UERJ OF TOTAL

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades Instituto de Letras

Priscila Viana Rangel

O Retrato de Oscar Wilde

- uma análise de sua obra crítica: conferências e ensaios

Rio de Janeiro

Priscila Viana Rangel

O Retrato de Oscar Wilde

- uma análise de sua obra crítica: conferências e ensaios

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pósgraduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literaturas de Língua Inglesa.

Orientadora: Prof.^a Dra. Ana Lucia de Souza Henriques

Rio de Janeiro

CATALOGAÇÃO NA FONTE UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

O retrato de Oscar Wilde: uma análise de sua obra crítica: conferências e ensaios / Priscila Viana Rangel. – 2011.

Rangel, Priscila Viana.

W672

	úcia de Souza Henriques. ado) – Universidade de tras.	
Literatura irlandesa – l Teses. 4. Ensaios irla	854-1900 – Crítica e inte História e crítica – Teses ndeses – Teses. I. Hend de do Estado do Rio de	s. 3. Arte e literatura – riques, Ana Lúcia de
	CDU	820(417)-95
para fins acadêmicos e cien e que citada a fonte.	tíficos, a reprodução	o total ou parcial desta
 Assinatura		Data

Priscila Viana Rangel

O Retrato de Oscar Wilde

- uma análise de sua obra crítica: conferências e ensaios

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pósgraduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literaturas de Língua Inglesa.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha orientadora, a Prof.^a Dr^a. Ana Lucia de Souza Henriques, por ter me ajudado de forma muito dedicada a concluir essa dissertação.

Agradeço à minha família e amigos por estarem sempre presentes nos momentos de dificuldades, e por terem me ajudado de maneira incondicional quando precisei.

Obrigada, também, a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho.

DEDICATÓRIA

Dedico essa dissertação aos meus sobrinhos, Heitor e Matheus.

Toda arte é completamente inútil. (Oscar Wilde)

RESUMO

RANGEL, Priscila Viana. *O Retrato de Oscar Wilde – uma análise de sua obra crítica : conferências e ensaios*. 2011. 70f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

A presente dissertação pretende analisar a visão do autor irlandês Oscar Wilde sobre diferentes expressões artísticas, e discutir como ele relacionava tais formas de arte com a vida cotidiana. Para tanto, o primeiro capítulo é dedicado à vida de Wilde por entendermos que a sua vida foi, igualmente com os seus textos, uma obra de arte. No segundo capítulo, foram analisadas as conferências proferidas pelo escritor em uma turnê que ele fez pelos Estados Unidos e Canadá no ano de 1882. No terceiro, e último capítulo, foram selecionados três ensaios nos quais os temas debatidos sempre convergem para a discussão sobre a arte e sua relação com a vida.

Palayras-chave: Arte. Crítica. Vida.

ABSTRACT

The present thesis intends to analyse the Irish author Oscar Wilde's view on different

artistic expressions, as well as discuss the way he established connexions between such forms

of art and the daily life. Hence, the first chapter is dedicated to Wilde's life once we

understand that his life was, just like his texts, a work of art. In the second chapter, we

analysed the conferences uttered by the writer in his tour around the United States and Canada

in the year of 1882. In the third, and last chapter, we selected three essays in which the theme

under debate always converge to the discussion about art and its relation with life.

Keywords: Art. Criticism. Life.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. O CIDADÃO OSCAR FINGAL O'FLAHERTIE WILLS WILDE	14
1.1. A Irlanda em Oscar Wilde	16
1.2. Oxford e sua formação artística	17
1.3. Do estrelato à ruína	19
2. PRODUÇÃO CRÍTICA: AS CONFERÊNCIAS	22
2.1. "O Renascimento Inglês da Arte"	24
2.2. "A Arte e o Artesão"	29
2.3. "A Decoração do Lar"	33
2.4. "Aos Estudantes de Arte"	36
3. PRODUÇÃO CRÍTICA: ENSAIOS	39
3.1. "A Verdade das Máscaras"	40
3.2. "A Decadência da Mentira"	42
3.3. "O Crítico como Artista"	51
4. CONCLUSÃO	60
REFERÊNCIAS	62
ANEXO A	66
ANEXO B	67
ANEXO C	68
ANEXO D	69
ANEXO E	70

INTRODUÇÃO

Muitos conhecem o escritor irlandês como um exímio frasista, reconhecendo nele um humor fino e irônico. Da sua obra literária, o único romance que escreveu, *O retrato de Dorian Gray* (1891), figura entre um dos livros mais lidos e estudados da literatura e, na época que foi lançado, rendeu-lhe fama e dinheiro. Grosso modo, esse romance pode ser considerado como a representação literária das crenças sobre o ideal estético defendido por Oscar Wilde, em especial a busca constante pela beleza na vida em todos os aspectos. No entanto, o fim trágico do personagem principal pode nos sugerir que essa busca por um ideal de vida em que a beleza é o cerne não deve se sobrepor a questões éticas.

Na metade do século XIX, Wilde experimentou a notoriedade com suas peças, em especial as comédias, que lotavam os teatros londrinos; apesar de ter começado sem sucesso a sua carreira de dramaturgo com duas peças que não obtiveram êxito nem com o público nem com os críticos: *Vera ou os Niilistas* (primeira peça escrita por Wilde, de 1880) e *A Duquesa de Pádua* (que começou a escrever quando voltou da sua turnê nos EUA em 1882). Porém, com as quatro comédias que viria a publicar alguns anos mais tarde, Oscar Wilde obteve não só os aplausos do público europeu — algumas peças também foram encenadas fora da Inglaterra — bem como o respeito dos críticos que até hoje consideram suas comédias dramáticas como o de melhor o autor irlandês produziu.

Essas comédias renderam sucesso a Wilde por despertar no público que assistia às montagens um sentimento de cumplicidade com as situações mostradas, visto que esses textos retratam a alta sociedade londrina vitoriana, com suas contradições, preconceitos e dissimulações. O público que frequentava o teatro ria pela proximidade que tinham com aquelas situações, e se identificavam com os personagens, tão parecidos com eles próprios. A primeira comédia a estourar nos palcos de Londres foi *O Leque de Lady Windermere* (que estreou em 20 de fevereiro de 1892), seguida por *Uma Mulher sem Importância* (montada pela primeira vez em 19 de abril de 1893). Dois anos mais tarde, outro sucesso tem sua estréia nos teatros londrinos: *Um Marido Ideal*, que ganhou crítica elogiosa até do escritor (e crítico teatral na época) Bernard Shaw. Para fechar o ciclo das comédias, Wilde escreve o que muitos consideram a sua obra prima, *A Importância de ser Prudente* (com estréia em 14 de fevereiro de 1895). Mais um sucesso de crítica e público.

No entanto, uma parte da obra de Wilde é pouco estudada, embora ela seja de extrema importância para uma melhor compreensão tanto da obra wildeana, bem como para

os estudos literários em geral: trata-se da sua obra crítica. Dividida em "Conferências" e "Ensaios", textos selecionados dessa parte da obra do autor irlandês é o *corpus* da presente dissertação em que analisamos todas as conferências que Wilde proferiu, além de três dos seus seis ensaios. Tal recorte deve-se ao fato de que o tema central desta pesquisa é a visão de Oscar Wilde sobre a arte. Daí a escolha feita, pois a arte, ou o fazer artístico, como tema perpassa de inúmeras maneiras todas as suas conferências, além de ser o tópico principal dos três ensaios escolhidos.

No primeiro capítulo, achamos importante fazer uma pesquisa sobre a vida de Oscar Wilde, desde quando morava em Dublin na Irlanda, sua terra natal, passando pelo período que viveu em Londres, até a sua condenação por ato obsceno, seguida de sua morte trágica em Paris. Embora exista uma corrente na crítica literária que não considera relevante estudar a vida particular do escritor, no que tange a Oscar Wilde, consideramos fundamental focalizarmos determinados aspectos de sua vida por uma questão simples: muito de sua maneira de viver pode ser considerado como exemplo do que ele defendeu como arte, isto é, Wilde não apenas escreveu sobre o fazer artístico, pois procurou fazer de sua vida uma obra de arte ou sua melhor obra de arte segundo o pensamento de alguns críticos e biógrafos (Cf. ELLMANN, 1988; MENDES in WILDE, 1993).

Ademais, na nossa compreensão, estudar a vida de Wilde, especialmente a sua formação escolar em Trinity College na Irlanda e a acadêmica em Magdalen College de Oxford, reforçou a percepção de que o material escolhido para a presente dissertação é fruto de anos dedicados aos estudos de línguas e à leitura atenta de clássicos da literatura e da crítica literária. Wilde dominava línguas estrangeiras como o francês – tendo escrito uma peça, *Salomé*, toda em francês – além do latim e grego, sendo este último usado para escrever bilhetinhos secretos aos amigos de faculdade. Outro ponto importante a ser levantado diz respeito à descoberta da relação próxima que Wilde sempre manteve com a mãe, uma intelectual, o que pode servir para explicar, em parte, seu interesse por questões estéticas já desde a tenra idade.

No segundo capítulo, daremos início à análise dos textos que Wilde escreveu para as várias conferências proferidas ao longo de todo o ano de 1882 nos Estados Unidos. De estilo mais informal do que os ensaios, as conferências versam sobre a arte e o papel central que a mesma exerce em nossas vidas. Nelas, Wilde aborda questões importantes para a história da literatura inglesa, como por exemplo, o Renascimento Inglês – comentado na conferência que tem o mesmo nome – além de tecer críticas embasadas sobre tipos de arte pouco comentados por críticos daquele momento, como o artesanato e a decoração. Os jovens artistas também

foram contemplados, tendo inspirado Wilde a proferir uma conferência somente para eles. Nessa conferência, o tema do fazer artístico é focalizado.

No terceiro e último capítulo dessa pesquisa, estudaremos três de seus ensaios. Tratase de textos teóricos com referências das mais variadas e que demonstram muita leitura e reflexão do escritor a respeito do tema do papel da arte na vida. Em sua obra completa, todos os ensaios somam seis textos. Porém, como já mencionamos anteriormente, restringiremos nossa pesquisa à visão do autor sobre a arte, o que nos levou a deixarmos para estudos futuros três desses textos, por não tratarem do tema da presente pesquisa.

Ao longo de todo material estudado para a presente pesquisa, é possível sentir a presença de marcas recorrentes nos textos teóricos do autor: temas como a relação da arte com a vida, a diferenciação explícita que Wilde faz entre a arte e a moral, o poder da imaginação em obras literárias, além de outros subtemas que, de uma maneira ou de outra, são sempre analisados com referência à arte de uma forma geral. Concernente às marcas características do estilo do escritor irlandês, podemos citar a ironia, o sarcasmo e a utilização freqüente do paradoxo. A respeito da presença de paradoxos na obra de Oscar Wilde, cabe fazer referência a um ensaio do crítico, romancista e professor italiano Umberto Eco (1932-), que em "Wilde. Paradoxo e Aforismo" (2003) reflete sobre os paradoxos e aforismos wildianos, exercício de estilo presente em quase todos os textos escritos pelo irlandês. A percepção de Eco sobre essas frases de Wilde não é das mais simpáticas: "(Ele) tem a coragem de fazer passar por aforismos argutos afirmações que, por baixo da argúcia, revelam-se lastimáveis lugarescomuns – ou pelo menos lugares-comuns para a burguesia e a aristocracia vitoriana" (2003, p. 71).

Sabemos que o escritor italiano é considerado um dos principais teóricos de literatura ainda em atividade. No entanto, acreditamos que discordar de um grande pensador, embora seja um passo arriscado, faz parte de um posicionamento crítico em relação àquilo que se lê. Impossível não fazer aqui uma defesa das frases espirituosas que Wilde escreveu ao longo dos seus textos. Embora ciente de que a maioria delas de fato eram, como diz Eco, "lugarescomuns", não se pode deixar de apreciá-las tanto de maneira isolada quanto ao lugar que ocupam e ao papel que exercem no contexto das obras do criador de *Dorian Gray*. Em relação ao romance protagonizado por esse personagem – *O retrato de Dorian Gray* (1891) – , a relevância dessas frases, como quer Eco, pautadas por lugares-comuns, se faz presente logo no início. Ao texto do romance foi acrescentado um prefácio, que acabou ficando tão conhecido como o próprio texto do romance, especialmente devido ao caráter impactante das frases nele contidas. Por vezes, algumas dessas frases sugerem uma contradição completa

com as idéias defendidas por Wilde nos seus textos em prosa, ou até mesmo pela sua própria conduta de vida. Por exemplo, a segunda frase do *Prefácio* contraria totalmente o dândi Wilde: "Revelar a arte e ocultar o artista é a finalidade da arte" (WILDE, 1993). Sabe-se que Wilde pode ter sido de tudo ao longo da sua vida, menos um artista ocultado pela sua arte. Ao contrário; parece que ele se valia dela para circular pelas rodas sociais com desenvoltura e plena aceitação.

A leitura desse *Prefácio* nos remete imediatamente aos textos teóricos escritos pelo irlandês. É como se cada frase fosse uma síntese de uma ideia exaustivamente defendida em seus ensaios e conferências, e que em alguns momentos parecem sintonizar com o pensamento de Wilde, e em outros soam como um paradoxo – o que de maneira alguma nos afasta do estilo wildeano. Tomemos como exemplo a frase que fecha o *Prefácio* ("Toda arte é completamente inútil"). Se a princípio ela parece destoar de tudo que Wilde pregou no Movimento Estético, ela ganha outros contornos quando o leitor está ciente da amplitude que esse movimento artístico alcançou. Se o ideal do Movimento Estético era a arte pela arte e a busca constante do belo em todos os aspectos, o sentido da palavra 'inutilidade' contida nessa frase está diretamente ligado a questões sociais, políticas e didáticas. A 'utilidade' da arte era dar sentido amplo e irrestrito à vida, e não se ater a denunciar as fraquezas e injustiças do cotidiano, como que exercendo um trabalho social. Esse papel já estava a cargo do Realismo.

Dessa maneira, esperamos que nossa pesquisa possa contribuir para os estudos da obra de Oscar Wilde, em especial para a parte crítico-teórica de sua produção. A par da importância de seu nome para a literatura de língua inglesa, pretendemos estimular a leitura e discussão dos textos críticos wildeanos, visto que eles trazem em seu âmago a visão do artista em relação à arte e em relação à vida em um constante diálogo com vários temas de extrema relevância para os estudos não só do campo literário, bem como para outras áreas do saber, como a filosofia, história, sociologia, história da arte e, possivelmente, outros.

1. O CIDADÃO OSCAR FINGAL O'FLAHERTIE WILLS WILDE

Antes de dar início a apresentação da vida do escritor irlandês Oscar Wilde, cabe informar que a fonte de pesquisa desse momento biográfico da dissertação foi um único livro, a saber, a biografia escrita pelo professor americano Richard Ellmann intitulada *Oscar Wilde* (1988). Pode-se questionar o motivo da decisão de valer-se somente de uma fonte para a coleta de material sobre a vida do escritor. Assim, é importante lembrar que essa biografia escrita por Ellmann é o resultado de uma pesquisa realizada pelo professor ao longo de 20 anos, e na qual familiares e documentos pessoais de Wilde foram consultados e pesquisados à exaustão. Um dos maiores prêmios literários que um livro pode receber (o Pulitzer) também acrescenta crédito indiscutível ao trabalho de Ellmann, além do fato de ter sido usado igualmente como única fonte para a realização do filme que é considerado como a mais completa cinebiografia já feita a respeito da vida do escritor irlandês, *Wilde* de 1997 dirigido pelo inglês Brian Gilbert. Soma-se a isso o fato de o professor Ellmann ter dedicado toda a sua vida acadêmica a pesquisas sobre os principais escritores irlandeses: Yeats, Joyce, Beckett e Wilde. Desse modo, acreditamos que o livro de Ellmann dá conta de maneira aprofundada da vida do autor irlandês.

A respeito do título desse capítulo, é importante ressaltar que a escolha pela palavra 'cidadão' não foi feita de maneira aleatória ou tão somente para focar, nesse momento inicial da pesquisa, na figura política de Oscar Wilde em detrimento do escritor famoso. Sabemos que, durante quase toda a sua vida, Wilde foi um dos cidadãos mais respeitados do seu tempo; e que somente depois de o seu caso homossexual ter se tornado público é que ele passou a ser desconsiderado por muitos daqueles que antes o admiravam.

Wilde era uma figura pública muito famosa na época, e o seu jeito excêntrico, dândi, de se vestir sempre chamou muita atenção. O estilo de suas roupas era de forte influência aristocrática (ver Anexo 1). Por vezes, nos momentos de rebeldia, inspirado pelos gregos, cortava o cabelo como o das figuras clássicas imortalizadas em esculturas que via em museus. Para uma foto de divulgação, chegou a se vestir de Salomé – personagem de uma de suas peças (ver Anexo 2). Entretanto, seu traje habitual consistia em sobretudos e calças de corte perfeito, cintos combinando com os sapatos. Além disso, Wilde também cuidava para que sua

¹ Essa informação, de que a obra do Ellmann foi a única fonte para a realização do filme dirigido por Gilbert, consta nos créditos do filme.

casa estivesse sempre enfeitada por lírios e tapetes persas. Daí podemos observar o quanto Wilde era detalhista tanto no modo de se vestir quanto em relação à decoração de sua residência, dando muita atenção a esse tema (ELLMANN: 1988, p. 40).

