

OSCAR WILDE: DOS ESTUDOS CLÁSSICOS À CRÍTICA COMO ARTE

Fábio Waki¹

¹Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil

Resumo

Este artigo examina os cadernos que Oscar Wilde utilizou para seus estudos no curso de *Literae Humaniores* na Universidade de Oxford e os conecta às suas obras de maturidade para esclarecer alguns aspectos da influência da literatura grega antiga sobre sua concepção moderna de crítica de arte. Mais especificamente, este artigo esclarece como ele se valeu de certas ideias elaboradas por seus precursores—como a de *crítica* elaborada por Matthew Arnold, a de *crítica impressionista* elaborada por Walter Pater e a da *regência de uma arte canônica* elaborada por John Addington Symonds—para substanciar uma proposta bastante ousada à intelectualidade e ao meio cultural vitorianos: a de que na modernidade vitoriana o crítico deve ser elevado à condição de artista e sua crítica à condição de arte por sua própria conta.

Palavras-chave: Oscar Wilde; Esteticismo Britânico; recepção clássica; teoria crítica; crítica de arte.

OSCAR WILDE: FROM THE CLASSICS TO CRITICISM AS ART

Abstract

This article examines the notebooks that Oscar Wilde kept for his *Literae Humaniores* studies at the University of Oxford and connects them to his maturity works to explain some of the aspects of the influence of Ancient Greek Literature on his modern conception of art criticism. Specifically, this article explains how he exploited certain ideas formulated by his precursors—such as Matthew Arnold’s idea of criticism, Walter Pater’s idea of impressionistic criticism, and John Addington Symonds’ idea of the regency of a canonical art—to substantiate a bold proposal to Victorian intelligentsia and cultural circles: namely, that, in Victorian Modernity, the critic should be raised to the condition of artist and her criticism to the condition of an art in itself.

Keywords: Oscar Wilde; British Aestheticism; classical reception; critical theory; art criticism.

¹ Bacharel em Estudos Literários (2012) e Mestre em Linguística - Estudos Clássicos (2015) pela Universidade Estadual de Campinas e Doutor em Materialidades da Literatura (2021) pela Universidade de Coimbra. É no momento Pesquisador de Pós-Doutorado na Cátedra W.B. Yeats no Departamento de Letras Modernas - Inglês (2023) da Universidade de São Paulo. Foi pesquisador visitante nos Departamentos de Inglês da King’s College London (2015) e da Universidade de Estocolmo (2018). Email: fabio.waki@usp.br Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2902-6231>



Introdução

Oscar Fingal O’Flahertie Wills Wilde (1854-1900) nasceu em Dublin, na Irlanda, em uma tradicional família da cidade. Sir William Wilde (1815-76), seu pai, era um médico de olhos e ouvidos bem reputado, tendo inclusive chegado à direção do St. Mark’s Ophthalmic Hospital for Diseases of the Eye and Ear, a mais influente instituição da área no país (Ellmann, 1987, p. 28; Fitzsimons, 2015, pp. 31-32). Lady Jane “Speranza” Wilde (1821-96), sua mãe, era uma bem conhecida anfitriã dos salões dublinenses, mas, mais do que isso, era uma respeitada poetisa republicana, tendo publicado a maioria de seus manifestos no *The Nation*, um dos periódicos nacionalistas de maior tiragem à época (Ellmann, 1987, p. 21; Fitzsimons, 2015, p. 22). Em 1864, Wilde então se muda para Enniskillen, no Condado de Fermanagh, hoje Irlanda do Norte, para estudar na Portora Royal School, uma das cinco escolas públicas fundadas pelo Rei Jaime I (1567-1625) como parte do projeto de colonização da região no início do século XVII (Ellmann, 1987, p. 41; Wilson, 2011, p. 257). Segundo Richard Ellmann, um dos principais biógrafos de Wilde, é nessa escola que ele primeiro manifesta sua vocação para a literatura clássica, em particular por meio de traduções orais muito habilidosas de autores como Tucídides, Platão e Virgílio (Ellmann, 1987, p. 43). Seu bom desempenho e sua afinidade para a literatura clássica lhe renderiam, em 1871, uma bolsa para estudar no Trinity College Dublin, na sua cidade natal, sob a supervisão de Sir John Pentland Mahaffy (1839-1919), amigo de sua família e nessa época possivelmente o mais prolífico classicista do país. Nessa instituição, Wilde enfim floresceria como helenista, e chegaria mesmo a receber uma prestigiosa Berkeley Gold Medal pela qualidade de suas traduções do grego antigo para o inglês moderno (Ross, 2013, p. 17). Os bons resultados de Wilde na Portora e no Trinity College por fim o levariam a dar continuidade à sua formação no curso de Literae Humaniores (Estudos Clássicos) na Universidade de Oxford, então o principal centro para o estudo da cultura clássica no Reino Unido. Sustentado por uma bolsa anual de £95 (cerca de £10.000 hoje) concedida pelo Magdalen College, Wilde se matricularia nessa instituição em 1874 e aí ficaria até 1878, quando finalmente se mudaria para Londres na tentativa de se tornar um escritor de sucesso (Ellmann, 1987, p. 57). Wilde, hoje sabemos, certamente alcançaria esse sucesso, mas a ele também logo se seguiria sua ruína, na forma de um malconduzido processo por difamação que, em 1895, culminaria na sua sentença a dois anos de prisão e trabalhos forçados por indecência (ver Raby, 1997, pp. xix-xxii).

Quando Wilde se instalou em Oxford em 1874, um método de estudo muito comum entre os estudantes eram os chamados *commonplace books*, cadernos fáceis de carregar nos quais eles registravam excertos e pensamentos de todos os tipos, mas sobretudo relacionados às leituras que vinham fazendo para suas disciplinas (Colclough, 2007, pp. 55-6). Wilde de fato se valeu em muito desse método, e seus cadernos, assim chamados *college notebooks*, podem ser encontrados hoje em seus originais manuscritos na William Andrews Clarke Memorial Library

em Los Angeles¹. Entretanto, embora esses manuscritos estejam acessíveis ao público, eles em sua maioria nunca foram publicados, em parte pela dificuldade de decifrá-los e transcrevê-los, em parte pelo fato de que Merlin Holland, neto de Wilde, detém hoje os direitos de publicação de seu espólio. Somente três cadernos foram transcritos e publicados: o “Commonplace Book” e o “Notebook Kept at Oxford”, reunidos no *Oscar Wilde’s Oxford Notebooks: a Portrait of Mind in the Making* (1989), editado por Philip E. Smith II e Michael S. Helfand, e o “Historical Criticism Notebook”, reunido no *Oscar Wilde’s Historical Criticism Notebook* (2016), editado por Philip E. Smith II.

Esses cadernos de Wilde são de suma importância para os estudos contemporâneos de sua literatura porque com base neles conseguimos mapear não apenas os autores e obras que ele leu em seus anos de formação, mas também suas mudanças de pensamento ao avançar de suas notas de estudo a seus escritos de maturidade.

