostra e que resume a vida decadente que ele optou por levar, estaria à espera que isso o conduzisse à morte? Ou seja, tratou-se de um suicídio ou de um acaso infeliz para a personagem? Isto faz toda a diferença para a existência ou não de uma moralidade específica neste romance. A obra não esclarece qual das duas interpretações é a correta, ambiguidade que liga, mais uma vez, este romance ao fantástico e que, em simultâneo, dilui a carga de condenação moralista que podia ser atribuída à vida escolhida por Dorian. Todavia, este acaba por mostrar a consciência de forma bem explícita da sua degradação ético-moral ao revelar o seguinte a Lord Henry o seguinte: “A minha própria personalidade tornou-se um fardo para mim.”⁵⁸³

Pode-se constatar o que se disse pelas palavras de Wilde acerca do seu protagonista, pois “nem sequer era a morte de Basil Hallward o que mais lhe pesava no espírito. Era a morte viva da sua própria alma que o perturbava.”⁵⁸⁴ Também Andrew Sanders problematiza axiologicamente Dorian Gray:

O prazer da provocação e a exploração de perspectivas morais alternativas distinguem a sua obra de ficção mais importante, *The Picture of Dorian Gray* (*O Retrato de Dorian Gray*) (1890). O Prefácio do romance apresenta uma série de aforismos sobranceiros sobre arte e literatura que terminam com a insolente declaração: «All art is quite useless» («Toda a arte é inútil»). A narrativa que se segue é uma demonstração melodramática e faustiana da noção de arte e moralidade como duas coisas inteiramente divorciadas. Contudo, é um texto cheio

⁵⁸¹ Cf. Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 229.

⁵⁸² Cf. *Ibidem*, p. 20.

⁵⁸³ Cf. *Ibidem*, p. 254.

⁵⁸⁴ Cf. *Ibidem*, p. 19 e 229, respetivamente.

de contradições e limitações internas. A estética tanto é condenada como perigosamente sustentada; o hedonismo é tanto acarinhado como desdenhado. *Dorian Gray* é uma tragédia modesta com o sentido oculto de uma «moralidade»; o seu protagonista autodestrutivo e sombriamente transgressor é ao mesmo tempo um suicida desesperado e um mártir.⁵⁸⁵

Já Gregor deixa-se sucumbir à morte, mas a sua vida nada teve de imoral. Até nos seus momentos finais pensa no melhor para a família e, sem forças, deixa-se morrer, como viveu, em função dos outros, recordando “a sua família com amor e ternura. A convicção de que tinha de desaparecer era possivelmente ainda mais firme nele do que na irmã.”⁵⁸⁶

Tendo em conta a metamorfose de Gregor em inseto, considerando que os animais irracionais não possuem a noção de moral, uma capacidade humana, já que Gregor-inseto mantém noções ético-morais, a rigor, esta narrativa poderia ser encarada como uma fábula modernista, na medida em que um homem se animaliza corporalmente, mas esse “animal” preserva características humanas psicológicas que permitem uma interpretação moral da narrativa. Se pensarmos nesta interpretação mais lata de fábula, a metamorfose do corpo gregoriano pode ser vista como distorção da moral e da ética humanista, pois que não se trata apenas de uma simples história de um homem que acorda um dia transformado num inseto, mas passaria a ser a denúncia de um mundo em que a moral ou a ética não são garantia - muito pelo contrário - da igualdade e da dignidade humana, especialmente para os judeus, como o era Kafka. Este sentido altruísta extremo ilustrado neste capítulo não é, porém, acompanhado de uma moralidade explícita como sucede nas fábulas tradicionais de um Esopo ou de um La Fontaine. A moralidade de que uma aparência física horrenda ou considerada horrenda pode não ter correspondência com uma degeneração ético-moral tem de ser feita pelos leitores. E, por conseguinte, a haver moralidade, não há moralismo. E, nesse aspeto, as obras aqui analisadas assemelham-se.

Uma vez mais, verificamos no que concerne à questão ético-moral, que as obras analisadas permanecem atuais, pois em ambas existe uma degradação ético-moral. N’A *Metamorfose*, observa-se esta degeneração não do protagonista, mas da família em relação a Gregor, que tem como dever cuidar, pois é o que se espera da família, mas que acaba por desejar a morte do familiar. Já n’O *Retrato de Dorian Gray*, esta degradação ético-moral acontece no desenvolvimento das atitudes de Dorian Gray para com os outros, tendo em vista apenas o seu egotismo e desejos. Paula de Almeida apresenta-nos na sua dissertação uma passagem que defende, e bem, a nosso ver, a atualidade das questões ético-morais levantadas por este livro:

Em meio às catástrofes ecológicas e sociais que se estendem por todo o planeta - não mais restritas somente aos países do terceiro mundo, às ditaduras militares e aos cartéis do narcotráfico ou ao que restou das ex-colônias imperiais - as histórias de Franz Kafka escritas nas primeiras décadas do século XX sobre a degradação humana, a impessoalidade das relações, a impotência frente à burocracia, o tempo que se dilata ou se comprime sem lógica e sem nexos em meio à rotina, a

⁵⁸⁵ Cf. Andrew Sanders, *História da Literatura Inglesa*, p. 633-636.

⁵⁸⁶ Cf. Franz Kafka, *A Metamorfose*, p. 76.

escravidão ao trabalho, a perda da razão ou da identidade, a violência gratuita, a inoperância das leis, os abusos do poder, a insignificância da vida, continuam a causar o estranhamento que a literatura de cunho universal proporciona ao leitor, mas, a cada dia que passa, elas fazem mais sentido.⁵⁸⁷

O tipo de atitudes agressivas e abandono da família para com Gregor ou o egocentrismo e vida de vícios levada por Dorian pretendendo apenas alcançar o cumprimento dos seus desejos sem olhar a meios não podia ser mais atual, numa sociedade em que as famílias abandonam os seus idosos em lares ou os sujeitam a maus-tratos, em que cada vez impera mais a ambição e competitividade desmedidas.

⁵⁸⁷ Cf. Paula Christina Corrêa de Almeida, *As narrativas animalistas de Kafka e as representações da exclusão social no início do Século XX*, Dissertação de Mestrado em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008, p. 11.

CAPÍTULO V - A DEGRADAÇÃO PSICOLÓGICA NO DORIAN GRAY WILDIANO E NO GREGOR SAMSA KAFKIANO

Quando falamos de degradação psicológica não podemos deixar de pensar nos conceitos de maldade e de loucura, tendo já feito a sua distinção em subcapítulos próprios, ainda que muitas vezes estas noções se confundam. Há atos de loucura que não implicam qualquer tipo de maldade ou de prejuízo para o outro. Contudo, quando nos lembramos de homicídio, violação, genocídio, esta última realidade tão próxima de Kafka, pode-se falar em atos de loucura, mas estes implicam, também, um grau enorme de maldade. Judicialmente, advogados alegam insanidade mental dos seus clientes para justificar determinadas ações de que estes são acusados, mas sabemos que muitas das vezes esta é apenas uma estratégia para criminosos diminuïrem a pena ou até mesmo serem absolvidos. Não é fácil fazer a distinção entre quem é efetivamente culpado ou quem sofreu um momento de insanidade mental que o/a levou a cometer um crime mais ou menos grave. Algo que nos ajuda a separar tais conceitos passa pelo facto de a maldade pura implicar um estado de consciência que não existe na loucura, pois aqui verifica-se, nem que seja por breves momentos, a perda da noção da realidade. Conhecerão, então, Dorian Gray e Gregor Samsa uma degradação psicológica que seja sinónimo de loucura sem que isso implique maldade, degradação ético-moral?

Descartes acreditava na capacidade de o homem dominar a sua psique, desde que se abstraísse das emoções, apesar de a psique humana ser complexa e muitas vezes a razão e as paixões entrarem em confronto⁵⁸⁸. A este propósito observamos na obra Wildiana em estudo que o narrador acredita que em Dorian Gray existiam “paixões a que, de algum modo terrível, daria vazão, e sonhos que tornariam real a sombra da sua maldade”⁵⁸⁹. Friedrich Nietzsche, por sua vez, opõe-se à perspectiva de bem e do mal de Platão, uma vez que este preconiza que o homem, quando pratica o mal, não tem consciência de que o está a fazer, fá-lo involuntariamente. Pelo contrário, se este tivesse essa noção, mudaria o seu comportamento, pois saberia que tais ações o estariam a afastar do Bem, ou seja, de Deus⁵⁹⁰. Deste modo, ele acredita que os atos nefastos do homem se devem à loucura e não à maldade, a uma degradação psicológica e não a uma degradação ético-moral. Bento Espinosa, David Hume e, mais tarde, Freud defenderam que o ser humano pode nem sempre estar capacitado da

⁵⁸⁸ Cf. Descartes, *Discurso do Método - As Paixões da Alma*, p. 88.

⁵⁸⁹ Cf. Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 155.

⁵⁹⁰ Cf. *Ibidem*, p. 119.

consciência das suas ações, ou seja, por um lado pode estar a ser influenciado por alguém, por outro, pode deixar que os seus próprios interesses se sobreponham ao que pode ser considerado bem ou mal para os outros. Freud, particularmente, estudou o que ele considera fazer parte da psique do ser humano (*Id*, *Ego* e *Superego*), salientando que o ego é uma espécie de mediador entre o *Id* e os seus impulsos ou desejos, por vezes, maus⁵⁹¹. O psicanalista acredita que se o Ego se submeter ao *Id* pode tornar-se imoral. Contudo, refere que este não consegue viver de acordo com o seu Superego, pois significa isto que viverá insatisfeito se não conseguir alcançar a imagem idealizada das coisas, podendo chegar às “neuroses”, à loucura⁵⁹².

Hannah Arendt no seu relatório do julgamento de Eichmann, mostra como nem sempre os atos dos homens são conscientes:

Such an inflection impressed in the book was given by the same ground that allowed Arendt to reflect on the spiritual faculties of man. We refer to her report about the trial of Eichmann, the nazist executioner. Arendt verified that Eichmann did not have any pathology and any sordid motivation and nevertheless sent millions of Jews to death. He acted just like Pavlov's dog, as if he were conditioned: closed for thinking, judging and willing on his own. He forsook spiritual faculties and behaved as a mere gear of the deadly system. That was what motivated her to think over mental life of man as a dimension able to block the spread of evil in the world. In a particular manner such a tone of resistance is even stronger when Arendt approaches the faculty of will.⁵⁹³

Este relatório foi muito contestado pelo povo judeu pois não aceitavam que tamanho genocídio pudesse ser desculpável como um reflexo condicionado como os cães de Pavlov. Erich Fromm levanta a questão do narcisismo individual que pode condicionar as ações do ser humano, nomeadamente a nível social e profissional. Fromm analisa esta questão segundo uma perspetiva mais psicológica, distinguindo o narcisismo benigno do maligno:

Na forma benigna, o objeto do narcisismo é o resultado do esforço da pessoa. (...) No caso do narcisismo maligno, o objeto não é nada que a pessoa faz ou produz, mas algo que *possui*; por exemplo, o corpo, a aparência, a saúde, a riqueza, etc.⁵⁹⁴

Ora, o narcisismo maligno conduz à fronteira da loucura, segundo Erich Fromm:

Um exemplo particular de narcisismo que fica na fronteira entre saúde e insanidade pode ser encontrado em certos homens que alcançaram um grau extraordinário de poder.⁵⁹⁵

Acrescenta ainda o seguinte a este propósito:

Quanto mais se tenta ser um deus, tanto mais se isola da raça humana; esse isolamento a torna mais assustada, todos se convertem em seus inimigos, e a fim

⁵⁹¹ Cf. Sigmund Freud, *O Ego e o Id*, p. 57.

⁵⁹² Cf. *Ibidem*, p. 38.

⁵⁹³ Cf. Hannah Arendt, *Heichmann in Jerusalem, A Report on the Banality of Evil* [1963], The Viking Press, New York, 1965, s/p.

⁵⁹⁴ Cf. Erich Fromm, *O Coração do Homem - Seu Gênio para o Bem e para o Mal*, 73.

⁵⁹⁵ Cf. *Ibidem*, p. 72.

de aguentar o decorrente medo tem de aumentar o seu poder, a sua implacabilidade e seu narcisismo.⁵⁹⁶

Fromm vai mais longe associando a noção de narcisismo a um estado de psicose:

Psicose é um estado de narcisismo absoluto, no qual a pessoa rompeu toda ligação com a realidade externa e tornou-se, ela própria, o substituto da realidade. Está inteiramente cheia de si mesma, tornou-se “deus e o mundo” para si mesma.⁵⁹⁷

Sofre, então, Dorian Gray, reconhecido dândi, narcisista em último grau, uma degradação psicológica de tipo psicótica e não propriamente uma degradação ético-moral? E quanto a Gregor Samsa, é o seu crescente isolamento social causa de uma eventual degradação psicológica ou, pelo contrário, nunca terá deixado de ser altruísta?