Assim, o título do presente capítulo alude à fama e à respeitabilidade que o escritor Oscar Wilde desfrutou durante muitos anos de sua vida. Entretanto, nos seus últimos dias, exemplifica tristemente uma das idéias do filósofo Jean-Jacques Rousseau apresentadas na obra *Do Contrato Social* (1762), texto que influenciou fortemente o pensamento no século XIX. Trata-se da seguinte definição da palavra cidadão: "Com efeito, cada indivíduo pode, como homem, ter uma vontade particular contrária ou dessemelhante à vontade geral que possui na qualidade de cidadão [...] cuja perda será menos prejudicial aos outros que o pagamento oneroso para si" (1999, p. 67).

É com pesar que podemos constatar que a frase de Rousseau se adéqua perfeitamente aos últimos anos de vida de Wilde. A orientação sexual homoerótica na Inglaterra do século XIX era crime, e só viria a ser descriminalizada pelo Parlamento Britânico no ano de 1967.²

Desse modo, Wilde sofreu todo tipo de humilhação e escárnio a que eram submetidos os homossexuais naquela época. Por mais que sua família tenha sofrido também, tendo sua mulher até trocado o sobrenome dela e dos filhos e fugido para a Itália, nada se compara ao isolamento e à solidão sofridos por Wilde nos anos que se seguiram à sua condenação.

² No ano de 1967, o Parlamento Britânico considerou que não cabia ao Estado de Direito interferir nas decisões da vida íntima dos seus cidadãos, descriminalizando assim as relações homoeróticas entre adultos maiores de 21 anos (fonte: http://www.legislation.gov.uk/ukpga/2003/42/contents).

1.1 A Irlanda em Oscar Wilde

Difícil imaginar que um país como a Irlanda, em constante conflito com a Inglaterra, fosse produzir um escritor tão querido e adorado nesses dois países. Quando se fala na Irlanda do final do século XIX é comum lembrarmos das grandes transformações políticas que estavam acontecendo naquele momento. A iminência de o país se tornar independente era perturbadora e o Estado Livre, apesar de satisfazer em parte os irlandeses em relação ao domínio britânico, não era a condição considerada ideal por muitos. Dentro desse cenário surge Oscar Wilde. Por vezes, ele demonstrou em algumas obras uma postura que poderia ser aproximada do nacionalismo irlandês, mas isso foi muito mais para agradar a sua mãe – essa sim, uma nacionalista contundente. (Cf. Ellmann, 1998, p. 56).

Assim, acreditamos que Wilde era muito mais um cidadão do mundo do que de sua Irlanda natal. Pode parecer surpreendente que um menino vindo de uma Irlanda agrícola, sem charme cosmopolita e em constante conflito com os outros países das Ilhas Britânicas, pudesse ser tão facilmente aceito entre seus colegas de Oxford, universidade essa de renome internacional, com uma história intelectual construída ao longo de séculos – a universidade começou suas atividades por volta do século XII. Porém, o próprio Wilde afirmou: "Meu sotaque irlandês foi uma das muitas coisas que esqueci em Oxford" (Idem: 1988, p. 45).

Dublin foi onde Wilde estudou até completar o ensino secundário, tendo frequentado as mais prestigiosas instituições daquela cidade. Dessa maneira, se há um fator ligado à Irlanda que tenha influenciado diretamente o escritor esse seria a boa educação clássica que ele recebeu em Trinity College. A respeito de outros fatores como, por exemplo, a história do país, não há na obra wildeana referências que nos faça estabelecer elos entre a Irlanda e seu escritor vitoriano mais famoso. Wilde sempre se mostrou muito mais influenciado pelos gregos do que qualquer outro povo. Além disso, as principais cidades da Europa durante todo o século XIX foram Paris e Londres. Nesse contexto, a Irlanda ficava numa posição sem destaque.

O apelo que Londres, com uma vida cultural agitada, exercia sob o olhar atento de Wilde foi forte o suficiente para fazer com que ele se sentisse um autêntico inglês. É possível perceber em suas comédias, por exemplo, a desenvoltura com que ironiza a sociedade inglesa. E a sua ironia não soa como a de um *outsider*. Ele fala de valores e situações típicos da vida da alta sociedade inglesa com uma visão crítica, porém, familiarizada. Seus amigos são quase todos ingleses e a maioria de seus textos, tanto seu único romance como suas peças, sempre

têm como cenário a Inglaterra. A Irlanda para Oscar Wilde era apenas um retrato na parede. Só que, certamente, não doía³.

1.2 Oxford e sua formação artística

Na comédia *A importância de ser prudente*, a personagem Lady Bracknell diz em um determinado momento ao defender seu sobrinho Algernon: "Mentiroso? Meu sobrinho Algernon? Impossível! Ele é um oxfordiano" (WILDE, 1993, p. 44). Pode-se ler esse trecho da comédia como um pequeno exemplo da ironia de Wilde em relação à universidade que viria a se tornar um de seus lugares preferidos na Inglaterra. Ao chegar a Oxford, em 1874, Wilde não teve nenhum problema com adaptação. Em relação à postura intelectual peculiar aos estudantes daquela instituição, Wilde já estava familiarizado com esse tipo de pessoas e ambiente – graças às reuniões e saraus organizados por sua mãe que contavam com a presença de artistas e escritores famosos na época.

A vida no campus era cheia de atividades das quais Wilde sempre fez questão de participar. Como nos informa Ellmann:

Wilde não tinha por que se considerar um Lucien de Rubempré saído das províncias para encontrar em Oxford o mundo ilustre. Dublin não era Skibbereen. Ele já conhecia muitos ingleses — pessoas talentosas compareciam sempre às reuniões das tardes de sábado em casa da mãe —, e seu sobrenome era inglês. Vários parentes seus moravam na Inglaterra, além de amigos (Ibidem).

Dessa maneira, em pouco tempo já se sentia à vontade. Alguns anos mais tarde, em 1881, ele publicou o poema "Ave imperatrix", na tradução dada por Ellmann "Salve, imperatriz", em que se referia à Inglaterra como "nossa terra inglesa". Sem dúvida esse sentimento para com a Inglaterra teve início em Oxford. Mais tarde ele viria a afirmar que essa cidade era "a coisa mais linda da Inglaterra" (Ibidem).

No entanto, nada foi mais valioso para a sua formação artística do que os ensinamentos dos mestres John Ruskin e Walter Pater, dos quais já era um admirador mesmo antes de seu ingresso naquela universidade. Para um estudante como Wilde ansioso por

³ Referência ao poema "Confidência do itabirano" do poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade: "Itabira é apenas uma fotografia na parede / Mas como dói!". In: *Sentimento do Mundo* (Record, 2001).

tornar-se um artista, a oportunidade de conhecer de perto esses dois ícones da literatura e crítica inglesas seria lembrada de maneira especial, pois ambos influenciaram a produção literária wildeana.

Em relação ao primeiro mestre, John Ruskin (1819-1900), um dos grandes pensadores ingleses, devemos ressaltar que ele foi crítico de arte, literatura e arquitetura, tendo seus ensaios influenciado poetas e pintores que, mais tarde, viriam a formar a Irmandade Pré-Rafaelita⁴. Engajado politicamente, seu legado intelectual serviria de inspiração para o movimento que ficou conhecido como socialismo cristão. Essa organização de cunho religioso e político foi promovida pela Igreja Católica entre os fiéis e por escritores, tais como Charles Kingsley (1819-1875) e Thomas Hughes (1822-1896), dentre outros. Esse movimento pregava a ligação entre o cristianismo e o socialismo, rejeitando o materialismo marxista. Opunha-se à luta de classes, ao ateísmo e a atitudes radicais de protesto (como invasão de propriedade privada). Porém, defendia a luta dos trabalhadores por meio de sindicatos e organizações trabalhistas. Apresentava-se como uma resposta cristã à questão social (WALL: 1994).

O outro grande mestre que influenciaria a obra wildeana, Walter Pater (1839-1894), se interessou por arte depois de ler um livro de Ruskin (*Pintores Modernos*, de 1843). Pater era uma figura metódica, que se orgulhava de ter uma rotina regrada: pela manhã dava aulas, à tarde escrevia e à noite ia dormir cedo. Sobre sua vida pessoal, sabe-se pouco. Seus biógrafos se lamentam do fato de ele não ter mantido um diário ou um registro com anotações pessoais, além de não ter sido adepto de cartas, pois as considerava "uma forma menor de comunicação" (HEXT)⁶. Um dos principais críticos de arte, ao lado de Ruskin, sua obra inclui artigos e livros sobre os pintores de sua época, bem como os mestres renascentistas, tendo seu livro *Studies in the History of the Renaissance* (1873) chamado a atenção de seus pares e alçado seu nome entre os críticos mais influentes da era vitoriana (DONOGHUE: 1995). Pater foi tutor de Wilde em Oxford, onde lecionava literatura. Assim, como Ruskin, seus textos também influenciaram os pré-rafaelitas, pois Pater advocava a busca da beleza na arte como um ideal para a vida.

_

⁴ A Irmandade Pré-Rafaelita foi um movimento artístico inicialmente literário e, em um segundo momento, abrangeu também artistas plásticos e poetas (tais como Dante Gabriel Rossetti, George Meredith, William Morris, Edward Burne-Jones, Algernon Charles Swinburne) para rediscuitr a arte, buscando voltar à forma simples de criação antes do período do pintor renascentista italiano Rafael (1483 – 1520); daí o termo "pré-rafaelita".

⁵ Sempre que a tradução for feita por terceiros, será dada a referência do nome do autor da mesma. Do contrário, entende-se a tradução como minha.

⁶ Citação retirada do artigo escrito pela professora Kate Hext do Centro de Pesquisa em Estudos Vitorianos da Universidade de Exeter. (fonte: http://www.victorianweb.org/authors/pater/bio.html).

Quanto à relação entre os mestres, Richard Ellmann afirma:

Ruskin, aos 55 anos, ocupava o respeitado cargo de professor de belas-artes na Slade School; Pater, aos 35, membro do conselho do Brasenose College, tentava em vão tornar-se seu sucessor. Wilde não deve ter sabido com antecipação até que ponto ambos se opunham: Pater, ex-discípulo de Ruskin, discordava do mestre sem mencioná-lo; Ruskin ignorava ostensivamente as aspirações de Pater (1988, p. 53).

Ao longo do curso, Wilde teve a oportunidade de estudar com esses dois mestres, além de travar debates informais com os mesmos. Quanto a Pater, só foi conhecê-lo no terceiro ano em Oxford. Porém, grande admirador de sua obra, Wilde fazia questão de abordá-lo para conversas sobre arte e estética. Com Ruskin, ele travou uma amizade mais próxima. Mais tarde, ele viria a escrever para Ruskin que "minhas mais caras lembranças da época de Oxford são meus passeios e conversas com você" (Idem, p. 55).

Anos mais tarde, já graduado e famoso, Wilde viria a olhar seus professores por outra perspectiva. Quanto a Ruskin, ele manteve contato por muito tempo, afastando-se somente no final da vida por conta de sua prisão e dos acontecimentos decorrentes desse período. Em relação a Pater, pode-se dizer que na maturidade Wilde tenha se afastado um pouco das idéias do seu mestre de outrora. Seus textos já não o encantavam como de início. Talvez tenha sido a vontade de superá-los que tenha feito Wilde buscar outras fontes de inspiração.

1.3 Do estrelato à ruína

No dia 16 de outubro de 1854, nasce em Dublin, capital da Irlanda, Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde. Seus pais, William Wilde (1815-1876) e Jane Francesca Wilde (1820-1896), foram pessoas que alcançaram um relativo sucesso nas respectivas carreiras que escolheram. *Sir* William era um cirurgião de renome em Dublin, tendo também escrito alguns livros sobre arqueologia e folclore; enquanto que sua mãe *Lady* Jane foi uma famosa poeta e jornalista do seu tempo, com uma produção poética de cunho nacionalista irlandês muito

forte. Além de Oscar, seus pais tiveram mais dois filhos: Willie, o irmão mais velho, e Isola, que faleceu com apenas dez anos de idade.

No entanto, para a história da literatura pode-se dizer que Oscar Wilde surge pela primeira vez como alguém que demonstrasse claramente suas preocupações artísticas e estéticas – como afirma Richard Ellmann – no ano de 1868 aos treze anos em uma carta que escreveu da escola para a mãe. A escola, Portora Royal School, preparava alunos para ingressarem na prestigiada Trinity College. No fragmento do que sobrou do pequeno texto escrito à mãe, é possível perceber uma dose de ironia vinda de um adolescente já preocupado com a estética, mesmo que essa preocupação naquele momento ainda não viesse a render reflexões mais profundas como viria a acontecer mais tarde:

Querida mamãe, o cesto chegou hoje, e nunca tive uma surpresa tão agradável; obrigado, a senhora foi por demais gentil em lembrar-se disso. Por favor, não se esqueça de me mandar a *National Review*. [...] As duas camisas de flanela que a senhora mandou no cesto são de Willie; as minhas são a de cor vermelha-viva e a lilás, mas ainda faz muito calor para usá-las. A senhora não me contou nada sobre o editor de Glasgow; o que ele disse? A senhora escreveu para a tia Warren no papel de carta verde? (Apud. Idem, p. 15).

A partir desse breve bilhete pode-se notar que Wilde tinha preocupações não muito habituais para um menino de apenas treze anos de idade. Ele se mostra agradecido à sua mãe e, logo depois, manifesta um cuidado especial para com as suas roupas, fazendo questão de diferenciá-las das do seu irmão Willie. Ele faz essa diferenciação chamando a atenção da mãe para as cores. Já quando pergunta à mãe se essa já tinha escrito para a sua tia, parece que a cor do papel de carta utilizado é mais importante do que o conteúdo da carta em si. Assim, já na tenra idade, Wilde demonstrava se ater a questões estéticas mesmo quando tratando de situações do cotidiano.

Depois de formado, tendo obtido excelentes notas ao longo do seu curso, Oscar Wilde muda-se para Londres em 1879, mais precisamente no bairro de Chelsea para dar início à sua carreira literária. Em 1881, lança a primeira coleção de poemas intitulada de *Poemas* (*Poems*, no original). Esses poemas foram recebidos pela crítica com avaliações diversas sendo que o talento de Wilde para a literatura era inegável, porém a precisão poética era algo que alguns críticos não reconheciam nos seus textos. Apesar das críticas, ele continuou a escrever. Passou então a se dedicar à crítica literária e de pintura, tendo artigos publicados em revistas especializadas tais como *Pall Mall Gazette*, *Daily Chronicle* e *The Lady's World*, que

Wilde viria mais tarde alterar o nome para *The Woman's World* (Ibidem). Outra atividade a qual se dedicou bastante foi a de palestrante. Pode-se dizer que Wilde foi um orador com pleno domínio do seu discurso. Proferiu palestras não só na Inglaterra e na Irlanda, como também viajou para os Estados Unidos onde foi recebido pelo público e pela crítica com entusiasmo. Suas conferências são divididas por diferentes temáticas, tais como: a decoração do lar e o Renascimento Inglês. Apesar dos temas variados, podemos observar que, em quase toda a sua obra crítica e ficcional, Wilde aborda questões voltadas para a arte e o fazer artístico.

Na vida particular, Oscar Wilde foi casado com Constance Lloyd, com quem teve dois filhos, Cyril e Vyvyan. No entanto, durante seu casamento, Wilde começaria a frequentar locais de prostituição e se envolveria sexualmente com outros homens. Numa dessas visitas, ele conheceu Lord Alfred Douglas. Pode-se afirmar que esse relacionamento foi o motivo da ruína de sua carreira artística, bem como de sua vida particular. Se os relacionamentos sexuais com homens em prostíbulos passaram sem registro na biografia de Wilde, a relação com Bosie – como era conhecido Lord Alfred Douglas – foi a responsável pela condenação de Wilde pelo crime de ato obsceno; fato esse que resultou na sua prisão e no completo abandono por parte da família e antigos amigos.

A relação entre Wilde e Bosie começou em 1891, quando os dois se conheceram. O que de início parecia somente amizade, com o passar do tempo passou a despertar a desconfiança da família de Douglas, especialmente de seu pai: o influente John Douglas, marquês de Queensbery. O processo que mais tarde Wilde teve que enfrentar foi aberto pelo marquês, que em um ato de raiva contra o filho expôs à sociedade da época a relação homossexual dos escritores. De início Bosie se posicionou contra o pai defendendo Wilde das acusações de sodomia. Porém, perto do fim do julgamento seu irmão conseguiu autorização para pagar uma fiança de maneira a aliviar sua pena, fazendo com que Bosie fosse condenado apenas ao exílio forçado fora da Inglaterra. Dessa maneira, Bosie preferiu então abandonar Wilde à sua própria sorte.

Wilde foi condenado a dois anos de prisão de trabalho forçado. Ao término da pena, Wilde segue para Paris e volta a se encontrar com Bosie. No entanto, a relação dura apenas alguns meses. Wilde morre pobre, sem amigos e sozinho.