No “Commonplace Book”, por exemplo, encontramos o seguinte comentário sobre o poema “Voyage à Cythère” (1857) de Charles Baudelaire (1821-67):

[145]

Hellenism•

In the modern attempt to rest morals on a scientific basis, as well as in Baudelaire’s passionate cry “O Seigneur! donnez-moi la force et le courage [/] De contempler mon coeur et mon corps sans degout” A return to old Hellenic ideal ζῆν κατα φυσιν can be seen.² (Wilde, 1989, p. 135)

Em “The English Renaissance of Art” (1882) e em *De Profundis* (1897) encontramos então as seguintes referências a esse mesmo poema:

“The heart contains passion but the imagination alone contains poetry”, says Charles Baudelaire. This too was the lesson that Théophile Gautier, most subtle of all modern critics, most fascinating of all modern poets, was never tired of teaching: “Everybody is affected by a sunrise or a sunset.” The absolute distinction of the artist is not his capacity to feel nature so much as his power of rendering it. The entire subordination of all intellectual and emotional faculties to the vital and informing poetic principle is the surest sign of the strength of our Renaissance.³ (Wilde, 2013, p. 2289)

But while Christ did not say to men, “Live for others”, he pointed out that there was no difference at all between the lives of others and one’s own life. By this means he gave to man an extended, a Titan personality. Since his coming the history of each separate individual is, or can be made, the history of the world. Of course, culture has intensified the personality of man. Art has made us myriad-minded. Those who have the artistic temperament go into exile with Dante and learn how salt is the bread of others, and how steep their stairs; they catch for a moment the serenity and calm of Goethe, and yet know but too well that Baudelaire cried to God: “O Seigneur, donnez moi la force et le courage / De contempler mon corps et mon coeur sans dégoût.”⁴ (Wilde, 2013, p. 2523)

No primeiro excerto, uma nota de estudo, vemos como Wilde reinterpreta os versos de Baudelaire à luz do preceito grego ζῆν κατὰ φύσιν ‘viver conforme a natureza’ para lhes conferir uma conotação ética: para Wilde, as pessoas, à semelhança dos gregos antigos, não devem viver suas vidas reprimidas por códigos morais, mas antes o contrário, devem ousar desafiar esses códigos se quiserem viver uma vida mais plena. No segundo excerto, um trecho de uma de suas conferências na América, vemos como ele reinterpreta esses versos à luz de sua própria concepção de Renascença Inglesa—algo próximo do que entendemos hoje por Esteticismo Britânico—para transformá-los em um argumento estético: para ele, os novos artistas britânicos precisam ter a ousadia de retornar aos sentidos do corpo e de submetê-los plenamente à imaginação se quiserem de fato renovar a arte britânica face à sordidez e ao moralismo de um crescente mundo industrializado. No terceiro excerto, por fim, um trecho de sua principal escrita do cárcere, vemos como ele reinterpreta esses versos à luz de uma melancolia resultante de uma tensão entre seu sucesso como escritor e sua imoderação como um homem atraído por outros homens: para ele, ele viveu sua vida de maneira bastante plena ao imbricá-la em sua arte e ao buscar em seus dias a realização mais plena possível de sua natureza, mas, agora como um criminoso em consequência dessa sua busca por realização, ele também deve ser capaz de olhar para seus feitos e para si mesmo com coragem e sem desgosto.

As transformações desses versos de Baudelaire ao longo da vida de Wilde nos permitem reconhecer, portanto, como, para Wilde, a arte e a vida eram de fato coextensivas, isto é, como a percepção que ele tinha de si mesmo, de sua vida e de sua sociedade tinha por base a percepção que ele tinha da arte.

Os cadernos de Wilde são, claro, permeados por referências a autores antigos, o que nos ajuda a compreender como ele os lia objetivamente, mas também são muitas as referências a seus precursores no curso de *Literae Humaniores* e no Esteticismo Britânico—como Matthew Arnold (1822-88), Walter Pater (1839-94) e John Addington Symonds (1840-93)—, evidências que por sua vez nos ajudam a compreender como ele interpretava a cultura clássica mais especificamente à luz de sua modernidade vitoriana.

Nas páginas a seguir, então, irei examinar uma seleção de entradas no seu “Commonplace Book” reunidas sob o título “The Plastic Spirit of Greek Literature” (Wilde, 1989, pp. 137-40) para esclarecer outro aspecto do seu pensamento que podemos encontrar de maneira superficial nos seus escritos de juventude mas de maneira elaborada nos seus escritos de maturidade: o que podemos entender como o “princípio de regência de uma arte canônica”.

Por um lado, esse exame irá mostrar como os escritos de juventude de Wilde nos permitem esclarecer pontos obscuros de seus escritos de maturidade; mas, por outro, ele também irá reiterar um lado seu ainda pouco explorado no meio acadêmico brasileiro: seu lado *scholar*, seu lado helenista e intelectual, anterior mesmo à sua condição de artista.

O Princípio de Regência de uma Arte Canônica

A seção “The Plastic Spirit of Greek Literature”, encontrada pela metade do “Commonplace Book”, reúne onze entradas relativas fundamentalmente a dois estudos propostos por dois precursores de Wilde—*Studies of the Greek Poets* (1876; 1879) de J.A. Symonds e *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (1873; 1893) de Walter Pater—e se concentra sobre uma peculiaridade da literatura grega antiga que ele enfim reconhece como capital para compreendê-la: sua plasticidade.

Symonds, na “Conclusão” de 1879 a *Studies of the Greek Poets*, levanta a hipótese de que todas as culturas em diferentes momentos de suas histórias vêm a desenvolver uma arte canônica cuja estética acaba por reger as estéticas das demais artes. Wilde, com base no “Winckelmann” de Pater, menciona o caso da arquitetura para o Egito Antigo (Pater, 1980, p. 168 Cf. Hegel, 1975, p. 358), mas também podemos tomar como exemplos a poesia oral para a Grécia Arcaica, o teatro para a Inglaterra Elizabetana e a música para a Alemanha Romântica. Symonds, em seu livro, sugere, por sua vez, que a pintura teria regido as demais artes da Itália Renascentista e, o mais importante para Wilde e para este estudo, que a escultura teria regido as demais artes da Grécia Clássica (Symonds, 1879, pp. 375-76)—regência essa que eles enfim entendem como a “plasticidade” típica do temperamento estético grego.

Symonds observa em seu tratado:

The national games, the religious pageants, the theatrical shows, and the gymnastic exercises of the Greeks were sculpturesque. The conditions of their speculative thought in the first dawn of civilised self-consciousness, when spiritual energy was still conceived as incarnate only in a form of flesh, and the soul was inseparable from the body except by an unfamiliar process of analysis, harmonised with the art which interprets the mind in all its movements by the features and the limbs. Their careful choice of distinct motives in poetry, their appeal in all imaginative work to the inner eye that sees, no less than to the sympathies that thrill, their abstinence from descriptions of landscape and analyses of emotion, their clear and massive character-delineation, point to the same conclusion.⁵ (Symonds, 1879, p. 376)

Wilde então registra em seu caderno:

[155]

So in Greek Literature we find from the outset a peculiar definiteness of conception, a clearness of outline which are the plastic conditions of art, so that Phidias when asked what conception of Zeus he would carve, contented himself with repeating three lines from Homer as the answer. We may compare Shelleys Ode on the Cloud with the celebrated Cloud Chorus in Aristophanes—the latter full of the mythopoetic and sculptural power of vivid realisation, as well as of accurate observation even to the (πλαγίαι) the side long way clouds creep down a mountain—or compare again the Hero and Leander of Musaeus with that of Marlowe[.]

In the former the motive is presented as it were from the outside—images are given to us clear in their plasticity like a statue bathed in visible sunlight—There is very little psychology—a branch of knowledge in which the Greeks were always behind hand both in the drama and in philosophy.⁶

[157]

in fact the Greeks were always ‘hübsch objectif’ as Goethe said—and the wish expressed by one of the Euripidean characters that a mark of external sign could be put on people to show their character is in every way a symbol of their attitude.

