

**JULICE DE PAULA**

**THE PICTURE OF DORIAN GRAY:  
ARTE & ÉTICA**

**Dissertação de Mestrado em Filosofia  
apresentada ao Departamento de Filosofia  
da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências  
Ciências Humanas da Universidade de São  
Paulo**

**Orientador: Franklin Leopoldo e Silva**

**SÃO PAULO  
2001**

## Dedicatória

À José Roberto July,  
Benedicto Cláudio de Paula e  
Regina Célia de Paula (*in memoriam*),

Por tudo, o meu mais profundo reconhecimento.

## Agradecimentos

Aproveito para agradecer especialmente ao Prof. Dr. Franklin Leopoldo e Silva, meu orientador, pela atenção dedicada que possibilitou a realização deste trabalho.

Agradeço Prof. Dr. Luiz Fernando Franklin de Matos, que me acolheu como orientando em meu primeiro ano de mestrado.

Agradeço, ainda, ao Prof. Dr. José Antônio Pasta Junior por ter aceito o convite para participar da banca examinadora de minha qualificação, bem como a Prof. Dra. Maria Silvia Betti, cujas críticas e sugestões feitas por ambos, na ocasião, me foram muito valiosas.

Agradeço a CAPES, na figura de seus dirigentes e assessores, pela bolsa de estudos que recebi durante trinta meses e que me foi um auxílio indispensável, para que eu pudesse me dedicar com exclusividade à pesquisa.

Agradeço aos funcionários do Departamento de Filosofia, que sempre me acompanharam com paciência e amizade.

Agradeço ao amigo Ruben pela atenção e carinho de todos estes anos.

Agradeço aos meus pais Cláudio, Regina e em especial Maria José pelo apoio e pela torcida unânime com que me estimularam.

Agradeço em especial, José Roberto July, que me ensinou valores essenciais, me auxiliando na difícil tarefa que é viver.

## Resumo

O objetivo deste trabalho foi o de fazer uma leitura da obra *The Picture of Dorian Gray* de Oscar Wilde, procurando observar a maneira como o autor tratou a arte e a moral nesta obra. Parte do trabalho se dedica a tentativa de reconstruir a formação do pensamento de Wilde e parte do trabalho se dedica a uma interpretação literária da obra. Segundo pudemos apreender, a maneira como a arte e a moral foram tratadas por Oscar Wilde, e foi isso o que tentamos enfatizar em nosso trabalho, foi consequência direta de todas as influências recebidas anteriormente.

Palavras-chave: *fin-de-siècle*, decadência, arte e moral,

## Abstract

The aim of this study was to read the work *The Picture of Dorian Gray* by Oscar Wilde trying to focus on the way the author dealt with art and moral in this book. Part of our work is an attempt to rebuild Wilde's way of thinking and part of our work is a literary interpretation of the book. As we could understand, the way art and moral were treated by Oscar Wilde, and that is what we tried to show in our work, was a direct consequence of all the influences Wilde was exposed to previously.

Key-words: *fin-de-siècle*, decadence, art and moral.

# ÍNDICE

## Introdução

Oscar Wilde

03

## Capítulo 01. O Movimento Estético Inglês

1.0 – A Inglaterra Vitoriana	12
1.1 – John Ruskin	18
1.2 – A Influência de Ruskin	19
1.3 – A Teoria do belo Típico	39
1.4 – Walter Pater: A Personalidade	40
1.5 – Walter Pater – O Estilo	47
1.6 – <i>Studies in the History of the Renaissance</i>	51

## Capítulo 02. Influência da Escola Decadente Francesa no Pensamento de Wilde

2.0 - <i>Fin-de-siècle</i>	63
2.1 – Decadência	67
2.2 – Um olhar sobre o <i>Fin-de-siècle</i>	75
2.3 – Decadência na Inglaterra	79
2.4 – As Idéias de Oscar Wilde	84

### **Capítulo 03. *The Picture of Dorian Gray***

3.0 - <i>The Picture of Dorian Gray</i> – Uma Interpretação	88
3.1 – <i>The Picture of Dorian Gray</i> – Processo de Criação	89
3.2 – <i>The Picture of Dorian Gray</i> – Ficção Autobiográfica	99
3.3 – As Máscaras de Oscar Wilde	105
3.4. - A Máscara de Dorian Gray	106
3.5 – A Máscara de Lorde Henry	119
3.6 – A Máscara de Basil Hallward	125
3.7 – Conclusão	131

### **Capítulo 04. *The Picture of Dorian Gray***

4.0 – <i>The Picture of Dorian Gray</i> - Idéias Filosóficas	133
4.1 – A Arte e o Mal	133
4.2 – Quadro e Pessoa	141
4.3 – Os Limites do Esteticismo	157
4.4 – A Relevância de <i>The Picture of Dorian Gray</i>	163

### **Capítulo 05 – Considerações Finais**

5.0 – Conclusão: Romance e Moral	167
----------------------------------	-----

<b>Cronologia</b>	172
-------------------	-----

<b>Índice Remissivo</b>	177
-------------------------	-----

## Introdução

**“A ausência de saber limita os desejos”.**

**Graciliano Ramos**

### Oscar Wilde

Oscar Wilde foi uma figura brilhante e controversa do final do século XIX, um homem que se projetou internacionalmente como o mais ardente dos estetas. Destacou-se por suas idéias extravagantes e sua personalidade excêntrica, caracterizando-se como um mestre em explorar o poder da mídia.

Wilde sintetiza meio século do Romantismo Decadente Tardio francês e inglês, juntando a isso, a grande tradição da comédia inglesa. Wilde foi dramaturgo, poeta, crítico, e por fim romancista. Wilde permanece com notoriedade elevada, como sempre foi, e seu nome depois de Shakespeare, é provavelmente o mais conhecido da literatura inglesa.

Os trabalhos supremos de Wilde foram dois: um romance - *The Picture of Dorian Gray* e uma peça - *The Importance of Being Earnest*. *The Picture of Dorian Gray*, objeto de nosso trabalho, segundo diferentes críticos, é o maior estudo do princípio erótico decadente: a transformação da pessoa em objeto de arte. Nesta obra, Wilde mostra a estranha simbiose entre um belo rapaz e uma pintura, talvez se possa dizer, entre um carismático andrógino e seu retrato.

De acordo com Donald Lawler que faz os comentários da edição crítica de *The Picture of Dorian Gray*, a obra simboliza a auto-imagem mutante do

século dezenove.<sup>1</sup> E a história da opinião crítica a respeito da obra pode ser dividida em cinco diferentes fases. A primeira seria a fase com a reação dos contemporâneos de Wilde e uma das principais figuras desta fase foi Stuart Mason com sua obra *Oscar Wilde: Art and Morality*. A segunda fase seria a “post-mortem criticism”, que foi dominada pelas polêmicas com relação ao caráter de Wilde. Nesta fase os nomes mais importantes foram os de Arthur Ransome com a obra *Oscar Wilde: A Critical Study* e Frank Harris com sua biografia pessoal *Oscar Wilde: His Life and Confession*. A terceira fase seria a “late post-mortem”, cuja crítica esteve dominada pelo material biográfico. As figuras mais representativas desta fase foram Mario Praz com a obra *The Romantic Agony* e Boris Brasol com a obra *Oscar Wilde: The Man, the Artist, the Martyr*. A quarta fase seria a da crítica pós-guerra, que enfatiza a mudança para uma crítica psicológica, simbólica e que explora os aspectos literários de Wilde como escritor. O representante mais importante desta fase foi Hesketh Pearson com a obra *Life*. A última e mais recente das fases é a pós-moderna, cujo interesse está focado nas questões psicológicas com ênfase nas idéias morais e existenciais e também considera a questão do lugar que *The Picture of Dorian Gray* ocupa não somente na história da literatura, mas também na história das idéias. Desta fase se destacam as figuras de H. Montgomery Hyde e a de Richard Ellmann com a obra *Oscar Wilde*.

“In terms of *The Picture of Dorian Gray*, the main critical problems of the past hundred years are more easily summarized than explained, but they follow roughly the historical division above./ . . .

As a result of this and other scholarship on *Dorian Gray* and on Wilde as its author, the novel has taken its place as a key work of art that both expresses its time

---

<sup>1</sup>WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, em edição crítica de Donald L. Lawler (New York: Norton & Company), 1988, p. 365



while it redefines the moral norms by which the times are to be judged by later generations.”<sup>2</sup>

Segundo consta, Wilde sofreu influências de vários pensadores, mas dois nomes em especial tiveram influência direta sobre Wilde, são eles: John Ruskin e Walter Pater. John Ruskin foi um pensador do começo do século dezenove, um século particular, pois extremamente contraditório. John Ruskin desenvolveu algumas teorias acerca do belo e de acordo com suas idéias: uma teoria da beleza dissociada da moral ou um puro esteticismo não eram possíveis, uma vez que ele estava tentando demonstrar que a percepção do belo tinha uma relação importante com a natureza moral e religiosa do homem. Walter Pater por outro lado, possui um pensamento completamente oposto ao de Ruskin. O primeiro capítulo de nosso trabalho procura fazer uma breve leitura introduzindo os pensamentos de ambos autores.

Oscar Wilde recebeu essas informações que segundo nos parece e esse é o ponto central do trabalho não ficaram totalmente esquecidas. Os posicionamentos teóricos recebidos e incorporados de Ruskin e Pater aparecem na obra equilibradamente, mas devido ao final trágico de Dorian e de todos aqueles que tiveram na arte o único valor a ser seguido, presume-se que o valor ético tenha sido o vencedor do embate que ali se travou.

No segundo capítulo de nosso trabalho nos detemos na França do final do século dezenove, procurando mostrar o clima *fin-de-siècle* e o decadentismo

---

<sup>2</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 365.

“Com relação à obra *The Picture of Dorian Gray*, os principais problemas críticos dos últimos cem anos são mais facilmente resumidos do que explicados, mas eles seguem a divisão histórica acima.”

Como resultado disto e de outros trabalhos acadêmicos sobre *Dorian Gray* e sobre Wilde como seu autor, o romance assegurou seu lugar como uma obra de arte de suma importância que expressa seu tempo enquanto redefina normas morais que hão de ser julgadas pelas gerações futuras.”

que imperavam naquele período e que também foram fortes influências para Wilde. Procuramos também abordar a questão do decadentismo na Inglaterra.

*The Picture of Dorian Gray* se abre com Basil e Lorde Henry sentados diante de um retrato de corpo inteiro de um jovem de impressionante beleza. Esta cena dramatiza a autoridade da arte no final do século dezanove. No final do século, a obra de arte estava mais separada e elevada do que em qualquer outro momento de sua história. Por este motivo o quadro aparece como num altar, sozinho, em soberano comando. Na verdade, à medida que a novela progride, o poder do quadro também aumenta. Na última cena, a pintura é a única coisa que resta. A pintura de Basil, vai gerar as mais atrozes barbaridades e o próprio pintor acaba por morrer pelas mãos de sua obra prima.

Basil se nega a expor o quadro e o presenteia a Dorian. Dorian o aceita, mas este começa a se modificar e Dorian decide escondê-lo no sótão, mas contraditoriamente, quando mais demoníaco o quadro se torna, mais santificado ele é. Dorian é inconsciente de sua beleza até que o quadro é pintado. O quadro e a retórica de Lorde Henry, a serpente do jardim, fazem com que Dorian se torne consciente de sua beleza. A premissa central do romance é o repúdio de Dorian de uma vida interior dentro de valores éticos aceitáveis em favor de uma vida exterior pagã, sem nenhum credo, a não ser o do belo. Na verdade, Dorian permanece jovem porque morre jovem. Dorian rejeita seu destino, mas permanecer no glamour da adolescência, só é possível ao custo da perversão, da decadência, e da mumificação. Nas últimas linhas do romance, este estado de mumificação é literalmente exposto ao leitor: Dorian “branco e enrugado” é um corpo diante do quadro.

Lorde Henry, seguindo os passos de Gautier e de Pater, professa o princípio decadente de pessoa como objeto de arte. O custo é alto. Dorian faz uma carreira de ruína sem precedentes. A crueldade de Dorian aparece em quase todos os capítulos da obra, mas é mais acentuada e terrível no episódio de Sybil Vane, em que Dorian é a causa direta de seu suicídio. Nos termos do romantismo decadente tardio, Dorian tem direito à sua crueldade, pois Lorde

Henry chama sua beleza “uma forma de genialidade”, “um dos fatos mais grandiosos do mundo, como a luz do sol”<sup>3</sup>, desta forma, não há questionamento que se faça necessário, Dorian possui o direito divino da soberania, e o soberano tudo pode.

“And Beauty is a form of Genius – is higher, indeed, than Genius as it needs no explanation. It is of the great facts of the world, like sunlight, or spring-time, or the reflection in dark waters of that silver shell we call the moon. It cannot be questioned. It has its divine right of sovereignty. It makes princes of those who have it. You smile? Ah! When you have lost it you won’t smile. . . . People say sometimes that Beauty is only superficial. That may be so. But at least it is not so superficial as Thought is. To me, Beauty is the wonders of wonders.”<sup>4</sup>

Wilde faz um complicado uso da idéia da hierarquia em *The Picture of Dorian Gray*, aqueles que a possuem a beleza são indiscutivelmente os melhores. Segundo palavras do próprio Wilde em uma conversa:

“I consider ugliness a kind of malady, an illness and suffering always inspire me with revulsion.”<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 23.

<sup>4</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p.23.

“E a Beleza é uma forma de Genialidade – é mais nobre ainda do que a Genialidade pois ela não necessita de explicação. A Beleza é um dos grandes fatos do mundo, como a luz do sol, a primavera, o reflexo das águas turvas, ou aquela concha de prata, a que chamamos lua. Não pode ser questionada. Possui o direito divino de soberania. Os que a têm, elas os faz príncipes. Você ri?. . . . Pois não vai rir quando perdê-la! Vez que outra, as pessoas costumam dizer que a beleza é coisa superficial. Mesmo que o seja, não é, ao menos tão superficial quanto ao Pensamento. A Beleza para mim, é a maravilha das maravilhas.”

<sup>5</sup> “eu considero a feiúra um tipo de mal, uma doença ou sofrimento sempre me inspiram com repulsão.”

Sua opinião só mudou quando ele ficou encarcerado na prisão. Infelizmente, as opiniões de Wilde só se modificaram quando ele já estava completamente arruinado, tanto como artista, como quanto pensador. A terceira parte de nosso trabalho faz uma interpretação da obra *The Picture of Dorian Gray* sob o ponto de vista autobiográfico.

Segundo Lawler, Wilde escreveu o Prefácio de *The Picture of Dorian Gray* com três objetivos diferentes. O prefácio da obra apareceu na revista *Fortnightly Review* alguns meses antes da segunda edição do romance.

“The artist is the creator of beautiful things.

To reveal art and conceal the artist is art’s aim.

The critic is he who can translate into another manner or a new material his impression of beautiful things.

The highest as the lowest form of criticism is a mode of autobiography.

Those who find ugly meanings in beautiful things are corrupt without being charming. This is a fault.

Those who find beautiful meanings in beautiful things are the cultivated. For these there is hope.

They are the elect to whom beautiful things mean only Beauty.

There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written or badly written. That all.

The nineteenth century dislike of Realism is the rage of Caliban seeing his own face in a glass.

The nineteenth century dislike of Romanticism is the rage of Caliban not seeing his own face in a glass.

The moral life of man forms part of the subject-matter of the artist, but the morality of art consists in the perfect use of an imperfect medium.

No artist desires to prove anything. Even things that are true can be proved.

No artist has ethical sympathies. An ethical sympathy in an artist is an unpardonable mannerism of style.

No artist is ever morbid. The artist can express everything.

Thought and language are to the artist instruments of an art.

Vice and virtue are to the artist materials for an art.

From the point of view of form, the type of all the arts is the art of the musician. From the point of view of feeling, the actor's craft is the type.

All art is at once surface and symbol.

Those who go beneath the surface do so at their peril.

Those who read the symbol do so at their peril.

It is the spectator, and not life, that art really mirrors.

Diversity of opinion about a work of art shows that the work is new, complex, and vital.

When critics disagree the artist is in accord with himself.

We can forgive a man making a useful thing as long as he does not admire it. The only excuse for making a useless thing is that one admires it intensely.

All art is quite useless.”<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 03.

“O artista é o criador de belas coisas.

Revelar a arte, esconder o artista é a meta da arte.

O crítico é aquele capaz de traduzir para uma outra maneira ou um novo material, sua impressão das coisas belas.

Tanto a forma mais elevada, como a forma mais baixa de crítica, é um modo de autobiografia.

Os que descobrem significados feios nas coisas maravilhosas são corruptos deselegantes. Isto é um erro.

Os que descobrem significados maravilhosos em coisas maravilhosas são os cultos. Para estes, há esperança.

Eles são os eleitos, para quem as coisas maravilhosas significam apenas a Beleza.

Não há tal coisa como livros morais ou imorais. Os livros são livros bem escritos ou mal escritos. Isto é tudo.

A antipatia do século dezenove pelo realismo é a fúria de Caliban olhando – seu rosto no espelho.

A antipatia do século dezenove pelo romantismo é a fúria de Caliban não olhando seu rosto no espelho.

O primeiro dos objetivos de Wilde era o de atacar por antecipação as críticas recebidas na primeira edição na revista *Lippincott's*. O segundo objetivo era o rebater as críticas e ao mesmo tempo defender o seu credo estético. E o terceiro objetivo era o de se expressar por meio de epigramas. Acima de tudo, a intenção de Wilde era a de provocar.<sup>7</sup>

O quarto capítulo de nosso trabalho trata da questão entre a arte e a moral tratada na obra. Ao que nos parece, Wilde defendia o belo a qualquer preço, como ele coloca em *The Critic as Artist*: "Aesthetics are higher than ethics." Mas embora Wilde defendesse essa idéia de maneira irrefutável, seu romance *The Picture of Dorian Gray* alerta o leitor para as conseqüências desta escolha.

---

A vida moral do homem faz parte do tema do artista, mas a moralidade da arte consiste no uso perfeito de um meio imperfeito.

Nenhum artista deseja provar coisa alguma. Até mesmo as coisas verdadeiras podem ser provadas.

Nenhum artista possui simpatias éticas. Num artista, a simpatia ética é um maneirismo de estilo, imperdoável.

Não há artista mórbido. O artista pode expressar qualquer coisa.

O pensamento e a língua são, para o artista, instrumentos de uma arte.

O vício e a virtude são, para o artista, matéria de uma arte.

Sob o ponto de vista da forma, o tipo de todas as artes é a arte do músico. Sob o ponto de vista da sensação, o ofício de ator é o tipo.

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

Os que descem além da superfície, fazem-no a seu próprio risco.

Os que lêem o símbolo, fazem-no a seu próprio risco.

É o espectador, e não a vida, que a arte, na verdade, espelha.

A diversidade de opinião, a respeito de uma obra, mostra que a obra é nova, complexa e vital.

Quando os críticos discordam, o artista está em acordo consigo mesmo.

Podemos perdoar um homem, por fazer uma coisa útil, desde que ele não a admire. A única desculpa, para se fazer uma coisa útil, é que a admiramos com intensidade.

Toda arte é demasiado inútil."

<sup>7</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 03.

Segundo nossa apreensão da obra *The Picture of Dorian Gray*, Wilde mostra que aquele que opta pela filosofia estética enquanto filosofia de vida tem que pagar um preço alto, o preço segundo o protagonista do romance, é a própria vida. Nas páginas a seguir tentaremos expor esta posição.

## O Movimento Estético Inglês

*“To speak the truth is a painful thing. To be forced to tell lies is much painful.”*

*- De Profundis, 1897*

### 1.0 – A Inglaterra Vitoriana

No último parágrafo de sua biografia, Richard Ellmann termina com a frase bastante provocativa:

“Oscar belongs to our world more than to Victoria’s.”<sup>1</sup>

A sentença talvez seja a mais verdadeira das muitas que Ellmann escreveu sobre Wilde no curso de sua longa obra. De fato, Wilde estava muito à frente de seu tempo. De acordo com o próprio Wilde, em 1891, o dever de um artista é o de olhar para frente:

“The past is of no importance. The present is of no importance. It is with the future that we have to deal. The future is what artists are.”<sup>2</sup>

Wilde era esse tipo de artista, e essa é a razão principal pela qual tanto da personalidade, percepção e filosofia essenciais em seus escritos sejam difíceis de

---

<sup>1</sup> ELMANN, RICHARD. *Oscar Wilde*, (New York: Alfred A. Knopf, Inc.), 1984, p. 589.

“Wilde pertence ao nosso mundo mais do que pertence ao Vitoriano.”

<sup>2</sup> SCHMIDGALL, GARY. *The Stranger Wilde – Interpreting Oscar*, (New York: Penguin Group), 1994, p. 379.

“O passado não tem importância. O presente não tem importância. É com o futuro que nos temos que lidar... O futuro é o que os artistas são.”



se datar. Mas, embora as obras de Wilde não contenham as mesmas características que permeiam as obras escritas no período denominado Vitoriano, Oscar Wilde inegavelmente pertence ao final da era Vitoriana<sup>3</sup>, que se caracteriza como um período, basicamente, de transição e de contradição. O próprio Wilde, numa tentativa de pensar a situação de si mesmo frente aos acontecimentos de sua própria história se situa dentro do período Vitoriano:

“Mas eu acumulara teorias demais para poder acreditar exclusivamente numa delas - descreia de tudo, inclusive de mim mesmo. Era ambicioso, mas sem nenhum objetivo definido.

Porque minha sina era chegar à autoconsciência do artista numa época em que todos os tipos de valores haviam sido postos em dúvida”.<sup>4</sup>

Neste capítulo tentaremos fazer uma exposição introdutória da sociedade Vitoriana, exposição esta que procura abarcar todo um contexto cultural bastante peculiar enfocando duas personalidades em especial: John Ruskin e Walter Pater. Tentaremos ainda explicitar de que forma os pensamentos e ideais destas duas figuras tiveram influência direta sobre o pensamento de Oscar Wilde e de que maneira as influências recebidas aparecem representadas na obra *The Picture of Dorian Gray*.

O período Vitoriano possui uma sociedade dual por excelência, e por dual entenda-se aqui, contraditória e conflitante. As mudanças que ocorreram na Inglaterra Vitoriana foram de ordem não apenas social, mas também política,

---

<sup>3</sup> Os críticos dividem o período Vitoriano em três fases, diferenciadas por três gerações sucessivas. Em cada uma das fases, as mudanças ocorriam rapidamente, o que fazia com que os Vitorianos enfrentassem sempre novos problemas e descobrissem modos de adaptar as velhas instituições e inventar outras novas, isto sem depender das experiências posteriores. O que distingue os Vitorianos do meio do período de seus antecessores e predecessores é o credo de que cada qual resolveu satisfatoriamente seus problemas específicos.

<sup>4</sup> ACKROYD, PETER. *O Testamento de Oscar Wilde*, (Rio de Janeiro: Editora Globo), 1987, p. 45.

econômica e principalmente intelectual. A transição da mentalidade entretanto, não ocorreu de forma tão radical quanto da sociedade. A mudança começou com a Revolução Industrial e perdurou até os anos 80, quando a desintegração da opinião foi tão rápida que tanto os homens sábios, quanto os tolos eram ignorantes sobre o que pensar. Segundo diferentes analistas, os Vitorianos na verdade, nunca pararam de procurar por um novo período de convicções firmes e credos estabelecidos. Os valores morais foram firmes até por volta de 1870, mas a partir daí, todas as teorias intelectuais, inclusive aquelas de moralidade, se tornaram inseguras. A dúvida se confirma nas palavras da autobiografia de John Stuart Mill:

“Scarcely any one, in the more educated classes, seems to have any opinions, or to place any real faith in those which he professes to have...”<sup>5</sup>

Não era somente a existência de muitas filosofias que levava os Vitorianos à dúvida, mas o fato de um profeta após outro professar uma doutrina diferente, o que acabou por criar um clima de opinião em que a dúvida passou a ser um hábito. Para um homem vivendo dentro daquele contexto específico, ter dúvidas com relação a qual teoria deveria ser aceita era alguma coisa até razoável, mas seria algo inconcebível para um Vitoriano duvidar da sua capacidade de chegar à verdade. E é esta fé nas verdades absolutas, na religião e na ética, na política e na economia, na estética, e principalmente na capacidade da mente humana de descobri-las através da razão ou da intuição, que une os partidários de todas as escolas. Esta é, talvez possa se dizer, a certeza intelectual na Inglaterra Vitoriana.

A. O. J. Cockshut em um trabalho recente reuniu alguns vitorianos como John Stuart Mill, Matthew Arnold, A. H. Clough, George Eliot entre outros sob a

---

<sup>5</sup> MILL, JOHN STUART, *The Autobiography*, Houghton Mifflin College, 1969, p. 50.

“Quase ninguém, até mesmo nas classes mais educadas, parece ter quaisquer opiniões, ou qualquer fé real naquelas que se propõem a acreditar”.

rubrica de “Incrédulos.”<sup>6</sup> Neste trabalho ele coloca que cada qual diferia em temperamento, persuasão e habilidade, cada qual com seu próprio cálculo de perdas e ganhos. Dentre os nomes citados, somente Clough, ele afirma, era um “cético real”, que duvidava não somente da religião, mas também do casamento, do trabalho e da própria vida. Os outros se contentavam com porções menores de dúvida: a negação do Cristianismo era comum, a negação de Deus era mais comum ainda, mas a dúvida era rara. Quase todos os grandes Vitorianos eram homens muito emotivos, e é quase impossível para um homem emotivo carregar o ceticismo além de certo ponto. Na verdade, os cétricos vitorianos carregavam sua incredulidade apenas até o ponto humano ou de sanidade possíveis. Desta forma, não é de surpreender que John Stuart Mill, o apóstolo do racionalismo, se renda à piedade religiosa; ou George Eliot dê expressão ao seu agnosticismo na forma de personagens e temas judeus; ou ainda Matthew Arnold, que desacreditado dos milagres e da teologia dogmática se ponha a defender o crucifixo e a ressurreição como símbolos da salvação moral.

Para o cético Vitoriano, o único credo transcendente era a moralidade. Como resultado da perda do zelo religioso o vitoriano sofreu uma intensificação do zelo moral. A moralidade Vitoriana pode ser entendida como um deslocamento da religião, o que por sua vez pode explicar a qualidade fanática desta moralidade.

O aspecto interessante da moralidade e do ceticismo Vitorianos é que a extravagância de suas exigências morais e a excessiva espiritualidade que eles procuravam em vida, sugere que a moralidade Vitoriana era uma consequência do ceticismo. Assim, os Vitorianos iam aos extremos não porque, como em geral se tenha acreditado, eles temessem uma crise da moralidade; na verdade, a moral nunca havia sido tão segura, o consenso moral jamais havia sido tão completo. A crise era na verdade, metafísica, uma perda da certeza acerca do ser, do significar, da natureza e dos valores. Não era a moral que requeria a segurança da religião; era o cético que requeria aquela segurança – e a requeria por causa da moralidade, mas a requeria por causa do próprio credo. E na falta da

---

<sup>6</sup> COCKSHUT, A. O. J. *The Unbelievers* (New York), 1966.

segurança do credo, o Vitoriano compensava, ou supercompensava essa falta, com uma excessiva moralidade.

A professora de Sorbonne Monica Charlot defende a tese de que não se deve falar de “valores vitorianos”, mas de um conjunto de valores, que ela qualifica como “puritanos”, e que correspondem a uma herança de dois séculos.

“Em primeiro lugar figuram o espírito de economia, a dedicação ao trabalho, a extrema importância atribuída à moralidade e que, nas relações mundanas, chegava a uma etiqueta e a um rigorismo incriveis na corte e nos salões; também uma preocupação muito atenta com os deveres da fé e um respeito escrupuloso ao repouso do domingo, a ser exclusivamente consagrado às leituras piedosas e aos exercícios espirituais. [. . .] Ao contrário – mais uma herança – a pobreza é freqüentemente ligada ao vício, à preguiça, aos excessos: daí uma grande rigidez quando se trata de ajudar os carentes, um intervencionismo social dos mais moderados, uma caridade limitada a casos individuais. Com a repulsa ao vício, toca-se no grande tabu vitoriano: o sexo, e conseqüentemente, em um valor fundamental, a família.”<sup>7</sup>

Como já se disse anteriormente, dizer que Wilde não pertence ao período Vitoriano é algo polêmico, assim como afirmar o contrário também não possível. De qualquer maneira, é impossível negar que ele carregue consigo ecos deste período tão particular e tão rico em contradições. Os ensinamentos e influências recebidas estão presentes em sua obra evidentemente que filtrados e modificados. Wilde recebeu influências de várias personagens, mas nos ateremos a apenas dois nomes do período Vitoriano e são eles: John Ruskin e Walter Pater. As palavras do próprio Wilde explicam porque motivo trabalharemos com apenas estes dois autores:

---

<sup>7</sup> CHARLOT, MONICA. Professora na Sorbonne Nouvelle (Paris III), onde ensina civilização britânica. Publicou, sobre a época vitoriana, *Lá société victorienne*, em colaboração com R. Marx, A. Colin, 1978, e também uma biografia, *Victoria, le pouvoir partagé*, que foi publicada por Flammarion.

“Mas, se em Oxford aprendi com Ruskin a integridade da percepção individual, foi Pater quem me ensinou a poesia do sentimento”.

“A primeira pessoa a quem busquei foi John Ruskin, pronto, como o pecador de Decápolis, a tocar sua túnica e a sentir a força penetrar-me. Em Dublin andara atrás de seus livros e neles encontrara um poder de convicção que, em minha própria incapacidade, me tocara profundamente, e ainda me lembro do terror que senti ao vê-lo entrar na sala de aulas pela primeira vez”.

“Mas devo tudo a Pater: assim como em sua prosa aprendi os segredos de sua arte contrafeita, foi através de seus olhos que pela primeira vez me vi como artista. Com os delicados elogios que fazia ao que eu escrevia, ele me proporcionou o dom da auto percepção. Foi ele quem me sugeriu a direção que mais tarde eu iria seguir: insistiu comigo para trocar as revelações da poesia pelas intimações da prosa. A poesia, disse ele, era a mais alta das artes; mas a prosa era a mais difícil.”<sup>8</sup>

Neste momento do nosso trabalho procuraremos fazer uma leitura expondo os pensamentos dos autores John Ruskin e Walter Pater, para mais tarde podermos indicar os caminhos trilhados por Wilde na formação de seu pensamento. Os pensadores Ruskin e Pater tinham em comum apenas a paixão pelo Belo - a Idade Média para Ruskin e o Renascimento para Pater. Quando Wilde chegou em Oxford em 1874, Ruskin estava no auge de sua fama. Ao lado de Ruskin e também em oposição a ele, estava Walter Pater. Wilde se tornou discípulo de ambos.

“Wilde’s career at Oxford began in October 1874 when he went up to Magdalen on a scholarship. Ruskin was then Slade Professor of Art, and Wilde attended his lectures. . . . For a time Ruskin became Wilde’s prophet, priest, and poet. After

---

<sup>8</sup> ACKROYD, PETER. *O Testamento de Oscar Wilde* (Rio de Janeiro: Editora Globo), 1987, p. 50.

graduation they kept in communication for a while. On November 28, 1879, they went together to the Lyceum to see Irving as Shylock and afterwards to a ball given by Millais and his wife to celebrate their daughter's marriage. In later years, Wilde recalled his time at Oxford mainly in association with Ruskin's lectures and the personality they displayed. But Ruskin's moral bearing was too much for Wilde in the long run. He gradually turned to Pater, having succumbed to his prose."<sup>9</sup>

## 1.1 – John Ruskin

John Ruskin (1819 - 1900) é sem dúvida uma das figuras mais ilustres da Inglaterra Vitoriana. Filho único de um homem de bom gosto, embora apenas um mercador de vinhos e de uma exemplar dona de casa, Ruskin recebeu uma educação extremamente rígida, até mesmo para os moldes da época. Sua infância se passou sem a companhia de outras crianças ou de brinquedos e os primeiros contatos com a literatura se deram muito cedo, pois aos cinco anos, Ruskin já enviava seu segundo volume para a biblioteca. Inicialmente sua mãe desejava que ele seguisse a carreira eclesiástica, mas os rumos foram outros e Ruskin acabou por se tornar o crítico e o pensador mais influente de seu tempo.

A estréia da publicação das obras de Ruskin se deu apenas quando ele estava no segundo ano de Oxford em 1837, sob o pseudônimo de *Kataphusin*. Os

---

<sup>9</sup> DONOGHUE, DENIS. *Walter Pater – Lover of Strange Souls*, (London: Macmillan, 1873), p. 80.

"A carreira de Wilde em Oxford começou em outubro de 1874 quando ele foi para Magdalen com uma bolsa de estudos. Ruskin era então Professor de Artes e Wilde assistia às suas palestras... Por um período, Ruskin se tornou para Wilde o profeta, o pastor e o poeta. Depois da graduação, eles continuaram a se comunicar por algum tempo. Em 28 de novembro de 1879, eles foram juntos ao Liceu para assistir Irving interpretando Shylock e depois foram a um baile oferecido por Millais e sua esposa em comemoração ao casamento da filha do casal. Anos mais tarde, Wilde falava de seus anos em Oxford principalmente em associação com as palestras de Ruskin e a personalidade que eles mostravam. Mas a moral corroborada por Ruskin era demais para Wilde e ele gradualmente se voltou para Pater, sucumbindo a sua prosa."

artigos versam sobre arquitetura rural e neles Ruskin procura explicar as belezas e defeitos desse tipo de construção em relação ao cenário onde estas construções haviam sido feitas e também das pessoas que haviam participado dessas obras. Financeiramente apoiado pela fortuna de seu pai, Ruskin nunca precisou se preocupar em sustentar-se e isso unido a um espírito completamente voltado para o mundo das idéias evidentemente, fez com que se dedicasse inteiramente ao seu desenvolvimento intelectual. Após a primeira publicação em 1837, Ruskin só parou de fato a produzir, ao morrer pobre e enlouquecido no início do século.

## **1.2 – A Influência de Ruskin**

A influência de Ruskin na Inglaterra vitoriana é algo indiscutível e o excerto de Arnold Hauser abaixo é uma amostra disso:

There has never been such a clear awareness of the organic relationship between art and life as since Ruskin. He was indubitably the first to interpret the decline of art and taste as the sign of general cultural crisis, and to express the basic, and even today not sufficiently appreciated, principle that the conditions under which men live must be first changed, if their sense of beauty and their comprehension of art are to be awakened ... Ruskin was also the first person in England to emphasize the fact that art is a public concern and that no nation can neglect it without endangering its social existence. He was, finally, the first to proclaim the gospel that art is not a privilege of artists, connoisseurs and the educated classes, but is part of every man's inheritance and estate ... Ruskin attributed the decay of art to the fact that the modern factory, with its mechanical mode of production and division of labour, prevents a genuine relationship element and estranges the producer from the product of his hands ... [He] recalled his contemporaries to the charms of solid, craftsmanship as opposed to the spurious

materials, senseless forms and crude, cheap execution of Victorian products. His influence was extraordinary, almost beyond description ... The purposefulness and solidity of modern architectures and industrial art are largely the result of Ruskin's endeavours and doctrines.<sup>10</sup>

Ruskin era sem dúvida uma personalidade de fôlego, pois publicou poesia e histórias para crianças, e ensaios que versavam sobre geologia, botânica, política religiosa, política econômica, pintura, escultura, literatura, arquitetura, educação e arte, mito e estética. Os seus escritos sobre arte influenciaram não somente Vitorianos tais como William Morris, William Holman Hunt, J. W. Inchbold, mas também homens como Pater, Wilde e Yeats. Seus escritos sobre design tiveram uma imensa influência nas arquiteturas britânica, européia e americana.

Um outro exemplo do prestígio de Ruskin aparece em Linda Dowling em sua obra *The Vulgarization of Art*, segundo a qual, para os Vitorianos da metade do século, o credo de que a arte podia transformar a sociedade tinha um nome, e este nome era John Ruskin:

---

<sup>10</sup> HAUSER, ARNOLD. *The Social History of Art*, 1952.

“Nunca houve tal despertar para a relação orgânica entre a arte e o belo como quando com Ruskin. Ele foi indubitavelmente o primeiro a interpretar o declínio da arte e do gosto como um sinal de uma crise cultural geral, e a expressar o princípio básico, ainda hoje não suficientemente apreciado, de que as condições sob as quais os homens vivem precisam ser primeiramente modificadas, se o desejo é o de despertar o seu senso de belo e de compreensão da arte. Ruskin foi também o primeiro na Inglaterra a enfocar o fato de que a arte é uma preocupação pública e também de que nenhuma nação pode negligenciar este fato sem colocar em risco sua existência social. Ele foi finalmente, o primeiro a enfatizar que a arte não é um privilégio de artistas, ou dos conhecedores, ou das classes educadas, mas que faz parte da herança e do estado de todo homem. Ruskin atribuiu o declínio da arte ao fato de que a indústria moderna, com o modo de produção mecânico e a divisão de trabalho cria uma relação de estranheza entre o produtor e o produto.... Ele chamou a atenção de seus contemporâneos para o charme do em oposição aos materiais falsos, sem forma e sem sentido, uma execução barata dos produtos Vitorianos. Sua influência foi extraordinária, quase além da descrição . . . A solidez e os propósitos da arquitetura moderna e arte industrial são largamente o resultado das doutrinas e pensamentos de Ruskin.”



“For Victorians at mid century the belief that art could transform society had a name, and that name was John Ruskin. The most compelling vision of art as the incarnation of an ideal polity was the picture of Gothic architecture Ruskin gave in “The Nature of Gothic”, the chapter from *The Stones of Venice* that constitutes his most famous single piece of writing. Ruskin’s depiction of the order of life implied by Gothic architecture, a life irradiated by the joy of cooperative, meaningful work within and for an organic social whole, brought about not simply a transformation in the Victorian built environment but an inward renovation among those who became, in whatever degree or way, his followers”<sup>11</sup>.

Em seguida, o capítulo de *Stones of Venice* a que Linda Dowling se refere:

“Here, ... let me finally and firmly enunciate the great principle to which all that has hitherto been started is subservient: that art is valuable or otherwise, only as it expresses the personality, activity, and living perception of a good and great human soul; that it may express and contain this with little help from execution, and less from science; and that if it have not this, if it show not the vigour, perception, and invention of a mighty human spirit, it is worthless. Worthless, I mean, as art; it may be precious in

---

<sup>11</sup> DOWLING, LINDA. *The Vulgarization of Art - The Victorians and Aesthetic Democracy*, (The University Press of Virginia), 1996, p. 25.

“Para os Vitorianos da metade do século, o credo de que a arte podia transformar a sociedade tinha um nome, e esse nome era John Ruskin. A visão mais intensa da arte enquanto encarnação de um ideal estava na figura da arquitetura gótica que Ruskin deu em “*The Nature of Gothic*”, no capítulo de *The Stones of Venice* que constitui o seu mais famoso escrito. A apreensão de Ruskin da ordem da vida imposta pela arquitetura gótica, uma vida irradiada pelo prazer do cooperativo, um trabalho significativo com e para um todo social orgânico, trouxe não apenas uma transformação no meio ambiente vitoriano, mas uma renovação entre aqueles que se tornaram, de diferentes modos e em diferentes graus, seus seguidores.”

some other way, but as art, it is nugatory. Once let this be well understood among us, and magnificent consequences will soon follow. Let me repeat it in other terms, so that I may not be misunderstood. All art is great, and good, and true, only so far it is distinctively the work of manhood in its entire and highest sense; that is to say, not the work of limbs and fingers, but of the soul, aided, according to her necessities, by the inferior powers; and therefore distinguished in essence from all products of those inferior powers unhelped by the soul. For as a photograph is not a work of art, though it requires certain delicate manipulations of paper and acid, and subtle calculations of time, in order to bring out a good result; so, neither would a drawing like a photograph, made directly from nature, be a work of art, although it would imply many delicate manipulations of pencil and subtle calculations of effect of colour and shade. It is no more art to manipulate a camel's-hair pencil, than to manipulate a china tray and a glass vial. It is no more art to use the cornea and retina for the reception of an image, than to use a lens and a piece of silvered paper. But the moment the inner part of the man, or rather the entire and only being of the man, of which cornea and retina, fingers and hands, pencil and colours, are all the mere servants and instruments; the manhood which has light in itself, though the eye all be sightless, and can gain in strength when the hand and the foot are hewn off and cast into the fire; the moment this part of the man stands forth with its solemn 'Behold, it is I', then the work becomes art indeed, perfect in honour, priceless in value, boundless in power"<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> RUSKIN, JOHN. *Stones of Venice*, Vol. III, Ch. III, XXIII-L.

"Aqui, deixe-me firme e finalmente enunciar o maior princípio para o qual tudo é subserviente: que a arte tem valor ou qualquer outra coisa, somente quando ela expressa a personalidade e atividade e a percepção viva de uma alma humana boa e grandiosa; que ela pode expressar e conter isso com pouca ajuda da execução, e menos da ciência; e que se ela não faz isso, não mostra o vigor, a percepção e a invenção de um grande espírito, então ela não tem valor. Sem valor, eu quero dizer, enquanto arte, ela pode ser preciosa de uma outra forma, mas enquanto arte, ela é inválida. Uma vez que isso estiver bem entendido entre nós, e grandes conseqüências não de se seguir. Deixe-me repetir em outros termos, para que não haja risco de uma interpretação errônea. Toda arte é grandiosa e boa e verdadeira, somente se ela for o trabalho de um homem em seu sentido mais pleno e apurado, ou seja, não o trabalho das mãos, mas da alma, auxiliada, de acordo com as suas

A enorme influência de Ruskin sobre os Vitorianos surgiu devido à conjunção única de dois processos: no começo de 1850, o público ouvia unicamente o que ele falava, e no ano de 1851, ano da publicação do primeiro volume de *Stones of Venice* e também da grande exposição *Crystal Palace* em Londres, os leitores de classe média haviam entrado em um período de expansivo crescimento econômico e, depois das agitações chartistas e da grande imigração irlandesa ocorrida em 1840 devido à grande fome, a Inglaterra vivia o “momento vitoriano” que simbolizava uma grande plenitude econômica. Dentro desse contexto Ruskin se tornou o único guia indispensável. Com uma notável eloquência, Ruskin tornou a dimensão estética da sociedade e a dimensão social da arte coexistirem em uma esfera vitalmente importante como nunca antes. Em um estudo recente, Paul Sawyer fala dessa esfera como “a força para revolucionar a sociedade do século dezenove.”<sup>13</sup>

Em sua dependência no mito da queda, a descrição que Ruskin faz de Veneza, representa nada menos do que uma aceitação e uma rejeição

---

necessidades pelas forças inferiores e portanto, distinta em essência de todos os produtos destas forças inferiores que não tiveram o auxílio da alma. Uma fotografia não é uma obra de arte, embora ela possa requerer algumas manipulações delicadas do papel e do ácido, e cálculos de tempo, para que se possa ter um bom resultado; desta forma, nem um desenho assim como uma fotografia, feita diretamente da natureza, seria uma obra de arte, embora ele também requeresse delicadas manipulações de lápis e cálculos de efeitos de luz e sombra. Não é mais arte a manipulação de uma caneta de pele de camelo do que a manipulação de uma bandeja de porcelana ou de um jarro de vidro. Não é mais arte a recepção e uma imagem pela córnea e pela retina, do que a de uma lente e um pedaço de papel dourado. Mas no momento em que a parte interior de um homem, ou o ser mais profundo de um homem, dos quais a córnea e a retina, os dedos e as mãos, a caneta e as cores são meros servos e instrumentos, o homem que se ilumina nele, embora o olho nada veja, no momento em que essa parte do homem proclama “Este sou Eu”, então o trabalho se torna arte de fato, perfeito em honra, de valor incalculável e de poder ilimitado.”