Como refere Anne Baudart, o hedonismo desmesurado pode levar ao descontrolo psicológico:

O hedonismo dá assim lugar a uma sábia matemática dos prazeres, exige uma arte de viver que chega a máximos na ordem da moderação e do controlo. Compreendeu que fazer a apologia das paixões é o mesmo que fazer a apologia da perturbação, do mal ou da infelicidade, assim como da escravidão.⁵⁹⁸

Otilia Martins partilha da mesma opinião, dando como exemplo a obra de Julien Green. A beleza física pode levar a uma degradação psicológica nas formas extremas de felicidade ou tristeza, desejo e sentimento de culpa:

La beauté est, chez Green, un mélange de fascination et d’effroi: elle provoque simultanément des sentiments de joie et de tristesse, de désir et de culpabilité. Elle est sans cesse indissociable de l’idée floue et vague mais persistante de danger. L’auteur est convaincu de l’influence néfaste qu’exerce dans le cœur humain, l’attrait de la beauté physique.⁵⁹⁹

Estas palavras aplicam-se bem ao protagonista wildiano, também ele um bom exemplo de narcisismo, já que tudo o que lhe importa é permanecer belo e jovem:

Desfrutaria, pois, de um verdadeiro prazer a observá-lo. Poderia seguir o percurso da sua mente em lugares recônditos. O retrato seria para si o mais mágico dos espelhos. Tal como lhe revelara o seu corpo, revelar-lhe-ia também a alma. E quando o inverno se abatesse sobre o quadro, ele permaneceria ainda numa primavera hesitante à beira do verão. Quando o sangue lhe abandonasse as faces, deixando atrás de si uma pálida máscara de giz com olhos de chumbo, ele conservaria o encanto da mocidade. Nem um só botão da sua beleza haveria de murchar. Nenhuma pulsação da sua vida se debilitaria. Como os deuses dos Gregos, seria forte, e lesto e alegre. Que lhe importava o que podia acontecer à imagem colorida da tela? Ele permaneceria incólume, e isso era tudo o que lhe interessava na vida.⁶⁰⁰

⁵⁹⁶ Cf. *Ibidem*, p. 73.

⁵⁹⁷ Cf. *Ibidem*.

⁵⁹⁸ Cf. Anne Beaudart, *A Moral e a sua Filosofia*, p. 47.

⁵⁹⁹ Cf. Otilia da Conceição Pires Martins, *Le Mal dans l’Univers de Julien Green, Ambivalence et Antithèse dans l’Imaginaire Greenien*, p. 231.

⁶⁰⁰ Cf. Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 139.

Já Gregor Samsa não se mostra preocupado com a sua aparência, mas sim com as dificuldades de movimentação, de comunicação, enfim, com as limitações que o impedem de cumprir com as suas obrigações diárias e que advêm da sua metamorfose:

«Nem pensar em ficar na cama como um inútil!» - disse Gregor para consigo.

Quis primeiro tentar sair da cama com a parte inferior do corpo, mas esta parte inferior, que de resto ainda não vira, e sobre a qual também não tinha uma ideia precisa revelou-se muito pouco flexível; era tudo tão lento; e quando, finalmente, quase louco, e sem qualquer precaução, se atirou para a frente, numa concentração de energia, escolheu mal a direcção (...).

- Os senhores perceberam uma só palavra que fosse? - perguntou o gerente aos pais.⁶⁰¹

Helena Topa, na introdução d'*A Metamorfose*, revela que a transformação de Gregor não passará tanto pela sua mutação física., muito pelo contrário, esta obriga-o a lidar com a sua individualidade nesta nova fase e essa será a grande causa da sua degradação⁶⁰². Dorian Gray é inicialmente influenciado por Lord Henry a agir de acordo com o que pensa ser o melhor para ele sem olhar às circunstâncias:

Somos castigados pelas nossas renúncias. Cada impulso que tentamos estrangular germina no nosso cérebro e envenena-nos. O corpo peca uma vez, e acaba com o pecado, porque a acção é um modo de expurgação.⁶⁰³

Assim, parece a um primeiro tempo que Dorian é uma vítima de maus conselhos, que age mal, mas inconscientemente, ou seja, que está a ficar louco com a influência de Lord Henry. E verificamos que, aos olhos de Basil, Dorian alterou o seu comportamento. O pintor desabafa com Lord Henry que parece ter notado que Dorian parece ter prazer em fazê-lo sofrer:

Todavia, de vez em quando ele é perfeitamente insensível, e parece regozijar-se verdadeiramente por me inflingir dor. Nesses momentos sinto que entreguei toda a minha alma a alguém que a trata como se fora uma flor para usar na lapela, Harry, um objecto decorativo para agradar à sua vaidade, um ornamento para um dia de verão.⁶⁰⁴

Mesmo assim, Basil ainda se preocupa com o seu amigo e vai avisá-lo dos boatos que correm nos círculos sociais que Dorian frequenta, acreditando que ainda o consegue chamar à razão:

- Têm de interessar-te, Dorian. Todos os cavalheiros se interessam pela sua reputação. Com certeza que não queres que as pessoas falem de ti como alguém vil e degradado. (...) Está descansado que não acredito nada nesses rumores. (...) O pecado é uma coisa que se inscreve no rosto de um homem.

⁶⁰¹ Cf. Franz Kafka, *A Metamorfose*, p. 23, 24 e 30, respetivamente.

⁶⁰² Cf. Helena Topa "Prefácio", in Franz Kafka, *A Metamorfose*, p. 12.

⁶⁰³ Cf. Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 37.

⁶⁰⁴ Cf. *Ibidem*, p. 29.

Tu tens uma extraordinária influência. Utiliza-a para o bem e não para o mal. Dizem que corrompes todos aqueles de quem te tornas íntimo e que basta entrares numa casa, para que alguma ignonímia a assombre.⁶⁰⁵

Mas Basil não consegue influenciar Dorian, pois o seu carácter está demasiado corrompido, e então revela-se a verdadeira personalidade de Dorian, nomeadamente na forma como reage ao falarem da morte de Sibyl, ao dizer “sofri terrivelmente. Depois passou. Não posso repetir uma emoção.”⁶⁰⁶ Para o protagonista wildiano, tudo é transitório, efémero, apenas lhe importa conservar a sua beleza e juventude. A constatação de Basil de que Dorian não é quem ele pensava deixa-o terrivelmente consternado: “- (...) Meu Deus! Não me digas que és mau, corrupto e ignóbil. Dorian Gray sorriu. Os seus lábios curvavam-se de desdém.”⁶⁰⁷

Se repararmos, quando um animal irracional causa um dano ele age segundo impulsos de sobrevivência, não podendo tal gesto ser comparado ao ato de maldade humana:

O coração do homem pode endurecer, ele pode ficar inumano, mas nunca não-humano. Ele sempre permanece um coração de homem. Todos somos determinados pelo fato de termos nascido humanos, e por isso pela tarefa nunca terminada de ter de fazer escolhas. Temos de escolher os meios juntamente com os fins. Temos de não depender de ninguém para nos salvar, mas sermos muito conscientes do fato de as escolhas erradas nos tornam incapazes de salvar-nos.⁶⁰⁸

Será por isso que Kafka decidiu metamorfosear Gregor Samsa num inseto? Ele não possui qualquer tipo de maldade, pelo contrário, ele é vítima dos maus-tratos e isolamento por parte dos outros, principalmente da família, tal como se fosse um cão rafeiro:

(...) lembrou-se de como tudo seria simples se alguém o viesse ajudar. Duas pessoas fortes - pensou no pai e na criada - seriam mais que suficientes.

Foi então que o pai lhe aplicou por trás uma pancada violenta, (...) que o fez voar até ao fundo do quarto, sangrando com abundância.

Estavam a esvaziar o seu quarto, tiravam-lhe tudo o que lhe era querido (...).

Via a sujidade tão bem como ele, só que tinha tomado a decisão de nada fazer.⁶⁰⁹

Otilia Martins refere que o ser humano possui o bem e o mal dentro dele, o que provoca uma luta interior, afinal “le Bien et le Mal, présents simultanément dans l’homme, se livrent une lutte effroyable et sans merci, car entre le corps et l’âme (...).⁶¹⁰

Seguindo este raciocínio de um conflito interior, será que quem comete um ato de maldade o fará sempre na posse das suas faculdades mentais? Haverá intenção de provocar o sofrimento conscientemente por parte de Dorian Gray e de Gregor Samsa? Sofrerão uma

⁶⁰⁵ Cf. *Ibidem*, p. 188 e 191, respetivamente.

⁶⁰⁶ Cf. *Ibidem*, p. 144.

⁶⁰⁷ Cf. *Ibidem*, p. 192.

⁶⁰⁸ Cf. Erich Fromm, *O Coração do Homem - Seu Gênio para o Bem e para o Mal*, p. 168.

⁶⁰⁹ Cf. Franz Kafka, *A Metamorfose*, p. 25, 38, 54 e 65, respetivamente.

⁶¹⁰ Cf. Otilia da Conceição Pires Martins, *Le Mal dans l’Univers de Julien Green, Ambivalence et Antithèse dans l’Imaginaire Greenien*, p. 271.

degeneração psicológica, um processo de loucura? Nem sempre o que o ser humano considera ser o melhor é o melhor para o outro. Até porque “do maior bem pode brotar o maior mal”⁶¹¹. Dorian tem momentos de arrependimento, mas que se desvanecem rapidamente:

Sentiu, contudo, que aquela transformação fizera alguma coisa por ele. Despertara-lhe a consciência de como agira injusta e cruelmente para com Sibyl Vane. (...) Finalmente, dirigiu-se à mesa e escreveu uma carta apaixonada à rapariga que amara, implorando-lhe o seu perdão e acusando-se a si próprio de loucura. Encheu página atrás de página de palavras desesperadas de remorso, e palavras mais desesperadas ainda de dor. Há uma certa volúpia na auto-censura. Quando nos culpamos sentimos que mais ninguém tem o direito de nos culpar. É a confissão, e não o padre, que concede a absolvição. Quando Dorian terminou a carta, sentiu-se perdoado.⁶¹²

E a vida de Dorian voltaria ao normal, pensando apenas nele, como se verifica na expressão “quando Dorian terminou a carta, sentiu-se perdoado”, como se o mal que fez a Sibyl já não existisse. Já Gregor tem um único momento mais violento, mas que é feito num impulso de impedir que retirem do seu quarto a única coisa que lhe restava: “a gravura da senhora completamente envolta em peles”⁶¹³ e pelo qual sofre com a sua culpa:

Gregor estava agora separado da mãe que, por sua culpa, talvez corresse perigo de vida; (...) não podia fazer nada, senão esperar; e, atormentado pela consciência de culpa e pela preocupação começou a rastejar por cima de tudo (...)⁶¹⁴

Milan Kundera refere no seu artigo que K., protagonista do romance kafkiano *O Processo*, não é nem culpado, nem inocente, mas que se sente culpado, o que é completamente diferente de se ser culpado. O mesmo se poderia aplicar à narrativa *A Metamorfose*. A família de Gregor Samsa faz sentir este culpado por uma situação que ele não controla, e que não despoletou, mantendo, apesar de tudo, preocupações altruístas para com os familiares:

Or K. n'est ni innocent, ni coupable. C'est un homme *culpabilisé*, ce qui est une chose toute différente. Je feuillette le dictionnaire: le verbe *culpabiliser* a été utilisé pour la première fois en 1946 et le substantif *culpabilisation* encore plus tard, en 1968. La naissance tardive de ces mots prouve qu'ils n'étaient pas banals: ils nous faisaient comprendre que chaque homme (si je peux moi-même jouer avec des néologismes) est *culpabilisable*; que la *culpabilisabilité* fait partie de la condition humaine. Soit à cause de notre bonté qui craint d'avoir blessé les faibles, soit à cause de notre couardise qui a peur de froisser ceux qui sont plus forts que nous, la culpabilisabilité est toujours avec nous.⁶¹⁵

E será que os protagonistas das obras em estudo têm essa consciência? Para isso precisamos explorar um pouco mais a questão da loucura não só do ponto de vista da psiquiatria, como de um ângulo social. Dorian confessa que foi num “momento de loucura,

⁶¹¹ Cf. Olivier Mongin, “O pensamento do mal em Paul Ricoeur: um percurso aporético”, in Fernanda Henriques (org.), *Paul Ricoeur e a Simbólica do Mal*, p. 55.

⁶¹² Cf. Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 127.

⁶¹³ Cf. Franz Kafka, *A Metamorfose*, p. 55.

⁶¹⁴ Cf. *Ibidem*, p. 56.

⁶¹⁵ Cf. Milan Kundera, in “J’amerais définir la beauté de Kafka mais je n’y arriverai jamais”.

que ainda não sei se lamento ou não, formulei um desejo, ou talvez pudesse chamar-lhe uma prece (...).”⁶¹⁶, não mostrando qualquer tipo de arrependimento por isso. É muito importante que Dorian utilize explicitamente o nome de “loucura” para designar o seu ato, o que parece apontar também para a existência de uma degradação psicológica, a par de uma degradação ético-moral. Jean-Pierre Olié e Christian Spadone explicam como São Tomás de Aquino via esta questão, ou seja, considerando que a alma é divina, esta nunca poderia estar doente, isto é, louca. A loucura era encarada por este e pela sociedade de então como uma possessão demoníaca do corpo e do espírito⁶¹⁷. Seria, então a alma de Dorian doente? Volvidos alguns séculos, Hegel considerava que ao querer-se atingir a perfeição e não a conseguir poderia sofrer-se uma espécie de alienação, levando à loucura⁶¹⁸. Também David Cooper refere que uma vida menos alienada é uma vida mais responsável, ou seja, a “loucura é a desestruturação das estruturas alienadas de uma existência e a reestruturação de um modo de ser menos alienado.”⁶¹⁹ Acrescenta ainda:

A alienação é a invasão do que consideramos «os nossos» «eus» por uma alteridade humana deformada - consistindo a alteridade na massa global de relações humanas extraída das experiências «pessoais» micro-sociais no relacionamento com o institucional e o macro-social. A deformação surge porque a existência social humana é eternamente confundida e ensombrada pela relação explorador/explorado, com toda a zona de mistificação que emerge entre os pólos.⁶²⁰

Numa perspetiva um pouco divergente, Olié e Spadone consideram que o facto de alguém ser diferente, não ter uma interação comum com os outros e com a comunidade que o rodeia, pode ser considerado sintoma de doença mental:

(...) o original procura uma maneira de ser diferente dos outros, exprimindo assim uma liberdade cujo preço ele paga e que alguns podem invejar-lhe. O conceito de marginalidade relaciona-se com o lugar do indivíduo no grupo social; a marginalidade é já o resultado da interacção indivíduo-sociedade e não apenas o resultado de uma atitude pessoal. A originalidade pode ser um factor ou um sinal de marginalidade; esta é, por vezes, sinónima de exclusão.⁶²¹

Assim sendo, também a loucura pode significar exclusão do meio em que o homem se insere, seja social ou profissionalmente, podendo ser mesmo considerado perigoso e mau:

Assim, alguém pode ser ainda designado por louco, alienado, quer dizer, estranho, incompreensível ou, sobretudo, perigoso. Estas palavras, além da sua conotação pejorativa, caracterizam um modo de relação difícil entre o indivíduo e o grupo e já não um modo individual de funcionamento psicológico.⁶²²

⁶¹⁶ Cf. Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 197.