2. PRODUÇÃO CRÍTICA: AS CONFERÊNCIAS

No dia 24 de dezembro de 1881, Oscar Wilde embarcou para os Estados Unidos a fim de proferir uma série de conferências. De trem, percorreu inúmeras cidades americanas colocando-se na posição de embaixador do Movimento Estético: movimento artístico que rejeitava valores sociais, morais ou didáticos associados à arte, cujos membros acreditavam tão somente nos elementos estéticos como relevantes. Tal movimento pode ser considerado como a extensão britânica do simbolismo na França e do decadentismo na Itália, e teve como principais representantes Walter Pater, John Ruskin, Théophile Gautier e o próprio Oscar Wilde. O lema "a arte pela arte" resume com precisão as ideias defendidas pelo Movimento Estético, que desenvolveu desse modo o ideal de culto da beleza em todos os aspectos da vida. A vida por si só era algo menor; a arte, fundamental.

A respeito do Movimento Estético, vejamos o que o pesquisador e crítico de arte Burke Bolger afirma:

O Movimento Estético na Grã-Bretanha começou como um impulso de reforma. Ele era parte de uma crítica maior da Revolução Industrial, que tinha alterado radicalmente a Grã-Bretanha logo após as guerras napoleônicas, além de podermos compará-lo aos eventos políticos que tinham estabelecido de maneira firme o poder da classe média com a Segunda Lei de Reforma do ano de 1867. Os custos dessas transformações sociais foram temas de debates inflamados, tanto no campo estético quanto em muitos outros (1986, p. 25).⁷

Com esse ideal libertário e renovador defendido pelo movimento, Wilde levou até a América do Norte questões que estavam intrinsecamente ligadas à arte, mas que tinham raízes políticas. Mesmo que conceitualmente o ponto central do Movimento Estético tenha sido a arte pela arte, sem vínculos explícitos com qualquer aspecto social, a inspiração para o movimento, de acordo com Bolger, estava totalmente atrelada a questões maiores e fora do âmbito somente do universo artístico. Foi com esse espírito que Wilde percorreu a América levantando a bandeira dos estetas europeus.

Apesar de sua viagem para os Estados Unidos ser uma forma de divulgação do Movimento Estético (cujos membros eram todos europeus), Oscar Wilde se mostrou elogioso

.

⁷ Trecho original: "The Aesthetic Movement in Britain began as a reform impulse. It was a part of a larger critique of the Industrial Revolution, which had radically altered Britain following the Napoleonic Wars, and it paralleled political events that had firmly established the power of the middle class with the Second Reform Bill of 1867. The costs of these social transformations were the subjects of impassioned debate, in the aesthetic realm as well as elsewhere" (1986, p. 25).

à produção artística americana em várias ocasiões, revelando-se um conhecedor dos escritores locais, como Ralph Waldo Emerson (1803-1882), Henry David Thoreau (1817-1862), Herman Melville (1819-1891), Walt Whitman (1819- 1892) e Henry James (1843-1916). Ao iniciar uma conferência no Music Hall de Boston, ele comentou: "Como acadêmico, cumprimento-os. Contenta-me poder dirigir-me a um público de Boston, a única cidade da América do Norte a influenciar o pensamento europeu e a dar à Europa uma nova e notável escola de filosofia" (Apud. ELLMANN, 1988, p.167). Certamente referia-se ao Transcendentalismo.

Nesse momento cabe lembrar a importância desse movimento filosófico que teve início na Nova Inglaterra nos Estados Unidos da América em meados do século XIX. Os escritores ligados a esse movimento defendiam a existência de uma realidade ideal que transcendia a realidade científica ou empírica, sendo perceptível através da intuição. A ligação com a natureza era forte, tendo um dos seus maiores representantes, Ralph Emerson, escrito um artigo com o título *Nature*, artigo esse que, para muitos estudiosos, elabora com precisão os principais conceitos do movimento. Assim, tomemos um trecho desse texto para exemplificar a importância da natureza para os transcendentalistas:

As estrelas despertam uma certa reverência, pois apesar de sempre presentes, elas são inacessíveis; mas todos os objetos naturais produzem uma impressão parecida, quando a mente está aberta para as suas influências. A Natureza nunca se apresenta de maneira incompleta. Nem o homem mais sábio extorque seu segredo, e acaba por perder a curiosidade por encontrar toda a sua perfeição. A Natureza nunca se torna um brinquedo para o espírito sábio (EMERSON: 1950, p. 05).8

De acordo com Perry Miller, muitas foram as contribuições para que o grupo pudesse se estabelecer de maneira consistente. A primeira delas foi o 'Transcendental Club', onde jovens literatos se reuniam para discutir literatura e filosofia, à moda dos grupos literários europeus. As revistas *Dial*, *Boston Quarterly Review* e *Massachusetts Quarterly Review* eram espaços nos quais artigos eram publicados, dando voz ao movimento (MILLER, 1950). Toda essa efervescência cultural foi forte o suficiente para cruzar os mares e chegar até a Europa, chamando assim a atenção de artistas e escritores para essa nova escola de filosofia vinda dos Estados Unidos da América.

wise spirit (EMERSON: 1950, p. 05).

_

⁸ Trecho original: "The stars awaken a certain reverence, because though always present, they are inaccessible; but all natural objects make a kindred impression, when the mind is open to their influence. Nature never wears a mean appearance. Neither does the wisest man extort her secret, and lose his curiosity by finding out all her perfection. Nature never became a toy to a

Essa turnê de Oscar Wilde foi muito bem sucedida, e seu roteiro incluiu também o Canadá, tendo recebido cobertura intensa dos jornais da época. As conferências foram iniciadas em 9 de janeiro de 1882, sendo que a última foi proferida no dia 13 de outubro de 1882.

2.1 "O Renascimento Inglês da Arte" (conferência proferida pela primeira vez no Chickering Hall, Nova York em 09 de janeiro de 1882)⁹

No início da conferência "O Renascimento Inglês da Arte" Oscar Wilde deixa clara sua afeição por um conceito de beleza cujos modelos de exemplificação sejam os mais tangíveis possíveis, aderindo a uma definição de beleza através de exemplos precisos e materiais; rejeitando assim as recorrentes definições abstratas do termo. Ele credita o pioneirismo desse entendimento do conceito de beleza a Goethe: "Não devemos esquecer que foi ele o primeiro a ensinar-nos a definir a beleza nos termos mais concretos possíveis; isto é, a realizá-la sempre em suas manifestações especiais." (WILDE, 1993, p. 1001).

Dessa maneira, partindo da definição de beleza que mais lhe agrada, Wilde discorre em sua conferência sobre o conjunto de inúmeras manifestações artísticas (tais como pintura, escultura, decoração, literatura) que estava em voga na Inglaterra durante o século XIX, chamando esse momento de Renascimento Inglês. Ele explica a escolha por esse nome já que acredita tratar-se de "um novo nascimento do espírito humano, assim como o foi o grande Renascimento Italiano do século XV" (Ibidem). No entanto, ao contrário do movimento italiano, o espírito humano do Renascimento Inglês era atormentado por outras questões, particulares do século XIX, tais como "a confusão, a complexidade e a experiência da vida moderna" nas palavras do próprio Wilde (Ibidem).

Ao definir o movimento inglês, Wilde acreditava haver dois caminhos orientando os artistas: o espírito helênico e o espírito romântico. Os valores clássicos – tais como o antropocentrismo, o rigor formal, o racionalismo – seriam uma espécie de ponto de partida, uma referência segura pela qual se guiar. Enquanto que os valores românticos – a

-

⁹ Uma parte dessa conferência foi reproduzida na manhã seguinte pelo *New York Tribune*, um dos principais jornais americanos da época. Existem quatro cópias originais dessa conferência; a mais antiga delas está escrita de próprio punho. As outras foram copiadas à máquina, e apresentam inúmeras correções manuscritas feitas pelo autor (WILDE:1993, p. 1001).

subjetividade, o retorno à natureza, e especialmente o individualismo – seriam o eco de um momento histórico turbulento e dinâmico. Na base dos valores do Renascimento Inglês, Wilde via um impulso inicial oriundo da Revolução Francesa:

Alheio, pois, a toda paixão selvagem, política, ou à voz dura de um povo brutal em rebeldia, tal como deve aparecer nosso Renascimento Inglês, em seu culto apaixonado da beleza pura, em sua total devoção à forma, em sua natureza exclusiva e sensitiva, é na Revolução Francesa que devemos buscar o fator mais primitivo de sua produção e a primeira condição de seu nascimento: aquela grande Revolução, de que todos somos filhos, ainda que as vozes de alguns de nós se ergam por vezes violentamente contra ela; aquela Revolução para a qual, em uma época em que mesmo espíritos como Coleridge e Wordsworth se sentiam desalentados na Inglaterra, nobres mensagens de amor atravessavam os mares, enviadas por vossa jovem República. (Ibidem)

A Revolução Francesa, considerada por muitos historiadores como o marco da era contemporânea, traz em sua concepção valores tipicamente românticos, fazendo com que sua influência tenha sido forte entre os artistas da época (final do século XVIII), bem como na geração seguinte. Ademais, os valores defendidos pelos revolucionários da Grande Revolução são de um apelo muito forte especialmente entre os jovens, tomando, assim, o espírito dos jovens poetas. Liberdade, igualdade e fraternidade não eram conceitos comungados pela elite que detinha o poder nos reinos da Europa. Por isso, Wilde acreditava que aquele momento representava algo realmente novo e instigante.

Na França, os ideais do movimento foram lançados por volta de 1787, alcançando seu ápice em 1789, com o fim do Antigo Regime, a tomada de poder pela burguesia e a participação ativa de camponeses e artesãos. Dessa maneira, a sensação de liberdade com a queda do *Ancien Régime* ultrapassou o campo político e econômico, bem como o território francês. Ecos do movimento foram sentidos em vários países da Europa, tomando conta de quase todo o continente (KENNEDY, 1989).

Na Inglaterra, essa sensação de liberdade difundida pela Revolução Francesa foi de uma amplitude tão grande que alcançou o coração e a mente dos jovens artistas mesmo um século depois, especialmente a partir da segunda metade do século XIX. Os herdeiros diretos dos Românticos oitocentistas – os artistas vitorianos – imbuídos das ideias revolucionárias e Românticas, se organizaram em torno do mesmo ideal vindo a fundar uma irmandade mencionada anteriormente, que ficou conhecida como a escola pré-rafaelita.

Sobre os escritores e pintores que faziam parte dessa irmandade, Wilde os eleva a uma categoria superior de artistas. Inicialmente, antes de definir ao seu modo os prérafaelitas, Wilde ironiza o fato de o público britânico de uma maneira geral ser alheio a questões relacionadas à estética e à arte: "Se perguntais às nove décimas partes do público britânico que significa a palavra *estética*, dir-vos-ão que é um termo francês para designar a afetação, ou alemão para designar um dano" (Idem, p. 1005). Igualmente sobre a irmandade, ele sugere que não era um grupo muito querido do grande público, sendo conhecido como um "certo bando excêntrico de jovens para os quais uma espécie de perversidade divina em poesia e de parvoíce sagrada em pintura foram os principais objetivos da arte. O ignorar tudo de seus grandes homens é um dos elementos necessários do espírito inglês" (Ibidem).

Entretanto, ao definir o grupo de poetas que formavam o pré-rafaelismo Wilde demonstra muita cumplicidade e carinho com os conceitos defendidos pelos artistas da irmandade. Grosso modo, trata-se de um grupo de jovens londrinos apaixonados pela poesia do poeta Romântico inglês John Keats (1795-1821), que habitualmente se reuniam para discutir arte. Nessas frequentes reuniões realizadas em clubes londrinos, foi materializando-se um sentimento coletivo entre eles de revolucionar a arte inglesa, especialmente a pintura e a poesia. Na base de suas criações artísticas estava o desejo de oferecer à arte um valor espiritual mais profundo, ao mesmo tempo ressaltando seu valor decorativo (Idem, p. 1006).

Duas características desses jovens artistas foram ressaltadas por Wilde como inovadoras: a marca da individualidade e a revolução na técnica. O fato de uma obra de arte se destacar como algo único e individual, fruto de uma individualidade artística claramente definida, era, segundo as palavras de Wilde, um traço de extremo valor, refletindo um artista maduro e possuidor de uma voz própria. Outro ponto seria uma revolução da arte, porém não no campo teórico, das abstrações; e sim no processo criativo em si: "A revolução realizada por essa plêiade de jovens, com a eloqüência pura e fervorosa de Ruskin para ajudá-los, não foi somente uma revolução de idéias, mas de execução, nem uma revolução de conceitos, mas de criação" (Ibidem). Certamente a defesa do Renascimento Inglês para Wilde estava intrinsecamente ligada à existência da irmandade dos pré-rafaelitas.

Esse elogio à inovação em lidar com o processo criativo exemplifica um conceito fortemente defendido por Wilde: a valorização da forma dada a uma obra de arte em relação ao seu conteúdo. Se em outros momentos históricos, como a Idade Média, a mensagem que o artista queria transmitir com sua obra sobressaía em importância comparada à forma usada para transmitir essa mensagem, no século XIX, o artista completo para Wilde seria o cultivador da forma, o que melhor deleitasse a sensibilidade estética pela forma artística

propriamente dita. A verdadeira qualidade poética não seria nunca resultado da escolha de um determinado tema ou assunto tido como mais apropriado ou poético. Não existem temas poéticos específicos, pois tudo é tema para a arte. O que caracteriza o verdadeiro artista é o traquejo inventivo que ele faz da linguagem artística que escolheu trabalhar, o que Wilde lembra que Keats chamara de "a vida sensível do verso" (Idem, p. 1012):

Ao julgar uma estátua magnífica, a faculdade estética sente-se absoluta e completamente satisfeita pelas curvas esplêndidas desses lábios de mármore que são mudos à nossa queixa, pelo nobre modelado desses membros que são impotentes para ajudar-nos. Em seu aspecto primário, um quadro não tem mensagem espiritual distinta ou significado distinto do de um delicado fragmento de cristal veneziano ou um ladrilho azul do muro de Damasco. É uma superfície magnificamente colorida, e é só. [...] é inteiramente independente de algo poético, de um modo definido no assunto, de uma espécie de forma e de seleção no trabalho, que é ela mesma inteiramente satisfatória, e é também (como diriam os gregos) um fim em si mesma. (Ibidem)

Mais adiante, o papel da crítica também é analisado nessa conferência, e curiosamente lhe é atribuído um papel de semeador de um fim social para a arte. Inicialmente pode parecer contraditório com a idéia central do Renascimento Inglês (a arte pela arte), porém a idéia de fim social elaborada por Wilde passa longe da defesa de uma arte de cunho panfletário ou com mensagens políticas. Ela está voltada para um diálogo do crítico com a sociedade, por isso o uso da expressão 'fim social': "Ao crítico corresponde criar também para a arte seu fim social, mostrando ao povo o espírito com que deve aproximar-se de toda obra artística, o amor que deve consagrar-lhe, a lição que dela deve tirar" (Ibidem). Para Wilde, a crítica deve ser uma atividade focada no público, nunca no artista.

Desse modo, cabe discutir mais detalhadamente o conceito central do movimento artístico defendido por Wilde e do qual ele se portava como o grande embaixador. No momento da elaboração artística, o mistério da criação se encarrega de produzir a capacidade da fruição estética por si só, não sendo necessário um determinado assunto ou tema específico tido como nobre para satisfazer a faculdade estética. Como diria Wilde, concordando com os gregos, a arte que preencheu todas as condições da beleza, já cumpriu todas as condições. O crítico entraria nesse jogo para iluminar o que de melhor a obra de arte apresenta e oferecer ao público uma sugestão de como apreciar tais qualidades. O trabalho do artista é o ponto de partida para o crítico; no entanto, sua relação será estabelecida única e exclusivamente com o público.

Na parte final da conferência, Wilde lembra o destaque dado às artes decorativas: "As verdades das artes não podem ser ensinadas, [...] elas são reveladas às naturezas que se fizeram receptoras de todas as belas impressões pelo estudo. E daí, a enorme importância dada às artes decorativas em nosso Renascimento Inglês" (Idem, p. 1017). Esse foco não é gratuito, como se fosse uma mera opção por um determinado tipo de arte. A valorização das artes decorativas pode ser considerada como a melhor representação dos conceitos do movimento inglês, visto que a ideia de arte deve estar por toda parte. O ideal de beleza deve permear todos os campos da vida, de conceitos abstratos mais complexos até o trabalho manual mais simplório.