<sup>13</sup> SAWYER, PAUL. *Ruskin's Poetic Argument: The Design of the Major Works*. (Ithaca: Cornell University Press), 1985.

simultâneas dos pecados humanos, oferecendo ao Vitoriano individual “esperança para a sobrevivência do original, pura energia de infância através dos acidentes e perdas”, enquanto oferecia ao período Vitoriano “a sobrevivência da grande arte como uma força propulsora para a renovação coletiva”.

Como podemos perceber, Ruskin exerceu influência não somente sobre alguns artistas específicos, mas sobre toda uma nação. De acordo com Wellek, em sua obra *História da Crítica Moderna*<sup>14</sup>, John Ruskin não parece pertencer à crítica inglesa, mas é possível, através de suas opiniões, conseguir um conjunto de pronunciamentos que refletem o gosto do início da época vitoriana. Sua importância na história da crítica não se deve aos seus pronunciamentos, e sim, à estética proposta nos três primeiros volumes de *Modern Painters* (1843, 1846, 1856) e em seus ensinamentos sociais em que a arte assume um papel central.

O primeiro volume de *Modern Painters* (1843), cujo nome completo era *Modern Painters: their superiority in the art of landscape painting to all the ancient masters proved by examples of the true, the beautiful, the intellectual, from the works of modern artists, especially from those of J. M. Turner, Esq., Royal Academy, by a graduate of Oxford*<sup>15</sup>, se abre com uma breve explicação de seus conceitos de poder, imitação, verdade, beleza e relação na arte e depois prossegue em seu intuito claro de defender as obras produzidas pelo pintor J.M.W. Turner, o qual Ruskin admirava incondicionalmente. O nome de Turner aparece já nas primeiras páginas de *Praeterita* (autobiografia de Ruskin):

“For, many and many a year afterwards, I remember, while he was speaking to one of our artist friends, who admired Raphael, and greatly regretted my endeavours to

---

<sup>14</sup> WELLEK, RENÉ. *História da Crítica Moderna*, Vol 3, (Editora Herder), São Paulo, 1971, pp. 139-150.

<sup>15</sup> “Pintores modernos: sua superioridade na arte da pintura de paisagens em relação a todos os mestres antigos, que pode ser provada pelos exemplos do verdadeiro, do belo, do intelectual, através das obras de artistas modernos, especialmente as do Sr. J. M. W. Turner, da Academia Real, por um graduado em Oxford”.

interfere with that popular taste, - while my father and he were condoling with each other on my having been impudent enough to think I could tell the public about Turner and Raphael.”<sup>16</sup>

A fé evangélica de Ruskin forneceu suporte para os credos sobre a liberdade e a igualdade moral das pessoas. Esta linha de defesa permitiu a Ruskin ligar a arte de Turner a uma verdade religiosa. As pinturas de Turner eram verdadeiras para com a natureza e segundo Ruskin “ a verdade da natureza é parte da verdade de Deus”. Para Ruskin, a arte de Turner estava baseada na firme verdade da religião, e a garantia de valor dessa arte está em Deus.

Joseph Mallord William Turner (1775 - 1851) é reconhecidamente um dos mais notáveis coloristas de toda a história da arte ocidental. Ele influenciou os impressionistas franceses (ainda que estes preferissem negá-lo), e seus inovadores princípios de disposição de cores prenunciaram as teorias cromáticas do século XX.

“In the whole range of Turner’s work, recent or of old date, you will not find an instance of anything near enough to have details visible, painted in sky blue. Wherever gives blue, there he gives atmosphere; it is air, not object. Blue he is, in his sea; so is nature; blue he is, as a sapphire, in his extreme distance; so is nature; blue he is, in the misty shadows and hollows of his hills; so is nature, but blue he is not, where detail and illuminated surface are visible; as he comes into light and character, so he breaks into warmth and varied hue; nor is there in one of his works - and I speak of his Academy

---

<sup>16</sup>RUSKIN, JOHN. *Praeterita – The Autobiography of John Ruskin*, (London: Oxford University Press), 1949, p.

“Muitos e muitos anos depois, eu me lembro, de quando ele estava conversando com um dos nossos amigos artistas que admirava Rafael, e enormemente me arrependi de meus esforços em interferir com aquele gosto popular, - enquanto meu pai e ele ficavam debatendo um com o outro sobre ter sido muito desrespeitoso de minha parte pensar que eu poderia falar ao público sobre Turner e Rafael.”

pictures especially - one touch of cold colour which is not to be accounted for, and proved right and full meaning".<sup>17</sup>

"Throughout the works of Turner, the same truthful principle of delicate and subdued colour is carried out with a care and labour of which it is difficult to form a conception. He gives a dash of pure white for his highest light; but all the other whites of his picture are pearled down with grey or gold. He gives a fold of pure crimson to the drapery of his nearest figure, but all his other crimsons will be deepened with black, or warmed with yellow. In one deep reflection of his distant sea, we catch a trace of the purest blue, but all the rest is palpitating with a varied and delicate gradation of harmonized tint, which indeed looks vivid blue as a mass, but is only so by opposition. It is the most difficult, the most rare thing, to find in his works a definite space, however small, of unconnected colour; that is, either of a blue which has nothing to connect it with the warmth, or of a warm colour, which has nothing to connect it with the greys of the whole; and the result is, that there is a general system and under-current of grey pervading the whole of his colour, out of which his highest lights, and those local touches of pure colour, which are... the keynotes of the picture, flash with the peculiar brilliancy, and intensity in which he stands alone".<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> RUSKIN, JOHN. *Modern Painters*, Vol. I, Part II, Sec. II, Chp. II, pp. 04.

"Em toda a série dos trabalhos de Turner, recente ou antiga, você não encontrará nenhum exemplo suficientemente próximo de ter detalhes visíveis, pintados no céu azul. Onde quer que haja azul, Turner dá atmosfera; é ar e não objeto. Turner é azul em seu mar, e também o é a natureza; Turner é tão azul quanto uma safira, em sua extrema distância, e assim é a natureza; Turner é azul em suas sombras embaçadas e nos vazios de seus montes; assim também é a natureza, mas Turner não é azul onde o detalhe e a superfície iluminada são visíveis; pois quando ao retratar a luz, Turner se torna quente e variado na cor; isto não há em nenhum de seus trabalhos – e eu falo especialmente de suas pinturas da Academia – um toque de cor fria que não deve ser levado em conta, e tudo se prova certo e cheio de significado."

<sup>18</sup>RUSKIN, JOHN. *Modern Painters*, p. 14.

"Nos trabalhos de Turner, o mesmo princípio verdadeiro de cor delicada e calma existe com um cuidado e um apuro que torna difícil se formar um conceito. Ele dá um movimento de puro branco para sua mais alta luz, mas os outros brancos de sua pintura tem um pouco de cinza ou dourado.

Turner provinha de uma família modesta; era filho de um barbeiro da Maiden Lane, em Convent Garden, que obteve ganhos financeiros à custa do precoce talento de seu filho para produzir pinturas pitorescas que o público comprava. Através de sua arte, Turner tornou-se financeiramente independente desde cedo em sua carreira. Nunca se casou. Viajou bastante, e essas viagens influenciaram sua pintura.

A ascensão de Turner até ingressar na Academia foi rápida, associou-se à Academia Real aos vinte e quatro anos, e aos vinte e sete tornou-se membro dela. Foi nomeado professor de perspectiva em 1807, vice-presidente em 1845 e, em virtude de sua argúcia para os negócios, confiaram-lhe a supervisão da contabilidade da instituição.

As primeiras obras de Turner seguiram a tradição paisagística topográfica de representar fielmente lugares reais. Ele foi especialmente influenciado pelo pintor francês Claude Lorrain, e também por Richard Wilson, assim como por seu amigo Thomas Girtin, que em 1799 fundara um clube de esboços com o objetivo de estabelecer uma escola de paisagem histórica na Inglaterra. Outra fonte de influência de Turner foi John Robert Cozens.

Quando Turner tinha por volta de vinte e cinco anos, suas paisagens topográficas haviam granjeado muita popularidade, vendiam bem e começavam a lhe dar independência financeira. Eram pintadas segundo a tradição pitoresca em voga nos jardins paisagísticos ingleses.

---

Em uma reflexão profunda de seu mar distante, nós vemos um traço do mais puro azul, mas todo o resto é palpitante com uma gradação variada e delicada de tinta harmonizada, que parece azul vívido como uma massa, mas só é assim por oposição. A coisa mais difícil e mais rara é encontrar um espaço definido em seus trabalhos, mesmo que pequeno, de cor que não esteja relacionada, ou seja, de um azul que não tenha nada a ver com o calor, ou de uma cor quente que não tenha nada com os cinzas, e o resultado disto é um sistema geral de cinza que está no todo de sua cor, fora de suas mais altas luzes e aqueles toques locais de cor pura que são... os pontos principais da sua pintura, junto com o brilho peculiar e intensidade na qual ele reina soberano."

Entre 1805 e 1810, Turner pintou uma série de esboços a óleo de vistas do rio Tâmis entre Walton e Windsor e do rio Wye, nos quais registra uma presença notavelmente imediata da natureza combinada com a apropriada reverência ao pitoresco. Sugeriu-se que esse grupo, os únicos óleos que Turner pintou diretamente da natureza, talvez seja o primeiro exemplo de obras completadas *in loco* por um artista.

A intuição de Turner para registrar a natureza, em especial seus aspectos sublimes, levou-o, em certa ocasião, a pedir que o amarrassem ao mastro de um vapor por quatro horas, durante uma tempestade, a fim de observá-la e, o mais importante, ter a experiência do terror por ela suscitado. O nome da tela que daí resultou é característico dos extensos títulos de Turner, alguns dos quais contêm sua poesia: *Tempestade de neve: vapor ao largo de um ancoradouro, fazendo sinais em água rasa e levado pela corrente. O autor estava na borrasca na noite em que o "Ariel" zarpou de Harwich*<sup>19</sup>. Este fascínio pelo terror, ingrediente essencial do sublime, é um elemento recorrente nas obras de Turner, dramaticamente expresso no início de sua carreira com os quadros *A quinta praga do Egito* e *A Décima Praga do Egito*<sup>20</sup>.

Outra importante fonte de influência ao longo da carreira de Turner foi a obra do pintor francês Claude Lorrain, cuja fórmula consistia em artifício de armação (chamados Coulisses ou bastidores; inspirados na nomenclatura teatral referentes às partes laterais do palco, usadas para emoldurar um espaço central) que encerram a composição bucólica, uma grande massa menor à esquerda da linha baixa do horizonte, primeiro plano, plano médio e fundo reconhecíveis,

---

<sup>19</sup> *Snow Storm: Steamboat off Harbour's Mouth making signals in shallow water, and going by the lead. The author was in this storm on the night the Ariel left Harwich*: Óleo sobre tela (91.5 X 122 cm) de 1842.

<sup>20</sup> *The Fifth Plague of Egypt*: A Quinta Praga do Egito é um óleo sobre tela (124.5 X 183 cm) de 1800.

*The Tenth Plague of Egypt*: A Décima Praga do Egito é um óleo sobre tela (146 X 237.5 cm) de 1802.



suaves efeitos atmosféricos de luz, um elemento reflexivo central que coleia para o fundo da composição, transportando o espectador de modo a integrá-lo profundamente na cena, e uma ruína clássica no plano médio.

Turner também foi à Itália diversas vezes. Essas visitas reforçaram uma tendência crescente para descrever uma “atmosfera” de modo quase abstrato. Através de inovadores arranjos tonais, Turner explora a luz da cor da natureza e consegue um brilho global de tom maior do que aquele que existe em qualquer pigmento considerado separadamente.

Em 1810 apareceu a teoria cromática de Goethe que foi traduzida para o inglês por Charles Eastlake em 1840, e Turner foi atraído por ela. Goethe divergia de Newton ao sustentar que toda cor se origina do valor claro e escuro, e que existem duas cores primárias: amarelo e azul. Ele identificou emoções específicas com certas cores, examinou as sombras como cor, ou transparências de cor, e explicou o papel ativo do olho na percepção da cor. Em 1843, Turner saudou Goethe com uma tela: *Luz e cor (teoria de Goethe): a manhã seguinte ao dilúvio, Moisés anotando o Livro do Gênesis*<sup>21</sup>.

O efeito da coisa não acabada das telas de Turner ofendeu alguns e provocou exacerbadas e contundentes críticas de outros. Um deles foi Sir George Beaumont, um árbitro do gosto, cujas críticas sem rodeio às obras de Turner tiveram efeito prejudicial sobre a venda dos grandes óleos do artista, apesar de a Academia Real o apoiar. Além disso, as obras de Turner foram criticadas por serem todas idênticas.

Em 1843, quando a popularidade de Turner estava declinando, John Ruskin publicou seu primeiro volume de *Modern Painters*, uma obra ainda que extensa, claramente em louvor de Turner.

“I have always said, he who is closest to Nature is best. All rules are useless, if you do not give facts; the more facts you give, the greater you are; and there is no fact

---

<sup>21</sup> *Light and Colour (Goethe's Theory) – The morning after the Deluge – Moses writing the book of Genesis*: Óleo sobre tela (78.5 X 78.5 cm) de 1843.

unimportant as to be prudently despised, if it be possible to represent it. Nor, but that I have long known the truth of Herbert's lines,

Some men are

Full of themselves, and answer their own notion,

would it have been without intense surprise that I heard querulous readers asking, 'how it was possible' that I could praise Pre-Raphaelitism and Turner also. For, from the beginning of this book to this page of it, I have never praised Turner highly for any other cause than that he gave facts more delicately, more Pre-Raphaetically, than other men. Careless readers, who dashed at the descriptions and missed arguments, took up their own conception of the cause of my liking Turner, and said to themselves: 'Turner cannot draw, Turner is generalizing, vague, visionary; and the Pre-Raphaelites are hard and distinct. How can anyone like both? But I never said that Turner could not draw. - I never said that he was vague or visionary. - What I said was that nobody had ever drawn so well: that nobody was so certain, so unvisionary; that nobody had ever given so many hard and downright facts...

Turner is praised for his truth and finish; that truth of which I am beginning to give examples. Pre-Raphaelitism is praised for its truth and finish; and the whole duty inculcated upon the artist is that of being in all respects as like Nature as possible".<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> RUSKIN, JOHN. *Modern Painters*, Vol. III, Part IV, Ch. x, p. 81.

"Eu sempre disse que aquele que está mais próximo da Natureza está melhor. Todas as regras são inúteis, todos os gênios são inúteis, todo o trabalho é inútil, se você não se preocupar com os fatos; quanto mais fatos, maior você será; e não há fato que possa ser desprezado porque não é importante, se ele puder ser representado. Mas eu tenho há muito conhecido as linhas de Herbert,

Alguns homens são

Cheios deles próprios, e respondem às suas próprias noções,

e foi sem intensa surpresa que eu ouvi leitores perguntando, 'como foi possível' que eu pude elogiar o Pré-Rafaelitismo e também Turner. Pois, do começo deste livro a esta página, eu nunca elogiei Turner por outro motivo que não o dele se preocupar com os fatos, mais delicadamente, mais Pré-Rafaeliticamente do que qualquer outro homem. Leitores descuidados, que não prestaram atenção aos argumentos, e tomaram o elogio como um gosto particular meu, e disseram; Turner não pode desenhar, Turner está generalizando, vago, visionário, e os Pré-Rafaelitas são duros e distintos. Como alguém pode gostar de ambos? Mas Eu nunca disse que Turner não podia desenhar - Eu

Embora o livro *Modern Painters* seja uma das obras mais importantes do século dezenove, a coletânea de dezessete volumes, segundo Landow, não é mais do que uma tentativa de defesa:

“Ruskin began *Modern Painters* as a defence of J. M. W. Turner against charges that his works were not true to life; and though this defence became entwined with other interests and Ruskin was led far afield before he reached the final volume seventeen years after he had begun the first, *Modern Painters* in part remained a vindication, a defence, just as Ruskin himself...”<sup>23</sup>

Quando Ruskin publicou *Modern Painters* em 1843, a pintura não gozava ainda do mesmo prestígio da poesia. Poesia e pintura eram artes que ocupavam ainda diferentes posições. No século dezoito, os pintores passaram a reivindicar para a pintura não o status de um trabalho manual, mas sim o de uma arte liberal, alegando que a pintura tanto quanto a poesia requeria habilidades mentais e era capaz de proporcionar alimento para o espírito. Uma maneira de resolver o problema da pintura, ou seja, dar à pintura o *status* de arte seria fazer uma aliança

---

nunca disse que ele era vago ou visionário. - O que eu disse foi que ninguém nunca desenhou tão bem: que ninguém nunca esteve tão certo, tão não visionário; que ninguém jamais havia tratado os fatos de forma tão correta...

Turner é elogiado devido à sua verdade e acabamento; verdade a qual eu comecei a dar exemplos. O Pré-Rafaelitismo é nobre e pertence à grande arte, por causa de sua verdade e acabamento; e o dever do artista é o de ser em todos os aspectos como a Natureza tanto quanto possível.”

<sup>23</sup> LANDOW GEORGE P. *Victorian Thinkers*, (London: Oxford University Press), 1993.

“Ruskin começou *Modern Painters* como uma defesa de J.M.W. Turner contra as cobranças de que seu trabalho não era verdadeiro com relação à vida, e embora essa defesa tenha se misturado a outros interesses e Ruskin tenha ido bem para longe antes de terminar o último volume, dezessete anos mais tarde, *Modern Painters* em parte, permaneceu como uma justificativa, uma defesa, assim como o próprio Ruskin”.

entre as duas artes. Esta aliança de fato ocorreu e deu nascimento a teorias que enfatizavam que a pintura era dependente da poesia enquanto modelo e fonte.

As principais obras que serviram de referência para *Modern Painters* foram: *O Tratado sobre Pintura* de Leonardo da Vinci e os *Discursos* de Reynolds. Nestes trabalhos e em outras obras críticas do século dezoito, Ruskin teve acesso a *ut pictura poesis*, isto é, a teoria que promove a união entre pintura e poesia. A partir destes trabalhos Ruskin pôde dar forma à sua própria teoria da arte.

Turner, objeto do livro de Ruskin, acreditava por sua vez no princípio da *ut pictura poesis*, e toda sua obra traz traços desta crença, por exemplo, todos títulos e epígrafes que ele deu às suas pinturas enfatizavam esta aliança entre poesia e pintura.

No mundo efervescente do século dezenove, a arte até então renegada à porta dos fundos, começa a ganhar respeitabilidade. E Ruskin escreve para um público específico, ou seja, um público que cresce cada vez mais com a expansão da educação e um público absolutamente ignorante com relação à arte. *Modern Painters* tinha como propósito claro criar e atrair um público para a apreciação da arte, e em vários momentos Ruskin faz notas explicativas para o leitor, pois ele tinha consciência de que o princípio *ut pictura poesis* era algo central nas obras de Turner.

A teoria da poesia aliada à pintura proposta por Ruskin, diferentemente de outras teorias que defendiam a pintura enquanto uma arte que educa e entretém a partir da imitação da natureza, propunha que a arte era a expressão de uma emoção nobre. Ruskin recebeu fortes influências de Dryden e Reynolds, que concordavam com a proposição de que a imitação é um processo de idealização seletivo que comunica o melhor potencial da natureza. Ruskin e Reynolds tinham em comum o mesmo ponto de vista com relação ao artista, isto é, o artista é um poeta de linhas e cores. Para Reynolds, o valor de cada obra de arte é dado de acordo com o trabalho mental empregado nela, ou o prazer mental produzido por ela. De acordo com este princípio é possível se classificar uma obra como arte liberal, ou como trabalho mecânico.

Reynolds baseia sua defesa de arte na oposição entre trabalho mental e trabalho físico, e uma vez que a pintura, assim como a poesia, exige o uso do intelecto, ela merece ser considerada enquanto uma arte liberal. A teoria de Ruskin por outro lado, alia a pintura a uma visão romântica da poesia, e sua teoria de arte está centrada não no intelecto, mas na emoção. Para Ruskin a arte é: aquilo que une o coração, as mãos e o pensamento do homem.

As renovações que Ruskin implantou nas antigas teorias *ut pictura poesis* foram importantes porque indicam sua formulação eclética de idéias e seu grande débito com a literatura do século dezoito, e também porque revelam que a teoria romântica serviu como modelo para as outras. Ruskin estende a teoria da pintura para a arquitetura e para a escultura. Na verdade, ele compara a arquitetura com a pintura e a poesia e com a escultura. Um quadro ou uma poesia é uma forma de expressão da admiração do homem de algo que saiu de dentro dele; a arquitetura por outro lado, o aproxima mais de uma criação dele mesmo, nascida de suas necessidades e expressiva de sua natureza. É ainda a obra de toda uma raça, enquanto um quadro é obra de um único ser.

Ruskin se tornou um crítico de arte devido aos seus estudos sobre arquitetura. Para ele, a grande arquitetura corporificava a felicidade, a plenitude, a atividade humana do trabalhador. No livro *Stones of Venice* Ruskin afirma:

“All art is great, and good, and true, only so far as it is distinctively the work of manhood in its entire and highest sense; that is to say, not the work of limbs and fingers, but of the soul, aided, according to her necessities, by inferior powers.”<sup>24</sup>

Em sua teoria romântica da arte, Ruskin se concentra na natureza e na função da arte. Com o conceito romântico da arquitetura, Ruskin julga esta arte

---

<sup>24</sup> RUSKIN, JOHN. *Modern Painters*, p.

“A arte só é grande e bela e verdadeira enquanto é distintivamente a obra do homem e de seu inteiro e mais alto sentido, ou seja, não o trabalho de dedos, mas da alma, auxiliado, de acordo com as necessidades, por forças inferiores.”

pelos mesmos critérios que ele aplica à pintura e a poesia. Assim, para ele, uma obra arquitetônica deve ser julgada por sua sinceridade. A sinceridade com relação à estrutura expressa a natureza do arquiteto e a sinceridade com relação ao ornamento feito manualmente expressa o próprio trabalhador. Neste ponto, Ruskin aproxima arquitetura e escultura, considerando a escultura como um adjunto para a construção e a arquitetura como a arte da estrutura decorativa. Para Ruskin, a construção, assim como a pintura, o poema, ou a estatuária, devem dar prazer: o prazer em suas muitas formas é a mais alta utilidade da arquitetura.

Ruskin acredita que a função da arte como linguagem é a de comunicar um fato, e acredita também que a pintura e a arquitetura devem ser lidas pelos complexos significados simbólicos, assim como a poesia.

A teoria das artes irmãs é importante porque foi a partir dela que Ruskin desenvolveu a filosofia da beleza apropriada para pintura e poesia. A aliança das artes produziu, paradoxalmente, uma estética bifurcada: a Beleza Típica, que trata dos detalhes e explicações dos conceitos da beleza que enfatiza qualidades mais apropriadas para a pintura, que é, a visual, a externa, o elemento da forma; a Beleza Vital, que trata sobre as teorias românticas da poesia, e sobre as noções de emoção moral e coisas vivas, que dependem do interno feito externo, da expressão.

As teorias estéticas de Ruskin exercem um papel fundamental em *Modern Painters* e são importantes não apenas nesta obra, mas em todo o seu pensamento. As mesmas preocupações que estão presentes em suas teorias estéticas, estão presentes em suas obras que tratam sobre poesia e sobre política. Ruskin originalmente formulou estas teorias, ou seja, as teorias da Beleza Típica e da Beleza Vital, para a defesa das obras de Turner. Para Ruskin, uma teoria da beleza dissociada da moral ou um puro esteticismo não eram possíveis, uma vez que ele estava tentando demonstrar que a percepção da beleza tinha uma relação importante com a natureza moral e religiosa do homem. Evidentemente que a doutrina proposta por Ruskin está fundamentada em suas

raízes religiosas, assim como mais tarde suas teorias econômicas e políticas estarão influenciadas pela perda da fé.

As teorias da Beleza Típica e da Beleza Vital propostas por Ruskin confrontam diferentes tipos de teorias: a teoria do belo enquanto utilitário; a teoria do belo enquanto um costume ou associação.

Um exame dos escritos estéticos de Ruskin revela que quando ele propôs suas teorias da beleza ele desejava acima de tudo, focar a importância do belo, e podia fazê-lo porque acreditava que o belo era um reflexo da natureza de Deus nas coisas visíveis. Se o belo era algo divino e invariável, não podia depender de fatores subjetivos tais como associações pessoais. Ruskin possuía uma visão estética extremamente conservadora. Embora ele propusesse uma teoria romântica, emocional da pintura e da poesia, muitas de suas idéias e atitudes eram reações contra o que ele reconhecia como as limitações de uma estética subjetiva. Na verdade, Ruskin usou suas teorias como uma forma de resolver o problema da subjetividade na arte romântica. Uma teoria do belo, tal qual ele elege, considera o belo enquanto uma qualidade que, residindo no objeto, corporifica um princípio de ordem. A afirmação de que o belo é ordem e toma a forma da proporção simétrica, e uma mistura de unidade e variedade, é freqüentemente encontrada nos escritos do século dezoito, e foi a partir destes escritos que Ruskin criou sua teoria da Beleza Típica (Leonardo da Vinci e Reynolds). Ruskin entende o belo enquanto qualidade e sentimento, e todo homem recebe emoções idênticas de certas qualidades visuais, pois esta é a vontade de Deus, e por causa disso, todos os homens têm um elemento divino em sua natureza.

Ruskin atacava a posição de que o belo pudesse ser entendido como utilitário. Esta era a teoria proposta por Hume, que enfocava a importância da utilidade na moral, e tratava da relação entre beleza e utilidade em seu *Treatise on Human Nature* (1739). Hume acreditava que a beleza era uma qualidade relativa e não absoluta e que ela produz prazer devido à sua tendência em produzir um fim que é agradável. Essa teoria da arte utilitária gerou muita

confusão, mas um crítico contemporâneo, Walter J. Hipple, torna clara esta teoria quando coloca que a utilidade a que Hume se refere é a utilidade na criação da felicidade humana, e não a utilidade em direção a outros fins.

Ruskin refuta a idéia da arte enquanto utilitária, e coloca que é desnecessária uma argumentação com relação a este assunto, pois Burke já o havia feito anteriormente em sua obra *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757). Um outro ponto que o faz refutar a idéia de arte enquanto utilitária, é que esta noção vai de encontro às suas concepções básicas acerca do belo e também vai de encontro ao papel desempenhado pelo belo na vida do homem. Segundo Ruskin, a teoria da beleza utilitária negligencia as necessidades do espírito e erroneamente deriva a beleza de uma psicologia. Ao que parece, Ruskin também era contrário ao Utilitarismo. Ruskin quer provar que a beleza é contemplada por si mesma, e que o prazer que deriva desta contemplação é desinteressado.

O conceito de contemplação desinteressada é algo central na idéia de belo de Ruskin. Uma outra negação que surge a partir das teorias da Beleza Vital e Beleza Típica é que Ruskin refuta a noção de que a beleza depende do costume, teoria esta bastante popular no século dezoito. Estas idéias, se encontram nas teorias de Reynolds e Goldsmith. Segundo Goldsmith não haveria um modelo de beleza; e segundo Reynolds: uma vez que nós estamos mais acostumados ao belo que à deformidade, pode-se concluir daí que esta é a razão pela qual nós o aprovamos e admiramos... e uma vez que o hábito e o costume não podem ser vistos como a causa do belo, é de certa forma, a causa de acharmos algo belo. Adam Smith, partidário desta visão, acredita não somente que o costume é princípio da beleza, quanto que, se contrária ao costume, nenhuma forma é capaz de nos agradar.

Ruskin, que defende que a beleza tem uma existência imutável e objetiva, não pode compartilhar da idéia do costume, que é sempre mutável. Embora ele concorde que de alguma forma o costume tenha um pequeno efeito na percepção da beleza, ele acredita que esta preferência deva ser instintiva. Ruskin alega que



o costume faz morrer a curiosidade, e torna o objeto que se aprecia familiar, e a união destes elementos impede que se enxergue a beleza existente no objeto.

A noção de que a beleza é dependente do costume está relacionada com a teoria de que a beleza é dependente de uma associação, que Ruskin também ataca. Ruskin a ataca por duas razões: primeiro porque ela era a mais popular das teorias; e segundo, porque vai contra as idéias de Ruskin de que a arte seria uma existência imutável. A teoria Associacionista tira a beleza do céu e a coloca nos territórios limitados e mutáveis da mente humana. De acordo com Archibald Alison, a associação cria toda beleza: artificial e natural. Assim, no século dezoito, eles explicam a beleza da música através da associação de idéias. Em sua obra *Essays on the Nature and Principles of Taste* (1790), Alison coloca que a sublimidade ou formas de belo surgem das associações que nós conectamos a elas, ou às qualidades das quais elas são expressivas (com expressivas, entenda-se que pela associação, elas vem a representar um belo ou engrandecê-lo). Na teoria da associação, encontram-se unidos o utilitário; a forma; e a harmonia. O belo da forma, por exemplo, advém da associação de prazer com as qualidades que estão associadas com a forma.

Ruskin desaprova a teoria de Alison não somente porque ela vai contra a natureza permanente e objetiva da beleza, mas também porque o Associacionismo é uma explicação do belo que não pode imediatamente ser derivada da moral ou ordem metafísica.

Em resumo, Ruskin acreditava primeiramente que o belo é desinteressado, e portanto não pode ser afetado por considerações de utilidade; segundo, que o belo tem uma realidade objetiva e imutável e que portanto, não pode ser afetado por costume local ou associação.

Uma das mais importantes fontes para a teoria crítica de Ruskin, foi sem dúvida, Wordsworth. Assim como Wordsworth, em determinado momento de sua teoria, Ruskin passou a enfrentar problemas com relação à nomenclatura, o que fica claro quando Ruskin se preocupa em dar uma definição clara do que seja

gosto. Segundo ele, o gosto era alguma coisa que não poderia ser aprendida facilmente, era algo que exigia dedicação e estudo.

Desde o primeiro até o último volume de *Modern Painters*, Ruskin enfoca a importância da arte visual, ou seja, da pintura, mas embora a importância da pintura para ele seja alguma coisa clara, a dúvida com relação aos efeitos morais que a pintura é capaz de causar permanece. No primeiro volume de *Modern Painters*, Ruskin afirma que a obra pretende exibir a função moral e final da arte para provar o papel que ela tem nos pensamentos, e a influência nas vidas de todos.

Em primeiro lugar Ruskin chama a atenção para o valor da arte enquanto atividade que incorpora a essência dos anos passados. Ele coloca que nós podemos, através da arte, aprender mais sobre a sabedoria, as crenças e os sentimentos dos homens e das sociedades agora destruídas, do que de qualquer outra forma. Ruskin acredita que a arte de um país é o expoente de suas virtudes sociais e políticas e ele demonstra este ponto de vista em sua obra *Stones of Venice*. Nesta obra, Ruskin mostra através da arte, o declínio de Veneza. Veneza serve como exemplo para que os ingleses estejam alertas para um desastre. Ele estuda as obras do passado e aplica o mesmo método às obras contemporâneas. Ruskin por exemplo, toma uma catedral gótica do período vitoriano e a compara a outras igrejas góticas, indicando com esta análise, um sério divórcio da religião da vida contemporânea.

A arte, vista como corporificação e criação de uma cultura, fornece uma evidência irrefutável sobre o estado social, político e espiritual de seus criadores. A grande arte portanto, ensina o caminho ideal para prosseguir, a arte menor, por outro lado, ensina o que deve ser evitado.

Mas embora Ruskin entenda e afirme que a arquitetura, a pintura e a poesia são expoentes da vida ética de uma nação, isso ainda não fornece um argumento essencial para que se continue a criar. Ruskin então, defende-se afirmando que as artes possuem uma capacidade de comunicar e gravar questões particularmente importantes para o homem. Ele acredita que a pintura é

uma forma de linguagem, e que a grande pintura é uma forma de poesia. As artes têm a função de lidar com verdades que, de outra forma, se perderiam. Ruskin toma literalmente a noção de que a pintura e o desenho servem como afirmações de fatos visíveis.

### **1.3 – Ruskin - Teoria do Belo Típico**

No segundo volume de *Modern Painters* Ruskin desenvolve o seu sistema teocêntrico de estética, onde ele explica a natureza e desenvolve a importância do Belo. Segundo Ruskin, o Belo consiste em um registro da consciência, escrita em coisas externas, ou é a simbolização dos atributos divinos em questão, ou a felicidade das coisas vivas, ou a perfeita plenitude de seus deveres e funções. Em todos os casos é algo divino, tanto a voz aprovadora de Deus, o símbolo glorioso dele, a evidência de Sua presença, ou a obediência à Sua vontade, por Ele induzida e sustentada. Todo Belo advém da natureza de Deus, mas o Belo Típico - o símbolo dos atributos divinos em questão - é mais diretamente parte do Divino.

De acordo com Ruskin, a percepção do Belo é um ato de alguma parte da mente não intelectualizada, pois as idéias de Belo são os sujeitos da moral, mas não da percepção intelectual. Ruskin acredita que o Belo seja um prazer desinteressado que tem uma realidade objetiva e que é percebido pela parte não-intelectual do cérebro.

A emoção é subjetiva, ou seja, é um produto do não-intelectual, da parte moral da mente, não pode sofrer comparações. O problema se instala neste ponto; se a emoção é subjetiva e o Belo é uma emoção, como o Belo pode ser algo objetivo? Ruskin resolve o problema colocando que algumas emoções são as mesmas em todos, pois todos reconhecem que o açúcar é doce e o sal é salgado. Ainda segundo Ruskin, estas emoções são expressão da vontade de Deus. Ruskin apela para uma ordem que é divina e prova que as emoções estéticas são uniformes e essenciais. Uma vez que o Belo é a imagem de Deus, é fácil se

provar que a pintura e a poesia, que criam, refletem e interpretam este Belo são de igual importância.

O Belo Típico - símbolo dos atributos Divinos em questão conta com seis aspectos:

01. O Infinito, ou o tipo de incompreensibilidade divina;
02. A unidade, ou o tipo de compreensibilidade divina;
03. O repouso, ou o tipo de permanência divina;
04. A simetria, ou o tipo de justiça divina;
05. A pureza, ou o tipo de energia divina;
06. A moderação, ou o tipo de governo por lei.

Estes seis elementos enfocam a dependência do Belo na ordem.

A questão da ordem existente na natureza e no belo é algo bastante recorrente na literatura dos séculos XVIII e XIX. Ruskin acredita que a ordem é uma causa primária do Belo, ou melhor, que a ordem é, ela mesma bela. Este credo é ponto central da teoria do Belo de Ruskin.

No desenvolvimento de sua teoria, Ruskin mostra que todas as formas do Belo Típico agradam porque elas simbolizam a ordem divina em coisas materiais. Assim, quando ele explica as formas individuais deste tipo de Belo, ele mostra que elas se relacionam a uma visão do universal, ordem agradável.

Ruskin faz duas formulações tradicionais da idéia de que o belo é ordem. Ele coloca que o Belo é uma mistura de unidade e variedade, esta idéia aparece em vários de seus predecessores.

## **1.4 – Walter Pater – A personalidade**

Walter Pater morreu em 30 de julho de 1894 em decorrência de um ataque do coração. Tinha 55 anos. O seu enterro ocorreu a 02 de agosto no cemitério de St. Giles em Oxford e o número de pessoas que compareceu ao funeral foi incrivelmente pequeno: Charles Shadwell, Charlotte Green, Frederick Bussel,

Edmund Gosse e as duas irmãs de Pater. Henry James que era esperado não compareceu e as razões para o seu não comparecimento aparecem na carta escrita a Gosse em 02 de agosto:

“You were very happily inspired in writing me about Pater’s interment - &, in particular, in writing so charmingly. Your letter makes me much regret that, having, as I had, fifty minds to go to his funeral, I didn’t have the fifty first which might have carried me there. If I had known you would go I would have joined you – very possibly. But I was deterred by considerations – that of my very limited acquaintance with Pater, my non-communication with him for so long, & above all by (what I suppose would be) the compact Oxfordism of it all; in which I seem to feel myself to have no place.”<sup>25</sup>

A relevância para o fato de que a morte de Pater tenha levado poucos ao funeral incide diretamente sobre a personalidade de Pater e também sobre a forma como ele conduziu o seu trabalho. Pater era uma figura reclusa e de acordo com Donoghue, até mesmo a última curiosidade ele guardou para si mesmo.

“He died in such a manner as to draw few to the cemetery. Even in that respect, he had the distinction of keeping “the last curiosity” to himself.”<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> RAYBURN S. MOORE *Selected Letters of Henry James to Edmund Gosse 1882 – 1915: A Literary Friendship* (Baton Rouge: Louisiana State University Press), 1988, pp. 114 – 115.

“Você estava muito felizmente inspirado em me escrever sobre a morte de Pater - &, em particular, em escrever de maneira tão charmosa. Sua carta fez com que me arrependesse, e tendo, como eu tinha, cinquenta idéias para ir ao seu funeral, eu não tive a quinquagésima primeira que poderia me fazer ter ido até lá. Se eu tivesse sabido que você iria, eu teria me juntado a você – muito possivelmente. Mas eu fui detido por considerações – que do meu muito limitado conhecimento de Pater, minha não- comunicação com ele por tanto tempo, & e acima de tudo (o que eu suponho que tenha sido) o compacto Oxfordismo da cerimônia toda, na qual eu pareço não me encaixar.”

<sup>26</sup> DONOGHUE, DENIS. *Walter Pater – Lover of Strange Souls* ( New York: Random House Inc.), 1995, p. 12

“Ele morreu de uma forma a levar poucos ao cemitério. Até mesmo a esse respeito, ele teve a distinção de manter “a última curiosidade” para ele mesmo.”

James e Gosse, sendo o segundo deles mais íntimo de Pater, ditam as diferentes linhas que os biógrafos de Pater seguem ao abordá-lo. Para James, Pater era uma figura sem energia, pois toda a energia que ele tinha era canalizada para sua obra, e sua vida social era um sinal disso. James imaginava que Pater não possuía uma vida separada de sua obra. Gosse por outro lado, que tinha um conhecimento muito maior de Pater, defendia que a vida de Pater aparentemente pálida, tinha muito mais sentido do que James jamais poderia imaginar. O resultado final destas abordagens é que Pater é comumente visto como um autor autobiográfico e como tal, seus escritos aconteceram a ele, isto é, ele não os teria jamais imaginado.

Evidentemente que Pater não se compara a um Leonardo da Vinci, Pater não era propriamente um gênio, e nem tinha uma grande imaginação dramática, mas daí a afirmar que ele era incapaz de imaginar formas de vida que não as suas próprias, é um exagero por certo. É bom deixar claro, que no presente trabalho tomamos o cuidado de não privilegiar esta linha ou aquela, apenas nos servimos dos biógrafos de maneira a que suas biografias pudessem nos conduzir ao tema final desse trabalho, que é o de traçar um perfil do pensamento de Wilde.

Em seu ensaio sobre Leonardo da Vinci, Pater afirma:

“Leonardo’s history is the history of his art; for himself, he is lost in the bright cloud of it.”<sup>27</sup>

Em seu ensaio sobre Botticelli, em agosto de 1870, Pater coloca:

“in an age when the lives of artists were full of adventure, his life is almost colourless. . . two things which he shared with other artists: - he was invited to Rome to

---

<sup>27</sup> DONOGHUE, DENIS. *Walter Pater – Lover of Strange Souls*, p. 23,

“A história de Leonardo é a história de sua arte; por ele mesmo, ele está preso na nuvem brilhante dela.”

paint in the Sistine Chapel, and he fell in later life under the influence of Savonarola, passing apparently almost out of men's sight in a sort of religious melancholy, which lasted till his death in 1515, according to the received date."<sup>28</sup>

O que se apreende dos escritos acima em que quando Pater fala de Leonardo da Vinci e de Botticelli, é a ele mesmo que está fazendo alusão. A vida de Pater não possuía qualquer colorido e só é possível enxergá-lo na nuvem de seus escritos ocasionais, pois ele é raramente visível em qualquer outro lugar. Em comparação com seus contemporâneos, Pater por vezes nem parece ter vivido. Exceto por uma questão.

Pater nasceu em 04 de Agosto de 1839, em Commercial Road, um pequeno distrito ao norte do rio Thames. Seu pai era um cirurgião, mas não era um cirurgião ou um médico no sentido moderno em que o termo é empregado, pois ele era apenas uma espécie de clínico geral que praticava a medicina nos arredores pobres de East End. Walter era a terceira criança de Richard e Maria e foi precedido por um irmão e uma irmã. Em janeiro de 1842, o pai de Pater faleceu aos quarenta e cinco anos de idade, e a causa da morte foi: "an affection of the brain"<sup>29</sup>.

Embora uma criança de dois anos e meio pouco possa se lembrar do pai falecido há muito, uma das conseqüências da morte do pai foi que Pater cresceu com a convicção de que não somente a vida era breve, mas de que seu fim era arbitrário, ou seja, ela podia terminar a qualquer momento, sem qualquer causa aparente. Nas ficções de Pater, seus heróis não são apenas jovens, mas morrem jovens, como se morrer jovem fosse algo natural e viver, alguma forma de

---

<sup>28</sup> DONOGHUE, DENIS. *Walter Pater – Lover of Strange Souls*, p. 46

"em um período em que a vida dos artistas era cheia de aventuras, sua vida era quase sem cor. . . ele compartilhou duas coisas com os outros artistas: - ele foi convidado para ir a Roma para pintar na Capela Sistina, e ele sofreu quando mais velho, a influência de Savonarola, passando aparentemente longe do olhar dos homens, em uma espécie de melancolia religiosa, que durou até sua morte em 1515, de acordo com a data referida."

<sup>29</sup> "um problema cerebral."

concessão. Em Pater, a morte é a mãe da beleza e a causa pela qual vemos coisas belas com um sentido agudo de sua brevidade temporal.

Essa consciência da duração da vida como condição sob a qual todos vivemos aparece em *Studies of the History of The Renaissance* quando Pater fala de Rosseau, mas parece estar falando dele próprio:

“An undefinable taint of death had clung always about him, and now in early manhood he believed himself smitten by mortal disease. He asked himself how he might make as much as possible of the interval that remained; and he was not biased by anything in his previous life when he decided that it must be intellectual excitement, which he found just then in the clear, fresh writings of Voltaire. Well! We are all *condamnés*, as Victor Hugo says: we are all under sentence of death but with a sort of indefinite reprieve – *les homes sont tous condamnés à mort avec des sursis indéfinis*: we have an interval, and then our place knows us no more.”<sup>30</sup>

Um outro exemplo da noção de Pater com relação à brevidade da vida aparece em *Marius the Epicurean*:

“Conceded that what is secure in our existence is but the sharp apex of the present moment between two hypothetical eternities,”<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> PATER, WALTER. *Studies in the History of the Renaissance*, p. 190, apud RUSKIN, JOHN; PATER, WALTER; STOKES, ADRIAN. *England and its Aesthetes – Biography and Taste*, (Amsterdam: Overseas Publishers Association), 1997.