⁶¹⁷ Cf. Jean-Pierre Olié e Christian Spadone, *As Novas Faces da Loucura*, p. 12.

⁶¹⁸ Cf. G. W. F. Hegel, *Fenomenologia do Espírito*, p. 38.

⁶¹⁹ Cf. David Cooper, *A Linguagem da Loucura*, p. 39.

⁶²⁰ Cf. *Ibidem*, p. 39.

⁶²¹ Cf. Jean-Pierre Olié e Christian Spadone, *As Novas Faces da Loucura*, p. 11-12.

⁶²² Cf. *Ibidem*, p. 15.

O isolamento social pode ser um sintoma de que o sujeito sofre algum tipo de perturbação mental, mas pode também ser consequência desta. Dorian gostava de frequentar ambientes movimentados onde poderiam apreciar e elogiar a sua beleza. Mesmo quando os outros começam a questionar-se sobre a eterna beleza e juventude e a vida de vícios que Dorian levava, ele nunca deixa de circular pelas festas ou encontros. Dorian era admirado por todos. Organizava e era convidado para as festas da elite, onde todos contemplavam a sua beleza:

Assim, a maravilhosa beleza que tanto fascinara Basil Hallward e muitos outros parecia nunca o abandonar. Mesmo aqueles que tinham ouvido as mais terríveis coisas sobre ele (e de tempos em tempos, estranhos rumores sobre o seu modo de vida corriam Londres e tornavam-se motivo de conversa nos clubes), quando o viam, não podiam acreditar em nada que o difamasse.

Equiparavam-no àqueles que Dante descreve como os que procuram «tornar-se perfeitos pela adoração da beleza». Como Gautier, era um indivíduo para quem «o mundo visível existia».⁶²³

Já Gregor, desde novo que nunca gostara de sair ou conviver, mesmo quando estava no trabalho. Apenas cumpria as suas obrigações, descurando a vida social, que parece não existir. Será este um sintoma de degradação psicológica de Gregor, mesmo anterior à metamorfose? Por outro lado, ele também sofre esse isolamento provocado pela própria família, não só quando se esconde para alguém entrar no quadro, quando espreita por uma fresta da porta para tentar perceber o que se passa na sala ou para ouvir a irmã a tocar violino, mas principalmente porque passa a ser regra trancar as portas. Aliás antes da metamorfose, Gregor tinha por hábito trancar a porta, mas agora esta realidade já não dependia dele, muito pelo contrário, era-lhe imposta pela família, neste caso pela irmã:

Mas Gregor nem por sombras pensava em abrir. Pelo contrário, felicitava-se pela prudência, adquirida em viagem, de aferrolhar todas as portas à noite, mesmo quando estava em casa.

(...) afastou-se com rapidez e deu mesmo a volta à chave (...).⁶²⁴

Também o meio profissional é referido por Olié e Spadone como acelerador da perturbação mental, ou na dificuldade que estes sujeitos têm em continuar a levar uma vida profissional normal, continuando a cumprir as suas obrigações:

O meio profissional participa por vezes nas dificuldades do psicótico. A noção de «carga psíquica do trabalho» tenta explicar a repercussão dos ritmos de trabalho, dos critérios de rendibilidade, da hierarquia, do funcionamento em equipa. A doença psicótica estorva a inserção profissional.⁶²⁵

⁶²³ Cf. Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 164 e 165-166, respetivamente.

⁶²⁴ Cf. Franz Kafka, *A Metamorfose*, p. 23 e 42, respetivamente.

⁶²⁵ Cf. Jean-Pierre Olié e Christian Spadone, *As Novas Faces da Loucura*, p. 134.

Ora Gregor, nunca foi muito ativo socialmente, como explica a sua mãe ao gerente da firma, e cumpre rigidamente as suas obrigações profissionais:

Este rapaz não pensa senão na firma. Quase que chego a zangar-me por ele nunca sair à noite.

Há comerciantes que vivem como mulheres num harém. Quando eu, por exemplo, volto para a pensão, a qualquer hora da manhã, para fazer notas de encomenda, ainda esses senhores estão a tomar o pequeno-almoço.⁶²⁶

Contudo, Gregor parece sentir falta de uma liberdade que o exterior lhe traria e que a sua metamorfose lhe retirou, com a qual agora só pode sonhar:

Muitas vezes ficava ali deitado, noites a fio, sem pregar olho, a esgravatar o couro horas seguidas. Ou então, não se poupando a esforços, empurrava uma cadeira de braços para junto da janela, trepava até ao parapeito e, apoiado na cadeira, encostava-se à vidraça, como que a recordar a sensação de liberdade que costumava sentir quando dantes olhava para a janela.⁶²⁷

De um ponto de vista mais clínico, Jean-Pierre Olié e Christian Spadone descrevem várias formas de manifestação desta alienação, isto é, de perda da noção do que é real ou não, nomeadamente o delírio:

O delírio é o sintoma mais fácil de reconhecer entre as manifestações de um estado psicótico. Ele marca a perda do contacto com a realidade. No entanto, ele não é a única expressão da perturbação psicótica: esta altera o comportamento, a vida afectiva, o modo de pensar, e entrava o funcionamento psíquico e social, dando ao sujeito o seu aspecto de estranheza.⁶²⁸

O delírio pode levar a uma alienação que impossibilite o ser humano de ter qualquer tipo de relacionamento com os outros, sentindo-se diferente, estranho, acabando por afetá-lo fisicamente:

O mundo exterior não aparece já como real, o que leva o doente a duvidar da identidade das pessoas mais chegadas. Ao mesmo tempo, o corpo do indivíduo perde as suas características ordinárias: sensação de leveza que leva o doente a crer que pode voar pelos ares; impressão penosa de transformação dos traços do rosto, alimentando a angústia e a perturbação da identidade; sentimento de uma separação do corpo e do cérebro.⁶²⁹

No limite, estas manifestações podem originar o que o psiquiatra Eugen Bleuler, em 1911, denominou como “«esquizofrenia» («espírito fragmentado»), indicando assim que a característica fundamental desta doença é a perda da unidade psíquica, a angústia⁶³⁰, que

⁶²⁶ Cf. Franz Kafka, *A Metamorfose*, p. 27 e 20, respetivamente.

⁶²⁷ Cf. *Ibidem*, p. 48.

⁶²⁸ Cf. Jean-Pierre Olié e Christian Spadone, *As Novas Faces da Loucura*, p. 19-20.

⁶²⁹ Cf. *Ibidem*, p. 38.

⁶³⁰ Cf. *Ibidem*, p. 31.

pode levar à incoerência da via mental e do comportamento.”⁶³¹ Esta doença leva à alienação, ou seja, a dissociação do corpo e da mente, como acontece no romance *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson:

A percepção do próprio corpo obedece à mesma dissociação, dando-lhes o sentimento de um fracionamento de que se adivinha até que ponto pode ser angustiante. O comportamento é igualmente dissociado, a perda da unidade psíquica manifesta-se, por exemplo, pelo aparecimento de lágrimas ao mesmo tempo que por dizeres divertidos ou engraçados: existe uma dissociação, uma discordância, entre o pensamento e a emoção.⁶³²

N’*O Retrato de Dorian Gray*, o protagonista parece dividir-se entre o “eu” retratado e o seu duplo, o retrato, assim como na obra de Franz Kafka temos o Gregor Samsa possuidor de capacidades mentais e Gregor Samsa despossado da identidade física humana. Tal como podemos observar na versão cinematográfica de Jan Nemeč, vemos o mundo pelos olhos de Gregor, nunca visualizando a sua metamorfose física, ou seja, neste caso, o realizador parece ter dado mais importância à degradação psicológica do protagonista kafkiano do que à física⁶³³. Estamos perante dois processos de dissociação, duas formas de duplicidade do eu. No caso da obra de Oscar Wilde, tendo em conta que Dorian ora vai olhando para o retrato e constatando o seu envelhecimento e os seus atos imorais, a sua maldade, ou então, no caso de Gregor Samsa, a transformação em inseto, há aqui uma similitude que se pode enquadrar no que Jean-Pierre Olié e Christian Spadone explicam como dismorfofobia:

Há um outro sintoma que é revelador de uma perturbação grave da imagem do corpo: é a dismorfofobia, quer dizer, o sentimento bem enraizado e geralmente afastado de qualquer realidade objectiva, de que uma parte do seu próprio corpo apresenta uma anomalia, uma disformidade. Este sentimento assume no jovem psicótico uma importância desmesurada, como é testemunha disso, por exemplo, o clássico «sinal do espelho», essas longas horas passadas diante de um espelho para verificar a realidade de uma anomalia, ou tranquilizar-se acerca da ausência de um agravamento.⁶³⁴

Tendo em consideração as obras em estudo, quem não se identifica de alguma forma com os protagonistas destas obras, se atualmente vivemos numa sociedade em crise económica e social, em que as novas tecnologias evoluem a uma velocidade alucinante, em que serviços ou valores humanos outrora inquestionáveis como o Serviço Nacional de Saúde, a assistência aos idosos, uma educação para todos ou o direito à privacidade são postos em causa? Mas, sobretudo, quando vivemos numa sociedade hedonista em que, cada vez mais, receamos envelhecer, compreende-se a hesitação do leitor perante a probabilidade da metamorfose metafórica de Gregor em inseto ou da transformação do retrato de Dorian Gray. Também Gregor Samsa, no início, pensa estar a sonhar, apesar de ser por pouco tempo, e paulatinamente, aceita a sua nova situação, apesar de saber que isso não é usual. Malrieu define a situação da seguinte forma:

⁶³¹ Cf. *Ibidem*, p. 24.

⁶³² Cf. Jean-Pierre Olié e Christian Spadone, *As Novas Faces da Loucura*, p. 27.

⁶³³ Cf. Jan Nemeč, *A Metamorfose*.

⁶³⁴ Cf. Jean-Pierre Olié e Christian Spadone, *As Novas Faces da Loucura*, p. 39.

Dans un premier temps, le personnage se trouve ébranlé mais continue de s'appuyer sur ses convictions rationnelles. Ce n'est que très progressivement qu'il est forcé d'admettre la réalité du phénomène: ce qu'il a vu est impossible, et pourtant, il sait qu'il l'a vu. Sûr de lui au début, le personnage ne sait maintenant que croire, il est obligé d'admettre l'incroyable en même temps qu'il est incapable de l'accepter.⁶³⁵

Esta nova situação liberta Gregor de certas obrigações, mas a reação da família tudo piora, uma vez que à surpresa e ao conformismo se segue a hostilidade. Ora, é característica da literatura fantástica a fraca ou inexistente capacidade de ação do herói face ao fenómeno⁶³⁶. E nisso, diz Malrieu, existe uma grande diferença entre o romântico e o fantástico. Enquanto o herói romântico possui “une essence immuable et homogène”, o herói fantástico é um ser dividido, “condamné à l'anéantissement”⁶³⁷. Contudo, é um homem comum, sem estereótipos de herói; pelo contrário, normalmente costuma ser um homem vazio⁶³⁸, social, afetiva ou intelectualmente só⁶³⁹. Também Gregor Samsa procura a aceitação dos outros, principalmente da família. É por natureza um homem só, sem grandes amigos, rejeitando a ideia de um possível casamento⁶⁴⁰. Todavia, após a tomada de consciência da sua metamorfose, ele recorre à família, precisa dela, como ela sempre precisou dele em termos de suporte financeiro. E é então que Gregor vê aos poucos as verdadeiras personalidades dos membros do seu lar: a mãe tenta protegê-lo, mas acaba por se afastar; a irmã começa por ser a cuidadora, já que se preocupa com a higiene e a alimentação de Gregor, mas também se torna indiferente; e o pai rejeita-o desde o início, tratando-o sempre como um animal, chegando a atirar-lhe com maçãs, o que irá precipitar a sua morte. Face a esta situação, Gregor ainda se sente mais incompreendido, até porque perde a capacidade de comunicar. O herói fantástico posiciona-se, portanto, entre dois mundos: o nosso e o do fenómeno⁶⁴¹. Começa a sua duplicidade. Ele torna-se um Outro, um ser alienado. Mas acomoda-se à situação.

Dorian Gray não pensa que ao esfaquear o quadro vai morrer, pois considera que o fenómeno é um Outro⁶⁴². Ele acredita que o quadro, apesar de o retratar, reflete traços de velhice e de decadência moral que não são o “eu” físico. Ou seja, esfaquear o quadro não teria por consequência o seu falecimento. Como refere Otto Rank acerca da sua teoria sobre os espelhos: “Pour lui, à l'instar de l'ombre, le reflet était considéré chez les peuples primitifs comme une manifestation de l'âme.”⁶⁴³ Dorian crê que o retrato, que pode ser considerado o espelho da sua alma, é um Outro, de um duplo e nunca o seu reflexo, o mesmo

⁶³⁵ Cf. Joël Malrieu, *Le Fantastique*, p. 64.

⁶³⁶ Cf. Filipe Furtado, *A Construção do Fantástico na Narrativa*, p. 87.

⁶³⁷ Cf. Joël Malrieu, *Le Fantastique*, p. 16.

⁶³⁸ Cf. *Ibidem*, p. 53.

⁶³⁹ Cf. *Ibidem* p. 56.

⁶⁴⁰ Cf. *Ibidem*, p. 58.

⁶⁴¹ Cf. *Ibidem*, p. 56.

⁶⁴² Cf. Joël Malrieu, *Le Fantastique*, p. 106.

⁶⁴³ Cf. Pierre Jourde e Paolo Tortonese, *Visages du Double - Un Thème Littéraire*, p. 60.