Marlowe floods the subject with a flood of spiritual thought of passion—the details of the tower and the lamp either dont come in at all or incidentally—but to the Greeks the eye and not the ear or mind was chosen as the vehicle of passion•

Connected with this is their plastic rendering of Landscape scenery—the Faun of Praxiteles with all the mystery and wantonness of the woods about him, the river nymph of Scopes,ⁱⁿ whose tangled hair and melancholy eyes the restless sorrow of great waters fo[un]d its plastic utterance, these gave to the Greeks what the vague and misty splendour of Turner gives to us•⁷ (Wilde, 1989, pp. 138-39)

Como vemos nesses excertos de Symonds e de Wilde, a noção de “plasticidade” do temperamento estético do povo grego se refere ao fato de que, para eles, esse povo, por ter a escultura como arte canônica, produzia todas as suas demais artes à sua maneira. Na prática, isso significa, para eles, que esse povo sempre buscava materializar da maneira mais imediata possível, pelos meios que fossem—cerâmica, pintura, música, palavra etc.—, mesmo os afetos—sentimentos suscitados por situações específicas—mais complexos e removidos da realidade sensível. Em outras palavras, ao contrário da arte cristã, por exemplo, em que a verdade última—Deus ou a salvação—se encontra sempre diferida e inalcançável a quem a contempla (Pater, 1980, p. 163 Cf. Auerbach, 2003, p. 8), a arte grega, à maneira da escultura, sempre buscava traduzir em matéria visível mesmo as verdades mais íntimas—em geral relativas à própria condição de ser humano no mundo (Pater, 1980, p. 164 Cf. Auerbach, 2003, p. 6).

Wilde encontra uma definição eloquente dessa lógica estética na expressão *hübsch objectiv* ‘belo objetivo’: para ele, a plasticidade típica do temperamento estético dos gregos clássicos se mostra no fato de que eles nunca produziam suas artes de modo a esconder ou interditar o acesso das pessoas à beleza dos personagens, das situações e dos afetos representados; ao contrário, eles produziam suas artes sempre de modo a revelar e liberar o acesso das pessoas a tal beleza. Ao longo de meus estudos, porém, percebi que Wilde parece se enganar ao atribuir a expressão *hübsch objectiv* a J.W. Goethe (1749-1832), uma vez que ela não parece constar em seus escritos. É mais provável que Wilde, sem perceber, esteja fazendo referência ao *Nachträge zu den Reisebilder* (1831) de Heinrich Heine (1797-1856), em cujo posfácio esse usa tal expressão para descrever o estilo de Goethe. Wilde provavelmente tomou conhecimento dessa expressão por meio do ensaio “Heinrich Heine” (1865) de Matthew Arnold, no qual esse cita o comentário desse escritor em tradução para o inglês:

The fashionable coating of ice melts off from my heart, my soul quivers and my eyes burn, and that is a disadvantageous state of things for a writer, who should control his subject matter and keep himself beautifully objective, as the artistic school would have us, and as Goethe has done.⁸ (Arnold, 1918, p. 118)

Wilde certamente leu esse ensaio na primeira edição de *Essays in Criticism* (1865) de Arnold—a segunda viria a público somente em 1888—, coletânea na qual no entanto não encontramos a expressão *hübsch objektiv* em seu original alemão. É provável que Wilde, interessado por ela, tenha procurado por seu original em outras fontes, ou tenha simplesmente tomado conhecimento dele por outros meios. Wilde menciona Heine uma só vez nos seus trabalhos, em “The English Renaissance of Art” (1882) (Wilde, 2013, p. 3072), mas uma carta encontrada recentemente nos confirma como ele conhecia esse classicista alemão por meio de Lady Wilde, sua mãe, e de Charles Godfrey Leland, o principal tradutor de Heine para o inglês na época (Wright, 2019, pp. 84-85). Não é possível, enfim, estabelecer como Wilde veio a tomar conhecimento da expressão *hübsch objektiv* para registrá-la em seus cadernos de estudo; mas, como quer que tenha sido, a má leitura que ele faz dela de fato sintetiza bem a noção de “plasticidade” que ele encontra no temperamento estético da cultura grega antiga: isto é, a ideia de que essa cultura, à maneira da arte canônica da escultura, sempre buscava criar suas artes de modo a representar em matéria sensível mesmo os pensamentos e sentimentos mais íntimos e portanto mais distantes daqueles que as contemplam.

Para Wilde, essa “plasticidade”, esse apelo tão imediato de uma obra aos sentidos de quem a contempla, se manifesta na literatura grega por meio de ações que a todo o tempo externalizam tais pensamentos e sentimentos a quem as contempla. E, para Wilde, o melhor caso disso é a tragédia, uma arte em que palavra e performance, em que verbo e movimento se conjugam de modo a sempre entregar aos espectadores—no sentido literal de observadores—todos os pensamentos e sentimentos em jogo nas cenas.

Wilde registra em seu caderno:

[154]

X

X

X

So also Euripides makes one of his characters say
“Stand off and see my sorrow as a painter might” though Euripides perhaps of all the Greeks had the most share of the modern vague spiritualistic tendency—the tendency of Werther, and René and Faust—the morbid analysing faculty[.]⁹ (Wilde, 1989, p. 137)

Wilde, nessa nota, se refere à *Hécuba* (c. 424 a.C.) de Eurípides (c.480-406 a.C.), mais especificamente à cena em que Hécuba, rainha de Troia, suplica a Agamêmnon, chefe do exército grego, para que esse lhe permita se vingar de Polimestor, rei da Trácia, pelo assassinato de seu filho mais novo Polidoro. Para

tanto, Hécuba, tomada por uma dor terrível diante de uma recente sequência de desgraças—da queda de Troia e da morte de seu marido a seu cativo entre os gregos e à morte de seu filho pelas mãos de seu maior aliado—, roga a Agamêmnon para que ele compreenda sua situação tal como um pintor o faria: afastando-se dela de modo a identificar como um conjunto os pensamentos e os sentimentos mais profundos que naquele momento vêm à tona em toda a extensão de seu corpo (Eurípides, 2013, p. 116).

Reitero aqui esse apreço de Wilde pela plasticidade típica do temperamento estético da cultura grega clássica porque ela nos ajuda a compreender a preferência dos esteticistas britânicos pelo impressionismo como método de crítica—método que eles em muito entendiam como uma estratégia de reação à sordidez do industrialismo da época: se, na cultura grega antiga, as obras de arte consistiam em dar forma plástica mesmo aos pensamentos e sentimentos mais complexos, a maneira mais adequada de examiná-las, de criticá-las, havia de ser por meio de uma investigação congênere, isto é, por meio de uma investigação que consistisse em dar forma linguageira mesmo aos pensamentos e sentimentos mais complexos suscitados pelas formas dessas obras em toda sua materialidade ou em toda sua plasticidade.

Wilde, em “The Critic as Artist” (1891), observa como esse é de fato a principal característica do método de estudo da arte que Aristóteles sugere na sua *Poética* (IV a.C.):

But Aristotle, like Goethe, deals with art primarily in its concrete manifestations, taking Tragedy, for instance, and investigating the material it uses, which is language, its subject-matter, which is life, the method by which it works, which is action, the conditions under which it reveals itself, which are those of theatric presentation, its logical structure, which is plot, and its final aesthetic appeal, which is to the sense of beauty realised through the passions of pity and awe. That purification and spiritualising of the nature which he calls κάθαρσις [catharsis] is, as Goethe saw, essentially aesthetic, and is not moral, as Lessing fancied. Concerning himself primarily with the impression that the work of art produces, Aristotle sets himself to analyse that impression, to investigate its source, to see how it is engendered.¹⁰ (Wilde, 2007, p. 974)

A partir de uma perspectiva moderna, então, para Aristóteles, a função do crítico é examinar uma obra para esclarecer em que medida ela é *hübsch objektiv*, isto é, em que medida ela, em toda sua materialidade específica, é capaz de engendrar naqueles que a apreciam novos pensamentos e sentimentos, novas concepções e sensações de belo, a ponto mesmo de os levar a uma experiência última de catarse, isto é, de purgação e renovação espirituais.