“Uma cor indefinível de morte esteve sempre ligada a ele, e na mocidade ele acreditava estar sob o efeito de uma doença mortal. Ele se perguntava o que ele poderia fazer, tanto quanto possível, do intervalo que havia sobrado; e que ele não estava influenciado por coisa alguma em sua vida prévia quando ele decidiu que devia ser o excitamento intelectual, que ele encontrou então, nos escritos frescos e claros de Voltaire. Bem! Nós estamos todos condenados como Victor Hugo diz: nós estamos todos sob sentença de morte, mas com um tipo de cancelamento temporário – os homens são todos condenados a morte com um *sursis* indefinido: nós vivemos um intervalo, e então nosso lugar não mais nos conhece.”

<sup>31</sup> PATER, WALTER. *Marius the Epicurean*, (London: The Soho Book Company), 1985, 146.



Em fevereiro de 1854 a mãe de Pater faleceu. Um dos biógrafos de Pater, Thomas Wright, segundo Donoghue, uma fonte não inteiramente confiável e o único a tratar sobre a questão, afirma que Pater havia brigado com sua mãe e que mesmo após sua morte, uma certa amargura persistiu, nenhum autor tratou de esclarecer a maneira como esse dado afetou a obra de Pater.

Em 1855, Pater conheceu o Reverendo John Keble, autor da obra *The Christian Year*. Pater era um jovem grave e um tipo com temperamento bastante reservado. Em um de seus poemas "*Watchman, What of the Night?*", ele faz um questionamento sobre a imortalidade da alma. Movido por estas características, o Reverendo encoraja Pater a entrar para o ministério e a dedicar sua vida ao Cristianismo.

Em 1859, bastante influenciado pelos escritos de Kingsley e pelo trabalho de Darwin, Pater descarta inteiramente sua fé religiosa. A partir deste ponto Pater passa a se interessar pelos estudos gregos e se torna um discípulo de Arnold.

Segundo Donoghue, a perda da fé não constituiu uma crise para Pater. Pater acreditava que podia preencher sua natureza espiritual tanto em termos seculares quanto em termos religiosos. Ao traduzir a alma em espírito, Pater estava livre para fazer a fusão da alma com qualquer noção de mente, de consciência ou de sensibilidade. Ele acreditava que a vida, em sua corrente, não é determinada pela alma, mas dirigida por uma força. Pater dissolveu a teologia em sentimentos, para os quais os termos de psicologia individual eram inteiramente adequados. Mesmo depois de descartar completamente sua fé, Pater ainda pensava em se ordenar, ele achava que seria interessante se tornar um ministro sem acreditar em uma palavra da doutrina Cristã. Mas para Pater, segundo parece, não havia nada de errado nisso, ele não se sentia culpado e muito menos em pecado. Se fosse a ele permitido se tornar um ministro, ele teria se ordenado e vivido o ministério de maneira estética.

---

"Visto que o que é seguro em nossa existência é apenas o curto espaço do momento presente entre duas eternidades hipotéticas."

“Pater dissolved in states of feeling, for which the terms of individual psychology were fully adequate. He had, it appears, no sense of guilt or sin. Or if he had, he soon, consigned it to a more comprehensive sense of the lack, the empty necessity in life, for which he was not responsible. If he had been allowed to take orders and to become a minister, he would have taken his duties lightly by taking them aesthetically. His interest in religious ritual and ceremony was keen but entirely picturesque, it fulfilled itself in the charm of hieratic appearances, elegant forms.”<sup>32</sup>

Em 1862 Pater se juntou a um grupo de discussão chamado *Old Mortality*, cujos membros, graduandos e jovens pós-graduandos, eram em sua maioria, agnósticos. A primeira performance de Pater nessa sociedade resultou na versão de *Diaphaneité*. Nela, Pater scandalizou seus colegas enfatizando seu caráter irreligioso, que ele gostava de mostrar como uma marca de sua modernidade.

No verão de 1865 Pater fez sua primeira visita à Itália. Acompanhado por Shadwell ele visitou Ravenna, Pisa e Florença. Esta experiência foi para Pater uma revelação. Ele divisou nas pinturas Renascentistas um sentido de vida muito mais rico e ousado do que aquele vivenciado em Oxford. Começou a associar o Renascimento Italiano com a liberdade, e a experiência sensual, “o exercício de ver e tocar”. Nas pinturas renascentistas Pater enxergou aquilo que ele considerava como a imagem humana ideal, ou seja, a do amor de um homem por um belo garoto.

---

<sup>32</sup> DONOGHUE, DENIS. *Walter Pater – Lover of Strange Souls*, p. 28.

“Pater dissolveu a teologia a estados de sentimento, para os quais os termos de psicologia individual eram plenamente adequados. Ele não tinha, segundo parece, nenhum senso de culpa ou de pecado. Ou se ele tinha, ele logo o relegou a um sentido mais compreensivo de perda, de necessidade vazia na vida, pela qual ele não era responsável. Se fosse a ele permitido se ordenar, e se tornar um ministro, ele o teria feito, tomando-os esteticamente. Ele tinha enorme interesse no ritual religioso e na cerimônia, mas era algo inteiramente pitoresco, algo que o encantava pelo charme das aparências hierárquicas, das formas elegantes.”

## 1.5 – Walter Pater – O estilo

Os temas que permearam o trabalho de Pater são essencialmente: a pintura e a escultura renascentista italiana, a mitologia e a escultura gregas, a estética e a crítica alemã do século XIX. A escolha destes temas específicos não ocorreu por acaso, mas devido ao fato de que Pater procurou criar um estilo pessoal dando atenção especial a estes temas. A partir do estilo, Pater procurava mostrar como compreender cada um dos temas acima. Suas sentenças são possuidoras de uma graça excêntrica e perturbadora. E através de seu estilo, Pater neutraliza todas as limitações sociais e morais na arte. O que interessa ressaltar é que Pater não era um pensador original, mas foi capaz de criar o que se convencionou chamar por Pateresque, ou seja, um estilo próprio. O estilo de Pater era um estilo inteiramente pessoal, que além de expressar sua personalidade expressava também sua timidez.

O estilo de Pater pode ser visto no excerto abaixo em que ele está elogiando o bom gosto de Raphael na pintura *Florence of the Madonna and Child with St. Nicholas and John the Baptist in attendance*:

“Note this, for instance, in the familiar Apennine background, with its blue hills and Brown towns, faultless, for once – for once only – and observe, in the Umbrian pictures around, how often such background is marred by grotesque, natural, or architectural detail, by incongruous or childish incident. In this cool, pearl-grey, quiet place, where colour tells for double – the jewelled cope, the painted book in the hand of Mary, the chaplet of red coral – one is reminded that among all classical writers Raphael’s preference was for the faultless Virgil. How orderly, how divinely clean and sweet the flesh, the vesture, the floor, the earth and the sky! Ah, say rather the hand, the method of the painter! There is an unmistakable pledge of strength, of movement and animation in the cast of the Baptist’s countenance, but reserved, repressed. Strange, Raphael has given him a staff of transparent crystal. Keep then to that picture as the

embodied formula of Raphael's genius. Amid all he has here already achieved, full, we may think, of the quiet assurance of what is to come, his attitude is still that of the scholar; he seems still to be saying, before all things, from first to last, "I am utterly purposed that I will not offend."<sup>33</sup>

O texto acima é parte de uma palestra dada por Pater em Oxford em 1892. As correções e as insistências no texto foram feitas em benefício dos ouvintes. Os substantivos e os verbos são expressivos, mas o que eles realmente expressam é a visão subjetiva do artista. O bom gosto de Rafael é expressado pelo conhecimento do risco que seu gênio incorre, o de impor seu próprio mistério sobre seus ouvintes. Pater sugere isso ao dar palavras impessoais a companhias pessoais, como a cor "conta".

Mas a melhor defesa do estilo de Pater foi feita por Kenneth Burke em sua obra *Counter-Statement* (1931). Burke vê Pater como um adepto da literatura pura, um escritor que cria suas sentenças de algumas possibilidades favoráveis

---

<sup>33</sup> PATER, WALTER. *Miscellaneous Studies in Works of Walter Pater* (publicado por Macmillan em 1910 e reimprimido por Basil Blackwell em 1967). O excerto trata da pintura de Rafael, cujo título é *A Florença da Madona e a criança com São Nicolas e São João o Batista em assistência*.

"Veja isto, por exemplo, no fundo Apenino familiar, com seus montes azuis e cidades marrons, sem nenhum erro, - e observe, nas pinturas Umbrianas à volta, o quão frequentemente este fundo está estragado pelo detalhe arquitetural grotesco, natural, pelo incidente incongruente ou infantil. Neste lugar silencioso, onde a cor conta por dois -, o livro pintado na mão de Maria, o marcador de vermelho coral - o apreciador é lembrado que entre os escritores clássicos, a preferência de Rafael era por Virgílio. Quão ordenadamente, quão divinamente limpo e doce a carne, a vestimenta, o chão, a terra e o céu! Ah, diz até certo ponto a mão, o método do pintor! Há uma inequívoca promessa de força, de movimento, e animação na idealização da expressão de Batista, mas reservada e reprimida. Rafael deu a ele um cajado de cristal transparente. Mantenha a pintura como a fórmula expressada do gênio de Rafael. Entre tudo aquilo que já conseguiu, inteiro, nós podemos pensar, da confiança silenciosa do que está por vir, sua atitude é ainda aquela do aprendiz; ele parece ainda estar dizendo, antes de todas as coisas, do início ao fim, "Eu tenho certeza de que não ofenderei."

internas ao meio da prosa considerando esta a forma mais convincente de denotar um objeto ou um evento. Segundo Burke, Pater queria escrever em um certo estilo, assim ele procurava por temas que tornariam isto possível. Os temas não o interessavam por nenhuma outra razão. O seu modelo nessa prática era a prosa clássica, a literatura da Grécia e de Roma, que possuíam sentenças hábeis e podiam ajudá-lo a criar o seu estilo particular:

“In *Marius the Epicurean* he has a scene of somewhat godless court listening to an address by Fronto, an effulgent oratory in praise of the rigid Stoic doctrine; they sit about with their tables ready to write down some specially happy phrasing, arranged comfortably among the images and flowers, and “ready to give themselves wholly to the intellectual treat prepared for them; applauding, blowing loud kisses through the air sometimes, at the speaker’s triumphant exit from one of his long, skilfully modulated sentences.” Pater’s audience is expected to bring somewhat the same critical appreciation to bear, watching with keen pleasure as the artist extricates himself from the labyrinths of his material – a process which Pater loves so greatly that he often seems to make his labyrinths of his extrications.”<sup>34</sup>

Donoghue concorda com Burke no sentido de que Pater era realmente indiferente às idéias. Ele não usava suas idéias da mesma maneira que Arnold as

---

<sup>34</sup> BURKE, KENNETH. *Counter-Statement*, 2nd ed. (Los Altos, Califórnia: Hermes Publications), 1953, p. 12.

“Em *Marius the Epicurean* ele tem uma cena de uma corte um tanto desprovida de Deus ouvindo a um discurso por Fronto, uma oratória maravilhosa em louvor à rígida doutrina Estóica; eles se sentam prontos para escrever alguma frase especialmente feliz, arranjada confortavelmente entre as imagens e as flores, e “prontos para dar a eles mesmos plenitude para o trato intelectual preparado para eles; aplaudindo, e jogando beijos para o ar algumas vezes na saída triunfante do orador de uma de suas longas e habilidosas sentenças moduladas.” É esperado que o público de Pater traga um tanto de apreciação crítica para corroborar, olhando com grande prazer quando o artista se liberta dos labirintos de seu material – um processo que Pater amava tanto que parecia que ele fazia labirintos de suas saídas.”

usava, ou seja, para vencer um argumento e fazer com que as pessoas modificassem suas vidas. Pater jamais argumentava. Ele acreditava que nenhuma verdade podia ser sabida, exceto para propósitos específicos. Assim, a tristeza na prosa de Pater marca as ocasiões em que ele sente a certeza de que jamais vai ser tomado por um credo supremo, e que vai se mover silenciosamente de uma incerteza para outra. De qualquer forma, Pater mantém a dignidade de escrever calmamente sentenças bem elaboradas que passam de um credo insatisfatório para outro.

A questão do estilo de Pater foi exaustivamente tratada por Linda Dowling em sua obra – *Language and Decadence in the Victorian Fin de Siècle*. Nesta obra, Linda mostra como a questão do estilo estava associada a uma crise lingüística na sociedade vitoriana. A questão da linguagem naquele momento específico de século ia confrontar diretamente com o ideal de civilização vitoriano.

“the clue to the underlying crisis of assumptions that was to generate literary decadence in England is not what Pater is describing, but the way he is describing it: his famous style that, in its studied delays and delicate hesitations, was to lead so many contemporaries to remark that Pater wrote English as a classical language. To grasp the full implications of the remark is to understand Pater’s actual role as the progenitor of literary Decadence.”<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> DOWLING, LINDA. *Language and Decadence in the Victorian Fin de Siècle* (Princeton, Princeton University Press), 1986, p. 05

“a pista para a crise subliminar que acabou por gerar a Decadência Literária na Inglaterra não é o que Pater está descrevendo, mas a forma como ele está descrevendo: seu famoso estilo que, em seus atrasos estudados e hesitações delicadas, levou tantos contemporâneos a afirmar que Pater escreveu o inglês como uma língua clássica. Entender as implicações plenas desta afirmação é entender o papel atual de Pater enquanto o pai da Decadência Literária.

## 1.6 – *Studies in the History of the Renaissance*

A obra que obteve maior repercussão em toda carreira de Pater foi *Studies in the History of the Renaissance* publicado em 1873. *The Renaissance* é o primeiro clássico do esteticismo inglês, onde Pater refuta Ruskin, que considera a Veneza medieval uma virgem e a Veneza renascentista uma impura. O ponto mais polêmico desta obra é sua conclusão, que causou tamanho escândalo, que Pater foi obrigado a omiti-la na segunda edição de seu livro.

Antes mesmo que as resenhas acerca de *The Renaissance* começassem a aparecer Pater sabia que havia causado uma ofensa. O Reverendo John Wordsworth que além de tutor do colégio Brasenose, era também um amigo de Pater e um de seus antigos alunos particulares, foi um dos primeiros a chamar a atenção de Pater. Em março de 1873, O Reverendo escreveu esta carta a Pater:

“No one can admire more than I do the beauty of style and the felicity of thought by which it is distinguished, but I must add that no one can be more grieved than I am at the conclusions at which you represent yourself as having arrived. I owe so much to you in time past, and have so much to thank you for as a colleague more recently, that I am very much pained in making this avowal. But after a perusal of the book I cannot disguise from myself that the concluding pages adequately sum up the philosophy of the whole; and that that philosophy is an assertion, that no fixed principles either of religion or morality can be regarded as certain, that the only thing worth living for is momentary enjoyment and that probably or certainly the soul dissolves at death into elements which are destined never to reunite.”<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> DONOGHUE, DENIS. *Walter Pater – Lover of Strange Souls*, p. 55

“Ninguém pode admirar mais do que eu a beleza de estilo e a (felicidade) do pensamento pelo qual ele se distingue, mas eu preciso adicionar que ninguém pode se sentir mais triste do que eu estou pelas conclusões às quais você se representa ter chegado. Eu devo tanto a você pelos tempos passados, e tenho tanto a agradecer pelo colega que você tem sido mais recentemente, que para mim é muito penoso fazer esta (observação). Mas depois de um exame do livro eu não posso

A carta do Reverendo foi mais um aviso do que estava por vir. Os críticos que não tinham nenhum tipo de relacionamento com Pater foram bem mais severos em suas colocações e não pouparam reprimendas ao autor. A resenha de Emilia Pattison é um exemplo disso:

“Mr. Pater writes of the Renaissance as if it were a kind of sentimental revolution having no relation to the conditions of the actual world . . . . Whilst he discriminates or characterizes with great delicacy of touch the sentiment of the Renaissance, he does not let us know that it was precisely as the expression of vital changes in human society that this sentiment is so pregnant for us with weight meaning.”<sup>37</sup>

Pater aceitou o que foi dito sem replicar absolutamente nada e retirou a palavra “*History*” do título da obra em suas edições subseqüentes. Desde de 1877 a obra passou a se chamar “*The Renaissance: Studies in Art and Poetry*.” Mas outras críticas apareceram, Margaret Oliphant afirma na revista *Blackwood*:

“The book is rococo from beginning to end, - in its new version of that coarse old refrain of the Epicurean’s gay despair, “Let us eat and drink, for to-morrow we die”- as well as in its prettiness of phrases and graceful but far-fetched fancies.”<sup>38</sup>

---

disfarçar que as páginas concludentes resumem a filosofia de um todo, e que aquela filosofia é uma asserção, que nenhum princípio de religião ou de moral pode ser visto como certo, e que a única coisa pela qual se vale a pena viver é o deleite momentâneo e que provavelmente ou certamente com a morte a alma se dissolve em elementos que estão destinados a nunca se reunirem.”

<sup>37</sup> DONOGHUE, DENIS. *Walter Pater – Lover of Strange Souls*, p. 57

“O Sr. Pater escreve sobre o Renascimento como se ele fosse um tipo de revolução sentimental que não tem nenhuma relação com as condições do mundo atual . . . . Enquanto ele discrimina ou caracteriza com grande delicadeza de toque o sentimento do Renascimento, ele não nos deixa saber que era precisamente como expressão das mudanças vitais na sociedade humana que esse sentimento é tão cheio de significado para nós.”

<sup>38</sup> DONOGHUE, DENIS. *Walter Pater – Lover of Strange Souls*, p. 58



Em novembro do mesmo ano, W. Wolfe Capes pregou um sermão denunciando a cultura que Pater pregava:

“That is a poor philosophy of life which would concentrate all efforts upon self, and bid us to console ourselves amid our short lived pleasures, so they be only intense and multitudinous enough. It needs a loftier spirit to give its true dignity to manhood, and happiness itself so hotly wooed, will surely slip like an unsubstantial phantom from the grass.”<sup>39</sup>

As críticas vieram, uma após a outra, e a obra foi praticamente execrada pelos comentadores da época, no entanto, Pater não replicou a nenhum dos ataques que sua obra sofreu, apenas manteve um ar de indiferença durante todo o tempo, o que não significa que ele não tenha sofrido as conseqüências dessas críticas.

Na medida do possível, Pater foi modificando a obra *The Renaissance* para que ela não viesse a insultar de maneira tão escandalosa aqueles em cujas mãos ela caísse. Em 1877, a famosa *Conclusion* foi completamente removida e foi somente em 1888, que Pater adicionou uma nota de rodapé justificando a remoção da mesma. Optou por inclui-la, porém em sua versão modificada:

“This brief “Conclusion” was omitted in the second edition of this book, as I conceived it might possibly mislead some of those Young men into whose hands it might

---

“O livro é rococó do começo ao fim, - em sua nova versão do refrão do desespero alegre Epicureano, “Vamos comer e beber, pois amanhã nós morreremos”- assim como em sua beleza nas frases e graciosas, mas ultrafantasiosas.

<sup>39</sup> DONOGHUE, DENIS. *Walter Pater – Lover of Strange Souls*, p. 62.

“Esta é uma filosofia pobre de vida que concentraria todos os esforços no eu, e nos convidaria a nos consolarmos entre nossos curtos prazeres vividos, então eles seriam suficientemente intensos. É necessário um espírito mais elevado para dar a verdadeira dignidade à humanidade, e a felicidade tão calorosamente almejada, irá certamente escorregar como um fantasma da grama.”

fall. On the whole, I have thought it best to reprint it here, with some slight changes which bring it closer to my original meaning. I have dealt more fully in *Marius the Epicurean* with the thoughts suggested by it.”<sup>40</sup>

As modificações feitas por Pater na edição de 1877 reduziram, e bastante, a temperatura das frases. Na edição de 1877 por exemplo, Winckelmann tinha amizades românticas e ardentes com jovens, na edição com as mudanças Winckelmann tinha apenas amizades românticas e ardentes.<sup>41</sup> Em 1873, Pater transcreveu de *Diaphaneité* duas sentenças sobre o estatuário grego:

“The beauty of the Greek statues was a sexless beauty; the statues of the gods had the least traces of sex. Here, there is a moral sexlessness, a kind of impotence, an ineffectual wholeness of nature, yet with a divine beauty and significance of its own.”<sup>42</sup>

Em 1877 a primeira sentença foi mantida, porém “um tipo de impotência” foi apagado. No capítulo sobre Botticelli, uma referência a Deus, que poderia vir a ofender os Cristãos, foi modificada para se referir a Jeová, que não viria a ofender ninguém. Embora Pater tenha modificado gradualmente sua obra para que ela

---

<sup>40</sup> DONOGHUE, DENIS. *Walter Pater – Lover of Strange Souls*, p. 67

“Esta breve “Conclusão” foi omitida na segunda edição desse livro, pois eu entendi que ela poderia induzir ao erro alguns daqueles jovens em cujas mãos ela viesse a cair. Afinal, achei melhor reimprimi-la aqui, com algumas pequenas modificações que a tornam mais próxima da minha idéia original. Eu lidei de maneira mais completa com os pensamentos sugeridos por ela em *Marius the Epicurean*.”

<sup>41</sup> DONOGHUE, DENIS. *Walter Pater – Lovers of Strange Souls*, p. 67

“romantic, fervid friendships with young men.” (1873 edition) “amizades românticas e ardentes com jovens homens” (edição de 1873); “romantic, fervent friendships” (1877 edition) “amizades românticas e ardentes”(edição de 1877)

<sup>42</sup> DONOGHUE, DENIS. *Walter Pater – Lover of Strange Souls*, p. 68

“O belo das estátuas gregas era um belo sem sexo; as estátuas dos deuses tinham os mínimos traços de sexo. Aqui há uma falta de sexo moral, um tipo de impotência, uma plenitude ineficaz de natureza, mas ainda com um belo e um significado divinos.”

não tivesse efeitos danosos em nenhum leitor, muitos foram influenciados vivamente por ela. É o caso de Wilde.

“It is probable that Pater came to regard Wilde as one of the Young men upon whom a reading of the Conclusion to *Studies in the History of the Renaissance* might have a regrettable effect. If so, his misgiving was belated. By, 1877, when Pater suppressed the dangerous pages, Wilde had already read them and accepted the way of life they implied.”<sup>43</sup>

Logo na primeira página de *The Renaissance* e antes mesmo de dizer qualquer coisa sobre o Renascimento, Pater se dissocia da figura de Ruskin. Essa dissociação não foi um mero gesto e muito menos um gesto de desdém. Foi um sinal do temperamento de Pater e de sua conduta profissional. Pater sabia que Ruskin era um excelente argumentador. A personalidade tímida de Pater jamais poderia enfrentar um duelo de palavras com Ruskin. A estratégia de Pater então era outra:

“He didn’t even imply that the issue before him was a matter he would debate if he had more time. He simply made a space for himself a little apart from his opponents. He didn’t so much as hint that posterity would decide the issue in his favour.”<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> DONOGHUE, DENIS. *Walter Pater – Lover of Strange Souls*. p. 81

“É provável que Pater tenha visto Wilde como um dos jovens homens cuja leitura da conclusão de *Studies in the History of the Renaissance* viesse a ter um efeito lamentável. Se ele passou a vê-lo assim, o seu mau pressentimento estava atrasado. Em 1877, quando Pater suprimiu as páginas perigosas, Wilde já as havia lido e aceitado o estilo de vida que elas sugeriam.”

<sup>44</sup> DONOGHUE, DENIS. *Walter Pater – Lover of Strange Souls*, p. 121.

“Ele nem mesmo colocava que a questão diante dele era uma questão que ele debateria se tivesse mais tempo. Ele simplesmente abria um espaço para ele mesmo um pouco separado de seus oponentes. Na verdade, ele deixava o caso para que a posterioridade decidisse a seu favor.”

Na ocasião, Pater procurou se prevenir de qualquer comparação de seu trabalho com o de Ruskin rejeitando a tentativa de definir o belo no abstrato, e expressá-lo em termos mais gerais, ou de encontrar uma fórmula universal para ele. Para Pater a busca por tal abstração ou tal fórmula era inútil, pois um princípio estético era tão impossível quanto uma doutrina religiosa. Para ele, a única coisa que um indivíduo poderia fazer com um princípio ou uma definição era aplicá-la em cada ocasião. A aplicação por sua vez, podia dar um sentimento de poder, mas ao mesmo tempo poderia suprimir as diferenças entre um objeto de interesse e outro, o ponto crucial da crítica. A preocupação com o princípio iria deslocar a única consideração válida a se pensar, ou seja, a impressão do indivíduo quando este olha para um objeto belo na arte ou na natureza. De qualquer forma, Pater tinha que declarar sua independência, uma vez que Ruskin ocupava todo o espaço na crítica de arte e, mais ainda, reforçava uma descrição moralmente desprezível do Renascimento. Em sua obra *The Stones of Venice*, Ruskin coloca que a arte renascentista é um trabalho de homens poderosos, mas que estão arruinados pela insolência. É isso acontece porque eles esqueceram que a arte só se justifica se ela expressa uma coisa verdadeira. Pater sabia que Ruskin era um inimigo e que os valores sociais e a utilidade da boa arte defendidos por ele já haviam convencido muitos cidadãos. Mas, segundo consta, Pater repudiava o questionamento acerca dos princípios do belo que Ruskin conduzia em *Modern Painters*. Um princípio, para Pater, subtrai o observador, da única evidência que é realmente importante, ou seja, da experiência de olhar para uma determinada obra de arte.

Para Donoghue, Pater também a seu modo era um moralista: a maneira como nós olhamos as coisas é uma indicação de como nós nos apresentamos no mundo. Mas a única que nós temos de que há um objeto a ser visto é a de que nós temos aparentemente um conhecimento irresistível da impressão que o ato de ver produziu. O sentido moral de Pater depende de sua epistemologia, mas a única evidência que ele admite em cada caso é sua própria impressão e não a coisa que supostamente possa vir a tê-la provocado. A moralidade de Pater é a

gravidade com a qual ele tenta conhecer cada impressão, como se sua vida dependesse disso. E de fato depende, pois ele não possui outro modo de proceder. É mister não se esquecer que Pater é um moderno, não sendo portanto um filho leal do Iluminismo. Pater não acredita que o projeto crucial seja o de conhecer os processos naturais tão bem a ponto de entendê-los. Ele retém o vocabulário oficial do conhecimento, embora insista que a única coisa a ser realmente sabida é a projeção de um pensamento que se proponha conhecer. Mas o que realmente interessa saber é que a única verdadeira preocupação de Pater era com relação ao seu prazer em se sentir vivo.<sup>45</sup>

De acordo com Donoghue, Mrs. Pattison apontou de maneira correta que Pater não deveria ter chamado seu livro de *Studies in the History of the Renaissance*.<sup>46</sup> O sentido de Renascimento concebido por Pater não era de fato histórico. Pater havia se convencido de que havia ocorrido uma mudança de pensamento e de sentimento na Europa entre o fim do século doze e a Revolução Francesa. A arte italiana do século quinze havia assinalado uma fase crucial naquela mudança. O Renascimento italiano do século quinze indicou o emergir de uma larga escala de forças em consciência que primeiro se afirmaram em poucas mentes superiores da Idade Média. As imagens da arte e do mito gregos deram aos artistas renascentistas acesso a uma gama de sentimentos muito maior e mais exigente do que aqueles dados pela piedade e pela igreja. Pater estava interessado em história pelas imagens que ela era capaz de oferecer e pelos sentimentos que ela era capaz de inspirar; mas na verdade, a única história na qual ele realmente estava interessado era a história da mente de um indivíduo; algo se tornava histórico à medida que fosse representativo de um certo tipo de sentimento.

*Studies in the History of the Renaissance* é uma coletânea de escritos sobre Leonardo da Vinci, Sandro Botticelli, Pico della Mirandola, Michelangelo, e outros. Assim, a mente de Leonardo era interessante, entenda-se aqui, histórica,

---

<sup>45</sup> DONOGHUE, DENIS. *Walter Pater – Lover of Strange Souls*, p. 125.

<sup>46</sup> DONOGHUE, DENIS, *Walter Pater – Lover of Strange Souls*, p. 126.

porque ela era a instância suprema do modo de sentir de Leonardo, ela inventava um tipo psicológico. O tipo, como um modo de ser, é também um modo de conhecimento. No capítulo sobre Wickelmann, Pater se refere ao desenvolvimento dos pensamentos do homem com relação à humanidade e à revelação da mente para si mesma. No final do capítulo, Pater professa o cerne de sua teoria de arte:

“His theory of art – it is Bacon’s theory too, and Sidney’s – is a theory of its fictiveness: the merit of a work of art is that for as long as we give our minds to it we are released from the pressure of worldly forces.”<sup>47</sup>

Segue dessa teoria que a arte é melhor quando ela trata de suas próprias questões. Ela não deve ter qualquer significado moral sobre nós. E nós não deveríamos procurar nela qualquer mensagem. O valor de uma obra de arte é que ela é ela mesma e ela se tornou ela mesma pelo ato de gênio num espírito de liberdade. Em vista das exigências do mundo, a arte se declara neutra. Trabalhar sem a interferência de qualquer ambição moral é uma forma de ambição. A posição de Pater é a de que o artista não é nem a favor nem contra a lei, ele está à parte da lei.

Em um parágrafo de *The Renaissance*, Pater professa sua estética e o faz de maneira extraordinária.

“The service of philosophy, of speculative culture, towards the human spirit, is to rouse, to startle it to a life of constant and eager observation. Every moment some form grow perfect in hand or face; some tone on the hills or the sea is choicer than the rest; some mood of passion or insight or intellectual excitement is irresistibly real and

---

<sup>47</sup> DONOGHUE, DENIS, *Walter Pater – Lover of Strange Souls*, p. 131

“Sua teoria de arte – é a teoria de Bacon e a de Sidney também – é uma teoria de caráter imaginário: o mérito de uma obra de arte é o de manter nosso pensamento o maior tempo possível ligado a ela, e ela assim nos liberta da pressão das forças do mundo.”

attractive to us, - for that moment only. Not the fruit of experience, but experience itself, is the end. A counted number of pulses only is given to us of a variegated, dramatic life. How may we see in them all that is to be seen in them by the finest senses? How shall we pass swiftly from point to point, and be present always at the focus where the greater number of vital forces unite in their purest energy?

To burn always with this hard, gemlike flame, to maintain this ecstasy, is success in life".<sup>48</sup>

Para Pater, o esteta não é um artista, mas um *connoisseur*. Para Pater, a língua é um meio artístico que o escritor deve conhecer tão bem quanto o escultor conhece a pedra em que vai esculpir sua obra. Pater abole a moral porque não há mérito em agir. No estilo de Pater, os verbos são passivos ou estáticos. O verbo "ser", é para Pater, o verbo perfeito para ver e ser.

A *Conclusion* teve um tremendo impacto quando *The Renaissance* foi publicado e tamanho impacto se deve à afirmação de Pater de que a arte existia por causa de sua própria beleza, e que ela não seguia nem padrões morais nem utilitários em sua razão de ser.

---

<sup>48</sup> PATER, WALTER. *Studies in the History of The Renaissance*, apud, RUSKIN, JOHN; PATER, WALTER; STOKES, ADRIAN. *England and its Aesthetes – Biography and Taste*, (Amsterdam: Overseas Publishers Association), 1997. "O serviço da filosofia, da cultura especulativa em relação ao espírito humano é o de estimular, o de surpreender em uma vida de constante observação. A todo momento uma forma cresce perfeita na mão ou na face; um tom nas montanhas ou no mar é mais belo do que o resto; uma paixão ou insight ou excitação intelectual é irresistivelmente real e atrativo para nós, - mas por um momento apenas. Não é o fruto da experiência, mas a própria experiência é o objetivo. Um número contado de pulsações só nos é dado surpreendê-lo de uma variegada e dramática vida. Como nós podemos enxergar neles tudo o que há para ser visto pelos mais refinados sentidos? Como nós devemos passar de um ponto a outro, e estarmos presentes no foco onde o maior número de forças se unem em sua mais pura energia?

O queimar sempre, com essa flama de pedra preciosa, manter este êxtase, é o sucesso na vida."

“In its primary aspect, a great picture has no more definite message for us than an accidental play of sunlight and shadow for a few moments on the wall or floor: is itself, in truth, a space of such fallen light, caught as the colours are in an Eastern carpet, but refined upon, and dealt with more subtly and exquisitely than by nature itself.”<sup>49</sup>

Essa influência negativa a que Pater faz alusão, trata-se do hedonismo sexual, especificamente o homossexualismo. Pater reclamou que seu hedonismo pagão havia sido mal interpretado, mas os biógrafos se perguntam: se não pela imoralidade, qual seria a razão verdadeira para sua auto-censura? Pater rebate como sendo o refinamento da consciência.

De acordo com Camille Paglia, Pater suprimiu o capítulo final de sua obra com o intuito de preservar sua identidade espiritual, pois para ele, a realidade é meramente uma série de impressões instáveis e inconsistentes, e é somente a cabeça de cada indivíduo isolado que se guarda como um prisioneiro solitário seu próprio sonho de um mundo :

“He withdrew the chapter to preserve his spiritual identity, which resided in superpassivity of persona. An act connects person to person, or self to world. But for Pater neither the world nor other people can defeat “that thick wall of personality through which no real voice has ever pierced on its way to us”<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> PATER, WALTER. *Studies in the History of the Renaissance*, apud, RUSKIN, JOHN; PATER, WALTER; STOKES, ADRIAN. *England and its Aesthetes – Biography and Taste*, (Amsterdam: Overseas Publishers Association), 1997. “Em seu aspecto primário, uma grande pintura não tem maior mensagem para nós do que a de um jogo acidental de luz do sol e sombra por alguns poucos minutos bate na parede ou no muro; na verdade, ela é um espaço de tal luz caída, pega como as cores estão num tapete oriental, mas refinado e com o qual se lida de forma mais sutil e mais estranha do que com a própria natureza.”

<sup>50</sup> PAGLIA, CAMILLE. *Sexual Personae - Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* (Yale University Press), 1990, p. 482

“Ele suprimiu o capítulo para preservar sua identidade espiritual, que residia na superpassividade da persona. Um ato liga uma pessoa à outra, ou o eu ao mundo. Mas para Pater nem o mundo nem



Pater não foi um aluno brilhante de Oxford, mas apenas um aluno médio. Ele aprendeu alemão suficiente para que pudesse ler Hegel e a filosofia recente no original e estava à par de toda ficção inglesa e francesa do período. Foi um leitor atento de *Modern Painters* e sabia serem Ruskin e Arnold seus mestres na crítica. Mas deixou bem claro que nada devia a eles logo no início de *The Renaissance* e além de enfatizar sua independência, enfocou a linha distinta que seu pensamento seguiu.

Embora *The Renaissance* tenha sido o trabalho mais discutido de Pater, a obra *Marius the Epicurean* de 1885 é sem sombra de dúvida seu trabalho mais substancial. A obra é um romance filosófico no qual o ideal de Pater de uma vida religiosa e estética é escrupulosa e elaboradamente colocado em prática. Alguns críticos ressaltam que *Marius the Epicurean* é sem dúvida sua obra mais acabada e é ainda a expressão mais profunda de seu pensamento. *Marius the Epicurean* trata da história da vida de um homem grave e de pensamentos profundos. Pater traça as reações de Marius às influências filosóficas e espirituais a que ele é submetido. Estas influências vão de Lucius Apuleius ao estoicismo de Marco Aurélio, e das belezas tranqüilas da antiga religião romana aos horrores das perseguições cristãs. A obra é a história da consciência de um indivíduo, a história da sucessão dos estados mentais e espirituais do herói. Marius não é uma pessoa imaginada, mas um sistema de pensamentos que encontram objetos, eventos, pessoas, e lugares como outros sistemas de pensamentos. E no final da obra, como uma extensão do próprio Marius. E Marius jamais se depara com um sistema que não seja de pensamentos. Marius não tem outra obrigação que não seja a de se mover como um turista através de certas cenas: cenas que não possuem quaisquer características intrínsecas, elas são apenas contextos das idéias.

---

outra pessoa podem superar "aquele grosso muro da personalidade através do qual nenhuma voz real jamais chegou até nós."

Segundo diferentes comentadores dos trabalhos de Pater, ele começou a pensar em escrever tal obra logo após ter sido obrigado a suprimir a Conclusão da edição de 1877 de *The Renaissance*. Parece claro que naquela ocasião ele fez o que deveria ser feito, mas ele manteve em vista a possibilidade de eventualmente encontrar um lugar para aquele sentimento que ele tivera que sacrificar. Acima de tudo, *Marius the Epicurean* foi escrito para ilustrar o mais alto objetivo de uma vida estética.

De acordo com Donoghue, a obra é de fato, uma revisão de Conclusão de *The Renaissance*:

“The book is indeed a revision of the Conclusion to the Studies of 1873, a “white” after-life of that red. But the motto of both books might well be the same: death is the mother of beauty.”<sup>51</sup>

A partir desta breve exposição tentaremos sugerir como alguns textos de Ruskin e de Pater parecem ter sido decisivos para definir os rumos da produção de Wilde. Como poderemos notar, os textos de Pater sofreram algumas deformações, o que ocorre com toda influência literária, uma vez que esta se ajusta às necessidades e características daquele que a recebe e a aproveita.

---

<sup>51</sup> DONOGHUE, DENIS. *Walter Pater – Lover of Strange Souls*, p. 194.

“O livro é de fato, uma revisão da Conclusão ao *Studies* de 1873, um “branco” pós-vida daquele vermelho. Mas o mote de ambos os livros poderia ser o mesmo: a morte é a mãe da beleza.”

## Influência da Escola Decadente Francesa no pensamento de Wilde

***“A dreamer is one who can only find his way by moonlight, and his punishment is that he sees the dawn before the rest of the world.”***

**- “The Critic as Artist”**

### 2.0 – *Fin-de Siècle*

Oscar Wilde viveu num período marcado pelo começo do “artificial”, do “abstrato”, do “fragmentário”, e do “dramático”<sup>1</sup>. Historicamente, Wilde era um

---

<sup>1</sup> Os termos entre aspas: artificial, abstrato, fragmentário e dramático exigem uma explicação à parte, pois recebem uma nova roupagem dentro deste contexto específico. Com a palavra artificial é preciso compreender uma criação devida apenas à Arte e de onde a Natureza está completamente ausente. O artificial carrega consigo a noção de que tudo quanto é natural é um horror; e o belo e o nobre são resultado da razão e do cálculo. Por abstrato, de acordo com o próprio Wilde em seu ensaio *A Decadência da Mentira* p. 39: ‘*A Arte começa com a decoração abstrata, com um trabalho puramente imaginativo e agradável, não se aplicando senão ao irreal, ao não-existente*’. Por fragmentário, novamente as palavras do próprio Wilde parecem sintetizar esta noção: “*A maioria das pessoas são outras pessoas, seus pensamentos são as opiniões alheias, suas vidas uma cópia, e suas paixões uma citação*”. E finalmente dramático porque Wilde entende que a vida tal qual ela se apresenta é uma falência total. A principal razão desta afirmação reside no fato de que a vida em sua estreiteza não permite que um indivíduo possa em hipótese alguma, experimentar duas vezes, a mesma sensação: “*Não há estados de alma ou paixões de qualquer espécie que a arte não possa proporcionar-nos, e aqueles dentre nós que descobriram o seu segredo podem estabelecer antecipadamente o que as suas experiências vão produzir. Escolhemos o nosso dia e a nossa hora. Podemos dizer-nos: “Amanhã, ao alvorecer, passearemos com o grave Virgílio no sombrio vale da morte.”*”

artista do *fin-de-siècle* e era um artista decadente. Em um trabalho recente, a estudiosa de Wilde Julia P. Brown esclarece:

“Wilde understood early that certain stylish brands of fin-de-siècle aestheticism bespoke a reaction against the emergent consumer capitalism, as well as the strangest of capitulations to it, and he was willing to exploit the paradox in his own person.”<sup>2</sup>

Embora os termos *fin-de-siècle* e decadente sejam usados por vezes indistintamente, eles carregam em si, conotações diferentes.

Neste momento de nosso trabalho, nós pretendemos fazer uma exposição de como os termos *fin-de-siècle* e decadente podem ser entendidos no contexto histórico a que nos atemos e de como eles podem ser empregados na compreensão do pensamento de Oscar Wilde.

O termo *fin-de-siècle* permanece associado à França, pois foram os franceses que o utilizaram pela primeira vez, referindo-se a si mesmos, e uma vez que os ditames da moda francesa dominavam o mundo ocidental, o termo traz consigo a conotação de que não apenas um século, mas uma época, uma era, um modo de vida, um mundo chegava ao fim.

O amor definhava, a iniquidade reinava entre os povos, a cobiça andava por toda parte, as almas dos homens enfrentavam tempos perigosos, múltiplos sinais e prodígios se sucediam, e homens sagazes prediziam que outros prodígios de igual porte iriam acontecer<sup>3</sup>. De acordo Eugen Weber em sua obra *França Fin-de-siècle* este era o espírito que marcava o término do século XIX.

---

<sup>2</sup> BROWN, JULIA P. *Cosmopolitan Criticism – Oscar Wilde’s Philosophy of Art*, (The University Press of Virginia), 1997, p. 10.

“Wilde entendeu desde muito cedo que certas marcas de estilo do esteticismo *fin-de-siècle* criavam uma reação contra o capitalismo emergente, tanto quanto a mais estranha das capitulações diante dele, e ele estava disposto a explorar ao máximo o paradoxo em sua própria pessoa.”

<sup>3</sup> WEBER, EUGEN. *França Fin-de-Siècle*, (Tradução de Rosaura Eichenberg, São Paulo Companhia das Letras), 1989, p. 09.

Um século que tinha o hábito de encerrar as coisas. E nunca, nenhum século tinha feito tanto barulho para encerrar-se. A deterioração das estruturas das instituições, dos modos de vida e do pensamento teve seu ponto culminante apenas com a Primeira Guerra Mundial em 1914. Os anos *fin-de-siècle* que precederam a guerra em escala mundial foram de depressão econômica e moral, com muito pouca alegria ou esperança.

Um dos pontos interessantes desse período é que embora houvesse uma depressão espiritual que contagiava a todos, em especial a elite intelectual, o progresso material era visível. Muitas coisas aconteceram no sentido de melhorar a vida das pessoas. Mas os observadores mais austeros enxergavam as melhorias apenas enquanto ameaça e não enquanto promessa. A melhor alimentação, o telefone, os meios de transporte mais baratos, e outras mudanças eram vistas apenas como estimulantes para a moleza e a frouxidão. Essas impressões eram tomadas como prova da presente corrupção ou presságio de decadência iminente. Assim os contemporâneos mais eloqüentes compreendiam as mudanças que estavam ocorrendo e as apresentavam num contexto que fazia com que o *fin-de-siècle* soasse como um final infeliz.