Dessa maneira, a influência da arte seria muito mais abrangente, e seus efeitos benéficos estendidos a um maior número de pessoas, mesmo as menos envolvidas com o mundo artístico. Wilde, para sustentar seu argumento, recorre a Platão em *A República*:

Assim, dentro de alguns anos, não haverá nada em casa de homem algum que não haja proporcionado algum prazer a seu fabricante e que não proporcione algum prazer a seu possuidor. Os meninos, como os da cidade perfeita de Platão, crescerão "em um ambiente simples de belas coisas" – cito de acordo com o trecho de *A República* – "em um ambiente simples de coisas belas, onde a beleza, que é o espírito da arte, chegará aos olhos e aos ouvidos como um sopro fresco do vento que traz a saúde de uma meseta ensolarada, e que insensível e gradativamente porá a alma do menino em harmonia com todo conhecimento e toda sapiência [...]". (Idem, p. 1018)

Entretanto, devemos lembrar que nem sempre Wilde e Platão comungam da mesma ideia sobre a arte, em especial a literatura. Se, para Wilde, o seu ideal maior de vida estava em buscar a poesia em tudo, para Platão os principais valores para um homem de bem estava nos estudos da área humana em harmonia com o desenvolvimento físico e da força. O seu entendimento de que na república ideal os poetas deveriam ficar de fora destoa, por completo, dos ideais românticos defendidos por Wilde. Assim, ao recorrer a Platão, Wilde se apóia em um momento do texto platônico para corroborar seu pensamento, porém ciente das suas diferenças com o mestre ateniense.

Ademais, podemos perceber um ponto em que os dois parecem concordar: a busca pela beleza representa uma fonte segura de paz, e em momentos de discórdia e desespero, um abrigo tranquilo. Wilde sugere que mesmo o trabalhador mais braçal esteja sempre em busca do ideal de beleza: "Pois que é a decoração se não a expressão da alegria do operário em seu trabalho" (Idem, p. 1020). Não somente expressão de alegria mas, igualmente de acordo com os conceitos do Renascimento Inglês, uma "oportunidade de exprimir sua própria

individualidade" (Ibidem). Assim, no término de sua conferência, Wilde conclama a todos a estarem sempre à procura do segredo da vida. E, de acordo com ele, esse segredo repousa na arte.

2.2 "A Arte e o Artesão" (conferência proferida pela primeira vez no Central Music Hall, Chicago em 13 de fevereiro de 1882)

O texto "A Arte e o Artesão" é considerado dentro da obra de Oscar Wilde como uma de suas conferências. No entanto, de acordo com seu amigo de longa data e testamenteiro, Robert Ross, trata-se de vários fragmentos organizados em um único texto: "Estes fragmentos foram tirados dos manuscritos originais. Não é certo que pertençam todos à mesma conferência, nem que hajam sido escritos na mesma época. Uma parte foi escrita na Filadélfia em 1882" (in WILDE, 1993, p. 1022). Apesar de estarmos cientes dessa informação, iniciemos a análise do texto focalizando as idéias que se apresentam, sem buscar decifrar a lógica organizacional que uniu tais fragmentos.

Logo nas linhas iniciais do texto, Wilde aborda uma questão recorrente tanto nas suas conferências e seus ensaios, quanto na sua obra de ficção: uma possível oposição entre o que é belo e o que é útil. A volta constante a esse tema em seus textos críticos e ficcionais dá a dimensão exata da inquietude de Wilde ao ser confrontado com a idéia de que existiria uma separação entre esses dois conceitos. Para o autor essa oposição é totalmente inexistente: "Não existe oposição alguma à beleza, excetuada a fealdade; todas as coisas são belas ou feias e a utilidade estará sempre do lado das coisas belas" (Ibidem). Ele ainda elabora essa discussão dando um sentido à arte e ao belo como algo necessário à vida e não somente um adereço; ideia essa já focalizada na primeira de suas conferências "O renascimento inglês da arte", discutida anteriormente.

Se no início de "A arte e o artesão" Wilde retoma de forma breve um dos temas centrais do Renascimento Inglês, o da utilidade da arte na vida, ao longo do texto outros temas vão surgindo de maneira mais aprofundada. Dentre os abordados, um que se destaca é a série de comentários que faz sobre os desdobramentos da Revolução Industrial na vida dos ingleses. A Revolução, que teve início na Inglaterra em meados do século XVIII, e que modificou o modo como o mundo passaria a se relacionar nos níveis econômico e social, gerou um forte sentimento ufanista entre os ingleses. Entretanto, os efeitos colaterais para a

população de uma maneira geral por vezes não eram dos mais positivos. Wilde toca nessa questão de maneira clara e rechaça qualquer tentativa de exaltar a revolução inglesa como algo perfeito em todos os aspectos. Porém, ele não generaliza suas impressões, e de maneira sensata faz distinção entre o lado bom da revolução e o que ela trouxe de negativo.

Ao citar as boas inovações trazidas pela Revolução Industrial, estabelece um parâmetro para que possamos saber identificar os benefícios, por exemplo, de invenções tecnológicas. Esse parâmetro seria o da utilidade de tal invenção. Wilde exalta as máquinas a vapor e o telefone como sendo maravilhosos, porém nos chama atenção para o fato de que o valor dessas inovações depende por completo do "nobre espírito" da pessoa que os utilizar, e não das próprias coisas. Como exemplo, vejamos a opinião de Wilde sobre a invenção do telefone, ocorrida no ano de 1860:

É, sem dúvida, uma grande vantagem falar pelo telefone com um homem que está nos antípodas; esta vantagem depende inteiramente do valor daquilo que tenham que dizer um ao outro esses dois homens. Se um grita somente calúnias a um extremo do fio e o outro murmura tolices no extremo oposto, não acrediteis que se possa obter muito benefício dessa invenção (Idem, p. 1023).

Da mesma forma que Wilde aponta para o lado bom da Revolução Industrial, ele também identifica seus pontos fracos. A poluição do ar não passa despercebida por ele. Discorrendo sobre a atmosfera necessária para uma melhor produção artística, ele diz que "para a arte mais nobre é necessária uma atmosfera sadia e clara, não maculada como o ar de nossas cidades inglesas, pela fumaça, pela sujeira e pela fealdade que provêm dos fornos abertos e das chaminés de fábricas." (Idem, p. 1025). Mais adiante, ao comentar sobre a beleza da cidade de Oxford (ver Anexo 3), Wilde fala que Santa Maria costumava guardar a Rua de Hygh¹⁰. E acrescenta: "digo costumava, porque a estão destruindo atualmente para construir em seu lugar uma ponte de ferro, destinada ao trem de ferro, profanando assim a mais bela cidade da Inglaterra" (Idem, p. 1030).

Os problemas ocasionados pela Revolução Industrial também foram preocupações de outros autores. Como um dos mais representativos, podemos citar o poeta inglês William Blake (1757-1827) e seu poema "New Jerusalem". Nesse texto, o leitor se depara com uma tristeza com um cenário triste e sombrio, lamentando não haver mais a bela paisagem verde

-

É em Hygh Street que fica a University Church of St Mary the Virgin, e uma igreja foi umas das primeiras construções desse local (1086), além de ter sido a partir do terreno da Church of St Mary que a Oxford University começou a ser construída).

das montanhas inglesas (ver Anexo 4). O tom de revolta pela nova realidade que se apresenta, em contraponto com a beleza de outrora, revela que, apesar das boas inovações e facilidades para uma determinada parcela da população, a natureza não foi respeitada pelo processo de implementação da Revolução Industrial (KEYNES:1966).

Adiante, na parte final do texto, Wilde retoma outro tema também abordado na sua primeira conferência, que é o da relevância da crítica para a arte. Ele se mostra taxativo: "Deveria haver uma lei que proibisse todo jornal vulgar de escrever sobre a arte" (WILDE: 1993, p. 1029). Mais uma vez, parece que sua visão negativa sobre o papel da crítica pode ter relação com as críticas ferozes que ele próprio recebera. A volta a esse tema sugere que o passar dos anos não curou mágoas antigas:

Disse que deveria haver uma lei sobre isso; mas não há, na realidade, necessidade alguma de uma nova lei: nada seria mais fácil que colocar a crítica na categoria das classes criminosas. Mas abandonemos um tema tão pouco artístico e volvamos às coisas belas e gratas, recordando que a arte que exprimisse o espírito dos jornais modernos seria exatamente a arte que vós e eu desejamos evitar, a arte grotesca, a malícia zombando de nós em cada porta e a maledicência rindo velhacamente às vossas costas em cada esquina. (Idem, p. 1029)

Cabe ressaltar que ao dirigir essas duras palavras contra a crítica de arte dos jornais, Wilde não apontava em todas as direções, pois sabemos que ele mesmo trabalhava escrevendo crítica literária e crítica de artes plásticas para jornais e revistas especializadas. Como ele fez questão de ressaltar, a referência era para "jornal vulgar". Dessa maneira, além de uma possível mágoa pessoal do autor com a crítica, há também uma rejeição a um tipo de crítica que voltava suas atenções para a vida pessoal do artista e não para a obra propriamente dita: "agora os jornais estão muito ocupados em animar o público a julgar um escultor não por suas estátuas, mas pela maneira pela qual trata sua mulher" (Ibidem). Essa afirmação evidencia o quanto à falta de embasamento e foco mal direcionado dos críticos incomodava Wilde.

O breve texto "A Arte e o Artesão", como podemos ver, revisita questões recorrentes aos escritos críticos de Wilde. No entanto, na passagem que fecha essa conferência há uma anedota não encontrada em outros textos do autor, e que pode ser considerada como de importância histórica. Trata-se do momento em que Wilde narra com pormenores como surgiu a ideia inicial para a criação do movimento a que chamaria de Renascimento Inglês.

A história começa em Oxford, com Wilde e seus amigos indo em direção ao campo de tênis ou de críquete (ele não se lembra exatamente) quando por ventura encontram John

Ruskin se preparando para uma de suas aulas. O mestre olha para eles e, em vez de falar de arte, começa a discorrer sobre a vida e questiona por que rapazes jovens e saudáveis estariam passando o tempo em atividades sem resultado para a vida prática de outras pessoas. Assim, Ruskin conclama seus pupilos a trabalharem em algo que fosse possível demonstrar que em todo trabalho há nobreza.

Assim, os jovens dão início à construção de uma estrada ligando duas aldeias que eram separadas por um pântano. Os meses passaram e os animados trabalhadores enfrentaram frio, lama, cansaço, além do desprezo dos descrentes no término da tarefa — "nossos amigos e inimigos acorriam para zombar de nós" (Ibidem), tudo para concluírem uma estrada que ajudaria os moradores das duas aldeias. No final da anedota, Wilde pergunta retoricamente: "Trabalhamos durante dois meses em nossa estrada. E como acabou esta? Como uma má conferência, acabou bruscamente ... na metade do pântano" (Ibidem). Entretanto, apesar do fracasso da empreitada, Wilde analisou a situação por uma ótica otimista e sentiu-se motivado pelo espírito de seus amigos e do seu mestre:

Compreendi que se havia suficiente espírito naqueles jovens para dedicar-se a um trabalho como o da construção de uma estrada, por amor a um nobre ideal de vida, poderia eu criar com eles um movimento artístico que chegasse a transformar, como o fez, a face da Inglaterra. Pus-me em busca deles – chamaram-me seu chefe –; mas não houve chefe algum: éramos todos somente pesquisadores e estávamos unidos uns aos outros por laços de nobre amizade e de nobre arte. (Idem, p. 1031)

Através desse relato, narrado de um modo bastante delicado, podemos conhecer a maneira como surgiu a idéia do movimento, além de ser possível termos uma noção do significado do Renascimento Inglês para Oscar Wilde. A busca por um ideal de arte estava completamente ligada a um ideal de vida. Eram jovens decididos a fazerem algo realmente inovador, tendo como princípios a nobreza da arte e da amizade. E o mais interessante é notar que, apesar desse caráter mais restrito de um movimento circunscrito a um grupo fechado de amigos, o Renascimento Inglês tomou uma força tamanha que acabou por se tornar um dos mais significativos movimentos da História Cultural da Inglaterra.

2.3 "A Decoração do Lar" (conferência proferida pela primeira vez no Central Music Hall, Chicago em 11 de fevereiro de 1882)

"A Decoração do Lar" é uma das primeiras conferências proferidas por Wilde na sua longa turnê pela América do Norte. Segundo estudiosos, ela data de 11 de fevereiro de 1882. Inicialmente a palestra foi anunciada com um outro nome, a saber, "Aplicação prática dos princípios da teoria estética à decoração exterior e interior do lar, com observações a respeito da indumentária e dos adornos pessoais", tendo seu título sido mudado dias antes da apresentação, por motivos não conhecidos.

Pode-se dizer que o tema central desse texto, resumido acertadamente no título, é a influência do caráter artístico no trabalho exercido pelo artesão ao elaborar objetos para uso de decoração doméstica. No entanto, em se tratando de Oscar Wilde, temos na verdade uma defesa apaixonada pelo trabalho do artesão que, embora tenha um ofício basicamente manual, deve ter o mesmo nível de exigência em relação a valores artísticos quando equiparado ao de um artista das artes plásticas. Ao longo da conferência, Wilde explora e iguala as características artísticas de ambos concluindo ser impossível dissociar o trabalho decorativo do artesão do trabalho do artista por excelência, por mais imaginativo que esse seja.

Entretanto, apesar dessa aproximação, as diferenças entre o artista e o artesão não deixam de ser elencadas por Wilde. Uma diferenciação forte entre ambas as atividades diz respeito à consideração da opinião de outras pessoas pelo trabalho concluído. Por exemplo, enquanto o artista não precisa do apreço do público em relação à sua obra, o trabalho do artesão deve primordialmente agradar ao público, isto é, às pessoas interessadas em comprar aquilo que ele produziu:

Suponho que o poeta cantará e que o artista pintará sem preocupar-se se o mundo louva ou censura. Tem um mundo seu e é independente de seus concidadãos. Mas o artesão depende de vosso prazer e de vossa opinião. Necessita de vosso alento e deve ter em redor de si magníficos partidários. (Idem, p. 1032)

Dessa maneira, a aprovação do "público" em relação ao trabalho exercido pelo artesão deve existir uma vez que o objeto decorativo vai ser de uso doméstico daquele que o

adquirir, estando o mesmo o tempo todo sob as vistas de quem o possui. Naturalmente, a presença constante e íntima de um objeto dentro de casa deve ser antes de tudo agradável.

Por outro lado, mesmo apontando essa diferença básica entre o artista e o artesão, Wilde não acredita que o trabalho decorativo e manual deva despir-se de pretensões artísticas. Pelo contrário. Um objeto elaborado com o intuito de ser decorativo só alcançará essa característica de decoração se estiver envolto em características artísticas. Quando identifica algumas diferenças entre o artista e o artesão, Wilde não se esquece de reforçar os pontos de aproximação entre eles. Para o escritor, aquele que mais os une é a intenção de ter a arte no resultado de seus trabalhos, a presença da beleza naquilo que foi produzido.

Para ilustrar sua ideia, Wilde lembra que a utilidade intrínseca dos objetos de uso decorativo não pode ser dissociada do que é belo pois "a arte é uma necessidade da vida humana" (Ibidem) e, sendo assim, o que for útil deve ser igualmente belo. Ademais, se o artesão estivesse em busca tão somente de precisão técnica aliada à utilidade prática não seria necessária a interferência humana no processo: "A marca de toda boa arte não consiste em que o objeto esteja feito exata ou finamente, pois a máquina pode fazer outro tanto" (Ibidem). O valor do ofício estaria exatamente naquele objeto "que estivesse trabalhado com a cabeça e o coração do operário" (Ibidem).

Mais adiante no texto, Wilde chama atenção para outro fator que, segundo ele, seria de extrema importância para uma decoração realmente artística: a presença da cor nos objetos. Ele começa se queixando: "Tendes demasiadas paredes brancas. É necessário mais cor" (Idem, p. 1035). A falta ou o pouco uso da cor na decoração do lar poderia levar ao enfado ou a concepção de que a vida seria em preto e branco; e, por assim dizer, triste. Para tanto, o uso da cor deveria ser reforçado e estimulado.

Ele exemplifica essa concepção citando a famosa pintura *Sinfonia em Branco* (ver Anexo 5) de James Abbott Mcneill Whistler (1834-1903). James Whistler foi um pintor nascido nos Estados Unidos que mudou-se para a Europa com a família ainda garoto, tendo adquirido a sua formação artística em Londres e Paris. Wilde o associa aos artistas europeus e ao movimento pré-rafaelita. Desse modo, ao citar Whistler, Wilde celebra a presença da cor nas obras de arte: "Necessitaríeis de homens como Whistler entre vós, para ensinar-vos a beleza e a alegria da cor" (Ibidem).

Porém, cauteloso em suas observações, Wilde faz questão de esclarecer que o uso da cor deve ser feito de maneira sensata. Além de reclamar do branco recorrente na decoração das casas americanas, ele também se incomoda com a proliferação de cores sem propósito estético previamente elaborado:

O defeito que observei na maioria de vossas casas é que não existe nelas nenhum plano definido de cor sobressalente. Cada coisa não está concretizada em um só tom, como deveria ser. As casas estão repletas de objetos deliciosos que não guardam nenhuma relação entre si. Uma vez mais direi que vossos artistas deveriam decorar o que é mais simplesmente útil. (Idem, p. 1035)

Pode-se afirmar que não só na elaboração do objeto em si, mas também no critério da escolha da cor a ser utilizada, o artesão – ou "o operário", expressão utilizada por Wilde – deve se valer do bom senso artístico.