“eu”, uma vez que deixaram de se parecer fisicamente. O que acontece é que o corpo de Dorian deixou de refletir a sua idade e a sua alma⁶⁴⁴. Explica Malrieu:

Avec le phénomène, le personnage exteriorize sa propre aliénation; le phénomène, image accomplie de l’aliénation, représente la projection du personnage sur un Autre qui joue lui le rôle de miroir et de révélateur.⁶⁴⁵

Assim, o tema do duplo surge em múltiplas obras fantásticas, e as que estão em estudo nesta tese não são exceção. O duplo surge da fragmentação da mentalidade do homem moderno e do contexto em que este vive. O positivismo crescente na Inglaterra vitoriana e na Praga coeva a Kafka não resolveu todos os males dessas sociedades. Pelo contrário, a Revolução Industrial agudizou, por exemplo, as discrepâncias entre ricos e pobres; o positivismo abriu novos caminhos aos homens de então, dividindo-os, por exemplo, entre acreditar na evolução darwinista das espécies ou na visão teológica da criação do mundo tal como a Bíblia e a Igreja defendiam há séculos, o que mais tarde favorecerá o incremento do duplo literário. Assim, houve uma influência deste contexto histórico-sociológico no aparecimento literário do duplo, que mostra a divisão do ser num “eu” e num Outro⁶⁴⁶. Deste modo, o duplo surge representado por uma distorção icónica no caso de Dorian Gray, como refere Cristina Vieira a propósito da construção de personagens dúplices:

A distorção icónica gera uma perturbação identitária da personagem quando a imagem feita a partir daquela (seja ela um quadro, uma estátua ou outra forma de reprodução icónica) pretende ser e não ser, ao mesmo tempo de forma paradoxal, o retrato fiel daquela.⁶⁴⁷

E essa duplicidade pode simbolizar a dicotomia ser/parecer da época vitoriana que a obra retrata e em que Wilde viveu. Como nos diz Carlos Reis a propósito de Dorian e do seu retrato:

(...) como objeto ficcional, pintado, desenhado ou fotografado e presente numa ação narrativa antes de mais como elemento decorativo. Podendo interagir com as personagens (caso extremo: *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde), o retrato chega a induzir sentidos que superam largamente aquele propósito decorativo.⁶⁴⁸

Já com Gregor Samsa assistimos ao que Cristina Vieira, ainda no âmbito das personagens dúplices, considera ser um processo de transmutação, colocando pertinentemente a seguinte questão: “Será Gregor aquele insecto em que se transformou de um dia para o outro a mesma personagem? Da ambiguidade resulta a duplicidade.”⁶⁴⁹

⁶⁴⁴ Cf. *Ibidem*, p. 176.

⁶⁴⁵ Cf. Joël Malrieu, *Le Fantastique*, p. 108.

⁶⁴⁶ Cf. Pierre Jourde e Paolo Tortonesi, *Visages du Double - Un Thème Littéraire*, p. 39.

⁶⁴⁷ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca. Processos Definidores*, p. 84.

⁶⁴⁸ Cf. Carlos Reis, “Retrato e Figuração”, disponível in <<http://figurasdaficcao.wordpress.com> (consultado a 14/10/2013)>. Sublinhado nosso.

⁶⁴⁹ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca. Processos Definidores*, p. 94.

Os dois processos de duplicidade abordados anteriormente, a saber, a distorção icónica e a transmutação, são muito comuns em obras fantásticas, vindo reforçar a nossa escolha comparativista destas narrativas. Também esta fragmentação é analisada de acordo com as vivências com os outros. Afinal, é o quadro que Basil Hallward pinta de Dorian Gray que despoleta o seu desejo pela eterna juventude e beleza, o que desencadeia a morte do próprio pintor e leva ao suicídio do protagonista⁶⁵⁰. O retrato acaba por mostrar a verdadeira essência de Dorian, guardando nele a passagem do tempo e a decadência moral do mesmo, muito devido à influência de Henry Wotton e do seu modo de pensar que a vida tem que ser vivida e as tentações realizadas, senão seria uma vida de tédio. Também a existência desta duplicidade, provocada pela paragem do envelhecimento do protagonista, impede que este seja morto por James Vane, irmão de Sybil Vane, com quem Dorian se tinha envolvido. Seria impossível, passados tantos anos, aquele ser o mesmo Dorian que tinha levado a irmã de James ao suicídio. Como refere Filipe Furtado:

Portanto, na linha do que sucede com qualquer outra metamorfose protagonizada pela Vítima, o duplo também funciona frequentemente como máscara do eu perante a sociedade. É, por exemplo, o retrato (cuidadosamente fechado à chave) e não o próprio rosto de Dorian Gray que reflecte a libertinagem deste... vem a gozar de ilusória impunidade face às censuras e à vindicta social.⁶⁵¹

No final das obras, ambos os protagonistas não suportam a sua transformação, que de uma forma metafórica poderíamos qualificar esquizofrénica. Enquanto Dorian Gray destrói o quadro, acabando por se destruir a si mesmo, Gregor Samsa desiste da vida, preferindo morrer a suportar mais aquela situação. Mas, no caso de Dorian, é o retrato que vai estabelecendo “uma relação vampírica” insuportável para o retratado, como explica Margarida Vale de Gato:

A relação entre literatura e pintura traduz-se numa contaminação recíproca. O texto inicia-se com o retrato por acabar e termina com o retrato finalmente acabado, recuperando a sua beleza primitiva ao aniquilar o modelo que o defigurara. O retrato começa por reflectir uma imagem especular do modelo. Gradualmente, porém, estabelece-se entre o objecto e o sujeito artístico uma relação vampírica, de tal modo que o retrato deixa de ser espelho para se tornar duplo - original e cópia (imitação) influenciam-se mutuamente.⁶⁵²

Ou seja, Dorian parece não desejar morrer, tendo antes caído numa armadilha que um objeto lhe vai lançando progressivamente. Já em Gregor, a morte é desejada como libertação. Michel Haar, estudando o pensamento de Heidegger, mostra como a morte pode ser entendida não como o fim de tudo, mas o início, a libertação:

⁶⁵⁰ Cf. Filipe Furtado, *Demónios Íntimos? A Narrativa Fantástica Vitoriana (origens, temas e ideias)*, p. 356.

⁶⁵¹ Cf. *Ibidem*, p. 402.

⁶⁵² Cf. Margarida Vale de Gato, “Introdução”, in Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 9.

A morte deixa de ser lá em baixo, um muro opaco no fim do caminho. Ela encontra-se repatriada no seio da existência como uma possibilidade transparente. Ela já não é mais adversidade, obscuridade, mas vai tornar-se, por antecipação, a fonte do tempo próprio, quer dizer a liberdade... Heidegger nunca encara a morte como possibilidade de destruição do tipo: degradação das faculdades físicas e mentais no envelhecimento, perda dolorosa dos seres amados, absurdo possível da morte que interrompe precocemente uma vida, prendendo-a a um inacabamento radical.⁶⁵³

Também a respeito da dissociação do “eu”, José Gil refere o seguinte:

Este afastamento sempre possível da alma do corpo é o que permite que «não estejamos bem na nossa pele»; «que não se viva bem com o corpo» e, no limite, o que leva à «fortaleza vazia» de que falava Bruno Betelheim referindo-se aos psicóticos.⁶⁵⁴

A angústia, característica da esquizofrenia, mas que também pode surgir em outros tipos de psicose ou de neurose, pode levar a atos tão diferentes como o suicídio ou um crime como forma de libertação e fuga desta condição. A este respeito dizem-nos Olié e Spadone:

A angústia pode ser de tal modo compacta, desestruturante, que o doente é tentado a escapar-lhe mediante um acto, qualquer que ele seja: pode ser uma tentativa de suicídio brusca, inesperada, fora de qualquer contexto depressivo; pode tratar-se também de uma passagem a acto agressivo, verdadeira descarga libertadora de uma insuportável tensão nervosa.⁶⁵⁵

Depois da metamorfose, assistimos a um maior isolamento de Gregor, tendo em conta a degradação do seu aspeto físico e a crescente incapacidade de se relacionar com os outros, através da perda dos seus sentidos:

Sempre que se falava desta necessidade de ganhar dinheiro, Gregor começava por se afastar da porta e atirava-se para cima do fresco sofá de couro, mesmo ali ao lado, sentindo um ardor de vergonha e mágoa.⁶⁵⁶

Gregor deixa de ser relevante para a sociedade, passa a estar confinado ao seu quarto, escondido dos outros. A sua família tem vergonha dele, pois até nas “ocasiões em que os hóspedes também jantavam em casa, na sala comum, a porta costumava ficar fechada.”⁶⁵⁷ A este respeito dizem-nos Olié e Spadone:

Mas é preciso que não nos enganemos: as dificuldades de funcionamento social, o isolamento não resultam de um simples azar, de circunstâncias estranhas ao indivíduo, de uma atitude de rejeição da parte dos outros. Muitas vezes, são já indícios de sintomas psiquiátricos que se opõem a uma vida social harmoniosa; é preciso não perder de vista que a má qualidade da inserção social pode também ser o reflexo das perturbações relacionais ligadas à doença. Tudo concorre para a construção de uma barreira em torno do doente mental: o doente, pelas suas dificuldades em comunicar, pela sua propensão ao retraimento autista; a solidariedade familiar fechada em si mesma, ocasionada por qualquer doença, o desejo de a ocultar ao mundo exterior, tão pronto a julgar e a excluir; o meio

⁶⁵³ Cf. Michel Haar, *Heidegger e a essência do homem*, p. 33.

⁶⁵⁴ Cf. José Gil, *Metamorfoses do Corpo*, p. 159.

⁶⁵⁵ Cf. Jean-Pierre Olié e Christian Spadone, *As Novas Faces da Loucura*, p. 31.

⁶⁵⁶ Cf. Franz Kafka, *A Metamorfose*, p. 48.

⁶⁵⁷ Cf. *Ibidem*, p. 31.

envolvente, incapaz de compreender a linguagem críptica do esquizofrénico, e que, progressivamente se afasta dele.⁶⁵⁸

Mas estes autores alertam, ainda, para o fato de que tais perturbações podem conduzir a reações mais violentas, juntando-se à loucura um ato de maldade:

O retraimento social do psicótico pode ser activo, quando ele recusa contactos angustiantes de mais ou vividos como agressivos. Ele pode ser passivamente sentido, quando é o outro que se afasta desse doente de contacto estranho e com reacções tão embaraçantes.⁶⁵⁹

Todavia, estas ações são inconscientes, uma vez que o homem nestas condições não se encontra na posse de todas as suas faculdades mentais:

A indiferença do indivíduo perante as suas condutas agressivas, a ausência de emoção, atestada pela incapacidade de sentir remorsos ou culpa, são aspectos possíveis das afecções psicóticas. O indivíduo parece então estranho aos factos que ocasionou, indo até à negação da evidência: atitude incompreensível, estranha, até mesmo singular provocação.⁶⁶⁰

Já Jacques Lacan refere que a agressividade pode originar algum tipo de psicose, uma vez que “la tendance aggressive se relève fondamentale dans une certaine série d'états significatifs de la personnalité, qui sont les psychoses paranoïdes et paranoïaques.”⁶⁶¹

Contudo, a questão da psicose não se verifica nem em Dorian Gray nem em Gregor Samsa. Mais: o protagonista kafkiano não se torna violento nem paranóico, apesar da sua nova condição física, que lhe poderia trazer algum tipo de revolta. Muito pelo contrário, assistimos a um Gregor acomodado à sua metamorfose, tal como se tinha acomodado à sua vida e continuamente preocupado com a família.

Estudando o que foi dito sobre a maldade e a loucura, e após a análise das obras em estudo, poderemos dizer que Dorian Gray e Gregor Samsa manifestam traços de maldade ou de loucura? A verdade é que o protagonista wildiano comete, por diversas vezes, atos de pura maldade, nomeadamente quando destroça o coração de Sybil ou na violência aquando do assassinio de Basil:

Dorian precipitou-se sobre ele, e enterrou a faca na grande veia por trás do ouvido, esmagandoa cabeça do homem contra a mesa, e apunhalando-o repetidas vezes. (...) Apunhalou-o ainda mais duas vezes, mas o homem não se mexeu. (...) A rapidez com que tudo acontecera! Sentia-se estranhamente calmo (...).⁶⁶²

Poderemos dizer que Dorian tem consciência dos seus atos? Parece-nos bastante lúcido quando pede a Alan Campbell para o ajudar a desfazer-se do corpo de Basil. Inicialmente, Campbell recusou-se, mas logo o poder de persuasão que Dorian aprendeu com Lord Henry fez

⁶⁵⁸ Cf. Jean-Pierre Olié e Christian Spadone, *As Novas Faces da Loucura*, p. 130-131.

⁶⁵⁹ Cf. *Ibidem*, p. 134.

⁶⁶⁰ Cf. Jean-Pierre Olié e Christian Spadone, *As Novas Faces da Loucura*, p. 182.

⁶⁶¹ Cf. Jacques Lacan, *Écrits*, p. 110.