Muita coisa estava funcionando bem na França quando o século XIX terminou, em contrapartida, muito era dito para divulgar a noção de que tudo ia mal. A ruína final avultava mais claramente na França do *fin-de-siècle* do que em qualquer outro lugar daquele tempo. Para que possamos entender o verdadeiro significado de *fin-de-siècle* naquele pedaço de século específico, temos que considerar uma série de instâncias e situações que envolvem corrupção, mentira, desonestidade, atitudes e pensamentos vulgares a que o termo se aplicou.

O significado exato de *fin-de-siècle* a principio não era inteiramente claro. Podia denotar “moderno” ou “atual”<sup>4</sup>. Mas todas as mudanças que ocorriam traziam consigo uma grande insegurança, e eventualmente um declínio dos

---

<sup>4</sup> *Gazette des Tribunaux*, 20 de janeiro de 1889, apud, EUGEN WEBER. *França Fin-de-Siècle*, (Tradução de Rosaura Eichenberg, São Paulo Companhia das Letras), 1989, p. 19

padrões<sup>5</sup>. Com o tempo as conotações negativas acabaram por eliminar todas as outras. O termo *fin-de-siècle* estava por toda parte; e podia ser aplicado a qualquer coisa, a tudo:

“*Fin-de-siècle!* Partout, partout  
... il sert à designer tout.”<sup>6</sup>

Assim, a noção que impera de *fin-de-siècle* traz em seu bojo, um desrespeito pelas visões tradicionais de costume e moralidade. Segundo nos coloca a obra de Eugen Weber:

“O principal problema da sociedade contemporânea era a erosão do consenso moral. Opiniões sobre direito, virtude, sucesso, tinham se tornado relativas – não eram mais que “opiniões”.<sup>7</sup>

Significa ainda, a emancipação da disciplina tradicional que teoricamente, ainda estava em vigor. Para a arte, o termo significa banir todos os ideais vigentes naquele determinado período e significa ainda o fim de uma ordem estabelecida, que até o momento havia satisfeito à lógica e em toda arte feito algo de belo. A noção de *fin-de-siècle* está estreitamente ligada à noção de decadência. O *fin-de-siècle* caracteriza-se ainda como uma era de novidades materiais, de notícias, de *faits divers*, de *nouvelles à sensation* - de frutos, notícias de primeira mão e boletins, de manchetes novas e sensacionais; o

---

<sup>5</sup> CLAVEAU, A. *Fin-de-Siècle. Pile ou Face*, 1889, p.vii, apud, EUGEN WEBER. *França Fin-de-Siècle*, (Tradução de Rosaura Eichenberg, São Paulo Companhia das Letras), 1989, p. 19.

<sup>6</sup> DESACHY, PAUL e RENÉ DUBREUIL, *Fin-de-siècle, monologue en vers dit par F. Galipaux du Palais-Royal*, 1891, apud, EUGEN WEBER. *França Fin-de-Siècle*, (Tradução de Rosaura Eichenberg, São Paulo Companhia das Letras), 1989, p. 19.

*Fin-de-siècle!* Em toda parte, em tudo

... ele serve para designar tudo.

<sup>7</sup> WEBER, EUGEN. *França Fin-de-Siècle*. p. 31.

tempo em que as modas - no vestuário, na política, ou nas artes - deixavam claro que eram feitas para durar pouco: a mudança pela mudança. Não era preciso ir muito longe para avaliar o interesse de um tempo de mudança acelerada, uma sociedade que parecia a ponto de mudar em essência, como já fizera em aparência - uma sociedade prestes a desaparecer, já agitada e alarmada por mil importantes sintomas de degeneração.

Uma obra capital para o entendimento do significado do *fin-de-siècle* na França é a obra *À Rebours*. Em 1891, Joris Karl Huysmans adotou esta visão em seu romance, denunciando este espetáculo ignóbil do *fin-de-siècle*. O herói de Huysmans, des Esseintes, sofre de uma indisposição específica daqueles cujo tempo livre é maior que seus meios de preenchê-lo, ou seja, o tédio. O tédio é o leitmotiv da obra de Huysmans, mas é um leitmotiv que não se restringe à sua obra, é o leitmotiv de uma era em que o lazer desabrochava, enquanto os modos de preenchê-lo continuavam raros.

## 2.1 – Decadência

As últimas décadas do século dezenove são décadas marcadas pelo desabrochar da modernidade definida por Baudelaire. Baudelaire é a figura central do século XIX não apenas na França, mas em toda a Europa, e também o ponto de partida do movimento<sup>8</sup> decadentista. Baudelaire proclamou-se

---

<sup>8</sup> MORETTO, FULVIA M. L. *Caminhos do Decadentismo Francês*, (São Paulo: Universidade de São Paulo), 1989, p. 32.

"Dissemos *movimento* e não *escola*, porque na verdade ninguém, a não ser Anatole Baju, fala de escola decadente. É preciso ver o Decadentismo como um movimento histórico, retirar-lhe a conotação moral e política pejorativa que carrega, para ver nele um movimento de alto valor artístico que desejava valorizar, com beleza de "sol poente", a consciência da finitude das coisas. O Decadentismo é um *clima*, é o extremo e exacerbado individualismo, mais acentuado do que o romântico, é um cansaço de quem vive os últimos tempos mas que, ampliando-se, ultrapassa

decadente e procurou, sabemos com qual *part pris* de jactância, tudo o que, na vida e na arte, parece mórbido e artificial às naturezas mais simples. Suas sensações são aquelas trazidas pelos perfumes, porque excitam mais do que quaisquer outras, e fazem aflorar este não sei quê de sensualmente obscuro e triste que trazemos em nós. Sua estação preferida é o final do outono, quando um encanto de melancolia enfeitiça o céu que se turva e o coração que se crispa. Suas horas de delícias são as horas da tardinha, quando o céu se colore, como nos fundos dos quadros lombardos, com as nuances de um rosa morto e de um verde agonizante. A beleza da mulher só lhe agrada quando é precoce e quase macabra em sua magreza, com uma elegância de esqueleto sob a pele adolescente ou então tardia e no declínio de uma maturidade devastada. As músicas acariciantes e lânguidas, as mobílias estranhas e as pinturas singulares são o acompanhamento obrigatório de seus pensamentos melancólicos ou alegres “mórbidos ou petulantes”, como ele mesmo o diz. Onde quer que brilhem os reflexos que ele mesmo chama de uma forma estranha, mas necessária aqui, “fosforescência da podridão”, sente-se atraído por um magnetismo invencível. Ao mesmo tempo, seu profundo desdém pelo vulgo explode em paradoxos exagerados, em mistificações laboriosas. Os que o conheceram atribuem-lhe, no que diz respeito a este último ponto, histórias extraordinárias. Mesmo deixando de lado a lenda, é bem verdade que esse homem superior conservou sempre alguma coisa de inquietante e de enigmático, mesmo para os amigos íntimos. Sua ironia dolorosa envolvia num mesmo desprezo a tolice e a ingenuidade, a ninharia das inocências e a estupidez dos pecados. Um pouco desta ironia ainda colore as mais belas peças

---

seus limites históricos, derramando-se pelo século XX através das obras de Yeats, D’Annunzio, Mahler, Joyce, Proust, Italo Severo. Com o decadentismo o lirismo pessoal adquire seu sentido puro.”



da coletânea *Les Fleurs du Mal*<sup>9</sup>. Os decadentes encontraram em *Les Fleurs du Mal* o germe de todas as belezas que admiravam e, sobretudo a idéia que presidiu a concepção do movimento. Segundo palavras do próprio Baudelaire:

“Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux.”<sup>10</sup>

Baudelaire compreendeu como nenhum outro, que chegava tarde a uma civilização que envelhecia.

O poema abaixo nos mostra como Baudelaire era um homem *fin-de-siècle*, e que, por conta disto, tornou-se um teórico da decadência, o que talvez seja um dos traços mais marcantes desta inquietante figura.

#### Spleen

Je suis comme le roi d'un pays pluvieux,  
Ruche, mais impuissant, jeune et pourtant très-vieux,  
Qui, de ses précepteurs méprisant les courbettes,  
S'ennuie avec ses chiens comme avec d'autres bêtes.  
Rien ne peut l'égayer, ni gibier, ni faucon,  
Ni son peuple mourant en face du balcon.  
Du bouffon favori la grotesque ballade  
Ne distraît plus le front de ce cruel malade;  
Son lit fleurdelisé se transforme en tombeau,  
Et le dames d'atour, pour qui tout prince est beau,  
Ne savent plus trouver d'impudique toilette  
Pour tirer un souris de ce jeune squelette.

---

<sup>9</sup> BOURGET, P. *Essais de Psychologie contemporaine*, Paris, Plon, 1883, (1881), pp. 15-20, apud, FULVIA M. L. MORETTO em *Caminhos do Decadentismo Francês*, (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo), 1989, p. 54

<sup>10</sup> “Eu cheguei tarde demais em um mundo velho demais.”

Le savant qui lui fait de l'or n'a jamais pu  
De son être extirper l'élément corrompu,  
Et dans ses bains de sang qui les Romains nous viennent,  
Et dont sur leurs vieux jours les puissants se souviennent,  
Il n'a su rechauffer ce cadavre hébété  
Où coule au lieu de sang léau verte du Léthé<sup>11</sup>

A partir dos anos setenta, há na elite francesa um mal-estar, um cansaço, uma vaga idéia de algo que morre, de um mundo em decomposição. É evidente que todos os finais de século trazem consigo uma atmosfera de melancolia e desesperança, mas o século dezenove tinha algo de mais sinistro, algo que o ritmo de Offenbach absolutamente não conseguia dissipar. Por outro lado, embora a geração de 1880 sentisse um frio de morte e de decadência, trazia

---

<sup>11</sup> BAUDELAIRE, CHARLES. *Les Fleurs du Mal* (Paris: Éditions Fernand Roches), 1929.

#### Spleen

Eu sou como o monarca de um país chuvoso,  
Rico, mas impotentes, jovem, porém idoso.  
Que, do pajem banindo medida e capricho,  
Enfada-se com cães, como com outros bichos.  
Nada o pode alegrar, nem caça, nem falcão,  
Nem o povo morrendo ao pé do balcão.  
Do bufão favorito a grotesca balada,  
Não distrai do doente a face entediada,  
Seu leito flor-de-lis transforma-se num túmulo,  
E as donzelas de honor, que amam reis ao cúmulo,  
já não encontram uma impudica toaleta,  
Que um riso arranque deste jovem esquelético.  
O sábio que faz ouro e prata nunca pôde,  
Deste ser extirpar o elemento podre;  
E, nos banhos de sangue, legado romano,  
Que os poderosos lembram ao findar seus anos,  
Não soube reaquecer o cadáver exangüe,  
Por onde o Estige verde escoar ao invés de sangue.

consigo a necessidade de uma luta por algo diferente, por uma espécie de renovação.

O Decadentismo francês começou a tomar corpo antes de 1878, podendo ser visto hoje como o movimento que, opondo-se à arte parnasiana, reivindicava uma nova estética e, sobretudo um novo fazer. O termo decadente foi emprestado pelos críticos franceses, no final dos anos 50, e diferentes textos teóricos revelam que a palavra foi acolhida com honra pelos escritores da época, que dela pretendiam servir-se para impor o que de mais sério nascia no final do século XIX. Neste momento de nosso trabalho, tomaremos alguns textos teóricos do movimento decadente, procurando com eles apontar a maneira pela qual os escritores contemporâneos do Decadentismo encararam o movimento e o que tentaram fazer ao longo da década de 1880-1890. Evidentemente que nossa pesquisa se restringe a alguns textos, pois nossa intenção é apenas a de dar ao leitor uma noção significativa do termo e do momento histórico, sem nos alongarmos por demais, pois embora de extrema importância, o decadentismo francês nos serve de apoio ao tema central.

A palavra decadente aparece associada à história do Império Romano em declínio para caracterizar o estilo de Gautier e notavelmente o de Baudelaire. Estudos da decadência inclinaram-se a descrevê-la como o final do romantismo e às vezes a relacionar o tom queixoso dos decadentes com a sensação de desgraça material que se seguiu às derrotas militares francesas de 1814-5 e 1870-1. Gautier como o mais velho do grupo dos decadentes (1811-1872) e pertencente à primeira geração decadente, mostra esses sintomas característicos e confirma esses argumentos. Seu prefácio as *Les Fleurs du Mal*, edição de 1868 é de uma espantosa perspicácia e vidência no que diz respeito à obra de Baudelaire e ao que ela traria de novo à geração de 1880.:

“o estilo de decadência que não é outra coisa senão a arte em seu ponto de extrema maturidade a que as civilizações, ao envelhecerem, conduzem seus sóis oblíquos: estilo engenhoso, complicado, erudito, cheio de nuances e rebuscado,

recuando sempre os limites da língua, tomando suas palavras a todos os vocabulários técnicos, tomando cores a todas as paletas, notas a todos os teclados, esforçando-se por exprimir o pensamento no que ele tem de mais inefável e a forma em seus mais vagos e fugidios contornos, ouvindo, para as traduzir, as confidências subtis da neurose, as confissões da paixão que envelhece e se deprava e as alucinações estranhas da idéia fixa ao tornar-se loucura. Esse estilo de decadência é o último grau do Verbo intimado a tudo exprimir e levado ao extremo exagero. Podemos lembrar, a esse respeito, a língua já jaspeada pelos verdes da decomposição e como corrompida do baixo império romano, e os refinamentos complicados da escola bizantina, última forma da arte grega caída em deliquescência; mas este é realmente o idioma necessário e fatal dos povos e das civilizações em que a vida factícia substituiu a vida natural e desenvolveu no homem necessidades desconhecidas. Aliás, não é coisa fácil este estilo desprezado pelos pedantes, pois exprime idéias novas com formas novas e palavras que ainda não ouvimos. Ao contrário do estilo clássico, admite a sombra e nessa sombra movem-se confusamente as larvas das superstições, os fantasmas desvairados da insônia, os terrores noturnos, os remorsos que se sobressaltam e se voltam ao menor ruído, os sonhos monstruosos que a impotência detém, as fantasias obscuras que espantariam a luz e tudo o que a alma, no fundo de sua mais profunda e última caverna, esconde de tenebroso, de disforme e de vagamente horrível.”<sup>12</sup>

Baju, na verdade, Adrien Bajut (1861-1903), filho de um moleiro abastado, fundou e dirigiu o jornal *Lé Decadent* anunciando:

“Religion, moeurs, justice, tout décade . . . A sociedade se desintegra sob a ação corrosiva de uma civilização deliquesciente [ . . . ], refinamento de apetites, sensações, gosto, luxo, prazeres; neurose, histeria, hipnotismo, morfinomania, impostura

---

<sup>12</sup> MORETTO, FULVIA M. L. *Caminhos do Decadentismo Francês*, (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo), 1989, p. 42.

científica, extremo schopenhauerismo, esses são os sintomas premonitórios da evolução social.”<sup>13</sup>

*Le Décadent* nunca vendeu muitos exemplares, mas a atenção que atraía em círculos intelectuais era impressionante. Seu estilo era bombástico e extravagante, não diferindo muito de seus predecessores, ou de seus sucessores, mas referia-se a impressões da sociedade e a persistentes realidades sociais. Seus artigos, como veremos no exemplo abaixo, revelam a luta material e intelectual para conquistar para o Decadentismo seu próprio espaço:

“A Vida é a grande geratriz de todas as literaturas. É ela que determina os movimentos do Pensamento. Vede as outras evoluções literárias, todas são a consequência de uma mudança de costumes ou de uma transformação social.

Como nada estagna perpetuamente e como o progresso imprime à vida uma direção contínua para a frente, a cada etapa da sociedade corresponde uma nova forma literária. Os homens seriam impotentes para eternizar uma literatura qualquer; ainda que conseguissem comprimir a idéia nova, a repugnância pelo passado, a ansiosa espera do desconhecido bastariam para provocar tais mudanças de forma.

É que a literatura é realmente a alma da sociedade. Ela reflete todas as suas idéias, ela é mais do que sua carne, mais do que seu sangue: e é sopro que lhe confere a expressão da vida.

---

<sup>13</sup> *Le Decadent*, número 01, 10 de abril de 1886. Para compreender essas atividades a partir de uma perspectiva contemporânea: certo domingo em 1885, uma estudante do terceiro ano da École Normale d'Institutrices de Rouen, descoberta fumando durante um passeio fora da escola, tentou envenenar-se de vergonha e desespero por causa de sua esperada expulsão. Archives Nationales, F. 17 9614, École Normale d'Institutrices, Rouen, Directrice à Inspecteur de l'académie, 15 de Janeiro de 1885, apud, EUGEN WEBER. *França Fin-de-Siècle*, (Tradução de Rosaura Eichenberg, São Paulo Companhia das Letras), 1989, p. 36.

Os monumentos não trazem sempre uma marca tão fiel e tão forte da característica dos tempos. O pensamento escrito abarca toda uma época, resume todas as suas tendências e é a única fonte desta vida vivida, viva, ofegante que amamos e que nos sacode até o fundo do ser com comoções elétricas e vibrantes.

A literatura decadente sintetiza o espírito de nossa época, isto é, o da elite intelectual da sociedade moderna. O público profundamente intelectual, o único que conta e cujos votos são uma consagração, está farto de todas essas emoções artificiais, dessas excitações grosseiras, dessas convenções banais de um mundo imaginário que as últimas literaturas apresentavam para estimular os sentidos.

A literatura decadente propõe-se refletir a imagem deste mundo spleenítico. Toma apenas o que interessa diretamente à vida. Não há descrições: supõe-se que tudo é conhecido. Há só uma síntese rápida que dá a impressão dos objetos. Não pintar, fazer sentir; dar ao coração a sensação das coisas, seja através de construções novas, seja através de símbolos que evocam a idéia com maior intensidade, através da comparação.

Os escritores penetrados pelo espírito deste fin-de-siècle devem ser breves e contar as lutas íntimas do Coração, a única coisa que interessa ao homem, que ele não conhece, que nunca conhecerá, porque o coração humano é tão vasto quanto o Infinito<sup>14</sup>.

A literatura decadente sintetiza o espírito de uma época, período em que o público profundamente intelectual, está cansado de todos os escombros românticos e naturalistas, que fascinam algumas vezes, mas que são impotentes para fazer desaparecer o entorpecimento do coração. Este público deseja vida, está sedento de vida intensa e precisa embriagar-se dela.

---

<sup>14</sup> BAJU, ANATOLE. *L'école décadente*, (Paris: Léon Vanier, Editeur des Décadents), 1887, apud, FULVIA M. L. MORETTO em *Caminhos do Decadentismo Francês*, (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo), 1989, p. 92 - 95.

O desejo é o de condensar todas as existências em apenas uma, extrair o seu suco, e fazer vibrar todos os frêmitos. A literatura decadente se propõe a refletir a imagem de um mundo que parece ter atingido a sombria e assustadora certeza do Nada.

## 2.2 – Um olhar inglês sobre o *Fin-de-siècle* e a Decadência franceses

Uma obra que aborda a questão do *fin-de-siècle* e da decadência franceses é o livro *Degeneration* de Max Nordau, considerado um dos mais importantes documentos deste período. *Degeneration* é sem dúvida uma obra de valor, mas embora seja uma obra de peso, não suportou a ação do tempo e como aponta George L. Mosse em sua introdução ao livro:

“Nordau had been typical of his age, and when the age died, he died with it.”<sup>15</sup>

Em seu livro, Nordau faz uma crítica mordaz aos escritores modernos e às suas obras, mas naturalmente perde a guerra, pois os artistas e escritores contra os quais Nordau lutou foram os vencedores, assim como vencedores foram os que vieram mais tarde. Ainda que *Degeneration* não tenha hoje o mesmo valor de outrora e ainda que as opiniões de Nordau não sejam mais plenamente aceitas, isto não invalida a obra por completo. A descrição que Nordau faz do movimento decadente merece um olhar de qualquer estudioso que trabalhe com este pedaço de século.

A degeneração era uma questão que preocupava muitas pessoas durante a segunda metade do século dezenove, e fornece uma chave para o pensamento de um período em particular. A teoria da degeneração surgiu a

---

<sup>15</sup> NORDAU, MAX. *Degeneration*, (New York: D. Appleton), 1895, p.01

“Nordau foi típico de sua época e quando sua época acabou, ele se foi com ela.”

partir das ciências naturais e médicas e foi reforçada pela especulação sobre a decadência na sociedade e nas artes. O tratado *Degeneration* de Nordau, publicado a partir de uma tradução do original em alemão em 1895, proclamou o fim da civilização em uma cadência bíblica. Mas a convicção de que as raças européias estavam se degenerando derivava de uma ciência médica e não bíblica. Os médicos, segundo ele, haviam reconhecido no comportamento das elites européias uma confluência de degeneração e histeria. E todas as novas tendências nas artes - decadência, naturalismo, misticismo - podiam seguramente ser vistas como manifestações desta confluência.

De acordo com Max Nordau que dedicou um capítulo de sua obra ao que se convencionou chamar de *fin-de-siècle*, sua definição para o termo é:

“But however silly a term *fin-de-siècle* may be, the mental constitution which it indicates is actually present in influential circles. The disposition of the times is curiously confused, a compound of feverish restlessness and blunted discouragement, of fearful presage and hang-dog renunciation. The prevalent feeling is that of imminent perdition and extinction. *Fin-de-siècle* is at once a confession and a complaint... Just as the word ‘freedom’, ‘ideal’, ‘progress’, seem to express notions, but actually are only sounds, so in itself *fin-de-siècle* means nothing, and receives a varying signification according to the diverse mental horizons of those who use it.”<sup>16</sup>

Com relação ao espírito *fin-de-siècle* Nordau coloca:

---

<sup>16</sup> NORDAU, MAX. *Degeneration* (New York: D. Appleton), 1895, p. 02.

“Não importa quão tolo o termo *fin-de-siècle* pode parecer, a constituição mental que ele indica está realmente presente em círculos influentes. A disposição dos tempos está curiosamente confusa, um misto de desassossego febril e desencorajamento franco, de pressagio temeroso e renúncia. O sentimento predominante é de uma perda e extinção iminentes. O *fin-de-siècle* é ao mesmo tempo uma confissão e uma reclamação . . . assim como a palavra ‘liberdade’, ‘ideal’, ‘progresso’, parecem expressar noções, mas na verdade são somente sons, *fin-de-siècle* não quer dizer absolutamente nada, e recebe uma significação que varia de acordo com os horizontes mentais diversos daqueles que usam o termo.”



“Quite otherwise is the *fin-de-siècle* mood. It is the impotent despair of a sick man, who feels himself dying by inches in the midst of an eternally living nature blooming insolently for ever. It is the envy of a rich, hoary voluptuary, who sees a pair of young lovers making for a sequestered forest nook; it is the mortification of the exhausted and impotent refugee from a Florentine plague, seeking in an enchanted garden the experiences of a Decamerone, but striving in vain to snatch one more pleasure of sense from the uncertain hour”<sup>17</sup>.

E por fim uma descrição do homem *fin-de-siècle*:

“The men complete the picture. The common feature of all these male specimens is that they do not express their real idiosyncrasies, but try to present something that they are not. They are not content to show their natural figure, nor even to supplement it by legitimate accessories, in harmony with the type to which they approximate, but they seek to model themselves after some artistic pattern which has no affinity with their own nature, or is even antithetical to it”<sup>18</sup>.

Em um outro momento de sua obra Nordau expõe o perfil do artista *fin-de-siècle*:

---

<sup>17</sup> NORDAU, MAX. *Degeneration*, p. 03.

Uma outra coisa é o espírito *fin-de-siècle*. Este espírito é o desespero impotente de um homem doente, que se sente morrendo em meio a uma natureza eternamente viva que de maneira insolente floresce e floresce. É a inveja de um voluptuoso, que vê um par de jovens amantes...

<sup>18</sup> NORDAU, MAX. *Degeneration*, p. 09

“Os homens completam a figura. A característica comum de todos esses espécimes masculinos é que eles não expressam suas idiosincrasias reais, mas tentam apresentar algo que eles não são. Eles não se contentam em apresentar suas figuras naturais, nem em suplementá-las por acessórios legítimos em harmonia com o tipo o qual eles procuram se aproximar, mas eles tentam se modelar em algum modelo artístico que não possui qualquer afinidade com sua própria natureza, ou é até mesmo oposto à sua natureza.”

“They have hope that in the chaos of thought, art will yield revelations of the order that is to follow on this tangled web. The poet, the musician, is to announce, or divine, or at least suggest in what forms civilization will further be evolved. What shall be considered good to-morrow? - what shall be beautiful? What shall we know to-morrow - what believe in? What shall inspire us? How shall we enjoy? So rings the question from the thousand voices of people, and where a market-vendor sets up his booth and claims to give an answer, where a fool or a knave suddenly begins to prophesy in verse or prose, in sound or colour, or professes to practise his art otherwise than his predecessors and competitors, there gathers a great concourse, crowding around him to seek in what has wrought in oracles of Phythia, some meaning to be divined and interpreted.”<sup>19</sup>

A decadência, que aparece frequentemente associada à virada do século XIX, não se limita ao período de transição que vai de 1870 a 1900. Fazer uma associação da palavra com os estetas de 1890 é algo perigoso e redutível, pois a Decadência não foi somente o esteticismo, mas uma estética de transição que expressava uma crise nos valores e na linguagem do mundo ocidental. A tradição nos estudos referentes à Decadência revela que há uma certa tendência em se considerar este movimento enquanto um episódio cultural

---

<sup>19</sup> NORDAU, MAX. *Degeneration*, p. 06.

“Eles tem esperanças que no caos do pensamento, a arte vá trazer revelações da ordem a se seguir nessa teia emaranhada. O poeta, o músico, devem anunciar ou divinizar, ou pelo menos sugerir em que formas a civilização se desenvolverá. O que será considerado bom amanhã? O que deverá ser belo? O que nós deveremos saber amanhã? Em que acreditar? O que nos inspirará? Como deveremos nos divertir? Assim perguntam as vozes de milhares de pessoas, e onde um mercador coloca sua tenda e afirma dar uma resposta, onde um estúpido ou um desonesto de repente começa a professar em verso ou em prosa, ao vivo e a cores, ou professa praticar sua arte diferentemente de seus antecessores e concorrentes, lá se reúne uma multidão a sua volta para saber o que ele descobriu nos oráculos de Phythia, algum significado a ser divinizado e interpretado.”

composto apenas por atitudes sensacionalistas. Mas uma visão mais recente e mais séria da Decadência a considera como um culto do artifício na arte e na literatura. Neste sentido, a Decadência era uma sensação de que a qualidade e os padrões dos produtos literários e artísticos tinham declinado, e esta sensação podia ampliar-se até chegar à convicção de que o declínio nestes domínios refletia a corrupção mais profunda e mais significativa. Na virada do século XIX, a decadência tem dois lados: descrição ou denúncia do declínio em certas esferas ou em todas, e a glorificação de coisas ou atitudes identificadas com a decadência tais como as artificialidades enervantes da civilização e do refinamento. A corrupção, dentro deste culto da decadência, longe de ser destrutiva, era uma experiência revigorante e redentora, um passo em direção à transcendência da mediocridade sufocante das convenções de todos os dias.

### **2.3 – Decadência na Inglaterra**

Na Inglaterra, a tradição dos estudos sobre a Decadência geralmente associa este episódio cultural com as atitudes sensacionalistas e com figuras como Oscar Wilde e Aubrey Beardsley. Mas um novo ponto de vista um tanto mais sério considera este movimento como um culto ao artificial na arte e na literatura. Neste sentido, a Decadência, até mesmo a nível cultural, teria surgido a partir de uma crise lingüística, uma crise nas atitudes Vitorianas com relação à língua trazida pela nova filologia comparativa importada do Continente. Esta nova filologia ia diretamente contra com o ideal de civilização Vitoriano, um ideal identificado por Coleridge na língua escrita em geral e na língua praticada por Shakespeare e por Milton. O ideal Vitoriano de civilização enxergava o inglês como uma língua mundial, e tinha a convicção de que a língua de Shakespeare juntamente com a de Milton estava destinada a carregar os valores de uma civilização inglesa altamente avançada.

A nova filologia comparativa por outro lado, identificava a língua com o discurso das pessoas comuns, gerando uma ênfase no dialeto falado, o que conseqüentemente levava a uma teoria da língua como um sistema autônomo. Neste contexto, a nova filologia comparativa levou os vitorianos a uma crise cultural. Uma crise lingüística que por sua vez levou a uma crise literária.

Neste contexto de crise lingüística e literária, a figura de Walter Pater é capital.<sup>20</sup> Mesmo hoje, ao se considerar a importância de Pater enquanto um escritor Vitoriano, sua importância reside em seu trabalho, *Studies in the History of Renaissance*, sua obra mais famosa. A parte mais importante da obra continua sendo, *The Conclusion*, o manifesto de um novo esteticismo, que deu a Pater a reputação de um hedonista e corruptor de jovens. Como todos sabem, Pater suprimiu *The Conclusion* na segunda edição de *The Renaissance* (1877), justificando que ela poderia induzir ao erro alguns dos jovens em cujas mãos ela caísse. Como todos sabem, o gesto de suprimir a *The Conclusion* não foi uma boa idéia, pois *The Conclusion* continuou a inflamar a imaginação de certos jovens até o final do século, a tal ponto que serviu de inspiração por trás do movimento cultural denominado como Decadência.

Por um lado, não é errado se considerar Pater com sua *The Conclusion* como o teórico do esteticismo cultural que veio a influenciar a Inglaterra e todo o final do século dezanove, uma vez que *The Conclusion* representou sem dúvida, um convite para uma vida de experiências apaixonadas. Mas o verdadeiro decadentismo de Pater, aquele que trata de uma crise mais profunda está descrito em *Marius the Epicurean*. Vejamos o seguinte excerto:

“For words, after all, words manipulated with all his delicate force, were to be the apparatus of a war for himself. To be forcibly impressed, in the first place; and in the next, to find the means of making visible to others that which was vividly

---

<sup>20</sup> DOWLING, LINDA. *Language and Decadence in the Victorian Fin-de-Siècle*, (New Jersey: Princeton University Press), 1986, p. 03.

apparent, delightful, of lively interest to himself, to the exclusion of all that was but middling, tame, or only half-true even to him – this scrupulousness of literary art actually awoke in Flavian for the first time, a sort of chivalrous conscience. What care for style! What patience of execution!”<sup>21</sup>

O que dá a Pater o título de pai da Decadência literária inglesa, é o chamado pateresque, ou seja o estilo de Pater.

Como um dos escritores mais importantes do momento pós-filológico na civilização Vitoriana, a estratégia de Pater foi a seguinte: uma tentativa de estabelecer uma nova forma de escrever que admitia as afirmações essenciais da nova filologia, neutralizando a parte mais destrutiva de sua ameaça. A versão inicial da estratégia de Pater tomou uma forma social ou cultural, expressada na famosa *The Conclusion*. Mas *The Conclusion* ocasionou uma violenta reação entre os leitores Vitorianos que se sentiram ultrajados por aquilo que pareceu a eles um hedonismo sem alma e devido a isto, Pater abandonou este argumento e tomou uma outra posição, desta vez no seu modo de escrever. Quando escreveu *Marius the Epicurean*, o Pater de *The Renaissance* havia se transformado em uma personagem na estória, o jovem esteta Flavian. Desta forma Pater criou uma distância narrativa e histórica entre sua teoria e seu presente.

Pater entendia o culto estético da forma como uma chamada para auto-disciplina e proficiência genuínas. Ele havia aprendido de Gautier e de Rossetti, que a língua deveria ser tratada com o mesmo respeito e conhecimento técnico

---

<sup>21</sup> PATER, WALTER. *Marius the Epicurean*, (London: The Soho Book Company), 1985, p.96.

“Porque as palavras, as palavras manipuladas com toda sua força delicada, seriam um aparato de uma guerra para ele mesmo. Ser forçosamente impressionado, em primeiro lugar, e em segundo lugar encontrar uma forma de tornar visível para os outros aquilo que era de vivo interesse para ele, com a exclusão de tudo o que era sem importância, ou meia-verdade mesmo para ele – esse extremo cuidado da arte literária acordou em Flavian pela primeira vez, um tipo de consciência da perfeição. Que cuidado pelo estilo! Que paciência de execução!

que os escultores tratam o mármore ou os pintores tratam as cores, um ideal de qualidade de Ruskin e dos pré-rafaelitas:

“Why may not that be true of literary composition which is true of painting, sculpture, architecture, and music? Why may not language be wrought as well as the clay of the modeller? Why may not words be worked up as well as colours?”<sup>22</sup>

Neste ideal de qualidade está a suposição de que o meio artístico só pode ser realmente apreendido quando a sua natureza peculiar e seus limites de expressividade tiverem sido exaustivamente estudados. É precisamente isso que Pater entende por estilo. Ruskin e os pré-rafaelitas haviam ensinado que a natureza do mármore determina as ambições do escultor, isso se ele é sábio. Para Pater, a situação do artista literário era exatamente a mesma:

“all the cautions regarding style arising out of so many natural scruples as to the medium through which alone he can expose that inward sense of things, the purity of this medium, its laws or tricks of refractions”<sup>23</sup>

Em 1889 Havelock Ellis publicou uma definição de Paul Bougert do estilo decadente:

---

<sup>22</sup> RUSKIN, JOHN; PATER, WALTER; STOKES, ADRIAN. *England and its Aesthetes – Biography and Taste*, (Amsterdam: Overseas Publishers Association), 1997

“Por que o que é verdade para a pintura, escultura, arquitetura, e música, não pode ser verdade para a composição literária? Por que a língua não pode ser usada tão habilmente quanto a argila do escultor? Por que as palavras não podem ser tão bem trabalhadas quanto as cores?”

<sup>23</sup> RUSKIN, JOHN; PATER, WALTER; STOKES, ADRIAN. *England and its Aesthetes – Biography and Taste*, (Amsterdam: Overseas Publishers Association), 1997

“todos os cuidados com relação ao estilo surgindo de muitos escrúpulos naturais assim como o meio pelo qual somente ele pode expor aquele sentido interior das coisas, a pureza desse meio, suas leis ou truques de refrações.”

“ A style of decadence is one in which the unity of the book is decomposed to give place to the independence of the page, in which the page is decomposed to give place to the independence of the phrase, and the phrase to give place to the independence of the word. A similar law, governs the development and decadence of that other organism which we call language.”<sup>24</sup>

Os divulgadores do movimento decadente foram Swinburne e o pré-rafaelita Rossetti, as idéias decadentistas também foram veiculadas pela revista *The Yellow Book*, e respiraram essa atmosfera L. Johnson, J.E. Fletcher, George Moore e principalmente Oscar Wilde. Mas na Inglaterra, ninguém se dizia decadente e quando os escritores ingleses passaram a se interessar pelo decadentismo, este já havia perdido o seu brilho - ou como diria Baudelaire: “sua fosforescência de putrefação”. Mas o fato de o decadentismo nunca ter alcançado o estatuto de movimento literário não impediu que as pessoas tomassem partido a respeito.

Nordau detectou o decadentismo de Wilde naquilo que denomina sua ego-mania:

“The ego-mania of decadentism, its love of the artificial, its aversion to nature, and to all forms of activity and movement, its megalomaniacal contempt for men and its exaggeration of the importance of art, have found their English representation among the ‘Aesthetes’, the chief of whom is Oscar Wilde”<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> BOURGET, P. *Essais de Psychologie contemporaine*, Paris, Plon, 1883, p. 15, apud, FULVIA M. L. MORETTO. *Caminhos do Decadentismo Francês*, (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo), 1989, p. 55

“Um estilo de decadência é aquele em que a unidade do livro é decomposta para dar lugar à independência da página, em que a página é decomposta para dar lugar a independência da frase, e a frase para dar independência à palavra. Uma lei similar governa o desenvolvimento e a decadência daquele outro organismo a que nós chamamos língua.”

<sup>25</sup> NORDAU, MAX. *Degeneration*, p. 317.

Declaradamente contra os escritores modernos, Nordau tomou a extravagância e a ousadia por sinais da degeneração. E de acordo com sua descrição, a degeneração se classificava como uma patologia e não como um mal social. A questão da deterioração do final do século era uma preocupação intensa, mas limitava-se apenas a uma minoria culta. Como se percebe, Wilde pertenceu a um período de grande complexidade e extraordinária riqueza intelectual. Nas páginas a seguir, o nosso trabalho tenta mostrar como essa efervescência se deu na obra *The Picture of Dorian Gray*.

## 2.4 – As Idéias de Oscar Wilde

Como se sabe Oscar Wilde não foi um acadêmico, assim suas idéias não apareceram na forma de tratados ou sistemas filosóficos. Oscar expôs algumas de suas idéias, principalmente as que tratam sobre estética em um de seus ensaios intitulado *A Decadência da Mentira*. Nele, dois personagens, Cyrillo e Viviano debatem sobre a superioridade da arte com relação à natureza. Vejamos a abertura do ensaio:

“Diz-se que a Arte nos faz amar ainda mais a Natureza, nos revela os seus segredos e que, examinando Corot e Constable, nela descobrimos coisas que nos haviam de todo escapado.

Eu penso que, quanto mais estudamos a Arte, menos a Natureza nos preocupa. A Arte só nos ensina d’Ela a sua falta de conclusões, as suas curiosas crueldades, a sua extraordinária monotonia, o seu caráter absolutamente indefinido. A Natureza possui

---

“A ego mania do decadentismo, seu amor pelo artificial, sua aversão à natureza, e a todas as formas de atividade e movimento, seu megalomaniaco desprezo pelos homens e seu exagero na importância da arte, encontrou seu representante inglês entre os ‘Estetas’, cuja figura central era Oscar Wilde.”



boas intenções, certamente, mas não pode praticá-las. Quando contemplo uma paisagem, não [posso senão] descobrir todos os seus defeitos. Afinal, há uma vantagem em possuir-se a Natureza tão imperfeita, pois, sem isto não teríamos arte de todo. A Arte é nosso nobre protesto e o nosso bravo esforço para acomodar a Natureza! . . .”<sup>26</sup>

No diálogo que se segue entre Cyrillo e Viviano Wilde afirma que a Natureza não pode oferecer conforto algum, pois o conforto de uma poltrona é infinitamente maior do que o oferecido pela Natureza e, nem mesmo a Natureza inteira não poderia oferecer o mesmo tipo de luxo. Afirma ainda que a Natureza não pode dar ao homem a individualidade que ele necessita e que além de tudo a Natureza não faz caso de ninguém, sendo portanto, insensível.

Neste ensaio, Wilde trata da questão do realismo nas obras. Ele defende que uma das causas principais da banalidade de quase toda literatura é a decadência da mentira considerada como uma arte, uma ciência e um prazer social.

“A mentira e a poesia formam artes – artes que, como Platão entendia, têm a sua conexão e requerem o estudo mais atento, a mais desinteressada devoção. Possuem sua própria técnica, como a pintura e a escultura – mais materiais – têm seus sutis segredos de forma e de cores, seus toques de mão e métodos refletidos.”<sup>27</sup>

Quanto aos personagens de uma obra literária Wilde coloca que suas vidas não podem apresentar nenhum interesse se o autor apanhou esses caracteres diretamente da vida:

---

<sup>26</sup> WILDE, OSCAR. *A Decadência da Mentira e Outros Ensaios*, (Tradução de João do Rio, Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda), 1992, p. 25

<sup>27</sup> WILDE, OSCAR. *A Decadência da Mentira e outros Ensaios*, p. 29

“Os únicos personagens reais são os que jamais existiram; e se um romancista é suficientemente medíocre para buscar os heróis diretamente na existência, deveria ao menos dizer que são criações e não proclamá-los como copias. A justificação de um personagem de romance não está em que as outras pessoas sejam o que são, mas em que o autor seja o que ele é; contrariamente, o romance deixa de ser uma obra de arte.”<sup>28</sup>

A nova Estética proposta pela personagem de *A Decadência da Mentira* se divide em três doutrinas:

“A Arte nunca exprime mais nada, a não ser a própria Arte. Tem uma vida independente, como o Pensamento, e desenvolve-se em suas próprias linhas. Não é necessariamente realista num período de realismo, nem espiritualista em uma idade de fé. Não é produto de sua época, com a qual está ordinariamente em desacordo, e a história que nos revela é a de seu próprio progresso. Às vezes, volta sobre os próprios passos e faz ressurgir alguma antiga forma, como aconteceu no movimento arcaístico de sua última arte grega e no movimento pré-rafaelita de hoje. Outras vezes vai adiante da época e produz uma obra que será compreendida e admirada pelo século futuro. Em caso algum representa o seu tempo. Passar da arte de uma época a essa própria época, eis o grande erro cometido por todos os historiadores.

Eis a segunda doutrina: toda arte falsa provém de um retorno à Vida e à Natureza, e da preocupação em elevarem-se essas duas coisas à altura de ideais. Pode-se utilizar a Vida e a Natureza como materiais, mas, antes, devem elas ser transformadas em convenções artísticas. A Arte morre quando deixa de ser imaginativa. O Realismo, como método, é de completo insucesso – e o artista deve evitar o modernismo de forma e o modernismo de assunto. A nós, que vivemos no século [dezenove], não nos importa o século, salvo o nosso, que venha oferecer um assunto artístico conveniente. As únicas coisas belas são aquelas que não nos afetam. Como hécuba não nos toca de perto, por isso mesmo suas desgraças são um bom motivo de tragédia. Zola esforça-se para nos dar

---

<sup>28</sup> WILDE, OSCAR. *A Decadência da Mentira e outros Ensaios*, p. 33

um quadro de Segundo Império? Está fora da moda. A Vida vai mais ligeiro que o Realismo, mas a Imaginação está sempre face a face com a Vida.

O terceiro ponto da doutrina mostra que a Vida imita muito mais a Arte do que é imitada pela Arte. Isto resulta, não somente do instinto de imitação da Vida, mas do fato de ser a expressão um dos desígnios conscientes da Vida, que descobre na Arte certas belas formas para realizar essa energia. Tal teoria, inédita, é das mais frutuosas e lança uma luz inteiramente nova sobre a história da Arte. Segue-se, como corolário, que a Natureza visível também copia a Arte. Todos os efeitos que nos possa mostrar, já os conhecemos pela pintura ou pela poesia. É o segredo do encanto da Natureza, assim como a explicação de sua fraqueza.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> WILDE, OSCAR. *A decadência da Mentira e outros Ensaios*, p. 60.

## ***The Picture of Dorian Gray***

“*Quem diz toda verdade mente menos.*”

**Guimarães Rosa**

### **3.0 - Uma Interpretação da Obra**

Na obra de Wilde (e esta é uma das principais razões de sua modernidade) exprime-se de forma extraordinária o drama contemporâneo da identidade bipartida, do conflito interno. Hoje, muito já se disse da personalidade que se confronta consigo mesma, do homem que se descobre dividido e fragmentado, mas a situação de Wilde no século XIX era algo muito diverso da situação que se observa atualmente na literatura moderna. Wilde fez parte do processo de despertar do homem para si mesmo, e principalmente do homem que exterioriza sua contradição. Isso ele nos mostra em seus poemas, contos e fábulas, ensaios e peças de teatro e também em seu único romance, objeto de nosso trabalho. O objetivo primeiro neste ponto de nosso trabalho é o de examinar alguns aspectos desta personalidade complexa e de como ela aparece representada em sua obra.