Wilde fecha sua conferência como é de seu costume: defendendo a arte como o que há de mais nobre na vida, ressaltando uma opinião recorrente em suas conferências, que é a de que: "a arte criaria nova fraternidade entre os homens, proporcionando-lhes uma linguagem universal" (Idem, p. 1037). Sua influência – da arte – poderia inclusive fazer com que a guerra desaparecesse. Certamente ele também está se referindo às artes decorativas para o lar. E segue dizendo que a arte "enobrece a mais insignificante flor campestre" (Ibidem). Ao concluir, exalta a nobreza da arte afirmando que "não há nada, por ignóbil que seja, que a arte não possa santificar" (Idem, p. 1038).

Assim, podemos observar que, de acordo com a linha de pensamento traçada por Wilde, é fundamental a defesa da importância da arte na vida não somente pelo aspecto estético ou, na famosa expressão, da arte pela própria arte. Wilde acredita que a arte tem a força de humanizar o homem.

2.4 "Aos Estudantes de Arte" (conferência proferida na Real Academia do clube de Golden Square, Westminster em 28 de junho de 1883)

Na sua mais curta conferência, a última de uma série de quatro, Oscar Wilde retoma mais uma vez o tema da arte e da beleza por ela gerada. Vejamos o que afirma o conferencista a esse respeito:

Na conferência que tenho a honra de pronunciar diante de vós esta noite, não quero dar-vos nenhuma definição abstrata da beleza. Porque os que trabalhamos na arte não podemos aceitar teoria alguma da beleza em troca da própria beleza, e assim, longe de tentar isolá-la em uma fórmula dirigida ao intelecto, tratamos, pelo contrário, de materializá-la em uma forma que proporcione alegria à alma por meio dos sentidos. Queremos criá-la e não defini-la. A definição deveria seguir a execução: a obra não deveria adaptarse à definição (idem, p. 1038)

Nessas linhas iniciais, Wilde sintetiza a sua intenção quando pensou no ciclo de conferências a serem proferidas pela América do Norte, a de não teorizar sobre a arte e sim defender a sua importância e estimular a sua criação. No entanto, por mais que afirmasse não querer oferecer teoria sobre a arte, ele o fez. Porém, apesar disso, o texto de suas conferências não comporta abstrações evasivas ou análises impressionistas. A defesa do papel fundamental da arte na vida mostra por si só que a relevância do tópico ultrapassa a barreira teórica, sendo prática recorrente na sua vida. Esse era o espírito que Wilde buscava disseminar nos seus ouvintes.

Ainda seguindo essa linha de pensamento, Wilde recusa a arte como pertencendo a uma nação. Para ele, "esta expressão 'arte inglesa' é uma expressão vazia de sentido" (Ibidem). A princípio, pode parecer contraditória essa afirmação quando lembramos do título, e do conteúdo, de uma de suas conferências: O Renascimento Inglês da Arte.

Na verdade, quando ele afirma que a arte não é nacional e sim universal, Wilde está tentando valorizar a individualidade do artista. Como exemplo, ele cita uma de suas maiores paixões, a saber, os gregos. Ele é taxativo ao afirmar que não se pode dizer que os gregos em geral foram grandes artistas. Tal elogio, segundo ressaltou, deve-se restringir aos cidadãos da cidade de Atenas, e, de preferência, estar circunscrito ao período histórico do século V a.C. em que viveram "os maiores poetas e os maiores artistas do mundo antigo" (Ibidem).

Por fim, retoma a diferenciação entre o artista e o artesão. Wilde ressalta a marca e/ou a falta da marca do artesão e/ou artista em uma obra. Ele diz que para os artesãos – o

tecelão, o oleiro, o ferreiro – a marca de suas mãos é o que caracteriza sua obra de arte; enquanto que para o artista o mesmo não ocorre:

Qual a diferença entre a arte especialmente decorativa e a pintura? A arte decorativa revela seu material; a arte imaginativa o anula. O tapete mostra seus fios como parte de sua beleza; um quadro anula sua tela, dela não deixa ver nada. A porcelana faz ressaltar seu vidrado. A aquarela dissimula o papel (Idem, p. 1044).

É possível identificar nessa passagem a influência de um dos seus mestres de Oxford, Walter Pater, pois ambos – mestre e discípulo – ressaltam a diferenciação que se deve estar atento quando se critica formas diversas de arte. A esse respeito, Pater nos alerta:

Cada tipo de arte, com seu peculiar e intraduzível apelo aos sentidos, tem o seu modo especial de alcançar a imaginação, e suas próprias responsabilidades especiais com o seu material. Uma das funções da crítica estética é definir essas limitações; estimular na medida em que uma determinada obra de arte preenche suas próprias responsabilidades com seus materiais particulares (2005, p. 87).¹¹

À luz de Pater, somos lembrados das diferenciações que existem entre os diversos tipos de arte, o que obviamente demanda críticos de arte também diversos, cada qual trabalhando com sua área de interesse. Ao aproximar os pensamentos, através das citações, de Wilde e Pater podemos perceber uma crítica velada contra a forma de crítica estética que não individualiza o artista e sua arte, tratando todo tipo de arte da mesma forma. Para os dois, certamente essa postura demonstra desconhecimento do tema a ser tratado ou preguiça intelectual por parte do crítico, fato que não pode ser aceito de maneira subserviente pelo artista, e muito menos pelo público que lê a crítica.

Dessa forma, por mais que Wilde tentasse minimizar os efeitos de sua conferência, negando a sua intenção de teorizar sobre a arte, ele não só o fez como alcançou o nível ideal de um crítico a serviço da 'crítica estética' – como Pater analisou. Consciente ou não da influência de seu mestre oxfordiano, Wilde estabeleceu com clareza a diferença entre os trabalhos de um artista e de um artesão, ecoando, como dissemos, os ensinamentos de Pater. Por certo, por estar diante de estudantes de arte, como informa o próprio título da conferência,

_

¹¹ Trecho original: "Each art, therefore, having its own peculiar and untranslatable sensuous charm, has its own special mode of reaching the imagination, its own special responsibilities to its material. One of the functions of aesthetic criticism is to define these limitations; to estimate the degree in which a given work of art fulfils its responsibilities to its special material" (2005, p. 87).

Wilde procurou estimular a criação artística, sem necessariamente se preocupar em traçar definições fechadas para a arte e para o fazer artístico.

3. PRODUÇÃO CRÍTICA: ENSAIOS

A título de esclarecimento, as questões abordadas por Wilde em seus ensaios críticos são de rica diversidade, impossibilitando assim uma análise minuciosa de todos os temas levantados. O que foi feito no presente capítulo foi uma seleção dos pontos que julgamos mais significativos para a discussão da visão do autor irlandês sobre a arte, tema central dessa dissertação. Em várias passagens dos seus ensaios, Wilde cita inúmeros autores e obras, fazendo comentários detalhados sobre cada um deles, o que comprova sua enorme erudição. Contudo, o espaço e o recorte destinados à presente pesquisa nos força a fazer escolhas e, como toda escolha deve seguir um critério, o nosso foi o de procurarmos nos restringir a passagens pertinentes ao tema maior da dissertação.

Como já demonstrado no capítulo anterior, Wilde foi um exímio conferencista e articulador intelectual, dotado de um conhecimento de arte que abrange desde a Grécia Antiga até seus contemporâneos vitorianos. Sua obra ensaística também revela inúmeras referências a variados períodos históricos, além de um rigor formal que demonstra sua sólida formação. Além disso, podemos perceber, também em seus ensaios críticos, a recorrência de temas relacionados à questão do fazer artístico.

Na comparação desses ensaios com suas conferências é possível perceber a mudança de um estilo mais leve e quase informal (das conferências) para um mais referencial, denso e analítica (dos ensaios). Certamente, esse tipo de mudança está relacionado aos diferentes gêneros textuais, uma vez que os textos das conferências apresentam um tipo de linguagem para ser falada, proferida verbalmente para um determinado público ouvinte. Assim, entendemos que – diferentemente do caráter mais expositivo das conferências – os ensaios escritos por Wilde consolidam, de uma maneira estruturada e crítica, o pensamento estético defendido pelo escritor irlandês.

Dentro de sua obra completa os ensaios somam seis textos, que refletem aspectos das doutrinas estética e literária wildeanas. Essas obras foram inicialmente publicadas nas revistas literárias para as quais Wilde contribuía, a saber, *Pall Mall Gazette*, *Daily Chronicle* e *The Lady's World* — que mais tarde teve o nome alterado para *The Woman's World* (ELLMANN:1988, p. 15). Em 1891, o autor reuniu em um só volume seus ensaios para publicação em livro, dando-lhe o título de *Intenções*. A partir do primeiro desses ensaios, que

data de 1885, damos início à análise de três dessas obras wildeanas: "A Verdade das Máscaras", "A Decadência da Mentira", "O Crítico como Artista".

3.1 "A Verdade das Máscaras"

Começaremos a análise desse ensaio de uma maneira peculiar: pelo seu último parágrafo. Podemos dizer que essas linhas finais são uma teoria ontológica sobre o tema da arte e verdade, podendo assim ser lidas como um resumo teórico sobre os dados históricos apresentados nos parágrafos anteriores. Vejamos o que diz Wilde:

Uma verdade, em arte, é aquela cuja contraditória é igualmente certa. E assim como tão somente pela crítica de arte, e graças a ela, é que podemos mergulhar na teoria platônica das idéias, tão somente pela crítica de arte, e graças a ela, podemos compreender o sistema dos contrários de Hegel. As verdades metafísicas são as verdades das máscaras. (WILDE, 2003, p. 1069)

Com esse arremate, Wilde sugere que, apesar de defender seu ponto de vista no que tange ao uso do figurino das montagens teatrais, outra perspectiva dissonante ou até mesmo oposta seria igualmente aceitável. No campo da arte, contradições são aceitas e valorizadas. Assim, de maneira para que esse embate de ideias e conceitos aconteça, nada melhor do que valer-se da crítica de arte: ferramenta ideal para aproximar opostos e explorar contradições.

Uma leitura atenta desse parágrafo nos permite observar uma contradição no pensamento do próprio Wilde, uma vez que a defesa que ele faz é da obra de arte em si. No entanto, essas linhas sinalizam que existe algo superior à arte, que seria a crítica sobre a produção artística. Porém, ele mesmo se absolve: "Não que aprove eu tudo quanto disse neste ensaio. Há neles coisas com as quais estou em completo desacordo" (Ibidem).

Sobre o restante do texto, trata-se, grosso modo, de um ensaio sobre a arqueologia nas produções teatrais das peças shakespeareanas com foco no valor do figurino. Vale lembrar que a ciência da arqueologia é aquela que estuda a vida e a cultura humanas no passado, cujo *corpus* de estudo são as evidências materiais deixadas pelos nossos antepassados, tais como vasilhas, ferramentas e até mesmo restos de construções e túmulos¹². Ao recuperar esses objetos, os arqueólogos buscam entender o modo de vida no passado traçando a linha de

¹² Fonte: http://www.answers.com/topic/archaeology. Acessado em 27 de dezembro, 2010.

conexão com o presente, contribuindo assim para uma melhor compreensão do tempo atual em que vivemos.

Dessa maneira, quando Wilde se ocupa da recuperação do modo de vida da era shakespeareana, através dos objetos de cena e particularmente com as roupas da época, ele está preocupado em entender de uma maneira mais detalhada o texto do bardo inglês. Além disso, sabemos que Oscar Wilde dava especial atenção ao ato de vestir-se, sendo considerado um dândi. No entanto, nesse ensaio o valor que ele aponta em relação aos figurinos das montagens teatrais não está ligado a uma questão estética. Wilde começa se queixando dos ataques que a crítica teatral fazia sobre as tentativas de recriação das épocas históricas nas encenações produzidas.

Wilde também questiona o fato de alguns críticos entenderem que Shakespeare não dava importância à indumentária nas suas produções teatrais. A respeito dessa postura dos críticos, Wilde afirma o seguinte:

Qualquer pessoa pode comprovar, se estudar atentamente o método desse autor, que absolutamente nenhum dramaturgo francês, inglês ou ateniense confia tanto quanto ele na indumentária de seus atores para seus efeitos ilusionistas (Idem, p. 1047)

A partir daí, o que temos nesse ensaio é uma detalhada pesquisa sobre o uso do figurino nas peças de Shakespeare em associação ao que Wilde chama de ciência da arqueologia. Por exemplo, ao comentar a peça *Henrique VIII*, ele aponta a constante presença de danças e mascaradas para afirmar que ninguém melhor que o bardo inglês para saber que "a beleza do traje fascina sempre os temperamentos artísticos" (Ibidem). Sobre essa mesma peça, ele lembra da minuciosidade dos detalhes quando são feitas referências aos colares do rei e às pérolas de Ana Bolena (personagem). Ademais, segundo Wilde, o figurino recuperado de uma época seria o que mais aproximaria a montagem atual daquela da época recriada, sendo mais importante até do que o cenário.

Permeando os comentários sobre o figurino de inúmeras peças de Shakespeare, Wilde faz uma defesa da arqueologia das montagens para fins artísticos, que nada mais é do que considerar fundamental a recuperação não só do texto de uma determinada época passada, bem como todos os detalhes por ele trazidos, como objetos de cena e figurino. Ao contrário do que a crítica especializada da época acreditava, Wilde refuta a crença de que a utilização da arqueologia nos espetáculos provinha de um pedantismo presunçoso e sem fundamento. Para ele "o palco é, não só lugar de reunião de todas as artes, mas também a reincorporação

da arte à vida" (Idem, p. 1057). Ele ainda reforça que, ao se estudar a época de Shakespeare, é possível observar que a arqueologia foi uma de suas feições características, não havendo assim motivo para não ser recriada quando em uma montagem futura.

Como mencionado no início desse capítulo, Wilde começa o ensaio se queixando da crítica teatral especialmente em relação à arqueologia das montagens, sendo esse sentimento perceptível por várias vezes. Já no meio do texto ele admite que a arqueologia não seria algo particularmente encantador se não tivesse vínculo com alguma forma de arte:

Admito que se ataque a arqueologia pelo seu realismo excessivo; mas atacála como pedantesca parece-me completamente fora de lugar [...] A arqueologia, como ciência, não é nem boa, nem má; é um fato simplesmente. Seu valor depende por inteiro da maneira de empregá-la e este emprego é da competência do artista e somente dele. Dirigimo-nos ao arqueólogo à busca de materiais e ao artista para o método. (Idem, p. 1059).

Dessa forma, entendemos que seu ensaio sobre a arqueologia das montagens shakespeareanas defende igualmente o uso dessa ciência para fins artísticos, bem como a interferência do artista no campo dessa ciência. O uso indiscriminado de um conhecimento específico não seria válido se não fosse o método artístico para agregar valor a ele e trazê-lo à medida da arte.

3.2 "A Decadência da Mentira"

Marcas da grande admiração de Oscar Wilde pelos antigos atenienses se fazem presentes de diversas maneiras em obras de Oscar Wilde como já mencionamos anteriormente. Em "A Decadência da Mentira" – um dos seus mais inflamados textos a respeito da arte – observamos que o formato escolhido foi o do diálogo socrático. Podemos entender a escolha como uma homenagem aos seus mestres gregos, ou mesmo uma maneira de dar forma artística a um texto sobre arte. Além disso, um dado curioso que chama a atenção do leitor são os nomes dos interlocutores: Cyril e Vivian (nome dos filhos de Wilde).

O escritor situa seus interlocutores em uma biblioteca de uma casa de campo em Nottinghamshire, um aprazível condado no coração da Inglaterra. Imaginar uma discussão sobre o tema da arte em um lugar desses é esperar que a discussão tenha como foco principal

a beleza da natureza e a tranquilidade daquele local. Não é exatamente o que acontece. Iniciando o texto, Cyril se queixa com Vivian de que ele passa muito tempo de seu dia dentro da biblioteca; assim, o convida para estender-se sobre a grama, fumar cigarros e gozar a bela natureza. No que Vivian retruca: "Gozar a Natureza! Tenho o prazer de comunicar-lhe que perdi essa faculdade por completo" (Idem, p. 1069). Dá-se início, dessa maneira cortante e direta, a defesa por Vivian da supremacia da arte sobre a natureza e sobre todos os outros temas sugeridos por Cyril.

Sabendo das crenças que Oscar Wilde defendia sobre a questão da arte, é seguro afirmar que nesse ensaio Vivian seria uma espécie de alter ego do autor irlandês. Como comentado anteriormente, a forma do diálogo socrático escolhida por Wilde pode ter sido somente uma intenção de homenagear os antigos gregos, que o influenciaram fortemente. Porém, dada a contundência de várias afirmações de Vivian sobre a arte em geral e sobre até mesmo autores contemporâneos de Wilde, pode-se especular que o uso de um alter ego o deixaria mais à vontade para fazer suas críticas de maneira mais ácida sem ser apontado como o verdadeiro autor das mesmas.

No entanto, não podemos esquecer dos mestres de Oxford – Ruskin e Pater – que, tanto quanto os gregos, influenciaram o pensamento de Wilde e que, de alguma maneira, aparecem nos ensaios do escritor irlandês. Particularmente sobre John Ruskin, mesmo não comungando das opiniões de seu mestre em todos os momentos, podemos dizer que a veemência com que Wilde defende o seu ponto de vista em "A Decadência da Mentira" pode ser tomada como um dos traços de Ruskin em Wilde.