⁶⁶² Cf. Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, p. 199.

com que conseguisse convencer Campbell de que agora era a sua “vez de ditar as regras.”⁶⁶³ Nem quando Campbell o tenta chamar à razão, mostrando-lhe o tipo de vida que escolhera: “afundaste-te de degradação em degradação até chegares ao crime”⁶⁶⁴, Dorian hesita. Até mesmo quando o protagonista wildiano vê que o quadro sofrera mais uma alteração, aparecendo manchado de sangue, tal como na sua vida, Dorian reconhece os seus atos, questionando-se que “era aquele orvalho vermelho e repugnante que brilhava, húmido e viscoso, numa das suas mãos, como se a tela suasse sangue?”⁶⁶⁵

Apesar de Dorian passar por breves momentos de arrependimento, estes logo de imediato são substituídos pelo regozijo ao notar que continua jovem e belo, independentemente da vida que leva. Nada o faz recuar, pelo contrário, depressa volta à vida normal de frequentador de festas na alta sociedade vitoriana:

Certamente que ninguém que olhasse nessa noite para Dorian Gray poderia crer que ele passara por uma das mais horríveis tragédias da nossa época. Aqueles dedos graciosamente modulados jamais poderiam ter apertado a faca do pecado, nem aqueles lábios sorridentes ultrajado Deus e a bondade. Ele próprio se espantava com o seu comportamento calmo e, por instantes, sentiu agudamente o terrível prazer de uma vida dupla.⁶⁶⁶

Patricia Tenório explica esta ausência de arrependimento da seguinte forma:

Dorian Gray realiza o paradoxo de tentar destruir sua consciência, de tentar destruir seu próprio retrato, imagem e semelhança de seu espírito, imagem que se “arrepende” e o convida ao arrependimento, ao qual o personagem já não consegue mais.⁶⁶⁷

O último momento de violência que Dorian tem é quando esfaqueia o seu retrato, mas saberia ele que isso significaria a sua morte? Não nos parece, quanto mais não seja pelo narcisismo e egoísmo que o caracterizava, ainda que a visualização do retrato se torne cada vez mais penosa, mas com arrependimentos brevíssimos. Já com o protagonista kafkiano, as coisas são bastante diferentes. Ele apenas procura a aceitação e o amor da família; porém vê-se confrontado com o horror e a repugnância nas suas caras e nos seus atos, levando-o a desejar não existir mais, a morrer, por estar a provocar tal incômodo no seio da família. Gregor chega a sentir culpa e remorso na sua nova condição, pois não pode mais ajudar os seus pais. A violência, neste caso, não é cometida por Gregor, ao contrário de Dorian, mas são os outros que o afastam, o enxotam, chegando-o a agredir, como o seu pai fez, com a vassoura e cravando-lhe uma maçã no seu dorso, o que precipitaria a sua morte. Jacques Lacan explica o seguinte em relação ao papel que o pai pode assumir na família:

⁶⁶³ Cf. *Ibidem*, p. 212.

⁶⁶⁴ Cf. *Ibidem*, p. 214.

⁶⁶⁵ Cf. *Ibidem*, p. 215.

⁶⁶⁶ Cf. *Ibidem*, p. 217.

⁶⁶⁷ Cf. Patricia Tenório, “O Retrato de Dorian Gray: a luta entre o Bem e o Mal no romance de Oscar Wilde e na pintura de Ivan Le Lorraine Albright”, in *Intersemiose, Revista Digital*, Ano II, nº 03, 2013, p. 178.

O papel da imago do pai deixa-se aperceber de modo impressionante na formação da maior parte dos grandes homens.

O sublime acaso do génio não explica talvez sozinho que isto aconteça em Viena - nessa altura centro de um Estado que era o melting-pot das formas familiares mais diversas, das mais arcaicas às mais evoluídas, dos últimos agrupamentos agnáticos dos camponeses eslavos às formas mais reduzidas do lar pequeno-burguês e às formas mais decadentes da instabilidade da vida comum, passando pelos paternalismos feudais e mercantis - que um filho do patriarcado judeu tenha imaginado o complexo de Édipo. Seja como for, são as formas de nevroses dominantes do fim do século passado que revelaram ser intimamente dependentes das condições da família. (...) A nossa experiência leva-nos a designar aí a determinação principal na personalidade do pai, sempre faltando de certo modo ausente, humilhada, dividida ou artificial.⁶⁶⁸

Mas retomando a questão do capítulo I, não seremos, então, todos um pouco loucos, como na novela de Machado de Assis, *O Alienista*⁶⁶⁹? David Cooper diz a este propósito:

A nossa loucura está connosco a todo o momento, embora a loucura dos totalmente normais se tenha suicidado para deixar uma cifra estatística. Por vezes, a nossa loucura torna-se-nos visível por um curto período, talvez discretamente e na solidão, e então transformamo-nos. Por vezes torna-se socialmente visível e, então, corre o risco de ser assassinada. Cada um de nós tem uma maneira própria de viver a nossa loucura, não há vias pré-formadas. Cada um de nós assume a responsabilidade de proclamar o nosso próprio trilho - e que responsabilidade não é, ver que ninguém nos toma a nossa responsabilidade.⁶⁷⁰

⁶⁶⁸ Cf. Jacques Lacan, *A Família*, trad. de Brigitte Cardoso e Cunha, Ana Paula dos Santos, Graça Lamas e Graça Lapa, Assírio & Alvim, Lisboa, 1978, p. 66 e 67, respetivamente.

⁶⁶⁹ Cf. Machado de Assis, *O Alienista (novela) e Alguns Contos*, p. 9-72.

⁶⁷⁰ Cf. David Cooper, *A Linguagem da Loucura*, p. 27.

Conclusão

A análise comparativista dos protagonistas d'*O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, e d'*A Metamorfose*, de Franz Kafka, à luz do tema da degradação do Ser, salientou a sujeição daqueles a processos de deteriorização física, ético-moral e psicológica distintos, mas, mesmo assim, com alguns pontos de confluência, para além de ficarmos convencidos de que estas personagens são mais atuais do que nunca, comprovando, deste modo, a possibilidade de releitura das obras-primas acima referidas em novos contextos históricos e, por conseguinte, a sua intemporalidade. Nesta análise, não podemos descurar a natureza racional do ser humano, mas que, em circunstâncias específicas, perde esta capacidade, aconteça isso num momento de fragilidade física, de maldade, de impulsividade ou de demência. Mas a verdade é que o equilíbrio entre razão, por um lado, e impulsos (Freud) ou paixões (Descartes), por outro, que nem sempre é fácil.

Dorian Gray e Gregor Samsa ilustram singularmente a realidade complexa do ser humano, sobretudo quando seduzido por algo que lhe parece conceder os desejos mais íntimos, independentemente das consequências nos outros (caso de Dorian), ou quando posto à prova em condições adversas e insólitas (caso de Gregor). Dorian ilustra uma elite egoísta que promove os valores hedonistas e vive num mundo onde só ela parece existir, onde só as aparências importam ou as festas e eventos a que vai. A degradação ético-moral impõe-se num Dorian falso e virado exclusivamente para a sua beleza, e cuja degradação física esconde num retrato mágico. Gregor, por pertencer a uma minoria isolada dos e pelos outros e oprimida por uma sociedade materialista-capitalista e por uma família conservadora, torna-se vítima da degradação ético-moral da sociedade, particularmente dolorosa por esta ser operada pela família a quem supria as necessidades económicas.

Por um lado, temos Dorian Gray que personifica um jovem com uma juventude e beleza invulgar, usadas para conquistar toda a gente à sua volta, nomeadamente Basil Hallward, que pinta o seu retrato desenvolvendo com ele uma relação de amor platónico. São estas características que Dorian deseja manter, ficar belo e jovem para sempre. O retrato passará a funcionar como o seu Outro, sendo este último que sofre a degradação física do retratado, apresentando progressivas marcas de envelhecimento. Mas é em Dorian-personagem, que recai, em primeiro lugar, a degradação ético-moral e psicológica que aquele vai sofrendo com situação tão insólita, também muito por influência de Lord Henry, que utiliza este belo dândi para fazer uma espécie de comprovação científica pessoal de que os desejos e prazeres da vida e as pulsões, sejam bons ou maus, são para ser vividos, pois uma vida sem cumprimento dos impulsos, segundo ele, não vale a pena ser vivida. E a degradação ético-moral em que Dorian cai, decorrente de atos conscientes, mas também a psicológica, na medida em outros atos parecem ser inconscientes, vão-se adensando a agravando o grotesco físico do retrato de Dorian, cuja aparência permanece, todavia, inalterável. O autor Oscar Wilde, tal como Dorian, levou uma vida de dândi, vivendo de aparências numa sociedade vitoriana

decadentista, onde o parecer é mais importante que o ser. Nem mesmo a homossexualidade de Wilde pôde ser vivida livremente, uma vez que aquela era vista como um crime. Mas Wilde era também um crítico dessa sociedade vitoriana, e por isso, há uma ironia sutil na obra à obsessão da sociedade vitoriana pela beleza física, pelo esteticismo parnasiano, o que se pode vislumbrar na dicotomia entre a contundência do “Prefácio” autógrafa e o destino final, trágico, de Dorian.

Pelo contrário, Gregor Samsa apresenta uma degradação física logo no *incipit* da narrativa, e de forma involuntária e num grau que podemos considerar mais insólito do que o de Dorian Gray: essa degradação não acontece na sequência de um feito artístico, de forma paulatina projetada num retrato. Não: Gregor acorda um dia, sem qualquer explicação dada pelo narrador, como se isso fosse plausível, metamorfoseado em inseto, metáfora da sua opressão numa sociedade capitalista, exercida por um patrão tirânico que não admite qualquer doença (forma também de degradação física), que explora o seu trabalho, mas exercida também por uma família que o parasita, de quem é o provedor e que nunca lhe corresponde com carinho ou amor. Infeliz no emprego, como o era Kafka, sem apoio da família, sem a compreensão do pai para a sua paixão: a escrita. É o protótipo do homem moderno que não se encaixa numa sociedade em constante mudança, isolando-se, deixando de se relacionar com os outros, não procurando o percurso dito normal de um jovem na Praga de então, que seria ter um emprego fixo e estável, casando-se e formando família, cumprindo rotineiramente, como se de uma máquina se tratasse, as obrigações do dia-a-dia. Esta cisão leva a que se torne um ser alienado do mundo e muitas vezes de si mesmo, fragmentando-se num “eu” e num Outro. Também Gregor se vê marginalizado, reduzido à sua condição de inseto com um aspeto repugnante, causando repulsa nos outros, principalmente na sua família, que o isola no quarto, e de quem seria de esperar, normalmente, mais carinho e compreensão numa situação nova de debilidade física. Também aqui podemos nos reportar para a condição judaico-cristã de Kafka num contexto histórico-social em que se assiste a um crescente ressentimento social e económico dos trabalhadores face à alta burguesia, acompanhado de antissemitismo, que reduzia o judeu a um ser infra-humano. Ainda assim, e apesar da crescente degradação física de Gregor, perdendo as capacidades da visão, da fala, da noção do tempo, associadas ao ser humano, este nunca deixa de sentir o dever do cumprimento das obrigações profissionais, das responsabilidades familiares, ou o gosto pela música. Ou seja, apesar do seu aspeto animalesco, não se verifica uma degradação ético-moral ou psicológica por parte de Gregor ao ponto de se deixar de sentir humano. Se existe uma degradação ético-moral, esta observa-se na família do protagonista, pelos maus-tratos e isolamento a que o sujeitam, chegando, também eles a desejar a sua morte. Podemos considerar que existe uma degradação psicológica de Gregor ao nível social, devido ao isolamento que o conduz progressivamente ao desejo “tresloucado” de morrer. Já o protagonista wildiano não é altruísta como Gregor; pelo contrário, ele procura apenas saciar os seus desejos, sem olhar a meios para manter o segredo da sua beleza. A vida de vícios que leva apenas tem como finalidade o seu bel-prazer. Na literatura fantástica, o tempo e o

espaço também desempenham um papel muito importante, e isso verifica-se de igual modo nas obras em estudo: o tempo revela, desde logo, a degradação física, ético-moral e psicológica de Dorian e a física e psicológica de Gregor. Malrieu já dizia que na “littérature fantastique, en effet, le temps se trouve toujours lié à la dégénérescence et à la décomposition.”⁶⁷¹ O desejo de Dorian Gray sempre foi “sair do tempo” e das suas consequências⁶⁷², ambicionando a eterna juventude e beleza, o que encontrou no seu retrato, logo após Basil Hallward o ter terminado, mas que depressa mudou ao longo da passagem do tempo. Já Gregor Samsa luta contra o tempo pela sua sobrevivência, acabando por ceder a ele. Nesta última obra, o tempo subjetivo torna-se mais importante do que o tempo objetivo. No que concerne ao espaço, a narrativa fantástica wildiana deixou de ocorrer em catacumbas, castelos ou grutas. Estes espaços físicos foram substituídos por outros: Dorian, ao verificar as transformações que o seu quadro sofrera, e com medo que alguém descobrisse, resolve esconder o retrato no sótão e fechá-lo à chave. Inclusivamente, a descoberta do quadro por Basil Hallward leva à morte deste às mãos de Dorian. Na obra kafkiana, observamos os espaços físicos fechados a que o autor já nos acostumou. Quase toda a ação se passa no quarto onde Gregor se encontra aprisionado e nas raras ocasiões em que se aventura a ir à sala, ele é repellido pela própria família. Todavia, em ambos os casos, temos espaços físicos fechados, simbolizando, assim, o isolamento ou a falácia da vida dos protagonistas, isto é, existe uma correspondência entre espaços fechados e personagens problemáticas, o que Cristina Vieira apelida fechamento espacial⁶⁷³.

Será que se verifica algum tipo de arrependimento nestes dois protagonistas? Existem momentos de arrependimento em Dorian, sobretudo depois de este assassinar Basil e de Sibyl se suicidar por causa do desgosto de amor que lhe provocara, mas depressa se desvanecem, retomando Dorian a sua vida de excessos. É ele quem decide as suas ações e formula o desejo de nunca envelhecer e de permanecer sempre belo, ou seja, negando a degradação física natural de qualquer ser humano, ficando para sempre como o retrato que Basil fez dele, mesmo depois de se aperceber que o seu Outro, a imagem do retrato, sofre as transformações provocadas pelos seus pecados e vida desregrada. Já Gregor não tem de que se arrepender, uma vez que a sua transformação não é causada nem desejada por ele. Acontece inesperadamente. O arrependimento, na obra de Kafka, faria sentido se partisse da família de Gregor, que o sujeita a maus-tratos, mas até eles ficam aliviados quando Gregor morre.