Um segundo objetivo, seria fazer uma reflexão sobre a obra *The Picture of Dorian Gray* indicando que as páginas do romance são fundamentalmente autobiográficas. Esta reflexão sobre os elementos autobiográficos presentes na obra de Wilde apresenta-se como algo interessante e necessário, mas é de bom senso evitar parâmetros rígidos na avaliação, pois não é nossa pretensão aqui esgotar as possibilidades de análise. Entendemos que a obra *The Picture of Dorian Gray* pode ser vista como uma vasta explicação, um fascinante comentário do tríptico Wilde à sua própria vida. Ao que nos parece, ele a explicou em romance, assim como explicava as idéias originais em contos e

parábolas. A justificativa para a utilização da ficção para uma obra autobiográfica explica-o o próprio Wilde em seu ensaio *Pena, Lápis e Veneno*:

“Uma máscara é mais eloquente do que um rosto.”<sup>1</sup>

### 3.1 – *The Picture of Dorian Gray* – Processo de Criação

Wilde homem-artista do final do século dezenove sofreu as pressões e influências decorrentes do momento histórico do qual fez parte. *The Picture of Dorian Gray* foi publicado em junho de 1890. Os críticos sugerem várias possibilidades, mas duas em especial, que podem ter inspirado Oscar Wilde a escrever *The Picture of Dorian Gray*. Na primeira, de acordo com o biógrafo Philippe Jullian, em sua obra *Oscar Wilde* (1969), Wilde teria, em 1884, visitado o estúdio de um pintor chamado Basil Ward, onde um belo jovem estava posando e isso o teria inspirado:

“The Picture of Dorian Gray was published in June 1890. About six years previously, Oscar had visited the studio of a painter called Basil Ward, for whom a very handsome young man was sitting; Oscar often dropped in after this first visit and kept the sitter entertained. When the portrait was finished, Wilde happened to say, ‘What a pity that such a glorious creature should ever grow old.’ The artist agreed, adding, ‘How delightful it would be if he could remain exactly as he is, while the portrait aged and whitered in his stead.’ It was this experience that inspired the story of Dorian Gray.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> WILDE, OSCAR. *Pena, Lápis e Veneno in: A Decadência da Mentira e Outros Ensaios*, (Rio de Janeiro), 1992, p. 68

<sup>2</sup> JULLIAN, PHILIPPE. *Oscar Wilde*, (London: Paladin), 1971, p. 184.

“O Retrato de Dorian Gray foi publicado em Junho de 1890. Mais ou menos seis anos antes Oscar havia visitado o estúdio de um pintor chamado Basil Ward, para quem um belo belo jovem

Ainda segundo Jullian, Wilde teria expressado sua obrigação para com este fato chamando a personagem que encarna a figura do pintor de Basil Hallward.

Na segunda possibilidade, em um artigo publicado no *St. James's Gazette* em 24 de setembro de 1890, Wilde teria se inspirado em seu próprio retrato pintado por uma artista canadense:

“Mr. Oscar Wilde has explained. We know now how “*Dorian Gray*” came to be written. In 1887, about the genial season of Christmas, a Canadian lady artist yearned to transfer to the glowing canvas the classic features of Mr. Oscar Wilde. Mr. Oscar Wilde gave her a sitting. When the sitting was over and Mr. Oscar Wilde had looked at the portrait, it occurred to him that a thing of beauty, when it takes the form of a middle-aged gentleman, is unhappily not a joy for ever. “What a tragic thing it is,” he exclaimed. “This portrait will never grow older, and I shall. If,” he added, “if it was only the other way.” Then the passion of his soul sought refuge in prose composition and the result was “*Dorian Gray*”<sup>3</sup>.

---

estava posando; Oscar foi lá muitas vezes depois da primeira visita e ficava entretendo o jovem. Quando o retrato foi terminado, Wilde teria dito, ‘Que pena que esta criatura tão gloriosa venha a envelhecer.’ O artista concordou, adicionando, ‘Que delicioso seria se o ele pudesse continuar exatamente como ele está, enquanto o retrato envelhecesse e perdesse o brilho.’ Foi essa experiência que inspirou a estória de *Dorian Gray*.”

<sup>3</sup> MASON, STUART. *Oscar Wilde: Art and Morality*, (New York: Haskell House), 1912, p. 63.

“O Sr. Oscar Wilde explicou. Nós agora sabemos como *Dorian Gray* veio a ser escrito. Em 1887, no Natal, uma artista canadense resolveu transferir para a tela as características clássicas do Sr. Oscar Wilde. O Sr. Oscar Wilde posou para ela. Quando a obra estava terminada, o Sr. Oscar Wilde olhou para o retrato, e ocorreu a ele que é uma infelicidade que um homem de meia idade com uma forma tão bela não dure para sempre. Ele exclamou: “Que coisa trágica”, este retrato nunca envelhecerá, enquanto eu envelhecerei. Se”. Ele acrescentou, se fosse de outra maneira.” Então a paixão de sua alma procurou o refúgio na prosa e o resultado foi *Dorian Gray*”.

Em ambas as versões, e não estamos colocando em questão aqui a veracidade de uma ou de outra, pode-se notar um certo romantismo com relação à descrição dos fatos que podem ter servido de ‘inspiração’ para *The Picture of Dorian Gray*. Apesar da indiscutível importância de tais depoimentos feitos por um crítico ou pelo próprio Oscar Wilde, não podemos nos esquecer de que Wilde era um artista que levava extremamente a sério a proposição de que a vida devia ser vivida tal qual uma obra de arte. Basta atentarmos para o papel de Wilde enquanto um escritor profissional, sua homossexualidade, a devoção a sua mãe e a amizade para com sua esposa, sua larga noção de cidadania, sua decisão de ir a julgamento, sua relação truncada com seus filhos, seu aprisionamento, enfim toda a sua existência, tudo figura na evolução de sua identidade como elementos de uma arte: a arte de sua vida. Talvez nesse ponto fosse interessante tentar compreender a forma como Wilde entendia os vocábulos “arte” e “vida”. De acordo com Julia P. Brown, em sua obra *Cosmopolitan Criticism*, algumas das contradições de Wilde podem ser entendidas até certo ponto, ao se considerar o uso destas palavras feito por Wilde. Ela coloca:

“By art, Wilde means both the work of art and the aesthetic sense or potential in each of us. By life – which often appears in close proximity to the word art – Wilde means the ongoing experiences that constitute existence and, as such, contrast with the achieved stillness of artworks.”<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> BROWN, JULIA PREWITT. *Cosmopolitan Criticism – Oscar Wilde’s Philosophy of Art* (The University Press of Virginia), 1997, p. 02.

“Por arte, Wilde entende tanto a obra de arte, quanto o senso estético ou o potencial em cada um deles. Por vida, que aparece freqüentemente com bastante proximidade da palavra arte – Wilde entende as experiências que estão em movimento e que constituem a existência e como tal, contrastam com a falta de movimento das obras de arte.”

Diante disto, seria de bom senso, não fundamentarmos nossa análise baseados apenas nos depoimentos acima expostos. Assim, sem descartarmos a hipótese de que *The Picture of Dorian Gray* possa realmente ter surgido a partir da experiência ou das experiências acima narradas, mesmo porque o ato criador é alguma coisa na verdade inenarrável, faremos a seguir uma exposição de outras hipóteses não menos prováveis para o surgimento de *The Picture of Dorian Gray*.

Segundo afirmação de Davis Coakley em sua obra "*Oscar Wilde - The Importance of Being Irish*"<sup>5</sup>, *The Picture of Dorian Gray* surgiu na verdade, a partir de uma antiga estória irlandesa. Nesta estória, cujo título não nos é fornecido, a personagem central, Oisín, retorna da Terra da Juventude onde havia habitado por muitos anos, e acidentalmente sofre uma queda de seu cavalo. Na queda, o protagonista toca o solo irlandês e ao tocá-lo, o encanto se quebra, o que faz com que a personagem irremediavelmente envelheça. Em uma das passagens capitais de *The Picture of Dorian Gray*, Lorde Henry exalta a importância da juventude e sua natureza transitória:

"Yes, Mr. Gray, the gods have been good to you. But what the gods give they quickly take away. You have only a few years in which to live really, perfectly and fully. When your youth goes, your beauty will go with it, and then you will suddenly discover that there are no triumphs left for you, or have to content yourself with those mean triumphs that memory of your past will make more bitter than defeats . . . The common hill-flowers wither, but they blossom again . . . But we never get back our youth. The pulse of joy that beats in us at twenty becomes our sluggish. Our limbs fail, our senses rot. We degenerate into hideous puppets, haunted by the memory of the passions of which we were too much afraid, and the exquisite temptations that we had

---

<sup>5</sup> COAKLEY, DAVID. *Oscar Wilde - The Importance of Being Irish* (Town House and Country House, 1994), p. 204



not the courage to yield to. Youth! Youth! There is absolutely nothing in this world but youth!<sup>6</sup>

De acordo com Roditi no ensaio 'Fiction as Allegory' da obra *Oscar Wilde* (1947), o livro *Melmoth the Wanderer* escrito por Robert Maturin em 1820, foi a verdadeira obra que inspirou Oscar Wilde a escrever *The Picture of Dorian Gray*. As provas da influência de Maturin sobre a vida e a obra de Wilde são bastante amplas. Os biógrafos de Maturin atestam que ele tinha um gosto extravagante com relação a sua vestimenta e que durante toda sua vida cultuou um amor pelas máscaras e pela dramatização. Wilde também cultuava o gosto pela extravagância e pelo dandismo, mas não se pode afirmar com segurança que isto tenha sido uma influência quase que direta por parte de Maturin. A respeito da obra *The Picture of Dorian Gray*, há evidências diretas do empréstimo de Melmoth. O romance de Maturin assim como o de Wilde, trata do mesmo tema: a venda da alma ao diabo. Embora o tema seja semelhante, na versão de Maturin a personagem tem um tempo de vida estipulado, uma vez que viverá um número exato de cento e cinquenta anos. Em *The Picture of Dorian Gray* a personagem principal viverá e conservará sua juventude ad eternum, ou senão eternamente, ao menos por tempo indeterminado e a princípio não revelado.

---

<sup>6</sup> WILDE, OSCAR. *"The Picture of Dorian Gray"*, 1988. p. 23

"Sim, Sr. Gray, os deuses foram bondosos para com você. Mas o que os deuses dão, eles rapidamente retiram. Você só tem alguns anos para viver de forma perfeita e plena. Quando sua juventude se for, sua beleza se irá com ela, e você então descobrirá que não há triunfos deixados para você, e você terá que se contentar com aqueles triunfos mesquinhos que a memória de seu passado farão mais amargos do que qualquer defeito. . . As flores das montanhas embranquecem, mas elas florescem de novo . . . Mas nós nunca recuperamos nossa juventude. A batida da felicidade que pulsa em nós aos vinte anos se torna fraca. Nossos sentidos se tornam menos agudos. Nós sofreremos uma degeneração e nos transformaremos em bonecos horríveis, perseguidos pelas memórias de paixões que tínhamos, e das tentações que jamais tivemos coragem de nos deixar levar. Juventude! Juventude! Não há nada neste mundo que se iguale à juventude!"

Alguns críticos por outro lado, afirmam que *The Picture of Dorian Gray* é uma sucessão de paródias, quase uma compilação: material emprestado de Balzac (*Le Peau de Chagrin, Splendeus et misères*), de Gautier (*Mademoiselle de Maupin*), de Stenvenson (*The Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*), de Poe (*William Wilson*), de Huysmans (*À Rebours*), etc.

Seria muito penosa aqui a tarefa de verificar a procedência de todo esse elenco de plágios apontados pelos críticos. Mas, a título de curiosidade, seria proveitosa uma leitura comparativa entre o conto *William Wilson* de Edgar Allan Poe e *The Picture of Dorian Gray*. O conto do autor americano foi publicado na *Burton's Gentleman's Magazine* em outubro de 1839. As duas histórias possuem algumas características comuns, pois em uma narrativa e também na outra, percebe-se uma coisa mórbida e disforme, um gosto pelo vício e o preço que se paga por ele. Vejamos simplificadamente o enredo de *William Wilson*.

*William Wilson* é um relato narrado em 1ª. pessoa por um narrador onisciente e onipresente. Esse narrador domina toda a narrativa e se revela aos poucos para o leitor. Essa criatura narra a trajetória de sua vida miserável e paralelamente narra a história de outra personagem que o exaspera (que na verdade, não é outra personagem, e sim ele mesmo), e que o segue por toda parte, sempre surgindo nos momentos de maior crueldade e vilania da personagem central:

“I fled in vain. My evil destiny pursued me as if in exultation, and proved, indeed, that the exercise of its mysterious dominion had as yet only begun. Scarcely had I set foot in Paris ere I had fresh evidence of the detestable interest taken by this William Wilson in my concerns. Years flew, while I experienced no relief. Villain! - at Rome, with how intimately, yet with how spectral an officiousness, stepped he in between me and my ambition! At Vienna, too - at Berlin - and at Moscow!”<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> POE, EDGAR ALLAN. *The Portable Poe* ( New York: Penguin Books), 1974, pp. 57-82.

Depois de anos sendo seguido e observado, já farto de ver por toda parte a figura que o persegue e o adverte, num momento de delírio, William Wilson ataca este outro e em atacando-o soluciona o problema da personalidade bipartida:

“You have conquered, and I yield. Yet, henceforward art thou also dead - dead to the world, to Heaven, and to Hope! In me didst thou exist - and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself!”<sup>8</sup>

O conto segue a mesma linha de morbidez, sadismo e apetite pelo horror que encontramos em *The Picture of Dorian Gray*. O final também é bastante semelhante, pois em um e em outro, ambas as personagens matam-se ao tentarem se livrar de suas consciências. Em *The Picture of Dorian Gray*, um quadro carrega as marcas da corrupção de uma alma e a personagem morre ao ‘matar’ a figura retratada no quadro; em *William Wilson*, uma imagem sem rosto sussurra a cada um dos atos reprováveis de William Wilson e este se mata ao matar esta imagem que lhe aparece em um espelho. Como podemos perceber, as semelhanças são bastante grandes. Mas teria realmente havido plágio? Este assunto é bastante complexo e delicado, muito difícil de ser enfrentado em

---

“Eu fugia em vão. Meu destino maligno me possuía como se fosse um triunfo, e provava, de fato, que o exercício de seu domínio havia apenas começado. Eu mal tinha chegado a Paris e tive a evidência clara do interesse detestável de William Wilson em minhas coisas. Os anos correram, e eu não tive alívio. Vilão! Em Roma, com quanta intimidade, ainda com quanta presteza ele se colocou entre mim e minha ambição! Em Viena também, também em Berlim e em Moscou!”

<sup>8</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 82.

“Você venceu, e eu perdi. Mas, daqui por diante você também está morto - morto para o mundo, para o Céu, e para a Esperança! Em mim você existia - e, na minha morte, vista por esta imagem, que é a minha própria, como você se matou!”

considerações ligeiras. Ademais, não temos neste estudo a intenção de tratar desta questão a fundo.

O que pode e deve ser observado, é que em muitas vezes os escritores se servem de termos, imagens e motivos característicos de outros e os transportam para sua obra, onde evidentemente ganham uma nova roupagem. Do ponto de vista da literatura comparada, *The Picture of Dorian Gray* seria classificado como contendo alguns empréstimos literários e não um plágio. O plágio se caracteriza quando um artista copia um trabalho integralmente ou faz ligeiras alterações, tomando por originais textos ou idéias de outrem. No empréstimo, o autor não se preocupa em esconder as fontes de sua obra, que são por vezes sugeridas pelo autor.

Um outro bom exemplo seria Huysmans e sua obra *À Rebours*. O romance *À Rebours* consiste de uma narrativa quase que completamente destituída de intriga ou enredo. O mundo do herói é um mundo totalmente isolado dos 'costumes americanos de seu tempo', e neste mundo contam apenas as sensações do esteta misantropo que o habita. O Duc Floressas des Esseintes é a personagem central da narrativa, e sonha com sensações raras, mórbidas, extremamente refinadas, capazes de extremá-lo da mediocridade a que abomina. O tédio é o problema incurável da personagem principal que se vê forçada a refinar cada vez mais seus gostos e prazeres.

*À Rebours* descreve pormenorizadamente em dezessete capítulos, o progressivo itinerário deste refinamento. Refinamento que vem a se caracterizar como uma patologia, ou nevrose (neurose). Nota-se ao longo da narrativa, que uma ênfase excessiva é dada ao cenário onde a ação se passa, mas em *À Rebours*, os objetos de luxo de que se cerca Des Esseintes, são nada menos do que símbolo da sua personalidade, uma emanção dela. Des Esseintes se espelha no mundo que escolhe.

*À Rebours* se constitui como uma das mais categóricas reações contra o feio e o disforme da época naturalista. O esteticismo que marca as correntes decadentistas da virada do século se constitui em refúgio das pequenas elites

autônomas, um mundo de belas aparências onde a pessoa não tem de avir-se com as questões mais urgentes da realidade técnica, econômica e social. Esta é uma cultura de palacetes cujos principais sustentáculos são o esteta e o dândi, para os quais não existe nada de mais alto do que o requinte artístico de suas próprias salas de estar.

O clima decadente e o gosto pelo exótico, a busca de sensações jamais atingidas está presente na obra de Huysmans assim como na de Wilde. Vejamos no segundo capítulo da obra de Huysmans como se comporta a personagem Des Esseintes no que diz respeito à busca das sensações:

“Tudo está em saber a pessoa arranjar-se, concentrar seu espírito num único ponto, abstrair-se o suficiente para provocar a alucinação e poder substituir a realidade propriamente dita pelo sonho dela”.<sup>9</sup>

No capítulo três, Des Esseintes faz uma descrição da coleção de autores latinos que, segundo ele, são os únicos cuja leitura é essencial. No capítulo seguinte, o leitor é apresentado com uma pormenorizada exposição acerca das diversas pedras preciosas existentes, e mais tarde, Des Esseintes discorre sobre pintura. Des Esseintes trata ainda sobre as flores, os perfumes, a literatura e a música, quando se dá o diagnóstico de sua moléstia. Vejamos o excerto a seguir:

“Ele sempre fora um apaixonado das flores, mas essa paixão que, durante suas estadas em Jutigny, se estendera de início à flor, sem distinção nem de espécies nem de gêneros, acabara por depurar-se, por precisar-se numa única casta.

Havia já muito tempo que desprezava a planta vulgar que prospera nos cabazes dos mercados parisienses, em vasos molhados, sob toldos verdes ou pára-sóis avermelhados.

---

<sup>9</sup> HUYSMANS, J.K. *As Aversas* (São Paulo: Editora Schwarcz Ltda.), 1987

Ao mesmo tempo que seus gostos literários, suas preocupações artísticas se haviam refinado, interessando-se somente por obras escolhidas com rigor, destiladas por cérebros atormentados e sutis; ao mesmo tempo, outrossim, que se tinha afirmado o seu desgosto das idéias muito difundidas, livrara-se de toda borra sua afeição pelas flores, clarificando-se, retificando-se, de algum modo”.<sup>10</sup>

A narrativa toda é uma exposição de um gosto que se refina e a coleção constitui o essencial da dívida de Wilde perante Huysmans. Os parágrafos onde esta dívida se inscreve envelheceram irremediavelmente, assim como o próprio romance. *À Rebours* é incontestavelmente decadente, e os dois livros trazem a marca evidente de preocupações comuns, mas Wilde só tomou emprestado de seu predecessor, o material de quinquilharia simbolista e nenhum outro elemento derivado de Huysmans será encontrado no restante de *The Picture of Dorian Gray*. O fato de que Dorian tenha visto em Des Esseintes uma pré-figuração, não faz os dois heróis semelhantes. Huysmans apresenta seu personagem ora como pervertido, ora como impotente, mas descreve as experiências homossexuais de seu herói com uma franqueza de homem normal, e sua impotência com uma truculência de galo. Em Dorian, a doença é mais do que real e o pudor que disfarça essa doença em uma teoria intelectual é um dos elementos mais emocionantes de um drama autêntico. A perversão maquiada em teoria intelectual é o drama do próprio Wilde.

Apesar de reconhecer que Wilde bebeu em muitas fontes, os críticos também reconhecem que *The Picture of Dorian Gray* é uma obra original, e um dos aspectos que provam esta originalidade, é o fato da estória ser um romance real de Londres. A descrição de *The Picture of Dorian Gray* deixa um esboço saboroso da sociedade inglesa, embora isto ocorra de forma não-intencional, uma vez que era forte em Wilde a convicção de que pintar uma época trairia

---

<sup>10</sup> HUYSMANS, J.K. *Às Avestas* (São Paulo: Editora Schwarcz Ltda.), 1987, pp. 119.

uma ambição indigna de um artista. Em seu ensaio *A Decadência da Mentira*, Wilde expõe esta visão:

“Nenhum grande artista vê as coisas como elas são realmente. E, se isto lhe acontecesse, não seria mais um artista.”<sup>11</sup>

Wilde expõe a dualidade característica da sociedade Vitoriana, onde o luxo que forma o fundo de tela de *The Picture of Dorian Gray* é audaciosa e cuidadosamente *fin-de-siècle*. Tudo compõe uma atmosfera brilhante e de um realismo verdadeiro. Como não poderia deixar de ser, as três personagens principais, Dorian, Basil e Lorde Henry são ociosos convictos. O leitor é levado do Park para Whitechapel, e do estúdio de um artista para a sala de uma duquesa. Uma das razões para o sucesso do livro, é que Wilde teve o cuidado de retratar o luxo e a riqueza do período tal como eles se apresentavam. Lorde Henry e Dorian possuem roupas que são confeccionadas no Pooles, recebem chás raros e nobres geléias que são entregues por Fortnum e Mason, guardam os mais exóticos perfumes, assim como colecionam as mais belas pedras, além de pertencerem aos mais seletos clubes e de manterem casas de campo e cavalos caros. Por outro lado, ao longo da narrativa, a Londres charmosa dá lugar à Londres escura e maldita. Esboça-se o retrato da periferia com suas ruas estreitas e sujas, que abrigam antros onde jovens viciados em ópio passam dias sem sol e noites sem lua. Se por um lado *The Picture of Dorian Gray* glorifica a aristocracia, por outro explicita seus vícios e seus ridículos. Wilde retrata em sua obra, a cena e o estilo de uma sociedade que ele mesmo freqüentava há dez anos.

### **3.2 – *The Picture of Dorian Gray* - Ficção Autobiográfica**

Em *The Picture of Dorian Gray* Wilde coloca a representação da sociedade inglesa sob uma luz interessante, mas além de fazê-lo, Oscar presenteia cada uma das personagens com uma faceta de sua própria personalidade. Obrigado a viver no fragmento de si mesmo e a dramatizar uma fragmentação peculiar ao final de século, Wilde se nos deslinda, como um homem de vários 'eus', várias almas, ou ainda, várias máscaras. A teoria das diferentes máscaras ou das diferentes almas parece se confirmar em dois momentos: em um texto de seu diário e em uma carta. Em uma carta escrita por Wilde a um admirador desconhecido, ele confirma a tese da divisão de sua personalidade nas três personagens de *The Picture of Dorian Gray*:

"To Ralph Payne

(Postmark 12 February 1894)

"Dear Mr. Payne, The book that poisoned, or made perfect, Dorian Gray does not exist; it is a fancy of mine merely.

*"I am so glad you like that strange many coloured book of mine ( The Picture of Dorian Gray): it contains much of me in it. Basil Hallward is what I think I am: Lord Henry, what the world thinks of me: Dorian what I would like to be - in other ages, perhaps.*

Will you come and see me?

I am writing a play, and go to St James's Place, number 10, where I have rooms, every day at 11.30. Come on Tuesday about 12.30, will you? But perhaps you are busy? Still, we can meet, surely, some day. Your handwriting fascinates me, your praises charms me. Truly yours.

Oscar Wilde"<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> WILDE, OSCAR. *A Decadência da mentira in: A Decadência da mentira e outros Ensaios*, (Rio de Janeiro: Imago Editora), 1992, p. 55

<sup>12</sup> RUPERT HART-DAVIS *The Letters of Oscar Wilde*, (New York: Harcourt, Barce, 1962), p. 116.

"Para Ralph Payne



A 20 de Setembro de 1900, pouco tempo antes de sua morte, Wilde escreveu nas páginas de seu diário:

“Minha primeira obra realmente significativa foi *O Retrato de Dorian Gray*. É um livro estranho, cheio de vivacidade e da estranha alegria com que foi escrito. Escrevi-o depressa e sem nenhuma preparação séria e, como resultado, minha personalidade inteira está em algum ponto dele: mas acho que não sei onde, exatamente. Existo em todas as personagens, embora não possa pretender compreender as forças que a impulsionam”.<sup>13</sup>

Estes dois textos sugerem a forma que talvez seja a mais adequada para se entender a figura de Oscar Wilde; ou seja, separando-o, como ele mesmo o fez, em um Wilde multifacetado, um Wilde possuidor de vários diferentes ‘eus’. A carta revela que na obra *The Picture of Dorian Gray*, as três personagens principais representam diferentes aspectos dele mesmo, ou de seus diferentes ‘eus’. O texto do diário por sua vez, ressalta que a personalidade de Wilde está em algum ponto do livro, impõe que nenhuma das personagens deva ser mais

---

(Postmark 12 de Fevereiro de 1894)

“Querido Sr. Payne, O livro que envenenou, ou fez perfeito, Dorian Gray não existe, é somente um ... meu.

“*Eu estou tão feliz por você ter gostado daquele meu livro colorido e estranho (O Retrato de Dorian Gray): ele contém muito de mim nele. Basil Hallward é o que eu penso que sou: Lorde Henry, o que o mundo pensa de mim: Dorian o que eu gostaria de ser - em outra época talvez.*

*Você virá para me ver?*

Eu estou escrevendo uma peça e vou todos os dias às 11:30 ao St James's Place, onde eu tenho uma sala. Venha na terça, por volta das 12:30, certo? Talvez você esteja ocupado? Mas ainda com certeza poderemos nos encontrar qualquer dia. Sua escrita me fascina, sua ... me encanta.

Seu

Oscar Wilde”.

<sup>13</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, 153.

autêntica do que a outra. A análise de *The Picture of Dorian Gray* como um texto autobiográfico se baseará nas duas evidências acima.

Em um estudo sobre o gênero autobiográfico, Lejeune em sua obra *On Autobiography* (1989) entende por autobiografia um texto que consiste de uma:

“Retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality.”<sup>14</sup>

Com relação ao gênero autobiográfico, que de acordo com a definição de Lejeune em sua forma pura seria o relato escrito da estória da personalidade de um indivíduo, esta é uma forma literária marcada por contradições, das quais talvez a mais séria seja a da impossibilidade do autor que se propõe a escrever um texto autobiográfico poder apresentar ao leitor uma revelação objetivamente significativa, ou uma narrativa absolutamente verdadeira. Na realidade, uma autobiografia apresenta apenas uma ilusão de verdade. Ilusão no sentido de que ninguém diz tudo a respeito de si mesmo, e a verossimilhança e o sentido de uma vida dependem de critérios que não são dados, diretamente, pela ação. Não se pode negar que uma autobiografia é, mesmo se limitada a uma pura

---

<sup>14</sup> LEJEUNE, PHILIPPE. *On Autobiography*, (Minneapolis: University of Minnesota Press) 1989, pp. 04.

“Prosa narrativa retrospectiva escrita por uma pessoa real a respeito de sua própria existência, onde o foco é sua vida individual, em particular a história de sua personalidade.”

A definição que Lejeune esboça sobre o gênero autobiográfico traz elementos que pertencem a quatro diferentes categorias: 1) Forma da língua: Narrativa e Prosa; 2) Assunto tratado: Vida individual ou história de uma personalidade; 3) Situação do autor: O autor (cujo nome se refere a uma pessoa real) e o narrador são idênticos; 4) Posição do Narrador: O narrador e a personagem principal são a mesma pessoa. Se uma obra traz consigo todos estes elementos, ela poderá ser considerada como um texto autobiográfico, o que não impede que obras que não contenham em si todos os elementos acima descritos não sejam consideradas autobiografias.

narração, um trabalho de auto-interpretação e a informação apresentada por ela é alguma coisa objetivamente precária.

Wilde é um escritor, mas além de ser o produtor de um discurso, é também uma pessoa real e socialmente responsável e não é nossa intenção nesta análise reduzi-lo a qualquer um de seus textos em particular. A consideração de *The Picture of Dorian Gray* como um texto de ficção autobiográfica porém, não ocorre por acaso, esta revela-se pela possibilidade declarada da presença implícita de elementos autobiográficos. A confessa multiplicidade de papéis assumidos pelo autor na cena ficcional seria correlata à diversidade do sujeito empírico que não se crê uno e inteiro. Trata-se o romance em questão de um texto ficcional em que nós leitores, temos razões suficientes para suspeitar que há uma identidade entre autor e personagens. O leitor atento pode perceber que existem não apenas semelhanças, mas sim uma quase transparência do autor no romance. Mais uma vez citando Philippe Jullian em sua obra *Oscar Wilde* temos a seguinte afirmação:

“It is Oscar who often speaks through Dorian, and always through Lord Henry.”<sup>15</sup>

Através de *The Picture of Dorian Gray*, Wilde nos oferece uma janela, pela qual podemos vislumbrar como as experiências vividas por ele foram utilizadas, às vezes quase que diretamente, na feitura de suas obras. *The Picture of Dorian Gray*, essa obra mil vezes comentada, fornece todos os instrumentos necessários a uma análise do romance enquanto uma autobiografia do autor: ocorre que Oscar Wilde nos dá uma perspectiva para cotejar a fantasia com a experiência vivida. É evidente que a ficção artisticamente válida não é capaz de apresentar toda a complexidade do homem que vive na realidade diurna. Assim, Wilde era mais - embora também menos -

---

<sup>15</sup> JULLIAN, PHILIPPE. *Oscar Wilde*, (London: Paladin), 1971, p. 185.

“É Oscar que frequentemente fala através de Dorian, e sempre através de Lord Henry.”

do que cada uma de suas personagens; Oscar Wilde era menos - mas também mais - do que Dorian, Basil Hallward ou Lorde Henry.

Em *The Picture of Dorian Gray* a personalidade do autor coincide com as personagens. É inegável que a personagem é sempre uma criatura somente explicável através de seu criador, mas a relação entre ambos não é uniforme nem direta. No caso de *The Picture of Dorian Gray*, autor e obra ou ficção e realidade não apenas se complementam, como também se identificam e se confundem. A pureza de Basil Hallward por exemplo complementa o Oscar Wilde devasso das ruas londrinas.

Ao inventar, ao criar, o autor indubitavelmente se revela, e o que é frequente, o autor revela na ficção, aspectos que não exprimiria diretamente na sua vida diária. Uma autobiografia no sentido lato senso só seria realmente viável no período clássico, ou com homem grego. O homem grego estava no sentido literal da palavra, aberto de todos os lados, ou seja, toda a sua existência era visível e audível. Para o homem clássico, tudo era público do começo ao fim, nele não havia nada 'para si só', nada de íntimo-privado. O homem grego e apenas o homem grego, possuidor de uma unidade, ou seja, não tomado pela fragmentação peculiar ao homem moderno, seria capaz de produzir uma autobiografia. Uma autobiografia que contivesse a história da personalidade de um indivíduo só seria possível sem a interferência da consciência de diferentes 'eus'. Numa obra autobiográfica, por mais imparcialmente que suponha estar contando a sua vida, o narrador é sempre vítima de influências de que não se dá conta e que alteram a fidelidade do depoimento, o mesmo não acontece na ficção. A ficção funciona como uma espécie de sonho, capaz de criar um domínio de verdade superior ao do mundo real. Ao disfarçar, no sonho, é que o sonhador ou ficcionista se revela integralmente. Há ainda a questão da tendência natural de que cada indivíduo apresenta uma imagem beneficiada de sua própria vida, é difícil um indivíduo ser convidado a falar de si mesmo sem antes se arrumar para 'sair melhor'. Em outras palavras, a vida de Dorian Gray, inventada por Wilde é mais real do que a

vida do próprio Wilde, pois podemos sentir e entender a personagem, mas o mesmo não acontece com a pessoa. A revelação do próprio autor talvez fosse impossível se fosse tentada no domínio consciente, dentro dos estreitos limites da lógica e da racionalidade, uma vez que o criador resistiria a devassa de seu próprio mundo interior.

*The Picture of Dorian Gray* se nos apresenta como uma ficção que é uma transposição quase direta da experiência pessoal de Wilde. Para quem a confissão só é possível através de figuras imaginadas, onde o autor projeta suas experiências e sua maneira de ver o mundo, ou revela ainda, o que quis ou não pôde ser. Mas basta lembrar uma frase do próprio Wilde para sintetizar esta situação:

“o homem quase nada nos diz quando fala em seu nome; dêem-lhe uma máscara, e ele nos dirá a verdade.”

### **3.3 – As Máscaras de Oscar Wilde**

É inegável que um romancista absorvido em sua arte, traga para ela, grande parte de si mesmo. A operação artística enquanto atividade humana é um processo de exposição, pois na obra do artista, delineiam-se seus pensamentos, reflexões, atos, costumes, aspirações, afetos, numa palavra todos os infinitos aspectos de sua experiência.

De acordo com Julia Brown, Wilde estava desde o início bastante consciente da grandiosidade de sua ambição de transformar sua vida em arte e do possível valor comercial de tal ventura. E Wilde estava desde o início disposto a explorar o paradoxo de sua própria pessoa.

“He said to Frank Harris, “Every time my name is mentioned in a paper, I write at once to admit that I am the Messiah. Why is Pears’ soap successful? Not because it is better or cheaper than any other soap, but because it is more strenuously puffed. The journalist is my ‘John the Baptist.’”<sup>16</sup>

#### 4.4 – A Máscara de Dorian Gray

Como qualquer obra literária *The Picture of Dorian Gray* comporta várias e diferentes interpretações. Mas um ponto deve ser levado em consideração antes que qualquer abordagem seja feita. Em 1894 Wilde estava no auge de sua fama, era um escritor da moda e seus livros obtinham um sucesso comercial estrondoso. Em 1896 Wilde havia se transformado em um perverso banido, um criminoso e estava completamente falido e a leitura de seus livros por sua vez, era algo que se ocorresse, seria feito de forma no mínimo discreta.

De acordo com Neil Bartlett, em sua obra *Who was that Man? - A Present for Mr. Oscar Wilde* (1988), todas as personagens de Wilde sofrem do mesmo mal, ou seja, do terror de serem descobertas:

“Dorian Gray announces the significance of his portrait by hiding it, locking it away in his childhood schoolroom. In the course of his evil career he is proved guilty

---

<sup>16</sup> BROWN, JULIA PREWITT. *Cosmopolitan Criticism – Oscar Wilde’s Philosophy of Art* (The University Press of Virginia), 1997, p. 75.

“Ele disse a Frank Harris: todas as vezes em que meu nome é mencionado no jornal, eu escrevo imediatamente para admitir que eu sou o Messias. Por que o sabão de Pears faz sucesso? Não porque é melhor ou mais barato do que qualquer outro sabão, mas porque ele é mais elogiado. O jornalista é meu “João Batista’.”

of adultery, debauchery, luxury, greed, vanity, murder and opium addiction. Only one of his vice is hidden, only one sin cannot be named.”<sup>17</sup>

Wilde jamais revela a natureza da influência negativa que Dorian exerce sobre seus amigos, tais como Adrian Singleton e Alan Campbel, que tem suas vidas irremediavelmente destruídas após uma grande amizade com Dorian. Quando Dorian faz chantagem com Alan para que este o ajude a se livrar do corpo de Basil, este evidentemente não aceita, Dorian então, não tendo outra maneira de persuadi-lo escreve ‘algo’ em um pedaço de papel e o entrega à Campbel. Este ‘algo’ que faz com que Campbel imediatamente se sujeite à tão desagradável tarefa, mas este ‘algo’ que transforma a decisão inicial de Campbel nunca é revelado ao leitor. A imagem de Dorian é a de um homem bipartido e nessa bipartição somente uma das partes se mostra. A passagem acima nos sugere que Wilde escreve sobre um crime específico, um crime que era terrivelmente reprimido e condenado pelos padrões da época, a saber, a homossexualidade. A homossexualidade de Dorian (crime a que se refere Bartlett), embora seja um de seus maiores pecados, é apenas sugerida, jamais revelada.

Em julho de 1890, *The Picture of Dorian Gray* foi revisado pelo conservador Charles Whibley para o *The Scots Observer*, onde ele faz a seguinte colocação:

“Mr Oscar Wilde has again been writing stuff that were better unwritten; and while *‘The Picture of Dorian Gray’* which contributes to Lippincott’s, is ingenious,

---

<sup>17</sup> BARTLETT, NEIL *Who was that Man? - A Present for Mr. Oscar Wilde*, (London: WBC Print Ltd., 1988), p. 94.

“Dorian Gray anuncia o significado de seu retrato quando o esconde , trancando-o em seu quarto de estudos de infância. Ao longo de sua carreira demoníaca, provam-se crimes de adultério, desprezo, luxúria, ganância, vaidade, assassinato, vício em ópio. Somente um crime é escondido, o único que não pode ser nomeado”.

interesting, full of cleverness, and plainly the work of a man of letters, it is false art - for its interest is medico-legal; it is false to human nature - for its hero is a devil; it is false to morality - for it is not made sufficiently clear that the writer does not prefer a course of unnatural iniquity to a life of clearness, healthy and sanity. The story - which deals with matters only fitted for the Criminal Investigation Department or hearing in camera - is discreditable alike to author and editor. Mr. Wilde has brains, and art, and style; but if he can write for none but outlawed noblemen and perverted telegraph-boys<sup>18</sup>, the sooner he takes to tailoring (or some other decent trade) the better for his own reputation and the public morals.<sup>19</sup>

Voltando à carta, onde Wilde se diz Dorian, a identificação sugere de primeira mão, um motivo para a tentativa pessoal de Wilde em ser exemplo vivo de seu 'eu' ficcional, que terminou com Lord Alfred Douglas, que por sua vez,

---

<sup>18</sup> Quando Charles Whibley se refere à 'outlawed noblemen and perverted telegraph-boys', ele se refere a um caso específico ocorrido em julho de 1886, onde Henry Newlove, um agente do Correio, foi surpreendido seduzindo garotos de dezessete anos: "He would make love to them in the office and then recommend to a gay brothel at Cleveland Street, W1, where they could earn themselves four shillings commission on a pound trick". [He fazia sexo com eles e depois os recomendava a um bordel gay na Rua Cleveland, W1, onde eles podiam ganhar uma comissão de oitenta centavos de libra.]

<sup>19</sup> Ibid. pp. 81

"O Sr. Oscar Wilde escreveu novamente certo material que ficaria melhor se não fosse escrito; e enquanto *The Picture of Dorian Gray*, que contribui para a Lippincott's, é engenhoso, interessante, cheio de esperteza e é o trabalho de um homem de letras, é uma arte falsa - pois seu interesse é médico-legal, é falso à natureza humana, pois seu herói é um demônio, é falso à moral, pois não se faz demasiado claro que o escritor não prefere um curso de iniquidade não natural a uma vida de clareza, saudável. A estória, que lida com questões que servem apenas para o Departamento de Investigações Criminais ou a câmara - não merece crédito assim como o autor e o editor. O Sr. Wilde tem cérebro, tem arte, tem estilo; mas se ele não pode escrever para ninguém, que não para nobres fora da lei e meninos pervertidos, quanto mais cedo ele se ajustar (ou tomar algum outro caminho decente) melhor para sua própria reputação, e para a moral pública."



provou ser um Dorian em tudo, inclusive no temperamento. A identificação de Wilde com a personagem central da trama fica ainda mais clara a partir do seguinte depoimento:

“Porque a maldição que trago dentro de mim é maior do que qualquer das que meu século me conferiu. Destruí todas as vidas que toquei - minha mulher, Constance, jaz morta, num tumultozinho perto de Gênova debaixo de uma pedra onde não há sinal de meu nome; as vidas de meus dois filhos foram destruídas, também deles meu nome foi retirado. E minha mãe - matei-a, sem sombra de dúvida, como se tivesse enfiado uma faca em suas costas. Matei-a e, como Orestes, fui perseguido pelas Parcas. Onde quer que eu vá, levo comigo uma estranha maldição: aqueles a quem toquei ficaram com as cicatrizes desse contato, aqueles a quem beijei se queimaram. Até Bosie, que poderia ter-se elevado às alturas com sua poesia, transformou-se numa sombra funesta: só vejo à frente dele dor e exaustão”.<sup>20</sup>

Ao se recusar a falar do sexo em primeira pessoa, Wilde exprimia sua ambiguidade ética, mas também a convicção de que um nome próprio é a morada de vários “eus”. Como se sabe, *The Picture of Dorian Gray* não foi imediatamente publicado em forma de livro, mas apareceu primeiramente em forma de série, na revista *Lippincott's* em 1890, a versão em livro só apareceu em abril do próximo ano e o público Vitoriano, não teve dificuldades em reconhecer Wilde ele mesmo, à medida que cada página da nova série era publicada. Uma prova disto, é que no julgamento que acabou por levar Oscar à prisão e à ruína completa, o romance foi usado pela promotoria como evidência irrefutável do desajuste e perversão de Wilde. Parece que Wilde teve o pressentimento de sua própria ruína, inevitável, embora disfarçada pelo sucesso, na forma como ele mostrou a beleza de Dorian se transformar em

---

<sup>20</sup> ACKROYD, PETER. *O Testamento de Oscar Wilde*, (Rio de Janeiro: Globo), 1987, p. 24.

declínio. As relações catastróficas de Wilde com Alfred Douglas, parecem provar a ambição original de Wilde em transformar sua vida em obra de arte.

A primeira prova contra Wilde no julgamento que o levou a dois anos de reclusão com trabalhos forçados, não foi uma confissão ou um relatório enviado pela polícia, mas sim uma carta:

“January (?) 1893, Babbacombe Cliff.

My own Boy,

Your sonnet is quite lovely, and it is a marvel that those rose-red lips of yours should have been made no less for the music of song than for the madness of kisses. Your slim gilt soul walks between passion and poetry. I know Hyacinthus, whom Apollo loved so madly, was you in Greek days.

Why are you alone in London, and when do you go to Salisbury? Do go there to cool your hands in the grey twilight of Gothic things, and come here whenever you like. It is a lovely place - it only lacks you; but go to Salisbury first. Always, with undying love, yours

Oscar.”<sup>21</sup>

Após a carta, um excerto do livro (versão em série), serviu como prova da perversão de Wilde:

---

<sup>21</sup> Ibid. , id., pp. 107.

“Janeiro (?) 1893, Babbacombe Cliff.

Meu Garoto,

Seu soneto é adorável, e é uma maravilha que aqueles seus lábios rosados tenham sido feitos não menos para a música do que para a loucura dos beijos. Sua alma caminha entre a paixão e a poesia. Eu conheço Hiacinto, que Apolo amou tão loucamente, era você nos dias Gregos.

Por que você está sozinho em Londres, e quando você vai para Salisbury? Vá para lá para esfriar suas mãos no por do sol cinza das coisas góticas, e venha aqui quando você quiser. É um lugar adorável - só falta você, mas vá para Salisbury primeiro. Sempre, com amor. Seu

Oscar.”