A respeito dessa influência, o professor e crítico de arte George Landow nos chama a atenção para as várias características marcantes de Ruskin na obra de Wilde. Assim, vejamos o que ele nos diz:

Os estetas, muitos dos quais eram discípulos de Ruskin, provavelmente rejeitavam o tom firme característico de Ruskin tanto quanto qualquer dos seus específicos pronunciamentos – algo especialmente óbvio em trabalhos como o ensaio de Oscar Wilde "A Decadência da Mentira", que reformula muitos dos pontos centrais de Ruskin sobre o pensamento engenhoso, paradoxal e irreverente. Muitas das afirmações aparentemente ultrajantes sobre arte e natureza mostram-se ruskinianas na sua essência: sua rejeição do que for meramente mimese, crítica a Eliot e outros romancistas realistas,

e suas explicações sobre arquitetura e a maneira que Turner (e toda arte) nos ensina a ver vem diretamente de Ruskin (LANDOW: 1971, p. 54). 13

Como já mencionado anteriormente, nesse ensaio Wilde se vale de um tom extremamente firme e contundente. Logo na primeira fala de Vivian podemos perceber o tom apaixonado que o acompanhará ao longo de todo texto:

Dizem as pessoas que a Arte nos faz amar ainda mais do que antes a Natureza, que nos revela seus segredos e que uma vez estudados estes conscienciosamente, segundo afirmam Corot e Constable, descobrimos nela coisas que antes escaparam à nossa observação. Na minha opinião, quanto mais estudamos a Arte, menos nos preocupa a Natureza. Realmente, o que a Arte nos revela é a falta de plano da Natureza, sua estranha crueza, sua extraordinária monotonia, seu caráter completamente inacabado. A Natureza possui, sem dúvida, boas intenções; mas, como disse Aristóteles há muito tempo, não pode levá-las a cabo. (Ibidem)

A diferenciação entre natureza e arte é posta por Vivian (ou seria Wilde?) de maneira a deixar bem clara a posição superior da arte. Nas suas colocações, a arte toma a forma de mestre supremo, que viria a ensinar a natureza o que seria o verdadeiro ideal de vida. Mesmo paisagens usualmente tidas como agradáveis são descritas de maneira firme, chamando a atenção sempre para o lado mais cruel e menos prazeroso dos ambientes naturais. Assim, a respeito de uma relva, não se comenta sobre o aroma que ela empresta ao campo, ou sua bela coloração esverdeada e sua umidade refrescante. Muito pelo contrário, o que é ressaltado são atributos como "relva dura e úmida [...] cheia de asperezas e de repelentes insetos negros" (Idem, p. 1070). Segundo o ponto de vista desenvolvido, à natureza resta "morrer de inveja" de móveis geometricamente perfeitos construídos pelo "operário mais humilde", os quais ela (a natureza) nunca teria condição de criar, pois a natureza é torta e sem charme, enquanto que a arte, simétrica e elegante (Ibidem).

Os interlocutores continuam conversando, quando Vivian comenta que acabou de escrever um artigo que "se lhe derem atenção, poderá ocorrer uma nova Renascença da Arte" (Idem, p. 1071). Cyril demonstra curiosidade e pergunta o assunto do artigo. Vivian responde: "Penso em dar-lhe o título de "A decadência da mentira: um protesto" (Ibidem).

_

¹³ No trecho original: The Aesthetes, many of whom were Ruskin's disciples, probably rejected Ruskin's characteristically earnest tone as much as any of his specific pronouncements — something especially obvious in works like Oscar Wilde's "The Decay of Lying", which repackages many of Ruskin's central points in witty, paradoxical, and often flippant ways. Many of Wilde's most apparently outrageous statements about art and nature turn out to be Ruskinian to the core: his rejection of simple mimesis, criticism of Eliot and other realist novelists, and his explanations of architecture and the way Turner (and all art) teaches us to see come straight from Ruskin. (LANDOW: 1971, p. 54).

Dois fatores nesse trecho chamam a atenção. O primeiro é a afirmação de que se o texto de Vivian for bem recebido por leitores e críticos em geral "poderá ocorrer uma nova Renascença da Arte". Certamente Wilde se referia ao movimento do Renascimento Inglês o qual ele elaborou em uma de suas conferências de mesmo nome, cujas ideias principais aproximam a produção artística produzida durante a era vitoriana com aquela produzida na Itália durante o Renascimento do século XV. Dessa maneira, temos um indício forte de que Vivian representa com precisão os valores defendidos por Oscar Wilde. Outro ponto interessante a ser ressaltado é a proximidade dos nomes do artigo escrito por Vivian e o ensaio do qual esse artigo faz parte. Wilde deu-lhe o subtítulo de "uma observação", enquanto que seu personagem fictício preferiu "um protesto". Duas palavras distintas que conferem peso diferente a um título.

Se um autor escolhe como um adendo ao título do seu texto a palavra "observação", não está se posicionando de maneira incisiva, visto que podemos entender todo texto escrito como uma observação sobre o assunto a ser comentado. No entanto, a palavra "protesto" possui uma carga mais forte, sugerindo a expressão de opiniões mais cheias de insatisfação. Assim, um artigo que é considerado um protesto sobre o assunto abordado revela que o ponto de vista será de crítica dissonante ao do *status quo*. Isso explica o tom ácido e mordaz que acompanha as colocações feitas por Vivian. Se nos outros ensaios de Wilde, as análises sobre arte são conduzidas com a discrição acadêmica costumeira, aqui a crítica segue o tom de uma conversa aberta entre amigos, típica de um diálogo. Tem-se, assim, a junção perfeita entre forma e conteúdo.

Na sequência, Vivian expõe seu ponto de vista sobre o ato da mentira, fazendo uma relação entre a decadência da mentira e o que chama de "caráter vulgar da literatura contemporânea" (Idem, p. 1072). Segundo Vivian, o fato de a mentira ter caído em desuso faz com que a literatura produzida seja de mau gosto, menor. A mentira é considerada como uma "arte, uma ciência e como prazer social" (Ibidem). Ele comenta que antigamente os historiadores escreviam seus textos, que se apresentavam como históricos porém cheios de ficção, e que aí repousava a qualidade desses textos. Entretanto, na contemporaneidade – ou seja, a era vitoriana – os romancistas que deveriam escrever ficção escrevem textos menores, pois são muito próximos da realidade, disfarçados de ficção (Ibidem).

Nesse momento cabe ressaltar a diferença de se avaliar uma posição pela perspectiva moral. Ao elaborar uma defesa da mentira, Vivian não está defendendo posições enganosas ou escusas. Deve-se estar atento ao caráter artístico que a palavra "mentira" comporta quando aplicada ao campo literário. Na verdade, o protesto anunciado no subtítulo é contra um tipo de

escrita que não exprime toda a amplitude do caráter imaginativo da literatura. Esse tipo de escrita é o Realismo. Corrente literária surgida na Europa no final do século XIX, o Realismo é exposto nesse ensaio como o motivo da queda na qualidade da literatura produzida na Inglaterra. Com seu sarcasmo característico, Wilde declara sobre os autores realistas, através de Vivian:

Pode ser encontrado na Biblioteca Nacional ou no Museu Britânico, buscando com descaramento o seu assunto. Nem sequer tem a coragem das ideias alheias, mas insiste em ir diretamente à vida para tudo e, afinal, entre as enciclopédias e sua experiência pessoal, fracassa miseravelmente, depois de esboçar tipos copiados de seu currículo familiar ou da lavadeira semanal e de adquirir um lote importante de informações úteis das quais não pode nunca libertar-se por completo, nem mesmo em seus momentos de máxima meditação. Seria difícil calcular a extensão dos danos causados à literatura por este falso ideal de nossa época. (Idem. P 1072)

Dessa maneira, o ataque feito à falta de mentira na literatura do século XIX é um protesto contra os textos realistas. Importante reconhecer que as palavras duras e firmes de Vivian contra a decadência da mentira são voltadas para os textos realistas, e não para os autores realistas, ao menos que esses autores só se ocupem da realidade para escrever seus romances. Nesse ensaio temos a elaboração de uma cuidadosa lista de autores vitorianos elencados por Vivian, com comentários precisos e detalhistas sobre seus livros e estilos de escrita; mais uma clara demonstração de erudição e conhecimento literário de Oscar Wilde.

O primeiro escritor vitoriano citado por Vivian é o escocês Robert Louis Stevenson (1850 – 1894), autor de vários livros de grande apelo popular, dentre eles sendo o mais famoso *O Estranho Caso do Dr. Jekyll e do Sr. Hyde* (1886). Grosso modo, esse livro é um exemplo de uma literatura que guarda pouca relação com a realidade, tendo Vivian chamado o autor de "mestre delicioso da prosa fantástica e delicada" (Idem, p. 1073). O entrave seria o fato de esse autor ter optado por escrever livros de caráter realista. Na sequência, Vivian cita outro romancista igualmente popular na era vitoriana, Rider Haggard (1856 – 1925), comentando sobre o mesmo 'defeito': "teve outrora as qualidades de um mentiroso perfeitamente magnífico, porém [...] agora quando nos conta algo maravilhoso, crê-se na obrigação de inventar uma recordação pessoal [...] como uma espécie de confirmação covarde" (Ibidem).

Dessa maneira, ao analisar essas passagens sobre os autores e suas respectivas obras, percebemos que a crítica feita nesse ensaio não é indiscriminada e sem fundamento, apesar de mordaz. Ela é feita diretamente ao Realismo e, por tabela, a todas as obras – ou até a

passagens específicas de algumas dessas obras – que representam essa forma de escrita, independente de quem as escreveu. Vivian prossegue nas três páginas seguintes com seus comentários detalhados de textos ou momentos realistas nos romances de dezenas de autores, revelando-nos o alcance que esses livros tiveram no período vitoriano.

Depois de Vivian citar quase todos os mais famosos autores do século XIX, Cyril interrompe seu interlocutor com uma pergunta que muda o rumo da prosa. Ele questiona: "É você então inimigo da modernidade da forma?" (Idem, p. 1077). Trata-se de uma questão importante para a discussão, visto ser um fato comum a crítica e o público por vezes rejeitarem um tipo de arte simplesmente pelo fato de essa arte estar em desacordo com o conforto de algo já aprovado e preestabelecido como artisticamente qualificado. O novo sempre causa medo e estranheza. Assim, a voz de Cyril representa o contraponto ideal para que o ensaio tenha a força de apresentar igualitariamente duas perspectivas com visões opostas, porém igualmente críticas.

O que seria essa 'modernidade da forma' que Cyril pergunta? Ele se refere ao Realismo, que para a época em questão (a vitoriana) seria o que havia de moderno. Dessa forma, Cyril quer saber se Vivian era contra o tipo de escrita realista; então ele não hesita em responder que sim. Para Vivian, simplesmente valer-se da "pura modernidade de forma" era algo menor, vulgar. Seria como lançar mão de um artifício artístico com o único fim de ser aceito pelo público e crítica. Seguir os métodos realistas era o equivalente a abandonar os valores elevados do espírito romântico para tão somente alcançar êxito e aceitação, sem se importar com os verdadeiros valores que fazem de um texto uma obra de arte. Vivian argumenta que não se trata simplesmente de rejeitar algo novo; e sim dar o devido valor ao que, com o passar dos anos, não sofreria alteração, isto é, o valor inabalável da ficção para a literatura (Ibidem).

Cyril, mesmo representando a perspectiva oposta às visões apresentadas por Vivian, nesse momento, concorda com Vivian e acrescenta:

Há algo de verdade no que você diz e não há dúvida de que, seja qual for o prazer que possamos encontrar na leitura de um romance puramente modelar, raramente gozamos de um prazer artístico, relendo-o. E isto é talvez o meio melhor e eficaz de reconhecer o que é ou não literatura. Se não se encontra prazer em ler e reler um livro, é inútil lê-lo uma vez sequer. (Idem, p. 1078)

Com essa resposta de Cyril, podemos afirmar que a oposição de ideias entre os dois interlocutores do ensaio acontece na maioria das vezes, mas não forçosamente em todos os

momentos. Não há a intenção de se forçar uma oposição de opiniões se ela não se apresenta de maneira sensata e lógica. Na base do diálogo socrático, o embate entre os interlocutores acontece de maneira a estimular uma discussão crítica, com amplitude de posições e pontos de vista. O mesmo acontece nesse ensaio de Wilde.

No fim desse trecho em que Cyril concorda com Vivian sobre a questão relacionada ao que seria ou não literatura, Cyril retoma o debate a respeito da natureza. No entanto, agora a comparação não é com a arte, mas com a vida. Ele quer saber: "Mas que diz você do retorno à Vida e à Natureza? Essa panacéia que está sendo sempre recomendada a nós?" (Ibidem). No que Vivian responde: "A Natureza está sempre em atraso em relação à época. Quanto à Vida, é o dissolvente que destrói a Arte, o inimigo que arrasa sua casa" (Ibidem). Se lembrarmos que para Wilde os ideais românticos eram os valores que deveriam nortear toda arte que se quer de alta qualidade, dilui-se assim o paralelo entre as opiniões expressas por Vivian nesse ensaio e as do autor irlandês em todos os seus ensaios e conferências; uma vez que o retorno à natureza estava no cerne do projeto romântico. Entretanto, há um detalhe que devemos estar atentos. Vamos a ele.

O caráter atrasado da natureza, ressaltado por Vivian, corresponde, mais uma vez, ao uso exagerado dos componentes da realidade na literatura. Minuciosamente, Vivian explica:

Bem, talvez seja um tanto misterioso. Eis aqui o sentido disto. Se a Natureza significa o instinto simples e natural, em oposição à cultura e à consciência, a obra produzida sob sua influência resultará sempre antiquada, caduca, passada de moda. Um toque de Natureza pode consolidar o Universo, mas dois toques de Natureza destroem qualquer obra de Arte. Por outra parte, se consideramos a Natureza, como o conjunto dos fenômenos exteriores ao homem, não se descobre nela mais do que aquilo que eles lhe levaram. Ela não tem nenhuma inspiração. Wordsworth foi para os lagos, mas nunca chegou a ser um Poeta dos Lagos. Encontrou nas pedras os sermões que ele já tinha escondido ali. Passeou pela comarca, moralizando, mas o melhor de sua obra foi produzido, quando voltou à poesia e abandonou a Natureza (Idem, p. 1079).

Esse comentário ilumina as críticas feitas por Vivian ao Realismo e à 'Natureza', visto que a má literatura seria fruto do exagero desses elementos. Outro ponto nessa citação deve ser ressaltado. Ao defender a poesia de William Wordsworth (1770 – 1850), Vivian afirma que o poeta romântico inglês nunca foi um dos Poetas dos Lagos. Esse termo, em inglês *lake poets*, se refere a um grupo de poetas que moravam na região de Lake District, uma área montanhosa no noroeste da Inglaterra; e que, grosso modo, tinham nas montanhas dessa região sua principal fonte de inspiração. Esses poetas influenciaram uma miríade de

escritores, dentre os mais famosos Walter Scott (1771-1832). Seus poemas foram publicados na revista de linha conservadora *Edinburgh Review*, tendo recebido críticas muito negativas dos seus editores, como, por exemplo, Thomas Carlyle (1795 – 1881). Essa revista foi considerada um dos mais influentes periódicos literários durante o século XIX, tendo ficado em atividade de 1802 até 1929.

De acordo com Vivian, embora tenha tido essas paisagens como inspiração, Wordsworth não fazia parte desse grupo. No entanto, o escritor e crítico literário Thomas De Quincey (1785 – 1859), em sua obra *Recollections of the Lakes and the Lake Poets* (1970), afirma que Wordsworth fazia sim parte desse grupo, juntamente com Samuel Taylor Coleridge (1772 – 1834) e Robert Southey (1774 – 1843). Entretanto, como esses poetas não seguiam nenhum tipo de escola ou prática literária comum, não há grande inverdade histórica nas palavras de Vivian. Certamente o que Vivian quis reforçar foi o fato de a boa poesia produzida por Wordsworth nunca estar atrelada à natureza tão somente. Se as montanhas de Lake District foram inspiração para o poeta romântico, ele superava essa questão tendo outras fontes para sua poesia. De acordo com Vivian, Wordsworth tinha um toque de natureza em seus poemas, mas não o suficiente para ser chamado de Poeta dos Lagos.

Dando continuidade à leitura do seu artigo para Cyril, Vivian levanta uma questão que nos faz refletir sobre como devemos ler um texto ficcional sem confundir, inocentemente, as opiniões do escritor com as do personagem. E o mote é uma passagem de *Hamlet*, na qual o príncipe da Dinamarca versa a respeito da arte que é comparada a um espelho da natureza. Segundo Vivian, o personagem Hamlet pronunciou "esse infeliz aforisma" de propósito, de maneira a convencer os espectadores de sua total "insensatez em todas as questões de arte" (Idem, p. 1083). E ele ainda acrescenta: "Meu caro rapaz, diga você o que quiser. Não é isto mais do que uma simples expressão cênica que não representa tampouco a verdadeira opinião de Shakespeare sobre a arte, como os discursos de Iago não representam suas convicções morais" (Ibidem).