Por um lado, temos Dorian Gray que, ao ver o seu retrato pintado, formula o desejo de nunca envelhecer e, por isso, de manter eternamente a sua beleza, despoletando o início das mudanças no retrato condicionadas pelas suas ações e vivências desregradas e cheias de vícios que o levam a uma degradação consciente e voluntária. A existir loucura, ela sucede quando Dorian esfaqueia o retrato, pois não está ciente de que com isso morrerá. Por outro lado, Gregor não tem qualquer controlo na metamorfose que sofre nem na degradação que

⁶⁷¹ Cf. Joël Malrieu, *Le Fantastique*, p. 118.

⁶⁷² Cf. *Ibidem*, p. 124.

⁶⁷³ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca. Processos Definidores*, p. 287.

daí advém, não chegando sequer a questionar o porquê de tal lhe acontecer. Porém, a metamorfose em inseto não conduz à perda de toda a humanidade, pois mantém o raciocínio e a comoção.

Tornar-se-ão estas duas personagens seres humanos grotescos no final das narrativas? Dorian Gray nunca envelhece ou perde a sua beleza tão desejada, mas sofre uma profunda degradação ético-moral; e é o seu retrato que sofre a degradação física, acentuada pela ético-moral da personagem, a que acresce uma degradação psicológica quando, numa explosão de desespero, esfaqueia o próprio retrato, acabando por se suicidar (involuntariamente). Ao ser encontrado morto, Dorian não é reconhecido, tal é a transformação sofrida, tornando-se num ser grotesco fisicamente, espelho da degradação sofrida. Gregor Samsa, por sua vez, sofre, logo de imediato, nas primeiras páginas da obra de Kafka, com a metamorfose que o transforma num inseto repugnante fisicamente; contudo, ele mantém a sua beleza interior. Ou seja, existe uma degradação física que o torna num inseto grotesco, mas esta não conduz a uma degradação ético-moral. Quanto à degradação psicológica, esta começa a manifestar-se pela perda da noção do tempo (sendo o Natal uma festividade muito simbólica e marcante no calendário) e pela perda de qualquer tipo de sociabilização.

A relação com a morte também difere em Dorian Gray e em Gregor Samsa. Enquanto que aquele quer fugir a ela, desejando nunca envelhecer, este vê nela a derradeira forma de libertação daquele estado e de libertação da família, que o oprime e maltrata.

Existem, assim, semelhanças entre os protagonistas destas obras literárias, que podemos resumir nos seguintes tópicos: degradação física do retrato de Dorian e de Gregor; dissociação do eu “físico” antes e depois de um processo fantástico, patente no duplo do retrato, no caso de Dorian, e no duplo do corpo de inseto, no caso de Gregor; atualidade de Dorian e de Gregor, quer pelo egoísmo e hedonismo do primeiro, apenas preocupado com as aparências, quer pela ostracização dos mais frágeis, no caso do segundo; degradação física que resulta no grotesco, no retrato de Dorian e no Gregor metamorfoseado em inseto; morte de uma forma solitária de ambos os protagonistas; degradação psicológica em ambas as personagens, ainda que de naturezas diversas; e proximidade dos protagonistas das obras com os seus autores, reproduzindo as preocupações e angústias dos contextos histórico-cultural e familiar.

As diferenças entre a degradação de Dorian e de Gregor foram, todavia, também alvo de análise. Resumidamente, chegamos às seguintes conclusões quanto a este ponto: degradação física inicial insólita e inesperada em Gregor, mas degradação física lenta e progressiva em Dorian; degradação física de Gregor projetada no próprio corpo da personagem, mas degradação física de Dorian projetada num duplo que é o seu retrato; degradação física de Dorian escondida de todos até ao máximo possível, permitindo a continuidade de uma socialização hedonista, mas degradação física patente de Gregor, acarretando-lhe a sua ostracização; degradação física e ético-moral de Dorian, mas degradação física não correspondente a uma degradação ético-moral em Gregor, mas da

família para com ele; inexistência de sentimento de culpa ou arrependimento breve de Dorian e sentimento de culpa de Gregor por causar sofrimento à família; violência e maldade nos atos de Dorian, e ausência de maldade nos de Gregor, existindo esta, isso sim, na família que o maltrata; e morte não desejada, provavelmente suicídio involuntário, de Dorian, mas morte desejada por Gregor, que voluntariamente deixa de se alimentar para não continuar a sofrer o desgosto de se ver ostracizado pela família.

Também expressões linguísticas presentes ao longo das duas obras mostram este processo de degradação física, ético-moral e psicológica dos protagonistas. Inicialmente, Dorian surge-nos como “extremamente belo”, com “olhos azuis francos”, com “cabelos dourados e encaracolados”, com “lábios rubros”, “é extremamente bem parecido”, “um rosto que inspirava confiança”, e que Basil considera como “tendo um belo e simples carácter”, mostrando que se trataria uma pessoa honesta e boa. Já Gregor não nos é descrito antes da sua metamorfose. Damo-nos conta desta transformação na primeira página da narrativa, onde nos é mostrada a sua degradação física em expressões como “carapaça dura”, “barriga abaulada, castanha, subdividida em escoras arqueadas”, “muitas pernas, lastimosamente magras” e “impotentes”. A degradação física de Dorian Gray vai evoluindo, e o seu maior receio de Dorian era chegar a altura em que “a fealdade da idade” lhe traria transformações como “o seu rosto se tornaria enrugado e chupado”, “faces (...) secas e flácidas, “pés de galinha amarelados”, “olhos esmaecidos”, “boca abatida”, “pescoço enrugado”, “mãos frias”, “veias azuis protuberantes”, a sua “figura vergada e deformada”, a “cor escarlate desbotaria dos seus lábios e o ouro dos seus cabelos”, pois ele sabia que se tornaria “hediondo, grotesco”. Dorian leva uma vida desregrada, sem olhar a meios para satisfazer os seus desejos e passando por breves momentos de arrependimento. Ele próprio diz: “não posso repetir uma emoção”. Afinal, “quando Dorian terminou a carta, sentiu-se perdoado”. Já Gregor tem noção do sentido de dever e obrigações morais para com a família. Ele próprio diz: “tenho que cuidar dos meus pais e da minha irmã”. Nunca pensaria em “ficar em casa como um inútil”. Dorian chega mesmo a concluir que tem atos de “loucura”, enquanto que Gregor fala em sentimento de “culpa”. Como verificamos, são várias as expressões que nos mostram a degradação física, ético-moral e psicológica dos protagonistas.

Atrever-nos-emos até mesmo a dizer que, depois de analisados os contextos histórico-cultural e familiar de Wilde e de Kafka, as narrativas retratam de tal forma as angústias e preocupações que estes autores viveram que se torna impossível lê-las sem associarmos os respetivos protagonistas d’*O Retrato de Dorian Gray* e d’*A Metamorfose* aos seus criadores, pois, tal como Dorian Gray e Gregor Samsa, também Wilde e Kafka foram “outsiders” nas sociedades em que viveram, pela sua visão destas, nomeadamente no que concerne à literatura, religião, vida familiar ou sexualidade. Apesar da contextualização e dos paralelos entre protagonistas e criadores acima referidos, o Dorian wildiano e o Gregor kafkiano continuam perturbadoramente atuais, num mundo maioritariamente hedonista, que vive para as aparências, dominado pelo mediatismo audiovisual, por um lado, mas também oprimido pelo medo do envelhecimento, enclausurado em preconceitos e opressões. E como estas

condições se agudizaram, quer no hedonismo, quer na opressão, consideramos que, paradoxalmente, estas personagens são mais atuais agora do que quando foram criadas. Dois seres grotescos prontos a sair a qualquer momento, dois “monstros” a saírem da normalidade dos dias. O monstro dentro de nós e dos outros, que pode atacar inesperadamente se a oportunidade surge, como vimos em duas guerras mundiais, em guerras hodiernas, em diversos tipos de homicídios mediatizados pela televisão que ocorrem para total surpresa de vizinhos, familiares e amigos. Dorian e Gregor: tão atuais, tão perto de nós.

BIBLIOGRAFIA

1. Bibliografia Ativa

KAFKA, Franz, *A Metamorfose* [1915], trad. de Gabriela Fragoso, prefácio de Helena Topa, Presença, Lisboa, 1996.

WILDE, Oscar, *O Retrato de Dorian Gray* [1891], trad. e nota introdutória de Margarida Vale de Gato, Relógio D'Água, Lisboa, 1998.

2. Bibliografia Passiva

2.1. Sobre Oscar Wilde

AQUIEN, Pascal, « Du même à l'autre : la problématique du portrait chez Oscar Wilde », in Pierre Arnaud (ed.), *Le Portrait*, Coll. Sillages critiques, PU de la Sorbonne, 1999, p.125-139.

BETELLI, Christelle, « Le Double ou l'Esthétique du Paradoxe dans trois œuvres d'Oscar Wilde », paru dans *Cycnos*, Volume 25 n° Spécial - 2006, in <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=924>, publicado em 28/02/2008 (consultado em 10/06/14)>.

ELLMANN, Richard, *Oscar Wilde*, Hamish / Hamilton, Londres, 1987.

FEIJÓ, António M., “Posfácio”, in Oscar Wilde, *Intenções*, trad. e posfácio de António M. Feijó, Edições Cotovia, Lda., Lisboa, 2ª ed., 1993.

FUNKE, Peter, *Oscar Wilde* [1969], trad. de Maria Nóvoa, Círculo de Leitores, Lisboa, 2003.

HARRIS, Frank (ed.), *Oscar Wilde: His Life and Confessions*, vol. I., New York, Edição de Autor, 1918.

LAROCQUE, Monique Marie. *Decadent desire: the dream of disembodiment in À Rebours, the Picture of Dorian Gray and L'Eve future*. Diss. Indiana University, 2001.

MCKENNA, Neil, *The Secret Life of Oscar Wilde*, Arrow Books, London, 2004.

MORLEY, Sheridan, *Oscar Wilde* [1976], Pavilion Books, London, 1997.

PIRES, Eliane Cristine Raab, “Oscar Wilde: a tragicidade da vida de um escritor”, in *Série Estudos*, Edição do Instituto Politécnico de Bragança, Bragança, 2005.

RANSOME, Arthur, *Oscar Wilde: A Critical Study*, Lightning Source UK Ltd, London, 3rd ed., 1913.

WILDE, Oscar, *Intenções*, trad. e posfácio de António M. Feijó, Cotovia, Lisboa, 2ª ed., 1993.

_____, *Carta a Bosie*, trad. de Maria Célia Coutinho, revisão de Sofia Graça Moura, Nova Vega, Lisboa, col. Escola de Letras, 2009.

ZEENDER, Marie-Noelle. John Melmoth and Dorian Gray: The Two-Faced Mirror. In: *Rediscovering Oscar Wilde*. Ed. C. George Sandulescu. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1994.

2.2. Sobre Franz Kafka

ADORNO, Theodor, “Anotações sobre Kafka”, in *Prismas- Crítica cultural e sociedade*, Editora Ática, São Paulo, 1998 [“Notes on Kafka”, in *Prisms*, MIT Press, Cambridge, 1995, p. 243-271.]

ALMEIDA, Paula Christina Corrêa de, *As narrativas animalistas de Kafka e as representações da exclusão social no início do Século XX*, Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) - Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

ALTER, Robert, *Anjos Necessários: Tradição e Modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem*, trad. de André Cardoso, Imago, Rio de Janeiro, 1992.

ANDERS, Günter, *Kafka: Pró e Contra. Os autos do processo*, Trad. e introd. de Modesto Carone, Perspectiva, São Paulo, 1969.

AMADO, Nuno, “Kafka: Uma Habilidade Necessária” in Teresa Martins de Oliveira e Gonçalo Vilas-Boas, *Kafka - Um Livro sempre Aberto*, Deriva, Porto, 2011.

BÄR, Gerald, “Fantasias de Fragmentação em Conrad, Kafka e Pessoa: Estratégias Literárias para Expressar a Estranheza” in Teresa Martins de Oliveira e Gonçalo Vilas-Boas (org.), *Kafka - Um Livro sempre Aberto*, Deriva, Porto, 2011.

BATAILLE, Georges, “Kafka”, in *A Literatura e o Mal*, trad. de António Borges Coelho, Vega, Lisboa, 1998.

BENJAMIN, Walter, *Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte (1934)*, in BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política, “Obras Escolhidas”*: vol.1, trad. de Sérgio Paulo Rouanet, Brasiliense, São Paulo, 4ª ed., 1985, p. 136-164.

BOULBY, Mark, “Kafka’s End: A Reassessment on The Burrow”, in *The German Quarterly*, Vol. 55, No.2 (Mar, 1982), p. 175-185.

BROD, Max, *The Biography of Franz Kafka*, trad. de G. Humphreys Roberts, Secker & Warburg, London, 1948.

_____, Max, *Kafka*, Emecé, Buenos Aires, 2000.

CAMPOS, Álvaro, “Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro”, in *Obra Essencial de Fernando Pessoa: Prosa Publicada em Vida*, ed. Richard Zenith, Assírio & Alvim, Lisboa, 2006.

CARPEAUX, Otto Maria, *Meus encontros com Kafka*. Folha de São Paulo, 3 de julho de 1983, Folhetim, n.º. 337, p. 6-7.

CITATI, Pietro, *Kafka: Viagem às profundezas de uma alma* [1987], trad. de Ernesto Sampaio, Cotovia, Lisboa, 2001.

COLLIGNON, Jean, “Kafka’s Humor”, in *Yale French Studies*, n.º 16, Foray Through Existentialism, 1955, p. 53-62.