“It is quite true that I have worshipped you with far more romance of feeling than a man usually gives to a friend. Somehow, I have never loved a woman. I suppose I never had time. Perhaps, as Harry says, a really ‘grand passion’ is the privilege of those who have nothing to do, and that is the use of the iddle classes in a country. Well, for the moment I met you, your personality had the most extraordinary influence over me. I quite admit that I adored you madly, extravagantly, absurdly. I was jealous of every man to whom you spoke. I wanted to have you all to myself. I was only happy when I was with you. When I was away from you, you were still present in my art. It was all very wrong and foolish. It is all wrong and foolish still.”<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, p. 232.

“É verdade que eu tenha te adorado com muito mais romance de sentimento do que um homem normalmente adora um amigo. De alguma forma, eu nunca amei uma mulher. Eu acredito que nunca tenha tido tempo. Talvez, como Harry diz, uma ‘grande paixão’, é privilégio daqueles que não tem nada para fazer, e este é a utilização das classes inúteis em um país. Bem, a partir do momento em que eu te encontrei, sua personalidade teve a mais extraordinária influência sobre mim. Eu admito que te adoro louca, extravagante e absurdamente. Eu sentia ciúme de qualquer com quem você falava. Eu queria tê-lo inteiro só para mim. Eu só estava feliz quando estava com você. Quando estava longe de você, você ainda estava presente em minha arte. Todo o resto era errado e estúpido. Tudo ainda é errado e estúpido.”

Na versão final a passagem modificada aparece da seguinte forma:

“Dorian, from the moment I met you, your personality had the most extraordinary influence over me. I was dominated, soul, brain, and power by you. You became to me the visible incarnation of that unseen ideal whose memory haunts us artists like an exquisite dream. I worshipped you. I grew jealous of everyone to whom you spoke. I wanted to have you all to myself. I was only happy when I was with you. When you were away from me you were still present in my art.”

p. 89 “É verdade que eu adorava você com muito mais romance de sentimento do que um homem normalmente adora um amigo. De alguma forma, eu nunca amei uma mulher. Eu acho que nunca tive tempo. Talvez, como Harry diz, uma “grande paixão” é privilégio daqueles que não tem nada para fazer, e isso é comum nas classes que não necessitam de trabalhar em um país. Bem, no momento em que eu te encontrei, sua personalidade teve a mais extrema influência sobre mim. Eu quase admito que te adoro louca, extravagante e absurdamente. Eu tinha ciúme de qualquer homem com quem você falava. Eu queria tê-lo somente para mim. Eu só estava feliz

A promotoria argumentou que os textos e cartas escritos por Wilde não deveriam ser entendidos como somente associados à perversão, mas sim como pervertidos e intencionais. Interpretando os textos de Wilde desta forma, *The Picture of Dorian Gray* se torna um fragmento de uma autobiografia. A literatura é sem dúvida uma atividade sem sossego, mas na verdade nos parece que Wilde estava narrando a verdade, com ares de quem estava contando apenas uma estória.

A versão em livro de *The Picture of Dorian Gray* sofreu várias modificações, cortes, acréscimos, interpolações, atualizações, enfim, muita coisa foi feita. Wilde inseriu capítulos novos e modificou parte dos já existentes, algumas passagens foram suprimidas e outras acrescentadas, as sentenças foram corrigidas e melhoradas. A publicação original em série, conta com apenas treze capítulos, enquanto a versão final é composta por vinte capítulos. Algumas destas mudanças sustentam a dialética wildeana do esconder-mostrar.

No primeiro capítulo do livro, quando Lorde Henry e Basil discutem a respeito de Dorian:

“Basil, this is extraordinary! I must see Dorian Gray.”<sup>23</sup>

(versão de 1891 em livro)

Na versão anterior, a resposta de Henry é forte demais para ser lida na íntegra:

“to make yourself the slave of your slave. It’s worse than wicked, it is silly. I hate Dorian Gray!”<sup>24</sup>

---

quando estava com você. Quando eu estava longe de você, você ainda estava presente na minha arte. Tudo era muito estúpido e errado. Tudo é ainda estúpido e errado.”

<sup>23</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, p. 14

“Basil, isso é extraordinário! Eu tenho que ver Dorian Gray.” (versão em livro de 1891)

(versão de 1891 em livro)

O que Wilde faz com a modificação talvez, é retirar uma pista sobre a natureza da relação entre Dorian e Basil, uma forma de ligação homoerótica bastante em moda entre os ingleses daquele período, e ao que franceses se referiam como *les vice anglais*.

Um outro exemplo bastante claro:

“Then I fell, Harry, that I have given away my whole soul to some one who treats it as if it were a flower to put in his coat...”<sup>25</sup>

(versão de 1891 em livro)

As seguintes linhas forma canceladas neste ponto:

“Then I fell, Harry, that I have given away my whole soul to some one who seems to take a real delight in giving me pain. I seem quite adjusted to it. I can imagine myself doing it. But not to him, not to him. Once or twice we have been away together. Then I have had him all to myself. I am horribly jealous of him, of course. I never let him talk to me of the people he knows. I like to isolate him from the rest of life and to think that he absolutely belongs to me. He does not, I know. But it gives me pleasure to think he does.”<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> “se fazer escravo de seu escravo. Isso é pior do que estranho, é ridículo. Eu odeio Dorian Gray!” (versão em livro)

<sup>25</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 15

“Então eu me sinto, Harry, como se eu tivesse dado minha alma inteira a alguém que a trata como se ela não fosse mais do que uma flor que ele coloca em seu terno...” (versão em livro de 1891)

<sup>26</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 181.

“Então seu sinto, Harry, que dei minha alma inteira para alguém que parece ter verdadeiro prazer em me fazer sofrer. Eu estou quase que acostumado a isto. Eu posso me imaginar fazendo isso. Mas não a ele, não a ele. Uma ou duas vezes eu estive com ele a sós. Eu o tive somente para

(versão de 1890 em série)

Mas é preciso desde logo, limitar o valor destes excertos e modificações não os superestimando, pois não podemos descartar a hipótese de que tal comportamento seja apenas mais uma das peculiaridades do processo criador de Wilde. Algumas das adições que o autor promoveu, em particular a estória da vingança do irmão de Sybil Vane, procuram remediar um grave defeito na economia do romance, pois na primeira versão, logo após o assassinato de Basil, há o suicídio de Dorian. Por outro lado, não se pode negar que a constante modificação do texto se trata de uma auto-censura, e disto resulta o questionamento: a que se deve esta auto-censura?

As evidências da homossexualidade de Oscar Wilde podem ser encontradas em vários momentos do livro e com mais ou menos intensidade nas três personagens principais. *The Picture of Dorian Gray* é o primeiro dos livros no qual se acha claramente indicado, embora jamais expresso, o tema do homossexualismo. Dorian, assim como Wilde, experimenta as duas formas de amor, de homens e de mulheres. Dorian se apaixona por Sybil mas este amor fracassa e Wilde se casa com Constance, um casamento que também fracassa. As passagens no livro sugerem que Dorian mantinha relações homossexuais, ou se não mantinha relações, cultivava prazeres homossexuais com diferentes personagens; Wilde por sua vez, revelou ou foi obrigado a revelar seu envolvimento com Lord Alfred Douglas quando foi julgado e condenado. Mas é interessante notar que Wilde retrata sobretudo, a impossibilidade de qualquer tipo de relacionamento, seja de homens com mulheres, assim como de homens com homens. Embora Wilde nunca tenha defendido abertamente a homossexualidade, uma vez que ela não era uma bandeira, ele parece ter

---

mim. Eu sinto um ciúmes mortal dele. Eu nunca deixo que ele me conte das pessoas que ele conhece. Eu quero isolá-lo do resto da vida e acreditar que ele pertence a mim somente. Mas ele não me pertence, eu bem sei. Mas mesmo assim, me dá prazer pensar que ele me pertence.”

tentado através de suas personagens, abrir uma janela para sua própria experiência.

Dorian, é perfeitamente consciente do tipo de amor que inspira em Basil. Em *The Picture of Dorian Gray*, Wilde não celebra a homossexualidade, mas apresenta as duas formas de amor como igualmente corrompidas. O desvio é na verdade, em termos de uma infelicidade.

Segundo estudos recentes tem mostrado, a homossexualidade incipiente de Wilde teve um papel importante no desenvolvimento de seu pensamento e de seu caráter, mas é difícil determinar quão grande foi esse papel. De acordo com vários dos biógrafos de Wilde, ele não se tornou homossexualmente ativo em Oxford, mas apenas aos trinta e dois anos, e depois de estar casado. Essa experiência teve início com Robert Ross, e há poucas evidências de que ele se sentisse culpado por isso. Wilde se auto-identificava como um artista, e em casa e nos círculos boêmios e aristocráticos que ele freqüentava desde a mais tenra infância, a homossexualidade não era de fato uma preocupação. Portanto, Wilde, diferentemente de outros de sua geração exibe pouca ansiedade com relação a este tema.<sup>27</sup>

Na cena de abertura de *The Picture of Dorian Gray*, Basil Hallward e Lorde Henry discutem sobre a beleza física de Dorian, (Lord Henry se remete a Dorian como o jovem Adônis), e a inocência de Dorian: estas são as características dadas, mas quando ele aparece, já na cena seguinte, podemos perceber que as qualidades predominantes nele são: perspicácia e docilidade - ele é denominado como sendo um ótimo aluno. Quando Lorde Henry diz a Dorian que o objetivo da vida é o auto-desenvolvimento, ele compreende imediatamente a relevância da doutrina sobre a experiência.

Assim como Dorian, Oscar Wilde era um excelente aluno. O aperfeiçoamento na arte do exibicionismo aconteceu em Oxford. Neste período John Ruskin realizava duas conferências por semana, e sempre impressionava

---

<sup>27</sup> BROWN, JULIA P. *Cosmopolitan Criticism: Oscar Wilde's Philosophy of Art*, (The University Press of Virginia), 1997, p. 10.

a platéia, às vezes não tanto pelas idéias, mas sim pelos gestos estudados, pela voz empostada, e pelos trajes extravagantes. Wilde absorveu a até superou as técnicas, porém não o conteúdo, pois para o conferencista, a arte sem a moral era algo impossível; para Wilde, impossível era conciliá-las.

Dados biográficos revelam que em 1874, Wilde era um grande entusiasta da doutrina de John Ruskin. Em 1874, Wilde escreveu um ensaio para uma exibição na Grosvenor Gallery<sup>28</sup> e neste pronunciamento ele mencionou:

“that revival of culture and love of beauty which in great part owes its birth to Mr. Ruskin, and which Mr. Swinburne, and Mr. Pater, and Mr. Symonds, and Mr. Morris, and many others, are foresting and keeping alive, each in his own particular fashion”<sup>29</sup>.

O ensaio foi claramente escrito sob a influência do pensamento de Ruskin: Wilde aprovou todas as pinturas feitas segundo os cânones Pré-Rafaelitas, além disso, ele praticamente desprezou Whistler.

Depois deste ensaio Wilde começou a se mover da órbita de Ruskin em direção à de Pater, e em sua autobiografia, Yeats afirma que o próprio Wilde ao tratar da obra *The Renaissance* de Pater, se refere a ela como:

“that book which was to have such an influence over my life.”<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Uma galeria estabelecida por Sir Coutts Lindsay em maio de 1877 como uma galeria alternativa à Royal Academy. Ela chegou a ser conhecida como 'O Templo da Estética'. Wilde escreveu resenhas das exposições no começo dos anos 80 e em seus pronunciamentos, compartilhou das opiniões de Lord Henry.

<sup>29</sup> WILDE, OSCAR *The Grosvenor Gallery*, *Miscellanies* (Collected Works, Vol XIV), p. 23.

“este *revival* da cultura e o amor pelo belo que em grande parte deve seu nascimento ao Sr. Ruskin, e que Sr. Swinburne, e o Sr. Pater, e o Sr. Symonds, e o Sr. Morris, e muitos outros, estão mantendo vivo, cada um a sua maneira particular”.

<sup>30</sup> Yeats, W.B. in: *The Autobiography of William Butler Yeats* (New York), 1938, p. 114.



É evidente que ninguém pode simplificar as coisas a ponto de dizer que um livro teve o poder de modificar todo o curso de uma vida, mas, como muitas das simplicidades dramáticas de Wilde, talvez esta sua afirmação seja uma explicação verdadeira em sua essência.

Assim como com Wilde, o acontecimento decisivo na vida de Dorian Gray não é um evento, mas sim um livro. O livro que contém o veneno que vai modificar por completo os rumos da vida do herói é um livro de estilo curioso, onde o autor é anônimo e cuja edição possui uma capa amarela. Como algumas pesquisas tem mostrado, o livro fatal que Wilde modelou para sua personagem tem elementos de *À Rebours* de Huysmans, de *The Conclusion*, *Marius the Epicurean* e *Gaston de Latour* de Pater, e alguns outros trabalhos menores que Wilde também utilizou como fonte. É como se o livro esperasse por ele até o momento da crise, quando ele está então pronto para lê-lo e portanto, suscetível ao seu envenenamento. Quando o livro cai nas mãos de Dorian, ele passa a noite toda lendo, e a partir daquele dia ele passa a saber o que até então tinha estado procurando. É evidente, que o livro lhe é ofertado por alguém mais velho. O herói do livro descreve, a trajetória de um dândi parisiense do século XIX, na tentativa de organizar e identificar sua vida doentia imaginando-se sucessivamente como um naturalista, um hedonista, um Católico, e cada identidade requerendo uma biblioteca de aprendizado:

“For years Dorian Gray could not free himself from the influence of this book. Or perhaps it would be more accurate to say that he never sought to free himself. He

---

“aquele livro que teve tamanha influência sobre a minha vida”.

Yeats se lembra de ter ouvido Wilde dizer à respeito de *The Renaissance*: “It is my golden book; I never travel anywhere without it; but it is the very flower of decadence: the last trumpet should have sounded the moment it was written.” (Esse é meu livro de ouro; eu nunca viajo para nenhum lugar sem ele; mas é a flor da decadência: o último trompete deve ter tocado no momento em que ele foi escrito.)

procured from Paris no less than nine large copies of the first edition, and had them bound in different colours, so that they might suit his various moods and the changing fancies of a nature over which he seemed at times, to have almost entirely lost control. The hero, the wonderful young Parisian, in whom the romantic and the scientific temperaments were so strangely blended, became to him a kind of pre-figuring type of himself. And, indeed, the whole book seemed to him to contain the story of his own life, written before he had lived it.”<sup>31</sup> (cap. IX)

É patente que fazendo de *À Rebours*, o livro de cabeceira de Dorian, Wilde faz com que ele, o herói, se identifique irremediavelmente com ele. Mas em explicitando tão abertamente que o livro que desperta Dorian para a realidade dele mesmo é *À Rebours*, Wilde deixa claro que utilizou de uma inversão, uma vez que a obra pela qual Wilde foi verdadeiramente influenciado, assim como o herói de seu livro, não é *À Rebours*, e sim *The Renaissance*, *Marius the Epicurean*, *Gaston de Latour* de Pater. Wilde não podia falar de *The Renaissance* sem comprometer a Pater e a si próprio é claro. Assim, no capítulo XIX, utiliza-se de uma substituição, fazendo com isso ainda, que a obra com toda sua carga antipática fosse francesa e não inglesa. Através deste artifício, o leitor inglês tem a impressão de imoralidade multiplicada por dez.

No interior do capítulo, o autor justapõe com uma certa malícia, as experiências de *À Rebours* e uma versão bastante pessoal da filosofia de Pater. A mistura é por demais contraditória, pois a busca das sensações como

---

<sup>31</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p.98.

“Por anos Dorian Gray não pode se libertar da influência desse livro. Ou talvez seja melhor dizer que ele nunca quis se livrar dele. Ele procurou nada menos do que nove cópias da primeira edição, e as tinha em cores diferentes, para que eles pudessem estar de acordo com os seus vários humores e desejos mutantes de uma natureza sobre a qual em algumas vezes ele parecia ter perdido completamente o controle. O herói, o maravilhoso jovem de Paris, no qual os temperamentos romântico e científico estavam tão estranhamente misturados, se tornou para ele um tipo pré-figurativo dele mesmo. E, de fato, o livro todo parecia para ele, conter a história de sua própria vida, escrita antes que ele tivesse vivido”.

descreve Dorian, o Dorian iniciado, ou o Dorian pós-Pater, é um equilíbrio espiritual entre ascetismo que atrofia os sentidos e a libertinagem vulgar que embota estes sentidos.

Neste ponto percebemos que Wilde não quer representar a doutrina de Pater, mas é o próprio Wilde se lembrando do que ele um dia havia aprendido; e embora ele quase parafraseie Pater, a doutrina de que ele trata não é a de seu antigo mestre, mas sim da sua própria. Uma importante modificação da doutrina de Pater em *The Picture of Dorian Gray* é o uso do sobrenatural na busca de novas 'sensações'. Dorian fica completamente fascinado em pensar que ele pode enxergar o processo gradual de sua própria corrupção no retrato:

“He would be able to follow his mind into its most secret places. This portrait would be to him the most magical of mirrors. As it revealed to him his own body, so it would reveal his own soul”.<sup>32</sup>

Assim como Dorian, Wilde se sente fascinado diante da dialética do esconder-mostrar. Uma vez que o desmascaramento racional e consciente se apresenta como uma alternativa inviável, resta a ficção, que é capaz de revelar os aspectos mais mesquinhos e mais ciosamente guardados, e oferecer em contraponto, uma reserva quase inviolável.

### **3.5 – A Máscara de Lorde Henry**

Durante os julgamentos, mas principalmente no primeiro, Wilde manteve a máscara pela qual era mais bem conhecido: aquela do dândi<sup>33</sup> - calma,

---

<sup>32</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p 84.

“Ele seria capaz de seguir sua alma até os lugares mais secretos. Este retrato seria para ele o mais mágico dos espelhos. E como o espelho revelaria a ele seu corpo, o retrato revelaria a ele sua alma.”

intelectualmente apurada, distante, quase cínica. Wilde vestiu a máscara de Lorde Henry bastante cedo; ao menos podemos encontrar indícios dela já na viagem aos Estados Unidos em 1882, quando ele mais freqüentemente vestia a de Dorian Gray, um jovem em busca da experiência intensa. De acordo com Baudelaire, o dandismo é uma instituição vaga e estranha, quase uma religião. O dândi é um homem rico, ocioso, e que mesmo entediado de tudo, não tem outra ocupação senão correr ao encalço da felicidade, um homem criado no luxo e acostumado a ser obedecido desde a juventude; cuja única profissão é a elegância, uma fisionomia distinta. O dândi não tem outra ocupação senão a de cultivar a idéia do belo em sua própria pessoa, satisfazer suas paixões, sentir e pensar. Em geral o dândi dispõe de dinheiro e tempo em larga medida, uma vez que a falta dos mesmos o impossibilitaria de exercer suas ocupações.

Diferentemente da figura trágico-anacrônica da modernidade, ou seja, o dândi de Baudelaire, o dândi wildeano se encontra na *high society*. Esta era a máscara de Lorde Henry, cujo dandismo se nos apresenta como uma necessidade de combater e destruir a trivialidade e uma esperança crédula de encontrar na alta sociedade, a matéria da arte:

“It is your best work, Basil, the best thing you have ever done,” said Lord Henry, languidly. “You must certainly send it next year to the Grosvenor. The Academy is too large and too vulgar. Whenever I have gone there, there have been either so many people that I have not been able to see the pictures, which was dreadful, or so many pictures that I have not been able to see the people, which was worse. The Grosvenor is really the only place”.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> O termo dândi implica numa quintessência de caráter e uma compreensão sutil de todo mecanismo moral do mundo, mas o dândi também aspira a insensibilidade. O dândi é por excelência entediado, ou finge sê-lo, por política e razão de casta. De acordo com a definição de Baudelaire: “O dândi possui a arte extremamente difícil de ser sincero sem ser ridículo”.

<sup>34</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 07

"Yes," he continued, "that is one of the great secrets of life. Nowadays most people die of a sort of creeping common sense, and discover when it is too late that the only things one never regrets are one's mistakes."<sup>35</sup>

Ainda em Oxford, o prestígio da aristocracia era enorme. A grande diferença entre as escolas públicas (Portora e Trinity não eram recomendadas) e a Universidade de Oxford era que nas primeiras, o herói era o atleta, na segunda, um homem brilhante ou um dândi seria admirado. Wilde era então, um aluno impertinente, sarcástico, que trocava suas roupas três vezes ao dia, e gastava toda a sua bolsa de estudos em uma coleção de porcelana. Para Wilde, assim como para Lorde Henry, o desmesurado cuidado com a aparência e elegância física, eram apenas símbolos da superioridade aristocrática de seus espíritos.

Lorde Henry, amante das sensações e dândi por excelência, desempenha o papel de um Mefistófeles que tem por objetivo traçar o destino de Dorian através de uma filosofia das sensações. No Prólogo no Céu, no *Faust* de Goethe, Deus e Mefistófeles conversam sobre a humanidade e Mefistófeles atesta que a humanidade já está tão perdida que até mesmo ele, cujo único e último fim é o de atormentar os homens, já não sente mais prazer em sua empreitada e que seu desejo seria o de não aborrecer mais os homens, quando Deus traz à lembrança a figura de Fausto, exemplo de bondade, perseverança e

---

"É seu melhor trabalho Basil, a melhor coisa que você já produziu", disse Lorde Henry languidamente. "Você certamente o enviará para Grosvenor no ano que vem. A Academia é grande demais e também vulgar demais. Nas vezes em que eu estive lá, ou haviam pessoas demais e eu não podia ver as pinturas, o que é horrível, ou haviam tantas pinturas que eu não podia ver as pessoas, o que é ainda pior. Grosvenor é definitivamente o único lugar."

<sup>35</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 37

"Sim, ele continuou, "este é um dos grandes segredos da vida. Hoje em dia as pessoas morrem por um tipo comum de bom senso, e descobrem quando é tarde demais que a única coisa da qual um indivíduo jamais se arrepende é de seus erros."

fidelidade. Surge então a idéia da aposta, na qual Mefistófeles se propõe a corromper Fausto, servo fiel que Deus julga incorruptível. O Mefistófeles imortalizado por Goethe assim descreve sua tarefa:

“Was wettet Ihr? Den sollt Ihr noch verlieren,  
Wenn Ihr mir die Erlaubnis gebt,  
Ihn meine Strasse sacht zu führen!”<sup>36</sup>

Lorde Henry se impõe a tarefa de fazer Dorian uma criação sua e de fazer com que sua filosofia se concretize na figura de Dorian:

“Yes; he would try to be to Dorian Gray what, without knowing it, the lad was to the painter who had fashioned the wonderful portrait. He would seek to dominate him - had already, indeed, half done so. He would make the wonderful spirit his own. There was something fascinating in this son of Love and Death”.<sup>37</sup>

Segundo Richard Ellman, Wilde e toda a influência recebida da filosofia de Pater se encontram encarnados na figura de Lorde Henry. Segundo Donald L. Lawler em seu ensaio: *Allegorical Performance in Dorian Gray*, Lorde Henry é um tipo de Walter Pater. Como se sabe, Walter Pater com sua obra *The Renaissance* teve grande influência sobre Wilde, que se referia a este livro como *his golden book*, sem o qual ele jamais podia viajar. Em *The Renaissance*,

---

<sup>36</sup> GOETHE, Johann Wolfgang. *Faust* (München: Deustcher Taschenbuch Verlag), 1977, pp. 279-314.

“Que queres apostar? Perdê-lo-as, a ruína  
Dele será fatal. Se me dás permissão  
De levá-lo comigo e de traçar-lhe a sina.”

<sup>37</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 50

“Sim, ele tentaria ser para Dorian Gray o que, o garoto havia sido para o pintor, sem mesmo o saber. Ele procuraria dominá-lo – na verdade, já havia, pela metade. Ele faria com que aquela maravilhosa alma fosse sua. Havia alguma coisa fascinante nesse filho do Amor e da Morte.”

e principalmente na conclusão da obra, Pater faz uma exposição da filosofia dos sentidos

“The service of philosophy, of speculative culture, towards the human spirit, is to rouse, to startle it to a life of constant and eager observation. Every moment some form grow perfect in hand or face; some tone on the hills or the sea is choicer than the rest; some mood of passion or insight or intellectual excitement is irresistibly real and attractive to us, - for that moment only. Not the fruit of experience, but experience itself, is the end. A counted number of pulses only is given to us of a variegated, dramatic life. How may we see in them all that is to be seen in them by the finest senses? How shall we pass swiftly from point to point, and be present always at the focus where the greater number of vital forces unite in their purest energy?

To burn always with this hard, gemlike flame, to maintain this ecstasy, is success in life” .<sup>38</sup>

O excerto acima é parte da famosa *The Conclusion*, que Pater fez questão de omitir na segunda edição de seu livro, uma vez que imaginava que esta conclusão pudesse vir a influenciar os jovens de uma forma prejudicial e esta não era sua pretensão. Vejamos como a doutrina da sensação, egoísmo e

---

<sup>38</sup> RUSKIN, JOHN; PATER, WALTER; STOKES, ADRIAN. *England and its Aesthetes – Biography and Taste*, (Amsterdam: Overseas Publishers Association), 1997.

“O serviço da filosofia, da cultura especulativa para o espírito humano, é o de levá-lo a uma vida de constante observação. A cada momento em que alguma forma cresce perfeita na mão ou na face, algum tom nas montanhas ou no mar é mais convidativo do que o resto; qualquer paixão, ou insight ou excitação intelectual é irresistivelmente real e atrativa para nós, mas apenas por aquele momento. Não o fruto da experiência, mas a própria experiência é o fim. Um número contado de pulsares só nos é dado de uma vida dramática. Como nós podemos enxergar nesses pulsares tudo o que é para ser visto neles pelos sentidos mais refinados? Como nós podemos passar delicadamente de um ponto a outro e estarmos sempre presentes no foco onde o maior número forças vitais se unem em sua mais pura energia?

hedonismo professada por Lorde Henry é uma derivação extrema do estetismo de *The Renaissance*:

“Live! Live the wonderful life that is in you! Let nothing be lost upon you. Be always searching for new sensations.”<sup>39</sup>

“Yes: there was to be, as Lord Henry had prophesied, a new Hedonism that was to recreate life, and to save it from that harsh, uncoemly puritanism that is having, in our day, its curious revival. It was to have its service of the intellect, certainly; yet, it was never to accept any theory or system that would involve the sacrifice of any passionate experience. Its aim, indeed, was to be experience itself, and not the fruits of experience, sweet or bitter as they might be. Of the asceticism that deadens the senses, of the vulgar profligacy that dulls them, it was to know nothing. But it was to teach man to concentrate himself upon the moments of a life that is itself but a moment.”<sup>40</sup>

A personagem de Lorde Henry se nos apresenta como extremamente perversa, seja nas opiniões tortas que influenciam seus ouvintes, seja na filosofia da sensação que corrompe os que a ela se filiam, seja em seus planos

---

<sup>39</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 23

“Viva! Viva a vida maravilhosa que há em você! Não deixe que nada se perca. Esteja sempre a procura de novas sensações.”

<sup>40</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 101

“Sim, como Lorde Henry havia profetizado, havia um novo Hedonismo que era capaz de recriar a vida, e salvá-la daquele puritanismo desagradável que em nossos dias, está tendo um curioso *revival*. Ele havia de ter seu serviço para com o intelecto, certamente, mas ele não havia de aceitar qualquer teoria ou sistema que envolvesse o sacrifício de uma experiência apaixonada. O seu objetivo, na verdade, era a experiência ela mesma, e não os frutos da experiência, doces ou amargas, tais como elas se apresentassem. Do ascetismo que destrói os sentidos, ou da perda vulgar que a torna estúpida, não há nada que se deva saber. Mas seu objetivo é o de ensinar que o homem se concentre nos momentos de uma vida que não é nada mais do que um momento.”



diabólicos de tentar moldar uma personalidade alheia. Lorde Henry é de longe a personagem mais apaixonante e talvez também pudesse ser visto como a mais interessante da narrativa, mas Wilde não admite que esta faceta seria uma de suas facetas mais caras, apenas diz que Lorde Henry é aquele que os outros imaginam que ele seja. Uma interpretação possível seria a de que o público se engana sempre, isto é, pensam que sou isto, mas na verdade, sou aquilo. Ora, apenas o público se engana, o ator está sempre ciente de sua performance. Wilde sabia da impossibilidade da exposição, como admite neste relato:

“É um erro revelar ao mundo nossos verdadeiros sentimentos, porque, quando fazemos isso, eles são destruídos”.

Por isso talvez a personagem de Lorde Henry seja tão apaixonante, devido à verdade velada que carrega em si mesma.

### **3.6 – A Máscara de Basil Hallward**

Ainda de acordo com Lawler no mesmo ensaio, Basil seria um paralelo de John Ruskin. Ruskin era, além de pintor amador, o crítico de arte mais influente de sua época e seu pensamento teve clara influência sobre a obra de Wilde. Aos olhos de Ruskin o único pressuposto absolutamente necessário para uma boa arte era um bom homem:

“GOOD MEN: GOOD ART

Great art is the expression of the mind of a great man, and mean art, that of the want of mind of a weak man. A foolish person builds foolishly, and a wise one, sensibly, a virtuous one, beautifully, and a vicious one, basely. If stone work is well put together, it means that a thoughtful man planned it, and a careful man cut it, and an honest man cemented it. If it has too much ornament, it means that its carver was too greedy of pleasure; if too little, that he was rude, or insensitive, or stupid, and the like. So that when once you have learned how to spell these most precious of all legends, - pictures and buildings, - you may read the characters of men, and of nations, in their art, as in a mirror; - nay, as in a microscope, and magnified a hundredfold; for the character becomes passionate in the art, and intensifies itself in all its noblest or meanest delights. Nay, not only as in a microscope, but as under a scapel, and in dissection; for a man may hide himself from you, or misrepresent himself to you every other way, but he cannot in his work: there, be sure, you have him to the utmost. All that he likes, all that he sees, - all that he can do, - his imagination, his affections, his perseverance, his impatience, his chumsiness, cleverness, everything is there”<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> RUSKIN, JOHN. *Selected Writings*, (Hardmonsworth: Penguin Books), 1991, pp. 168.

“A grande arte é a expressão do pensamento de um grande homem, a arte pequena, por sua vez, é a expressão dos pensamentos de um homem fraco. Uma pessoa estúpida constrói coisas de maneira estúpida; uma pessoa sábia as constrói de maneira sensível, uma pessoa virtuosa as constrói de forma bela; e uma pessoa viciosa as constrói sem princípios morais. Se um trabalho de pedra é bem feito, isso significa que um homem pleno de pensamentos o planejou; e um homem cuidadoso o cortou, e um homem honesto o cimentou. Se há muito ornamento, isso significa que o trabalhador era um homem sem medidas; se há muito pouco ornamento, isso significa que ele era rude, ou insensível, ou estúpido, ou alguma coisa no gênero. Assim, quando um indivíduo aprende como soletrar as mais preciosas de todas as lendas, ou seja, as pinturas e os prédios, você pode ler o caráter dos homens, das nações, em sua arte, como se esta fosse um espelho; não, como em um microscópio, centenas de vezes aumentada, pois o caráter se torna apaixonado na arte, e se intensifica em toda a sua nobreza ou mesquinhez. Não, não somente como em um microscópio, mas sob um escalpe, uma dissecação; pois um homem pode se esconder do outro, ou parecer ser outro de uma forma ou de outra, mas ele não pode enganar em seu trabalho: lá, com certeza, ele será ele mesmo em toda profundidade. Tudo aquilo que ele

A figura de Ruskin juntamente com seu pensamento particularmente moralista, só pode ser entendido se visto como pertencente a um período específico, ou seja, a era Vitoriana. Uma época que produziu algumas das teorias mais importantes dos tempos modernos, assim como algumas das práticas mais absurdas; uma época de invenção industrial, descobrimento científico, emancipação política e rigidez moral.

Um censo religioso, único no mundo, realizado em 1851, permitiu a verificação de que a metade dos ingleses, três quartos dos habitantes das cidades e das zonas industriais apareciam como descristianizados. Este cenário se mostra propício para o triunfo dos moralistas que buscavam remédios e sustentáculos para uma sociedade perdida. Há na sociedade Vitoriana, um conjunto de valores que corresponde a uma herança de um século. A reforma moral que teve seu ápice por volta de 1850 - 1860, não pertence exatamente ao século dezenove e sim ao século dezoito. John Ruskin faz parte de uma linha de pensamento que se iniciou com John Wesley. O Wesleyanismo que teve seu início no século dezoito foi um movimento de reforma evangélica na igreja estabelecida, no qual Wesley tentava:

“to hold to the idea of justification by faith while rejecting the complementary idea of predestination, and his followers played upon all the possible variations on these themes.”<sup>42</sup>

E embora o movimento não possuísse uma doutrina teológica firme, ele possuía firmes intenções religiosas e morais.

---

gosta, tudo aquilo que ele vê, - tudo quanto ele puder fazer, - sua imaginação, suas afeições, sua perseverança, sua impaciência, sua amizade, sua inteligência, tudo estará lá.”

<sup>42</sup> HIMMELFARB, GERTRUDE *Victorian Minds - A Study of Intellectuals in Crisis and Ideologies in Transition*, (New York: A A Knopf), 1968, pp. 279.

“sustentar a idéia de justificação pela fé, enquanto rejeita a idéia complementar de predestinação, e seus seguidores figuram em todas as possíveis variações sobre este tema.”

De todos os nomes, talvez seja Edmund Burke o caso mais efetivo na reforma moral, como poderemos constatar nas palavras abaixo:

“Manners are of more importance than law... The law touches us but here and there and now and then. Manners are what vexor soothe, corrupt or purify, exalt or debase, barbarize or refine us, by a constant, steady, uniform, and insensible operation, like that of the air we breathe in”.<sup>43</sup>

Segundo nos parece, Basil representa ou personifica o idealismo moral pregado por Ruskin, sobre o qual Wilde, consciente ou inconscientemente, desejava viver. No capítulo de abertura, Lorde Henry faz uma declaração impiedosa acerca do casamento e é imediatamente compreendido por Basil:

“I hate the way you talk about your married life, Harry,” said Basil Hallward, strolling towards the door that led into the garden. “I believe that you are really a very good husband, but that you are thoroughly ashamed of your own virtues. You are an extraordinary fellow. You never say a moral thing, and you never do a wrong thing. Your cynism is simply a pose”. (cap. I)<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 282.

“As maneiras são de maior importância do que a lei. A lei nos toca aqui e ali, agora e mais tarde. As maneiras são o que causam ansiedade, corrompem ou purificam, exaltam ou desvalorizam, nos barbarizam ou nos torna refinados por uma operação constante, firme, uniforme e insensível, como aquela do ar que respiramos.”

<sup>44</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 10.

“Eu odeio a forma como você fala sobre sua vida de casado, Harry.” Disse Basil Hallward, passando pela porta que leva ao jardim. “Eu realmente acredito que você seja um ótimo marido, mas que você tenha vergonha de suas virtudes. Você é um homem extraordinário. Você nunca diz uma coisa dentro da moral, e você nunca faz uma coisa errada. O seu cinismo é simplesmente uma pose.”

Basil ainda acredita nos valores absolutos e objetivos de certo e errado e dá à sociedade o direito de punir aqueles que os transgridem:

*“But surely, if one lives merely for one’s self, Harry, one pays a terrible price for doing so?” suggested the painter.*

“Yes, we are overcharged for everything nowadays. I should fancy that the real tragedy of the poor is that they can afford nothing but selfdenial. Beautiful sins, like beautiful things, are the privilege of the rich”.

“One has to pay in other ways but money”.

“What sort of ways, Basil”?

*“Oh! I should fancy in remorse, in suffering, in... well, in the consciousness of degradation”.*<sup>45</sup>

Basil, visto como uma representação de pureza, ingenuidade e bondade é incapaz de acreditar na corrupção de Dorian. Logo após o trágico incidente envolvendo Sibyl Vane, Basil faz uma visita a Dorian para tentar dar a este algum conforto ou coisa parecida, mas com que surpresa vem a saber pelo próprio Dorian frio e calculista, que não há motivos para lágrimas e muito menos para consolo:

“You went to the Opera?” said Hallward, speaking very slowly, and with a strained touch of pain in his voice. “you went to the Opera while Sibyl Vane was lying

---

<sup>45</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 64

*“Mas certamente, se um indivíduo vive somente para ele mesmo, Harry, ele há de pagar um preço terrivelmente alto, não?” sugeriu o pintor.*

“Sim, nós somos cobrados de forma extra por tudo que fazemos hoje em dia. Eu diria que a verdadeira tragédia dos pobres é que eles não podem pagar por nada, a não ser por sua autonegação. Pecados lindos, assim como coisas bonitas são privilégios dos ricos.”

“Um indivíduo tem que pagar de outra forma que não seja dinheiro.”

“Que outras formas, Basil?”

*“Oh, eu diria em remorse, em sofrimento, em ... bem, na consciência da degradação.”*

dead in some sordid lodging? You can talk to me of other women being charming, and of Patti singing divinely, before the girl you loved has even the quiet of a grave to sleep in? Why, man, there are horrors in store for that little body of hers!”

“Stop, Basil! I won’t hear it!” cried Dorian, leaping to his feet. “You must not tell me about things. What is done is done, What is past is past.”<sup>46</sup>

“The painter felt strangely moved. The lad was infinitely dear to him, and his personality had been the great turning-point in his art. He could not bear the idea of reproaching him anymore. After all, his indifference was probably merely a mood that would pass away. There was so much in him that was good, so much in him that was noble.”<sup>47</sup>

E finalmente no capítulo em que Dorian comete o crime capital assassinando o pintor, Basil ainda não pode acreditar que Dorian seja capaz de algum ato reprovável:

---

<sup>46</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 85

“Você foi a Ópera?” disse Hallward, falando muito vagarosamente, e com uma certa dor em sua voz. “Você foi à Ópera enquanto Sybil Vane jazia morta em algum quarto sórdido? Você pode me falar do charme de outras mulheres, e de Patti cantando divinamente, enquanto a mulher que você amava não tem sequer o silêncio de um túmulo no qual dormir? Pois, homem, há horrores guardados para aquele pequeno corpo!”

“Pare, Basil! Eu não quero ouvir isso!” gritou Dorian, movendo-se rapidamente. “Você não deve me falar sobre estas coisas. O que está feito, está feito. O que é passado, é passado.”

<sup>47</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 87

“O pintor se sentiu estranhamente movido. O moço lhe era muito querido, e sua pessoa havia sido a grande virada em sua arte. Ele não podia suportar a idéia de reprová-lo mais. Além de tudo, sua indiferença era provavelmente uma mera forma de humor que iria passar. Havia tanto nele que era bom, tanto nele que era nobre.”

“But you, Dorian, with your pure, bright, innocent face, and your marvelous untroubled youth - I can't believe anything against you.”<sup>48</sup>

Basil Hallward parece, ao menos aparentemente, uma personagem bem menos interessante do que Dorian Gray e Lord Henry. No entanto, foi sobre ele que Wilde escreveu: “*Basil Hallward is what I think I am*”. Há várias interpretações com relação a esta personagem e a máscara de Wilde, e embora todas elas possam ter sua parcela de verdade, no caso de uma figura tão fragmentada quanto a de Wilde, nenhuma oferece uma tal explicação: que havia em Wilde um ‘homem comum’, que se sentia terrivelmente culpado pelos pecados cometidos por aquela parte dele representada por Dorian Gray e que não poderia ser jamais convencido, como Lord Henry estava convencido, de que o pecado é apenas uma forma de auto-realização.

### 3.7 – Conclusão

“A verdade universal não existe em arte. Uma verdade, em arte, é aquela que também conta com uma contradição verdadeira. E assim como somente na crítica da arte e graças a ela podemos colher a teoria platônica das idéias, do mesmo modo somente na crítica da arte, e por ela podemos realizar o sistema de Hegel sobre os contrários. As verdades metafísicas são as verdades das máscaras.”<sup>49</sup>

“É de se perguntar se já vimos alguma vez a expressão plena de uma personalidade, a não ser no plano imaginário da arte”.

---

<sup>48</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 117

“Mas você Dorian, com seu rosto inocente, puro e brilhante, e sua juventude imaculada – eu não posso acreditar que haja algo contra você.”

<sup>49</sup> WILDE, OSCAR. *A Verdade das máscaras in: Decadência da Mentira e outros ensaios*. (Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda), 1992. p. 200

Wilde não somente afeiçou e desafiou as mais diversas ambições literárias, mas produziu páginas de verdadeiro e raro merecimento. Foi um artista de trajetória singular na história da literatura e é considerado um dos pioneiros do modernismo. Possuidor de um pensamento arrojado e de um estilo inovador, uma certeza permeia toda sua obra: ser completamente só é possível quando um indivíduo se encontra no plano do não-ser. Em diversos momentos de sua obra, e os depoimentos acima assim atestam, Oscar Wilde afirma que uma personalidade só pode se expressar plenamente quando no plano da arte, explicitando sua impossibilidade de se mostrar sem véus, sem artifícios.

Em virtude da não coincidência entre autor e narrador, ou seja, ambos não são idênticos, torna-se impossível uma classificação de *The Picture of Dorian Gray* como sendo uma autobiografia lato senso, mas é incontestável que a obra seja de cunho acentuadamente autobiográfico, foi o que este estudo procurou indicar. O alcance do problema não se mede ou se resolve pela tentativa de descobrir e/ ou comprovar quais 'fatos' textuais corresponderiam, nas obras ficcionais, aos fatos empíricos da vida de Wilde. Importa, antes, saber como este vai descortinando sua face no espelho do texto. A narrativa *The Picture of Dorian Gray* nos conduz do romance à autobiografia ou à 'ficção autobiográfica', mas mesmo assim, a personalidade de Wilde não se delineia em definitivo, pois o sujeito empírico Oscar Wilde, que se vê desdobrado em seus textos, não se crê uno e inteiro.



## ***The Picture of Dorian Gray***

:

***“Há mais verdade na verdade ficcional do que sonham os filósofos.”***

***Colin McGinn***

### **Arte & Ética**

#### **4.0 – *The Picture of Dorian Gray* – Idéias Filosóficas**

##### **4.1 – A arte e o mal**

A princípio a arte é responsável pelo belo, pois muito frequentemente a arte se torna bela ao retratar o belo. Mas qual é a relação da arte com o feio, ou qual a relação da arte com a maldade? A arte tem o poder de fazer o belo a partir do mal, ou a maldade é nela mesma uma forma de feiúra? Quais são os poderes estéticos do mal? E qual é mais forte? A arte ou a moral? E de que forma um indivíduo deveria conduzir sua vida com relação à arte e ao belo? É possível amar o belo além da conta? É possível transformar uma vida em arte? E se possível, a que custo moral? Todas essas perguntas aparecem de forma mais ou menos explícita no romance *The Picture of Dorian Gray*.