Exploro aqui esses excertos dos cadernos de Wilde não apenas para destacar sua faceta de *scholar* ou intelectual, ainda pouco examinada no meio acadêmico brasileiro, mas também para esclarecer como essa sua hipótese inicial de uma arte canônica em todas as culturas viria ressurgir nos seus trabalhos de maturidade de maneira renovada.

A Crítica como Arte

Matthew Arnold, em “The Function of Criticism at the Present Time”, o ensaio de abertura de seu *Essays in Criticism* (1865) e talvez hoje seu texto mais conhecido, propõe, da maneira sentenciosa que lhe é típica, que a função do crítico é “ver um objeto tal como ele realmente é” [*to see the object as in itself it really is*] (Arnold, 1918, p. 9). Esse preceito, na prática, se traduz na ideia de que a função do crítico é normativa: sua função é compreender o sentido original de certo objeto, é compreender sua verdade ontológica, a fim de que outras pessoas possam compreendê-lo da mesma maneira (Whiteley, 2015, p. 32). Para Arnold, essa função do crítico é, portanto, generalizante, na medida em que seu efeito é providenciar às pessoas o sentido ou a verdade primeiros desse objeto antes de eles terem sido falseados por interesses alheios, como os interesses religiosos, políticos, mercadológicos etc. de grupos dominantes que se beneficiam de que as pessoas vejam esse objeto somente como eles o veem (Arnold, 1918, pp. 21-22).

Walter Pater, no “Prefácio” a *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (1893), ensaio escrito em grande medida em referência a “The Function of Criticism” de Arnold, propõe, por sua vez, que a função do crítico não é exatamente “ver um objeto tal como ele realmente é”, mas sim “reconhecer suas impressões tal como elas realmente são” [*to know one’s impressions as they really are*] (Pater, 1980, p. xix). Esse preceito, na prática, se traduz na ideia de que a função do crítico é criativa: sua função não é compreender o sentido original de certo objeto, não é compreender sua verdade ontológica, pelo simples fato de que tais sentido e verdade são por natureza sempre novas interpretações desse objeto; sua função, antes, é compreender o sentido e a verdade que ele próprio elabora a partir desse objeto e como eles o afetam sensual e emocionalmente (Whiteley, 2015, p. 32). Para Pater, então, essa função do crítico é individualizante, na medida em que seu efeito é providenciar às pessoas sentidos e verdades possíveis desse objeto após eles terem sido verificados à luz de seus próprios interesses, os quais podem ser de diferentes naturezas, mas que de todo modo procuram esclarecer às pessoas como elas podem ver e experimentar um mesmo objeto de diferentes maneiras, inclusive da maneira como ele, o crítico, o vê e o experimenta.

Um bom exemplo dessa maneira criativa de se fazer crítica é seu ensaio sobre *La Gioconda* (1503-06) de Leonardo da Vinci (1452-1519):

She is older than the rocks among which she sits; like the vampire, she has been dead many times, and learned the secrets of the grave; and has been a diver in deep seas, and keeps their fallen day about her; and trafficked for strange webs with Eastern merchants: and, as Leda, was the mother of Helen of Troy, and, as Saint Anne, the mother of Mary; and all this has been to her but as the sound of lyres and flutes, and lives only in the delicacy with which it has moulded the changing lineaments, and tinged the eyelids and the hands. The fancy of a perpetual life, sweeping together ten thousand experiences, is an old one; and modern philosophy has conceived the idea of humanity as wrought upon by, and summing up in itself, all modes of thought and life. Certainly Lady Lisa might stand as

the embodiment of the old fancy, the symbol of the modern idea.¹¹ (Pater, 1980, p. 99)

Para Arnold, a função do crítico de “ver um objeto tal como ele realmente é” se traduz na prática em textos—em geral ensaios—que expressam a perspectiva imparcial do crítico segundo uma linguagem igualmente neutra. Sua responsabilidade social, afinal, é desvelar o sentido primeiro desse objeto para que todas as pessoas tenham um entendimento comum a seu respeito a partir do qual elas possam elaborar novos entendimentos. Esse, por certo, não é o ponto de vista de Pater, para quem a função do crítico de “reconhecer suas impressões tal como elas realmente são” se traduz na prática em textos—em geral também ensaios—que expressam uma perspectiva parcial do crítico segundo uma linguagem igualmente excêntrica. Sua responsabilidade social, então, é dupla: por um lado, se valer de tal método de crítica extensamente amparado em uma experimentação com a linguagem para tornar mais complexa sua própria apreciação por um determinado objeto; por outro, se valer de tal método para esclarecer às pessoas justamente como é possível que elas venham apreciar esse objeto de maneiras novas e mais complexas.

Pater é seguramente um dos maiores representantes da crítica impressionista na literatura britânica hoje, mas mesmo ele tomou como referência para seus ensaios o método de crítica às esculturas da antiguidade desenvolvido por Johann Joachim Winckelmann (1717-68) em meados do século XVIII.

Winckelmann escreve sobre o chamado *Torso de Belvedere* (I a.C.):

What a conception we gather from those thighs, whose solidity clearly shows that the hero has never flinched, and never been forced to bend! At this moment my spirit traverses the remotest regions of the earth through which Hercules passed, and I am borne to the boundaries of his toils, and even to the monuments and pillars where his foot rested, by the sight of those thighs, of inexhaustible strength and god-like length, which have borne the hero over a hundred lands, even to immortality.¹² (Winckelmann, 1868, p. 188)

Uma característica fundamental das críticas de Pater e de Winckelmann, percebemos, é o fato de que elas tomam como premissa de análise o estranho poder que a matéria tem de criar linguagem e, reciprocamente, o estranho poder que a linguagem tem de criar matéria: quem apreciar *La Gioconda* após a leitura do ensaio de Pater poderá reconhecer na mulher traços de uma tradição clássica que se estende desde Helena de Troia e quem apreciar o *Torso Belvedere* após a leitura do ensaio de Winckelmann poderá reconhecer na escultura toda a formidável força de Hércules—e isso muito embora, hoje sabemos, essa não seja realmente uma imagem de Hércules, mas sim de Ajax, um dos heróis de Troia. Em outras palavras, esses ensaios não têm como objetivo encontrar a verdade primeira sobre esses objetos, como Arnold sugere, e como se isso fosse realmente possível, mas sim encontrar verdades circunstanciais sobre eles,

manifestas na forma das impressões que eles suscitam em cada autor. Para Pater e Winckelmann, portanto, a crítica não deve ter uma função normativa, ela não deve buscar normas comuns para o entendimento geral de um objeto; para eles, a crítica deve ter uma função abnormativa, ela deve buscar perspectivas incomuns para entendimentos singulares de tal objeto.