Seguramente os discursos de Iago não representam os valores de Shakespeare, e possivelmente o entendimento do bardo inglês sobre arte vai além da visão do seu personagem mais famoso. No entanto, não façamos desse trecho uma armadilha para a nossa própria interpretação desse ensaio. Se compararmos todos os outros ensaios e as conferências com as opiniões apresentadas por Vivian nesse texto, é possível afirmarmos que elas seguem a mesma linha de raciocínio empreendida por Wilde. Assim, faz sentido afirmar que o escritor apresente suas opiniões através de Vivian. Ao alertar o leitor para esse tipo de leitura, Vivian parece mais tentar afastar de Wilde a responsabilidade por suas opiniões ferozes e diretas, do

que realmente negar a confluência de ideias entre os dois. Ademais, devemos também ler esse trecho como um alerta real para essa falta de habilidade recorrente do leitor médio vitoriano.

Já próximo do fim do texto, Vivian sugere que a vida imita a arte e não o contrário, sendo assim o norte e o ideal a ser cultivado. Volta a afirmar que a boa literatura deve se distanciar das coisas mundanas e se basear no poder imaginativo da mentira: "Toda arte má provém de um retorno à Vida e à Natureza e de ter querido elevá-las à altura de ideais" (Idem, p. 1094). O desfecho do ensaio ressalta a importância da mentira para a arte:

No momento em que a Arte abre mão de seu meio imaginativo, abre mão de tudo. Como método, o Realismo é um completo fracasso e o artista deve evitar a modernidade de forma e a modernidade de assunto. Para nós que vivemos no século XIX, qualquer século, menos o nosso, pode oferecer assunto artístico apropriado [...] A vida avança mais depressa que o realismo, mas o Romantismo precede sempre a vida [...]. A revelação final é que a Mentira, isto é, o relato das belas coisas falsas, é a própria finalidade da Arte (Ibidem).

Desse modo, Wilde declara o completo fracasso do Realismo, uma vez que tal movimento se vale muito da realidade perceptível como fonte de inspiração, quando que para o autor irlandês quanto mais nos afastamos do nosso tempo presente, melhor será a qualidade da arte produzida. Para tanto, ele exalta o Romantismo, que, segundo ele, precede a vida. Ao finalizar sua colocação, ele eleva a mentira – a falsidade literária – como o que de mais inspirador há.

3.3 "O Crítico como Artista"

Antes de iniciar o ensaio propriamente dito, somos apresentados ao cenário e aos dois personagens que irão conduzir a conversa. Eles são Gilberto e Ernesto, que conversam em uma biblioteca de uma casa em Piccadilly, localizada em frente ao Green Park, o que já serve para indicar o alto nível social dos personagens. Valendo-se da mesma forma de diálogo usada no ensaio anterior, Wilde inicia o texto afirmando, com um toque característico do seu humor sarcástico e paradoxal, que essa primeira parte vem "acompanhada de algumas observações sobre a importância de não fazer nada" (Idem, p. 1110). Ao ser questionado por Gilberto sobre o livro que estava fazendo-o rir, Ernesto responde:

Enquanto você estava tocando, andei folheando-o, não sem divertir-me, embora, em regra, não me agradem essas *Memórias* modernas. Quase sempre são escritas por pessoas que perderam completamente a memória, ou que nunca fizeram nada que valesse a pena ser recordado. Isto explica seu êxito, sem dúvida, pois o público inglês sente-se sempre perfeitamente à vontade, quando uma mediocridade lhe está falando (Idem, p. 1110).

Com esse início irônico, é possível termos uma noção do humor dos personagens e da maneira como eles fazem suas colocações. Soma-se a isso o fato de ambos os personagens fazerem comentários a respeito do gosto duvidoso do público inglês. Se por um lado Ernesto comenta sobre a mediocridade que deixa os ingleses à vontade, por outro Gilberto emenda: "O público é prodigiosamente tolerante. Perdoa tudo, menos o gênio" (Idem, p. 1111). Outra crítica direta que deixa clara a insatisfação de Gilberto com os leitores que desprezam os escritores e artistas geniais.

Ademais, temos também nesse trecho um lamento sobre a falta de memória dos ingleses com a sua própria história; o que pode explicar a falta de cultura e a pouca capacidade de reconhecer seus melhores artistas. O fato de o título da obra que Ernesto estar lendo ser *Memórias* reforça a ironia a essa crítica.

Dando prosseguimento à conversa, Gilberto tece comentários sobre música, estabelecendo uma interessante relação entre a música e determinados sentimentos. Ele diz: "A música [...] cria para nós um passado que desconhecíamos e enche-nos do sentimento de tristezas que estiveram ocultas às nossas próprias lágrimas" (Idem, p. 1113). De acordo com Gilberto, dessa maneira, uma forma de arte como a música nos revela sentimentos e emoções

que nós possuímos e que, por motivos diversos, desconhecemos; como se através da arte – ou somente através dela – fosse possível ao homem ter acesso a emoções mais ocultas, contribuindo assim para o seu autoconhecimento. Isso revela a força que a arte tem para a vida.

No mesmo fluxo de pensamento, Ernesto é levado a questionar a crítica de arte de seu tempo. Ele se posiciona de maneira firme:

Para que serve a crítica de arte? Por que não deixar o artista em paz a criar um novo mundo, se assim o deseja, ou, se não, fazer um esboço do mundo que já conhecemos e do qual cada um de nós, na minha opinião, se cansaria, se a arte, com seu fino espírito de escolha e seu delicado instinto de seleção não o purificasse, por assim dizer, para nós, dando-lhe uma perfeição momentânea? Parece-me que a imaginação estende, ou deveria estender, a solidão em torno de si e trabalha melhor em meio do silêncio e do recolhimento. Por que há de ser o artista perturbado pelo clamor estridente da crítica? E da obra criadora? Que autoridade tem para isso? (Ibidem).

Nesse trecho, podemos ter uma noção do provável incômodo que a crítica de arte da era vitoriana causava a alguns artistas. Além disso, outra percepção que temos nessa citação é a confluência de pensamentos entre os personagens desse ensaio e de Oscar Wilde. Assim, mais uma vez, é possível sentirmos a voz do escritor irlandês ecoando suas fortes opiniões através de seus personagens.

Depois de comentar sobre os críticos, Gilberto passa a fazer comentários detalhados sobre autores. Ao longo de todo texto, há referências a inúmeros escritores e artistas. Em particular, chama a atenção o modo como Gilberto comenta sobre o poeta e dramaturgo inglês Robert Browning (1812 – 1889). Inicialmente ele faz comentários sobre a poesia de Browning de forma extremamente negativa, afirmando que o recurso da rima nas mãos do autor inglês resulta em algo rude e disforme (Idem, p. 1114). No entanto, logo a seguir, ele situa Browning, na história da literatura ocidental, como um dos maiores escritores de ficção, afirmando que, como criador de personagens, estaria à mesma altura de Shakespeare (Idem, p. 1115).

Curioso perceber que, imediatamente após criticar o trabalho dos críticos que não dão paz aos artistas, Gilberto coloca-se na mesma posição deles, em especial a de Browning, quando começa a comentar sobre alguns escritores, em especial Robert Browning. Gilberto é direto ao avaliar negativamente a poesia do escritor inglês, o que, vale acrescentar, era uma posição recorrente na primeira metade do século XIX. A respeito da recepção negativa do

público e crítica concernente à obra poética de Browning, a professora Glenn Everett comenta:

Para os leitores do século 21 da poesia de Robert Browning, as reações de seus contemporâneos podem parecer assustadoras. Estamos preparados para ver Browning ser avaliado negativamente pelas suas referências obscuras e sintaxe difícil, mas os críticos dos 1830s, '40s e '50s foram mais extremos: era impossível tirar algum sentido de sua poesia, eles diziam, ele deve ter enlouquecido, ele era ilegível. Essa pecha de "ilegibilidade" é curiosa, já que hoje em dia a leitura padrão de seu trabalho é a de que seria a variedade da "poesia de experiência" romântica, o tipo de coisa com a qual seus críticos deveriam ter tido bastante familiaridade. Algo está errado. Enquanto a crítica moderna vê mais similaridades entre Browning e seus mestres do que diferenças, seus contemporâneos reagiram como se eles estivessem lidando com algo novo e distante¹⁴.

Everett nos revela que a crítica vitoriana não apreciava a poesia de Browning. É possível evidenciar, assim, que por mais que Gilberto reclamasse dos críticos da sua época, ele não agia de forma diferente ao criticar seus contemporâneos, sugerindo um claro paradoxo no seu pensamento.

Logo após esses comentários sobre Browning, Ernesto começa a expor suas opiniões argumentando que os críticos de arte não existiam nos momentos históricos de criações mais importantes para a história da humanidade. Porém, mais à frente até o final do ensaio, ele sugere concordar com a opinião de Gilberto de que a maior forma de arte é a crítica. Quando Ernesto afirma que na Grécia Antiga não havia críticos de arte, ele estava se referindo à estrutura organizada de críticos que escreviam para revistas e periódicos tão comuns no século XIX. A queixa a respeito desses críticos se deve ao fato de esse personagem acreditar que os mesmos falavam do que desconheciam. Sem meias palavras, Ernesto aponta para uma mediocridade dos críticos de "enfadonhas revistas de arte, nas quais os vendilhões falam aquilo que não compreendem" (Idem, p. 1117).

Seguindo o diálogo, Ernesto é interpelado por Gilberto que considera falhas as opiniões de Ernesto, e ainda demonstra receio de que o amigo "tenha estado ouvindo a conversa de pessoas mais velhas (...), coisa sempre perigosa" (Ibidem). Dando curso ao

¹⁴ Trecho no original: "To twentieth-century readers of Robert Browning's poetry, the reactions of his contemporaries may seem startling. One is prepared to see Browning disliked for his obscure references and difficult syntax, but the critics of the 1830s, '40s, and '50s were more extreme: it was impossible to make sense of his poetry, they said, he must have gone mad, he was unreadable. This charge of "unreadability" is curious, for today the standard view of his work is that it is a variety of the Romantic "poetry of experience," the kind of thing with which his critics should have been most familiar. Something is amiss. Whereas modern criticism sees more similarities between Browning and his predecessors than differences, his contemporaries react as if they are facing something new and alien. (EVERETT). Retirado do site: http://www.victorianweb.org/authors/rb/dm2.html.

diálogo, inicia outro ponto de discussão, igualmente polêmico: a contraposição entre a literatura e o jornalismo. Gilberto comenta: "Quanto ao jornalismo moderno, não me cabe defendê-lo. Sua existência está justificada pelo grande princípio darwiniano da sobrevivência dos mais vulgares. Tenho que cuidar apenas de literatura" (Idem, p. 1117). Ernesto pergunta então qual seria a diferença entre a literatura e o jornalismo, e Gilberto responde: "O jornalismo é ilegível e a literatura não se lê. Isto é tudo" (Ibidem). Com esse comentário, podemos afirmar que ambos os personagens se expressam de modo firme e sarcástico, o que nos faz considerá-los também como uma maneira encontrada pelo escritor para discutir questões polêmicas, revelando suas próprias opiniões. Apesar de escrever regularmente para jornais e revistas de literatura, o escritor irlandês sempre questionou a crítica que ele considerava como de baixa qualidade, não fundamentada em estudos ou simplesmente impressionista. É possível notar também um certo rancor direcionado ao público leitor que estaria mais interessado em um tipo de literatura de caráter mais popular.

Essa discussão sobre a diferença entre literatura e jornalismo não se estende, pois Gilberto logo retoma a questão sobre a crítica na Grécia Antiga. Ele comenta: "Quanto à sua afirmação de que os gregos não tinham crítica de arte, acho-a absurda. Seria mais justo dizer que os gregos eram uma nação de críticos de arte" (Ibidem). Nesse momento, Gilberto sustenta que a arte produzida na Atenas antiga era toda ela uma forma de teoria da arte, como um epítome de como a arte deveria ser compreendida e/ou produzida. Mais à frente no diálogo, ele retoma uma das principais obras dos gregos, a saber, *Poética* de Aristóteles. Citando:

Recordemos simplesmente uma perfeita obrinha de crítica estética, a *Poética* de Aristóteles. Está mal escrito, pois sua forma não é perfeita. Compõe-se talvez unicamente de notas tomadas para uma conferência sobre a arte ou de fragmentos isolados, destinados a algum livro mais importante. Mas no seu caráter geral e no seu tratamento é absolutamente perfeita. A ação da arte sobre a ética, sua importância para a cultura e para o desenvolvimento do espírito, e seu papel na formação do caráter, tinham sido definidos, de uma vez para sempre, por Platão; mas nessa obra vemos a arte considerada do ponto de vista, não já moral, mas puramente estético (Idem, p. 1120).

À sua maneira peculiar, chamando a obra de Aristóteles de 'obrinha', Gilberto exalta a *Poética* pela abordagem do mestre grego ao isentar a arte de qualquer obrigação com questões de ordem cultural, espiritual ou moral; como o fez Platão. Assim, podemos

identificar com clareza que o ponto de vista "puramente estético" de Aristóteles é uma das principais influências de Oscar Wilde.

Voltemos à questão da presença da crítica de arte na Antiguidade. Sobre o papel da crítica na Grécia Antiga, mostrando-nos mais uma vez seu humor paradoxal, Gilberto exprime o desejo de não discorrer mais sobre esse assunto naquele momento, pois "a conversa erudita é a pose do ignorante" (Ibidem). O personagem afirma que a educação é algo realmente fundamental, porém "convém recordar, de quando em quando, que nada do que vale a pena ser conhecido pode ser ensinado" (Idem, p. 1118). Ele estabelece esse conceito reconhecendo o papel crucial da experiência empírica para o verdadeiro conhecimento. No término do parágrafo, ele conclui seu pensamento identificando a literatura como um chamado para a vida: "O pensamento é maravilhoso, mas a aventura é mais maravilhosa ainda" (Ibidem).

Ernesto insiste que seu interlocutor retome a discussão que havia ficado em aberto sobre os gregos serem uma nação de críticos de arte. Ele questiona Gilberto a respeito de que tipo de crítica de arte os gregos teriam nos deixado. Essa indagação é respondida da seguinte maneira:

Meu querido Ernesto. Ainda que não tivesse chegado até nós nenhum fragmento de crítica de arte dos tempos helênicos, nem por isso seria menos verdade que os gregos foram uma nação de críticos de arte e que inventaram essa crítica, bem como todas as demais. Que é que devemos, antes de tudo, aos gregos? Simplesmente isto: o espírito crítico. E esse espírito que eles exerciam sobre questões religiosas, científicas, éticas, metafísicas, políticas e educativas, exerceram-no também sobre as questões de arte e realmente legaram-nos sobre as duas artes mais elevadas, sobre as artes supremas, o mais perfeito sistema de críticas que o mundo jamais viu (Ibidem).

Ele ainda se refere nesse trecho ao que seriam as 'duas artes supremas'. Diante da curiosidade de Ernesto sobre o que viriam a ser essas tais artes, Gilberto confirma serem as duas artes supremas "A Vida e a Literatura" (Ibidem). A caixa alta grafada por Wilde ao escrever as palavras 'vida' e 'literatura' dá o tom da amplitude da afirmação feita por Gilberto. Ele elabora a questão retomando a ideia anteriormente apresentada de que o pensamento e o fator intelectual são de extrema importância para a vida. No entanto, ele, Gilberto, acrescenta que a vida seria o que de mais supremo teríamos a usufruir, e a literatura seria, em suas palavras "a perfeita expressão da vida" (Ibidem). Assim, ele sugere que à literatura cabe o papel de reescrever a vida como nós gostaríamos que ela fosse. Ou, como nós não gostaríamos que ela fosse. Ou seja, à literatura cabe um diálogo constante com a vida sendo sempre intermediada pela imaginação, poder máximo de criação só capaz de ser

expressa pelo homem. Em suma, à literatura cabe o papel de trazer a vida à medida do homem.

Seguindo o diálogo, Ernesto declara que os grandes artistas produzem suas obras de arte de maneira inconsciente, como se o gênio da criação não estivesse imbuído da análise sobre o processo criativo em si: "Eu deveria dizer que os grandes artistas trabalham inconscientemente, que eram mais sábios do que sabiam" (Idem, p. 1122). Entretanto, Gilberto interpela seu interlocutor de maneira veemente, discordando por completo dessa afirmação, e afirma que não existe arte ou beleza produzida por um espírito criativo que não esteja consciente de si mesma. E ainda acrescenta, retomando a discussão anterior, de que "a consciência de si mesmo e o espírito crítico são uma só coisa" (Idem, p. 1123). Desse modo, e mais uma vez, Gilberto reafirma seu pensamento inicial sobre a crítica – não aquela das revistas vitorianas – mas aquela representada pelo espírito crítico, a mais forte herança grega para a civilização ocidental.