Em uma leitura superficial do livro, constata-se que a obra não passa de um melodrama gótico, uma estória de horror composta por assassinatos e chantagens; pactos diabólicos e acontecimentos sobrenaturais - elementos que se unem a um diálogo envolvente e a algumas insinuações homossexuais. Sem dúvida o romance é isto, mas não se pode dizer que seja apenas isto, a obra de Wilde é também uma meditação complexa das relações entre a arte e a moral, especialmente porque elas estão encravadas na vida de cada um. Neste

capítulo nós pretendemos indicar a forma como as questões de caráter moral e estético aparecem nesta obra de Wilde.

O princípio central de *The Picture of Dorian Gray*, é sem dúvida, a idéia da dualidade dos níveis estéticos na vida humana interna e externa. A obra explora as conseqüências de uma dissociação radical entre os dois níveis, que estão normalmente unidos na vida mortal normal - o livro trata principalmente das conseqüências morais de tal dissociação. Dorian é portanto um experimento de uma divisão estética. Neste caso, a extrema feiúra interna aparece junto ao belo que é por sua vez, exterior. A feiúra interna é equivalente à corrupção moral de caráter, assim, o rosto e a figura de Dorian atuam como uma máscara que esconde sua decadência moral. Seus pecados são opacos para aqueles que o rodeiam, uma vez que não são percebidos em suas feições e Dorian pode explorar a ilusão de virtude moral que sua aparência projeta. O seu eu pecaminoso não deixa a menor marca em seu corpo, nem mesmo quando sua alma se torna a mais repulsiva de todas. Em segredo Dorian pode apreciar a terrível face de sua alma, enquanto os outros permanecem hipnotizados pelo seu belo exterior, acreditando em sua virtude. Dorian caminha como uma ilusão visual de virtude do qual o espectador não pode se livrar, mesmo quando é conhecedor da verdade. Em *The Picture of Dorian Gray*, o poder da estética de esconder e exteriorizar o mal é apresentado ao extremo de maneira exemplar.

Há três personagens principais na fábula de amizade, de influência e de destino criada por Wilde: Basil Hallward, um pintor talentoso; Lorde Henry Wotton, um homem brilhante na arte da conversação; e Dorian Gray, um jovem naturalmente belo. Cada um deles está, de uma forma ou de outra, fortemente ligado ao estético e ao ético. A obra está do começo ao fim impregnada de descrições do belo sensual:

“the gleam of honey-sweet and honey-coloured blossoms of laburnum, whose tremulous branches seemed hardly able to bear the burden of a beauty so flame-like as theirs”<sup>1</sup>

À estória se abre com Basil tendo apenas terminado um retrato de corpo inteiro de Dorian, retrato este que faz com que Basil se sinta ao mesmo tempo inspirado e perturbado. Basil teme que tenha colocado muito dele mesmo no retrato, que tenha exposto sua alma, e em consequência disso, resolve jamais expor sua obra aos olhos do mundo. Basil coloca:

“every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter. The sitter is merely the accident, the occasion. It is not he who, on the coloured canvas, reveals himself. The reason I will not exhibit this picture is that I am afraid that I have shown in it the secret of my own soul”<sup>2</sup>

Assim, a pintura já está imbuída com as sementes do animismo que aparece mais tarde - ela absorveu algo da alma daquele que a confeccionou. Presumivelmente, é por esse motivo que ela é tão estranhamente responsável pelo que vem a ocorrer com Dorian mais tarde. O retrato irá revelar mais tarde, a alma do modelo, assim como revelou de início, a alma do artista. Basil resolve doar a obra a Dorian para que Dorian e somente Dorian possa apreciá-la; dessa forma, o mundo não saberá da influência que Dorian exerceu sobre ele. Uma vez que ele perdeu sua alma para Dorian, ele faz dela um presente para aquele

---

<sup>1</sup> WILDE, OSCAR. *The Portrait of Dorian Gray*, 1988. p. 07

“o reflexo das flores mel-doces e mel-cores do laburno, cujos galhos trêmulos mal pareciam capazes de suportar o peso de belezas tão flamejantes.”

<sup>2</sup> WILDE, OSCAR. *The Portrait of Dorian Gray*, 1988, p. 10

“Todo retrato que é pintado com sentimento é um retrato do artista e não do modelo. O modelo é meramente o acidente, a ocasião. Não é ele que se revela na tela colorida. A razão pela qual eu não exibirei esta pintura é que eu temo que tenha mostrado nesta tela o segredo de minha alma.”

que a tomou. Dorian foi aquele que remodelou sua arte, falta agora que ele seja remodelado por ela.

Neste ponto da trama Lorde Henry ainda não encontrou Dorian, o que logo ocorre, contra a vontade de Basil, e, assim como Basil, Lorde Henry é imediatamente tomado pela beleza e charme pessoais de Dorian.

“There was something in his face that made one trust him at once. All the candour of youth was there, as well as all youth’s passionate purity. One felt that he had kept himself unspotted from the world. No wonder Basil Hallward worshipped him.”<sup>3</sup>

A princípio, Henry decide influenciar os pensamentos e sentimentos de Dorian expondo com sua excelente retórica, uma visão da moral que a coloca abaixo da arte e que considera a virtude tradicional nada mais do que uma covardia:

“Conscience is the trade-name of the firm. That is all.”<sup>4</sup>

Lorde Henry encoraja Dorian a celebrar sua aparência de beleza excepcional e a abolir a moral convencional que dificulta seu crescimento. Dorian é ainda encorajado a retornar ao ideal Helênico da expressão livre, pois somente a miséria espiritual pode resultar da supressão dos impulsos naturais. Segundo Lorde Henry, Dorian não deve mais se preocupar em auxiliar os

---

<sup>3</sup> WILDE, OSCAR. *The Portrait of Dorian Gray*, 1988, p. 18

“Havia algo em seu rosto que fazia com que qualquer um acreditasse nele de imediato. Todo o candura da juventude estava lá, assim como toda pureza apaixonada da juventude. Qualquer um podia notar que ele havia se mantido intocado pelo mundo. Não era difícil imaginar porque Basil o idolatrava.”

<sup>4</sup> WILDE, OSCAR. *The Portrait of Dorian Gray*, 1988, p. 11

“A consciência é a marca registrada da firma. Isto é tudo.”

pobres que habitam em East End, ou fazer qualquer tipo de caridade, a ele cabe apenas se preocupar com sua própria vida e suas possibilidades. Enquanto Dorian está sendo bombardeado por estas idéias atrativas, ele olha pela primeira vez para seu próprio retrato. Neste momento Dorian é tomado por sua própria imagem, tomando conhecimento de sua beleza refletida por meio da arte, o que vem a reforçar as palavras com que Lorde Henry o aconselha a tomar sua beleza mais seriamente. Neste ponto Dorian passa a se ver enquanto uma obra de arte e sente os deveres de um artista com relação a sua própria pessoa. O golpe final vem quando Lorde Henry o recorda que a juventude é efêmera e que em breve ele não mais terá aquela aparência. Ao tomar conhecimento destes fatos, Dorian entra em incontido desespero, pois tudo aquilo que é mais precioso e sublime nele se irá com o tempo.

“The life that was to make his soul would mar his body. He would become dreadful, hideous and uncouth.”<sup>5</sup>

Dorian se torna consciente de que ao invés de ser inspiração para a arte, ele se tornará no feio do qual a arte tenta escapar. A pintura possui a permanência estética que a mortalidade nega a Dorian. Basil juntamente com Henry fazem com que Dorian passe a enxergar esta realidade.

A esta altura Dorian já se tornou um vetor nas duas diferentes linhas de influência, uma visual e outra discursiva de seus amigos: a influência visual vem através de Basil na forma de uma obra de arte e a idolatria que ela contém; e a influência discursiva vem através da eloquência penetrante de Lorde Henry, com sua exposição atrativa e convincente. Basil cria a oportunidade para Henry apoderar-se da alma de Dorian e fazer com que ele valorize sua própria beleza acima de tudo. A obra de arte é o estímulo para que Dorian se auto celebre e

---

<sup>5</sup> WILDE, OSCAR. *The Portrait of Dorian Gray*, 1988, p. 25

“A vida que deveria construir-lhe a alma, desfigurar-lhe-ia o corpo. Ele seria horrível, repulsivo, solitário.”

conseqüentemente sua moral decline. À medida que o romance progride, Basil e Henry formam um par de forças que cooperam e que dominam Dorian mais e mais, até chegar ao ponto em que ele é apenas a confluência de duas influências estéticas. Ele se torna, com efeito, a obra criativa de dois gênios, um no âmbito da pintura e outro no âmbito do discurso. Dorian é uma junção artística, obra de duas diferentes formas de arte. Na verdade, Dorian acaba por se tornar uma obra de arte.

Isto é literalmente verdadeiro no caso da influência de Basil, pois é por causa de sua pintura, evidentemente com o auxílio do discurso de Lorde Henry sobre o belo e a juventude, que Dorian sela um pacto diabólico: que ele deveria tomar o lugar da pintura e continuar para sempre belo e intocado, enquanto o retrato levaria as marcas do tempo e de seus atos.

“How sad it is!” murmured Dorian Gray, with his eyes still fixed upon his own portrait. “How sad it is!” I shall grow old, and horrible, and dreadful. But this picture will remain always young. It will never be older than this particular day of June... If it were only the other way! If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old! For that - for that - I would give everything. Yes, there is nothing in the whole world I would not give! I would give my soul for that!”<sup>6</sup>

Assim, é a pintura de Basil que torna possível a Dorian permanecer exatamente como ele é, independentemente do tempo que se passe ou das maldades que ele venha a cometer. A idolatria artística de Basil é o que permite a Dorian se tornar um objeto estético intocado pelo tempo. É a obra de Basil que

---

<sup>6</sup> WILDE, OSCAR. *The Portrait of Dorian Gray*, 1988, p. 26

“Que triste!” Murmurou Dorian Gray, com seus olhos fixos em seu próprio retrato. “Que triste!” Eu vou ficar velho, e horrível e asqueroso. Mas este retrato permanecerá para sempre jovem. Nunca será mais velho do que esse dia de Junho... Se pudesse ser de outra forma! Se fosse eu que pudesse permanecer para sempre jovem e o retrato envelhecesse! Eu daria tudo por isso. Sim, não há nada no mundo que eu não daria! Eu daria até mesmo minha alma por isso!”

incita Dorian a trocar de lugar com a pintura, adquirindo assim, suas propriedades. Não que haja qualquer impulso maligno por trás da obra de Basil: os efeitos diabólicos de sua arte se originam nas intenções e habilidades estéticas mais refinadas. Como ele mesmo coloca:

“Your rank and wealth, Harry; my brains, such as they are - my art, whatever it may be worth; Dorian Gray’s good looks - we shall all suffer for what the gods have given us, suffer terribly.”<sup>7</sup>

A estória deve ser lida como contendo conseqüências trágicas, mas essas conseqüências são resultados de ações que foram motivadas por grandes ideais estéticos, assim como por talentos excepcionais.

A influência de Lorde Henry consiste em deixar claro que há uma oposição entre a arte e a moral, ao mesmo tempo declarando que a arte é uma forma superior de valor. Dorian então, adota esta filosofia em sua própria vida. Ao fazer o pacto que sela para sempre seu destino, ele opta por se ‘proteger’ da moral e por se livrar de seus veredictos visíveis, o que possibilita a ele viver como se o valor estético fosse a única coisa realmente importante. Distrações estéticas e o esquecimento são os artificios que protegem Dorian da consciência de seus próprios pecados. Por outro lado, ao quadro cabe receber as marcas que serviriam para lembrar Dorian de sua realidade moral.

Na verdade, Dorian procura provar que os aforismos pertencentes ao prefácio da obra são verdadeiros:

“The moral life of a man forms part of the subject-matter of the artist, but the morality of art consist in the perfect use of an imperfect medium.

---

<sup>7</sup> WILDE, OSCAR. *The Portrait of Dorian Gray*, 1988, p. 09

“Sua posição e riqueza, Harry, minhas idéias, tais quais elas se apresentam - minha arte, tanto quanto ela possa ter valor; a bela aparência de Dorian Gray - nós todos vamos sofrer por estas coisas que os deuses nos deram, nós todos ainda vamos sofrer terrivelmente.”

There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all.

No artist has ethical sympathies. Na ethical sympathy in na artist is na unpardonable mannerism of style.

Vice and virtue are to the artist materials for an art.”<sup>8</sup>

Dorian faz com que o esteticismo chegue ao seu limite fazendo de sua vida uma obra de arte (até mesmo nos aspectos morais). Ele converte todas as facetas da vida, até mesmo a morte, em alguma coisa estética. A maldade é meramente uma oportunidade para a expressão artística. Ao invés de fazer com que a obra de arte esteja sujeita a uma avaliação ética, Dorian faz com que a arte se sobreponha à ética, assim, atos e acontecimentos serão julgados somente por suas qualidades estéticas. Quando Sybil Vane se mata por causa de Dorian, de acordo com Lorde Henry, Dorian deve enxergar seu suicídio apenas como um belo momento em uma obra trágica.

“You said that Sybil Vane represented to you all the heroines of romance – that she was Desdemona one night, and Ophelia the other; that if she died as Juliet, she came to life as Imogen.”

“She will never come to life now,” muttered the lad, burying his face in his hands.

“No, she will never come to life. She has played her last part. But you must think of that lonely death in the tawdry dressing room simply as a strange lurid fragment from some Jacobean tragedy, as a wonderful scene from Webster, or Ford,

---

<sup>8</sup> WILDE, OSCAR. *The Portrait of Dorian Gray*, 1988, p.01

“A vida moral do homem faz parte do tema do artista, mas a moralidade da arte consiste no uso perfeito de um meio imperfeito. / Não se pode dizer que haja um livro moral ou imoral. Os livros são bem escritos, ou mal escritos. Isto é tudo. / Nenhum artista possui simpatias éticas. Uma simpatia ética em um artista é um maneirismo imperdoável de estilo. / Os vícios e as virtudes são para o artista material para arte.”



Or Cyril Tourneur. The girl never really lived, and so she never really died. To you at least she was always a dream, a phantom that flitted through Shakespeare's plays and left them lovelier for its presence, a reed through which Shakespeare's music sounded richer and more full of joy.”<sup>9</sup>

Uma vez que Dorian permanece esteticamente intocado, ele se sente capaz de enxergar em seus atos e conseqüências, algo belo. Dorian é um ser que tem seu sentido moral suplantado pelo sentido estético.

## 4.2 – Quadro e Pessoa

Já foi dito que Dorian é um produto artístico, agora sugerimos que, como resultado de seu pacto demoníaco, Dorian tenha se transformado em uma pintura. Ele troca de papel com o quadro. Dorian se torna numericamente idêntico ao quadro, uma obra de arte auto-referencial. De acordo com este ponto de vista, Dorian se torna uma obra de arte quase que no sentido literal. A tela uma vez o tomou, agora é a vez de Dorian tomar a pessoa que há na tela.

---

<sup>9</sup> WILDE, OSCAR. *The Portrait of Dorian Gray*, 1988, p. 81

“Você me disse que Sybil Vane representou para você todas as heroínas dos romances – que ela era Desdêmona em uma noite, e Ofélia na outra; e que ela morria como Julieta e acordava como Imogênia.”

“Ela nunca retornará a vida agora,” murmurou o rapaz, cobrindo o rosto com as mãos.

“Não, ela nunca voltará à vida. Esse foi o seu último papel. Mas você deve pensar sobre aquela morte solitária em um camarim barato de terceira categoria simplesmente como um fragmento brilhante de uma tragédia Jacobina, ou como uma cena maravilhosa de Webster, ou Ford, ou Cyril Tourneur. A garota nunca viveu realmente, assim sendo ela nunca realmente morreu. Ao menos para você ela sempre foi um sonho, um fantasma que se movia através das peças de Shakespeare e fazia com que elas fossem mais adoráveis com sua presença, uma corda de um instrumento musical através da qual a música de Shakespeare soava mais rica e mais cheia de alegria.”

O que acontece quando o pacto é feito é que a pintura troca de lugar, dos pigmentos da tela para o corpo de carne e osso de Dorian. Assim, quando Dorian não muda de aparência com o passar do tempo, embora a imagem da tela mude à medida que sua alma se transforma moralmente, o quadro de Dorian, neste caso o próprio Dorian, permanece como uma obra de arte, intocado como uma obra de arte ficaria.

Se a pintura tivesse permanecido na tela e Dorian tivesse envelhecido, então o quadro teria a imortalidade comum a uma obra de arte, mas o que ocorre ao invés disso é que a pintura retém sua imortalidade, não na tela como seria de se esperar, mas no corpo de Dorian. A obra de arte está portanto conservada, porém ela se conserva em um corpo que está vivo. Desta maneira Dorian não apenas vive sua vida como se ele fosse uma obra de arte, mas ele é de fato uma obra de arte - uma representação, uma imagem.

Esta é, ao que parece, a idéia central do livro, uma combinação literal entre pessoa e pintura, ou entre a vida e a arte. Dorian é seu próprio retrato, a absorção extrema do mundo em sua representação artística. Ele transforma sua vida em arte através da mudança sobrenatural de seu estado de indivíduo mortal para objeto de arte imortal. O pacto é um ato de metamorfose de pessoa para pintura. Ele faz exatamente o que Lorde Henry recomenda, mas vai muito além do que Lorde Henry jamais poderia imaginar. Para usar as próprias palavras de Dorian:

“How different Sybil was! She lived her finest tragedy. She was always a heroine. The last night she played – the night you saw her – she acted badly because she had known the reality of love. When she knew its unreality, she died, as Juliet might have died. She passed again to the sphere of art.”<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> WILDE, OSCAR. *The Portrait of Dorian Gray*, 1988, p. 86

“Quão diferente Sybil era! Ela viveu a sua mais refinada tragédia. Ela sempre era uma heroína. A última noite em que ela atuou – a noite em que você a viu – ela atuou mal porque veio a conhecer

Na afirmação acima, Dorian remete a Sybil Vane, mas na verdade não é Sybil que passa para a esfera da arte e sim o próprio Dorian. Sybil morta não é nada, mas uma ou todas as grandes heroínas de Shakespeare que ela tão maravilhosamente interpretava. Assim é o próprio Dorian, que se torna a maravilhosa obra de arte que Basil idolatricamente pintou. Sybil deve sua existência a um autor de peças, ou seja, Shakespeare, Dorian deve a sua a um pintor, no caso, Basil Hallward.

Uma vez que a identificação acima exposta não aparece explicitamente no texto não seria correto afirmar que este foi o verdadeiro desejo de Wilde ao escrever a obra. Por outro lado, a possibilidade de que esta tenha sido a intenção de Wilde desde o início não pode ser descartada devido à cena final do livro, que é bastante peculiar.

Quando a tela começa a apresentar sinais do declínio moral de Dorian, o retrato assume uma aparência de crueldade ao redor da boca.

“Was it all true? Had the portrait really changed? Or had it been simply his own imagination that had made him see a look of evil where there had been a look of joy? Surely a painted canvas could not alter? The thing was absurd. It would serve as a tale to tell Basil some day. It would make him smile.

And yet, how vivid was his recollection of the whole thing! First in the dim twilight, and then in the bright dawn, he had seen the touch of cruelty the warped lips.”<sup>11</sup>

Ao notar tal mudança Dorian reage de pronto, transferindo a tela para o sótão, espaço no qual, significativamente, ele passou a maior parte de sua

---

a realidade do amor. Quando ela descobriu a sua falta de realidade, ela morreu, como Julieta teria morrido. E passou de novo para a esfera da arte.”

<sup>11</sup> WILDE, OSCAR. *The Portrait of Dorian Gray*, 1988, p. 75

infância, antes de o pacto ser concretizado. O sótão é o local escolhido por ele para abrigar sua alma, que virá a sofrer as transformações que refletem sua vida - sua alma (o retrato) mostrará marcas grotescas de envelhecimento e maldade. O retrato, como é de se esperar, se transforma do belo para o horrível, enquanto Dorian goza da eterna juventude e da aparência imaculada. A tela é, assim a coisa viva e em constante mutação, que expressa um espírito, enquanto Dorian permanece fixo e imutável, quase mumificado. A alma de Dorian que carrega sua verdadeira identidade não está em lugar algum, mas apenas lá no sótão. O rosto na tela é descrito como possuidor de um olhar maléfico, olhar este que apenas incita Dorian a agir mais e mais maldosamente. Ao mesmo tempo, imaginamos o Dorian tridimensional com seu rosto intocado e sua expressão angelical, como uma pintura que fugiu de uma galeria. Por outro lado, as propriedades da tela se tornam cada vez mais incomuns a uma obra de arte. Um dos requisitos do pacto para que Dorian permaneça tão intocado quanto uma obra de arte, é o de que sua alma deva estar fora de seu corpo, o que conseqüentemente faz com que ele, Dorian, não esteja mais onde seu corpo estiver. Dorian não pode manter sua alma consigo e ao mesmo tempo ter a imortalidade da arte. Esse o é efeito que o retrato a princípio teve sobre ele – fazer com que ele perdesse sua alma, fazê-lo desistir dela. A alma de Dorian migra, enquanto ele permanece congelado como uma estátua (uma estátua móvel e plástica, é verdade, mas ainda assim, uma estátua).

Assim, quando Basil indaga Dorian sobre os rumores que circulam acerca de seu nome, Dorian responde:

“I shall show you my soul. You shall see the thing that you fancy only God can see.”<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 186

“Eu vou mostrar-lhe minha alma. Você verá uma coisa que você imagina que só Deus pode ver.”

É assim que Dorian fala de sua alma, a coisa que está guardada no sótão. E quando Basil se torna testemunha do segredo de Dorian, o leitor tem:

“it was Dorian Gray’s own face he was looking at!” . . . Yes, it was Dorian himself.”<sup>13</sup>

Por outro lado, neste momento Dorian é descrito como reclinado sobre a cômoda, tão impassível como uma pintura. E acerca do quadro ele afirma:

“It is the face of my soul.”<sup>14</sup>

Ao dizer isso, Dorian transfere por assim dizer, a propriedade de sua identidade para a pintura. O que se percebe claramente é um rearranjo do estado entre pessoa e pintura, ou entre vida e arte. E este é o limite lógico da proximidade do esteta com a vida, que é o tema central do livro. Podemos imaginar esta cena como uma figura no retrato literalmente saindo da tela e entrando no corpo de Dorian, ao mesmo tempo em que sua alma sai de seu corpo e entra na tela. Afinal de contas, Dorian não é nenhum diretor de Hollywood, mas não deixa de ser um mestre nos efeitos especiais. A pintura de Dorian não está portanto escondida no sótão, na verdade ela o acompanha onde quer que ele esteja.

À medida que o fim do livro se aproxima, Dorian tenta de alguma maneira se redimir. Ele diz a Henry:

“The soul is a terrible reality. It can be bought, and sold, and bartered away. It can be poisoned, or made perfect. There is a soul in each one of us. I know it.”<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 189

“era realmente o rosto de Dorian olhando para ele! . . . Sim, era realmente Dorian!”

<sup>14</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 190

“Este é o rosto de minha alma.”

A primeira boa ação de Dorian consiste em poupar a reputação de Hetty Merton, uma garota com a qual ele mantém um relacionamento. Dorian termina o relacionamento com Hetty e acredita assim, estar praticando um ato digno. A este ato Henry responde:

“My dear boy, you are really beginning to moralize. You will soon be going about like the converted, and the revivalist, warning people against all the sins of which you have grown tired. You are much too delightful to do that. Besides, it is no use. You and I are what we are, and will be what we will be.”<sup>16</sup>

Dorian por outro lado, está determinado a salvar sua alma:

“He felt a wild longing for the unstained purity of his boyhood - his rosewhite boyhood, as Lord Henry had once called it. He knew that he had tarnished himself, filled his mind with corruption, and given horror to his fancy; that he had been an evil influence to others, and had experienced a terrible joy in being so; and that, of the lives that had crossed his own, it had been the fairest and most full of promise that he had brought to shame. But was it all irretrievable? Was there no hope for him?”<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 252

“A alma é uma realidade terrível. Ela pode ser comprada, e vendida, e negociada. Ela pode ser envenenada, ou tornada perfeita. Há uma alma em cada um de nós. Eu sei que há.”

<sup>16</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 257

“Meu querido garoto, você está realmente começando a se moralizar. Em breve você estará gostando dos convertidos, e dos nostálgicos, aconselhando as pessoas contra todos os males que você cansou de praticar. Você se delicia demais para fazer isso. Além disso, não há nenhuma utilidade nisso. Você e eu somos o que somos, e seremos o que tivermos de ser.”

<sup>17</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 259

“Ele sentiu uma forte saudade pela pureza de seus dias de juventude - sua juventude cor de rosa, como Lorde Henry uma vez havia chamado esse tempo. Ele sabia que havia perdido o próprio brilho, enchido sua cabeça com corrupção, e posto horror em seu olhar; ele sabia que havia

Na verdade, como Lorde Henry coloca, não há esperanças para Dorian. Ele não pode mudar, pois é tarde demais para que isso aconteça.

Apesar de Dorian achar que o seu ato é digno e que ele é realmente o agente de uma boa ação, a pintura no sótão o adverte do contrário, e a pintura é sem dúvida uma autoridade em sua condição moral. A pintura alega que não há mudança alguma na direção de sua virtude, mas somente:

“that in the eyes there was a look of cunning, and in the mouth the curved wrinkle of the hypocrite. The thing was still loathsome - more loathsome, if possible, than before - and the scarlet dew that spotted the hand seemed brighter, and more like blood newly spilt. . . Through vanity he has spared her. In hypocrisy he had worn the mark of goodness. For curiosity’s sake he had tried the denial of self. He recognised that now.”<sup>18</sup>

Em outras palavras, a alma de Dorian está completamente mergulhada na corrupção e naquilo que há de mais depravado, Dorian está de tal forma corrompido, que ele não é nem mesmo capaz de realizar uma boa ação; não resta mais nada de bom para Dorian. Ele quer ser bom - ao menos ele acredita que quer - mas ele simplesmente não é mais capaz; sua alma está irremediavelmente perdida. Afinal de contas, ele ofereceu sua alma ao diabo e o

---

influenciado outros de uma maneira diabólica, e tinha tido um terrível prazer ao fazê-lo; e que, de todas as vidas que tinham cruzado seu caminho, os mais justos e os mais cheios de promessa que ele havia levado à vergonha. Mas isso era impossível de se consertar? Não havia esperança para ele?”

<sup>18</sup> WILDE, OSCAR. *The Portrait of Dorian Gray*, 1988, pp. 261 – 262

“que nos olhos havia um olhar de sarcasmo, e na boca a ruga curvada do hipócrita. A coisa era ainda odiosa - mais odiosa, se possível, do que anteriormente - e o vermelho que pintava a mão era ainda mais brilhante, e mais semelhante ao sangue que escorre. . . Por causa da vaidade ele a havia poupado. Ele havia vestido a máscara do bem na hipocrisia. Por causa da curiosidade ele havia tentado negar o seu eu. Ele reconhecia isso agora.”

diabo não a entregará de volta. Assim, não há escapatória, além de uma única alternativa viável - colocar um ponto final em sua vida.

Esse é o pano de fundo para a cena final e decisiva, e é importante se ter em mente o que realmente se dá ao interpretá-la. Ao ver a faca com a qual ele havia matado Basil, ele resolve destruir a criação do artista:

“As it had killed the painter, so it would kill the painter’s work, and all that that meant. It would kill the past, and when that was dead he would be free. It would kill this monstrous soul-life, and, without its hideous warnings, he would be at peace. He seized the thing, and stabbed the picture with it. There was a cry hear, and a crash. The cry was so horrible in its agony that the frightened servants woke, and crept out of their rooms.”<sup>19</sup>

O que realmente se dá nesta descrição extremamente abreviada? Numa leitura superficial, Dorian decide destruir a tela para que esta não o faça lembrar do monstro moral que se tornou. Desta forma Dorian pode continuar a viver, sem que haja evidência alguma de suas maldades, tanto aos olhos dos outros, quanto aos seus próprios. A cena final é a seguinte:

“When they entered they found, hanging on the wall, a splendid portrait of their master as they had last seen him, in all the wonder of his exquisite youth and beauty. Lying on the floor was a dead man, in evening dress, with a knife in his heart.

---

<sup>19</sup> WILDE, OSCAR. *The Portrait of Dorian Gray*, 1988, p. 263

“Uma vez que ela já havia matado o pintor, ela agora mataria o trabalho do pintor, e tudo o que seu trabalho significava. Ela mataria o passado, e quando o passado estivesse morto, ele estaria livre. Ela mataria essa monstruosa vida da alma, e, sem seus avisos horrorosos, ele poderia estar em paz. He mirou a coisa e esfaqueou o quadro com ela. Houve um grito, e um barulho. O grito foi tão terrível em sua agonia que os criados acordaram assustados e saíram de seus quartos.”



He was withered, wrinkled, and loathsome of visage. It was not till they had examined the rings that they recognised who it was.”<sup>20</sup>

Contrariamente a qualquer expectativa, a tela está intacta, e passa a assumir sua condição original; enquanto Dorian por outro lado, se encontra deitado no chão, com uma faca em seu peito, e seu rosto está irreconhecível, porque passou a assumir a aparência da coisa horrenda anteriormente na pintura.

O que aconteceu de fato naquele sótão? Uma vez que o leitor não é testemunha ocular do ocorrido, cabe a ele apenas fazer conjecturas. Superficialmente Dorian é de alguma forma misteriosa assassinado, não como um resultado de suas próprias intenções, mas por uma força sobrenatural em que Deus (possivelmente) decide puni-lo por seus atos vis. A intenção de Dorian a princípio era a de destruir a pintura, e não a si mesmo, mas alguma força externa faz exatamente o oposto e destrói Dorian ao invés do quadro. O ato de esfaquear o quadro se volta miraculosamente do quadro para seu peito, e as investidas na tela também são magicamente revertidas, pois o quadro permanece intacto. Não parece possível que ele tenha errado o alvo ao esfaquear a pintura, pois ao leitor é dito, como já foi demonstrado em excerto anterior, que ele esfaqueou a pintura. O que acontece parece ser o seguinte: Dorian quebra o pacto ao tomar a decisão de destruir a pintura. O barulho do baque, seguido do grito que os empregados ouvem, vem do próprio Dorian e não da pintura. Parece ser o resultado de um *deus ex machina* – motivo peculiar na estória de horror gótica.

---

<sup>20</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 264

“Quando eles entraram, eles encontraram o quadro de corpo inteiro de seu mestre pregado na parede, exatamente como eles o haviam visto pela última vez. Ele estava tão belo e jovem como sempre. Deitado no chão, havia um homem morto, vestindo uma roupa de noite, com uma faca no peito. Ele estava esbranquiçado, enrugado e era horrível de se olhar. Eles não puderam reconhecer de quem se tratava até que eles examinaram os anéis de seus dedos.”

Esta é certamente a forma natural de se ler a obra, o que não impede outras interpretações. Ao que parece Wilde quase sugere que a estória seja lida assim, mas sugere ao mesmo tempo que o leitor a leia além dela. Alguns problemas podem surgir se considerarmos esta segunda alternativa. O primeiro deles a se considerar seria: Por que deveria haver esta aparição repentina e inexplicável de retribuição divina? Por que Deus teria esperado até aquele momento para acabar com a vida de Dorian? Onde estava Deus durante o resto da estória? Matar alguém com uma faca no peito é algo que se espera de Deus? E se supõe que não foi Deus e sim o próprio diabo que executou Dorian, por que ele teria matado Dorian e não apenas deixado que ele assumisse a terrível aparência do quadro uma vez que ele ousou destruí-lo? Além destes evidentemente aparecem outros problemas menores. Como pode ser que a pintura ainda permanece intacta se Dorian a esfaqueou? Dorian teria primeiro esfaqueado a pintura e então Deus (ou o Diabo) teria refeito a pintura? Por que Deus ou o Diabo fariam isso? Quão preciso foi Dorian ao esfaquear seu peito se ele havia mirado a pintura? Ou será que Deus (ou o Diabo) teria guiado a mão de Dorian contra si mesmo, e ele assim veria sua própria mão esfaqueando seu peito contra sua própria vontade? Por outro lado, se alguém quer destruir uma pintura sem que reste qualquer traço dela, este alguém não a esfaqueia, ele a queima, da mesma forma que Dorian providenciou o total desaparecimento do corpo de Basil. Afinal de contas, a evidência do rosto decomposto poderia ainda estar lá após o quadro ter sido feito em pedaços por uma faca.

Um outro ponto não pode ser esquecido, Wilde fez uso da palavra "crash", o que em inglês não é errado, mas também não é realmente adequado para se descrever o som de um ser humano que cai ao chão, "crash" é uma palavra adequada para se descrever o som de um objeto que vai ao chão. Na verdade, seria mais apropriado que Wilde usasse a palavra "thud", que descreve perfeitamente o som de um homem caindo ao chão. Por que então Wilde teria usado a palavra "crash" uma vez que nenhuma pintura foi ao chão? E se veio de fato ao chão, algo a fez retornar ao seu lugar de origem, pois os

empregados a encontraram intacta. Por outro lado, se a pintura tivesse retornado à parede, onde estaria o som deste segundo baque? Teria Wilde usado deste artifício apenas por uma questão de suspense?

O número de perguntas que pode surgir é ilimitado. Além destas questões técnicas há uma questão de motivação e de contexto. Fica claro que a partir do incidente com Hetty Marton Dorian chegou ao ponto em que ele é absolutamente incapaz de agir uma única vez de forma decente, nem mesmo quando tenta, e que desta forma não resta nenhuma outra solução para seu destino moral, senão o suicídio. Simplesmente tirar a pintura de sua vida não irá melhorar em nada a condição moral de sua alma, aliás, o desespero em solucionar a questão é o que o leva a tomar a faca e atacar o quadro. O suicídio é o único caminho possível: é o que se espera que ocorra neste ponto do romance. Assim, o ato de esfaquear o quadro no sótão deve ser interpretado como um ato de suicídio. Mas como Dorian poderia esperar cometer suicídio apenas esfaqueando a pintura? Dorian não podia prever o acontecimento bizarro e miraculoso que então se daria. Uma leitura superficial não permite visualizar que suas intenções eram suicidas na cena final, ainda assim isto é o que a lógica da estória requer.

No estágio final do romance, Dorian é o assassino de seu amigo mais próximo, é um chantagista e um drogado, além de ser a causa direta de inúmeros suicídios e objeto de desprezo e ódio, ou seja, a corrupção em carne e osso. No final do livro, a alma de Dorian é uma paródia horrorosa de sua beleza anterior. Se não fosse a morte, o futuro de Dorian seria apenas uma continuação de tudo isso, com o agravante da constante ameaça de uma exposição pública, sua existência seria algo insuportável.

A morte é a única solução para Dorian, e esse é seu objetivo quando ele toma a faca em suas mãos. Mas uma leitura superficial não permite este ponto de vista.

Por outro lado, supondo que Dorian tivesse de fato se tornado a pintura, de acordo com esta interpretação, a tela e a pintura passam a ter referentes

diferentes. Enquanto num momento anterior elas eram a mesma coisa, agora a pintura se refere a Dorian, uma vez que ele é a obra de arte. Neste caso é necessário que Wilde seja lido como sendo irônico e brincalhão no uso destas palavras – características não incomuns a este escritor. O que o texto diz é bastante sutil: vendo a faca que ele usou para matar Basil, Dorian pensa:

“it had killed the painter, so it would kill the painter’s work, and all that it meant.”<sup>21</sup>

Mas é claro que Dorian é a obra do pintor Basil, assim como também é obra de Lorde Henry – ambos o criaram da forma como ele é. Aquilo que Dorian se tornou – um belo monstro de corrupção imutável – é precisamente a obra do pintor juntamente com a obra do retórico: isso é o que o pintor e o retórico juntos fizeram. É por isso que o verbo ‘matar’ (kill) é o verbo exato para descrever a intenção de Dorian, afinal de contas, ninguém ‘mata’ uma pintura. A tela não é mais a obra do pintor, pois ela se transformou além do reconhecimento – Basil não pintou um velho homem de feições horrorosas, somente Dorian preserva a imagem original, e ele a preserva devido à arte idolátrica do pintor (e seu próprio pacto). Há assim espaço para a intenção suicida. Dorian também diz que vai matar “esta monstruosa alma vivente”, e também aconteceria se ele se matasse, uma vez que a alma agora reside na tela ele morrerá com ela – afinal, ela, a tela, é ele.

Mais tarde Wilde escreve:

“ He looked round, and saw the knife that had stabbed Basil Hallward. He had cleaned it many times, till there was no stain left upon it. It was bright, glistened. As it had killed the painter, so it would kill the painter’s work, and all that that meant. It would kill the past, and when that was dead he would be free. It would kill this

---

<sup>21</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 263

“Esta faca matou o pintor, ela agora matará a obra do pintor e tudo o que ela significa.”

monstrous soul-life, and without its hideous warnings, he would be at peace. He seized the thing, and stabbed the picture with it.”<sup>22</sup>

Ao que parece, Dorian esfaqueou a si mesmo, uma vez que ele é a pintura. Na verdade, Dorian não parece ter em momento algum mirado a tela. Nem parece ter tido a intenção de mirar a tela. Esta é a razão pela qual a tela é encontrada intacta na parede e Dorian é encontrado com uma faca em seu peito. A trajetória da faca nunca foi a da tela para a pessoa, pois Dorian simplesmente mirou seu próprio peito em um ato de suicídio. Como o leitor é levado a esperar, neste estágio do romance Dorian tem que cometer suicídio, e ele o faz da maneira mais óbvia – ou seja, enfiando um faca em seu peito.

Não há nenhum deslocamento mágico da tela para o coração de Dorian, a faca, na verdade, nunca nem se aproximou da tela. O grito que se ouve, juntamente com o baque vem do próprio Dorian. A palavra “crash” (baque) foi cuidadosamente escolhida para criar o efeito de identificação de Dorian com a pintura; o vocábulo “crash” possui a ambigüidade e sugestividade na medida certa. A pintura realmente cai ao chão, como o leitor é levado a acreditar, mas isto porque Dorian é quem cai, e ele é a pintura. Assim, tudo acontece quase que lógica e naturalmente sem a ajuda de um *deus ex machina*. Dorian esfaqueia a si mesmo com a intenção de cometer suicídio, pois com a extinção de sua alma se segue à anulação do pacto. Dorian força a mortalidade a si mesmo o que conseqüentemente quebra o contrato, e ao fazê-lo, Dorian recupera a mortalidade que naturalmente enquanto ser humano lhe pertence.

---

<sup>22</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 263

“He olhou em volta, e viu a faca com a qual ele havia matado Basil Hallward. Ele a havia limado muitas vezes, até que não houvesse qualquer mancha sobre ela. Ela estava brilhante. Da mesma forma como ela havia matado o pintor, ela haveria de matar sua obra, e tudo o que ela significava. Ela iria matar o passado e quando ele o passado estivesse morto, ele estaria livre. Ela iria matar essa coisa monstruosa de alma-vida, e sem seus horrorosos avisos, ele estaria em paz. Ele mirou a coisa, e esfaqueou a pintura com ela.”

Neste ponto Dorian deixa a esfera da arte, e volta para a vida. A pintura então volta para seu lugar de origem, e não apenas retorna ao seu lugar de origem, mas retorna da mesma maneira, ou seja, imaculada. A pintura em nenhum momento, seja no corpo de Dorian, seja na tela, deixa de ser uma obra de arte, portanto perfeita e imortal. O que aconteceu foi que a obra de arte do pintor se manifestou em lugares diferentes: por fim a pintura fica na tela, lugar ao qual realmente pertence.

O que Wilde fez foi condensar o tema geral de seu livro na cena final dando a ela expressão literal, assim, o estranho estado ambíguo de Dorian suspenso entre a vida e a arte, pode ser representado. O pacto deu a Dorian beleza eterna ao convertê-lo em uma obra de arte, no final ele decide cancelar seu estado de obra de arte e retornar ao seu estado de ser humano. Dorian não destrói a obra de arte, que é indestrutível, mas apenas resgata sua vida mortal. A obra original permanece imutável enquanto ele é reduzido à mera mortalidade. A cena final é, então, inteiramente consonante com a segunda hipótese interpretativa. Certamente, o livro, juntamente com esta conclusão são muito mais satisfatórios sob este ponto de vista interpretativo do que sob o ponto vista superficial primeiramente apresentado.

Algumas outras passagens no livro dão suporte a esta interpretação ao preparar o terreno para a identificação da pessoa e da pintura. Quando Dorian quer emoldurar o quadro, o trabalho deve ser executado por alguém que seja realmente reconhecido por seu trabalho. Dorian então, chama a figura mais requisitada de Londres, que por sua vez, jamais vai até as pessoas. O texto é bastante explícito: como via de regra, o Sr. Hubbard, jamais deixa sua loja, pois ele sempre espera que as pessoas venham até ele, a única exceção é Dorian Gray:

“In two or three minutes there was another knock, and Mr. Hubbard himself, the celebrated frame-maker of South Audley Street, came in with a somewhat rough-looking young assistant. Mr. Hubbard was a florid, red whiskered little man, whose

admiration for art was considerably tempered by the inveterate impecuniosity of most of the artists who dealt with him. As a rule, he never left his shop. He waited for people come to him. But he always made an exception about Dorian that charmed everybody. It was a pleasure even to see him.”<sup>23</sup>

Ou seja, Dorian é a própria obra de arte, e as pessoas sentem prazer ao contemplá-lo. Numa outra passagem, Dorian reclama a Basil:

“I am no more to you than a mere bronze figure.”<sup>24</sup>

De fato, na descrição de Basil, Dorian não é nada além de um simples motivo artístico. A atitude de Basil com relação a Dorian é a de um artista e seu objeto artístico – Dorian é primariamente uma fonte de contemplação estética e de inspiração. Ele existe para ser visto e esteticamente apreciado. Mais tarde, há uma discussão acerca de qual Dorian seria o Dorian ‘real’, o da pintura ou o homem, ao que Basil declara:

“I shall stay with the real Dorian.”<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 93

“Em dois ou três minutos houve mais uma batida na porta. E o Sr. Hubbard em pessoa, celebrado por suas molduras, entrou com um jovem assistente. O Sr. Hubbard era um pequeno, cuja admiração pela arte era consideravelmente pela maioria dos artistas com os quais ele lidava. Via de regra, ele nunca deixava sua loja. Ele esperava que as pessoas o procurassem. Mas ele sempre abria uma exceção para Dorian que encantava a todos. Era uma prazer até mesmo vê-lo.”

<sup>24</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 50

“Eu não sou mais para você do que uma mera estátua de bronze.”

<sup>25</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 53

“Eu fico com o Dorian real.”

Basil se refere evidentemente à pintura e não à pessoa de Dorian. Já neste ponto o leitor tem a sugestão de que o estado da representação se mudou de um lugar para outro, pois se a tela contém o Dorian 'real', quem é o Dorian que perambula pelas ruas de Londres? Logo no início do romance, então, dúvidas são levantadas com relação ao que é representado e o que faz a representação.

Mais adiante e de forma mais explícita, o leitor tem a cena em que Basil simula uma destruição da obra, uma vez que esta faz com que Dorian venha a lamentar a perda de sua juventude. Dorian intervém dizendo:

“Don't, Basil, don't! ... It would be murder.”<sup>26</sup>

Isto só seria possível se a pintura tivesse deixado de ser meramente uma pintura. E Dorian diz da pintura:

“I am in love with it, Basil. It is part of myself. I feel that.”<sup>27</sup>

Dorian já se transformou na pintura, absorvendo-a nele mesmo, ou sendo absorvido por ela. E caso o leitor ainda não tenha se convencido, Basil responde:

“Well, as soon as you are dry, you shall be varnished, and framed, and sent home. Then you can do what you like with yourself.”<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 51

“Não Basil! Não faça isso! . . . Isso seria assassinato!”