Oscar Wilde, em “The Critic as Artist”, um dos diálogos filosóficos na coletânea *Intentions* (1891), e ele mesmo uma resposta aos ensaios de Arnold e de Pater, propõe, então, da maneira cáustica e paradoxal que lhe é típica, que a função do crítico não é nem “ver um objeto tal como ele realmente é”, nem “reconhecer suas impressões tal como elas realmente são”, mas sim “ver um objeto tal como ele realmente não é” [*to see the object as in itself it really is not*] (Wilde, 2007, p. 986), o que enfim podemos entender como uma radicalização da função abnormativa da crítica pateriana. Esse preceito, na prática, também se traduz na ideia de que a função do crítico é criativa, mas, mais do que isso, na ideia de que essa função criativa deve ter uma natureza performativa: sua função é, de fato, compreender o sentido e a verdade que ele próprio elabora a partir desse objeto e como eles o afetam sensual e emocionalmente; mas sua função é, mais ainda, a de transformar essa primeira compreensão em inspiração ou em matéria-prima para a criação de um objeto inteiramente novo (Wilde, 2007, p. 986). Para Wilde, então, essa função do crítico também é individualizante, na medida em que seu efeito é o de providenciar às pessoas sentidos e verdades possíveis desse objeto após eles terem sido verificados à luz de seus próprios interesses; mas, para além disso, essa função é modernizante, na medida em que busca mostrar às pessoas como elas podem ver e experimentar um objeto original por meio de um objeto inteiramente novo criado a partir dele.

Essa ideia de Wilde é, sem dúvida, bastante ousada, mas ele não comete o erro de propô-la sem nos providenciar um exemplo concreto—e esse exemplo é exatamente o ensaio em que ele a está propondo: em matéria de forma, “The Critic as Artist” é um diálogo inspirado nos diálogos de Platão e nos teatros de West End, uma conversa entre dois amigos que aproveitam uma noite de sibaritismo em uma casa em Londres; mas, em matéria de conteúdo, “The Critic as Artist” é um tratado de filosofia estética, mais especificamente um tratado sobre a função da crítica de arte na modernidade vitoriana, um tratado cuja proposta fundamental é, justamente, a de que essa modernidade é tal que nela já é tempo que o crítico seja elevado à condição de artista e sua crítica à condição de arte por sua própria conta.

Gilbert, alter-ego de Wilde, explica o seguinte a Ernest, a voz do senso comum:

ERNEST: [...] I am quite ready to admit that I was wrong in what I said about the Greeks. They were, as you have pointed out, a nation of art-critics. I acknowledge it, and I feel a little sorry for them. For the creative faculty is higher than the critical. There is really no comparison between them.

GILBERT: The antithesis between them is entirely arbitrary. Without the critical faculty, there is no artistic creation at all, worthy of the name. You

spoke a little while ago of that fine spirit of choice and delicate instinct of selection by which the artist realises life for us, and gives to it a momentary perfection. Well, that spirit of choice, that subtle tact of omission, is really the critical faculty in one of its most characteristic moods, and no one who does not possess this critical faculty can create anything at all in art. [...]¹³(Wilde, 2007, pp. 975-76)

ERNEST: But is Criticism really a creative art?

GILBERT: Why should it not be? It works with materials, and puts them into a form that is at once new and delightful. What more can one say of poetry? Indeed, I would call criticism a creation within a creation. For just as the great artists, from Homer and Aeschylus, down to Shakespeare and Keats, did not go directly to life for their subject-matter, but sought for it in myth, and legend, and ancient tale, so the critic deals with materials that others have, as it were, purified for him, and to which imaginative form and colour have been already added. Nay, more, I would say that the highest Criticism, being the purest form of personal impression, is in its way more creative than creation, as it has least reference to any standard external to itself, and is, in fact, its own reason for existing, and, as the Greeks would put it, in itself, and to itself, an end. Certainly, it is never trammelled by any shackles of verisimilitude. No ignoble considerations of probability, that cowardly concession to the tedious repetitions of domestic or public life, affect it ever. One may appeal from fiction unto fact. But from the soul there is no appeal.

ERNEST: From the soul?

GILBERT: Yes, from the soul. That is what the highest criticism really is, the record of one's own soul. It is more fascinating than history, as it is concerned simply with oneself. It is more delightful than philosophy, as its subject is concrete and not abstract, real and not vague. It is the only civilised form of autobiography, as it deals not with the events, but with the thoughts of one's life; not with life's physical accidents of deed or circumstance, but with the spiritual moods and imaginative passions of the mind. [...]¹⁴ (Wilde, 2007, p. 983)

Wilde, como vimos, mostra em seus cadernos um grande interesse pela plasticidade do temperamento estético da cultura grega clássica porque ela lhe providencia um parâmetro para se elaborar uma crítica de arte consistente com o pensamento esteticista: se as artes gregas clássicas em geral buscavam transformar em matéria mesmo os pensamentos e sentimentos mais complexos, então cabia ao crítico traduzir em linguagem o processo pelo qual essa matéria vinha suscitar nele tantos outros pensamentos e sentimentos de outra maneira também complexos. Como os esteticistas tinham como um de seus principais adversários o industrialismo então corrente na sociedade vitoriana, em muito responsável por dessensibilizar as pessoas e desespiritualizar a arte, esse método de crítica, o qual enfim podemos entender como um método impressionista, se mostrava para eles de suma importância na medida em que se articulava de modo a recuperar essa sensibilidade e esse espírito perdidos.

Bons exemplos modernos de tal método são os ensaios impressionistas de Pater, como seu ensaio sobre *La Gioconda*, textos cuja dimensão analítica—como a forma ou materialidade do objeto engendra nele certos pensamentos e sentimentos—é complexificada por um trabalho refinado com a dimensão linguageira—trabalho esse que enfim eleva a linguagem crítica de uma função

normativa e descritiva a uma função abnormativa e sugestiva. Um efeito de tal refinamento da linguagem crítica é, evidentemente, o de que o texto crítico começa a ganhar por si só traços de obra de arte: tanto é assim, que, embora esse ensaio de Pater seja uma crítica a *La Gioconda*, embora seja um estudo sobre esse quadro, ele tem por si só toda a estética singular necessária a uma obra de arte, a ponto mesmo de ser talvez o caso mais exemplar de crítica impressionista na literatura britânica hoje. Em seu pensamento, porém, por mais que uma crítica impressionista como a sua possa vir a se aproximar da condição maior de arte, ela nunca transpõe esse limiar, mantendo-se uma criação subordinada, subserviente e suplementar à obra sobre a qual se refere.

Nessa conversa entre Ernest e Gilbert, vemos então como Wilde—ou pelo menos como Gilbert—propõe subverter tal condição de inferioridade da crítica em relação à arte reconcebendo a crítica como uma arte por sua própria conta—uma arte até mesmo mais elevada do que a arte que lhe deu origem, por tomar como matéria-prima para sua composição os pensamentos e sentimentos por ela suscitados. Ao propor a crítica como uma arte, porém, Wilde—ou Gilbert—propõe como uma arte específica—aquela arte que, para ele(s) vinha se consolidando como a arte canônica na cultura de massas cada vez mais imperante na sociedade vitoriana: a literatura. Como Gilbert explica a Ernest: “We, in fact, have made writing a definite mode of composition and have treated it as a form of elaborate design”¹⁵, o que sustenta sua proposta inicial de que as duas artes supremas na sua modernidade são “life and literature, life and the perfect expression of life”¹⁶ (Wilde, 2007, p. 972). Wilde, portanto, radicaliza a já bastante rebelde concepção pateriana de crítica—vale lembrar que Pater também buscava nesse método de crítica uma estratégia para afirmar sua homossexualidade—ao propor que os críticos, artistas intelectuais, concebam suas críticas, artes intelectuais, deliberadamente como obras literárias—a exemplo de seu próprio “The Critic as Artist”, formalmente um diálogo ou um drama filosófico. Wilde não deixa claro quais formas literárias a crítica pode vir a tomar, mas seus “The Critic as Artist”, “The Decay of Lying” (1891), “Pen, Pencil, and Poison” (1891) e “The Portrait of Mr. W.H.” (1889) nos mostram que pelo menos as formas do diálogo, da biografia e da ficção narrativa são possíveis—cabendo, enfim, às teorias críticas e aos estudos literários contemporâneos extrapolar tal hipótese para definir quais outras seriam possíveis. De todo modo, Wilde, ao propor tal sujeição da crítica à arte, da análise à imaginação, da teoria à composição, da epistemologia à estética, está ele mesmo extrapolar os limites do pensamento esteticista em que ele se formou para enfim renunciar muitas ideias sobre a arte que hoje costumamos associar ao pensamento modernista.