Podemos então entender, segundo o que afirma o personagem, que a verdadeira criação artística deve ser dotada de análise crítica sobre o seu próprio processo. O conceito de inspiração, usado por vários artistas e críticos, como algo do qual não se teria controle, pode ser entendido como uma chama inicial, uma ideia, um conceito, uma abstração necessária de que o artista parte para então dar início ao trabalho criativo. No entanto, o caminho percorrido entre uma ideia que não se tem a exata certeza de onde surgiu até o término da obra de arte seguramente não será concluído se não houver interferência da capacidade intelectual, cognitiva do homem. Assim, podemos acrescentar à proposição de Gilberto de que uma arte sem consciência de si mesma não existe, visto que o homem é um ser que se diferencia dos outros animais justamente pela linguagem e pensamento. Dessa maneira, toda a criação humana, seja ela considerada arte ou simplesmente um utilitário para facilitar a vida, será gerada por uma consciência e terá em seu âmago a percepção do seu processo de existência.

Na segunda parte do ensaio, que tem como subtítulo "com algumas observações sobre a importância de discutir tudo", Ernesto começa argumentando que, segundo o que tinha ouvido de Gilberto, a crítica elevada seria ao mesmo tempo criadora e independente; e que seria, de fato, uma arte em si mesma, uma arte que teria igual relação com a obra criadora criticada que a que esta teria com a realidade perceptível. Diante de tal comentário, somos apresentados por Wilde – através do personagem Gilberto – a uma defesa do papel da crítica, em que a força dos textos literários estaria completamente ligada ao exercício crítico, ao jogar luz sobre a obra em análise. A opinião de Gilberto a esse respeito pode ser observada quando ele afirma:

Sua finalidade não será sempre, contudo, a de explicar a obra de arte. Pode procurar antes aprofundar seu mistério, erguer em redor dela e de seu autor essa névoa prodigiosa, agradável aos deuses e a seus adoradores ao mesmo tempo [...] Apreciar Milton, como observava o último Reitor de Lincoln, é a recompensa de uma profunda erudição. E quem desejar compreender realmente Shakespeare deve compreender primeiro as relações que teve ele com o Renascimento, e a Reforma com o século de Isabel e com o do rei Jaime; deve ser-lhe familiar a história da luta pela supremacia entre as velhas formas clássicas e o novo espírito romântico, entre a escola de Sidney¹⁵, de Daniel, de Johnson e as de Marlowe e do, ainda maior, filho deste, o próprio Shakespeare. Deve conhecer os materiais de que dispunha Shakespeare e sua maneira de utilizá-los, as condições das representações teatrais nos séculos XVI e XVII, as vantagens ou os obstáculos que aquelas ofereciam quanto à liberdade; a crítica literária do tempo de Shakespeare, seus fins, suas maneiras e suas regras (Idem, p. 1136).

Dessa maneira, Gilberto coloca a crítica como um fator imprescindível para o leitor, se este busca não só contemplar uma obra de arte, mas compreendê-la em toda a sua amplitude. Nessa defesa da crítica, Gilberto propõe que travemos constantes diálogos entre a arte e o mundo que nos cerca. Ele ainda acrescenta que o crítico seria uma espécie de intérprete; porém, não no sentido de ecoar sob outra forma a expressão do artista, e sim de ser capaz de formular a sua própria interpretação, estimulando o público a fazer o mesmo, provocando, dessa maneira, uma forma de pensar no contato com a obra de arte. Temos, nesse momento do ensaio, a defesa mais contundente do papel da crítica para a vida.

Uma outra abordagem, ou uma extensão, dessa forma de entender a crítica dada por Gilberto chama a atenção: trata-se de atribuir ao artista o papel de crítico, invertendo a ideia apresentada até mesmo no título do presente ensaio na qual o crítico seria um artista. A afirmação supracitada de que o crítico seria uma espécie de intérprete da obra que critica ganha outro contorno se pensarmos que um ator, por exemplo, pode ser entendido como crítico da obra de um dramaturgo, visto que durante a interpretação do texto teatral o ator irá repaginá-lo de maneira individual, sendo intérprete daquele texto com sua contribuição particular. Outro exemplo dado por Gilberto diz respeito ao caso dos músicos: "Quando Rubinstein executa a *Sonata Apassionata* de Beethoven, nos dá não só Beethoven, mas também ele próprio, e assim nos dá Beethoven de um modo completo, reinterpretado por uma rica natureza artística" (Ibidem). Com esse argumento, Gilberto consegue reforçar ainda mais o vínculo entre artista e crítico.

_

¹⁵ Philip Sidney (1554 – 1586) nasceu em Penshurst, Inglaterra. Homem de Estado e escritor inglês. Autor de *Arcádia*, *Defesa da Poesia*, entre outros. Atacou os puritanos.

O diálogo entre os dois personagens prossegue, retomando o tema da importância da arte. Nesse momento do ensaio, há uma comparação – a vida e a arte literária. Após comentários elogiosos sobre diversas obras de arte, Ernesto inicia uma provocação: "A vida é então um fracasso?". No que Gilberto prontamente retruca: "Do ponto de vista artístico, indubitavelmente" (Idem, p. 1138). Ele se refere ao fato de não ser possível experimentar a mesma emoção mais de uma vez na vida; fato este que não vale para a arte. Gilberto então afirma:

Atrás de você, Ernesto, numa estante desta biblioteca, acha-se *A Divina Comédia*. Sei que se abrir esse volume em algum lugar, odiarei ferozmente alguém que nunca me ofendeu, ou amarei com adoração alguém a quem nunca verei. Não existe nenhum estado de alma, nenhuma paixão que a Arte não possa exprimir para nós, e aqueles de nós que descobriram um segredo podem fazer constar de antemão os resultados de suas experiências. Podemos escolher nosso dia e marcar nossa hora (Ibidem).

A citação acima nos leva a refletir que certamente uma das grandes contribuições da literatura, talvez sua contribuição maior, seria proporcionar a possibilidade de nos colocarmos no papel do outro, sairmos de nós mesmos e trafegar por perspectivas outras, olhar com olhos que não os nossos. Porém, o personagem ignora o fato de que, embora na experiência com a literatura seja possível revisitar emoções já sentidas, elas nunca serão exatamente as mesmas, uma vez que as pessoas mudam com o passar do tempo. Quando lemos um texto pela segunda vez, parece que lemos um outro texto, pois as novas experiências ao longo da vida nos trazem um olhar diferente sobre as situações, mesmo que já anteriormente vividas.

Nessa comparação entre a vida e a arte, Gilberto parece chegar à conclusão de que a obra de arte é perfeita, enquanto que a vida não é. Mesmo que o artista recorra à realidade perceptível para ter uma referência no seu trabalho, a obra de arte deve transcendê-la, moldar uma nova forma na qual seja mais prazeroso viver.

Outra questão apresentada pelos personagens pode ser lida como uma crítica à forma de organização industrial da sociedade.

No presente texto a relação estabelecida com a Revolução Industrial dá-se pelo âmbito intelectual, numa referência ao poder de mudança do pensamento e da atividade cognitiva. Gilberto discorre sobre o receio da sociedade com relação ao pensamento; e que as ideias devem ser perigosas para que possam ser dignas de serem chamadas de ideias. Ele atribui a tentativa de manter a segurança da sociedade com o fato de, segundo ele, implicitamente não se estimular a prática do pensamento e, por conseguinte, o espírito crítico.

De maneira a dar permanência ao modelo organizacional vigente, os cidadãos não são instigados a pensar e questionar:

A segurança da sociedade se baseia no costume e no instinto inconsciente; a base da instabilidade da sociedade como organismo sadio está na carência absoluta de inteligência em todos os seus membros. A grande maioria do povo sabe-o tão bem que se coloca natural e espontaneamente da parte desse esplêndido sistema que o leva à categoria de máquinas. E sente uma raiva tão feroz contra toda intrusão da faculdade intelectual em qualquer das questões referentes à vida, que a gente se sente tentado a definir o homem como um animal racional que sempre se zanga quando é chamado a agir conforme os preceitos da razão (Idem, p. 1149).

Desse modo, Gilberto ressalta que o espírito crítico, estimulado pela arte, se apresenta como uma força necessária para o progresso e para as mudanças na vida, de maneira a construirmos uma sociedade mais sadia, em que os cidadãos possam pensar e questionar. Mais uma vez então podemos identificar um paradoxo, se lembrarmos que um dos pensamentos mais emblemáticos de Oscar Wilde era dissociar a arte de qualquer valor social. Como num labirinto, o pensamento do escritor irlandês aponta para a direção dissonante: "Toda arte é completamente inútil" (Idem, p. 56).

4. CONCLUSÃO

Com o intuito de ampliar os estudos sobre a arte, especialmente a arte literária, e procurando estabelecer com ela um recorrente diálogo com a vida, buscamos nesta pesquisa expor e, ao mesmo tempo, analisar a visão crítica de Oscar Wilde com respeito a vários aspectos relacionados à arte e à comunhão da arte com a vida. Concluímos, dessa forma, que à arte cabe um papel central na formação do indivíduo, no sentido de transcender a realidade perceptível e oferecer – ou sugerir – novos caminhos.

Vimos a importância dada por Wilde aos estudos; o que acabou sendo responsável por sua sólida capacidade de argumentar de maneira segura e embasada. Suas leituras também lhe proporcionaram o conhecimento de várias obras de grande importância, desde os clássicos até a produção contemporânea vitoriana – o que ofereceu a capacidade de estabelecer elos entre seus pensamentos e o de outros escritores e artistas.

As conferências proferidas por Wilde, inicialmente nos Estados Unidos e mais tarde no Canadá e Reino Unido, foram fonte de inspiração para que Wilde escrevesse textos que cobriam todo o seu interesse artístico, porém com um registro mais informal. Nesses textos, escritos para serem falados, as ideias do autor são apresentadas de maneira que dá a impressão de estarmos ouvindo uma conversa à mesa. No entanto, o rigor com que trata questões como o Renascimento Inglês e seus desdobramentos para a cultura inglesa e ocidental, a familiaridade ao versar sobre artesanato e decoração, a didática com que se refere a estudantes de arte, tudo isso faz com que seja clara a voz de alguém profundamente seguro em relação ao assunto exposto.

Sobre os ensaios analisados, é possível elegê-los como o que de melhor Wilde produziu teórico e criticamente. Em "A Verdade das Máscaras", temos uma profunda análise das montagens shakespearianas com foco no figurino. Resgatando o conceito de 'arqueologia', Wilde defende a importância de se ater a detalhes (como o figurino) para uma compreensão mais abrangente tanto da obra do bardo inglês, como da era elisabetana de maneira geral. Ao expor sua opinião, ele rema contra a maré, discordando da crítica da época que não considerava relevante o estudo desses detalhes para estudar uma peça dramática.

A originalidade com que defende a mentira literária, leia-se ficção, em "A Decadência da Mentira", rejeitando o Realismo como o grande mal do século XIX, nos faz refletir sobre até que ponto um artista deve permitir a presença da vida real em sua obra. Ademais, não deixa de explicitar sua opinião moralizante contra o hábito da mentira nas

relações entre as pessoas, diferenciando-a da mentira na literatura. Entretanto, acreditamos que essa diferenciação não tinha como objetivo afastar qualquer possível ataque puritano de seus críticos mais ferrenhos; e sim tão somente deixar bem claro o conceito de mentira quando praticada no campo literário.

No último ensaio que analisamos, "O Crítico como Artista" temos um texto com variadas referências e temas. Entretanto, o que mais chama atenção é um dos seus mais fortes paradoxos: um texto que começa se queixando da existência dos críticos, e que, na verdade, acaba por exaltar a crítica como a maior forma de arte. Porém, ao longo do texto, esse paradoxo não se apresenta como tal, mas como duas verdades opostas e ambivalentes, que não se anulam, tamanha destreza que Wilde demonstra – através dos diálogos de seus personagens – em fundamentar sua opinião na defesa das duas ideias apresentadas.

Assim, esperamos que o pensamento de Wilde possa ser conhecido não somente através de sua obra literária, mas que o crítico Oscar Wilde possa ser mais lido e estudado. Ao longo da leitura e da análise do material teórico wildeano feita para esta dissertação, foi possível notar a força do pensamento crítico de Oscar Wilde e a elucidação que o mesmo proporciona para uma compreensão mais abrangente da sua obra ficcional; além de ampliar o conhecimento em campos do saber próximos à literatura, como a arte e a filosofia. Dessa maneira, acreditamos que a familiaridade com a obra crítica de Oscar Wilde seja um ganho imensurável para qualquer pessoa interessada em pensar a experiência da arte e sua articulação com a vida.

REFERÊNCIAS

ARNOLD, Mathew. Selected Criticism. New York: Signet, 1972.

BARBOUR, Stephen; CARMICHAEL, Cathie. "Nationalism, Language, Europe" & "Britain and Ireland". In: *Language and Nationalism in Europe*. Oxford: Oxford University Press, 1999. p. 1-43.

BOLGER, Burke et al. *In Pursuit of Beauty*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1986.

CARLSON, Marvin. *Theories of the Theatre: a Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1984.

CHISHOLM, Hugh. *Encyclopedia Britannica*. Cambridge: Cambridge University Press, 1911.

COAKLEY, Davis. Oscar Wilde: The Importance Of Being Irish. Dublin: Town House, 1995.

DAICHES, David. A Critical History of English Literature. London: Secker & Warburg, 1975. v. 3.

DEKENS, Olivier. Compreender Kant. Trad. Paulo Silva. São Paulo: Loyola, 2008.

DE QUINCEY, Thomas. *Recollections of the Lakes and the Lake Poets*. New York: Penguin, 1970.

DONOGHUE, Denis. *Walter Pater: Lover of Strange Souls*. New York: Alfred A. Knopf, 1995.

ECO, Umberto. Sobre a literatura. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde*. Trad. José Antonio Arantes. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

EMERSON, Ralph Waldo. *The Selected Writings of Ralph Waldo Emerson*. New York: The Modern Library, 1950.

JULLIAN, Philipe. Oscar Wilde. New York: The Viking Press, 1969.

KENNEDY, Emmett. *A Cultural History of French Revolution*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1989.

KEYNES, Geoffrey (Ed.). *The Complete Writings of William Blake*. Oxford: Oxford University Press, 1966.

LANDOW, George P. *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*. Princeton: Princeton University Press, 1971.

LEBRUN, Gérard. Sobre Kant. Trad. e org. Rubens R. T. Filho. São Paulo: Edusp, 1993.

MILLER, Perry. The Transcendentalists. Cambridge: Harvard University Press, 1950.

MUTRAN, Munira H. Álbum de retratos – George Moore, Oscar Wilde e William Butler Yeats no fim do século XIX: um momento cultural. São Paulo: FAPESP, 2002.

NISBET, Robert. Os filósofos sociais. Brasília: Universidade de Brasília, 1982.

PATER, Walter. The Renaissance: Studies in Art and Poetry. New York: Dover, 2005.

POLLARD, Arthur. *History of Literature in the English Language: The Victorians*. London: Barrie and Jenkins, 1970.

RABY, Peter. Oscar Wilde. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

ROLLAND, Romain. *O pensamento vivo de Rousseau*. Trad. J. Cruz Costa. São Paulo: Livraria Martins, 1960.

ROUSSEAU, Jean Jaques. *Do contrato social*. Trad. Lourdes Santos Machado. São Paulo: Nova Cultura, 1999.

RUSKIN, John. On Art and Life. London: Penguin, 2004.

RYSKAMP, Charles (Ed.). *Wilde and the Nineties*. New Jersey: Princeton University Press, 1966.

SEDLEY, David (Ed). *The Cambridge Companion to Greek and Roman Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

TYDEMAN, William. Wilde Comedies. London: Macmillan, 1982.

WALL, Derek. Green History: a Reader. London: Routledge, 1994.

WILDE, Oscar. *Obra completa*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

WIMSATT JR., William K.; BROOKS, Cleanth. *Literary Criticism: a Short History*. Chicago and London: the University of Chicago Press, 1983. v. 2.

Páginas consultadas na internet:

- $.\ http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,825096-1,00.html$
- acessado em 21/08/2010.
- $. \ http://www.legislation.gov.uk/ukpga/2003/42/contents\\$
- acessado em 21/08/2010
- . www.victorianweb.org/authors/pater/bio.html
- acessado em 21/08/2010
- $.\ http://www.victorianweb.org/authors/rb/dm2.html$
- acessado em 21/08/2010

ANEXO A



Wilde em seu traje habitual.

Fonte: nachtkabarett.com

ANEXO B



Wilde caracterizado de Salomé.

Fonte: bloglog.globo.com/.../Image/belly007.jpg

ANEXO C



Universidade de Oxford

Fonte: http://www.europeducation.com/wp-content/uploads/2009/06/oxford_aerial.jpe

ANEXO D



Londres no século XIX: pela foto, podemos ter uma ideia de como era suja e feia a capital inglesa. Isso nos leva a refletir, especialmente ao ler William Blake, que a Revolução Inglesa teve conseqüências péssimas para a saúde e o meio ambiente, apesar das inúmeras inovações tecnológicas.

fonte: http://www.teacherlink.org/content/social/instructional/industrialrevolution

ANEXO E



Pintura *Sinfonia em Branco* de James Abbott Mcneill Whistler: com esse quadro, Wilde exemplificou sua concepção de que a cor deve estar mais presente na vida das pessoas, mesmo quando há o branco. Por exemplo, no quadro de Whistler, em que a cor branca aparece para dar contraste às cores em volta.

fonte: www.allartclassic.com/img/James_Abbott_McNeil