- DELEUZE, Gilles e Félix GUATTARI, *Kafka: Para uma literatura menor*, trad. de Rafael Godinho, Assírio & Alvim, Lisboa, 2002.
- KAFKA, Franz, *Franz Kafka: Três Cartas a Milena Jesenská [Verão de 1920]*, trad. e apresentação de Álvaro Gonçalves, edição fac-similada do manuscrito, Assírio & Alvim, Lisboa, 2003.
- _____, *Antologia de Páginas Íntimas*, seleção, prefácio e trad. de Alfredo Margarido, Guimarães Editores, Lisboa, col. Filosofia & Ensaios, 3ª ed., 2002.
- KUNDERA, Milan, “J’amerais definir la beauté de Kafka mais je n’y arriverai jamais”, *Nouvel Observateur*, in <<http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20140603.OBS9277/j-aimerais-definir-la-beaute-de-kafka-mais-je-n-y-arriverai-jamais.html>>, *Nouvel Observateur*, publicado em 03/06/2014 (consultado em 10/06/14)>.
- LUCHT, Marc and YARRI, Donna (ed.), *Kafka’s Creatures: Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings*, Rowman & Littlefield, Lanham, 2010.
- MURRAY, Nicholas, *Kafka*, trad. de Sofia Ribeiro, Publicações Europa-América, Mem Martins, col. Grandes Biografias, 2006.
- NORRIS, Margot, “Kafka’s Josefine: The Animal as the Negative Site of Narration”, in *MLN*, Vol.98, No.3, German Issue (Apr, 1983), 366-383.
- OLIVEIRA, Teresa Martins de, e VILAS-BOAS, Gonçalo (org.), *Kafka - Um Livro sempre Aberto*, Deriva, Porto, 2011.
- PACÍFICO, Soraya Maria Romano e ROMÃO, Lucília Maria Sousa, “A vida humana em sua constante Metamorfose: uma análise sócio-semiótica da obra de Franz Kafka”, *Espéculo, Revista de estudos literários*, Universidade Complutense de Madrid, Madrid, 2004. Disponível in <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/metamorf.html>> (consultado em 19/12/2013)>.
- ROBERT, Marthe, *Franz Kafka*, trad. de José Manuel Simões, Presença, Lisboa, 1963.
- ROBERTSON, Ritchie, *Kafka: Judaism, Politics, and Literature*, Clarendon, Oxford, 1985.
- STEINER, George, Introdução, in *PAIXÃO intacta: 1978-1995*, Relógio d’Água, Lisboa, 2003.
- STINE, Peter, “Franz Kafka and Animals”, in *Contemporary Literature*, Vol.22, No.1 (Winter, 1981), p. 58-80.
- SWINFORD, Dean, in Marc Lucht and Donna Yarrri (ed.), *Kafka’s Creatures: Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings*, Rowman & Littlefield, Lanham, 2010, p. 211-236.
- THIÉBAUT, Claude, *As Metamorfoses de Franz Kafka [1996]*, trad. de Margarida Viegas, Quimera, Lisboa, 2003.
- VILLAS-BOAS, Gonçalo e Zaida Rocha FERREIRA (org.), *Kafka. Perspectivas e Leituras do Universo Kafkiano*, Apaginastantas, Lisboa, 1984.
- WAGENBACH, Klaus, *Kafka [1964]*, trad. de Paulo Osório de Castro, Círculo de Leitores / Companhia Editora do Minho, Lisboa, 1999.

2.3. Sobre *O Retrato de Dorian Gray*

AQUIEN, Pascal, « De l'objet à l'abject : la nature de l'oeuvre d'art dans *The Picture of Dorian Gray* », in Brugiére, Bernard, Marie-Christine Lemardeley, André Topia (eds.), *L'art dans l'art*, Pu Sorbonne nouvelle, 2000, p.27-43.

AQUIEN, Pascal, *Oscar Wilde, The Picture of Dorian Gray, Pour une poétique du roman*, Nantes, éditions du Temps, 2004.

BARBUDO, Maria Isabel, “Prefácio”, in Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray* [1891], trad. de Maria de Lourdes Sousa Ruivo, Vega, Lisboa, 2000.

DAWSON, Terrence, *The Dandy in The Picture of Dorian Gray: Towards an Archetypal Theory of Wit*, The Victorian Web, National University of Singapore.

_____, *Basil, Lord Henry, and Wilde: A Jungian Approach to the Picture of Dorian Gray*, The Victorian Web, National University of Singapore.

_____, *The Wildean Dandy, Comedy, and The Picture of Dorian Gray*, The Victorian Web, National University of Singapore.

GATO, Margarida Vale de, “Nota Introdutória”, in Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray* [1891], trad. de Margarida Vale de Gato, Relógio D'Água, Lisboa, 1998.

GILLESPIE, Michael Patrick, *The Picture of Dorian Gray: What the World Thinks Me*, Twayne Publishers, New York, 1995.

LOUVEL, Liliane, *Oscar Wilde, The Picture of Dorian Gray, le double miroir de l'art*, Ellipses, 2000.

MARIANO, Sérgio Luis Soares, “Dorian Gray: um retrato do narcisismo sob a ótica de Alexander Lowen”, in *Encontro Paranaense, Congresso Brasileiro, Convenção Brasil/Latino-América*, XIII, VIII, II, Centro Reichiano, Curitiba, 2008, disponível in <www.centroreichiano.com.br> (consultado em 20/12/2013)>.

MASON, Stuart (ed.), *Oscar Wilde: Art and Morality. A Defence of The Picture of Dorian Gray* [1908], London Jacobs, London, 2010, s/p, disponível in <www.gutenberg.org> (consultado em 14/10/2013)>.

PARKER, Oliver, *O Retrato de Dorian Gray*, 2009, disponível in <<https://www.youtube.com/watch?v=XYOVLk6TP6U>> (consultado a 12/03/2014)>.

PIRES, Maria João, *A Fragmentação do eu: The Picture of Dorian Gray de Oscar Wilde*, Universidade do Porto, Porto, 1987.

ZEENDER, Marie-Noëlle, *Le Triptyque de Dorian Gray : essai sur l'art dans le récit d'Oscar Wilde*, L'Harmattan, Paris, 2000.

TENÓRIO, Patrícia, “O Retrato de Dorian Gray: a luta entre o Bem e o Mal no romance de Oscar Wilde e na pintura de Ivan Le Lorraine Albright”, in *Intersemiose, Revista Digital*, Ano II, n.º 03, 2013, p. 170-180.

2.4. Sobre A Metamorfose

ESTÉVEZ, Fran, 2011, disponível in <<http://palcoteatral.blogspot.pt/2011/09/metamorfose-franz-kafka.html> (consultado em 12/03/2014)>.

FOKIN, Valeri, *A Metamorfose*, 2002, disponível in <<https://www.youtube.com/watch?v=AyWPBEQEJfY> (consultado a 15/03/2014)>.

GONÇALVES, Álvaro, “Apresentação”, in Franz Kafka, *Franz Kafka: Três Cartas a Milena Jesenská [Verão de 1920]*, trad. e apresentação de Álvaro Gonçalves, edição fac-similada do manuscrito, Assírio & Alvim, Lisboa, 2003.

NABOKOV, Vladimir, “A Metamorfose”, in *Aulas de Literatura*, trad. de Salvato Telles de Menezes, Relógio D’Água, Lisboa, 2004, p. 291-326.

NEMEC, Jan, *A Metamorfose*, 1975, disponível in <<https://www.youtube.com/watch?v=94mfxO9IU9Y> (consultado a 14/03/2014)>.

NETO, João Silveira Muniz e LIMA, Aluísio Ferreira de, in “A Degradação Humana e a Produção do Inumano n’ *A Metamorfose* de Franz Kafka”, *Revista FSA*, Teresina, v. 10, n. 1, art. 13, pp. 227-243, Jan./Mar. 2013 disponível in <www2.fsanet.com.br/revista (consultado em 19/12/2013)>.

2.5. Bibliografia Passiva sobre o Ser

AQUINO, Tomás de, *Suma Teológica: A Criação - O Anjo - O Homem*, vol. II, dir. de Gabriel Galache, Danilo Mondoni, trad. de Aldo Vannucchi [et al.], ed. de Joaquim Pereira, Loyola, São Paulo, 2002.

_____, *O Ente e a Essência*, trad. de Mário Santiago de Carvalho, Lusosofia Press.net, Covilhã, 2008.

ARISTÓTELES, “Physics”, *The Complete Works of Aristotle*, Jonathan Barnes (org.), vol. II, Princeton University, Princeton, col. Bollingen Series, 6ª ed., 1995.

_____, *Metafísica - Livro I*, Análise e trad. de José Ferreira Borges, Areal Editores, Porto, 2005.

_____, *Categorias*, intr., trad., notas e apêndices de Maria José Figueiredo, Instituto Piaget, Lisboa, 2000.

BÍBLIA SAGRADA, dir. de Herculano Alves, Difusora Bíblica, Lisboa/Fátima, 5ª ed., 2002.

DARWIN, Charles, *A Origem das Espécies*, trad. de Joaquim Mesquita Paul, Lello & Irmãos Editores, Porto, s/d.

DELEUZE, Gilles, *Espinoza e os Signos*, coord. de Álvaro dos Penedos e Adélio Melo, Rés, Porto, col. Substância - Série Filosofia, s/d.

DESCARTES, *Discurso do Método: As Paixões da Alma*, I Parte, trad., pref. e notas de Newton de Macedo, Livraria Sá da Costa, Lisboa, 17ª ed., Clássicos Sá da Costa, 1992.

FREITAS, Manuel Barbosa da Costa, *O Ser e os Seres - Itinerários Filosóficos*, 2 vols, Verbo, Lisboa, 2004.

HAAR, Michel, *Heidegger e a essência do homem*, trad. de Ana Cristina Alves, Instituto Piaget, Lisboa, 1997.

HEGEL, G. W. F., *Fenomenologia do Espírito*, Parte I, trad. de Paulo Menezes, e Karl-Heinz Effen, Vozes, Petrópolis, 6ª ed., 2001.

HEIDEGGER, Martin, *Ser e Tempo*, trad. de Márcia de Sá Cavalcante, Parte I, Vozes, Petrópolis, 6ª ed., 1997.

JUNG, Carl G. (conc. e org.) *O Homem e Seus Símbolos* [1964], trad. de Maria Lúcia Pinho, edição especial brasileira, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 6ª ed., 1987.

MOUNIER, Emmanuel, *Introdução aos Existencialismos*, trad. de João Bénard da Costa, Livraria Moraes Editora, Lisboa, 1963.

_____, *O Personalismo*, trad. e pref. de João Bénard da Costa, Ariadne, Coimbra, 2004.

PINHEIRO, António Soares, "Introdução" in Santo Agostinho, *O Livre Arbítrio*, trad., introd. e notas de António Soares Pinheiro, Faculdade de Filosofia, Braga, 2ª ed., 1990.

PLATÃO, *Fedro*, trad. e notas de Pinharanda Gomes, Guimarães Editores, Lisboa, 2ª ed., Coleção Filosofia & Ensaio, 1981.

_____, *A República*, Livro VII, ed. de Manuela Rocha Pereira, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 12ª ed., 2010.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens* [1754], trad. de M. de Campos, Europa-América, Mem Martins, 1976.

2.6. Sobre belo, sublime, feio e grotesco

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, *O Nu na Antiguidade Clássica* [1975], Caminho, Lisboa, 3ª ed., 1992.

AZEVEDO, Orlanda de, *As Metamorfoses do Corpo e a Problematização da Identidade em O Físico Prodigioso, de Jorge de Sena e Orlando, de Virginia Woolf*, prefácio de Helena Carvalhão Buescu, Colibri, Lisboa, 2003.

ECO, Umberto (dir.), *História da Beleza*, trad. de António Maia da Rocha, Círculo de Leitores, Lisboa, 2005.

_____, *História do Feio*, trad. de António Maia da Rocha, Difel, Alges, 2ª ed., 2007.

FONTAINE, Roger, *Psicologia do envelhecimento*, trad. de José Nunes de Almeida, Climepsi, Lisboa, 2000.

GIL, José, *Metamorfoses do Corpo*, Relógio d' Água, Lisboa, 1997.

JANSON, H. W., *História da Arte*, trad. de J. A. Ferreira de Almeida e Maria Manuela Rocheta Santos, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 4ª ed., 1989.

KANT, Immanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*, intr. de António Marques, trad. e notas de António Marques e Valério Rohden, IN.-CM., Lisboa, col. Estudos Gerais, Série Universitária, Clássicos de Filosofia, 1998.

MARIANO, Maria do Rosário, “Algumas reflexões sobre o grotesco e variações em B maior: Beckett, Beaudelaire, Brueghel, Bosch”, in Maria João Simões (dir.), *O Grotesco - Workshop realizado em Março de 2005*, p. 55-66.

O Livro da Arte, trad. de Teresa, Lemos, Elsa Uva e Carla Costa, Texto Editora, Lisboa, 1997, entradas “Leonardo da Vinci” e “Rubens Sir Peter Paul”.

ROBERT, Ladislav, *O envelhecimento*, Instituto Piaget, Lisboa, 1995.

RUSSO, Mary, *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*, ed. Routledge, New York and London, 1994.

SANTAYANA, George, *The Sense of Beauty - Being the outline of Aesthetic Theory*, Dover Publications, Inc., New York, 1955.

SCHILLER, Friedrich, *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*, trad., intr., comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete, IN.-CM., Lisboa, col. Estudos Gerais, Série Universitária, Clássicos de Filosofia, 1997.

SIMÕES, Maria João (dir.), *O Grotesco - Workshop realizado em Março de 2005*, Centro de Literatura Portuguesa - Faculdade de Letras, Imprensa de Coimbra, Coimbra, 2005.

_____, “Ligações Perigosas: Realismo e Grotesco”, in *O Grotesco - Workshop realizado em Março de 2005*, Centro de Literatura Portuguesa - Faculdade de Letras, Imprensa de Coimbra, Coimbra, 2005, p. 39-53.

2.7. Sobre ética

ABRANCHES DE SOVERAL, Eduardo, in *Ensaios sobre Ética*, IN.-CM., Lisboa, col. Estudos Gerais Série Universitária, 1993.

_____, *Apontamentos sobre a história das relações entre metafísica e ética na época moderna*, IN.-CM., Lisboa, 1993.

ARAÚJO, Luís de, *Ética - Uma Introdução*, IN.-CM., Lisboa, col. Estudos Gerais-Série Universitária, 2005.

ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, trad. de António de Castro Caeiro, Quetzal, Lisboa, 4ª ed., 2012.

ARISTÓTELES, *Política*, edição Bilingue, trad. e notas de António Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes, nota prévia de João Bettencourt da Câmara, prefácio e rev. lit. de Raul Rosado Fernandes, introd. e rev. cient. de Mendo Castro Henriques, Vega, Lisboa, 1998.

DAMÁSIO, António R., *O Erro de Descartes - Emoção, Razão e Cérebro Humano* [1994], trad. de Dora Vicente e Georgina Segurado, verificação de António Branco, Publicações Europa-América, Mem Martins, 8ª ed., 1995.

ESPINOSA, Bento de, *Ética*, trad. de Joaquim de Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes e António Simões, intr. e notas de Joaquim de Carvalho, Relógio D'Água, Lisboa, 1992.

FIDALGO, António, *Ética Mínima, Pequeno Guia para Tempos Difíceis*, Gradiva, Lisboa, 2014.

LACAZ-RUIZ, Rogério *et alii*, “Blaise Pascal: O Homem e a Ciência”, in *Revista Ética e Filosofia Política*, nº12, Abril de 2010, vol. 1.

KANT, Immanuel, *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*, trad. de Paulo Quintela, Edições 70, Lisboa, 1995.

SOVERAL, Eduardo Abranches de, *Ensaio sobre Ética*, IN.-CM., Lisboa, col. Estudos Gerais, Série Universitária, 1993.

2.8. Sobre psique, loucura e maldade

ARENDDT, Hannah, *Heichmann in Jerusalem, A Report on the Banality of Evil* [1963], The Viking Press, New York, 1965.

BAUDART, Anne, *A Moral e a sua Filosofia* [1998], trad. de Alexandre Emílio, Biblioteca Básica de Ciência e Cultura, Instituto Piaget, Lisboa, 2002.

FIGUEIREDO, Maria José, *A Universalidade do Bem e as Particularidades da Liberdade: um estudo de ética e filosofia política no pensamento de Aristóteles*, Doutoramento em História da Filosofia Antiga, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Departamento de Filosofia, Lisboa, 2004.

FREUD, Sigmund, *O Ego e o Id* [1969], trad. de José Abreu, Imago, Rio de Janeiro, 1997.

FROMM, Erich, *O Coração do Homem - Seu Gênio para o Bem e para o Mal*, trad. de Octavio Alves Velho, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 2ª ed., 1967.

HENRIQUES, Fernanda, “O mal - sentido e oportunidade de um tema”, in *Paul Ricoeur e a Simbólica do Mal*, Afrontamento, Porto, 2005, p. 9-13.

MARTINS, Otilia da Conceição Pires, *Le Mal dans l’Univers de Julien Green, Ambivalence et Antithèse dans l’Imaginaire Greenien*, Universidade de Aveiro, Aveiro, 1993.

MONGIN, Olivier, “O pensamento do mal em Paul Ricoeur: um percurso aporético”, in Fernanda Henriques (org.), *Paul Ricoeur e a Simbólica do Mal*, Afrontamento, Porto, 2005, p. 43-64.

NIETZSCHE, Friedrich, *Para Além do Bem e do Mal (Prelúdio a uma filosofia do futuro)*, vol. 5, trad. e notas de Carlos Morujão, prefácio de António Marques, Relógio D’Água, Lisboa, 1999.

OLIÉ, Jean-Pierre e SPADONE, Christian, *As Novas Faces da Loucura*, Instituto Piaget, Lisboa, 1996.

REIS, Carlos, “O mal - um desafio para a filosofia e para a teologia”, in Fernanda Henriques (org.), *Paul Ricoeur e a Simbólica do Mal*, Afrontamento, Porto, 2005, p. 17-34.

3. Bibliografia Geral

APULEIO, *O Burro de Ouro*, trad. de Delfim F. Leão, Cotovia, Lisboa, 2007.

ASSIS, Machado de, *O Alienista (novela) e Alguns Contos*, Biblioteca Editores Independentes, Lisboa, 2008.

AUSTEN, Jane, *Sense and Sensibility*, Penguin, London, 2003.

_____, *Pride and Prejudice*, Penguin, London, 2003.

_____, *Emma*, Penguin, London, 2003.

_____, *Persuasão*, Penguin, London, 1999.

BAKER, Mona, *In Other Words*, Routledge, London, 1992.

BANDEIRA, Manuel, *Poesia Completa e Prosa*, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 4ª ed., 1985.

BASSNETT, Susan e LEFEVERE, André (eds.), *Translation, History and Culture*, Pinter, London, 1990.

_____, *Estudos de Tradução. Fundamentos de uma Disciplina*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2003.

BAUDELAIRE, Charles, *Flores do Mal*, trad. e prefácio de Fernando Pinto do Amaral, Assírio & Alvim, Lisboa, 4ª ed., 1998.

BLOOM, Harold, *O Cânone Ocidental - Os Livros e a Escola das Idades*, Lisboa Temas e Debates, Lisboa, 1995.

BRONTË, Emily, *O Monte dos Vendavais*, trad. de Maria Fernanda Cidrais, Civilização, Porto, 2012.

BUESCU, Helena, "Literatura Comparada e Teoria da Literatura: Relações e Fronteiras", in Helena Buescu *et alii* (orgs.), *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada*, Edições Colibri, Lisboa, 2001, p. 83-96.

_____, *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada*, Edições Colibri, Lisboa, 2001.

CARTER, Ronald and MCRAE, John, *The Routledge History of Literatura in English - Britain and Ireland*, Routledge, London, 2nd ed., 2001.

CLARK, J. K., *The Making of Victorian England*, Harvard University Press, Cambridge and Massachusetts, 1962.

CLAUDON, Francis e HADDAD-WOTLING, Karen, *Elementos de Literatura Comparada: Teorias e Métodos da Abordagem Comparatista*, trad. de Luís Serrão, Editorial Inquérito, Lisboa, 1992.

CRAIG, Edward (ed.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, vol. 7, Routledge, London and New York, 1998.

CRESPO, Gonçalves, *Nocturnos*, Porto Editora, Porto, 1966.

DAVID, Dierdre (ed.), *The Cambridge Companion to The Victorian Novel*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.

- DOVER, Kenneth J., *A Homossexualidade na Grécia Antiga*, trad. de Luís Krausz, Nova Alexandria, São Paulo, 1994.
- DUFOE, Daniel, *Robinson Crusoe*, trad. de Miguel Serras Pereira, pref. J. M. Coetzee, Relógio d'Água, Lisboa, 2009.
- FALCON MARTÍNEZ, Constantino, FERNÁNDEZ-GALIANO, Emilio e LÓPEZ MELERO, Raquel, *Dicionário de Mitologia Clássica*, trad. de Ana Patrão, Miguel Ribeiro de Almeida e Teresa Rebelo da Silva, Editorial Presença, Lisboa, 1997.
- FERREIRA, Vergílio, *Em Nome da Terra* [1990], Bertrand, Lisboa, 2ª ed., 1990.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes: la Littérature au Second Degré*, Seuil, Paris, col. Poétique, 1982.
- GOMES, Carlos Humberto, “Nota”, in Marco Túlio Cícero, *Catão-o-Velho ou Da Velhice*, trad. do latim, introd. e notas de Carlos Humberto Gomes, Sociedade Editora de Livros de Bolso, Lisboa, 2009.
- GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA, Editorial Enciclopédia, Lisboa/Rio de Janeiro, vol. XXIII.
- GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÉS, Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage*, Hachette, Paris, 1979.
- GRIMM, Jacob e GRIMM, Wilhelm, “Hansel e Gretel”, in *Contos de Grimm*, Escolha, trad. e prefácio de Graça Vilhena, Relógio D'Água, Lisboa, 2ª ed., 2006, p. 51-61.
- HERCULANO, Alexandre, *A dama pé-de-cabra*, Quidnovi, Matosinhos, col. Biblioteca de Verão, 2010.
- HERÓDOTO, *Histórias - Livro I*, introd. geral de Maria Helena da Rocha Pereira, introd. do Livro I, trad. e notas de José Ribeiro Ferreira e Maria de Fátima Silva, Edições 70, Lisboa, 1994.
- HERRERO CECÍLIA, Juan, *Estética y Pragmática del Relato Fantástico (Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector)*, Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, Colección Monografías, nº31, Cuenca, 1º ed., 2000.
- HORNBLOWER, Simon and SPAWFORTH, Antony (ed.), *THE OXFORD CLASSICAL DICTIONARY*, Oxford University, Oxford, 3rd ed., 1996.
- HUME, David, *Ensaio Morais, Políticos e Literários* [1741-42], trad. de João Paulo Monteiro, Sara Albieri e Pedro Galvão, Intr. e revisão técnica de João Paulo Monteiro, IN. - CM., Lisboa, col. Estudos Gerais-Série Universitária-Clássicos de Filosofia, 2002.
- _____, *Investigação Sobre o Entendimento Humano*, trad. de Artur Morão, Edições 70, Lisboa, 1989.
- JAUSS, Hans Robert, *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*, trad. de Sérgio Tellaroli, Ática S.A., São Paulo, 1994.
- JOURDE, Pierre e TORTONESE, Paolo, *Visages du Double - Un thème littéraire*, Nathan, Paris, 1996.
- KRISTEVA, Julia, *Sémiotiké. Recherches pour une Sémanalyse* [1968], col. «Points», Seuil, Paris, 2000.

- KUNDERA, Milan, *A Arte do Romance* [1987], trad. de Luísa Feijó e Maria João Delgado, Dom Quixote, Lisboa, 2ª ed., 2002.
- LACAN, Jacques, *A Família*, trad. de Brigitte Cardoso e Cunha, Ana Paula dos Santos, Graça Lamas e Graça Lapa, Assírio & Alvim, Lisboa, 1978.
- _____, *Écrits*, Seuil, Paris, 1966.
- LEVY, Anita, *Reproductive Urges - Popular Novel-Reading, Sexuality, and the English Nation*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999.
- LOURENÇO, Daiane S. e Silva, Luís F., “O Gênero Literário Fantástico: Considerações Teóricas e Leituras de Obras Estrangeiras e Brasileiras”, in *V Encontro de Produção Científica e Tecnológica*, Hachette Livre, Paraná, Brasil, 2010.
- MALRIEU, Joël, *Le Fantastique*, Hachette Livre, Paris, 1992.
- MARQUES, António, “Introdução”, in Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, intr. de António Marques, trad. e notas de António Marques e Valério Rohden, IN.-CM., Lisboa, col. Estudos Gerais, Série Universitária, Clássicos de Filosofia, 1998.
- MIYOSHI, Masao cit. *apud* in Pierre Jourde e Paolo Tortonese, *Visages du Double - Un thème littéraire*, Série «Littérature», Col. créée par Henri Mitterand, Nathan Université, Paris, 1996.
- NEGREIROS, José de Almada, *A Invenção do Dia Claro*, Olisipo, Lisboa, 1921.
- NOËL, Jean Bellemin, *Le Texte et l'Avant-Texte. Les Brouillons d'un Poème de Milosz*, Larrousse, Paris, col «L», 1972.
- OVÍDIO, *Metamorfoses*, trad. de Paulo Farmhouse Alberto, Cotovia, Lisboa, 2007.
- POE, Edgar Allan, *Contos Fantásticos*, Guimarães, Lisboa, 2002.
- REIS, Carlos, “Retrato e Figuração”, in <<http://figurasdaficcao.wordpress.com> (consultado a 14/10/2013)>.
- _____, “Personagem e condição humana”, disponível in <<http://figurasdaficcao.wordpress.com> (consultado em 30/03/14)>.
- RICOEUR, Paul, *Le Conflit des Interpretations. Essais d'herméneutique*, Seuil, Paris, 1969.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Loucura*, Europa-América, Mem Martins, 1996.
- SACCO, Marcello (coord.), *História Universal, As Unificações Nacionais na Europa e a sua Influência Colonial - A Era do Imperialismo*, Planeta de Agostini, Novara, 2005, vol. 13.
- SANDERS, Andrew, *História da Literatura Inglesa*, trad. de Jaime Araújo, Verbo, Lisboa, 2005.
- SARAMAGO, José, *O Homem Duplicado*, Caminho, Lisboa, 2002.
- _____, *Ensaio sobre a Cegueira*, Caminho, Lisboa, 1999.
- SHELLEY, Mary, *Frankenstein* [1818], introd. and notes by Maurice Hindle, Penguin Classics, London, 1992.
- SHIRES, Linda M., “The aesthetics of the Victorian Novel: form, subjectivity, ideology” in Dierdre David (ed.), *The Cambridge Companion to The Victorian Novel*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.

STEVENSON, Robert Louis, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr Hide*, Dover, New York, 1991.

STOKER, Bram, *Drácula*, Signet Classic, New York, 1992.

TRILLING, Lionel and Bloom, Harold, *Victorian Prose and Poetry - The Oxford Anthology of English Literature*, Oxford University Press, London, 1973.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la Littérature Fantastique* [1970], Seuil, Paris, 1986.

TYNIANOV, J., «Da evolução literária», in *Teoria da Literatura*, vol. 1, *Textos dos Formalistas Russos Apresentados por Tzvetan Todorov* [1970], edições 70, Rio de Janeiro, 3º ed., 1976, p. 125-142.

VERDE, Cesário, *Livro de Cesário Verde: e Poesias Dispersas*, Europa-América, Mem-Martins, 1988.

VIEIRA, Cristina da Costa, *A Construção da Personagem Romanesca. Processos Definidores*. Colibri, Lisboa, 2008.

WELLS, H. G., *A Máquina do Tempo*, trad. de Maria Georgina Segurado, Europa-América, Mem Martins, 1992.

ZERAFFA, Michel, *Personne et Personnage. Le Romanesque des Années 1920 aux Années 1950*, Klincksieck, Paris, 2º tirage, 1971.