Conclusão

Este estudo examina os cadernos que Oscar Wilde utilizou durante o curso de Literae Humaniores (Estudos Clássicos) na Universidade de Oxford (1874-78) para mostrar como eles nos permitem esclarecer aspectos menos

evidentes de seu pensamento e até mesmo modernizá-lo à luz da nossa própria contemporaneidade. Um dos efeitos dessa análise é enfatizar ao público como, antes de se tornar um dos mais célebres escritores do Esteticismo Britânico e do Decadentismo Britânico, Wilde foi um helenista e acadêmico de grande envergadura, um intelectual cujas pesquisas—sobre temas como história, ética, estética e crítica—ele veio tomar como base para suas criações artísticas. Outro efeito dessa análise, resultante do primeiro, é indicar ao público traços dessas suas teorias sobre a função da crítica na modernidade contemporânea—o que podemos entender como sua própria teoria crítica (Danson, 1997b, p. 34)—que nos permitem compreender como, embora ele seja hoje reconhecido como um dos mais célebres nomes desses movimentos, ele em muito buscava ir para além deles, ímpeto por inovação que nos permite reconhecer nessas suas teorias traços de um movimento modernista. Em “The Critic as Artist”, com efeito, vemos como Wilde, em linha com seus estudos sobre a plasticidade típica do temperamento estético da cultura clássica, propõe inovar a concepção de crítica impressionista preferida pelo movimento esteticista reconcebendo-a como uma arte por sua própria conta, uma arte que, em linha com seus estudos sobre o princípio de uma arte canônica, deve ter como horizonte formal a literatura, a arte que ele via como canônica na sua modernidade vitoriana.

Essa hipótese de Wilde, aliás, com efeito parece proceder: embora o teatro e a arquitetura tenham tido grande influência sobre a cultura vitoriana—vide a modernização dos teatros de West End em resposta ao fortalecimento da burguesia como classe consumidora (Booth, 1977) e a modernização dos edifícios públicos londrinos à luz do Revivalismo Grego e do Revivalismo Gótico (Jenkyns, 1980)—, retrospectivamente vemos hoje como a literatura, em particular o romance, de fato parece ter se consolidado como a arte mais influente sobre essa cultura—o que, dentre outros fatores, se justifica pela emergência de uma cultura de massas e pela expansão do jornalismo, da imprensa e do mercado editorial (Liddle, 2009). Mesmo o Albert Memorial, o principal monumento do Hyde Park, construído a mando da Rainha Vitória (1819-1901) para homenagear o Príncipe Consorte Albert (1819-61), ostenta no seu painel principal imagens em baixo-relevo dos poetas mais influentes sobre a cultura vitoriana à época—como Homero, Virgílio, Dante, Goethe e Shakespeare—, reiterando simbolicamente a preeminência da literatura sobre as demais artes nesse tempo.

Charles Baudelaire (1821-67) escreve no ensaio *À Quoi Bon la Critique?*:

I sincerely believe that the best criticism is that which is both amusing and poetic: not a cold, mathematical criticism which, on the pretext of explaining everything, has neither love nor hate, and voluntarily strips itself of every shred of temperament. But, seeing that a fine picture is nature reflected by an artist, the criticism which I approve will be that picture reflected by an intelligent and sensitive mind. Thus the best account of a picture may well be a sonnet or an elegy.

But this kind of criticism is destined for anthologies and readers of poetry. As for criticism properly so-called, I hope that the philosophers will understand what I am going to say. To be just, that is to say, to justify its

existence, criticism should be partial, passionate and political, that is to say, written from an exclusive point of view, but a point of view that opens up the widest horizons.¹⁷ (Baudelaire, 1956, p. 41)

Wilde seguramente conhecia a obra de Baudelaire, mas não é possível ter certeza se ele conhecia esse ensaio em particular; de todo modo, essa ousada proposta do poeta francês resume muito bem o cerne das suas teorias sobre a função da crítica na sua modernidade vitoriana: ao contrário do que Arnold sugere, a função do crítico não é “ver um objeto tal como ele realmente é”, não é buscar em uma obra seu sentido ontológico original, em grande medida porque isso nem mesmo é possível; mas, diferente do que Pater sugere, a função do crítico tampouco é exatamente “reconhecer suas impressões tal como elas realmente são”, tampouco é simplesmente buscar em uma obra as impressões singulares que ela é capaz de suscitar; mais do que isso, para Wilde, a função do crítico na modernidade vitoriana é transformar uma obra original e suas impressões a seu respeito em substâncias para a criação de uma obra completamente nova, uma obra tão intelectual quanto artística, uma obra elogiosa à obra original, mas também com uma existência própria para além dela. Note-se, porém, que essa não se trata de uma negação ou de uma substituição tácitas: críticos podem continuar conduzindo suas críticas de modo a buscar sentidos em uma obra, bem como eles podem continuar conduzindo-as de modo a discriminar suas impressões sobre essa obra (Wilde, 2007, p. 989); mas, na medida em que toda obra de arte busca sua própria singularidade, bem como afetar cada pessoa de uma maneira singular, uma estratégia de crítica também válida é a de se conjugar análise a imaginação de modo a elaborar uma nova crítica na forma de uma nova obra de arte—a exemplo de “The Critic as Artist” e de outros trabalhos de Wilde.

Com base nesse estudo, então, vemos como, embora Wilde seja hoje mais conhecido por suas ficções e poesias—em particular como o polêmico autor de *The Picture of Dorian Gray* (1890)—, ele também foi um helenista e intelectual com notável capacidade para inovação—a ponto mesmo de perturbar a intelectualidade de sua época: “the joke has gone far enough”¹⁸, disse um crítico sobre “Pen, Pencil, and Poison” (Danson, 1997a, p. 81); ao que Gilbert, seu alter-ego, poderia perfeitamente ter respondido: “Yes: the public is wonderfully tolerant. It forgives everything except genius”¹⁹ (Wilde, 2007, p. 965). E não é por menos: mesmo hoje sua proposta de crítica como arte certamente nos parece ousada, para não dizer arrogante, e talvez até mesmo absurda; mas também é certo que a função do crítico não é sanitizar uma obra, não é explicá-la a um entendimento geral, mas sim “to deepen its mystery, to raise round it, and round its maker, that mist of wonder which is dear to both gods and worshippers alike”²⁰ (Wilde, 2007, p. 989).

Baudelaire, é verdade, deixa claro como tal método de crítica se restringe aos leitores de poesia porque ele não é capaz de responder às exigências dos leitores de filosofia—exigências que, no nosso caso, podem ser entendidas como uma metáfora ou metonímia para as exigências dos estudos literários e do pensamento científico. Mas, justamente, o fato de tal método não responder a

tais exigências nos mostra como nossa apreciação intelectual da arte é em muito padronizada, em geral segundo impressões e reflexões que caibam nas formas tradicionais do ensaio e do artigo científico—para Theodor Adorno, por sinal, uma sina cartesiana e uma conveniência capitalista (Adorno, 1984, p. 152)—, atitude enfim contrária à singularidade da experiência estética pressuposta na própria ideia moderna de arte.