<sup>27</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p.51

“Eu estou apaixonado por ela, Basil. Esta pintura é parte de mim. Eu sinto isso.”

<sup>28</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 51

“Bem, tão logo você esteja seco, você deverá ser polido, então emoldurado e finalmente mandado para casa. Então você poderá fazer o que quiser com você mesmo.”



A pintura é ele agora, enquanto para Dorian resta apenas ser uma mera representação dela. A arte usurpou a vida ao converter a vida em arte e ela mesma em vida. A arte passou a adquirir um tipo de autoridade ontológica, até mesmo onipotência. Ela exerce um poder sobrenatural sobre Dorian; no final, um poder demoníaco. A arte praticamente engole Dorian, faz dele um mero boneco, um fantoche, um escravo.

Aqui Wilde está atribuindo ao artista um tipo de dom mágico: o artista pode fazer com que a personagem seja aquilo que ele não é. No caso de Dorian, ele é transformado pela arte em arte, como estas passagens indicam. Na verdade, só o retrato existe, pois sua própria identidade deixou de existir.

### **4.3 – Os Limites Do Esteticismo**

Há um ponto importante no romance que nem mesmo o mais casual dos leitores poderia deixar de notar: o de que o rosto da alma de Dorian, que permanece escondido sob o manto no sótão, é extremamente horrendo e repugnante. Não há nenhum prazer em se olhar para ele. A visão da alma de Dorian é precisamente o oposto estético do belo rosto que por sua vez causa seu presente declínio. A alma exposta no sótão não pode em momento algum causar qualquer sentimento de admiração ou afeição ou mesmo misericórdia.

“He went in quietly, locking the door behind him, as was his custom, and dragged the purple hanging from the portrait. A cry of pain and indignation broke from him. He could see no change, save that in the eyes there was a look of cunning, and in the mouth the curved wrinkle of the hypocrite. The thing was still loathsome – more loathsome, if possible, than before – and the scarlet dew that spotted the hand seemed brighter, and more like blood newly spilt. Then he trembled. Had it been merely vanity that had made him do his one good deed? Or the desire of a new

sensation, as Lord Henry had hinted, with his mocking laugh? Or that passion to act a part that sometimes makes us do things finer than we are ourselves? Or perhaps, all these? And why was the red satin larger than it had been? It seems to have crept like a horrible disease over the wrinkled fingers. There was blood on the painted feet, as though the thing had dripped – blood even on the hand that had not held the knife. Confess? Did it mean that he was to confess? To give himself up, and be put to death? He laughed.”<sup>29</sup>

Mas qual o significado deste fato na novela? Que lição este fato ensina ao leitor? Claramente os problemas chegaram a um ponto desolador: a pintura de Basil, juntamente com a filosofia da juventude e do belo exposta por Lorde Henry resultaram na extrema feiúra, evidentemente com tudo o que isso representa. A estória é manifestamente um conto trágico. A ordem moral sofreu um distúrbio e os resultados são catastróficos para todos os envolvidos. A felicidade que Lorde Henry previu para Dorian não foi além de dor e morte. Em nenhuma instância a filosofia de Lorde Henry foi corroborada. A estória então é um conto moralmente conservador em um balanço geral, pois trata dos perigos morais da arte e do impulso estético. Dorian não deveria ter feito o pacto que

---

<sup>29</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 168.

“Ele entrou silenciosamente, trancando a porta atrás de si, como era seu costume, e tirou o pano que cobria o retrato. Um grito de dor e de indignação partiu dele. Ele não viu mudança alguma, apenas aquela nos olhos, em que havia um olhar de esperteza, e na boca uma ruga curvada de hipocrisia. A coisa era ainda odiosa – mais odiosa, se possível, do que antes – e as gotas vermelhas que caíam de sua mão, pareciam mais brilhantes, e como sangue mais fresco. Então ele tremeu. Havia sido meramente por vaidade que ele havia feito sua única boa ação? Ou o desejo por uma nova sensação, como Lorde Henry havia dito, com sua risada satírica? Ou aquela paixão em se agir de uma determinada maneira que algumas vezes faz com que façamos coisas melhores do que nós mesmos? Ou, talvez, todas essas coisas? E por que a mancha vermelha estava mais larga do que antes? Ela parecia ter se movido como uma doença horrível por sobre as mãos enrugadas. Havia sangue nos pés, como se a coisa tivesse escorrido – até mesmo na mão que não havia segurado a faca. Confissão? Isto significava que ele deveria confessar? Desistir de si mesmo, e morrer? Ele riu.”

fez: ele deveria ter aceitado o fato de que ele não era uma obra de arte, e portanto não era imutável e para sempre belo; Dorian deveria ter aceitado as realidades do envelhecimento e da mortalidade.

Da mesma forma, a idolatria da beleza de Dorian por parte de Basil resultou em sua própria morte e na ruína e morte de outros. Basil, juntamente com Lorde Henry fizeram com que Dorian tentasse viver sua vida guiado somente por modelos estéticos, encontrando o belo nos atos mais depravados e até mesmo na morte. O prazer estético extraído do suicídio de Sybil é algo moralmente desprezível e segundo consta, parece que Wilde teve a intenção de fazê-lo parecer desta forma. A extrema feiúra da alma de Dorian é a medida exata de seus erros, e é uma medida que até mesmo o mais fervoroso dos estetas pode entender. Até mesmo o mentor de Dorian, Lorde Henry, um homem com tanto medo da morte que fabrica teorias filosóficas para evitar o confronto direto com a realidade, é tomado por uma tristeza com o final trágico de Dorian. No fim do romance, seus dois amigos mais próximos foram violentamente mortos, e ele termina por falar em arrependimentos.

O impulso estético é mostrado como sendo algo altamente pesado, no caso dos três personagens principais. Nos três casos, todos estão cegos pelo belo, adorando-o além da conta e acima de tudo. A arte os atrai como uma chama incandescente, mas no final todos saem queimados por ela. O final relativamente não tão perverso de Lorde Henry talvez se deva ao fato de sua insinceridade para com as teorias estéticas e morais que ele propaga. No caso de Dorian, ele segue a filosofia proposta pelo amigo da forma mais séria, e ele termina com uma alma que nem mesmo um esteta ardente pode encarar. A feiúra de seu retrato é simplesmente uma constatação das maldades que permearam a estória. É o veredicto final sobre tudo o que aconteceu anteriormente.

Isto nos leva ao centro do livro, e o que parece ser o mais brilhante em todo o processo. Há uma ironia chocante na estória de Dorian: ao possuir somente a beleza, desprezando qualquer conduta moral, ele termina mais

horrendo do que qualquer outra coisa poderia ser. A beleza exterior de sua vida é negociada ao custo da extrema feiúra interna. Ao fazer do mal a arte, ele transforma sua alma em algo monstruoso, ou seja, a antítese do belo. Dorian não deseja nada além de ser belo, tratando até mesmo o mal como uma ocasião para a exploração estética, mas o resultado é a feiúra de sua alma. A negação da moral a serviço de um ideal estético, resulta precisamente na transformação da alma em uma coisa monstruosa. A razão para isso é simples: uma personagem maldosa é conseqüentemente uma personagem feia. Dorian tem um projeto impossível, pois a teoria estética da virtude é verdadeira e o belo não pode ser oposto à virtude, pois a própria virtude envolve uma forma de belo. Esta é uma falácia fundamental na estética proposta por Lorde Henry: ele se esquece que a estética se estende além do mundo dos sentidos. Lorde Henry negligencia o belo moral. E o retrato repulsivo de Dorian é a prova disso.

Como é possível a rejeição da moral em nome do belo se esta rejeição necessariamente envolve a criação de um objeto singularmente horrível e desprezível? A estória de Wilde toma a teoria estética da virtude como ela é dada – é o que o retrato demonstra – e isto é o que refuta o tipo de esteticismo amoral que Lorde Henry prega e que Dorian segue. Talvez se pudesse dizer que uma verdade conceitual que é maldosa não pode ser bela, uma vez que ela carregaria consigo sua própria forma de feiúra. O agente do mal tem necessariamente uma alma feia, assim não é possível embelezar uma vida pecaminosa dia após dia.

É importante depreender que o paradoxo do esteticismo somente surge quando a arte tenta usurpar a ética – quando a arte tenta encontrar o belo na maldade. Em um momento altamente significativo do livro, depois que Wilde descreve a fascinação de Dorian com assassinatos elaborados, juntamente com bordados e vestimentas clericais, Wilde escreve:

“There were moments when he looked on evil as simply a mode through which he could realize his conception of the beautiful.”<sup>30</sup>

É evidente que após isso sua alma é ainda mais repugnante. Aqui então está o paradoxo: um limite lógico do esteticismo. Se um indivíduo emprega a maldade para expressar ou atingir o belo através de atos refinados de tortura, esse indivíduo inevitavelmente possui em algum lugar uma imensa feiúra. A moral deve vencer o esteticismo, até mesmo nos próprios termos do esteticismo. A única forma possível de um esteticismo compreensível é aquela que inclui algum tipo de moral. Um esteticismo que se opõe à moral é necessariamente instável. O verdadeiro esteta precisa ser um moralista, uma vez que ele se preocupa com a beleza de sua alma. De certa maneira, a falha na filosofia de Lorde Henry, seguida por Dorian, é que ela não é suficientemente estética. Os dois homens se enganaram com relação à forma apropriada de uma estética para a vida. Esta é a questão real da obra de Wilde.<sup>31</sup>

O retrato que é horrível, é apenas uma forma palpável de recordar que o belo não pode estar separado da virtude. Dorian e Lorde Henry opõem um tipo de belo a outro, o belo sensual versus o belo moral. E o resultado é que o belo moral sai vitorioso, pois é mais poderoso. O leitor pode ler a estória toda como uma afirmação do belo moral – ao menos nas entrelinhas. A estória é a favor do esteticismo moral, e não do amoral praticado por Dorian e Lorde Henry.

Evidentemente isto não é o tipo de atitude que se associa a Oscar Wilde: todos o vêem como um artista que compartilha da filosofia moralmente cínica de Lorde Henry, ao menos parece que eles são bastante similares. Afinal de contas, não era Wilde um artista que desprezava a virtude tradicional em favor do dandismo e da liberdade de espírito? Os aforismos no prefácio da obra

---

<sup>30</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 179

“Havia momentos em que ele encontrava na maldade simplesmente uma forma com a qual ele podia perceber seu conceito de belo.”

<sup>31</sup> MCGINN, COLIN. *Ethics, Evil, and Fiction*, (Oxford: Claredon Press), 1997, p. 139.

parecem endossar este ponto de vista. Mas a estória aponta para uma conclusão muito diversa. O que Wilde de fato faz, é mapear os limites inerentes ao ponto de vista do esteta. Wilde toma o esteticismo seriamente e questiona se o valor estético pode ser o único valor válido a se possuir. Como mostra a estória, as conclusões de Wilde são duas. Em primeiro lugar, que este tipo de comportamento leva necessariamente à destruição, ao desespero e ao arrependimento para todos os envolvidos. E em segundo lugar, que a posição do esteta amoral não é consistente como um todo, uma vez que o domínio da estética deve incorporar a moral: não é possível possuir o belo em sua forma completa sem se possuir a virtude.

Ao morrer, Dorian se torna fisicamente horrível, pois o seu interior e tudo o que ele tem de ruim vem à tona, o que parece bastante óbvio, pois Dorian não se protegeu contra esse tipo de feiúra sensual. Neste ponto Dorian é muito mais feio do que se tivesse vivido sua vida sem o auxílio do pacto. A devoção amoral de Dorian por sua beleza física finalmente resulta numa aparência física realmente feia. Ao leitor resta apenas imaginar o que Lorde Henry pensa ao se ver diante daquele paradigma deformado do anti-estético – seu belo amigo transformado em um monstro irreconhecível. Não é meramente a feiúra da alma que resultou de seu esteticismo, mas também a feiúra do corpo é o único resultado final possível.

Não há dúvida de que a filosofia exposta por Lorde Henry possui atrações genuínas: a beleza é de fato, alguma coisa boa de se possuir, por outro lado, a moral é freqüentemente irracional e hipócrita, e a arte por fim, pode funcionar como um paliativo para a dor da vida (e da morte). É realmente uma tentação tentar fazer da arte e do belo as únicas realidades da vida. Mas o fato é que o belo e a maldade não podem coexistir. Talvez se pudesse dizer que este é um teorema da teoria estética da virtude, além de ser parte do senso comum.<sup>32</sup> O destino de Dorian exemplifica esta verdade: sua maldade o leva para longe do

---

<sup>32</sup> MCGINN, COLIN. *Ethics, Evil, and Fiction*, (Oxford: Clarendon Press), 1997, p. 140.

belo, primeiro interno e por fim externo. Seu destino é se tornar horrível sob todos os pontos de vista. A ironia dificilmente poderia ser maior.

#### **4.4 – A Relevância de *The Picture of Dorian Gray***

A obra de Wilde trata de uma questão não somente importante devido ao seu interesse conceitual, mas também pelo fato de tratar de uma questão relevante para o senso comum. Todas as pessoas, independentemente de classe ou grau de conhecimento são esteticamente sensíveis, capazes de se enxergar enquanto objetos estéticos, o que não tem necessariamente que ocorrer, embora possa trazer prejuízos morais. É fácil e relativamente natural que qualquer um possa se enxergar como parte de um drama, onde cada qual possui sua parcela de valor estético. O homem naturalmente impõe a arte nos eventos mais mundanos. Assim, cada qual vive tragédias reais, como aquela vivida por Dorian, tragédias que são tidas como momentos de um drama, e não se pode negar que esses momentos oferecem algum tipo de diversão (a televisão com suas novelas surreais está cheia de exemplos que dispensam explicações). O homem não é menos pródigo em valorizar cada qual de acordo com a proporção de sua aparência estética, o que evidentemente não precisa de explicações mais detalhadas. A tendência estética portanto, pode ser e geralmente é, conflitante com outros valores morais, ou seja, as duas formas de valores não existem em perfeita harmonia.

Como ficou demonstrado na estória de Dorian, é errado deixar a estética dominar a moral. A vida não pode ser transformada em arte dessa forma. A vida é, além de outras coisas, sofrimento e morte, isto é o que ela é, prosaica e horrivelmente, e nenhum montante de beleza pode alterar esta natureza. A tentativa de ocultar esta natureza sob o manto da arte pode até ser bastante tentador, mas leva necessariamente à auto-destruição e à catástrofe. É dever de cada indivíduo se opor a este tipo de esteticismo e tratar de não encorajá-lo.

Mas se pouco há para se fazer para desencorajar este tipo de comportamento, basta que cada qual esteja consciente das conseqüências de tal comportamento.

A estória de Wilde endossa as virtudes simples tais como a bondade, a consideração, a honestidade, a lealdade, a modéstia, a moderação e finalmente a aceitação da vida tal qual ela se nos apresenta. Evidentemente que a aceitação de tudo isso resulta em uma falta de brilho estético, mas ainda assim, Wilde insiste nesses valores. O que é interessante é que a obra atinge a conclusão do bom senso na base de uma exploração elaborada e sofisticada da relação entre a arte e a moral. A obra usa a própria arte para dizer que a arte não é tudo. Ou melhor: o livro chama a atenção para o fato de que se pode reconciliar a estética e a moral – sabendo-se de antemão que ambas são inseparáveis. O mérito de *The Picture of Dorian Gray* é o de levantar essa questão de uma forma dramática e indicar a maneira como ela melhor pode ser resolvida. O conceito de alma bela emerge como a única forma de manter o impulso estético sob controle.

Uma última palavra sobre o ato vil de enganar. Logo depois que Dorian assassina Basil:

“for a moment felt keenly the terrible pleasure of a double life.”<sup>33</sup>

Ao que tudo indica, Dorian sente prazer em seu ato, ou seja, no enganar sistemático que sua vida dupla requer – a experiência excitante encoberta por um mentiroso habilidoso. Mas neste caso, o duplo tem um sentido especial: em uma vida Dorian é belo, gracioso e charmoso, na outra ele é grotesco, violento e repulsivo. Dorian segue em dois caminhos divergentes, e é necessariamente isso que deve ser escondido do mundo. Doria somente sobrevive devido a este enganar estético sistemático. Neste ponto, Dorian trata de alguma coisa que é

---

<sup>33</sup> WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, 1988, p. 210

“por um momento ele sentiu o doce prazer terrível de uma vida dupla.”



bastante freqüente no homem comum: todas as pessoas têm que viver um vida estética dupla em algum grau, e a possibilidade de enganar está sempre presente.

Dorian tem duas maneiras de ocultar sua feiúra interna: sua aparência exterior, e seu comportamento. Sua aparência externa está de forma sobrenatural garantida, mas suas ações estão sob sua responsabilidade, e elas podem desmascará-lo a qualquer momento. Dorian é capaz do ato horrendo e da expressão horripilante. Assim, Dorian tem que praticar o engano propositado, pensado e medido – ainda que isso para ele seja mais simples, devido a ilusão de virtude de seu rosto e de sua figura como um todo. É aqui nesta conjuntura que sua feiúra interior está sujeita a se mostrar, apesar do belo impecável de seu corpo. As ações de Dorian funcionam como uma forma de ponte entre os dois níveis estéticos, pois há um pouco dela tanto na cabeça quanto na aparência corporal. Dorian não pode simplesmente relaxar e deixar que sua face resolva o problema de enganar os outros. Até mesmo um rosto impecável ocasionalmente pode se deixar trair por uma expressão de crueldade, por exemplo. E é neste momento que a feiúra da alma se deixa expor no corpo que é belo, causando uma estranha dissonância estética, desconcertante naquele que engana. Assim nasce um novo tipo de homem: aquele que vive com seu gestual cuidadosamente calibrado, que provoca o máximo de efeito estético, mas que possui um cenário interno absolutamente repulsivo.

Este tipo de enganar milimetricamente planejado é visto sob o ponto de vista moral como o mais odioso de todos. Aquele que esconde sua natureza interior desta forma, pede para ser desacreditado, desprezado e odiado. O retrato de Dorian Gray deve muito de sua feiúra ao ato propositado de enganar. Não se esquecendo que enganar é uma precondição para a possibilidade de outras maldades. O resultado para Dorian é que no final ele personifica a mentira moral e estética, levando-a a extremos que outro mortal jamais poderia imaginar. Aqueles que lêem segundo a mesma bíblia, devem tê-lo como modelo

e herói. Mesmo porque nenhum outro mortal poderá ter a mesma sorte de Dorian.

## Considerações Finais

***“Nothing should be able to harm a man except himself.”***

***- “The Soul of Man Under Socialism”***

### 5.0 – Conclusão: Romance & Moral

Uma das questões que surge à leitura do romance é a seguinte: que tipo de texto é realmente apropriado para a instrução moral? Em que tipo de texto o leitor pode beber lições morais?

Há tradicionalmente dois paradigmas de como um texto moral deveria se apresentar e exemplos de ambos podem ser encontrados na mais tradicional das narrativas, ou seja, a Bíblia. No primeiro tipo de texto doutrinário está o texto dos *Dez Mandamentos*: nele encontramos uma lista de diretrizes ou leis morais, neste caso ditadas por Deus, que devem ser memorizadas e obedecidas – “Não roubarás.” “Não matarás.”, etc.” As sentenças são simples e as ordens que elas contêm devem ser seguidas mecanicamente. A lista compõe algo como um manual moral – o que fazer para ser uma boa pessoa. Não há necessidade de relacionar essas diretrizes com qualquer contexto concreto ou motivação, a ética existe em seu domínio independente, expressando a vontade divina ou a lei moral. As leis que compõem a lista dos *Dez Mandamentos* são universais, e portanto possuem todo o mérito da clareza, força e memorabilidade. Aquele que as tiver guardadas no coração, está longe de errar. Este é um estilo de discurso moral.

O segundo estilo de discurso moral parece ter sido muito apreciado por Jesus, seu método de comunicar lições morais ou de educação ética consistia em contar parábolas. No caso da parábola, uma narrativa com personagens concretos e motivações inteligentes é construída e esses personagens são confrontados com situações reais de escolha, como por exemplo a parábola do *Filho Pródigo*. Na parábola, a metáfora pode ser largamente empregada, e o autor

ainda pode contar com o expediente do mistério, que sempre tem a pronta colaboração de um ouvinte que o interpreta para poder solucioná-la. A parábola tipicamente termina com uma pergunta que testa a habilidade do ouvinte em apreender a lição moral que ela traz. E este tipo de teste moral opera trazendo o ouvinte para dentro da narrativa. Este tipo de texto é precisamente o oposto dos *Elementos* de Euclides ou de qualquer outro tratado científico. Ao invés disso, a parábola é uma pequena obra de arte que convida à apreciação estética e ao mesmo tempo a um questionamento moral. Ela explora o poder da forma da estória para ensinar uma lição moral. Uma estória deve necessariamente ser interpretada e não apenas memorizada palavra por palavra. O material tem que ser mentalmente processado e digerido. Este é um outro estilo de discurso moral.

Via de regra os discursos morais têm sido construídos no primeiro estilo, ou seja, como uma lista de diretrizes morais ou afirmações indiscutíveis, restando tão somente a análise destas proposições ou afirmações. Nenhuma interpretação se faz necessária. “Roubar é errado.” Esta é a correta interpretação para a sentença: “Não roubarás.” Esta tendência provavelmente reflete a tradição cultural em que os filósofos se encaixam, ao menos nos termos em que as questões morais são colocadas. A educação moral tem sido conduzida por sentenças do tipo: “Faça isso, não faça aquilo!” Mas esta tendência é também reforçada pela influência da ciência: um sistema ético ou uma teoria ética consiste de leis e axiomas, análogos aos princípios da física e da química. Assim, o texto dos *Dez Mandamentos* tem a mesma base estrutural das leis de Newton ou da tabela periódica: uma lista de unidades isoladas, universais, e em forma lógica, que juntas ditam a maneira como as coisas devem ser.

Em geral estas leis morais tendem a se preocupar com as ações e a palavra ‘poder’ em sua formulação. O pensamento moral se preocupa fundamentalmente com ‘o que pode ser feito.’ O conceito de moral se preocupa em deixar claro quês ações são permitidas e quês ações são condenáveis, evidentemente com as devidas punições para cada falta cometida. A ética vem a ser o estudo de leis morais de ações – generalizações normativas sobre como um indivíduo deve agir. Estas leis podem ser aprendidas tanto no púlpito quanto na

matemática. Aos seguidores, cabe apenas aceitá-las passivamente, absorver as leis em questão e agir de acordo com elas.

Mas além desta tradição de expressão ética, há a segunda forma de discurso ético, que inclui não somente a parábola, mas também o conto, a narrativa poética, o romance e o filme. Nestas formas éticas os temas são dramaticamente atuados. A arte neste caso, é usada para servir a moral, e de formas bastante diversas. Nestas outras possibilidades de discursos morais, não são as faculdades científicas de pensamento que são ativadas, mas as faculdades artísticas, em todas as suas ramificações e complexidades. Esta forma de discurso leva o leitor a um novo território, no qual aquele filósofo analiticamente treinado pode se sentir um tanto desconfortável. Contudo, os leigos, ou seja, a grande maioria, para não dizer quase todos, acham essa forma de discurso bastante digerível, e perfeitamente conveniente porque acessível às suas faculdades morais. O entendimento moral de um indivíduo comum e a forma discursiva da estória parecem se harmonizar completamente. Isso acontece porque não há necessariamente uma via de aprendizado: tudo flui naturalmente. Esta é a forma que os indivíduos comuns gostam que sua faculdade moral opere. Quase nenhum esforço é despendido na leitura de um romance, na verdade, há um grande prazer nesse ato, mesmo quando a estória está recheada de significados morais.

Um romance, em particular, é um texto muito diverso de um tratado científico. Também é muito diferente de um texto filosófico, onde os filósofos naturalmente se sentem mais confortáveis. Assim, há uma certa tendência em ignorar a forma romanesca enquanto um discurso filosófico, uma vez que um romance não parece ser um lugar adequado para as expressões canônicas de verdade ética. Contudo, o romance é para pessoas da mais fina casta, um dos veículos primários de exploração ética. Na leitura de um livro, o indivíduo tem participação nas experiências éticas, algumas vezes profundas, e ele chega a conclusões éticas condenando algumas personagens e admirando outras. O indivíduo que lê um livro se vê diante de desafios éticos muito particulares, pois é introduzido ora na vida de uma personagem, ora na vida de outra.

Freqüentemente o romance serve para cristalizar algumas experiências bastante comuns, e isto é possível devido ao seu caráter imaginário. As histórias podem clarear questões morais, encorajando uma dialética entre as experiências particulares do leitor e aquelas vividas pelas personagens. Na verdade, não seria exagerado dizer que, para a maioria das pessoas, esta é a forma primária de adquirir conscientização ética, especialmente em nossa cultura contemporânea.

Entretanto, os filósofos que tratam da ética tendem sistematicamente a ignorar o papel de obras ficcionais no entendimento ético. Ora, talvez uma mudança se fizesse necessária, pois a força de uma idéia ética reside em dois pontos fundamentais: na sua aplicação e na forma de aplicação. Na ficção, é possível colocar uma idéia ética à prova, e testar sua habilidade de comando. É possível explorar seus limites e repercussões, e o indivíduo pode confrontar a realidade moral em sua total complexidade e drama.

Uma obra ficcional tem o poder de nos fazer ver e sentir tanto o mal quanto o bem, isso de uma forma que nenhum tratado filosófico é capaz. Surge então a questão: se a narrativa ficcional é tão poderosa, por que não se voltar para biografias, história ou notícias de jornal? Simplesmente porque estas narrativas tratam de indivíduos concretos e reais, que não são ficcionais. O aprendizado e o julgamento moral não seria o mesmo.

O artista constrói uma história com certos objetivos em mente, que podem ser pouco ou muito morais, e os personagens que ele cria estão disponíveis para o leitor, para que o leitor possa apreciá-los em sua essência. Não há problema com relação ao que realmente ocorreu com esse ou aquele indivíduo, ou as motivações que o levaram a cometer este ou aquele ato. O artista simplesmente conta ao leitor o que é verdadeiro daquela personagem, e o leitor é livre para lidar então com as questões morais. Há também a vantagem que não há de fato o destino de um indivíduo envolvido no julgamento do leitor, assim, o leitor se sente mais livre para julgar explorar e condenar o que lhe é apresentado. O mundo ficcional é perfeito para expedições éticas: é conveniente, seguro, não traz conseqüências maiores e ainda diverte.

É bastante comum se ouvir a seguinte frase: 'Este livro mudou a minha vida.', e não há dúvida do poder de transformação de um romance sobre um leitor. Um romance pode infundir uma perspectiva inteiramente nova no leitor, pois é como se o leitor vivesse através dos eventos da estória e assim, fosse levado a uma nova visão moral. O mistério deste processo é parte do poder do romance. O certo é que o romance funciona como um guia moral. Por fim, a história da ética é a história das estórias morais.

## Cronologia

**1854** – 16 de Outubro – Oscar Wilde nasceu em Dublin filho de William (1815 – 76) e Jane Francesca Wilde ( 1821 – 96).

**1864 – 71** – Estudante em Portora Royal School, em Enniskillen.

**1873** – Ganha uma bolsa de estudos no Trinity College, em Dublin.

**1874** – Junho: faz os exames em Oxford e ganha uma bolsa de estudos em Magdalen School.

Outubro: matricula-se em Magdalen School.

**1875** – Verão: Viaja para Itália, França e Irlanda.

**1877** – Março – Abril: viaja para Gênova, Ravenna, Grécia, Nápoles e Roma; retorna a Oxford, de onde ele havia sido temporariamente expulso por excesso de faltas.

**1878** – Junho: exame final em Oxford; ganha o prêmio Newdigate pelo poema *Ravenna*

Julho: premiado com o Double First por seus exames.

Novembro: recebe seu bacharelado em Oxford e se muda para Londres.

**1879** – Começa a escrever ensaios jornalísticos e a publicar poemas.

Maio: seus pais se mudam definitivamente de Dublin para Londres.

**1880** – A revista *Punch* inicia um período de quinze anos de sátira a O.W.

20 de Novembro: *Where's the Cat*, uma sátira do movimento estético incluindo um personagem de O.W., tem início em Londres.



**1881** – Maio: encontra Constance Mary Lloyd (1858 – 98) na casa de sua avó em Dublin, os poemas de O.W. são publicados.

Dezembro: os planos para a performance de primeira peça de O.W. , *Vera*, são cancelados.

24 de Dezembro: viagem de um ano nos Estados Unidos e Canadá para dar palestras. Esta viagem é patrocinada por Richrad D'Oyly Carte. Dentre as mais de 30 cidades visitadas por O.W. estão Washington, Philadelphia, Boston, Chicago, São Francisco, St. Louis, Cleveland, Cincinnati, Montreal e Toronto.

**1883** – Janeiro: retorna de Nova Iorque.

Fevereiro – Abril: fica em Paris e se encontra com várias personalidades francesas, dentre eles estão nomes como Verlaine, Hugo, Mallarmé, Edmond de Goncourt; trabalha na peça *The Duchess of Padua*.

Maio: retorna a Londres e reata com Constance Lloyd.

Agosto: viaja para Nova Iorque para a produção de *Vera*, que estréia no dia 21 e tem a curta temporada de uma semana.

Setembro: retorna a Londres e inicia agenda de palestras.

25 de Novembro: noivado com Constance.

**1884** – 29 de Maio: celebração do casamento com Constance e lua de mel em Paris.

**1885** – 05 de Junho: nascimento do primeiro filho, Cyril

**1886** – Encontra Robt Ross; começa a escrever regularmente para *Pall Mall Gazette*.

Novembro: nascimento de seu segundo filho, Vyvyan Oscar Beresford.

1887 – 27 de março: a estória *The Canterville Ghost* aparece no *New York Tribune*.

11 de Maio: a estória *Lord Arthur Savile's Crime* começa a aparecer no *Court and Society Review*.

18 de Maio: assina acordo para se tornar o editor de *Woman's World*, onde permanece por dois anos.

1888 – Maio: a coleção de estórias infantis, *The Happy Prince and Other Tales* é publicada.

1889 – Janeiro: *Pen, Pencil and Poison* aparece em *Fortnightly Review*; *The Decay of Lying* aparece em *Nineteenth Century*.

*The Portrait of Mr W.H.* aparece em *Blackwood's Magazine*.

Dezembro: começa a escrever *The Picture of Dorian Gray*.

1890 – 20 de Junho: *The Picture of Dorian Gray* aparece em um artigo em *Lippincott's Magazine*.

Julho: a primeira parte de um artigo mais tarde com o título *The Critic as Artist* aparece em *Nineteenth Century* ( a segunda parte aparece em Setembro)

1891 – 26 de Janeiro: a peça *The Duchess of Padua* estréia em Nova Iorque e tem temporada de três semanas.

Fevereiro: o ensaio *The Soul of Man Under Socialism* aparece em *Fortnightly Review*.

Abril: a versão revisada de *The Picture of Dorian Gray* é publicada em livro.

Maio: a coleção de ensaios *Intentions* é publicada.

Junho: primeiro encontro de O.W. com Lord Alfred Douglas.

Novembro: o segundo volume de contos *A House of Pomagranates* é publicado.

Novembro – Dezembro: fica em excursão em Paris por dois meses sem a família.

Final de Dezembro: finaliza *Salomé*

**1892** – 20 de Fevereiro: estréia da peça *Lady Windermere's Fan* em Londres.

Junho: a peça *Salomé* é banida pela censura.

**1893** – Fevereiro: publicada a versão francesa de *Salomé*.

19 de Abril: estréia da peça *A Woman of No Importance*

**1894** – Abril – Maio: viaja a Paris e depois a Florença para encontro com Lord Alfred Douglas.

Agosto: escreve *Earnest*

**1895** – 03 de Janeiro: estréia da peça *An Ideal Husband*

17 de Janeiro: O.W. viaja com Lord Alfred Douglas por um mês.

14 de Fevereiro: estréia da peça *Earnest*

início de Março: Queensberry processa O.W.

07 de Março: O.W. vai à peça *Earnest* na companhia de Constance e Douglas.

26 de Abril: o primeiro julgamento de O.W. começa e termina no dia 01 de maio.

20 de maio: novo julgamento começa e termina cinco dias mais tarde com a sentença de dois anos de prisão com trabalhos forçados para O.W.

**1896** – 03 de Fevereiro: morre a mãe de O.W.

**1897** – Janeiro – Março: escreve uma longa carta a Douglas, que mais tarde será *De Profundis*.

19 de Maio: libertado da prisão viaja imediatamente para o Continente, onde inicia viagens entre a França, a Itália e a Suíça.

**1898** – Fevereiro: *The Ballad of Reading Gaol* é publicado com considerável sucesso.

07 de Abril: morte de Constance em Gênova.

**1899** – Fevereiro: primeira publicação de *Earnest* (o nome de O.W. não consta da primeira página).

**1900** – 30 de Novembro: morre em Paris.

## INDICE REMISSIVO

ABRAMS. *The Mirror and the Lamp*

ACKROYD, PETER. *O Testamento de Oscar Wilde*, (Rio de Janeiro: Globo), 1987.

ARROJO, ROSEMARY. *Oficina da Tradução*, (São Paulo: Ática), 1986.

BAKIN, PAUL. *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, (New Jersey: Princeton University), 1985.

BAJU, ANATOLE. *L'école décadente*, (Paris: Léon Vanier, Editeur des Décadents), 1887, apud, FULVIA M. L. MORETTO em *Caminhos do Decadentismo Francês*, (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo), 1989.

BARTLETT, NEIL *Who was that Man? - A Present for Mr. Oscar Wilde*, (London: WBC Print Ltd.), 1988.

BAUDELAIRE, CHARLES. *Les Fleurs du Mal* (Paris: Éditions Fernand Roches), 1929.

BRADBURY, MALCOLM AND DAVID PALRER. *Decadence in the 1890s*, (London: Edward Arnold), 1979.

BOURGET, P. *Essais de Psychologie contemporaine*, Paris, Plon, 1883, (1881), pp. 15-20, apud, FULVIA M. L. MORETTO em *Caminhos do Decadentismo Francês*, (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo), 1989.

BRIGGS, ASA. *Victorian Things*, (London: B.T. Batsford), 1988.

BROWN, JULIA PREWITT. *Cosmopolitan Criticism – Oscar Wilde's Philosophy of Art* (The University Press of Virginia), 1997

BURKE, KENNETH. *Counter-Statement*, 2nd ed. (Los Altos, Califórnia: Hermes Publications), 1953

CANNADINE, DAVID. *Aspects of Aristocracy*, (London: Yale university Press), 1994.

CANDIDO, ANTONIO. *A Personagem de Ficção*, (São Paulo: Perspectiva), 1995.

CHARLOT, MONICA. *La société victorienne e Victoria, lê pouvoir partagé*, 1978.

COAKLEY, DAVID. *Oscar Wilde - The Importance of Being Irish* (Town House and Country House, 1994)

COCKSHUT, A. O. J. *The Unbelievers* (New York), 1966.

CHEVALLEY, ABEL *Le Roman Anglais de Notre Temps*

CLAVEAU, A. *Fin-de-Siècle. Pile ou Face*, 1889, p.vii, apud, EUGEN WEBER. *França Fin-de-Siècle*, (Tradução de Rosaura Eichenberg, São Paulo Companhia das Letras), 1989

DESACHY, PAUL e RENÉ DUBREUIL, *Fin-de-siècle, monologue en vers dit par F. Galipaux du Palais-Royal*, 1891, apud, EUGEN WEBER. *França Fin-de-Siècle*, (Tradução de Rosaura Eichenberg, São Paulo Companhia das Letras), 1989

DONOGHUE, DENIS. *Walter Pater – Lover of Strange Souls*, (London: Macmillan, 1873),

DOWLING, LINDA. *Language and Decadence in the Victorian Fin de Siècle* (Princeton, Princeton University Press), 1986

DOWLING, LINDA. *The Vulgarization of Art - The Victorians and Aesthetic Democracy*, (The University Press of Virginia), 1996.

ELMANN, RICHARD. *Oscar Wilde*, (New York: Alfred A. Knopf, Inc.), 1984.

FARIA, GENTIL LUIZ DE. *A presença de Oscar Wilde – Na “Belle Époque” Literária Brasileira* (São Paulo: Editora Pannartz), 1988.

FRYE, NORTHROP. *Anatomy of Criticism*, (London: Penguin Books), 1957.

*Gazette des Tribunaux*, 20 de janeiro de 1889, apud, EUGEN WEBER. *França Fin-de-Siècle*, (Tradução de Rosaura Eichenberg, São Paulo: Companhia das Letras), 1989

GOETHE, Johann Wolfgang. *Faust* (München: Deustcher Taschenbuch Verlag), 1977.

HAUSER, ARNOLD. *The Social History of Art*, 1952.

HERMANS, THEO. *The Manipulation of Literature*, (London: Croom Helm), 1985.

HEINEMANN, FRITZ. *A Filosofia do Século XX*, (Lisboa: Fundação Calouste Gubelkian), 1969.

HIMMELFARB, GERTRUDE. *Victorian Minds - A Study of Intellectuals in Crisis and Ideologies in Transition*, (New York: Alfred A. Knopf), 1968.

- HUYSMANS, J.K. *Às Avestas* (São Paulo: Editora Schwarcz Ltda.), 1987.
- HYDE, MONTGOMERY. *Oscar Wilde – Triumph und Verzweiflung*, (München: Heyne Verlag), 1975.
- Oscar Wilde – Les années maudites*, (Mercure de France), 1968.
- JULLIAN, PHILIPPE. *Oscar Wilde*, (London: Paladin), 1971
- LANDOW GEORGE P. *Victorian Thinkers*, (London: Oxford University Press), 1993.
- LACOSTE, JEAN. *A Filosofia da Arte*, (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora), 1981.
- Le Decadent*, número 01, 10 de abril de 1886, apud, EUGEN WEBER. *França Fim-de-Siècle*, (Tradução de Rosaura Eichenberg, São Paulo: Companhia das Letras), 1989.
- LEJEUNE, PHILIPPE *On Autobiography*, (Minneapolis: University of Minnesota Press) 1989
- MILL, JOHN STUART.
- MASON, MICHAEL. *The Making of Victorian Sexuality*, (New York: Oxford University Press), 1995.
- MASON, STUART *Oscar Wilde: Art and Morality*, (New York: Haskell House), 1912.
- MCGINN, COLIN. *Ethics, Evil, and Fiction*, (New York: Oxford University Press Inc.), 1997.
- MEYERHOFF, HANS. *Time in Literature*, (Berkeley and Los Angeles: University of California Press), 1960
- MOISÉS, MASSAUD. *A Criação Literária – Prosa I* (São Paulo, Editora Cultrix), 1967.
- MOORE, GEORGE. *Confessions of a Young Man*, (London: Hetnesann), 1929.
- Memoirs of My Dead Life*, (London: W. Heinemann), 1936.
- MORETTO, FULVIA M. L. *Caminhos do Decadentismo Francês*, (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo), 1989
- NORDAU, MAX. *Degeneration* (New York: D. Appleton), 1895.
- NUNES, BENEDITO. *Introdução a Filosofia da Arte*, (São Paulo: Ática), 1991.

- OEHLER, DOLF. *Quadros Parisienses – Estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848)*, (São Paulo: Companhia das Letras), 1997.
- OLNEY, JAMES. *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, (New Jersey: Princeton University), 1980.
- Metaphors of the Self. The Meaning of Autobiography*, (New Jersey: Princeton University), 1972.
- PAGLIA, CAMILLE. *Sexual Personae - Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* (Yale University Press), 1990.
- PATER, WALTER. *Marius the Epicurean*, (London: The Soho Book Company), 1985
- PATER, WALTER. *Miscellaneous Studies in Works of Walter Pater* (publicado por Macmillan em 1910 e reimprimido por Basil Blackwell em 1967).
- PEPPER, CHORAL. *Walks in Oscar Wilde's London*, (Salt Lake City: Peregrine Smith Books), 1992.
- PETERSON, LINDA. *Victorian Autobiography. The Tradition of Self-Interpretation*, (New Haven and London: Yale), 1986.
- POE, EDGAR ALLAN. *The Portable Poe* ( New York: Penguin Books), 1974.
- RAYBURN S. MOORE *Selected Letters of Henry James to Edmund Gosse 1882 – 1915: A Literary Friendship* (Baton Rouge: Louisiana State University Press), 1988.
- ROSENFELD, ANATOL. *Texto e Contexto*, (São Paulo: Perspectiva), 1973.
- RUPERT HART-DAVIS *The Letters of Oscar Wilde*, (New York: Harcourt, Barce), 1962.
- RUSKIN, JOHN. *Modern Painters*, Vol. I
- RUSKIN *Praeterita - The Autobiography of John Ruskin*, Oxford University Press, 1949.
- RUSKIN, JOHN. *Selected Writings*, (Hardmonsworth: Penguin Books), 1991
- RUSKIN, JOHN; PATER, WALTER; STOKES, ADRIAN. *England and its Aesthetes – Biography and Taste*, (Amsterdam: Overseas Publishers Association), 1997.
- RUSKIN, JOHN. *Stones of Venice*, Vol. III, Ch. III, XXIII-L.
- SAWYER, PAUL. *Ruskin's Poetic Argument: The Design of the Major Works*. (Ithaca: Cornell University Press), 1985.



- SCHMIDGALL, GARY. *The Stranger Wilde – Interpreting Oscar*, (New York: Penguin Group), 1994.
- STRACHEY, LYTTON. *Eminent Victorians*, (Florida: Harvest), 1969.
- WEBER, STROMBERG, ROLAND. *Realise and Symbolism. Modes of Thought and Expression in Europe*, (London: Macmillan), 1968.
- STURROCK, JOHN. *The Language of Autobiography*, (Cambridge: at the University Press), 1993.
- WEBER, EUGEN. *França Fin-de-Siècle*, (Tradução de Rosaura Eichenberg, São Paulo: Companhia das Letras), 1989.
- WATT, IAN. *A Ascensão do Romance*, (São Paulo: Companhia das Letras), 1990.
- WELLEK, RENÉ. *História da Crítica Moderna*, Vol 3, (São Paulo: Editora Herder), 1971.
- WILDE, OSCAR. *Pena, Lápis e Veneno in: A Decadência da Mentira e Outros Ensaios*, (Rio de Janeiro), 1992
- WILDE, OSCAR. *A Decadência da Mentira e Outros Ensaios*, (Tradução de João do Rio, Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda), 1992
- WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*, em edição crítica de Donald L. Lawler (New York: Norton & Company), 1988.
- WILDE, OSCAR. *The Importance of Being Earnest and Other Plays*, (London: Penguin Books), 1986.
- WILDE, OSCAR. *The Grosvenor Gallery, Miscellanies (Collected Works, Vol XIV)*  
Yeats, W.B. in: *TheAutobiography of William Butler Yeats* (New York, 1938)