Este estudo foi possível graças a uma Bolsa de Pós-Doutorado fornecida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Notas

1. <http://pdf.oac.cdlib.org/pdf/ucla/clark/wildemsmisc.pdf>
2. [145]
Helenismo•
Na tentativa moderna de sustentar a moral sobre uma base científica, bem como no brado apaixonado de Baudelaire “Oh Senhor! Dai-me a força e a coragem [/] Para contemplar meu coração e meu corpo sem desgosto” Um retorno ao velho ideal helênico ζήν κατα φύσιν [viver conforme a natureza] pode ser visto.
3. “O coração contém paixão mas a imaginação sozinha contém poesia”, diz Charles Baudelaire. Também essa era a lição que Théophile Gautier, o mais sutil de todos os críticos modernos, o mais fascinante de todos os poetas modernos, nunca se cansou de ensinar: “Todos são afetados por um nascer ou por um por do sol.” A distinção absoluta do artista é menos sua capacidade de sentir a natureza do que seu poder de representá-la. Toda a subordinação de todas as faculdades intelectuais e emocionais ao vital e formador princípio poético é o sinal mais seguro da força de nossa Renascença.
4. Mas enquanto Cristo não disse aos homens, “Vivam para os outros”, ele indicou que não havia qualquer diferença sequer entre as vidas dos outros e a vida de um próprio. Por esse meio ele deu ao homem uma personalidade estendida, uma personalidade titânica. Desde sua vida a história de cada indivíduo separado é a história do mundo, ou pode nela ser transformada. Claro, a cultura intensificou a personalidade do homem. A arte fez de nós seres com mentes-miriades. Aqueles que possuem temperamento artístico partem ao exílio com Dante e aprendem como o sal é o pão dos outros, e quão íngremes são suas escadas; eles agarram por um momento a serenidade e a calma de Goethe, e no entanto sabem bem demais que Baudelaire bradou a Deus: “Oh Senhor! Dai-me a força e a coragem / Para contemplar meu coração e meu corpo sem desgosto.”
5. Os jogos nacionais, os cortejos religiosos, as exibições teatrais e os exercícios de ginástica dos gregos eram esculturais. As condições de seu pensamento especulativo no primeiro alvorecer da autoconsciência civilizada, quando a energia espiritual ainda era concebida como encarnada somente em uma forma da carne, e a alma era inseparável do corpo exceto por um estranho processo de análise, harmonizavam com a arte que interpreta a mente em todos os seus movimentos pela característica dos membros. Sua cuidadosa escolha dos distintos motivos da poesia, seu apelo em todos os trabalhos imaginativos ao olho interior que vê, não menos do que as simpatias que emocionam, sua abstinência de descrições de paisagens e de análises da emoção, sua delineação de caráter clara e massiva, apontam para a mesma conclusão.
6. [155]
Então na Literatura Grega nós encontramos desde o princípio uma peculiar definição de concepção, uma clareza de contorno que são as condições plásticas

da arte, de modo que Fídias quando perguntado que concepção de Zeus ele iria esculpir, contentou-se com repetir três linhas de Homero como resposta•

Nós podemos comparar a Ode à Nuvem de Shelley com o celebrado Coro da Nuvem de Aristófanes—esse último cheio de um mitopoético e escultural poder de vívida realização, bem como de observação precisa até mesmo sobre o (πλαγιαί) a maneira lateral e alongada como as nuvens descem deslizando por uma montanha—ou comparar mais uma vez Hero e Leandro de Museu com aquele de Marlowe[.]

No primeiro o motivo é apresentado como se de fora—imagens nos são dadas claras em sua plasticidade como uma estátua banhada em luz do sol visível—Há muito pouca psicologia—um ramo do conhecimento no qual os gregos estavam sempre para trás tanto no drama quanto na filosofia.

7. [157]

de fato os gregos eram sempre ‘hübsch objectif’ [*hübsch objektiv* ‘belo objetivo’] como Goethe disse—e o desejo expressado por um dos personagens euripidianos que uma marca de sinal exterior poderia ser colocada nas pessoas para mostrar seus caracteres é de todas as maneiras um símbolo da atitude deles.

Marlowe inunda o sujeito com uma inundação de pensamento espiritual de paixão—os detalhes da torre e do lampião ou não são apresentados ou incidentalmente—mas para os gregos o olho e não o ouvido ou a mente era escolhido como veículo da paixão•

Conectada com isso está sua apresentação plástica de cenas de Paisagem—o Fauno de Praxiteles com todo o mistério e devassidão dos bosques ao seu redor, a Ninfa do Rio de Escopas,^{em} cujos cabelos emaranhados e olhos de melancolia a dor inquieta das formidáveis águas encont[ra]ram sua declaração plástica, essas deram aos gregos o que o esplendor vago e nebuloso de Turner dá a nós•

8. A refinada cobertura de gelo derrete do meu coração, minha alma treme e meus olhos queimam, e esse é um desvantajoso estado das coisas para um escritor, que deveria controlar seu tema de interesse e se manter a si mesmo belamente objetivo, como a escola artística teria de nós, e como Goethe o fez.

9. [154]

X

X

X

Então Eurípides também faz um de seus personagens dizer

“Afasto-me e veja minha dor como um pintor o faria” embora Eurípides talvez de todos os gregos tivesse a maior parcela da moderna e vaga tendência espiritualista—a tendência de Werther e de René e de Fausto—a mórbida faculdade analítica[.]

10. Mas Aristóteles, como Goethe, trata da arte primariamente em suas manifestações concretas, tomando a Tragédia, por exemplo, e investigando o material que ela usa, que é a linguagem, seu tema principal, que é a vida, o método pelo qual opera, que é a ação, as condições sob as quais se revela, que são aquelas da apresentação teatral, sua estrutura lógica, que é a trama, e seu apelo estético final, que é ao sentido de beleza realizado através das paixões de pena e estarrecimento. Aquela purificação e espiritualização da natureza que ele chama de κάθαρσις [catarse] é, como Goethe viu, essencialmente estética, e não moral, como Lessing imaginava. Concernindo-se primariamente com a impressão que a obra de arte produz, Aristóteles se investe em analisar essa impressão, a investigar sua fonte, a ver como ele é engendrada.

11. Ela é mais velha do que as rochas entre as quais se senta; como o vampiro, ela já morrera várias vezes, e aprendera os segredos do sepulcro; e fora uma mergulhadora em mares profundos, e guarda o dia caído deles junto a ela; e traficara por estranhas tramas junto a mercadores do Oriente: e, como Leda, foi a

mãe de Helena de Troia, e, como Santa Ana, a mãe de Maria; e tudo isso não foi para ela senão o som de liras e flautas, e vive apenas na sutileza com que moldou os lineamentos sempre em transformação, e tingiu as pálpebras e as mãos. A imaginação de uma vida perpétua, reunindo em uma só dez mil experiências, é antiga; e a filosofia moderna concebeu a ideia da humanidade como forjada por, e resumindo-se em, todos os modos de pensamento e vida. Certamente, Lady Lisa pode se firmar como a encarnação da velha imaginação, como o símbolo da ideia moderna.

12. Que concepção apreendemos daquelas coxas, cuja solidez claramente mostra que o herói jamais vacilou, e jamais foi forçado a se curvar! Neste momento, meu espírito atravessa as regiões mais remotas da terra, pelas quais Hércules passou, e sou carregado às fronteiras de seus trabalhos, e até mesmo aos monumentos e pilares onde seu pé descansou, pela visão de tais coxas, de sua inexaurível força e de seu comprimento divino, que antes carregaram o herói por centenas de terras, e até mesmo à imortalidade.
13. ERNEST: [...] Estou pronto para admitir que estava errado no que disse sobre os gregos. Eles eram, como você mostrou, uma nação de críticos de arte. Reconheço isso, e tenho um pouco de pena deles. Pois a faculdade criativa é mais elevada do que a crítica. Realmente não há comparação entre elas.
GILBERT: A antítese entre elas é inteiramente arbitrária. Sem uma faculdade crítica, não há criação artística de modo algum, digna de ser assim chamada. Você falou há pouco daquele fino espírito de escolha e delicado instinto de seleção por meio dos quais o artista realiza a vida para nós, e dá para ela uma perfeição momentânea. Bem, aquele espírito de escolha, aquele sutil tato de omissão, é realmente a faculdade crítica em um de seus modos mais característicos, e ninguém que não possua tal faculdade crítica é capaz de criar o que quer que seja em arte [...].
14. ERNEST: Mas a Crítica é realmente uma arte criativa?
GILBERT: Por que não seria? Ela trabalha com materiais e os coloca em formas que são ao mesmo tempo novas e prazerosas. O que mais se pode dizer da poesia? Com efeito, eu chamaria a crítica de uma criação dentro de uma criação. Pois da mesma maneira que os grandes artistas, de Homero e Êsquilo até Shakespeare e Keats, não recorriam diretamente à vida para suas matérias de interesse, mas buscavam-na nos mitos, nas lendas, nos contos antigos, de modo que o crítico trabalha com materiais que outros, por assim dizer, purificaram para ele, e aos quais formas e cores imaginativas já foram acrescentadas. Não, até mais, eu diria que a Crítica mais elevada, sendo a forma mais pura de impressão pessoal, é à sua própria maneira mais criativa do que a criação, uma vez que tem menos referência a qualquer padrão externo a si mesma, e é, de fato, sua própria razão de existir, e, como diriam os gregos, é em si mesma e para si mesma um fim. Certamente, ela nunca se encontra presa por qualquer amarra de verossimilhança. Nenhuma ignóbil consideração de probabilidade, aquela concessão covarde às tediosas repetições da vida doméstica ou pública, jamais a afeta. É possível apelar da ficção ao fato. Mas da alma não há apelo.
ERNEST: Da alma?
GILBERT: Sim, da alma. É isto que a crítica mais elevada realmente é, o registro da alma de alguém. É mais fascinante do que a história, uma vez que se concerne apenas com alguém. É mais prazerosa do que a filosofia, uma vez que seu assunto é concreto e não abstrato, real e não vago. É a única forma civilizada de autobiografia, uma vez que não trata de eventos, mas dos pensamentos da vida de alguém; não com os acidentes físicos da vida relativos a ações e circunstâncias, mas com as disposições espirituais e as paixões imaginativas da mente.
15. Nós, de fato, fizemos da escrita um modo definitivo de composição e a tratamos como uma forma de elaborado projeto.

16. A vida e a literatura, a vida e a perfeita expressão da vida.
17. Eu sinceramente acredito que a melhor crítica é aquela que é tanto divertida quanto poética: não uma crítica fria e matemática que, sob o pretexto de estar explicando tudo, não manifesta nem amor nem ódio, e que voluntariamente se desnuda de todo fragmento de temperamento. Mas, vendo como uma pintura refinada é a natureza refletida por um artista, a crítica que eu aprovo será o daquela pintura refletida por uma mente inteligente e sensível. Assim, a melhor apreciação de uma pintura pode muito bem ser um soneto ou uma elegia. Mas esse tipo de crítica está destinado a antologias e a leitores de poesia. Quanto à crítica propriamente dita, espero que os filósofos entendam o que irei dizer. Para ser justa, isto é, para justificar sua existência, a crítica deve ser parcial, apaixonada e política, quer dizer, escrita a partir de um ponto de vista exclusivo, mas um ponto de vista que se abra para os mais largos horizontes.
18. A brincadeira foi longe o bastante.
19. Sim, o público é maravilhosamente tolerante. Perdoa tudo, exceto o gênio.
20. Aprofundar seu mistério, fazer se erguer ao seu redor, e ao redor de seu criador, aquela névoa de fascínio que é cara tanto aos deuses quanto aos seus adoradores.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor. "The Essay as Form". Trad. Bob Hullot-Kentor e Frederic Will. In: *New German Critique*, N.32, 1984, pp. 151-71.
- ARNOLD, Matthew. *Essays in Criticism*. Oxford: Clarendon Press, 1918.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BAUDELAIRE, Charles. *The Mirror of Art: Critical Studies by Baudelaire*. Trad. Jonathan Mayne. Nova York: Doubleday Anchor Books, 1956.
- BOOTH, Michael R. "East End and West End: Class and Audience in Victorian London". In: *Theatre Research International*, Vol.2, Issue 2, 1977, pp. 98-103.
- COLCLOUGH, Stephen. "Readers: Books and Biography". In: ELIOT, Simon e ROSE, Jonathan (ed.). *A Companion to the History of the Book*. Oxford: Blackwell, 2007, pp. 50-62.
- DANSON, Lawrence. "Wilde as a Critic and Theorist". In: RABY, Peter (ed.). *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997a, pp. 80-95.
- DANSON, Lawrence. *Wilde's Intentions: the Artist in His Criticism*. Oxford: Clarendon Press, 1997b.
- ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde*. Nova York: Vintage Books, 1987.
- EURIPIDES. "Hecuba". Trad. William Arrowsmith. In: GRENE, David e LATTIMORE, Richmond (ed.). *Euripides II: Andromache, Hecuba, The Suppliant Women, Electra*. Chicago: University of Chicago Press, 2013.
- FITZSIMONS, Eleanor. *Wilde's Women: How Oscar Wilde Was Shaped by the Women He Knew*. London: Duckworth Overlook, 2015.
- HEGEL, G.W.F. *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art, Vol.1*. Trad. T.M. Knox. Oxford: Clarendon Press, 1975.
- JENKINS, Richard. *The Victorians and Ancient Greece*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1980.
- LIDDLE, Dallas. *The Dynamics of Genre: Journalism and the Practice of Literature in Mid-Victorian Britain*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2009.

- PATER, Walter. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Berkeley: University of California Press, 1980.
- RABY, Peter (ed.). *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- ROSS, Iain. *Oscar Wilde and Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- SYMONDS, John Addington. *Studies of the Greek Poets*. London: Smith, Elder & Co., 1879.
- WHITELEY, Giles. *Oscar Wilde and the Simulacrum*. Nova York: Legenda, 2015.
- WILDE, Oscar. *Delphi Complete Works of Oscar Wilde*. Hastings: Delphi Classics, 2013.
- WILDE, Oscar. *Oscar Wilde's Oxford Notebooks: a Portrait of Mind in the Making*. Editado por Michael S. Helfand e Philip E. Smith II. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- WILDE, Oscar. *The Collected Works of Oscar Wilde*. Hertfordshire: Wordsworth, 2007.
- WILSON, John P. *The Routledge Encyclopaedia of UK Education, Training and Employment: from the Earliest Statutes to the Present Day*. Londres: Routledge, 2011.
- WINCKELMANN, Johann Joachim. *Winckelmann's Description of the Torso of the Hercules Belvedere in Rome*. Trad. Thos Davidson. In: *The Journal of Speculative Philosophy, Vol.2, N.3*, 1868, pp. 187-89.
- WRIGHT, Thomas. "The Exquisite Form, or Aroma of the Original: Oscar Wilde's Engagement and Affinity with Heine". In: BRENNER-WILCZEK, Sabine (ed.) *Heine-Jahrbuch 2019*. Berlim: J.B Metzler, 2019, p. 84-92.

Recebido em: 24/11/2023

Aceito em: 13/12/2023